

PINTURA AL ÓLEO

Miguel Antonio Fernández Fernández

Contenido

1. Introducción
2. Imprimación
3. Bocetos previos
4. Dibujo
5. Pintura de una sola capa
6. Pintura en varias capas
 1. *Manchado para pintura por capas*
 2. *Manchado para pintura directa*
 3. *Pintura final*
7. Pinceles
8. Fundidos
9. Restregados
10. Empastes
11. Estampación de texturas
12. Pegar objetos
13. Pintura lisa
14. Veladuras
15. Pátinas
16. Esgrafiado
17. Barnizado
 - 18.1. *Tiempo de secado*
 - 18.2. *Aplicación del barniz*
 - 18.3. *Tipos de barniz*
 - 18.4. *Barniz mate*
19. Condiciones de conservación de los cuadros
20. Pintura al óleo para “puristas”
21. Pintura al óleo al agua
20. Bibliografía

1. Introducción

El artista debe adquirir pintura al óleo profesional. En los países anglosajones se etiquetan como «colores para artistas», en los países mediterráneos como «colores extra finos». Este tipo de pinturas es el mejor producto que ofrece la industria, teniendo en cuenta los conocimientos actuales. El fabricante indica en sus catálogos que la pintura es para dicho fin. Dejemos la pintura «de estudio» para aficionados que gozan realizándose con esta actividad o para estudiantes que se inician en la profesión. La pintura para estudio contiene menor concentración de pigmento o están compuestos de imitaciones de los auténticos tonos. Las pinturas profesionales están aglutinadas con la máxima cantidad de pigmentos. Además, se manufacturan con los colores más fiables. Si insiste en usar pintura de estudio no se preocupe excesivamente por la técnica. En las pruebas de laboratorio que realiza la industria, la pintura para artistas supera a la pintura de estudio.

Se han de seleccionar los colores con máxima resistencia a la luz. Varios fabricantes pueden clasificar un mismo pigmento con diferentes grados de resistencia a la luz. Por ejemplo, el azul de Prusia algunos fabricantes lo dan por estable y otros por medio permanente: ante la duda mejor no usarlo. En la actualidad la norma más extendida con relación a la resistencia de los colores es la de la Sociedad Americana de Testeo y Materiales (ASTM) que han asumido la mayoría de los fabricantes de pinturas para bellas artes. En la escala de la ASTM los colores de grado I son los de mayor resistencia. Otro sistema normativo es el de *Blue Wool* (Lana Azul). Se trata de una tarjeta

con ocho muestras de lana azul, donde la primera es extremadamente sensible, mientras que la octava es la más estable. Al comparar las muestras con los pigmentos, se establece su resistencia a la luz. En la norma *Blue Wool* los grados 7 y 8 se consideran adecuados para usos artísticos. En ambos sistemas el grado I y los grados 7 y 8 son casi idénticos. Actualmente el sistema ASTM predomina con respecto al *Blue Wool*.

Dentro del conjunto de tonos se encuentran los colores llamados «tradicionales» o «históricos» que se diferencian de los nuevos tonos por que han demostrado su fiabilidad a través del paso de los siglos y no solamente mediante pruebas comparativas de laboratorio.

El blanco de titanio mezclado con zinc es el mejor blanco actual, ya que forma una capa más estable. El blanco de titanio sin mezcla con zinc produce una capa desmenuzable. El blanco de zinc tarda 3 ó 4 semanas en secar, por tanto, sólo se debería usar como capa final. El blanco de plata (de plomo) está en vías de extinción, hay pocos fabricantes que lo manufacturan. En 1990 se estableció una norma en la que se prohibió definitivamente los colores que contienen plomo.

Actualmente no hay que preocuparse por las incompatibilidades químicas entre pigmentos. Este tipo de problemas se producían a causa de los pigmentos de cobre y plomo. Los de cobre hace muchísimos tiempo que no se fabrican y el blanco de plomo autentico se está sustituyendo por mezclas de titanio y zinc o, como decía antes, apenas se encuentra. Además los pigmentos actuales son químicamente puros y no están contaminados, problemas que tenían los pintores antiguos que trituraban sus propios colores en los morteros. Los fabricantes, en sus cartas de colores, han eliminado los pigmentos «problemáticos» que pudieran reaccionar químicamente y cambiar su tonalidad debido a esta causa.

Se han de utilizar tubos de pintura de fabricación reciente, puesto que los tubos viejos tienden a sufrir algunas alteraciones. Puede que cueste extraer pintura por que esté endureciéndose, presente grumos, granulitos, tenga demasiado aceite suelto o esté cortada. Ya es hora de que los tubos de óleo tengan impresa la fecha de caducidad. Aún así el pintor debe comprobar la calidad de sus pinturas por sí mismo y no dudar en desechar pintura que presente algún defecto. La buena pintura forma una pasta brillante que igualmente puede aplicarse espesa que en capas delgadas con pinceles suaves (tipo meloncillo) y se diluye con facilidad en trementina. La mala pintura presenta un aspecto no brillante, como céreo, además de ser demasiado espesa. Puede costar trabajo extenderla con los pinceles de cerda. Por supuesto es difícil de manejar con pinceles de meloncillo y se disuelve con dificultad en trementina. Los tubos de colores que almacene el artista se colocarán en posición vertical con el tapón hacia arriba. Cuando lo vaya a usar es normal que pueda expulsar aceite, ya que la pintura se habrá acumulado en la parte baja. El aceite se eliminará dejándolo caer al exterior poniendo el tubo bocabajo.

En cuanto a la fabricación de colores por el propio artista apenas se recomienda actualmente. El proceso de elaboración es extremadamente sencillo pero fatigoso. Este tipo de colores suele tener mayor proporción de aceite, que es perjudicial para la estabilidad de la pintura y pueden amarillear con rapidez. Lograr una pasta similar a la de los tubos requiere gran pericia y experiencia. Al artista le resulta más rápido y cómodo usar la pintura que ofrece la industria y confía en las marcas para profesionales. Las pinturas al óleo realizadas por el artista tienen un tiempo de secado más prolongado, ya que solamente contienen pigmento y aceite, mientras que las pinturas comerciales están fabricadas con recetas que añaden sustancias para homogeneizar el tiempo de secado. Actualmente resulta antieconómico, ya que un bote de pigmento puro de primera calidad cuesta aproximadamente lo que el óleo ya fabricado.

Conviene extraer del tubo sólo la pintura que se vaya a utilizar en una sesión de trabajo. Es mejor tener que extraer dos o tres veces pintura del tubo que desperdiciarla. La razón fundamental es que la mejor adherencia del óleo se obtiene con la pintura fresca y los colores que están expuestos al aire en la paleta empiezan su proceso de secado. «Regenerar» la pintura al óleo es imposible, aunque se ablande con aceite de linaza, disolventes potentes o aguarrás y es, por tanto, cuando comienzan los problemas en la capa de pintura. Lo mejor es acostumbrarse a que la paleta quede limpia después de cada sesión de trabajo a pesar de que es más *romántica* la imagen de la paleta del artista llena de

cráteres de pintura acumulada. Por tanto, hay que desechar los pegotes de pintura que empiezan a endurecerse.

Es imprescindible respetar el tiempo de secado natural de la capa de pintura al óleo. Acelerar o retrasar en exceso los tiempos de secado altera la permanencia futura de la capa. La aceleración del tiempo de secado empleando secativos es perjudicial pues según la literatura técnica sus efectos son permanentes, produciendo grietas y un envejecimiento prematuro. Los fabricantes recomiendan añadir una escasa proporción de secante, pero no suelen ser cantidades que aceleren el secado de una capa con la suficiente rapidez. Añadir una excesiva cantidad de secativo no acelera más el tiempo de secado. El artista suele añadir más cantidad porque cree lograr un mayor secado en un menor tiempo, lo que a la larga resulta perjudicial. El retraso del tiempo de secado con aceite de linaza común u otros aceites también resulta perjudicial, primero, porque el exceso de aceite de linaza produce amarilleo y, segundo, porque otros aceites (de adormidera, de cártamo, etc.) son de inferior calidad al de linaza comprometiendo la estabilidad de la capa. Si no hay más remedio que usar estas sustancias siempre se harán con mucha parquedad.

Cuando se haga referencia a una capa de pintura seca, queremos decir que está seca al tocarla con los dedos y no se encuentra pegajosa. En las capas finas este secado puede producirse alrededor de una semana según los colores que se utilicen. En las capas empastadas el secado es más irregular puesto que se componen a la vez de zonas planas y grumos que tardan más en secar. Se aconseja que la capa gruesa sea la última capa que se aplique para no preocuparse por el proceso de secado. Las capas de pintura mezcladas con un medio deberían estar secas y no pegajosas al día siguiente. Las capas que quedan algo pegajosas pueden tardar dos o tres meses en dejar de estarlo, por ello también conviene que sea la última capa que se aplique.

Consideramos que la esencia de trementina de goma y el aguarrás mineral (también conocido por los siguientes nombres: white spirit, ligroina, aguarrás blanco, nafta, esencia de petróleo, aceite mineral) tienen aproximadamente las mismas propiedades para el manchado en la pintura al óleo. La esencia de trementina es superior al aguarrás mineral para la dilución de la pintura, pero, en la práctica, es muy difícil apreciar dicha diferencia. En todo caso podríamos utilizar la esencia de trementina exclusivamente para el proceso de manchado y el aguarrás mineral para la limpieza de pinceles. La trementina ha de ser fresca y rectificada. La prueba de que la trementina está en perfecto estado es echar unas gotas en un papel blanco y esperar que se seque completamente. Si no deja residuo o mancha la trementina está en perfecto estado. En caso de alergia a la esencia de trementina, el aguarrás mineral es menos perjudicial y cumple las mismas funciones. Los fabricantes también manufacturan disolventes que carecen de olor, que en realidad es un aguarrás mineral desaromatizado. El aguarrás mineral no puede sustituir a la esencia de trementina de goma para la elaboración de barniz de damar, ya que la resina de damar no se disuelve por completo en el aguarrás mineral. Es necesario usar solamente la trementina que esté transparente y no amarillenta.

Cuando nombramos el término paleta nos referimos tanto a la paleta que se sujeta con la mano como a la mesa auxiliar de trabajo con cristal o superficie similar.

También cuando hacemos referencia a la expresión: «con el paso del tiempo», «de los años» nos estamos refiriendo a un periodo de entre 100 ó 200 años aproximadamente.

2. Imprimación

La imprimación será de color blanca. De este modo se evita el oscurecimiento prematuro de la pintura. Con el paso de los años la pintura al óleo tiene tendencia a volverse traslúcido y refleja el color del fondo. Por tanto, si el fondo fuera oscuro la pintura no reflejará nada. Pongamos un ejemplo extremo, si un filtro rojo se coloca sobre un fondo marrón, el color observado será oscuro, sin embargo, si se pone el filtro sobre un fondo blanco se mantendrá el color en su estado original. Afortunadamente la industria de la pintura artística piensa por nosotros y la gran mayoría de las imprimaciones que ofrece son blancas.

La imprimación estará compuesta de carga y pigmento. Si sólo está compuesta de carga (creta, yeso) es posible que al estar en contacto con el aceite del color al óleo el fondo en esas zonas pierda la intensidad del blanco. Si prueba a hacer la mezcla de un poco de yeso con aceite comprobará que pierde enseguida su blancura, sin embargo mezclado con blanco de titanio se crea una pasta parecida al del óleo que permanece blanca. El resultado final es una imprimación que reflejará menos blanco en el futuro.

La imprimación tendrá una absorbencia idónea. Deberá tener un brillo menor que el de la cáscara de un huevo (nos referimos a un huevo de cáscara blanca). Aún así siempre habrá que probar aplicando pintura, si el resultado es correcto.

Las imprimaciones muy absorbentes, las que son totalmente mates, pueden presentar dos peligros: el primero, que la imprimación absorbe mucho más aceite que lo que es normal y la imprimación perderá su blancura. Si el aceite llega a tener mucho contacto con el soporte, éste se corroe con el paso del tiempo. El segundo, que la capa de pintura, al ceder aceite a la imprimación, pierde ella misma aceite resultando una capa de óleo más débil que se hundirá (pierde volumen y brillo) y con más probabilidad de que aparezcan grietas. En la práctica se comprueba que una imprimación es absorbente cuando después de haber aplicado una capa fina o espesa, ésta se vuelve más dura y no permite mezclarse con otras capas. El defecto se corrige aplicándole cola muy diluida a la imprimación antes de pintar.

Las imprimaciones que no absorben nada provocan una mala adherencia de la capa. En este caso la capa de pintura se puede desprender en trozos porque no ha tenido agarre en la superficie o agrietarse porque la capa de pintura se ha contraído fácilmente desplazándose en una superficie resbaladiza. El problema se corrige lijando la superficie. Usted notará que la imprimación es inabsorbente por que al aplicar las pinceladas (con un pincel de cerda) aparecen arañazos blancos en la superficie y cuesta que desaparezcan.

Se debe evitar pintar al óleo sobre cuadros ya pintados. En este caso podemos tener tres problemas: el primero, que como los cuadros suelen estar muy secos o barnizados tenemos una superficie no absorbente con lo que se presentarán los problemas de adherencia. Segundo, como la pintura anterior puede tener el relieve de las pinceladas, éstas se notarán como bultos en la nueva pintura, salvo que los tenga en cuenta. Y tercero, estaremos pintando sobre colores que, con el paso del tiempo, se verán a través de la nueva pintura cuando ésta se vuelva más traslúcida. No le resulte raro ver cómo aparece en medio, por ejemplo, de un jarrón, los árboles de un paisaje anterior. Si quiere aprovechar un cuadro viejo, quite el lienzo del bastidor y ponga uno nuevo. Cuando las capas son finas o diluidas con medios, el fenómeno sucede antes.

Si se desea aplicar una imprimatura —una imprimación de color— se puede añadir pigmento en la última capa de imprimación o aplicar una capa de óleo diluida con esencia de trementina a modo de manchado. Esta capa se dejará secar. La imprimatura será de color claro tipo pastel para evitar el oscurecimiento de la pintura con el paso del tiempo.

En cuanto a las clases de imprimación existen básicamente tres: las de creta, las de óleo y las de dispersión acrílica o vinílica. De las imprimaciones de óleo siempre se ha hablado mal en la literatura técnica, fundamentalmente por dos razones, porque la pintura se desprende con el paso del tiempo y porque se duda de la calidad de los materiales empleado. La imprimación de óleo requiere como mínimo tres meses de secado y preferentemente un año o más. Los poros se cierran creando una capa impermeable. Estas imprimaciones tienen que hacerse de aceite de linaza para que seque con rapidez y seguramente con secativos. Es evidente el amarilleo de estas imprimaciones. El artista desconoce con exactitud los componentes de las imprimaciones comerciales. Otra cosa diferente es la elaboración por el artista de la imprimación en la que controla todos los procesos. El artista que desea hacer una imprimación de aceite, debe aplicar primero dos manos de cola de conejo al lienzo y después diluye con trementina pintura blanca de óleo al aceite de linaza hasta una consistencia fina, pero cubriente. Cuando ha secado al tacto la primera capa de óleo, puede aplicar una segunda. Como se ha dicho antes, para pintar el cuadro definitivo, ha de esperar como mínimo tres meses para que la

imprimación se haya asentado y la pintura no esté fresca. En ningún caso se debe usar el blanco de óleo «normal» que se elabora a base de aceite de cártamo.

Recientemente se ha puesto a la venta un aparejo imprimador de óleo a base de aceite alquídico de secado más rápido. También se puede realizar la imprimación con un tubo de óleo alquídico adelgazado con trementina, como en el caso anteriormente expuesto.

Las imprimaciones de resinas acrílicas son las que más se han generalizado. Reciben el nombre de imprimación universal, ya que se pueden utilizar tanto para óleo como para acrílico. Han sustituido prácticamente a las imprimaciones de óleo. El problema que pueden presentar estas imprimaciones es que, mientras el óleo se endurecerá con el tiempo, la imprimación permanecerá flexible, provocando agrietamiento. Tampoco sabemos si la capa de óleo se desprenderá. Lo más seguro para estas imprimaciones son los soportes rígidos, puesto que en las telas se mantiene una gran flexibilidad. Se han de diferenciar entre las imprimaciones acrílicas y las de látex, según el tipo de resina que se use. Estas últimas son inferiores. Algunos artistas compran el aparejo de imprimación acrílica especialmente elaborado por fabricantes para bellas artes; otros utilizan como aparejo pintura acrílica mate (el comúnmente utilizada para las paredes). La pintura plástica de paredes no es tan adecuada, ya que es muy absorbente.

Las imprimaciones de creta o yeso son las tradicionales que se crean mezclando la carga y el pigmento con cola de conejo. El problema de la cola es que al ser un material orgánico se ve afectado por el ataque de hongos e insectos, además de ser higroscópico (se hincha con la humedad). Para disminuir este problema es necesario añadir a la cola alumbre (que reduce el efecto higroscópico) y fungicida. Las ventajas de las imprimaciones es su cualidad magra. Con un adecuado aislamiento dejan de ser absorbente. La mayor ventaja es su luminosidad que no es comparable con una imprimación de aceite o acrílica. La imprimación de creta es la menos mala.

3. Bocetos previos

El fin último del boceto es que tenga resuelto el cuadro antes de pintarlo.

La ejecución de muchos bocetos favorece el desarrollo de la creatividad.

Si repasamos los cuadernos de bocetos puede que también nos surjan nuevas ideas.

Emplee un cuaderno para bocetos, las hojillas sueltas se pierden cuando más hacen falta o cuando se tiene una montaña de bocetos repartidos por el estudio.

Los bocetos deberían tener la misma proporción que el soporte definitivo. Si se obtiene alguna idea que sea de nuestra satisfacción facilita enormemente su traspaso al soporte.

Puede hacer unas plantillas de cartón con los formatos más usuales y calcarla rápidamente cada vez que vaya a hacer un nuevo boceto.

El material que más se suele usar para bocetos es el lápiz.

Los bocetos a color se suelen hacer con técnicas secas, pero hay quien prefiere hacer un pequeño boceto en cartón con óleo porque el efecto es más parecido al resultado final.

4. Dibujo

El dibujo previo depende del estilo del artista, algunos no necesitan dibujar nada y otros prefieren realizar un dibujo perfectamente acabado.

Se pueden hacer los dibujos en los cuadros de las siguientes formas:

1. Con pintura al óleo diluida con trementina o aguarrás mineral.
2. Con carboncillo.
3. Con carboncillo que después se fija con fijativo.
4. Con carboncillo que se repasa con témpera, acuarela, acrílico, para después borrar los restos de carboncillo con un trapo.
5. Con pastel.
6. Con carboncillo repasado con óleo diluido.

7. Con lápiz. Siempre que sea un lápiz duro y para trazar contornos suaves, ya que el lápiz atraviesa las capas finas de óleo con el paso del tiempo.

Se debe realizar un dibujo que no manche la superficie del soporte.

Son convenientes los dibujos hechos con trazos de contornos.

Para conservar la limpieza del soporte se puede hacer el dibujo en un papel fino que cubra el soporte. En este papel se hacen todos los cambios que se deseen. Una vez acabado el dibujo se desprende del soporte y se le aplica pigmento oscuro en la parte posterior del papel. Se vuelve a colocar en el soporte y se calca con un punzón. Finalmente se quitará el papel y se repasará el dibujo calcado del soporte con pintura diluida.

Si no queremos complicarnos tanto la vida, con un método algo más sencillo podemos copiar el dibujo desde el boceto al soporte definitivo empleando cuadrículas. Se supone que el boceto y el soporte tienen el mismo formato. En el boceto y en el soporte se dibujarán el mismo número de cuadrículas pero de forma proporcional. Las cuadrículas se harán con carboncillo. Sirviéndonos de las cuadrículas copiaremos el dibujo, también con carboncillo, en el soporte. Finalmente se repasa el dibujo con témpera y cuando esté seca se borran con un trapo las cuadrículas y los restos del dibujo. Si la cuadrícula se hace con lápiz y se deja debajo del óleo puede que con el tiempo se vea a través de la pintura y borrar el lápiz es más engorroso que hacer las cuadrículas con carboncillo.

5. Pintura de una sola capa

Una vez realizado el dibujo se aplica la pintura al óleo sin diluir, tal como sale del tubo. Si deseamos hacer una capa fina se emplean pinceles suaves pero que extiendan adecuadamente la pintura. Los pinceles de meloncillo son más convenientes para las pinturas lisas. Si usted no puede manejar la pintura con este tipo de pinceles es porque quizás su pintura no tenga la suficiente calidad. Con una buena pintura se puede hacer tanto capas empastadas como delgadas. Los pinceles de marra son más suaves y ya abrían que diluir un poco la pintura. Para las capas empastadas usar pinceles de cerda o espátulas.

En el caso de que deseemos diluir mucho la pintura, que parezca una acuarela y dejar este efecto, no conviene hacerlo con esencia de trementina, pues la pintura de esta forma pierde aglutinante y es muy frágil. Una pintura excesivamente diluida con trementina se deteriora con un fuerte frotado. Es más adecuado diluir la pintura con un medio.

La pintura empastada conviene no realizarla de grosor muy exagerado. Si dejamos un grumo o pegote de óleo como de 5 ó 6 milímetros de alto se observa que en la capa exterior del grumo la superficie se va arrugando en forma parecida a la de las celdas de un panal, mientras que el interior sigue fresco mucho tiempo. Al final el grumo se deforma y pierde altura dejando unas arrugas profundas. Por tanto, se debe aplicar el empaste que deja una pincelada bien cargada de óleo pero no mucho más.

Si se necesitan empastes gruesos se hace necesario mezclar la pintura con pasta o gel para empastes. Los fabricantes los manufacturan en forma de tubo de pintura. Está compuesto de un aglutinante de secado rápido mezclado con una carga. Se mezcla una parte del gel y otra parte aproximada de óleo. El resultado es una pasta más espesa que secará con mayor rapidez y consistencia. Se hunde menos que una capa muy gruesa de óleo. La ventaja es que el artista aplica directamente la textura sin tener que planificar nada.

Cuando se realiza un cuadro de grandes dimensiones en una sola capa hay que dividir el cuadro en partes o tareas y dejar cada una terminada. Es imprescindible que la parte que se trabaje quede completamente acabada. Al día siguiente se sigue por la parte contigua. En este tipo de cuadro de gran formato es imprescindible que el artista tenga la idea bien definida mediante bocetos o estudios.

A algunos artistas les molesta el blanco de la tela y necesitan aplicar un rápido manchado de color. En este caso el manchado se realiza diluyendo el óleo con esencia de trementina o aguarrás mineral. Inmediatamente se aplicará la capa final de pintura. En definitiva es como si hubiéramos pintado en una sola capa.

Resulta difícil acabar un cuadro en una sola capa, puede que se necesite retocar algunas zonas. En general hay que evitar los retoques y si se hacen, que sean los menos posibles. El retoque se hará con el mismo tipo de pintura que hay debajo, por ejemplo, se hará con pintura sin diluir si la capa inferior está hecha de la misma manera; si la capa inferior está diluida con un medio, el retoque se hará con el mismo medio y no con otro diferente.

6. Pintura en varias capas

6.1. Manchado para pintura por capas

Este tipo de manchado se emplea en la pintura por etapas o por capas donde el cuadro se resuelve en dos, tres o más capas de pintura dejando que seque al tacto cada una de ellas y sin que quede pegajoso.

En la pintura por capas se respetará la regla de pintar graso sobre magro.

Además de los colores al óleo, se utilizará blanco de titanio al aceite de linaza. El blanco de titanio «normal» está hecho con aceite de adormidera o similar para que sea un blanco más blanco, pero este aceite no es adecuado para las capas inferiores si se va a cubrir después con colores que tengan aceite de linaza. Por tanto el blanco al aceite de linaza se utilizará en las capas inferiores y, como capa final, se usará el blanco «normal», de este modo se respeta la estructura de las capas.

Si la pintura al exprimirla derrama aceite se colocará diez minutos aproximadamente en un cartón absorbente, después se pasará a la paleta. Si la pintura derrama mucho aceite es probable que esté en mal estado y habrá que desecharla.

No se tendrá mucho tiempo la pintura en el cartón absorbente puesto que la pintura se reseca y se hace más difícil de manipular.

Se diluirá la capa con escasa cantidad de trementina o aguarrás mineral.

El manchado debe cubrir con facilidad el blanco de la imprimación, aunque es normal que se noten las marcas de las pinceladas.

El manchado deberá hacerse sin empastes de forma que la pintura quede lisa.

Si la mancha se hace muy diluida, transparente, como una acuarela peligra la estabilidad de la pintura.

Si hay que manchar una superficie muy grande es mejor hacer la dilución en un recipiente en vez de en la paleta.

Los colores oscuros se mezclarán con algo de blanco. Por ejemplo, si una capa final va a ser negra, se aplicará un manchado de un color gris más bien oscuro. Lo mismo se hará con colores como el carmín, azules, sombras, etc. De esta forma se garantiza que la capa superior se asiente bien sobre la capa inferior. Los colores oscuros, por lo general más grasos, se hacen magros al mezclarlo con el blanco y secan más rápidamente. De esta forma se evitan las grietas prematuras o por tracción, que suele ocurrir con los colores oscuros al aplicarse sobre superficies inabsorbentes observándose el blanco de la imprimación entre las grietas.

El manchado se dejará secar hasta que se compruebe claramente que no mancha al tacto y no esté pegajoso.

No mezclar la pintura con secativo, es totalmente perjudicial.

Para no perder tiempo teniendo que esperar a que seque el manchado, es mejor que pinte un conjunto de cuadros a la vez. Si no puede esperar, es mejor emplear la técnica directa.

6.2. Manchado para pintura directa

En la pintura directa se emplea una sola capa de pintura, pero para algunos pintores es difícil empezar un cuadro sin hacer un manchado previo. Si este manchado se pinta inmediatamente es como haber pintado en una sola capa.

Se puede hacer el manchado como en la pintura por capas con la diferencia de que hay que pintar sobre el manchado cuando está fresco. Si se quiere simplificar el proceso se puede tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

No es necesario emplear blanco de titanio al aceite de linaza.

Se puede diluir el color con la cantidad de trementina o aguarrás mineral que se desee.

El color no es necesario que se mezcle con blanco.

Siempre conviene eliminar el exceso de aceite de los colores.

Se puede hacer el manchado liso o con más empaste.

Se pintará la capa final cuando el manchado esté fresco, nunca seco.

6.3. Pintura final

Se aplicará la pintura preferentemente sin diluir, tal y como sale del tubo.

Lo más estable en la pintura al óleo siempre será una capa final sin diluir, cualquier otra dilución en exceso o añadido supone una alteración.

Los efectos se lograrán gracias al manejo de los instrumentos: pinceles, espátulas, trapos, papel, etc.

No es recomendable emplear los dedos para aplicar la pintura, ya que, las pinturas artísticas son en su mayoría venenosas.

Si se necesita diluir la pintura se mezclará con un medio. Todas las diluciones se deberán hacer con la mínima cantidad de medio necesario. Son recomendables los medios para pintar de fabricantes acreditados. La gran mayoría de los medios fabricados por la industria se componen de un aceite, una resina, un diluyente y otros componentes como secativos o espesantes. Entre los aceites se utilizan alguno de los siguientes: lino, adormidera, aceite cocido, stand oil, cártamo, aceite de madera de china. Entre las resinas se emplean las cetónicas, acrílicas, copal, formo-fenólica, mástic, damar, alquídica, poliuretano. Como diluyentes la esencia de trementina, el petróleo y el aguarrás mineral. Otros componentes: secativo de zirconio, cera de abeja, cera coloidal, hidrato de aluminio, silicatos.

Los medios no deben amarillear la pintura. Algunas recetas:

Medio de aceite universal.

Una parte de aceite universal —aceite de adormidera o de cártamo—.

Una parte de esencia de trementina.

Este medio se emplea para la técnica directa. El aceite universal no amarillea. No se debe emplear como medio para capas inferiores que después se cubran con colores al óleo de aceite de linaza porque podría agrietarse.

Medio de aceite de linaza «Stand Oil»

Una parte de aceite de linaza «Stand Oil».

Dos o tres partes de esencia de trementina.

El medio se emplea en pintura de capas superiores. Éste es la única variedad de aceite de linaza que no amarillea. El medio se emplea para veladuras.

Medio de Ralf Mayer.

Una parte de aceite de linaza «Stand Oil».

Una parte de barniz de Damar.

Cinco partes de esencia de trementina.

El autor los recomienda como medio de uso general y para veladuras.

Nota: en esta fórmula se ha eliminado el secativo de cobalto por considerarlo perjudicial.

Medio de secado rápido.

Una parte de gel alquídico.

Una o dos partes de esencia de trementina.

El medio se emplea para todas las capas que deseemos que seque en 24 horas. Se puede emplear desde el manchado. No conviene para capas finales, pues se pierde el aspecto tradicional de la pintura al óleo.

En esta fase no se debe diluir la pintura sólo con trementina o aguarrás mineral, pues el aglutinante pierde fuerza adherente y la capa se vuelve demasiado seca y mate. Existe más riesgo de que aparezcan grietas.

No use aceite de linaza purificado, rectificado, blanqueado como medio para el óleo. Un medio clásico, y ya antiguo, ha sido el aceite de linaza diluido al 50% con esencia de trementina. Este medio se ha difundido, sobre todo entre pintores aficionados. El aceite de linaza como medio es perjudicial. Amarillea en varios meses los colores claros. Si se emplea para veladuras también amarillea rápidamente. Sólo se puede emplear el aceite de linaza si se añade muy poca cantidad a la esencia de trementina, ya que al ser tan poca el efecto del aceite no se nota. En conclusión, cuanto más aceite de linaza compone el medio más amarillea, cuanto menos —y lo mejor es que no se usara— menos amarillea.

No se debe usar como diluyente el barniz de retoque o final para cuadros, pues la capa de pintura no tendrá una estructura permanente, será más frágil. Cuando se restaure el cuadro en el futuro, los productos de limpieza se llevarán parte de la capa de pintura.

No diluir la pintura con secativo, ya que, seca artificialmente la capa y sus efectos perjudiciales no desaparecen nunca. Hay que respetar la naturaleza de secado de la pintura al óleo, si se necesita pintura de secado rápido es mejor usar otras técnicas (colores al óleo alquídico, acrílico, temple...). Los secativos actualmente se sustituyen por el medio alquídico. Si no tiene más remedio que usarlo, emplee el secativo de cobalto. No lo use directamente, sino añádalo al medio que emplee habitualmente. Haga pruebas de proporciones para que el óleo se seque en 24 horas con la menor proporción posible de secativo. No aplique el secativo en capas inferiores, siempre para capas de óleo fina. No emplee secativo en los empastes. Se puede utilizar para las veladuras. Aún así, sepa que está perjudicando voluntariamente la estabilidad de la pintura.

Cuando se van a aplicar varias capas diluyendo el color con un medio hay que preparar el medio con diferentes proporciones para respetar la regla de «graso sobre magro». La primera capa se diluye el medio con 20% de trementina, la segunda capa con un 10% y la tercera y final sin diluir. Estas proporciones no son una regla, sino un ejemplo, cada uno experimentará con sus materiales. Lo que debe quedar clara es la necesidad de graduar el medio.

7. Pinceles

Todos los pinceles, aunque sean de calidades diferentes le sirven al artista. En general a los pinceles de máxima calidad se le saca más partido, pero los pinceles malos, de droguería o los escolares también pueden hacer funciones o efectos adecuados.

Los pinceles de cerda pueden dejar una textura áspera o fina según cómo sea el tipo de cerda. Si la cerda es basta puede dejar una textura áspera, si las cerdas son finas deja una textura más lisa.

Los pinceles de cerda desgastados, tiesos, con pelos irregulares crean empastes muy marcados.

Los pinceles de meloncillo (tejón, mangosta) dejan una textura lisa.

Los pinceles de pelo de marta o los sintéticos crean una textura lisa, pero necesitan que la pintura esté algo diluida.

Los pinceles de pelo de pony, muy débiles, sirven para hacer fundidos o para aplicar empastes irregulares y espontáneos.

Los pinceles de cerda de puntas más o menos abierta también sirven para hacer fundidos más irregulares.

Los pinceles en forma de abanico (de cerda o de tejón) sirven para hacer fundidos en superficies muy grandes, pero no para fundidos pequeños. También se usan para extender capas de veladuras.

8. Fundidos

El efecto de fundido entre varios colores se logra aplicando un color al lado del otro sin diluir y difuminándolos con un pincel suave y seco (por ejemplo de pelo de pony), cuando el pincel fundidor se llena de pintura se cambia por otro seco. Según el tamaño del fundido se usarán pinceles más gruesos o más finos. Si la pintura se diluye con mucho medio para el fundido, éste no sale bien.

Si se busca el efecto de un fundido más suelto, se colocan dos colores sin diluir uno al lado del otro y se funden con un pincel de cerda seco y que tenga las puntas más o menos abiertas. El pincel se aplica con movimientos repetitivos sobre la unión de los colores. Conviene que el pincel esté en concordancia con el tamaño del fundido.

Los contornos con atmósfera, es decir, algo difuminados, se logra parando un pincel de cerda fino varias veces por dicho contorno.

9. Restregados

Para los efectos de restregados se aplica un color base sin diluir de forma que tenga alguna textura, se deja secar la base por completo, finalmente se aplica otro color sin diluir de forma suave, arrastrada, haciendo movimientos irregulares o trazos alargados. El restregado dejará ver el color base y tendrá una textura irregular.

También se consigue el efecto de restregado quitando pintura fresca con un trapo que se ha aplicado sobre pintura previamente seca.

10. Empastes

Los empastes gruesos se pueden lograr de varias formas: A) En la imprimación, tras haber realizado el dibujo, se aplica «pasta para modelar» en las zonas que vayan a tener texturas, después, una vez seca, se aplicarán las etapas normales de manchado y pintura final. B) Se realiza un manchado aplicando en vez de blanco de óleo «blanco de fondo» que es un tipo de pintura de secado muy rápido (uno o dos días) preparado para realizar texturas. C) En la capa final se *engorda* la pintura al óleo mezclándola más o menos a partes iguales con «pasta para pintar». D) Se aplicarán diversas capas de óleo sin diluir dejando que se sequen al tacto las anteriores. E) Se mezcla la pintura al óleo con cargas (pigmentos inertes) como yeso, creta, polvo de piedra pómez, polvo de mármol.

11. Estampación de texturas

Se pueden crear texturas impregnando un papel arrugado de pintura y aplicarla sobre el soporte. Otra alternativa es aplicar primero la pintura sobre el soporte de forma espesa, apretar con el papel arrugado sobre ella y al quitar el papel queda la textura marcada.

12. Pegar objetos

En la pintura actual, el artista puede incluir objetos pegados a modo de collage o ensamblaje. En el caso de un cuadro al óleo no se recomienda usar la pintura al óleo como pegamento, ya que no es tan bueno como la gran variedad que utiliza la industria. En un cuadro de este tipo lo más correcto sería utilizar un soporte rígido, de madera, evitando el lienzo. Tras haber aplicado la imprimación se pegarán los objetos seleccionados y finalmente se pintará el cuadro al óleo. Entre los tipos de pegamentos más utilizados se encuentran el acetato de polivinilo (o más conocido por cola blanca o

de carpintero), la resina acrílica (que siempre queda más transparente que el anterior) y los pegamentos de dos componentes (del tipo Araldit®) que es de los pegamentos más fuertes. Aún así usted puede consultar un catálogo de pegamentos según el tipo de objeto que desee pegar.

Cuando se va a pegar arena, serrín, etc., se mezcla en un recipiente la arena con el pegamento hasta que queda homogéneo. Se coloca el cuadro en posición horizontal y se aplica la mezcla. Cuando esté totalmente seco se incorpora el cuadro.

13. Pintura lisa

Pintura lisa, sin texturas. Se logra utilizando para pintar pinceles suaves de meloncillo, de marta, sintéticos. La pintura se puede usar sin diluir o un poco diluida con un medio.

14. Veladuras

Las veladuras son capas transparentes que se aplican sobre el cuadro. Hay que tener en cuenta que la veladura únicamente cambia el color, pero no da forma ni volumen, es como si sobre una fotografía en blanco y negro colocamos un cristal de color azul, se le ha añadido color, pero en nada ha cambiado ni la forma ni el volumen. Antes de aplicar la veladura el cuadro debe estar acabado con la forma, el volumen, el modelado, las texturas y los colores adecuados que se verán transformados por la veladura. Por otro lado, al aplicar una o varias veladuras hay que tener en cuenta el color que hay debajo: si aplicamos una veladura roja sobre un fondo amarillo el resultado será un naranja. Finalmente, la veladura hay que aplicarla cuando la capa inferior está seca al tacto. Las veladuras, por tanto son capas finas como cristal que se diluyen con un medio o con un medio fabricado especialmente para veladuras (se le llama medio para glaci). En un recipiente se prepara la dilución del medio y el color o la mezcla de colores a elegir, se aplica sobre el soporte que esté en posición horizontal con pinceles de pelo suave y se redistribuye con un pincel mezclador en forma de abanico o con una muñequilla. El exceso de veladura se elimina con un trapo limpio cuando la veladura sigue fresca. La intensificación de color (veladura de color más espeso) se realiza aplicando más color en la zona de la veladura que nos interesa en fresco o cuando ésta este seca. Cuando se ha terminado la veladura se deja el cuadro en posición horizontal hasta que seque o no chorree.

14. Falsas pátinas

La pátina, digamos auténtica, es el envejecimiento que sufre la superficie de la capa de pintura con el paso del tiempo. En ese deterioro se producen diversas marcas como el amarilleo, la pérdida de aglutinante, acumulación de suciedad y las grietas. Dicho envejecimiento es inimitable, pero algunos artistas intentan unificar su obra con un tono envejecido o aplicar un cambio de color general. La falsa pátina a la que nos referimos es la modificación de todo el cuadro con una veladura. Por ejemplo, si una vez terminado el cuadro queremos que tenga una tonalidad fría general, aplicaremos a todo el cuadro una pátina azul o celeste. Se realiza haciendo en un recipiente una gran cantidad de veladura con medio o medio para veladuras. Se aplica a todo el cuadro en posición horizontal y se suaviza con un pincel en abanico o una muñequilla.

16. Esgrafiados

Originariamente el esgrafiado consistía en escribir sobre la pintura al óleo fresca con el mango del pincel apreciándose el fondo de la imprimación. En definitiva es rayar la pintura fresca. Con el esgrafiado se puede hacer un dibujo, definir una textura, firmar un cuadro. Se puede cambiar el color del fondo aplicándolo previamente y dejándolo secar, después se cubre con pintura fresca de otro color. Finalmente el rayado se realiza con cualquier instrumento: mango del pincel, punta de espátula, dientes de peines, tenedor, etc.

17. Barnizado

Muchos artistas se plantean: ¿Es necesario barnizar los cuadros? Rotundamente, sí. Es mejor barnizarlos que dejarlos sin protección. Una pintura al óleo sin barnizar va creando una pátina natural producida por el envejecimiento. El aceite en contacto directo con la atmósfera se deteriora y se desprende, dejando el pigmento al descubierto. Por otro lado, la pintura sin barnizar se encuentra sin sellar permitiendo la oxidación continua, lo que provoca el endurecimiento e inflexibilidad de la capa. La pintura con escasa flexibilidad no puede seguir el movimiento del soporte y se cuartea. La capa de óleo en contacto con la polución se oxida y corroe.

Evidentemente en todos los cuadros se va a producir el envejecimiento, pero el barnizado va a contribuir a su conservación. El barniz no es el único factor. Un cuadro sin barnizar bien tratado, durará más que uno barnizado maltratado. Todos los conservadores coinciden en la necesidad de barnizar los cuadros.

Su obra no barnizado perderá brillo con mayor rapidez y entonces empezaran los *restauradores aficionados* a aplicarle todo tipo de mejunjes que habrán escuchado por ahí para *realzarlo*: una capita de aceite de linaza, una frotadura con patata, cebolla, un lavado ligero con lavavajillas, una limpieza extra con reparador de mueble, multiusos o alcohol puro. La consecuencia final es que se le da de todo menos barniz y el cuadro queda literalmente pelado con una capa de productos incrustados que va a acelerar su envejecimiento. Naturalmente cuando el cuadro es muy valioso el dueño se reserva de hacer este tipo de cosas y, si no lo pone en manos de un restaurador, por lo menos lo deja como está. Las personas normales piensan que el óleo es la pintura más dura que hay en el mundo porque ven en los museos los cuadros en perfecto estado, como nuevos, y no se dan cuenta que un cuadro de esos ha pasado a lo largo de su historia dos o tres veces por las manos de restauradores profesionales que sí saben lo que necesita un cuadro.

Por tanto, la primera norma es proteger el cuadro de su poseedor: barnizándolo.

Entre las funciones del barniz se encuentran:

1.- Unificar la apariencia de la superficie. En una pintura con diversas capas y grosores es normal que el secado se produzca irregularmente y unas zonas queden más mates o brillantes que otras. El barnizado es la forma idónea de mejorar dicha apariencia.

2.- Asegurar una larga duración, por todo lo que se dijo en el primer párrafo.

3.- Mantener la elasticidad de la pintura bajo el barniz.

4.- Aislar la pintura del oxígeno y el ozono.

5.- Proteger del polvo, la suciedad y excrementos de insectos.

6.- Proteger de la humedad. Al aumentar la humedad relativa pueden crecer las esporas de hongos que contiene el polvo. Si se desarrollan hongos lo haría sobre el barniz y no sobre la pintura. El barniz siempre se podrá cambiar, la pintura no.

7.- Proteger de los gases, la polución ambiental y sus impurezas. Entre éstos se encuentran el dióxido de carbono, el monóxido de carbono, el ácido sulfhídrico o los óxidos de nitrógeno. El más peligroso es el anhídrido sulfúrico que en contacto con el vapor de agua se transforma en ácido sulfúrico de alto poder corrosivo y que ataca a los materiales naturales. Los formaldehídos de los adhesivos de los contrachapados y aglomerados oxidan los materiales.

8.- Proteger de la luz. Las radiaciones electromagnéticas contienen rayos ultravioleta (UV) que son más perjudiciales para el color. Los rayos UV producen la destrucción del pigmento, reacciones fotoquímicas y oxidación. Hay barnices fabricados con filtros UV. En todo caso, cuando el barniz amarillea con el envejecimiento aumenta la protección a los rayos UV.

En conclusión, hay que barnizar los cuadros pues es la mejor protección que por ahora existe a favor de la capa de pintura. Las demás partes del cuadro son restaurables o sustituibles.

17.1. Tiempo de secado

Antes de barnizar el cuadro hay que asegurarse que está completamente seco. No existe un acuerdo sobre el tiempo idóneo, ya que depende del grosor de la capa y de los disolventes o medios empleados.

El primer paso es comprobar que el cuadro está seco y no es sensible a los disolventes. El barniz contiene trementina o aguarrás mineral, los cuales poseen la capacidad de disolver la pintura seca, pero aún no suficientemente dura. Para ello se recomienda impregnar una torunda o un hisopo de trementina y aplicarla en suaves círculos sobre el cuadro. Si la torunda se mancha de color se interpreta que la pintura no está suficientemente seca, habría que esperar más tiempo.

En todo caso, si no hay más remedio que barnizar el cuadro, podemos arriesgarnos aplicando la capa con un pincel suave, no insistiendo excesivamente observando que la pintura no se disuelve. También se puede aplicar en forma de spray.

Si se aplica el barniz demasiado pronto se corre el riesgo de que el barniz seque mal, quedando largo tiempo pegajoso, sea absorbido por la pintura o se agriete.

El lugar idóneo para que seque adecuadamente el cuadro es un lugar seco, con una luz indirecta suave y suficientemente ventilado. Colgar la pintura en la pared es más correcto que dejarlo que se seque contra ésta. Tampoco es adecuado cubrir el cuadro con telas o papel pues se le priva de la renovación del aire. Hay que evitar lugares excesivamente calurosos y con corrientes de aire, pues secaría rápidamente la pintura. Una pintura al óleo debe secar a un ritmo normal, sin acelerarlo por el calor, ni retardarlo porque el lugar sea húmedo. Por supuesto no deben usarse estufas o similares.

Como barnices de conservación se utilizan dos tipos: el de retoque y el final.

El barniz de retoque se usa como protección provisional, pues permite que la capa de óleo siga absorbiendo oxígeno. Se recomienda aplicarlo cuando el cuadro tiene entre uno y tres meses de secado. Lo idóneo sería esperar el mayor tiempo posible. Tres meses es el tiempo necesario para que una capa fina de óleo termine de contraerse y comience a ser más estable.

Para el barniz final, si la capa es fina, se recomienda barnizarlo entre los tres y seis meses. Si la capa es normal entre los seis meses y el año. Para capas gruesas a partir del año o más.

La pintura realizada con un predominio de veladuras se puede barnizar en cuanto esté seco al tacto, ya que los medios contienen resinas similares al barniz.

Un cuadro no se debe dejar sin barnizar más de uno o dos años.

17.2. Aplicación de barniz

Cuando se proceda al barnizado del cuadro hay que limpiarlo previamente del polvo que haya podido acumular. La capa de polvo se aprecia sobre todo en los colores oscuros con una luz fuerte rasante. Éste se elimina con un trapo limpio, suave y seco o con un plumero. Si con el trapo no fuera suficiente, se eliminaría con miga de pan fresca desmenuzándola y frotando suavemente con un trapo. Si existieran manchas grasas se limpiarían con una torunda impregnada y escurrida de aguarrás mineral.

Los cuadros no se deben limpiar con agua o detergentes pues la pintura al óleo no es impermeable y penetra la humedad por los capilares.

El barniz se aplica en un lugar seco sin polvo circulante. El cuadro no debe pasar de un lugar húmedo a otro seco y barnizarlo inmediatamente, ya que necesita expulsar la humedad y dificultaría el secado del barniz.

Si se ha aplicado barniz de retoque, éste no se elimina antes de aplicar el barniz final.

El cuadro se coloca en posición horizontal y se dejará así hasta que el barniz esté seco al tacto y no mordiente.

La norma es aplicar dos capas finas de barniz dejando que seque la anterior. En el caso de una pintura de textura lisa, se comienza aplicando el barniz en una franja de 20 centímetros de ancho aproximadamente e inmediatamente se alisa y quita el exceso de barniz pasando una muñequilla repetidas veces, hasta que el barniz se empieza a notar mordiente (pegajoso). Seguidamente se repite la operación con la siguiente franja y así sucesivamente. El cuadro permanecerá en horizontal hasta

que se encuentre seco al tacto y no mordiente, lo cual suele suceder en dos horas. Si la segunda capa se va a dar al día siguiente, el cuadro se coloca en vertical para evitar que le caiga polvo.

La segunda capa se puede aplicar cuando el cuadro está seco al tacto o al día siguiente para que el barniz esté más asentado. Al aplicar esta segunda capa procederemos de igual forma trabajado por franjas, pero hay que hacerlo con más rapidez pues el barniz, al aplicarlo sobre la primera capa, se pone más rápidamente mordiente. Cuando se ha aplicado la segunda capa, se dejar secar un par de horas, antes de colocarlo en vertical. Cuando comprobamos el secado con los dedos se toca muy suavemente, pues si apretamos mucho se quedan las huellas marcadas y habría que retocarlo aplicando un poco de barniz con un pincel pequeño. En todas las capas de barniz, la aplicación debe hacerse con cierta rapidez para evitar que se noten las uniones entre las franjas. Si a pesar de haber aplicado dos capas, queda algún punto o zona rechupada, se le aplica una tercera capa exclusivamente sobre dicha zona.

En el caso de un cuadro con texturas se aplican las capa solamente a pincel, de forma que esté bien extendida y rebajando el barniz donde se hagan regueros o charcos.

Si se va a aplicar el barniz con aerosol, previamente hay que proteger la mesa o el suelo con unas tiras anchas papel de embalaje, de 70 u 80 centímetros alrededor del cuadro. No conviene barnizar el cuadro en vertical, pues es posible que se produzcan regueros. Si no hay más remedio que barnizar el cuadro en vertical debe proteger el suelo con unos periódicos pues la nube de barniz acaba manchándolo. Es aconsejable proteger la mano con un guante de látex. El envase hay que removerlo fuertemente durante 2 ó 3 minutos antes de usarlo. Se aplica a una distancia de 20 ó 30 centímetros con respecto a la superficie del cuadro. La nube de barniz se aplica siguiendo un recorrido lento formando franjas horizontales en zigzag y después en vertical. Para aplicar una segunda capa dejar pasar como mínimo un par de horas para que el barniz se seque. Ambas capas deben ser muy finas. Cuando se termine de usar el spray hay que tener la precaución de invertir el bote y accionar el botón dirigiendo hacia una superficie inservible (periódicos, cartulina, etc.) hasta que se limpie el sistema de salida de barniz y sólo salga gas. En el caso de no tener en cuenta esta precaución el barniz obstruirá el sistema de salida del spray.

17.3. Tipos de barniz

Antiguamente existían barnices grasos (mezclando resina con aceites y cociéndolos al fuego), los cuales resultan inapropiados pues son muy difíciles de eliminar. Los barnices grasos ya no se utilizan y han sido sustituidos por los barnices resinosos disueltos en trementina. Estos barnices son de composición sencilla y fáciles de eliminar. Entre los barnices resinosos se han empleado el de almáciga (o mástic) y el de damar. El barniz de almáciga ha caído totalmente en desuso, ya que amarillea. El barniz de damar es el único barniz que se sigue usando, puesto que amarillea muy poco en capas finas y es fácil de eliminar con el paso del tiempo. Los barnices acrílicos o sintéticos han invadido el mercado y se consideran los sustitutos de las resinas naturales.

Si se desea un barniz muy brillante, se recomienda la resina damar. Pero siempre será preferible prepararlo uno mismo, ya que los barnices de damar que sirven los fabricantes tienen una apariencia bastante parda, muy al contrario del aspecto que presenta el preparado por uno mismo. Además los barnices damar comerciales se sirven en alta concentración. Para elaborar el barniz damar, se diluye una parte en peso de resina en 3 ó 4 en peso de trementina. Si se diluye en tres partes, las dos capas de barnizado queda con un aspecto «cristal». La dilución en cuatro partes da un aspecto algo menos cristalino.

Los barnices acrílicos son menos brillantes.

Ambos barnices contienen aceite de ricino o stand oil que hacen la función de plastificantes, es decir, para crear una capa de barniz que con el tiempo resista más el cuarteado. Al barniz de damar se le añade un 5% de stand oil como máximo. El añadirle el aceite stand oil al barniz en nada le afecta al tiempo de secado, se seca igual que si no lo tuviera.

17.4. Barniz mate

Se puede aplicar al cuadro un barniz mate. En la composición de este barniz se añade cera o un pigmento mateante. Si el barniz es de damar se le añade cera de abeja blanqueada. Si el barniz es sintético puede tener tanto cera como pigmento.

En el caso de tener cera, la capa es algo más débil y existe el problema de que ésta se ablande con el calor. Si contiene pigmento mateante este problema no existe. Sólo si se da la circunstancia de una capa muy absorbente se «chuparía» el barniz y el pigmento quedaría como una capa polvorienta.

La cera hace menos sensible el cuadro a la humedad, pero también puede que amarillee.

Se recomienda que el barniz mate se aplique en una sola capa, pues la aplicación de varias, provoca que al final se noten las huellas del pincel y el cuadro queda con un aspecto «plástico», como si estuviera detrás de un forro de plástico. Para que el barniz quede homogéneo, se aplican dos capas: la primera con barniz brillante y la segunda con el mate, de esa manera hemos aplicado este último en una sola capa inmaculada y previamente se ha aislado más la pintura.

Según la marca del barniz mate se obtiene un acabado distinto. Una alternativa intermedia es el barniz satinado que contiene menos proporción de cera o de pigmento mateante. El aspecto puede ser más natural y los peligros se atenúan. Usted puede adquirir barniz brillante y mate y hacer su propia mezcla.

El barniz mate con el frotamiento tiene tendencia a abrillantarse. Lo contrario le para al barniz brillante que con el paso del tiempo pierde dicha brillantez.

No se puede «rebarnizar» un cuadro, es decir, aplicar un barniz nuevo encima de otro viejo. La mejora es pasajera. El viejo barniz permanece con sus defectos. Para ello había que eliminar el barniz viejo con técnicas de restauración.

18. Almacenaje y conservación de los cuadros al óleo

El lugar donde se almacenan cuadros debe estar libre de fuentes de humedad, como paredes con manchas mojadas, goteo, sótanos, suelos que supuran, lugares que han sufrido inundación, paredes exteriores muy expuestas a las inclemencias o viejos muros que absorben rápidamente el agua de la lluvia. Una habitación que está seca todo el año es la ideal. Es preferible que disponga de una ventana para facilitar la renovación del aire. Dicha ventana permitirá la entrada de luz. La ausencia absoluta de luz no es recomendable pues favorece el desarrollo de los hongos y el amarilleo de la pintura al óleo. Tampoco se puede dejar que la luz directa del sol caiga sobre los cuadros. La luz que entra por las rajadas de una típica persiana enrollable o por los agujeros de una persiana de raíles, es suficiente.

La humedad relativa, es decir, la proporción de agua que contiene el aire, ha de ser constante. Sería conveniente disponer en el lugar de almacenaje de un higrómetro y un termómetro. La humedad ideal debe estar entre el 50 ó 55% y con respecto a la temperatura entre 18-20° C. El aumento de humedad puede producir el ablandamiento, la dilatación de los materiales y la germinación de hongos. La disminución de la humedad provoca contracción, roturas y agrietamiento. En un almacén de un artista es prácticamente infrecuente el disponer de un equipo de aire acondicionado permanentemente funcionando para mantener una humedad y temperatura constante como en un museo. Los márgenes de humedad pueden ser más amplios. Los establecidos para un museo deben fluctuar entre 45 y 60-65%. Se ha comprobado que los materiales no sufren cambios irreversibles con una fluctuación de entre 25-30 y 70-75% de humedad. Los hongos germinan a partir de una humedad superior a 70-75%. Pero la humedad no es el único factor para que se desarrollen, además debe existir oscuridad, mucho polvo, aire estancado y que la superficie se encuentre algo mojada. Por tanto, para evitar los hongos en el lugar de almacenaje debe procurarse:

1. Humedad inferior a 70-75 %.
2. Presencia de luz.
3. Limpieza del polvo y de la suciedad.

4. Renovación del aire.

5. Las superficies de los cuadros deben estar secas.

Debemos saber que el polvo del aire contiene las esporas microscópicas de los hongos, que al depositarse en las superficies pueden desarrollarse si se dan las condiciones adecuadas. Es por lo que debemos mantener el lugar de almacenaje lo más limpio posible y evitar que el polvo se acumule en exceso y gratuitamente sobre los cuadros. Una protección adecuada es el barnizado y el cierre hermético del reverso del cuadro.

El suelo del almacén se debe barrer y fregar con frecuencia. No debe ser como un desván, con todo tipo de cosas viejas acumuladas, ya que se llenan de polvo, carcoma y atraen todo tipo de insectos, etc. Al contrario, debería estar lo más libre posible para facilitar su limpieza. Si acumulamos varios cuadros uno sobre otro, estos deberían estar sobre un cajón o similar con la suficiente altura para que quepa la escoba y la fregona sin tener que desplazarlos.

Los cuadros, por tanto, no deberían estar en contacto con el suelo, empleando, como hemos dicho, cajones, estantes, etc., y cubrirse con una sábana. Dicha sábana no quedará encima de los cuadros para siempre, sino que se espolvoreará, lavará o cambiara una o dos veces al año.

A los lienzos se le pegará un papel, cartulina o cartón de forma hermética (con cintas de papel de embalaje) para que el polvo no se acumule en la tela y en los intersticios del bastidor. Si el papel o cartón se deteriora se cambiará fácilmente por otro. Además se colgarán de forma que queden inclinados y no totalmente pegados a la pared, con el fin de que circule aire por detrás. Con el cuadro inclinado el polvo se deposita muchísimo menos en la parte pintada. Si el cuadro no es colgado se protege igualmente el dorso. Los cuadros deben almacenarse como en un secadero de forma que si sube la humedad tengan posibilidad de secarse rápidamente cuando ésta baje. Los cuadros con soporte rígido, como la madera, deben protegerse por los lados y por detrás aplicando imprimación, selladora transparente o barniz, para facilitar la limpieza y evitar que el polvo se incruste.

Para quitar el polvo de los cuadros (por delante y por detrás) se realizará con trapos limpios y secos o con un plumero suave. El trapo con agua, aunque esté muy escurrido, está totalmente prohibido pues el agua penetra por las grietas visibles o invisibles, reblandeciendo la imprimación y provocando cuarteamientos. Los cuadros que presentan muchas texturas se limpian con brocha, cepillo o plumero. Si necesita una limpieza más intensa se hace frotando con miga de pan fresco. Si existieran manchas difíciles, algo más resistente se frotará con un algodón impregnado levemente en aguarrás mineral. Observaremos el algodón para comprobar que se llena de suciedad y no de color.

Si un bastidor se encuentra invadido por la carcoma o termitas es mejor sustituirlo por otro. Cualquier tratamiento de la carcoma es más caro en tiempo y dinero que cambiarlo. Es imprescindible deshacerse del bastidor, ya que la carcoma emigraría a otros bastidores. Si tenemos un brote, hay que inspeccionar cuidadosamente los demás cuadros por si tuvieran carcoma. De nuevo la limpieza y la ausencia de humedad previenen su aparición. Si un cuadro con soporte de madera tiene carcoma, ya habría que iniciar su tratamiento. Se puede prevenir aplicando a la madera un producto anticarcoma ante de la imprimación.

En el caso de un cuadro con hongos, se observan manchas blancas o de variados colores, según la especie. Hay que saber si la plaga está activa o inactiva. Si barriendo los hongos con un pincel suave y seco se desprende en forma de polvo, la plaga está inactiva. Si crea mancha, está activa. La plaga inactiva se combate simplemente aspirándola o limpiándola con un trapo. Hay que evitar cepillarlo para no esparcir las esporas. Si está activa se secará la zona exponiendo al sol o a la luz de un flexo para que se seque. Después se aspira.

También se pueden dar plagas de cucarachas o roedores. En el caso de cucarachas tienen tendencia a esconderse en lugares oscuros, por ejemplo, donde hay varios cuadros apoyados sobre la pared. La época más frecuente de esta plaga es el verano, pues buscan lugares frescos, tranquilos y oscuros, como nuestra pila de cuadros almacenados en una habitación más bien sucia y descuidada. Se recomienda, otra vez mantener la limpieza, no dejar migas o restos de comida y poner cepos

anticucarachas. Estos cepos son muy eficaces y se han de renovar cada 3 ó 4 meses. Buscar los cadáveres, ya que aparecerán pronto y suelen perecer bajo una pila de cuadros.

Los accidentes también son un capítulo que deteriora los cuadros con frecuencia. Junto con la humedad suponen el 90% de los problemas. Cuando los cuadros se mueven mucho, siempre hay alguno que sufre un desperfecto. El cuadro que mejor se conserva es el que no se mueve, por ejemplo, el que se cuelga en una pared y no se vuelve a tocar. Cuando en el estudio se hace limpieza general, hay que pintar las paredes o trasladarlos para hacer una exposición, los cuadros son los que más los padecen. Las obras grandes y pesados son los que tiene mayor riesgo, por mucho cuidado que se ponga siempre tropiezan con algo. Por tanto, mover los cuadros solamente cuando es imprescindible. No tener prisa. Hacer la carga y el desplazamiento con lentitud. Los cuadros grandes o pesados trasladarlos entre dos personas. Poner especial atención al pasar por una puerta, bajar por unas escaleras o girar sobre sí mismo.

El exceso de iluminación es un factor importante de deterioro. Sobre todo afecta a la degradación del color. Las radiaciones infrarrojas aumentan la temperatura reseca los materiales orgánicos, acelera las reacciones químicas y provoca la germinación de microorganismos. La radiación ultravioleta destruye los pigmentos, provoca reacciones fotoquímicas y también aumenta la temperatura. Los daños de la luz son acumulativos e irreversibles. Aunque usemos los pigmentos más estables del mercado si se exponen a una iluminación intensa el color cambiará rápidamente. La radiación ultravioleta es la más peligrosa. La luz solar presenta la radiación más intensa, tanto la directa como la indirecta. La radiación ultravioleta se mide en microwatios por lumen. Los organismos internacionales de conservación recomiendan para las pinturas al óleo que no se superen los 75 microwatios por lumen (lo ideal es que no recibiera ninguna). La intensidad de radiación visible se mide en lux. También está establecido que una pintura al óleo no debe recibir más de 150 lux. El Instituto Canadiense de Conservación (ICC), a la vanguardia en cuanto a temas de iluminación, ha determinado que los colorante de pintura duradero (ISO 7, 8, ó superiores), para que no desaparezcan a los 500 años, deben recibir al día un máximo de 1500 lux durante 10 horas. Si queremos comprobar la intensidad lumínica que reciben nuestros cuadros podemos medirlos con una cámara reflex de un solo objetivo. Se coloca la sensibilidad de la cámara en 800 ASA y el diafragma en f4. En el lugar del cuadro se coloca un folio blanco que se encuadra con la cámara a unos 40 ó 50 centímetros aproximadamente. Si el fotómetro nos da una velocidad de 60, equivale a unos 50 lux. Si la velocidad es de 125, equivale a 100 lux y si es de 250, equivale a 200 lux. Si sobrepasa los 200 lux deberíamos plantearnos el cambiar el cuadro a otro lugar con una iluminación menos intensa.

19. Pintura al óleo para «puristas»

Hay artistas que desean utilizar los materiales de la forma más pura posible, ya que se sabe que manipular la capa de pintura con un exceso de disolventes, aceites y medios a la larga puede producir problemas. Es más, hay artistas que defienden que ni siquiera habría que utilizarlos.

El disolvente, como la trementina o el aguarrás mineral, perjudica a la pintura. Tiene la propiedad de crear una capa con menos aglutinante y, por tanto, más débil. La pintura se vuelve mate y frágil, ya que el pigmento no se encuentra bien rodeado de aceite. Existe un riesgo de grietas. Con el paso del tiempo la pintura envejece desmenuzándose, El artista que no usa disolvente tiene que tener más paciencia, pues la pintura no se extiende con tanta facilidad. El manchado no existe. Aplica unas capas finas bien extendidas con el pincel de cerda o de meloncillo. También puede preferir ir cubriendo con pinceladas cortas en vez de capas extensas. Las siguientes capas podrán ser más gruesas. El método es evidentemente más lento.

Los secativos también resultan perjudiciales. Estos materiales se usan de dos formas: se añaden al disolvente o se mezclan directamente con la pintura. Si añadimos demasiada cantidad de secativo la capa de pintura seca con rapidez, esto es debido a que absorbe oxígeno, pero dicho exceso va a provocar que durante muchos años la capa siga absorbiendo más de la cuenta. El resultado es una capa oxidada antes de tiempo y prematuramente envejecida. Es difícil no pasarse con el secativo.

Algunos fabricantes recomiendan añadir un 2% de secativo a la pintura. ¿Es usted capaz, mientras trabaja, de calcular que exactamente le está añadiendo un 2% de secativo a los pegotes que tiene en la paleta? El artista que no usa secativo no le preocupa el tiempo de secado, al principio aplica las capas finas y cuando están secas al tacto sigue aplicando más capas finas o gruesas.

Si aplicamos aceite como medio también tiene sus problemas. Por ejemplo, imagine que seleccionamos aceite de linaza purificado. Si lo usamos tal cual, estamos alargando muchísimo el tiempo de secado y si lo aplicamos en abundancia se convierte en un gel pegajoso. Lo normal es diluir el aceite con esencia de trementina al 50%. Con esta mezcla el aceite de linaza se comporta mejor para las mezclas habituales. Sin embargo, si con esta mezcla se intentan hacer veladuras vuelve el problema del aspecto pegajoso por mucho tiempo. El problema más importante del aceite de linaza es el amarilleo, cuando lo usa puro o diluido se lo añade a todos los colores, incluso a los claros y azulados, que son precisamente los colores que todo fabricante evita aglutinar con aceite de linaza. Sus colores claros y azulados en poco tiempo tenderán a ser amarillentos y verdosos. Otro problema es que el exceso de aceite produce capas con tendencia a las arrugas, ya que se seca primero la superficie y después el interior. Se podría elegir, en vez de aceite de linaza, aceite de adormidera, pero es un aceite más débil que el de linaza. Si aplica ese aceite a todos los colores en varias capas, unas tendrán más aceite de adormidera y otras menos, contraviniendo la regla de que no se debe usar aceite de adormidera debajo de aceite de linaza. Una solución menos mala es usar aceite de linaza stand (stand oil) que amarillea mucho menos que el de linaza corriente. Pero este aceite sólo se puede usar en la última capa, pues retarda mucho el tiempo de secado. Si quisiera acelerar su secado tendría que añadirle secativos, con los problemas que ello supone: una capa de rápido secado sobre capas de secado lento. El artista purista rechaza el uso de cualquier aceite.

Los medios también se suelen poner en cuestión, ya que cada fabricante tiene su fórmula y nunca sabemos con exactitud qué contiene y en qué proporción. En general se componen de un aceite, una resina y un disolvente. Siempre será un misterio saber cómo envejecerá el cuadro. Si contiene aceite de linaza el amarilleo será menor debido a que está repartido con los demás elementos. En cuanto a las resinas, suelen ser sintéticas, acrílicas, alquídicas, de poliuretano... Por ahora no hay estudios firmes sobre el comportamiento de estos materiales, pero los que hay dicen que van bien. El artista que no diluía sin aceites sigue pintando sin la necesidad de diluir con un medio. Entre la lista de medios hay de los más extravagantes: holandés, flotentín, Fragonard, JG Vibert, Xavier de Langlais, Flamand, Duroziez, Venetien, Laca, Cristal, Rembrandt, Van Gogh, Van Eyck, Liquin, Turner, Flow'n Dry, Veronèse... ¿Cuál es el bueno, si todos son buenos —según sus fabricantes?

Los medios se usan también para hacer veladuras. Es la parte más débil de una pintura. La Historia ha demostrado que cada artista ha hecho las veladuras con lo que podía y muchas han desaparecido. Por ejemplo, se deterioraron porque los pigmentos se han quemado con el paso del tiempo. En otros casos han envejecido como si fueran un barniz, amarilleando, pasmándose, agrietándose o desprendiéndose. Finalmente, es difícilísimo descubrir en un cuadro antiguo dónde termina la veladura y dónde empieza el barniz en una superficie parda, negruzca. Los restauradores podrían llevarse las veladuras al limpiar el barniz, si no se lo han llevado antes. Las veladuras son un recurso antiguo que poco se usa en la pintura actual. Si las capas se hacen puras, en cinco o seis años el óleo se vuelve insoluble a los disolventes suaves. Si se limpia el barniz la capa de pintura resiste muy bien y se volvería a barnizar sin haber sufrido daño.

Otro problema es el de las pastas o geles para impacto. Volvemos al problema del misterio. ¿Qué contienen? Algunas pastas se fabrican con resinas alquídicas o acrílicas para favorecer el secado rápido, otras contienen ceras. También se aglutinan con un pigmento inerte. Las pastas se mezclan a partes iguales con el óleo, de forma que se “engorda” la masa. Ya tenemos una capa adulterada con la mitad de pigmento y la mitad de casi nada a lo que hay que añadir el posible relleno que pueda tener el óleo de origen. En definitiva tenemos una capa con un 50% de algo que no sabemos, más otro 50 que es aceite y pigmento, es decir, un 75% de auténtica materia colorante.

El artista que no usa estas pastas, crea los impactos, poco a poco en varias capas y como le permita la naturaleza de sus colores, sin más.

Finalmente el artista purista deja secar su cuadro el mayor tiempo posible, un año aproximadamente, donde se han secado en profundidad las capas con grosores «normales». Elige un barniz brillante que tiene las menos complicaciones posibles. Lo fundamental no es que dure para siempre, sino que se quite con facilidad. Evita los barnices de fuerte mateado ya que la cera mezclada con el barniz crea una capa algo más débil. Las ceras también se pueden volver amarillas, sobre todo las de parafina y con el calor excesivo se ablandan. Estos barnices son más difíciles de quitar, requiriendo disolventes más potentes.

20. Pintura al óleo al agua

En la actualidad la industria ofrece al artista una pintura al óleo que se disuelve con agua. Este tipo de pintura se maneja igual que el óleo tradicional, teniendo en cuenta algunas diferencias leves a las que el artista ha de acostumbrarse y que después comentaremos.

Lo primero que le recomiendo es que si no es alérgico al óleo tradicional no es necesario que use este tipo de pintura. Sobre todo el aguarrás es el elemento que produce mayores problemas. Primero usted debe tener comprobado que es realmente alérgico, es decir, le salen ronchas en la piel al estar en contacto con la trementina, sufre obstrucción de las vías respiratorias, padece continuamente de dolores de cabeza después de haber estado pintando. También puede ser que usted no sea alérgico, pero sí algún familiar. En el caso de que pinte en casa, el olor a pintura se esparce y puede que moleste a los demás. También puede que usted sea un acérrimo ecologista y se niega en rotundo a usar productos contaminantes.

En el caso de que tenga alguno de estos problemas el óleo al agua es una alternativa y el aspecto de la pintura es exactamente el mismo, nadie puede diferenciar una pintura hecha con un tipo u otro de óleo. En el caso del olor de la trementina puede probar, antes de cambiar, los disolventes sin olor que ofrecen los fabricantes de pinturas de bellas artes.

Para un artista que utiliza acrílicos y se pasa al óleo al agua le resulta más fácil adaptarse, sin embargo para un artista que procede del óleo tradicional nota algunas adversidades.

El óleo al agua se seca algo más rápido que el tradicional.

Los pinceles son más difíciles de limpiar durante el trabajo. El agua se ensucia con rapidez y hay que cambiarla constantemente o usarla en grandes cantidades.

Existe un medio especial para este tipo de pintura.

Hay que seguir respetando la regla de graso sobre magro, debiendo empezar con una capa más aguada y las siguientes con menos agua.

El medio se puede diluir con más o menos agua para graduar las capas.

El barniz final es el mismo que en el óleo tradicional.

El problema fundamental que yo veo con el óleo al agua es que al mojar en agua los pinceles se vuelven flácidos inmediatamente y la pintura pastosa es más difícil de realizar. Esto es un problema para el artista de óleo tradicional que está acostumbrado a la rigidez de sus buenos pinceles, por mucho que los moje en aguarrás. Cualquier pincel, por muy bueno que sea, en contacto con el agua se convierte en una cosa blandengue que apenas arrastra la pasta de óleo.