



Técnicas de pintura al oleo *Por Carsa*

Indice:

<u>Preparación de la tela</u>	<u>2</u>
<u>El degradado.....</u>	<u>2</u>
<u>Texturas.....</u>	<u>3</u>
<u>Reserva.....</u>	<u>4</u>
<u>El esgrafiado.....</u>	<u>4</u>
<u>El sfumado.....</u>	<u>5</u>
<u>El rascado.....</u>	<u>6</u>
<u>A la esencia.....</u>	<u>7</u>
<u>Prepintado.....</u>	<u>7</u>
<u>Húmedo sobre seco.....</u>	<u>8</u>
<u>Monotipos.....</u>	<u>8</u>
<u>Tonking.....</u>	<u>9</u>
<u>La impresión.....</u>	<u>10</u>
<u>Con espátula.....</u>	<u>10</u>
<u>Empastes.....</u>	<u>11</u>
<u>Bases</u>	<u>11</u>
<u>Veladuras.....</u>	<u>13</u>
<u>Graso sobre magro.....</u>	<u>13</u>
<u>Pincel seco.....</u>	<u>14</u>
<u>Restregado.....</u>	<u>14</u>
<u>Correcciones.....</u>	<u>15</u>
<u>Fondos de color.....</u>	<u>15</u>

[Alla prima.....16](#)

[Limpieza de cuadro viejo...17](#)

[Carnaciones y luces.....17](#)

Preparación de la tela

→ CON COLA DE CONEJO O DE CARPINTERO.- Una de las formas de preparar la tela es con cola de conejo, que se puede adquirir en droguerías o en casas de bellas artes. Para prepararla se dejan durante 24 horas, 70 gr. De cola en un litro de agua, para que se ablande, después se calienta al baño María hasta su total disolución.

Con la cola todavía caliente, se aplican con un pincel tres o cuatro capas sobre la tela cruda y se deja secar.

La tela encolada requiere ahora una correcta imprimación. Cuando se ha secado la cola se mezclan los siguientes ingredientes:

- ♣ Una parte de blanco de España o creta
- ♣ Una parte de blanco de cinc
- ♣ Una parte de agua de cola

Se mezcla el blanco de España con el blanco de cinc y el agua formando una pasta cremosa, se calienta al baño María y se le añade la cola. El resultado se aplica sobre la tela en tres capas en diferentes direcciones.

→ CON LÁTEX Y ACRÍLICO.- Otra forma más rápida de preparar la tela con colas o resinas ya preparadas. En el mercado existen varios tipos de preparaciones listas para su imprimación, puede que no tan tradicionales como la cola de conejo pero con la ventaja de la comodidad y la rapidez. Las imprimaciones plásticas o resinosas son de rápida aplicación y proporcionan a la tela un secado elástico y homogéneo. Las primeras capas se realizan de forma fluida para sellar ligeramente la superficie; cuando ésta se ha secado se puede aplicar capas más densas mezcladas con blanco de España.

→ CON GESSO.- Se aplicará directamente el gesso sobre la tela cruda, y se pueden realizar imprimaciones texturadas debido a su densidad.

→ CON ESENCIA DE TREMENTINA.- Se puede preparar una excelente imprimación para la pintura al óleo con medio kilo de blanco de plomo y 90cc de esencia de trementina; la pasta resultante se debe aplicar uniformemente; en dos o tres días se secará; pasado este tiempo se lija y se vuelve a aplicar una nueva capa.

El degradado

es el proceso de combinar un color o matiz con otro de modo que no se forme un contorno áspero. Se utiliza cuando se necesita lograr efectos suaves; por ejemplo, la gradación de un cielo azul desde un color intenso a un pálido; nubes, efectos sutiles de luces y sombras en un retrato, etc.

Uno de los mejores “utensilios” para conseguir dichos efectos son los dedos. Consiste en frotar con los dedos para conseguir el efecto de colores y tonos que se funde unos con otros. De todos modos, el hecho de degradar o no los colores, y el grado al que habría que llevarlo, depende de la forma en que se aplique el trazo del pincel y del tema particular que esté abordando. Un artista que prefiera un trabajo detallado y altamente definido para crear degradaciones imperceptiblemente uniformes en grandes zonas del lienzo. En el otro extremo, un artista que emplee pinceladas indefinidas puede restringir el degradado a la aplicación de un color hasta y más allá del límite con el siguiente. En la mayoría de los casos, los colores que se degradarán estarán estrechamente relacionados, ya que representarán áreas contiguas de forma única y se combinarán hasta conseguir una verdadera mezcla de colores intermedios. Los colores que se degradan para crear un color completamente nuevo no pueden mezclarse satisfactoriamente; por ejemplo, el azul no puede mezclarse con el amarillo ya que aparece una banda verde allí donde ambos colores se unen.

Lo siento pero no puedo estar de acuerdo con tu última frase en la que dices que el azul y el amarillo no pueden degradarse sin dar verde.

En este cuadro que hice con el propósito de fundir colores complementarios, cuya mezcla como sabes da marrones o agrisados sucios, hice fundidos contínuos entre verdes y violetas, azules y amarillos, verdes y amarillos, amarillos y violetas, etc y como verás no hay mezclas, si no paso continuo de un color a otro. Todo tiene su técnica y en pintura como en cualquier otra disciplina todo es posible. Es cierto que está hecho a espátula pero la forma reside no el medio de aplicación si no en el modo en el que tratan los colores intermedios entre los tonos a fundir para llegar a "avecinarlos" sin que hagan mezclas extrañas.
Por Carlos Casu

Texturas

A menos que la pintura al óleo se aplique en capas muy finas, su propia naturaleza confiere textura a la obra. Hay otras técnicas que pueden aplicarse para lograr texturas específicas, como la impresión y la pintura con espátula, que se explican por separado. Aquí la palabra se refiere solamente a la adición de otros ingredientes a la pintura para aumentar su volumen y para mejorar o alterar sus características.

Una forma de conseguirlo es mezclar la pintura con uno de los aceites especiales para empaste, que permite aplicaciones mucho más espesas y reduce el peligro de que se cuartee. Una vez en el soporte, la mezcla de pintura espesa puede ser esculpida y modelada empleando cualquier utensilio idóneo para este trabajo.

Otros aditivos usados comúnmente son arena limpia, serrín y virutas de madera. La arena confiere a la superficie una textura granulosa, mientras que la pintura que contiene serrín

puede cortarse con un cuchillo una vez que se ha secado parcialmente. Las virutas de madera proporcionan una textura obvia, que es mejor limitar a determinadas áreas de una pintura, donde pueda contrastar con otras más uniformes.

La construcción de relieves de esta manera, que llegan casi a la categoría de esculturas, acentúa la importancia de la pintura como un objeto en sí mismo, más que como una simple “traslación” bidimensional de un tema particular

- La adición de arena a la pintura sin diluir le confiere una textura granulosa y brillante.
- La argamasa también aumenta en volumen de la pintura y le da una textura de gran fino, similar a la del cemento, cuando la pintura está seca.
- Las virutas de madera hacen que la pintura presente una textura escamosa muy agradable, especialmente adecuada para las pinturas en formato grande.
- El serrín aumenta el espesor de la pintura, permitiendo la aplicación de empastes muy gruesos. La textura resultante es ligeramente granulosa.

Reserva

Este método consiste simplemente en cubrir aquellas partes de la superficie del cuadro con cartulina o cinta adhesiva para que no se vean afectadas por la pintura aplicada a las zonas adyacentes.

El uso de la cinta de reserva es fundamental en aquellas pinturas basadas en contornos de bordes precisos y absolutamente rectos entre colores y tonos, mientras que los trazos de cartulina recortados o la película adhesiva pueden utilizarse para conseguir contornos curvos y ondulados. Este método no es aconsejable para un tipo de pintura más libre e impresionista, ya que los bordes definidos parecerían incongruentes.

La reserva debe aplicarse al lienzo virgen o a un repintado perfectamente seco, y la pintura debe ser espesa para impedir que se escuna por debajo. Debe esperarse a que esté seca o semiseca antes de quitar la reserva. Si el adhesivo se ha endurecido, como suele suceder después de cierto tiempo, se puede ablandar con un poco de disolvente.

Una variación de la reserva es el estarcido, que implica recortar una forma de papel estencil, película de acetato u otro material duro a través del cual se esparcirá la pintura. Este método permite repetir un motivo sobre la superficie del cuadro.

El esgrafiado

Esta técnica, a cuyo nombre se deriva del italiano graffiare –rascar-, consiste en marcar la pintura de haber sido aplicada al soporte. Con cualquier instrumento rígido como el mando del pincel, un cuchillo, un tenedor o incluso un peine, la capa superficial de pintura fresca es rascada para que aparezca el fondo de color o bien una capa de color seca que está debajo. En

la pintura se pueden marcar líneas de cualquier grosor, y se pueden elegir las capas separadas de color para que contrasten o se complementen entre ellas. La pintura marrón oscuro, por ejemplo, puede esgrafiarse para que revele el azul claro que hay debajo, o un verde oscuro para que haga visible un verde más claro y brillante. El esgrafiado se emplea a menudo como una forma segura de representar el pelo, las arrugas de la piel y las marcas sobre superficies planas, como paredes y aceras. Rembrandt (1606-1669) empleó mucho esta técnica, esgrafiando la pintura fresca y espesa con el mango de un pincel para delinear los pelos del bigote o los detalles del encaje de un cuello. Las áreas de sombra pueden construirse esgrafiando el fondo oscuro, y también pueden sugerirse pequeñas olas en el mar, trozos de cielo claro entre el follaje y chispas en el fuego.

La calidad de la línea depende del grosor de la pintura y del grado en que se haya secado. La pintura seca también puede esgrafiarse, siempre que se emplee un utensilio de punta afilada. En este caso, las líneas esgrafiadas serán blancas, ya que se rascarán todas las capas de pintura, pero en algunos temas puede ser muy útil. No obstante, conviene limitar el esgrafiado en pintura seca a los tableros rígidos, ya que podría dañar el lienzo.

El sfumado

El sfumado consiste en aplicar una capa desigual de pintura sobre un prepintado seco, fino y relativamente libre de aceite, de modo que el primer color se transparente a través de la pintura en algunas zonas. En manos de un artista, esta técnica puede crear efectos mágicos en una pintura, dando una impresión similar a la de un velo, como si se hubiese colocado una tela transparente sobre un color mate. Es un método excelente para modificar el color sin sacrificar su vivacidad, y la capa esfumada puede ser modificada para el prepintado, en la medida en que responda a un planteamiento previo. Por ejemplo, puede usar un rojo oscuro y plano como base para esfumar en rojo más claro, rosa o incluso en un color contrastante. Asimismo, la textura de la pintura es más evocativa que el color plano, y puede transmitir más vivamente el carácter del tema tratado.

Los colores oscuros pueden ser esfumados sobre otros más claros, pero el método suele tener más éxito con colores claros sobre oscuros. Una forma de aplicar el sfumado consiste en cargar un pincel de pelo de cerda ancho y chato con pintura diluida, sacudirlo para eliminar la mayor cantidad de humedad posible y luego aplicarlo suavemente sobre la superficie para producir una delgada película de pintura. A menudo, la pintura espesa, sin diluir, se aplica en movimiento circulares con un pincel redondo bien cargado y sostenido de forma perpendicular. De forma alternativa, se puede usar un pincel grande y chato con pintura espesa, aplicándolo casi horizontalmente sobre la superficie, dejando una capa de pintura moteada. Para obtener un efecto punteado debe utilizarse un pincel redondo o un pincel abanico. El sfumado también puede aplicarse con los dedos, el dorso de la mano, un paño, una esponja o una espátula. Cuando más gruesa sea la textura del lienzo, más efectivo será el

esfumado, ya que la pintura queda depositada en las crestas de la textura. La experimentación con diferentes espesores de pintura, diferentes superficies y diferentes utensilios aplicados de modos variables, le dará una idea de los efectos que pueden obtenerse con esta técnica.

Un ejemplo: después de haber pintado y dejado secar el azul apagado del cielo, el artista elabora las nubes esfumando con un paño y realizando movimientos circulares con el dedo. El esfumado con pincel deja marcas de la cerda entre las que se percibe la capa subyacente. Este método permite una suave mezcla de color, con degradaciones imperceptibles.

Agregado de Casu

Y para aportar mi granito de arena diría que el esfumado o "sfumatto" es un término italiano que se describe a la llamada perspectiva aérea y no tal o cual técnica de óleo o de lo que sea. Se dice que su precursor fué Leonardo de Vinci, pero se dicen tantas cosas...este término significa simplemente "difuminado"

El término se refiere a la pérdida de saturación de color que podemos observar cuando vemos un paisaje lejano. Esto es debido a que las capas de aire filtran la luz reflejada de los objetos agrisando los colores, así pues, siempre vemos las montañas lejanas como grises azuladas, grises verdosas, etc, por el paso del color reflejado a través de las capas de aire. El caso extremo del sfumatto sería la niebla en la que los colores se filtran completamente hacia el gris perdiendo casi todos los matices.

En este sentido es perfectamente posible realizar sfumattos de perspectiva aérea simplemente recurriendo al simple principio de: Pinto lo que veo y sin recurrir a ningún tipo de veladura ni método complicado. En realidad es posible pintar cualquier efecto lumínico al óleo de una sola vez siempre que se acierte con el color, su saturación y los colores adyacentes. La técnica elegida, sea alla prima, veladuras, etc, vendrá siempre después del estudio del problema pero nunca antes. Personalmente creo que la mejor actividad que puede tener un pintor aparte de pintar, es simplemente ver y observar, se aprende mucho más sobre lo que nos rodea que de cualquier otra.

El rascado

El procedimiento de quitar la pintura de un lienzo u otro soporte con la parte plana de la espátula no es solamente una forma de hacer correcciones, sino que se trata de una valiosa técnica en sí misma. El rascado de la pintura dejará una vaga imagen formada por la delgada capa de color remanente, de modo que el rascado deliberado permite construir una pintura según una serie de capas sin usar disolventes y sin dejar marcas del pincel.

En el lienzo, la espátula elimina la mayor parte de la pintura de las fibras levantadas, dejando pintura entre la textura más o menos intocada, mientras que sobre una madera uniforme, el rascado produce una capa de pintura lisa y casi exenta de textura.

Cualquiera que sea el soporte que emplee, el efecto de un repetido rascado sobre las capas de pintura (después de que cada una de ellas haya secado convenientemente) es muy diferente de aquél que se consigue con cualquier otro método. Esta técnica fue introducida de un modo

totalmente casual por James Whistler (1834-1903), quien rascaba a menudo sus retratos al finalizar la sesión, prefiriendo volver a comenzar en lugar de pintar encima de la obra aparentemente terminada. Al rasgar la pintura del retrato de una niña con un vestido blando, descubrió por azar que había conseguido el efecto diáfano, casi transparente, que había estado buscando para la tela del vestido.

Sobre un fondo blando, el rascado de la pintura recibe la luz de debajo como si se tratara de un cristal, mientras que sobre un fondo de color, puede actuar como un medio sutil de modificar el color.

A la esencia

Es una técnica inventada por Degas (1834-1917) y empleado también por Toulouse Lautrec (1864-1901) que consiste en quitar el aceite contenido en la pintura y mezclarla con trementina para conferirle una consistencia mate similar al gouache. A Degas no le gustaba la pintura espesa y oleosa y, en ocasiones, la rascaba del lienzo cuando aun estaba fresca para conseguir los efectos suaves y delicados de los frescos que tanto admiraba.

A menudo pintaba sobre carón o papel montado sobre lienzo sin imprimir, un soporte que absorbía cualquier residuo aceitoso. La pintura diluida eliminaba cualquier textura de la superficie del soporte y le permitía trabajar sobre áreas de color uniforme. Como la pintura secaba rápidamente, a Degas le resultaba ideal para sus estudios preliminares, si bien ocasionalmente también usaba estos soportes para sus pinturas terminadas-

Toulouse-Lautrec siguió la estela de Degas, pintando también sobre cartón. Su enfoque era fundamentalmente lineal y empleaba la pintura diluida como un medio para dibujar. Algunas de sus pinturas sobre cartón tienen el aspecto propio de los pasteles.

Esta técnica sigue siendo utilizada actualmente por muchos artistas que comparten con Degas su desagrado por la pintura aceitosa. Gran parte del aceite puede eliminarse aplicando los colores sobre una superficie absorbente, como papel grueso o cartón sin imprimir, en lugar de utilizar una paleta convencional. Aunque esta pintura “sin aceite” tiene un aspecto similar al gouache, es más versátil y sencilla de usar, ya que permite aplicar capas de pintura sin perturbar las capas inferiores

Prepintado

No todos los artistas comienzan su trabajo con un prepintado o grisalla, ya que ello depende en gran medida del modo personal de trabajar. En el método alla prima, por ejemplo, no hay habitualmente prepintado, y tal vez sólo un dibujo preliminar para que sirva de guía a las áreas de color. En un tipo de pintura más elaborado, sin embargo, esta primera capa puede desempeñar un papel más importante, ya que la idea es dejar visibles algunas partes del

mismo en la obra terminada. En este sentido, su función es similar a la del fondo de color, pero mientras que éste ayuda a unificar el cuadro, un prepintado establece las áreas de luz y sombra principales, y sus colores se eligen para que actúen como contrastes de las capas finales.

Habitualmente sólo se utilizan unos pocos colores neutros, atenuados con trementina o disolvente. No debe añadirseles nada de óleo o una cantidad mínima en esta etapa; las capas más espesas y oleosas se añaden más tarde.

El prepintado no es una alternativa al dibujo preliminar, sino que constituye una segunda etapa. Generalmente se aplica rápidamente y puede quitarse con facilidad si no es satisfactorio. De este modo, el equilibrio tonal de la pintura puede controlarse desde el principio.

Los colores elegidos dependen de los que se aplicarán más tarde pero, en general, los colores fríos complementarán las capas finales de colores más cálidos. Los pintores primitivos italianos y los del Renacimiento pintaban en tonos cálidos sobre una pintura subyacente verde, azul o incluso púrpura. Los colores rosa cremoso o amarillento pintados en forma de veladuras sobre dichos colores adquieren una apariencia rica y brillante, mientras que los verdes fríos del follaje tienen más vivacidad si se permite que el prepintado de colores cálidos marrones o rojizos se perciba a través de ellos.

Como en el caso del dibujo preliminar realizado con un pincel, es conveniente usar colores que secan rápidamente, como el azul cobalto, el ocre natural o el tierra verde, ya que la pintura adyacente debe secarse antes de aplicar nuevos colores.

Húmedo sobre seco

Si pinta un cuadro en varias sesiones, probablemente descubrirá que está pintando húmedo sobre seco aunque no lo haya planeado así. Algunos artistas sin embargo, aplican un enfoque más metódico y permiten deliberadamente que cada capa de pintura se seque antes de aplicar la siguiente, tal vez para construir el cuadro por medio de veladuras o esgrafiado.

En la época preimpresionista, virtualmente todas las pinturas al óleo se construían en capas siguiendo este método, comenzando con un prepintado que establecía el dibujo y la estructura tonal. No se trata de una técnica para registrar impresiones rápidas, pero resulta muy útil para composiciones más complejas donde hay muchos elementos diferentes, ya que confiere un mayor grado de control sobre la pintura que el método húmedo sobre húmedo. Es importante pensar en cada capa como prelude de la siguiente, y construir gradualmente la pintura para obtener los contrastes entre las áreas de luz y de sombra que darán profundidad al cuadro. El método habitual de trabajo –pero no el único- es pasar de colores oscuros a colores claros, manteniendo la pintura fluida en las etapas iniciales y reservando los puntos de luz más densos para las etapas finales.

Monotipos

Se trata de una técnica fascinante y amena que, es una especie de mezcla de pintura y grabado. Fue empleado profusamente por Degas (1834-1919) y, desde entonces, han sido innumerables los artistas que la han aplicado a sus obras. Existen dos métodos básicos. En el primero, se realiza una pintura sobre un soporte no absorbente (cristal o metal, por ejemplo), sobre él se coloca una hoja de papel y se la frota suavemente con un rodillo, o simplemente con la mano. Luego el papel se quita con mucho cuidado y tendrá una versión “impresa” de la pintura original.

Si lo desea, puede dejarla tal como está, o bien permitir que se seque y luego trabajar sobre ella con más pintura o pasteles grasos (que combinan muy bien con la pintura). Deberá experimentar un poco hasta conseguir la consistencia adecuada de la pintura, que deberá adherirse al papel sin dejar manchas ni zonas embadurnadas. La experimentación, sin embargo, es parte del atractivo del método, que siempre es, hasta cierto punto, imprevisible. El segundo método implica cubrir de pintura toda la superficie del soporte, dejando que se vuelva ligeramente pegajosa, y luego colocar un papel como se hizo en el método anterior. En este caso, el diseño se consigue dibujando sobre el papel y aplicando una presión selectiva sobre su superficie. Sólo se imprimirán las líneas dibujadas. Aquí también interviene el procedimiento de ensayo y error, ya que si la pintura está demasiado fresca, simplemente se desprenderá del papel. Se puede conseguir una amplia variedad de efectos siguiendo esta técnica, alternado el tipo de línea y creando texturas mediante la aplicación de diferentes objetos presionados sobre el papel.

También puede imprimir en dos o más colores, entintando el cristal con uno diferente para cada impresión. Este procedimiento lleva más tiempo, ya que debe permitir que el primer color se seque antes de imprimir otro sobre él.

Tonking

Con frecuencia se llega a un punto en que una obra tiene tanta pintura en su superficie que no puede seguir trabajando sobre ella. Cualquier color nuevo se mezcla simplemente con el anterior, creando combinaciones borrosas y desagradables y alterando todo el trabajo previo. Cuando ello ocurre, el exceso de pintura puede eliminarse mediante el tonking, un método que recibe el nombre de Henry Tonos, que fue profesor de pintura en la Slade School of Art, en Londres.

Sobre las zonas excesivamente cargadas de pintura, o sobre todo el cuadro, se coloca una hoja de papel absorbente –como papel de periódico o toallas de papel-, se frota suavemente con la palma de la mano y luego se retira con mucho cuidado. Este procedimiento elimina la capa superior de pintura, dejando una versión difuminada del original, con contornos más suaves, que sirve como un fondo de color ideal sobre el cual se puede continuar trabajando.

Este método es especialmente útil para los retratos porque elimina detalles al tiempo que deja intocada la estructura principal de la cabeza. Habitualmente son los detalles – en los ojos y la boca principalmente- los que, incluso mínimamente fuera de lugar, destruyen el parecido en un retrato. Estos rasgos también tienden a cargarse pintura, ya que hay una propensión a aplicar una capa de pintura tras otra en un intento de captar el parecido. En ocasiones, la utilización de esta técnica produce un área que no necesita volver a pintarse.

La impresión

En ocasiones puede encontrar que la textura de la pintura conseguida con los pinceles o las espátulas no responde a sus expectativas o a sus necesidades. O, simplemente, puede querer experimentar con otros métodos. El secado lento propio de la pintura al óleo, junto con su plasticidad, permite que su textura sea renovada sobre el propio soporte presionando diversos materiales u objetos sobre la pintura y luego quitándolos para que dejen una impresión. Para este método puede utilizarse prácticamente cualquier elemento: objetos con agujeros (cucharas acanaladas), ranuras (tenedores), bordes serrados (hojas de sierra) o cualquier estructura abierta tiende a dejar marcas muy interesantes. El espesor de la pintura, la presión con que aplique el objeto y otros factores afectarán la textura y la calidad de impresión, de modo que intente diferentes efectos.

Por ejemplo, ¿cómo conseguir una textura acanalada de unos ladrillos? Para conseguir este efecto, el artista ha recubierto la pintura aún fresca con una hoja no absorbente y luego lo ha retirado rápidamente. Un extremo de una caja de cerillas ha servido para conseguir el diseño del ladrillo.

¿Cómo conseguir un modelo con nervaduras y hendiduras? Se ha obtenido presionando una cucharilla de té en pintura fresca con ligeros movimientos rotatorios.

¿Cómo conseguir una pintura subyacente? El artista ha pintado el fondo con un color luminoso, y una vez seca, la ha sobrepintado con otra tonalidad complementaria. Aún fresca, ha frotado con una hoja de papel arrugado de modo que se transparente una tenue imagen del fondo primero. Y para finalizar, ha continuado el dibujo mediante la técnica del esgrafiado.

Con espátula

La aplicación de pintura espesa con espátula produce un efecto muy diferente al que resulta de la aplicación de la misma pintura con pinceles. La espátula comprime la pintura contra la superficie, dejando una serie de planos lisos y uniformes bordeados a menudo por líneas o contornos en relieve allí donde termina cada aplicación del color.

Es un método muy versátil expresivo, si bien el principio es un poco más difícil que la aplicación de pintura con pinceles. Las marcas pueden variarse por la dirección de la

espátula, la cantidad de pintura que lleve, el grado de presión aplicado y, obviamente, por las propias espátulas utilizadas.

Las espátulas para pintar son diferentes de las espátulas de paleta, que solo se utilizan para mezclar los colores en la paleta y para limpiarla. A diferencia de estas últimas, las espátulas para pintar tienen mangos acodillados y hojas extremadamente flexibles de acero forjado. Se fabrican en una amplia variedad de formas y tamaños, desde grandes y rectas hasta pequeñas y en forma de pera, ideales para fijar pequeñas manchas de color sobre la superficie.

La pintura con espátula es ideal para el artista que disfruta del carácter sensual de la mezcla de colores densos y cremosos.

Empastes

Este término describe la pintura que ha sido aplicada con espesor suficiente para retener las marcas y rebordes dejados por el pincel o la espátula. Al ofrecer la posibilidad de modelar los colores y, por tanto, de crear relieves o efectos de superficie, los empastes constituyen uno de los aspectos más atractivos de la pintura al óleo. La superficie de la pintura puede adquirir un carácter tridimensional que puede utilizarse para modelar las formas e incluso para simular la textura del motivo elegido.

Los empastes se emplean a menudo junto con las veladuras. Una veladura oscura sobre un empaste de colores claros hará resurgir las marcas del pincel o de la espátula y ello puede constituir una manera efectiva de sugerir la textura de la madera o de la piedra rugosa.

Para el trabajo de empaste, la pintura debe aplicarse con pincel o una espátula, o incluso puede aplicarse directamente del tubo. Algunas pinturas son muy oleosas, en cuyo caso el exceso de aceite debe absorberse con papel secante o las marcas del pincel se volverán borrosas. Si la pintura es demasiado espesa se le puede añadir un poco de aceite de linaza. También hay mediums especialmente preparados para el trabajo del empaste, que actúan como disolventes y modifican la textura de la pintura. Son muy útiles para alguien que trabaje a gran escala, ya que pueden reducir los costes de la pintura. También ayudan a que la pintura retenga las marcas del pincel y aceleran el proceso del secado.

Bases

Los lienzos y otros soportes se venden en las tiendas especializadas ya imprimados, o sea que están tratados con una capa de pintura llamada base. Ello no sólo proporciona una buena superficie sobre la cual pintar, sino que también actúa como aislante para separar la pintura del soporte. Sin esta base, el aceite contenido en la pintura sería chupado por la superficie absorbente, dejando un acabado quebradizo y mate. A algunos artistas les gusta este efecto y prefieren pintar sobre superficies que no tienen ninguna imprimación, aunque en general no

se trata de una práctica muy extendida, ya que la pintura tiene tendencia a cuartearse y el lienzo se puede pudrir con el tiempo.

En ocasiones, el propio artista prepara la base según recetas individuales, y éstas son tan variadas que no es posible describirlas a todas. Sin embargo, para aquellos que prefieren preparar sus propios lienzos o cualquiera otros soportes, en el mercado hay una buena selección de bases que adecuan a todas las necesidades. Las bases de acrílico, por ejemplo, pueden aplicarse simplemente al lienzo, al tablero de madera o el papel en dos o tres capas, y podrá pintar sobre ellos en pocas horas.

También pueden conseguirse bases al aceite ya mezclados, pero en este caso deben aplicarse una o dos manos de cola para sellar el soporte. En casos de urgencia también puede utilizarse pintura de interior, pero en general es conveniente recurrir a los productos que se venden específicamente para este trabajo.

- 1.- Los lienzos y tableros de madera a los que se aplicará una base de aceite deben encolarse primero. Use cola de conejo. Ponga en un frasco de 450 gr. Una cucharada sopera de cola granulada o cristalina.
- 2.- Añada la cantidad suficiente de agua para cubrir la cola y deje la mezcla en remojo durante 20 minutos para que aumente el volumen.
- 3.- Añada más agua hasta llevar $\frac{3}{4}$ partes del recipiente.
- 4.- Para calentar la cola sin que hierva, coloque el frasco en un recipiente al baño María.
- 5.- Manténgalo a fuego lento durante media hora aproximadamente.
- 6.- Para comprobar que la cola tiene la consistencia adecuada vierte una pequeña cantidad en un plato y deje que se asiente.
- 7.- La mezcla debe estar gomosa, pero lo suficientemente blanda como para poder romperla con el dedo. Si está demasiado aguada, vuelva a calentarla añadiendo un poco más de cola, si está demasiado sólida, añada más agua. La cola tardará unas pocas horas en asentarse en el frasco. La cola preparada de este modo puede ser utilizada durante 2 o 3 días, o hasta una semana si se conserva en la nevera.
- 9.- Antes de aplicar la cola a un tablero de masonita lijada o a un lienzo, caliéntela para disolverla. Use un pincel de 25 ó 38 mm. bien cargado y aplique la cola en una sola dirección de un extremo al otro. Una vez seca, repita la dirección opuesta.
Si usa cartón o masonita (tablex) como soporte, encole también el reverso para impedir que se combe. Deje secar durante unas 12 horas y luego lije ligeramente la superficie. Ahora el soporte está listo para la base.
- 9.- si usa una base de acrílico no es necesario encolar el soporte, ya que estas bases son especiales para que se adhieran a superficies que no han sido tratadas previamente. Utilizando un pincel de pintura de interior, aplique la capa de pintura siempre en el mismo sentido a través del soporte y restregando la superficie.
- 10.- Una vez que la primera mano se haya secado, líjela ligeramente si la superficie presenta granos.

11.- Si desea acentuar las pinceladas, aplique una segunda mano en la misma dirección anterior. Aplique el pincel alternativamente en ángulos rectos para conseguir una superficie más pareja.

Finalmente, lije levemente la superficie otra vez, a menos que prefiera una textura rugosa sobre la que pintar. Si desea una base de color, el acrílico utilizado puede ser coloreado mezclándolo con colores acrílicos.

Veladuras

Una veladura es una fina capa de pintura transparente aplicada sobre una capa seca que puede ser fina o espesa. Puesto que la capa inferior es visible a través de la veladura, el efecto resultante es muy diferente de cualquier otro que puede conseguirse con colores opacos.

Los pintores del Renacimiento consiguieron rojos y azules maravillosamente luminosos aplicando sucesivas capas de color cada vez más rico, utilizando muy poco o ninguna pintura opaca, si bien la aplicación de esta técnica sobre el empaste es igualmente efectiva.

Rembrandt (1606-69) construía las zonas de luz de sus retratos con espesos trazos de blanco de plomo modificado con una serie de veladuras, y Turner creaba sus cielos distantes y luminosos empleando el mismo método. Rembrandt utilizaba siempre pintura transparente para las zonas de sombra, lo que contribuía a conferir a los pasajes oscuros un rico esplendor y un efecto de insustanciabilidad. En estas pinturas el ojo es incapaz de discernir exactamente de donde viene la luz.

Considerando que la veladura altera el color de una capa subyacente, puede servir como un método de mezcla de color. Por ejemplo, una veladura azul ultramar transparente sobre amarillo produce un verde, mientras que una veladura de carmín de alzarían sobre azul producirá un púrpura.

Antes de aplicar una veladura, la capa de pintura previa, debe estar seca al tacto. Si piensa aplicarse la veladura directamente sobre un prepintado, este último puede ser de pintura acrílico (que, en algunos casos, seca en cuestión de minutos). Las veladuras de óleo, o cualquier pintura al óleo, se pueden aplicar perfectamente sobre pintura acrílica, pero el caso inverso no es posible.

Los mejores mediums para las veladuras son los sintéticos, que se venden especialmente con este propósito. El aceite de linaza no es apropiado, ya que fácilmente se deslizará o se mezclará con las veladuras adyacentes.

Graso sobre magro

Las pinturas grasas contienen un alto porcentaje de aceite y pueden utilizarse directamente del tubo o bien mezclarse con más aceite. Las pinturas magras han sido diluidas sólo con trementina o disolvente para pintura.

La regla fundamental en la pintura al óleo es pintar graso sobre magro, y existen buenas razones para ello. Los aceites secadores utilizados tanto en la fabricación de la pintura y como médium no se evaporan, sino que simplemente se secan y endurecen al ser expuestos al aire, pero este proceso lleva mucho tiempo (de seis meses a un año para que se sequen completamente). Durante este proceso, la superficie de la pintura se encoge ligeramente. Si la pintura más fina ha sido aplicada sobre una capa más oleosa, la capa superior secará antes de que la inferior haya terminado de encogerse, lo que puede producir que la capa más fina se cuartee e incluso se desprenda.

De este modo en cualquier cuadro compuesto de varias capas de pintura, el contenido de aceite debe incrementarse de forma progresiva. Cualquier prepintado debería de aplicarse con pinturas diluidas, preferentemente aquéllas con bajo contenido de aceite, como azul cobalto, tierra verde, amarillo limón y blanco de plomo. Algunos tubos de color, como el ocre oscuro y el gris de Payne, son excepcionalmente ricos en aceite y permaneces grasos incluso cuando son diluidos. La siguiente capa puede mezclarse con un poco de aceite de linaza y otro médium, mientras que las capas finales pueden ser tan espesas como se desee.

Pincel seco

La técnica del pincel seco es un método que se emplea para aplicar el color ligeramente, de modo que sólo cubra de forma parcial la capa de pintura previa. El pincel se cargará con una cantidad mínima de pintura, y las pinceladas deben aplicarse rápidamente y con seguridad. Un trabajo más lento y minucioso destruirá el efecto que se desea conseguir. El pincel seco es sumamente útil cuando ya existe algún tipo de textura, ya sea la propia del lienzo o la formada por otros trazos de pincel anteriores.

Es un método que se presta para sugerir texturas; por ejemplo, rocas erosionadas o hierbas altas, pero, como sucede con todas las técnicas “especiales”, no debe utilizarse como una solución fácil o de manera excesiva.

El artista usa un pincel en forma de abanico para aplicar una gruesa capa sin diluir. Las cerdas de este tipo de pincel están muy extendidas y depositan la pintura formando una ligera película de líneas finas y separadas.

El pincel seco es muy efectivo cuando se aplican trazos claros sobre oscuros.

Restregado

Se trata de una técnica mediante la cual la pintura se aplica con una esponja, un paño o incluso un trozo de papel desmenuzado. Dependiendo del material elegido, esta técnica deja una textura más áspera que lo que produce un pincel y puede resultar muy útil para cubrir grandes áreas uniformes. Una esponja es probablemente el instrumento más idóneo, aunque merece la pena experimentar con otros. Las esponjas naturales ofrecen un interesante modelo abierto, aunque no durarán mucho en estas condiciones. La pintura aplicada con una esponja de material sintético tiene una textura más fina, que podría ser ideal para reproducir nubes, follaje o agua con espuma. Cualquiera de estas esponjas puede utilizarse también para quitar la pintura de la superficie.

Cualquiera que sea el tampón utilizado, debe ser aplicado desde diferentes ángulos, al tiempo que se lo hace girar, para dar cierta variedad a la textura e impedir la sensación de monotonía. Se puede conseguir una fina y brumosa capa de pintura usando un tampón de textura fina, ligeramente impregnado de pintura. Mediante la superposición de dos o más capas puede crear combinaciones de fusión óptica de color con una técnica parecida al rascado, si bien en este caso la pintura es añadida al lienzo en lugar de ser removida de éste.

Correcciones

Una de las ventajas de trabajar con óleos es que se pueden hacer correcciones con facilidad, ya sea en todo el cuadro o en pequeñas zonas del mismo.

Cuando se pinta *alla prima*, la pintura fresca se puede quitar simplemente con una espátula. Esto puede dejar un vestigio de la imagen previa, que puede conservarse como una guía para el nuevo intento o bien quitarse con un trapo con disolvente. Si no se puede seguir trabajando porque la superficie está saturada de pintura, la última capa se puede quitar con papel absorbente.

En el caso de una pintura a la que se aplicarán varias capas, puede facilitar las correcciones posteriores frotando un poco de aceite de linaza (o cualquier otro médium que esté utilizando) sobre la capa previa ya seca antes de añadir más color. A este procedimiento se le llama “al aceite” y no sólo ayuda a la aplicación de pintura fresca sino que facilita su remoción si así lo desea.

El empaste grueso requiere al menos varias semanas para secarse, de modo que en este período aún puede quitarse rascando si fuese necesario. Sin embargo, esta tarea se torna cada vez más difícil cuando la pintura comienza a secarse y puede necesitar el uso de espátulas afiladas o cuchillas de afeitar. Siempre es mejor pintar primero capas delgadas con la mínima cantidad del óleo posible, dejando el empaste espeso para el final cuando sea menos probable que necesite alguna corrección.

Un área de pintura fina y seca que exija alguna clase de corrección puede ser simplemente pintada por encima, pero la pintura por encima, pero la pintura ya existente puede dificultar la concentración si se intentan pequeñas modificaciones. Puede resultar más adecuado lijar el

área afectada, lo que al menos eliminará parte de la pintura, o bien pintar un nuevo fondo sobre esta zona y volver a comenzar.

Fondos de color

Muchos artistas prefieren pintar sobre una superficie blanca, ya que la luz que se refleja a través de la pintura confiere a la obra una gran luminosidad. Los impresionistas utilizaban los fondos blancos por esta razón, aunque para los principiantes pueden constituir un problema. Resulta difícil fijar los colores sobre el blanco y hay una tendencia a emplear tonalidades demasiado apagadas para atenuar el contraste entre el blanco del fondo y los colores. Otro inconveniente reside en que, al trabajar al aire libre, la superficie blanca se refleja con mucha intensidad, lo que puede anular todas las áreas blancas. Un fondo de color estará más próximo al tono medio de la pintura terminada, facilitando desde el principio la evaluación tanto de los colores como de luces y las sombras. Los tonos medios son lo más fáciles para trabajar, ya que se pueden pintar indistintamente sobre luces y sombras. Si pinta sobre un fondo muy oscuro deberá añadir continuamente tonos más claros para terminar con puntos de luz de pintura espesa y opaca.

Ya sea sobre lienzo o madera, la coloración de un fondo se consigue fácilmente aplicando una capa fina de pintura diluida. También puede utilizarse acrílico, en este caso diluido con agua. El fondo puede ser cualquier color, en pero los más utilizados son los marrones, ocre, grises azulados, verdes o incluso rojos. La elección del color es muy importante, ya que actúa como fondo sobre el que destacarán los colores que se apliquen posteriormente y, por tanto, afectará al color dominante del cuadro terminado. Algunos artistas prefieren un fondo que contraste con el color dominante del cuadro o sea complementario de éste; por ejemplo, un marrón rojizo cálido realza el follaje verde, mientras que un ocre puede aumentar el brillo del azul en un paisaje. Otros pintores prefieren un fondo que armonice con el tema general de la obra, gris azulado para las marinas o marrón para una figura.

Permitir que el fondo emerja de este modo sigue siendo una práctica muy común, ya sea con un color contrastante o armónico. Ello constituye a unificar la pintura, ya que se repiten pequeñas áreas del mismo color.

Alla prima

Es un término italiano que significa “ a la primera “ y describe aquellas pinturas que se terminan en una sola sesión. Ello implica necesariamente trabajar empleando la técnica HÚMEDO SOBRE HÚMEDO, en lugar de permitir que una primera capa de pintura se seque antes de añadir las siguientes. La característica fundamental de la técnica alla prima es que no hay un prepintado inicial, si bien a menudo los artistas realizan un dibujo rápido a

lápiz o carboncillo para fijar las líneas principales.

Después de la introducción de la pintura en tubo a mediados del siglo XIX, los artistas pudieron trabajar en el exterior con mayor facilidad. Esta pintura al aire libre, como se la llama, intentada por primera vez por pintores como Constable (1776-1837), Corot (1796-1875) y, más tarde, por los impresionistas, estableció el enfoque rápido y directo de la *alla prima* como una técnica aceptable. Hasta entonces, la pintura al óleo había sido, básicamente, una actividad artística confinada a los estudios, ya que los pigmentos debían molerse a mano, y las obras se elaboraban lentamente aplicando una serie de capas.

El método directo crea un efecto libre y vivido que raramente se puede advertir en las pinturas de estudio. Ello es especialmente cierto en Constable, cuyos pequeños esbozos de paisajes realizados *in situ* tienen mucho más vigor e inmediatez que sus pinturas de mayor tamaño, como *The Haywain*.

Trabajar *alla prima* exige cierta seguridad, ya que cada pincelada se aplica más o menos del modo en que quedará la obra terminada. Las modificaciones o nuevas elaboraciones deben ser mínimas, a fin de no destruir el efecto de frescura que transmiten estos trabajos. Una buena idea es utilizar una paleta limitada, ya que una elección de colores demasiado variada puede hacerle caer en la tentación de extenderse en los detalles. En la pintura *alla prima* no hay espacio para elementos que no sean esenciales. Habitualmente es más sencillo dejar para el final los paisajes más claros y más oscuros, de modo que las pinceladas aplicadas en ellos permanezcan inalterables sobre los colores adyacentes, sin mezclarse.

Limpieza de un cuadro viejo

Los cuadros viejos suelen amarillear y ensuciarse. Su limpieza requiere paciencia y método. Es difícil determinar cuando un producto disolvente deja de atacar la capa de barniz para comenzar a deshacer la propia capa pictórica acumulada, por lo que esto es una tarea delicada y difícil.

Para eliminar el polvo apelmazado por la grasa, se humedece y exprime una bolita de algodón con esencia de trementina; la limpieza se realiza con diminutos círculos hasta completar toda la superficie del cuadro, cambiando de algodón y limpiando la zona ya lavada. Una vez limpio el cuadro, si se quiere dar una nueva capa de barniz, se eliminará la antigua con un disolvente no acuoso compuesto por 5 partes de algodón, 3 partes de esencia de trementina y una parte de acetato de etilo. Se repite la operación anterior con una bola de algodón de 2,5 cm de diámetro observando continuamente el algodón hasta los primeros indicios de color; inmediatamente se tomará otro algodón con esencia de trementina y se frotará la superficie, anulando la acción del disolvente. (Este trabajo puede llevar horas y una vez comenzado no se debe abandonar).

Carnaciones y luces

No existe un color carne, éste depende de todos los colores que rodean al modelo, incluso es posible imaginar estos colores si se ve un cuadro con la figura y un fondo totalmente blanco. Por esto los colores no funcionan solo sino en consonancia con todos los de alrededores. En la paleta de los colores carne pueden intervenir todas las gamas armónicas, pero no resulta aconsejable la utilización del negro ya que ensucia excesivamente. Estos colores que se muestran no son más que una guía de la cual partir, pues cada persona tiene una piel diferente y cada modelo puede estar en contexto cromático distinto.

→ LA PIEL BLANCA.- Dentro de las carnaciones y teniendo en cuenta la ausencia de fórmulas para solucionarlas, existen muchas tendencias cromáticas, una piel blanca, anglosajona siempre será diferente de otra manera. Los matices han de ser los que remarquen la transparencia de la piel. La cuestión de la iluminación es decisiva y determina sin duda el color, pero, como orientación, se puede observar que una piel blanca puede ser definida con amarillo de Nápoles, rojo, blanco y azul.

→ LA PIEL MORENA.- Dentro de la gama de color en pieles morenas, dependiendo del entorno e iluminación del modelo, hay un aumento en la utilización de colores tierras y azules. Como se ha dicho anteriormente, esto supone una guía de la cual partir, pues una carnación oscura puede conllevar todo tipo de cromatismo. Se ha de comparar el resultado de la búsqueda del color de piel claro con el de la piel oscura y a partir de esto entrar en matices.

→ TRABAJOS DE LUECES Y REFLEJOS EN LA PIEL.- Se plantean una serie de colores habitualmente utilizados por los artistas en la obtención de carnaciones:

♣ Colores carne cálidos.

- 1) Color carne luminoso. Blanco en cantidad, una pizca de amarillo y un poco de carmín.
- 2) Color carne rosado: El color anterior con mayor cantidad de amarillo y carmín.
- 3) Ocre amarillo: Amarillo y blanco a partes iguales, un poco de carmín y un poco de azul.
- 4) Tierra siena natural: El color anterior con más cantidad de carmín, amarillo y azul.
- 5) Rojo inglés. Carmín y blanco con amarillo.

♣ Colores carne fríos:

- 1) Brillos color carne: Blanco y pequeñísimas cantidades de amarillo, carmín y azul en cantidades semejantes.
- 2) Color carne frío: Blanco, un poco de amarillo, un poco de carmín hasta lograr un anaranjado claro, y se le añade azul.
- 3) Color carne frío medio: Se aumente la intensidad añadiendo un poco más de amarillo y azul.
- 4) Color carne sombra: Blanco, amarillo y azul hasta obtener un verde claro, añadiéndole progresivamente amarillo y carmín.
- 5) Color carne sombra oscura: Con tendencia al carmín, componer un morado con carmín,

azul y blando, se le añade un poco de amarillo y a partir del siena obtenido se le añade blanco y azul.