

CURSO PRÁCTICO

de *Pintura*



OCEANO





CURSO PRÁCTICO
de *Pintura*

CURSO PRÁCTICO
de *Pintura*

3

Óleo

Acrílico

OCEANO

Es una publicación de:

**GRUPO
OCEANO**

Dirección

Carlos Gispert

Subdirección y

Dirección de Producción

José Gay

Dirección de Edición

José A. Vidal

Dirección de la obra

José M. Parramón Vilasaló

Textos

José M. Parramón, Gabriel Martín,

Mónica Mosso

Edición

Juan Pérez Robles

Diseño de cubierta:

Manuel Guirado

Sistemas de cómputo

M. Teresa Jané, Gonzalo Ruiz

Preimpresión

Didac Puigcerver

Producción

Antonio Aguirre, Antonio Corpas,

Daniel Gómez, Alex Llimona,

Ramón Reñé, Antonio Surís

© MM EDICIONES LEMA, S.L.

© MMII OCEANO GRUPO EDITORIAL, S.A.
Milanesat, 21-23 EDIFICIO OCEANO
08017 Barcelona (España)
Teléfono: 932 802 020* Fax: 932 041 073
www.oceano.com

ISBN 84-494-1837-2 (Obra completa)

ISBN 84-494-1840-2 (Vol. 3)

Depósito legal: B-42962-XLIII

Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Quedan
rigurosamente prohibidas, sin la autorización
escrita de los titulares del copyright, bajo las
sanciones establecidas en las leyes,
la reproducción total o parcial de esta obra por cual-
quier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático, y la
distribución de ejemplares de ella mediante
alquiler o préstamo públicos.

9000499041001





LA PINTURA AL ÓLEO

El óleo es uno de los procedimientos pictóricos más extendidos, el preferido por los grandes maestros de la historia. Quizás sea éste uno de los motivos por el que mucha gente, deseosa de iniciarse en la práctica del arte, elige este medio como campo de pruebas.

El empleo de mezclas de aceites en la pintura doméstica y decorativa data probablemente de la Antigüedad, aunque la expresión «técnica al óleo» se emplea sobre todo para denominar los procedimientos empleados en Europa a partir del final de la Edad Media, donde, desde entonces, se ha convertido en el símbolo de la pintura de los tiempos modernos. En pocas décadas, dichas técnicas fueron tomando el relevo de las pinturas a la tempera, trayendo consigo la aparición de un nuevo soporte, el lienzo, que venía a sustituir a las tablas de madera preparada que se habían utilizado hasta entonces. Parece ser que la técnica de pintar al óleo se introdujo por primera vez en Flandes a principios del siglo XV. La invención del procedimiento se le atribuye a Van Eyck, aunque también nos consta que casi simultáneamente fue utilizado en Italia por algunos talleres y concretamente por Domenico Veneziano. Constatamos innumerables aplicaciones del aceite en la pintura anteriores al siglo XV, sin embargo, esta vez, el

1A

descubrimiento culminó realmente en una técnica nueva. Las ventajas del nuevo procedimiento eran considerables: mejor secado, translúcido hasta la transparencia, consistencia y fluidez asociadas, fusión delicada de los tonos entre dos superficies coloreadas vecinas, y posibilidad de nuevos efectos de transparencia desde el fondo hasta la última capa superficial. Estas posibilidades revalorizaban un tipo de trabajo en profundidad cuyos resultados encontramos, mucho tiempo después, tanto en Rembrandt, como en Rubens, Velázquez y Tiziano. Con ellos, esta técnica llega a cotas asombrosas y gracias a ella estos artistas consiguieron una sutileza y una variedad ilimitadas de efectos en sus pinturas. Además, el óleo es la técnica que presenta menos diferencias entre los colores frescos y secos, por lo que es la más indicada para las representaciones del natural en que todo depende de la apreciación justa de los tonos. El ajuste de los tonos, junto a la facilidad de aplicación y al hecho de que ningún otro material proporciona tanta multiplicidad de modos de representación, es la razón por la cual la pintura al óleo prácticamente ha anulado a todas sus rivales, aunque las pinturas acrílicas puedan presentar a finales de siglo XX una fuerte competencia. Sin embargo,

durante el siglo XIX, también aparecieron grupos obsesionados por la pureza del color que sale fresco del tubo, a lo cual no se resistieron los fauvistas, gustosos de los sentimientos desbocados, menos preocupados por ajustar los tonos, ávidos de crear vibraciones ópticas sobre la superficie pictórica y de construir las masas de color con gruesos empastes. Esto es lógico en la medida en que la pintura al óleo ha llevado al artista a descubrir en la propia materia una verdad pictórica enriquecida.

A pesar de que el artista novato puede sentirse un poco intimidado por la extensa historia de la pintura al óleo y el alto grado de técnica alcanzado en los cuadros más conocidos, el óleo es, en realidad, un medio ideal para el principiante. Su flexibilidad y aparente facilidad de aplicación, que proporciona efectos rápidos e inmediatos, así como la opacidad y características del material, son algunas de las causas de que la pintura al óleo se haya convertido en la técnica de empleo más extendida.

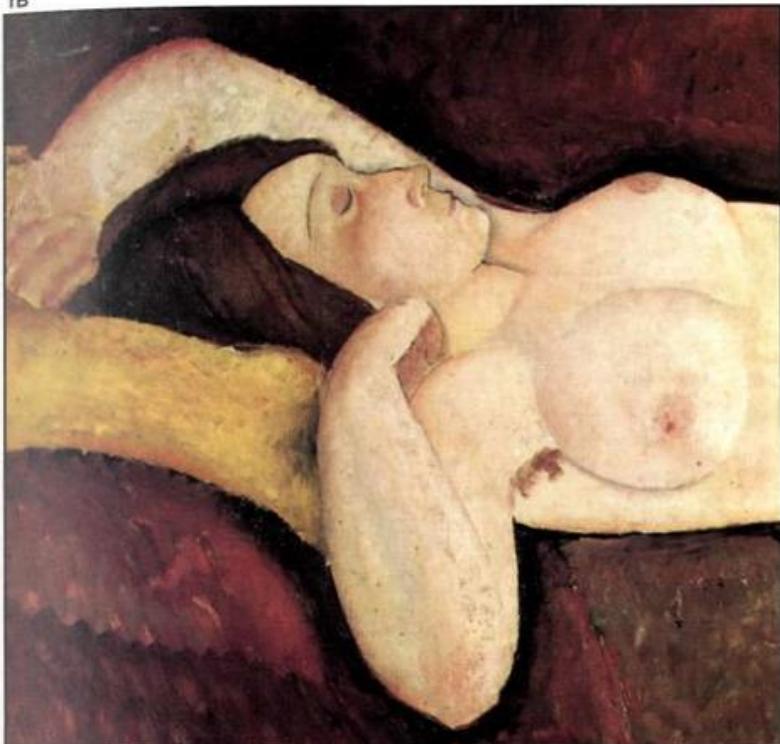
En estas páginas, encontrará útiles indicaciones que le permitirán, primero, conocer los materiales, para pasar después al estudio práctico; finalmente, podrá hallar varias demostraciones de obras pintadas por artistas profesionales con un exhaustivo análisis.



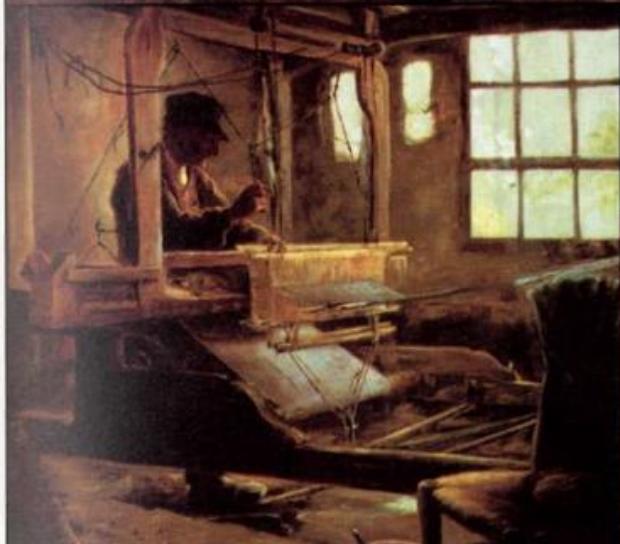
Fig. 1A. Belchite, de Teresa Trol (colección particular de la artista). El paisaje es el tema más popular dentro de la pintura al óleo dada la cantidad de efectos diferentes que pueden lograrse con este procedimiento.

El Óleo, Historia y Seducción

1B



2



3

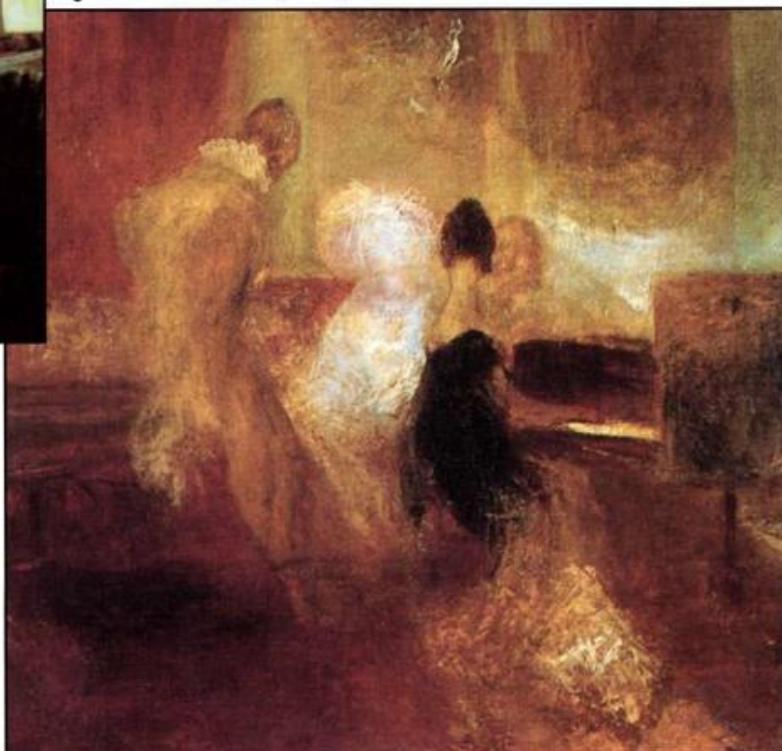


Fig. 2. Tejedor bretón, de Paul Sérusier (colección Haubergier, Senlis). La combinación de la técnica de la veladura y la pincelada seca sobre un mismo soporte se traduce en este espacio interior con una luz y una atmósfera tamizadas por el sucio cristal de la ventana.

Fig. 3. Music Party, Pertworth, de William Turner (Tate Gallery de Londres). Al tratarse de una pintura más densa que la acuarela, favorece los efectos logrados con espátula, así como esgrafiados y fundidos con los dedos.

Mediante un método lógico y práctico de aproximación al tema, demostraré paso a paso que cualquier persona lo suficientemente interesada en intentarlo puede desarrollar las habilidades y las técnicas necesarias, propias de la pintura al óleo. Espero que las pautas-guía junto con los textos y las imágenes, promuevan en usted el incontenible deseo de pintar al óleo.



Fig. 4. La caja de pinturas es un elemento tradicional que sirve para guardar y conservar las pinturas, el aceite, el barniz, los tubos, los pinceles, las espátulas, la esponja...



EL ÓLEO: MATERIALES Y EQUIPO

Existe en el mercado una amplia gama de materiales disponibles para el pintor al óleo, muchos de ellos elaborados hasta alcanzar un alto nivel de calidad. El conjunto de materiales puede ser caro, pero no necesariamente si sabe elegir de acuerdo con sus necesidades.

Si usted es un gran aficionado aunque sin mucha experiencia, los textos y las ilustraciones que siguen le serán de mucha utilidad para conocer los materiales así como un gran número de accesorios básicos con los que va a trabajar. Además, estas páginas van a permitirle comparar y saber elegir la gama de colores, los pinceles, los soportes, los disolventes, los medios y las paletas que se adapten mejor a sus necesidades.

Composición y Características de la Pintura al Óleo

La pintura al óleo está compuesta de un pigmento aglutinado con un aceite secante natural, normalmente de linaza, o uno semisecante, como el de girasol o el de adormidera. Su consistencia oleosa tiende a proporcionar un matiz más rico al color, además de convertirlo en un medio muy flexible, que puede utilizarse de muchísimas maneras, desde una pintura muy gruesa hasta una muy fina (cuya consistencia se acerque a la de la acuarela).

Es frecuente que a la pintura se le añaden resinas y productos aditivos o secantes complementarios, como plastificantes y ceras que mejoran la flexibilidad y consiguen una textura consistente y un secado rápido. La principal ventaja del óleo respecto a otras pinturas, es su tiempo de secado, considerablemente más largo que el de las pinturas al agua o acrílicas, lo que añade

mayor libertad de manipulación y de extensión en el soporte para producir una infinita variedad de texturas y efectos. ¿Qué significa esto? Significa que uno puede aplicar la pintura en el lienzo, rasparla y darle forma e incluso volver a trabajar zonas pintadas durante un periodo más prolongado sin que la pintura se haya endurecido todavía. Observará que ciertos colores tardan más en secarse que otros: los colores terrosos actúan sobre los aceites secantes con los que están aglutinados, por lo que se secan con bastante rapidez, mientras que otros lo ralentizan (algunos rojos pueden tardar entre tres o cuatro días para estar seco al tacto).

Antes de empezar a pintar con óleos, es importante tener en cuenta un principio

5



Fig. 5. Los colores suelen adquirirse en tubos. La pintura es densa y espesa ya que los componentes oleaginosos que la integran; además, algunas marcas al óleo suelen añadirle ceras y otros aditivos para que ésta adopte la consistencia adecuada.



6

7



Fig. 6. Retrato de Claire Sennegon, de Camille Corot (Museo del Louvre de París). Si nos detenemos a observar este retrato comprobaremos que el óleo es un procedimiento muy duradero, pero para que esto suceda uno debe respetar ciertas normas durante la elaboración de la obra.

Fig. 7. En este detalle puede usted ver que parte de la pintura se ha resquebrajado. Esto puede deberse a los contrastes de tiempos de secado de la superficie de la obra o a no cumplir al pie de la letra la norma de «graso sobre magro» y haber añadido algún betún o cera a la capa superior de pintura.



Fig. 8. Una de las principales ventajas de la pintura al óleo es su largo tiempo de secado. Sin embargo, las pinturas tienden a solidificarse si se dejan destapadas. Por lo tanto, una vez finalizado el trabajo asegúrese de que los tubos están bien tapados y que la rosca se encuentra perfectamente limpia: de lo contrario el tapón quedaría adherido a la rosca cuando se seca la pintura.

fundamental: el de pintar siempre con «graso sobre magro». Esta norma nos advierte que el cuadro ha de empezarse disolviendo la pintura con esencia de trementina (que es magra) y pintar encima con aceite de linaza (que es graso). O bien pintando todo el tiempo con esencia de trementina: primero con la pintura muy diluida (magra) y después con la pintura casi sin diluir (grasa).

Lo que no se puede hacer es empezar con pintura grasa y terminar con capas de pintura magra pues esto daría como resultado un rechazo de la pintura. Además, durante el secado, la obra podría cuartearse. De otro modo, cada capa conserva su homogeneidad y su proporción de líquido y se evita la tonalidad apagada al mantener los pigmentos en un medio muy estable en el conjunto.

A partir de una calidad media, todas las marcas incluyen una serie de información sobre sus pinturas. En la etiqueta individual de cada tubo suelen aparecer algunos datos, pero en algunos casos hay que consultar la carta de colores de la marca.

Es importante estudiar esta información con las características de las pinturas, aunque sea brevemente, antes de adquirirlas.

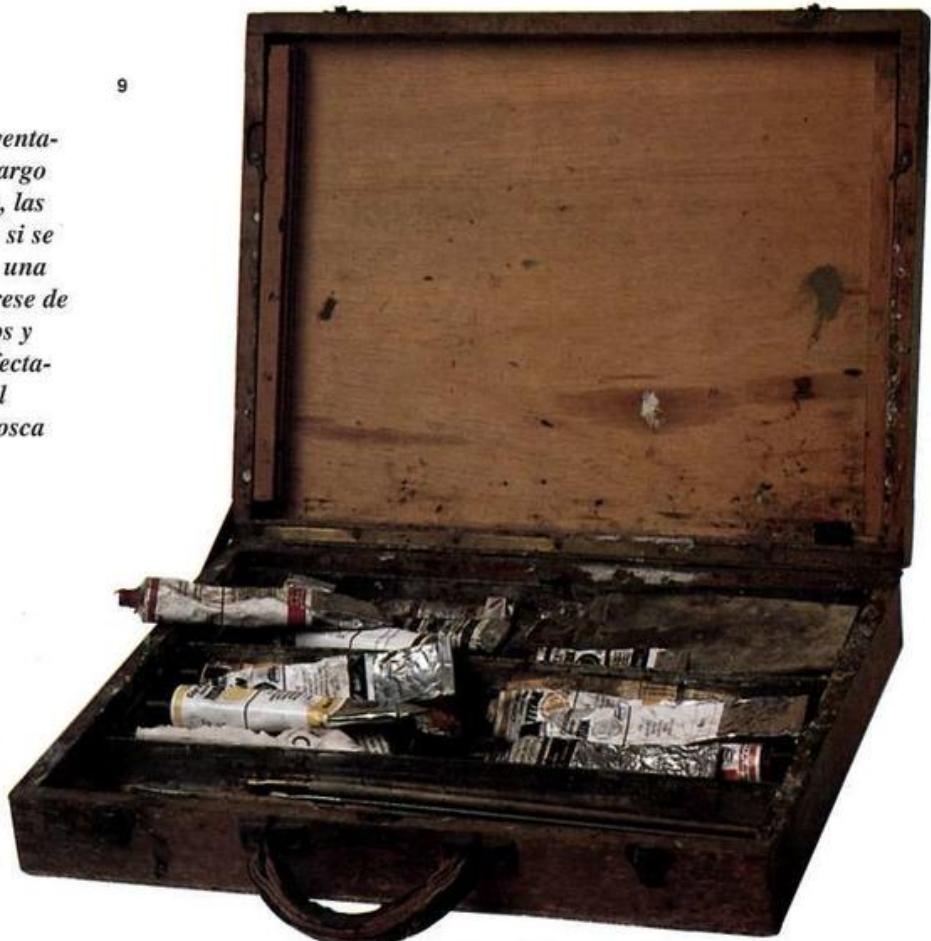


Fig. 9. Debería empezar por adquirir una caja y llenarla con diez o doce tubos de color, unos cuantos pinceles variados, una botella de disolvente, una paleta... y a trabajar.

Surtido de Colores

Normalmente, se pueden adquirir dos tipos de pinturas al óleo: los colores para profesionales y los colores para aficionados. Los colores para profesionales se encuentran en una gama más amplia y de mayor intensidad de color. Debido al origen de los pigmentos, estos tubos son mucho más caros. Pero también existe una diferencia de precio dentro de los propios colores; esto se debe a que algunos pigmentos son difíciles de conseguir, lo que influye en el coste de fabricación, o bien contienen una alta concentración de pigmento, aglutinado finamente con los aceites de mayor calidad, lo que también encarece su precio. La textura del color para profesionales suele ser más suave, aunque esto no afecta de manera decisiva al aspecto del cuadro.

Los colores para aficionados se elaboran con tintes sintéticos y pigmentos baratos que sustituyen a los cadmios y los coballos, más escasos y caros. Aunque de igual permanencia, la textura de estos colores es también más áspera, pues los pigmentos no han sido molidos tan cuidadosamente y, dado que contienen pequeñas cantidades de rellenos, como la tiza, la intensidad del color de la pintura disminuye ligeramente. También se puede observar una enorme diferencia en cuanto a fuerza y brillo, sobre todo cuando a ambos se los mezcla con blanco. El color para

profesionales no necesitará tanta cantidad para mantener la densidad del color. Como los dos tipos de pintura se pueden mezclar, esto también contribuirá a mantener bajos los costes iniciales. Algunos artistas profesionales utilizan colores para aficionados para pintar los fondos y emplean la pintura de mayor calidad en las capas finales. Una vez descritas las diferencias fundamentales entre las dos calidades de pintura, creo que los colores para aficionados son perfectamente apropiados para las prácticas del principiante. Ya comprará colores de mayor calidad a medida que adquiera más seguridad y confianza en su obra.



Figs. 10 y 11. Mientras que en las pinturas para profesionales la calidad del pigmento y del aglutinante están garantizadas (fig. 10), en las pinturas para aficionados se les añade pequeñas cantidades de yeso que, además de actuar de aglutinante, también lo hacen como espesante (fig. 11).

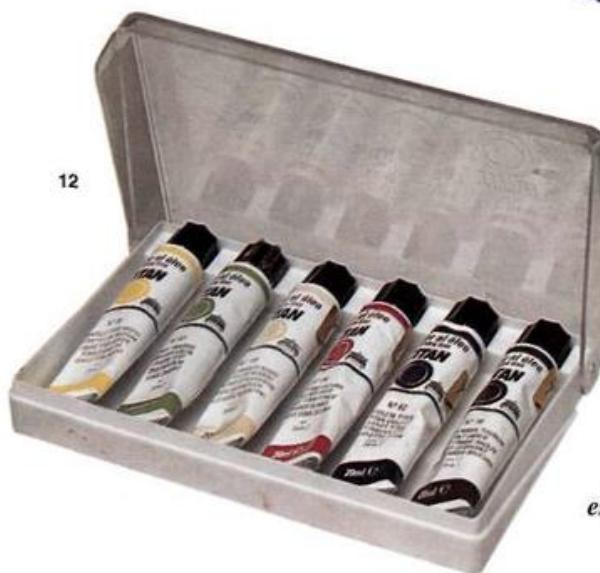


Fig. 12. En lugar de comprar una caja con surtido de colores para profesionales, es mejor adquirir tubos individuales. Así, podrá disponer de la gama de colores que se atenga mejor a sus necesidades.



Fig. 13. Las diferencias de calidad y de precio entre las pinturas para estudiantes y para profesionales son notables. Sin embargo, ambas se pueden combinar en una misma obra, lo que resulta más barato.

Barritas al Óleo

Hace ya algunos años que diferentes fabricantes comercializan unas pinturas al óleo en forma de barritas. Son una innovación relativamente reciente y se han popularizado entre los pintores por tratarse un procedimiento útil para realizar bocetos a color. Se trata de unas barritas que, a primera vista, podrían confundirse con los pasteles grasos o las ceras. Su mayor consistencia se debe a la combinación de pintura al óleo con ceras especiales que dan mayor solidez y consistencia al color.

Presentan muchas ventajas, ya que combinan la riqueza de los colores al óleo con la libertad e inmediatez que proporcionan el pastel o el carbón. Sus trazos se funden fácilmente sobre el papel, bien con los dedos o bien diluyendo cada trazo en un poco de aguarrás (basta una pasada con un pincel o un algodón empapados en trementina para fundir los colores y obtener efectos pictóricos como los que proporciona el óleo tradicional). También mejorará la fluidez del color, si, simplemente, humedece la punta de la barrita con el aguarrás antes de realizar cualquier trazo. La superficie pictórica trabajada con barras al óleo es lo suficientemente maleable como para poder trabajarla con espátula o poder corregir una y otra vez. Por eso es importante aprovechar sus características propias y combinar su trazo con la pintura al óleo tradicional.

Una vez que los trazos realizados con la barrita al óleo estén secos, es imposible borrarlos o eliminarlos, pues su consistencia es muy semejante a la de una superficie tratada con pinturas al óleo. Y aunque el tiempo de secado dependerá del tipo de superficie sobre la que aplique el color, por lo general secan con mayor rapidez que los óleos tradicionales.

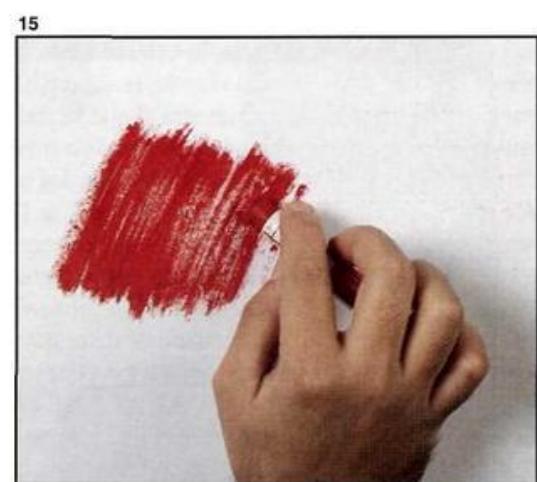
17



Al contrario de los óleos de tubo, no es conveniente mezclar diferentes marcas de barritas en la misma obra, dado que, en ocasiones, sus composiciones químicas son incompatibles.



14



15



16

Fig. 14. El óleo también se comercializa en forma de barritas, en las que la pintura se ha diluido con ceras especiales, cosa que le proporciona un aspecto más sólido.

Fig. 15. El trazo que producen es semejante al de las ceras, aunque más entrecortado, pastoso, fluido y expresivo.

Fig. 16. Las barritas presentan la particularidad de que su trazo puede diluirse en esencia de trementina, dando lugar a aguadas que recuerdan la pintura al óleo tradicional.

Fig. 17. Como puede ver, las barritas al óleo pueden considerarse tanto un medio de dibujo como de pintura.

Aglutinantes y Disolventes

Las pinturas al óleo cuentan con tres ingredientes: el pigmento (partículas de color), el aglutinante (sustancia que permite la unión de éstas y su fijación al soporte) y el disolvente (vehículo que actúa en un compuesto permitiendo que adquiera la consistencia deseada). Tras estudiar el color en los capítulos anteriores, ahora vamos a analizar el papel de los aglutinantes y disolventes.

Los aglutinantes son aquellos constituyentes simples que se presentan en forma líquida o cremosa, que unen las partículas de los pigmentos entre sí y que permiten que la pintura pueda aplicarse de forma fluida sobre la superficie de la obra. En la pintura al óleo el aglutinante es el aceite, que al secarse endurece y adhiere el pigmento al soporte, formando una masa compacta. El aglutinante desempeña un papel determinante; de él dependen el brillo, la transparencia, la calidad mate, los embebidos, los empastes, las grietas y los craquelados de la superficie pictórica. Todo empieza por el aceite elegido, el tratamiento al que se somete, las mezclas que se le imponen, su secado y su grado de oxidación o amarilleamiento.

Para la pintura al óleo, tan sólo son válidos los aceites secantes (que secan por absorción de oxígeno del aire). El aceite de linaza, que se obtiene de la semilla del lino, es el más utilizado. Al principio seca muy rápidamente, pero su proceso completo de secado puede durar años. De las semillas trituradas de la planta de la adormidera se obtiene el aceite de adormidera, que se utiliza para retardar los tiempos naturales de secado de algunos pigmentos. Como es más transparente que el aceite de linaza y menos propenso a amarilllear, suele utilizarse para aglutinar colores blancos y claros. El aceite de nuez es menos sólido y secante que el de linaza. Otros aceites de origen vegetal que se utilizan son el de soja, girasol y piñones.

18

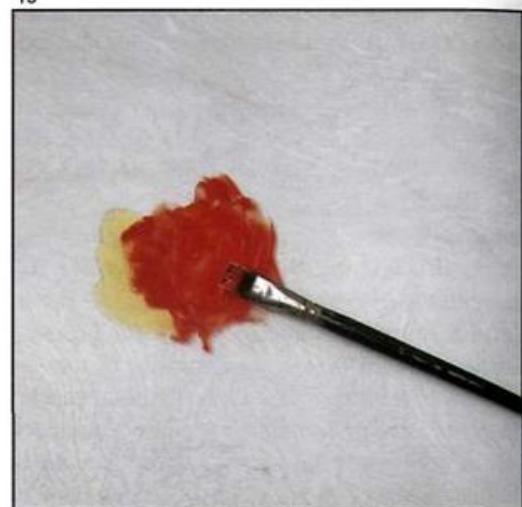


Fig. 18. El aglutinante de la pintura al óleo es el aceite.

Cuando éste se mezcla con el pigmento da lugar a una pintura cremosa, con colores intensos y con un brillo característico.

Fig. 19. Existe una gran variedad de aceites: el de linaza, el de nueces, el de piñones, el de soja, girasol, adormidera... La elección de uno u otro dependerá de las necesidades del artista (tiempo de secado, grado de oxidación, amarilleamiento, etc.).

19



El disolvente es una sustancia que aligera y rebaja una preparación o disuelve la masa pictórica. Se suele emplear para obtener una determinada consistencia de la pintura mientras se pinta, de manera que adelgaza o diluye la pintura y ayuda a que se expanda por la superficie del cuadro de manera fluida; además, sirve para limpiar paletas y pinceles. Generalmente se trata de líquidos volátiles y la trementina es uno de los más eficaces. La esencia de trementina es un producto incoloro que se obtiene destilando savia de coníferas. Esta debe ser siempre rectificada o doblemente destilada, pues la que venden normalmente en las droguerías amarillea la pintura y la deja pegaosa. También se utiliza el aguarrás, un sucedáneo de la trementina que procede de aceites refinados del petróleo y que se evapora con gran rapidez. Está adquiriendo más popularidad como disolvente, ya que posee varias ventajas: es menos perjudicial para la salud, no se estropea al almacenarlo, su olor es menos fuerte que el de la trementina y, además, es más barato. Ambos se pueden usar sin mayores problemas para diluir la pintura, pero la trementina auténtica es ideal para pintar, mientras que es preferible dejar el sucedáneo para limpiar los pinceles.

El símil es otro disolvente con el mismo poder de evaporación que el aguarrás y la trementina. Pero no desprende tanto olor, no se estropea al almacenarse y es menos inflamable por lo que es menos perjudicial para la salud que los otros dos disolventes.

Tanto si se quiere añadir a la pintura más aglutinante como más disolvente, esta operación debe realizarse gradualmente y en pequeñas cantidades. Si usted agrega demasiado aglutinante, con el tiempo, los colores podrían amarilllear u oscurecerse más de lo debido, mientras que si se excede con el disolvente la pintura, resultante formará una capa poco consistente que podría cuartearse al secarse. Tenga cuidado.

22

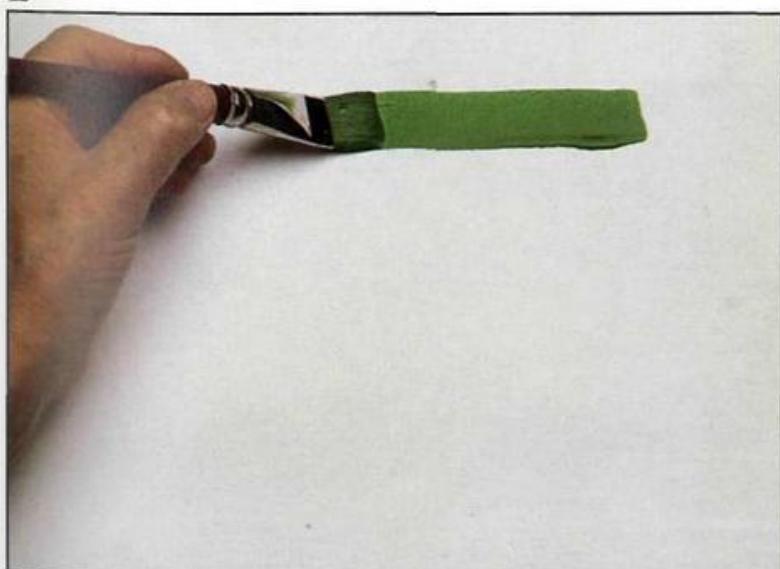


Fig. 20. La esencia de trementina se obtiene del bálsamo de coníferas. De aspecto transparente y tacto grasiento, es volátil, por lo que los frascos deben mantenerse completamente cerrados.

Fig. 21. El aguarrás es un extracto refinado del petróleo y es mucho más popular que la trementina. Antiguamente producía una película blanquecina en la superficie de pintura seca, pero este problema ha desaparecido al mejorar su fórmula.

Fig. 22. La pintura mezclada con aguarrás o trementina proporciona una pincelada muy fluida que, en algunos momentos, puede recordar la de las acuarelas.

Medios

A veces, la pintura al óleo que sale del tubo es demasiado densa, por lo que el empleo de diferentes aceites secantes, resinas, barnices y ceras, en combinación con la pintura, permite al artista alterar o realzar las características de los colores.

Para obtener entonces un color más fluido se utilizan disolventes o medios, de los que ya hablamos en el capítulo anterior. Hay gran diversidad de medios en el mercado. Algunos son mezclas de aceite y barnices basados en distintas recetas tradicionales; otros son resinas, producidas por diversos fabricantes. El aceite de linaza ha sido el medio más popular a lo largo de los siglos. Indicaba Vasari en el siglo XVI que el aceite «vuelve el color más mío, más dulce y delicado y de uniones y esfumados más fáciles que de las otras formas, y mientras que se trabaja, los colores se mezclan y se unen uno con otro con más facilidad».

Los medios, como los disolventes, se pueden utilizar para adelgazar la pintura, pero también para mejorar su consistencia o para aumentar su tiempo de secado.

Sin embargo, existen también otros medios para alterar la consistencia de la pintura. Como por ejemplo, el medio para glasear que suele utilizarse en la técnica de veladuras o el medio alquídico para acelerar el tiempo de secado. La resina alquídica es un material translúcido, sintético y modificado con aceite que, además de acelerar el proceso de secado, forma una película flexible que no amarillea. Otro secativo puede ser también, por ejemplo, el de cobalto, que acelera el secado del óleo, aunque no es aconsejable utilizarlo en la técnica de las veladuras. Es más apropiado para empastes y superficies tratadas con colores espesos pues se trata de un producto poco transparente, que resta luz a la veladura y mata el color. En estos casos, es mucho mejor utilizar el barniz holandés, por ejemplo, que aunque denso y oscuro en apariencia, es transparente cuando se aplica. Este barniz, utilizado con mesura para secar, incorporado a la veladura, le da un acabado brillante que realza los colores. Cada marca tiene sus secativos especiales. También hay quien utiliza el barniz de copa o de almáciga; dan un aspecto más esmalteado a la pintura pero la mayoría de las veces no hacen más que oscurecer la materia pictórica, por lo que si va a utilizarlos deberá tenerlo en cuenta.

Casi todas las botellas llevan etiquetas que explican los diversos atributos de los medios en cuestión. Recuerde que los preparados para pintar no están estandarizados, de modo que el mismo medio puede variar su fórmula según la marca que lo fabrica.

23



Fig. 23. El barniz holandés es un medio que, a pesar de su color oscuro, se vuelve transparente cuando se mezcla con la pintura. Se trata de un medio que acelera el secado de las pinturas.

Fig. 24. Los medios son aditivos que mejoran o alteran las características de la pintura al óleo, sin embargo deben utilizarse con mesura, ya que un exceso perjudicaría el poder aglutinante del aceite de linaza, y podría agrietar la pintura durante el secado.

24



Pinturas Solubles en el Agua

Dado que algunas personas son alérgicas a los productos basados en la trementina, o que simplemente no pueden soportar su olor, diversos fabricantes han lanzado al mercado una pintura que conserva todas las posibilidades del óleo, pero que se disuelve en el agua y es totalmente inodora. Así, se evita el inconveniente de inhalar vapores potencialmente peligrosos, por lo que es muy recomendable si se trabaja con niños cerca. Esta pintura se ha logrado modificando químicamente el aglutinante, esto es, el aceite de linaza, para que acepte el agua en lugar de rechazarla. Los colores solubles al agua poseen las mismas particularidades que el óleo tradicional (consistencia, maleabilidad y poder cubriente) aunque su tiempo de secado se reduce considerablemente. Sus colores son más vivos e intensos y su brillo algo más mate. De momento, la gama de colores es más limitada que la de las pinturas al óleo tradicionales.

25



Fig. 25. Estas pinturas pueden encontrarse en tubo o también en forma de grageas de un solo uso, con los colores básicos y el blanco. Son ideales para llevar en el bolsillo y realizar apuntes al aire libre.

Fig. 26. El surtido de pinturas al óleo solubles al agua todavía no es tan amplio como el de los óleos tradicionales, pero sí lo suficiente para trabajar con comodidad sin apenas preocuparse por la ausencia de un color; ésta se solventa con la mezcla de colores.

Fig. 27. Si usted sale a pasear por el campo, sería interesante que llevara en el bolsillo dos o tres pinceles pequeños, tres o cuatro pinturas en grageas y un pequeño bloc de notas como éste, para anotar algunas impresiones de color.

26



27



Paleta Básica

Es importante que el artista principiante haga su propia selección de colores, basada en la evolución y las necesidades personales. Tenga en cuenta que las cartas de colores preparadas por los fabricantes incluyen un gran número de matices distintos. Algunas cartas de colores de las grandes marcas ofrecen un muestrario con más de 200 colores diferentes (en una de ellas he contado más de quince amarillos distintos). Naturalmente, nadie usa tantos colores.

Es importante empezar con una gama restringida de colores, una selección de unos pocos colores fundamentales, lo suficientemente versátiles que nos permitan obtener una amplia gama de tonos y matices distintos al mezclarlos entre sí. Los que siguen a continuación son los colores que creo deberían formar parte de esta paleta básica: blanco de titanio, ocre amarillo, siena natural, sombra natural, sombra tostada, carmín, rojo de cadmio, amarillo de cadmio, azul cobalto, azul ultramar, azul de Prusia, verde permanente y verde esmeralda.

Existe la posibilidad de ampliar esta selección con uno o más colores auxiliares como: violeta de Winsor, rosa permanente, azul de stalocianina, negro marfil o tierra verde, ya sea porque son los preferidos del artista o bien porque el artista va a pintar un tema basado en un colorido determinado.

El color más importante de la paleta es el blanco porque se utiliza más que cualquier otro color. Por lo tanto, es imprescindible utilizar colores blancos de buena calidad. En el mercado podrá encontrar varios, pero quizás sea el blanco de titanio el más fiable y versátil.

Con la excepción del blanco (que se puede comprar en un tubo grande), los tubos de colores se venden en dos tamaños. El de 37 ml es el más práctico para la mayoría de los colores. Las pinturas de la calidad «aficionados» también se consiguen en latas de 200 ml.

29



28



Fig. 28. El blanco siempre debe comprarse en un tubo de mayor tamaño, ya que es el color que más se utiliza.

Fig. 29. Vea en la figura adjunta una tabla de colores basada en la selección de colores de uso más frecuente para el artista. Resultan lo suficientemente versátiles como para realizar con ellos una amplia gama de temas.

Preparación de los Colores en la Paleta

La preparación de la paleta depende del gusto individual; sin embargo, para poder trabajar con cierta rapidez y fluidez, y poder localizar fácilmente los colores, se recomienda establecer un orden y atenerse a él. Se suelen ordenar por temperatura y se distribuyen de calientes a fríos (empezando por el blanco al que le sigue el amarillo, el naranja, el rojo, los colores tierra, hasta llegar al negro). También se pueden colocar en el mismo orden del espectro o bien separando los colores cálidos de los fríos: rojo, naranja y amarillo, por un lado, y verde azul y violeta, por el otro.

Los colores deben situarse en la parte superior de la paleta con un mínimo de tres dedos de separación entre uno y otro color. La pintura debe depositarse de forma alargada, a modo de chorretón, de manera que se pueda tomar el color por ambos extremos. De este modo un extremo servirá para mezclas con colores claros y el otro para mezclas con colores oscuros. Si se trabaja de esta manera, los colores se mantendrán limpios durante mucho más tiempo.

Fig. 30. En la paleta, los colores deben disponerse en forma de chorretones. Esto nos permitirá tomar el color por ambos extremos, intentando que se manche lo menos posible.

30



Fig. 31. En la paleta aquí expuesta, los colores están dispuestos en orden de más cálidos (a la derecha) a fríos (en la izquierda), con el blanco como divisor. La otra alternativa consiste en presentar los colores del más claro al más oscuro.

31



Mezcla de Colores al Óleo

He aquí un capítulo imprescindible en un libro sobre la pintura al óleo: el estudio de la mezcla de colores para determinar las múltiples posibilidades que ofrecen.

De acuerdo con la rueda de colores, sería posible producir todos los colores que necesitemos a partir de los primarios, rojo, amarillo y azul. Por desgracia, esto no es del todo cierto, pues hay algunos colores que son imposibles de lograr por este procedimiento (violetas, púrpuras y verdes más intensos, así como algunos azules).

Los puristas del color prefieren aplicar el color-mezcla completamente pastado sobre la tela o soporte. Otros mezclan parcialmente sobre la paleta y, luego, acaban de matizar el color sobre la tela, mezclándolo con los colores previamente incorporados en ella. Las mezclas se pueden realizar por empaste, jaspeado, esgrafiado o puntillismo, en la paleta o incluso directamente sobre el soporte.

Para pastar las mezclas de colores sobre la paleta no hace falta incorporar solución diluyente. Esta incorporación está supeditada a la aplicación de los colores-mezcla sobre el soporte. La espátula es un instrumento muy útil para mezclar grandes cantidades de pintura y evitar el desgaste de los pinceles. Sin embargo, si desea trabajar deprisa y mezclar pequeñas cantidades de color el pincel resulta más apropiado. En el caso de utilizar un pincel cuando mezcle un color, deberá realizar con él movimientos de barrido o rotatorios para reducir al mínimo el desgaste de las cerdas.

Procure que la mezcla sea uniforme y que no presente filamentos de uno y otro color. Tome un papel de pruebas y aplique la mezcla sobre un fondo blanco para comprobar que es ése, y no otro, el color que usted está buscando. En caso negativo, rectifique el color añadiendo nuevos pigmentos o variando las proporciones de la mezcla

Fig. 32. Excepto los fauvistas, hay poca gente que pinte con el color que sale directamente del tubo. Es necesario ajustar los tonos a los del modelo y eso significa mezclar los colores hasta conseguir el matiz que perseguimos.

Fig. 33. Si desea conocer cómo reaccionan dos colores al mezclarse, realice pequeñas pruebas como ésta. Seguidamente, trate de añadir un tercer color a la mezcla resultante (blanco, amarillo, azul claro) para ver cómo reacciona y qué nueva gama podemos lograr.

Fig. 34. La mezcla del color debe hacerse en la paleta aunque también hay quien mezcla directamente sobre la superficie del cuadro. Puede utilizar una paleta convencional de madera o una improvisada como ésta, que se ha cubierto con un plástico desechable.

32

33



34

inicial. Intente evitar el uso de más de tres colores en cualquier mezcla. Si añade más perderán la intensidad y se oscurecerán.

Cuando mezcle dos colores, de modo que uno predomine de manera abrumadora sobre el otro, deberá empezar primero por extender sobre la paleta el color que vaya a utilizar en menor cantidad, y agregar progresivamente el que predomine, hasta conseguir el tono deseado. Esto permite un mayor control sobre la mezcla y economizar el color, fabricando solamente aquel que vamos a consumir.

Después de cada mezcla, procure limpiar convenientemente el pincel o paleta utilizados, para evitar contaminar otros colores con los restos de pintura que hayan quedado adheridos a las cerdas. Al finalizar la sesión de pintura, todo el material debe guardarse limpio, pero ya hablaremos más adelante del cuidado de los pinceles.

36



35



Fig. 35. Cuando se mezclan grandes cantidades de pintura en la paleta, es conveniente utilizar la espátula para evitar el desgaste de los pinceles.

Fig. 36. En una mezcla no deberían usarse más de tres colores a la vez. Si seguimos este precepto básico, obtendremos obras limpias y diáfanas, como este Arroyo pintado por Óscar Sanchís (colección particular del artista).

37



38



Figs. 37 y 38. Practique la mezcla de colores en un papel aparte para saber cómo reaccionan los diferentes pigmentos y los colores que podemos obtener, primero con los colores primarios y, luego, con los secundarios.



Efectos con el Pincel

39



40



41



42



43



El pintor dispone de diversos tipos y calidades de pinceles que se comercializan en una amplia gama de medidas y formas. Los pinceles de mejor calidad suponen un gasto que merece la pena. Retienen una mayor carga de pintura, son más duraderos, mantienen su forma durante mucho más tiempo y adoptan su aspecto original mucho más rápido después de lavarlos. Hagamos un repaso de los más interesantes, considerando su forma y el material con el que están fabricados:

Los pinceles planos tienen cerdas largas y terminan con una punta cuadrada. Son muy adecuados para aplicar manchas de color o en diluciones para pintar zonas amplias (fig. 39). Utilizados de forma plana proporcionan largas manchas fluidas; de lado, el trazo es más fino y denso. Los pinceles con una forma semejante a los pinceles planos aunque con las cerdas más cortas, son ideales para empastar el color y crear efectos de textura (fig. 40). Los pinceles redondos grandes son los más versátiles, con ellos puede cubrir extensas áreas de color, trabajar con suaves pinceladas y aplicar rápidos

empastes (fig. 41); los pequeños son ideales para introducir dibujos en una primera fase o bien para la pintura al detalle. Los *filbert* o lengua de gato son una mezcla de planos y redondeados (fig. 42), su forma se va estrechando hasta acabar en una punta curvada, lo que permite controlar bien el pincel. Son ideales para realizar finas pinceladas o fundir y suavizar contornos.

Los pinceles de abanico, de pelo de marta o tejón, se utilizan para fundir dos o más colores sobre la superficie del cuadro y crear suaves gradaciones tonales (fig. 43). Antiguamente este efecto de fusión se realizaba con una pluma.

Para la pintura al óleo se utilizan tanto de cerdas resistentes como los suaves de pelo de marta. Los de cerda son lo suficientemente fuertes como para trabajar encima de una superficie texturada. Son excelentes para dar pinceladas de color en las que el trazo del pelo del pincel quede marcado sobre la superficie del lienzo. Los de marta, por el contrario, son más suaves, muy frágiles para pintar al óleo y poco resistentes, aunque resultan muy útiles en los

Fig. 39 a 43. Ha aquí un detalle de los diferentes tipos de pinceles: pincel plano o cuadrado de pelo largo (fig. 39), pincel plano o cuadrado de pelo corto (fig. 40), pincel redondo (fig. 41), pincel filbert o lengua de gato (fig. 42) y pincel de abanico (fig. 43).

44A



44B





retoques finales, para detallar pequeños toques de color diluido. Los pinceles de pelo suave sólo deben utilizarse para resolver zonas delicadas y nunca para mezclar colores. Los pinceles sintéticos son una alternativa económica a los pinceles de marta. Son más resistentes y se limpian con facilidad, aunque los más económicos tienden a perder su forma natural con mayor rapidez que los de cerdas naturales.

De cualquier forma, la mayoría de los pinceles se comercializan en una amplia gama de medidas que abarca desde el 0 al 16. He aquí una selección básica de los que usted necesitaría para empezar a pintar. En un principio, debería tener cuatro pinceles de cerda: un *filbert* del número 10 y otro del número 4, un pincel plano del número 10 y un pincel redondo del número 6, así como un pincel blando para dibujar: lo más apropiado sería uno de nailon suave del número 3. A partir de esta selección usted podrá añadir nuevos pinceles según sus necesidades.

Explore a continuación, la gama de trazos de la que son capaces nuestros pinceles. El objetivo de este ejercicio consiste en familiarizarse con ellos. Esto nos hará sentirnos más seguros a la hora de elegir el pincel apropiado para una determinada tarea.

Fig. 44 (A, B, C, D y E). He aquí trazos y efectos logrados con los distintos pinceles: pincel *filbert* (A), pincel plano de pelo largo (B), pincel de abanico (C y D) y pincel cuadrado de pelo corto (E). Pueden hacerse en forma de garabatos o al azar. Luego podemos tomar estas pruebas como puntos de referencia para pintar.

Fig. 45. Es importante disponer de una amplia gama de pinceles de distinta clase y pelaje, que nos ayuden a conseguir efectos variados en la aplicación de la pintura.



Cuidado de los Pinceles

Al contrario que en las pinturas, donde podemos empezar utilizando colores para aficionados o para profesionales, los pinceles deben ser de buena calidad desde el principio. Mezclar colores con pinceles manchados, cargados con residuos de otras mezclas, son operaciones que progresivamente ensucian los colores, sobretodo cuando se recogen en cantidades pequeñas. El cuidado de nuestros pinceles es de suma importancia para la calidad de nuestras obras.

Por ello, al final de cada sesión de pintura, deberíamos limpiar a fondo los pinceles. Primero quitar la pintura sobrante con un trapo o con un trozo de papel de periódico. Es bueno que la medida de este trozo sea la de un octavo de una página de diario (fig. 49). Luego empapar el pincel en aguarrás o trementina y restregarlo, pincelando con ahínco el haz de pelos contra un trapo. Repita la operación varias veces hasta ver que el pincel no deja prácticamente color. Por último, lavarlo con agua y jabón, restregando el pincel en una pastilla de jabón corriente (fig. 47). Repita la operación tantas veces como sea necesario hasta que las enjabonadas no muestren señales de color (fig. 48). Será entonces cuando podremos aclarar el pincel con agua caliente y, por último, secar las cerdas con una toalla. La operación habrá terminado cuando el haz de pelos recupere su forma original.

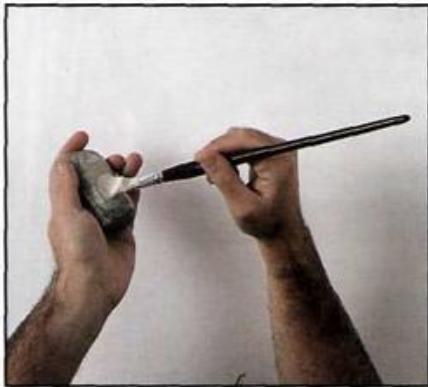
Usted puede demorar el lavado durante un par de días dejando los pinceles en un plato con agua. Pero no se acostumbre, esto sólo debería hacerse en casos excepcionales. Si hace tiempo que usted no ha lavado los pinceles y los restos de pintura ya están secos, hay un producto en el mercado, Lavanpin, que desprende la pintura. Pero además de ser un proceso laborioso, acaba estropeando las cerdas de los pinceles.

46



Fig. 46. Existen en el mercado unos botes metálicos especiales que permiten sostener el pincel sumergido en aguarrás, evitando que se deformen las cerdas.

47



48

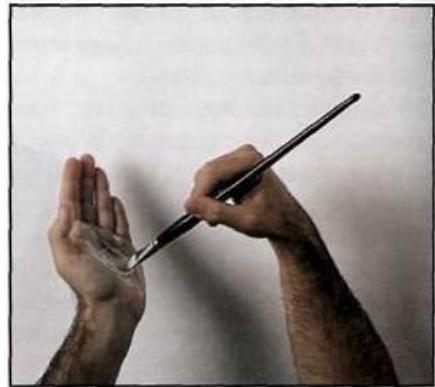


Fig. 47 y 48. Despues de pintar, hay que limpiar los pinceles, y hay que hacerlo cuando la pintura está aún tierna. Primero hay que descargarlos de pintura con aguarrás y un trapo, y después hay que lavarlos con agua y jabón, hasta eliminar todos los restos.

49

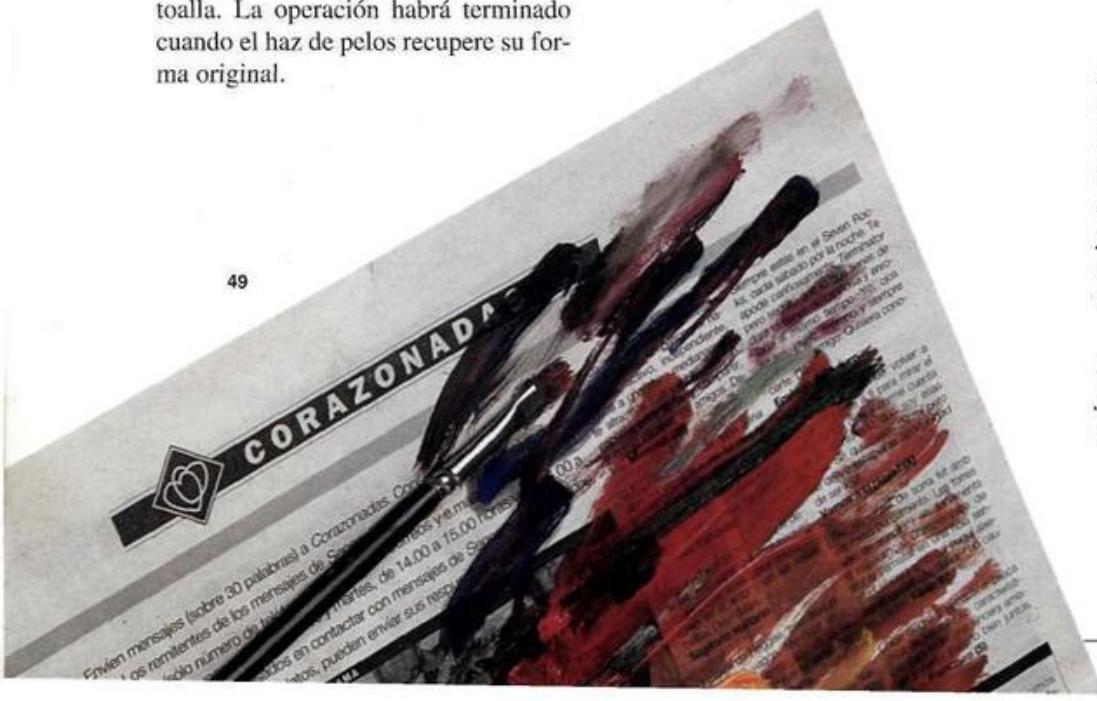


Fig. 49. El cuidado de los pinceles es fundamental para garantizar una obra de calidad.

Los Soportes de la Pintura

El soporte es la base sobre la que se ejecuta la labor pictórica. Para la pintura al óleo, ha de ser una superficie no porosa y suficientemente fibrosa como para retener la pintura. Por eso, si el soporte lo requiere, se puede aplicar una capa de preparación o imprimación antes empezar a pintar, una película fina de aglutinante y color. Pero siempre es necesario tomarse un tiempo en la elección y preparación del soporte. Y aunque no le será difícil encontrar uno adecuado para pintar, porque en la pintura al óleo casi cualquier material es válido, lo mejor es conocer las características de los tres soportes más utilizados para pintar al óleo.

Madera: las pinturas realizadas sobre madera suelen denominarse tablas. Como la madera es un material higroscópico, es decir, con capacidad de absorber la humedad del ambiente y exhalarla, es normal que llegue a combarse. Por lo tanto, la madera se prepara para recibir la pintura. La superficie debe ser lisa y tersa, para lo cual se aplica una capa de preparación en la que el yeso debe ser el elemento capital. Esta imprimación sirve de soporte a la pintura y la aísla de la humedad y de los microorganismos que procedan del reverso (fig. 50).

Cartón o papel: es el soporte más frágil de los tres puesto que se curva con la pintura, por lo que suele fijarse previamente a un soporte rígido (fig. 50). El óleo aplicado sobre este material se decolora y pierde cierta resistencia. Si, en lugar de cartón rígido, prefiere utilizar papel, procure que éste sea consistente, con cierto grosor. De lo contrario, el papel acabaría arrugándose y doblándose. El papel grueso de calidad es un soporte muy apreciado para pintar pequeñas notas, sobre todo si usted se encuentra al aire libre.

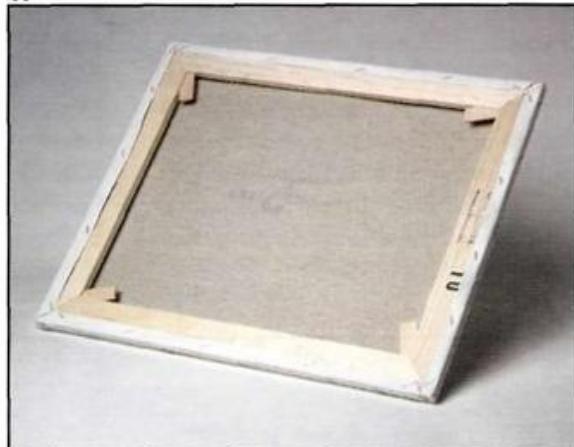
El lienzo: en la pintura al óleo, el lienzo es todavía el soporte más utilizado (fig. 51). Además de poseer agradables cualidades naturales de tejido y textura, presenta la ventaja de ser liviano y fácil de transportar. Se trata de un soporte textil fabricado generalmente de lino, algodón o cáñamo. La tela cuenta con un soporte al que se ajusta, el bastidor, un marco de madera formado por listones encajados entre sí por las esquinas. Actualmente los lienzos se comercializan ya preparados. La cola que impermeabiliza la superficie de la tela, cierra los poros y la aísla de la pintura, funciona como una simple imprimación.

Fig. 50. Si desea pintar sobre papel, los de grano medio y grueso son los más apropiados, aunque es más recomendable el uso del cartón o cartulina. El óleo se adhiere sobre casi cualquier superficie rígida, pero el

tablero es uno de los soportes más utilizados para realizar bocetos y estudios preparatorios. Puede trabajarse el tablero imprimado o entelado, es decir, montar una tela encima de este.

Fig. 51. Los lienzos son el soporte por excelencia de la pintura al óleo y nos permiten pintar con comodidad cuadros de grandes dimensiones. Actualmente, la mayoría de los lienzos que se venden ya vienen imprimados y listos para empezar a pintar.

50



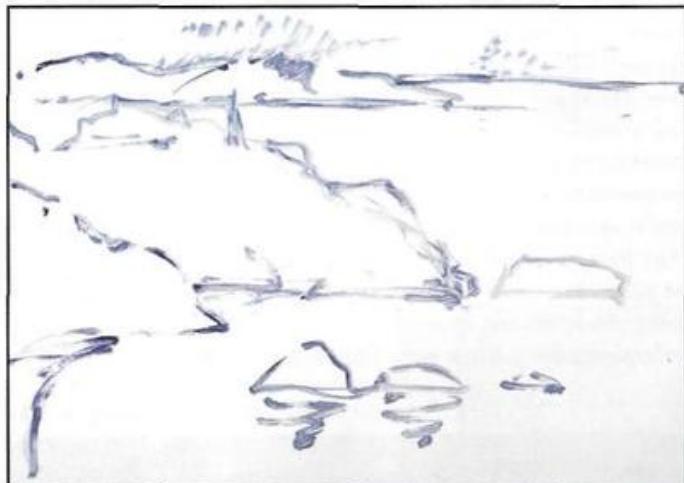
51



El Manchado Inicial: El Boceto

El boceto o bosquejo es un término que se aplica a los primeros trazos que se dan sobre el soporte definitivo, un primer manchado que determina el encuadre y constituye un borrador de la valoración tonal del conjunto. Las primeras capas de pintura, disueltas, ya condicionan, pues, la suerte de la obra y su efecto óptico final.

52



53



54



El primer manchado es determinante para que la pintura se adhiera bien y se seque sin problemas de cuarteamiento. Existen varias maneras de llevarlo a cabo:

– Dibujo en seco: se puede realizar un manchado en seco, es decir, se rebaja la proporción de aceite del color y, con el pincel cargado de pintura espesa, se

esboza el modelo a modo de toscas líneas que dan una primera relación de las proporciones y determinan el encuadre (fig. 52). El dibujo debe realizarse con un color neutro (azul o pardo según la tendencia cromática del modelo).

– Fondo transparente: se consigue manchando la tela con pintura diluida

Fig. 52. La primera aproximación se puede hacer en seco, es decir, con un pincel pequeño y un poco de pintura poco diluida, se compone el tema mediante sinuosos perfiles. Se trata de una forma lineal de resolver la composición.

Fig. 53. Hay quien prefiere trabajar sobre un fondo opaco en lugar de blanco, pues éste resulta más inhibidor. Si usted desea preparar la tela del mismo modo tiene dos opciones: la primera es cubrir el fondo con pintura acrílica de secado rápido, y la segunda es hacer lo mismo al óleo, lo que le obligará a preparar la tela con la antelación suficiente para que el fondo se seque antes de empezar a pintar.

Fig. 54 y 55. El motivo puede abordarse directamente con una primera valoración tonal. El modelo se compone mediante aguadas de color plano que no difieren demasiado del color local del modelo.

55



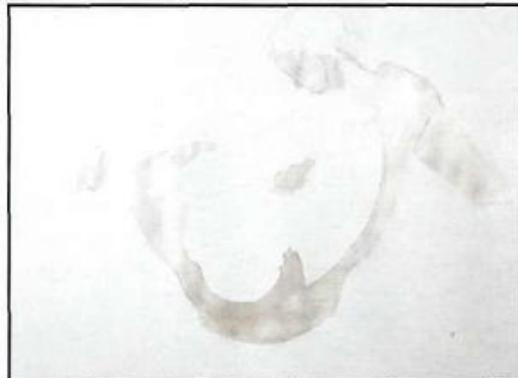
en aguarrás, aunque esta técnica suele producir algunos regueros de color sobre el soporte, por efecto de la gravedad y de la fluidificación.

– Fondo tonal opaco: puesto que un fondo blanco puede resultar inhibidor y algunos artistas prefieren pintar sobre un fondo coloreado, se puede empezar manchando el fondo de la tela con un color tonal. De este modo, al cubrir el fondo con un color, ya sea claro u oscuro, se obtendrá una superficie más agradable sobre la que pintar (fig. 53).

– Zonas cromáticas: otro sistema es el de empezar por extender amplia zonas de color diluido para definir las zonas cromáticas que el pintor tiene en mente. Se trata de simplificar y decidir las áreas generales de color, adjudicando uno para cada una de estas zonas en las que predomina un tono o tendencia en el tema (figs. 54 y 55).

– Abrir luces: se puede aplicar una capa de color repartida por toda la superficie de la tela, hasta cubrirla uniformemente por entero. Después, con la ayuda de un trapo viejo enrollado alrededor del dedo, se marcan las luces para configurar un boceto del tema (fig. 56).

57



– Base acrílica: se consigue al pintar un fondo con látex o con pinturas acrílicas que asegurarán un secado rápido. Una vez seco el boceto inicial, puede pintar encima con óleo, y todo en una misma sesión.

Al trabajar sobre una tela blanca, la transparencia de la pintura sobre el fondo blanco de la tela puede facilitar la valoración tonal (se trabaja dejando el fondo blanco de la tela más visible allí dónde los elementos del tema están más iluminados (figs. 57 y 58). La valoración tonal en un primer manchado consistirá en realizar un apunte sencillo al óleo, que concrete en sus rasgos más esenciales, la gradación tonal del tema. Lo esencial del boceto es que estas primeras indicaciones sean ligeras, fluidas o al menos bastante finas, para no crear una estabilidad o una

autonomía de materia demasiado grande para las capas siguientes.

Llegados a este punto, hay que señalar una advertencia: no se crea que por muy bien que realice el boceto tendrá el cuadro solucionado. El cuadro es una obra de mayor envergadura y, cuando uno se enfrenta a él, siempre aparecen problemas nuevos que hay que resolver.

56



58



Fig. 56. Cubra el fondo con una aguada uniforme de pintura aguarrasada y tome un trapo para abrir blancos que le permitan situar desde un principio las zonas más iluminadas del modelo.

Fig. 57 y 58. En estas dos secuencias vemos como la artista ha decidido dejar del color blanco del papel las zonas más iluminadas. Es un recurso técnico muy habitual cuando se trabaja el óleo a modo de aguadas con la pintura diluida generalmente en aguarrás.

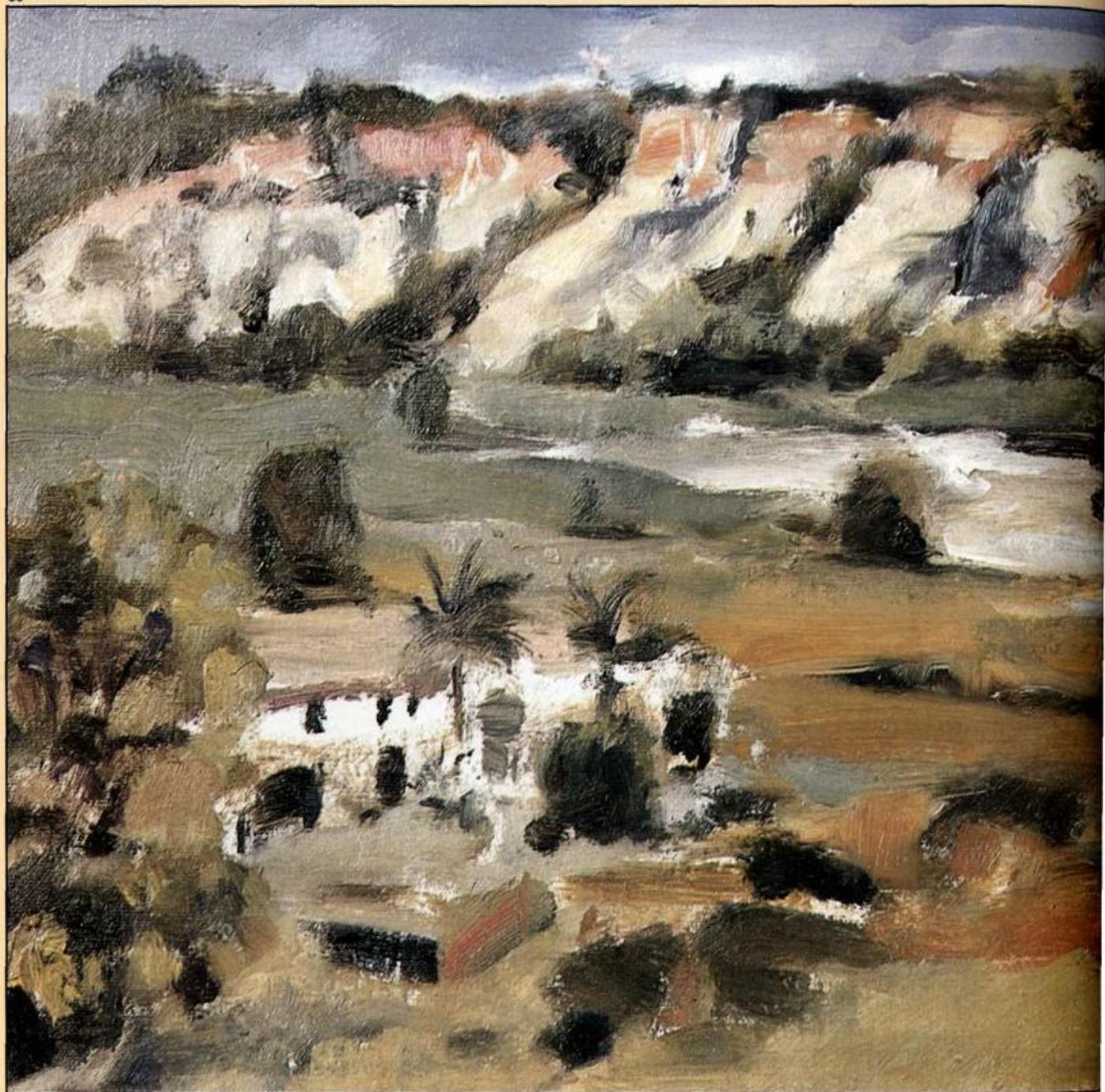


Fig. 59. El conocimiento de la técnica es fundamental para pintar un paisaje alla prima como esta Vista con casa de labriego, de Óscar Sanchís (colección particular del artista).



LAS TÉCNICAS DE LA PINTURA AL ÓLEO

El aceite, gracias a su carácter maleable, proporciona como ningún otro procedimiento pictórico, diversidad de técnicas y métodos de representación. Su consistencia arrastra al artista a aprovechar los mejores azares del color y de su pasta.

En el siguiente apartado abordaremos las técnicas de pintura más comunes para pintar al óleo, como: la veladura, el pincel seco, la pintura con espátula y húmedo sobre húmedo. También hablaremos de otras que, a pesar de ser menos habituales, gozan de mucho interés: las técnicas de incisión, técnica del garabateo, el blanco húmedo, el granulado o pintar con el efecto anticerne.

Todas ellas, poco habituales en otros manuales de estas características.

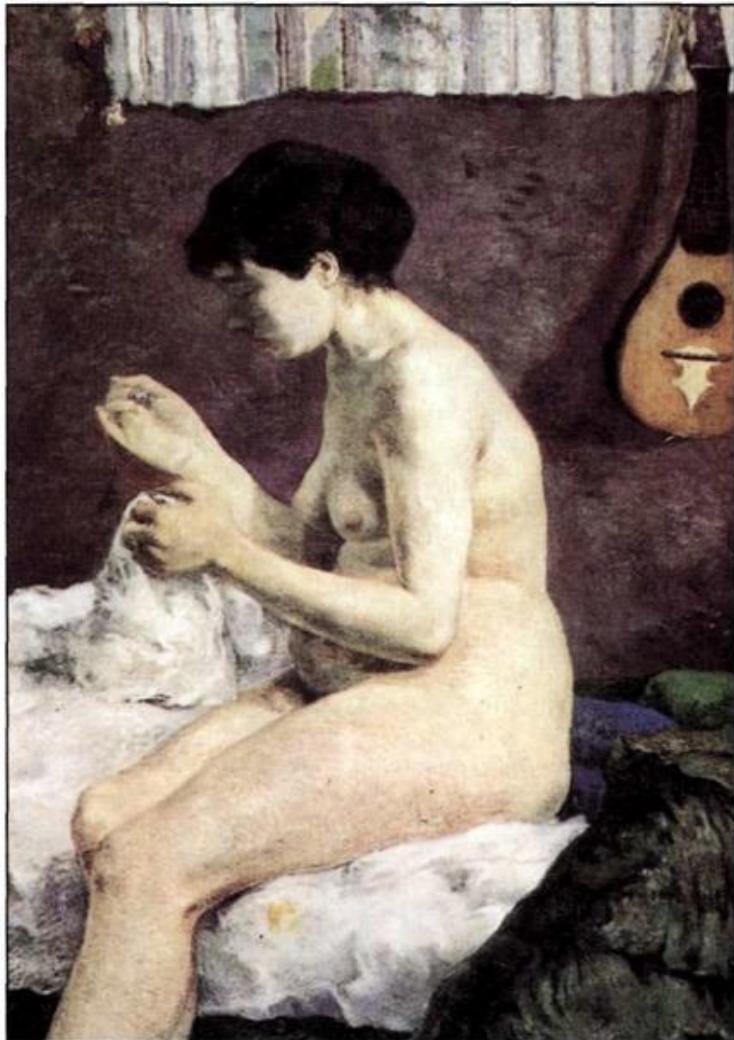
Pintar con Veladuras o a la «Manera Veneciana»

El óleo es uno de los procedimientos pictóricos que mejor se presta para aplicar veladuras, esto es, capas delgadas de pintura transparente. El efecto resultante es muy diferente al que se obtendría mezclando colores por empastes. Cuando la luz penetra en la película transparente del lienzo o el papel, produce un efecto rico e intenso y la obra adquiere gran luminosidad. Fueron los pintores venecianos quienes empezaron a aplicar esta nueva técnica en la pintura. Modelaban la superficie de la obra mediante la superposición de capas muy delgadas, jugando con las veladuras de superposición y los empastes con los cuales acentuaban las zonas más iluminadas. De ahí que la técnica de pintar con

veladuras también reciba la denominación de «manera veneciana».

El velado presupone un tono inferior más claro (como por ejemplo el color blanco del soporte) que es coloreado por el tono superior transparente, y que a la vez se oscurece. Lo que se persigue al aplicar la veladura es modificar el color del prepintado a través de la transparencia (figs. 62 y 63). Para ello emplearemos un pincel blando a fin de evitar que los trazos del pincel sean visibles. La finura del sobre pintado hará que el color que hay bajo la pintura velada se transluzca, proporcionando a la obra un efecto brillante. Para aplicar una veladura, la capa base debe estar seca; si aplica una veladura sobre una base fresca, los colores del prepintado

60



61



62



63

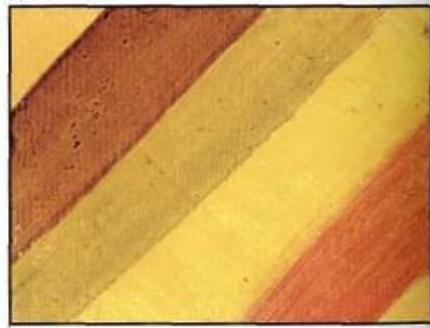


Fig. 60. Estudio de desnudo o Susana cosiendo, de Paul Gauguin (Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague). Una obra que, para detallar las calidades de la piel, presenta un intenso trabajo de veladuras.

Figs. 61, 62 y 63. Vea sobre estas líneas diferentes aplicaciones del trabajo de veladuras. En la parte superior, un suave lavado aplicado sobre húmedo (fig. 61) y, en la parte inferior, dos ejemplos de superposición de colores: en la primera imagen (fig. 62), cuatro franjas diagonales de distintos colores se superponen a un fondo anaranjado, mientras que, en la otra imagen (fig. 63), otras tres franjas de color se superponen a un fondo pintado con ocre amarillo. La veladura consigue modificar el color de fondo mediante la transparencia.

tado y el de la veladura se mezclan y se ensucian, perdiéndose así el efecto de transparencia. Por lo tanto, uno de los problemas del trabajo con veladuras es que el secado es muy lento, por lo que puede utilizarse un poco de barniz holandés como secativo.

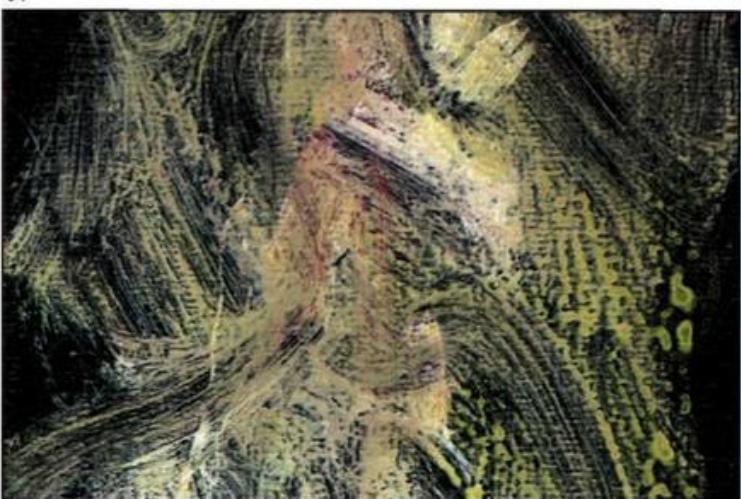
El color que se requiere para aplicar una veladura exige mucho medio y poco pigmento (para las veladuras es más recomendable el aceite de nuez que es más transparente). Los maestros antiguos trabajaban las veladuras con los dedos o la palma de la mano, o también con un trapo, a fin de obtener unas transiciones más suaves. Conviene realizar los velados con vehículos resinosos o con un poco de trementina y aceite espesado, pues el aceite puro queda graso y los barnices al aceite todavía más.

Es muy conveniente añadir un poco de blanco a todos los tonos velados pues, sin perturbar el efecto del cuadro, favorece su conservación e impide el agrietado de la pintura.

66



64



65



Fig. 64. Las pinturas al óleo tienen la suficiente opacidad como para superponer veladuras de colores claros sobre fondos oscuros. No olvidemos que el método de empezar pintando sobre un fondo de color oscuro es muy habitual en la pintura al óleo.

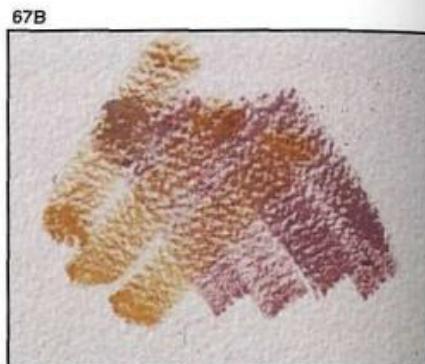
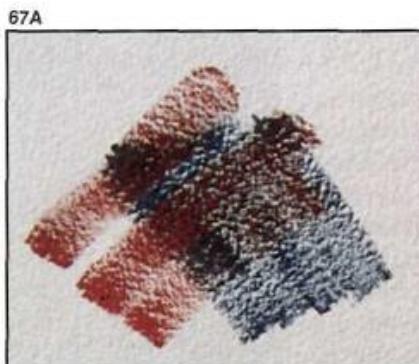
Fig. 65. Detalle de *Las espigadoras*, de Jean-François Millet (Museo del Louvre de París). Es muy habitual trabajar los términos alejados con esfumados y veladuras, que proporcionan la sensación de atmósfera interpuesta.

Fig. 66. Bodegón con cojines, de Teresa Trol (colección particular de la artista). La veladura confiere a la obra una luz vaporosa, casi mágica. En este trabajo, la técnica de la veladura se combina con la de los esgrafiados.

Las Técnicas de Arrastre

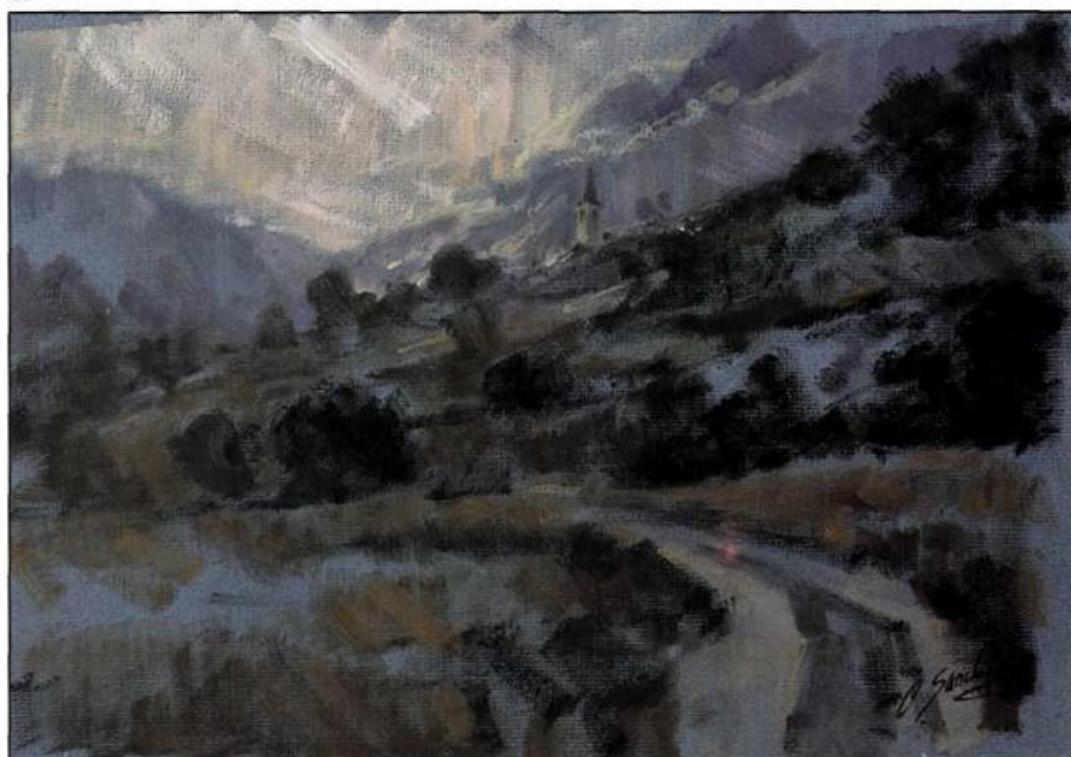
Las técnicas de arrastre consisten en restregar las cerdas del pincel cargado de pintura espesa, sobre la rugosa superficie del soporte (es importante tomar con el pincel la cantidad exacta de pintura, de lo contrario se cubrirá demasiado el fondo y no se logrará el efecto deseado).

La técnica del pincel seco proporciona una pincelada desgarrada y granulosa, que cubre sólo parte del color que se encuentra debajo. La pintura al óleo se adhiere a la textura elevada del papel o del lienzo y da la sensación de algo seco y arenoso. El resultado de una pincelada aplicada en seco proporciona a la pintura al óleo mayor expresividad, y está indicada para sugerir diferentes superficies, como por ejemplo, la rugosidad de una roca cubierta de musgo, la espesa vegetación, la espuma que forma el mar cuando golpea las rocas de un acantilado, la textura de una jarra de cerámica, la arena de una playa o el suave pelaje de un animal. El esfumado guarda relación con la técnica de pincel seco. Se ejecuta también con tonos secos, aunque semicu-



brientes, que proporcionan un efecto más ligero y permiten concluir el cuadro con el mínimo empleo de material (habitualmente el esfumado se realiza con pintura bastante espesa pero también es posible trabajar con pintura diluida). El color que se encuentra debajo del esfumado se translucirá. Esto produce un efecto interesante de color algo quebrado y moteado. Para practicar esta técnica, cargue el pincel y elimine el exceso de pintura. Trabaje a partir de movimientos en círculo, sobre una capa previamente pintada. Un restregado ligero, sobre una superficie salpicada o manchada con una

68



Figs. 67A, 67B y 67C. En estas pruebas, comprobamos que el efecto que produce la pincelada con pincel seco es irregular y granuloso y que la pintura se deposita en el papel. Además, podemos apreciar que, igual que sucede con las veladuras, se pueden superponer los colores dando lugar a nuevos efectos y fusiones.

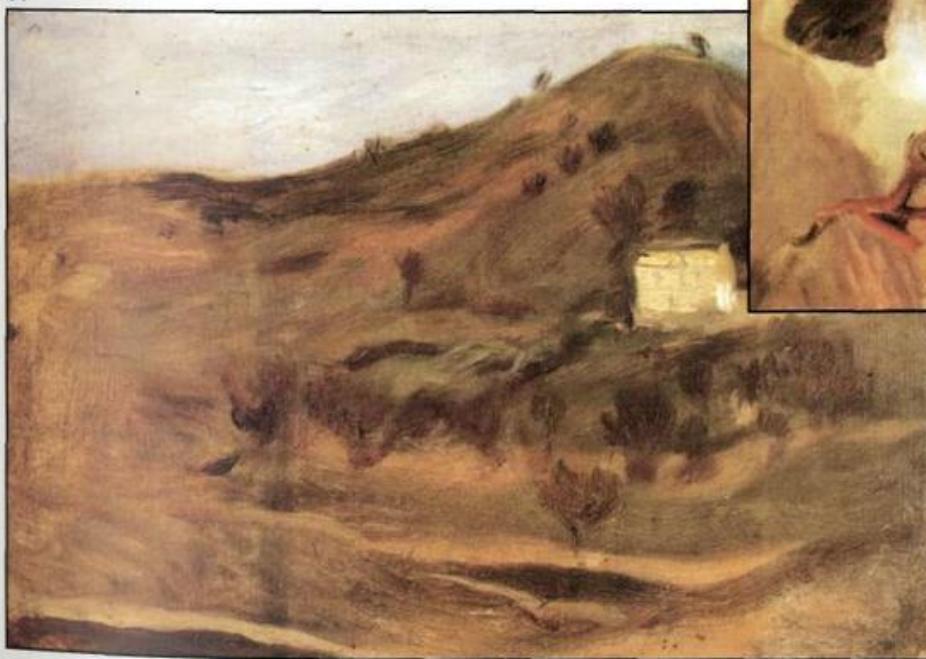
Fig. 68. He aquí un Paisaje de montaña, pintado por Óscar Sanchís (colección particular del artista) con la técnica del pincel seco. Vea cómo el artista ha aprovechado el efecto de color que le proporciona el papel azul sobre el que trabaja, dejando translucir el fondo por entre los vacíos de pintura.

esponja, suavizará la textura y fundirá los tonos. También lo más importante de esta técnica es evitar cubrir por completo el color anterior: éste debe ser visible por entre las pinceladas superpuestas.

Se pueden lograr efectos interesantes esfumando la pintura con un trapo o un pañuelo de papel, en lugar de hacerlo con un pincel. De la misma manera, las manos del pintor son verdaderos instrumentos para el esfumado de distintos colores. Con movimientos circulares o de vaivén de la yema del índice o pulgar, por ejemplo, se pueden fundir los colores directamente sobre el soporte. Con el fundido, éstos se mezclan homogéneamente y se obtiene un acabado final con un cierto toque satinado que potencia los claroscuros. Ambas técnicas, la del pincel seco y la del esfumado, pueden combinarse entre sí, ya que, como ya le he explicado, son métodos estrechamente relacionados.

Fig. 70. Muchacha con un cesto sobre la cabeza, de William Hogarth (National Gallery de Londres). Si observa con detenimiento el rostro de la muchacha, verá que las sombras se funden hasta formar un suave difuminado. El esfumado consiste en restregar el pincel por la pintura de manera que los bordes queden menos definidos y las líneas más vaporosas.

71



Figs 69A y 69B. Vea cómo se mezclan a modo de fundido varios colores formando un degradado. Este tipo de ejercicios son muy útiles para conocer las reacciones de los colores y comprobar nuestra habilidad para practicar un esfumado.

69A



69B



70



Fig. 71. Paisaje montañoso, de Pablo Picasso (Museo Picasso de Barcelona). En esta obra de juventud de Picasso, la pintura ha sido tratada de manera ágil y suelta, lo que ha dado lugar a una interpretación ligeramente esfumada del motivo.

Pintura con Espátula

La espátula es un accesorio que consta de un mango de madera y una hoja fabricada con acero forjado, que le proporciona resistencia, flexibilidad y mayor facilidad de manejo. Se trata del utensilio por excelencia para el empastado de mezclas de colores, pero también ayuda a extender la pintura en el lienzo, a perfilar y a raspar. El movimiento de la espátula para pastar o mezclar la pintura sobre la paleta es un movimiento continuo de presión, vaivén, arrastre o circular. Se persigue, no sólo el empastado de cantidades concretas de pintura, sino la incorporación progresiva de cantidades pequeñas de color para ir ajustando el matiz. El empleo de las espátulas para preparar las mezclas ayuda a que los pinceles se estropeen menos.

Las espátulas, además de mezclar los colores, pueden utilizarse para aplicar la pintura directamente en el lienzo; sustituyen al pincel y se logra una nueva gama de efectos. La espátula para pintar posee una hoja más corta y un mango en forma de manivela, que evita que los nudillos rocen accidentalmente la superficie del soporte al aplicar la pintura. Cuando se pinta con espátula, el color se asienta sobre la superficie del cuadro de manera diferente a como lo hace cuando se pinta con pincel. Muchos artistas la utilizan para mover la pintura sobre la superficie y conseguir, de este modo, diversos detalles y texturas. Los bordes de la pintura son, además, más definidos que los conseguidos por el pincel. El elemento de azar característico de la pintura con espátula, menos controlable que la pincelada, puede resultar más estimulante para muchos artistas.

Si deseamos una superficie rica y con texturas, se puede pintar todo el cuadro con espátula. Utilice la base plana de la hoja para crear superficies lisas, o bien realice un movimiento enérgico adecuado con la punta de la hoja para obtener una textura rugosa y punteada. Esto es, sostenga la espá-

Fig. 72. Para trabajar con espátula hay que sacar el máximo provecho de la flexibilidad de la hoja y de los movimientos que realicemos con la mano; esto hará que la masa pictórica sea visible en el cuadro por su textura en relieve.



72



74



73

Fig. 73. Las espátulas no sólo sirven para manipular los colores de la paleta, eliminar las impurezas de la tela o descargarla de color, sino también para pintar con empastes. De hecho muchos pintores prefieren la espátula al pincel para distribuir y trabajar el color sobre la tela.

Fig. 74. El lago Leman y el pico Grammont, de Gustave Courbet (antigua colección Braime et Lorenceau) Observe cómo el artista ha sabido combinar el trabajo con pincel en el agua del lago, con la aplicación de empastes con espátula en las cumbres nevadas del pico.

tula en diferentes ángulos, y varíe la presión de la hoja para obtener trazos y efectos distintos; descubrirá que trabajar con espátula ofrece unas posibilidades plásticas sorprendentes y muy efectistas. Los profanos creen que la pintura con empaste es sólo una manía de los pintores. No saben que hay determinadas luces y texturas que sólo pueden lograrse con colores pastosos y confunden con demasiada facilidad al pintor con el colorista. Pero no puede asociarse la espátula sólo con los empastes gruesos, lo cierto es que también puede utilizarse para crear raspaduras, formas translúcidas o proporcionar efectos delicados y de detalle. También puede utilizar la punta para practicar esgrafiados.

Comprobará que pintar con una espátula puede resultar, al principio, más complicado que hacerlo con un pincel, por lo que deberá practicar hasta que adquiera soltura.

Las espátulas se pueden adquirir en una amplia gama de formas y tamaños; la elección que hagamos dependerá del gusto de cada uno.

75



Fig. 75, 76 y 77. En estas tres secuencias, podrá comprobar el resultado de trabajar con espátulas. Las primeras aguadas se pueden realizar con pincel (fig. 75). A continuación, con una espátula ladeada se definen las zonas más amplias (fig. 76) y, con otra más pequeña, se terminan de resolver las texturas y efectos (fig. 77). Como puede ver, con la espátula no pueden alcanzarse altas cotas de detallismo; el cuadro acabado con espátula suele ser más bien sobrio y poco detallado, pero muy efectista.

76



77



Técnica de Colores Opacos

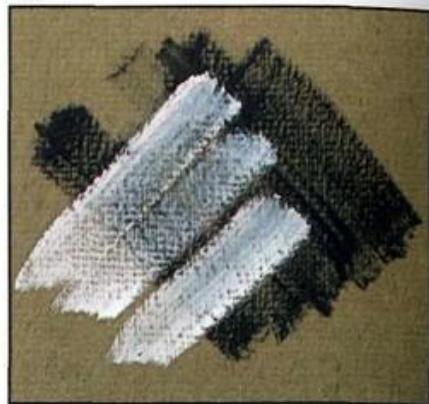
La técnica de los colores opacos permite la superposición de diferentes pinceladas sin necesidad de que los colores se lleguen a mezclar mediante difuminados, degradados o esfumados, lo que da mayor protagonismo a la dirección del trazo y al empaste realizado con el pincel. Delacroix diría que en la técnica de la pintura opaca «el pintor debe modelar con el color como el escultor lo hace con el barro». La pintura se utiliza directamente del tubo o poco diluida, con un poco de medio para que resulte más maleable, pero lo bastante densa como para conservar el trazo y la pincelada. La fusión de colores se realiza mediante las superposiciones, y la densidad del color permite mayor brillantez y contraste entre las distintas áreas de color.

El óleo es una pintura opaca, por lo que se pueden aplicar colores claros sobre fondos oscuros. Si se utiliza muy espeso y seco puede cubrir por completo un color. La misma armonía cro-

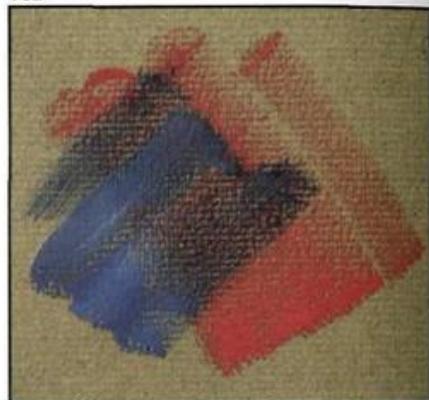
mática lograda con colores claros puede obtenerse al superponer colores oscuros, lo cual resulta ideal para zonas sombreadas. La opacidad del color facilita el trabajo sobre papeles de colores. Si trabaja sobre una superficie de color, le resultará más fácil la valoración, ya que, desde un principio, podrá aplicar con la misma facilidad colores claros y oscuros. Tenga en cuenta que existe una considerable variación de opacidad entre los diferentes pigmentos. Si desea aumentar la opacidad de un color añádale un poco de color blanco en muy pequeñas cantidades, pues de lo contrario malgastará gran cantidad de pintura con un pobre resultado.

Los colores pueden aplicarse en seco o en fresco, uno sobre otro, sin preocuparse de detalles, ni de mezclarlos en la paleta. Los tonos opacos ponen de manifiesto los trazos del pincel y subrayan la mano del artista. Cuando se pinta con colores opacos, se aprove-

78A



78B



78C



79

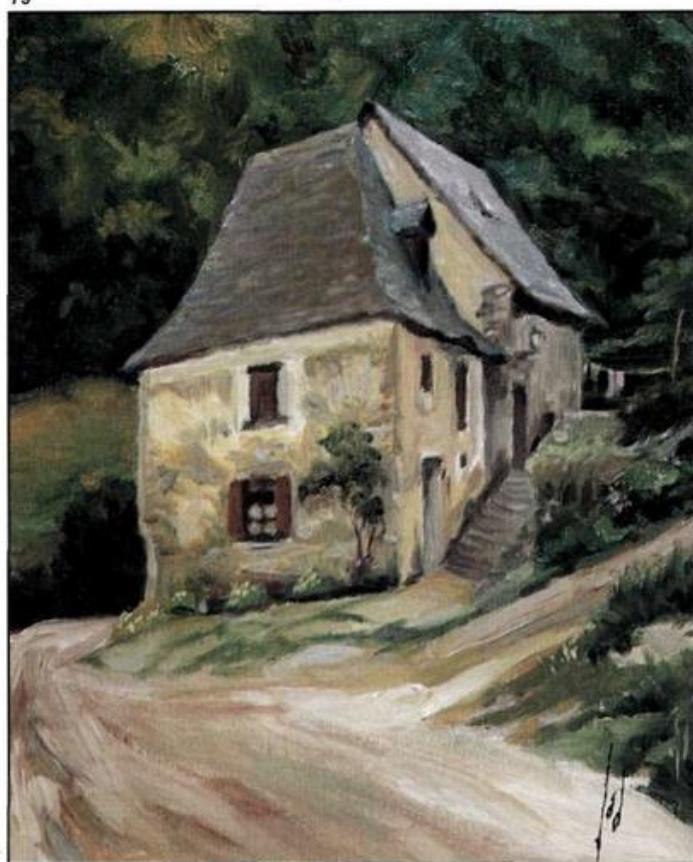


Fig. 78 (A, B y C). Los trazos de pintura al óleo pueden superponerse unos sobre otras tantas veces como lo creamos necesario. Usted mismo puede probar la opacidad del color al superponer colores claros sobre otros más oscuros y viceversa.

Fig. 79. Casa del Valle de Aran, de Josep Antoni Domingo (colección particular del artista). Como puede ver en esta obra, la técnica de la pintura opaca consiste en pintar con el pincel medio empastado de pintura, creando una superficie pictórica que no deja transpirar el color de fondo o las capas inferiores, como lo hacen las veladuras.

cha al máximo la dirección de la pincelada a modo de color empastado y la textura que se obtiene por medio de los trazos y las superposiciones de colores y formas. Las partes frías se alternan con las cálidas y los tonos cálidos con los fríos, hasta que se compenetran, destacando la aplicación material del color y creando al mismo tiempo la armonía. La técnica de las veladuras, que hemos explicado con anterioridad, también puede utilizarse conjuntamente con capas opacas de pintura, siempre que ésta última esté seca al tacto. La veladura suele aplicarse a modo de una fina aguada sobre la obra terminada para modificar ligeramente los colores iniciales, para suavizar contrastes o armonizar los colores.

Como en los casos anteriores, es aconsejable hacer pruebas en un papel aparte.

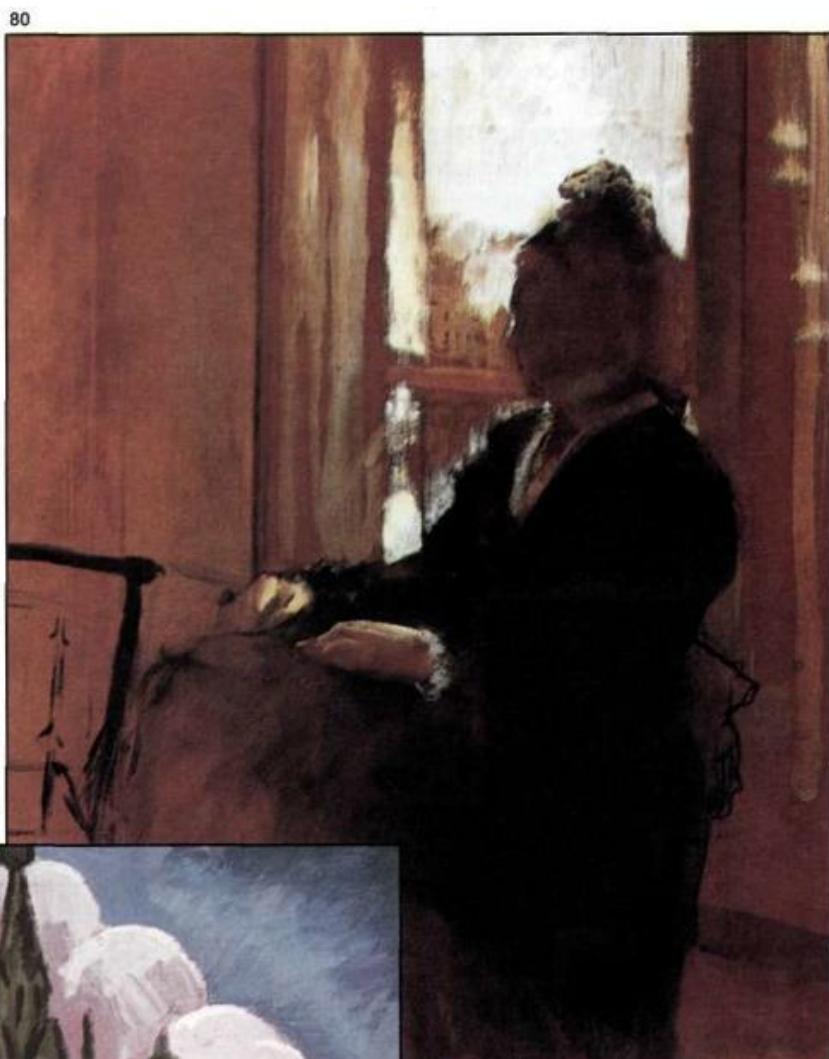


Fig. 80. *Mujer en la ventana*, de Edgar Degas (Courtauld Institute Galleries). La pintura opaca permite pintar de oscuro a claro, es decir, preparar el fondo con una pintura oscura y añadir progresivamente las luces. En esta obra inacabada de Degas vemos este proceso.

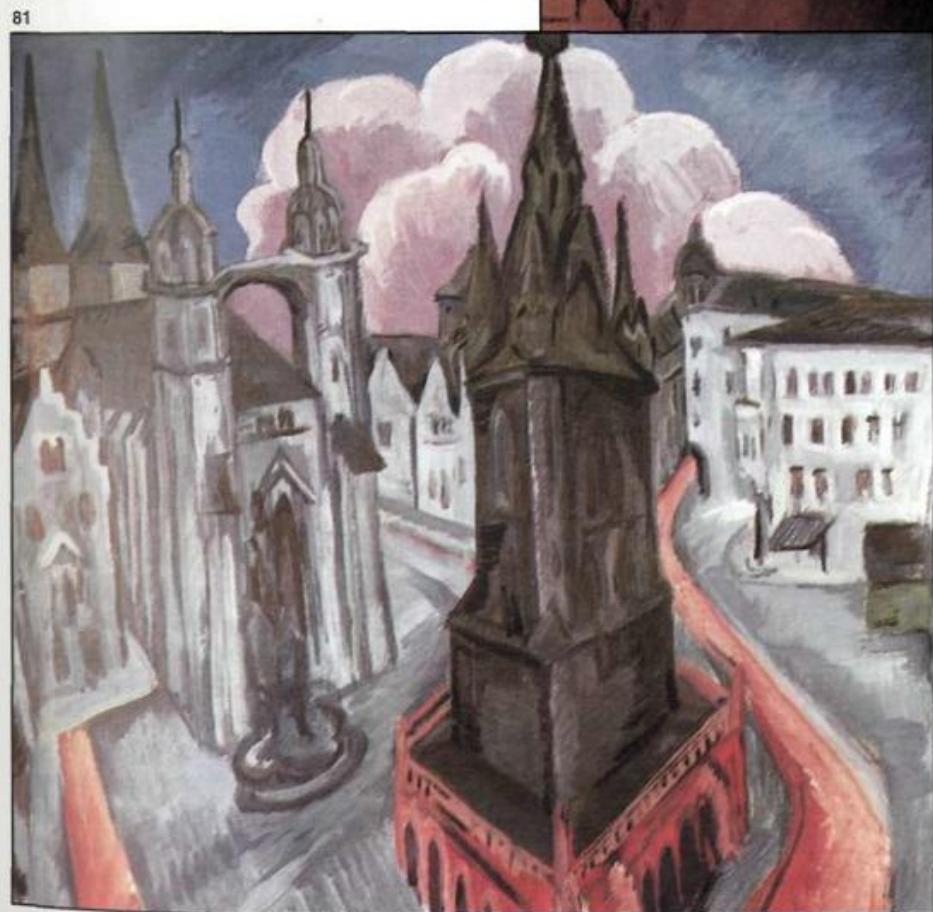


Fig. 81. *La torre roja de Halle*, de Ernst Ludwig Kirchner (Museo Folkwang de Essen). El artista ha trabajado la pintura con colores densos, opacos y empastados. Esto da mayor corporeidad al tema.

Húmedo sobre Húmedo

Designa aquella técnica en la que los colores se aplican sobre una zona de pintura húmeda y, al expandirse sobre la superficie y mezclarse, forman contornos irregulares.

Aplicamos una pequeña cantidad de pintura diluida y la extendemos con bastante libertad sobre la superficie de la tela. Mientras ésta se encuentra aún húmeda, sobreponemos otra capa de pintura algo más espesa. Observará que el color tiende a derramarse hacia el fondo húmedo, generando unos bordes suaves y borrosos en las zonas de pintura más fina. Aunque este tipo de pintura produce efectos espontáneos, se necesita práctica y experiencia para determinar el grado de humedad de la capa anterior de pintura y la carga de pintura que se necesita para controlar la fluidez de la pintura en la pincelada.

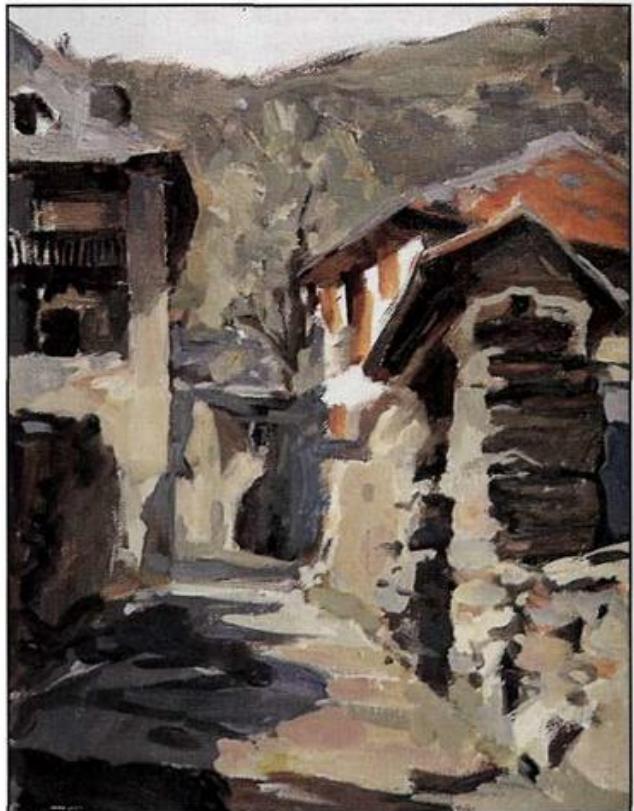
Para pintar sobre húmedo se puede utilizar cualquier tipo de pinceles, aunque para pintar pequeñas formas son preferibles aquellos más tiernos, como los de pelo de marta, cargados con pintura algo diluida, para así poder aplicar el color con suavidad. Pero asegúrese de no diluir la pintura en exceso, puesto que la obra final podría aparecer pálida y apagada. Cuando trabaje, debería atenerse a una gama de colores limitada para evitar mezclas complicadas, que restarían espontaneidad a su pincelada. Del mismo modo, evite superponer más de dos o tres colores, pues el resultado sería decepcionante: un empaste de colores formado por sucesivas pinceladas de colores que aparecen embrutecidos.

En general, este método da una cualidad suave y transparente a las formas, y proporciona una atmósfera mágica y un aspecto casi onírico a la pintura. Es una de las técnicas más bellas y expresivas de la pintura al óleo y es particularmente efectiva en la resolución de cielos y agua, ya que produce sutiles gradaciones de tono que sugieren la apariencia cambiante de la luz. Por ello, fue muy utilizada por los pintores impresionistas en su afán de captar la luz de la naturaleza. Al pintar sobre húmedo, estos artistas introdujeron una pincelada viva y sugerente, que ha contribuido a la expresión de los efectos de luz y movimiento en el paisaje.

82



84



83



Fig. 82. De la misma manera que se funden dos colores funciona el principio de pintar sobre húmedo.

Al aplicar un color sobre otro que aún no se haya seco, ambos se funden formando bordes más imprecisos.

Fig. 83. Existe cierta incompatibilidad entre la técnica de pintar sobre húmedo y utilizar el papel como soporte, puesto que el papel absorbe demasiado aceite y la pintura se reseca demasiado deprisa. Es preferible practicar el húmedo sobre húmedo en una superficie menos porosa.

Fig. 84. Un pueblecito del valle de Aran, de Óscar Sanchís (colección particular del artista). Pintar sobre húmedo es muy adecuado para salir al aire libre y realizar pequeñas notas de color o impresiones del paisaje, dado que no debemos esperar a que sequen las capas anteriores.

85



Fig. 85. *Sendero en cuesta entre la hierba*, de Pierre-Auguste Renoir (Museo de Orsay de París). Si se fija en la vegetación, comprobará cómo se funden las pinceladas de la vegetación con el color de fondo, como resultado de pintar cuando la capa anterior todavía estaba húmeda.

86

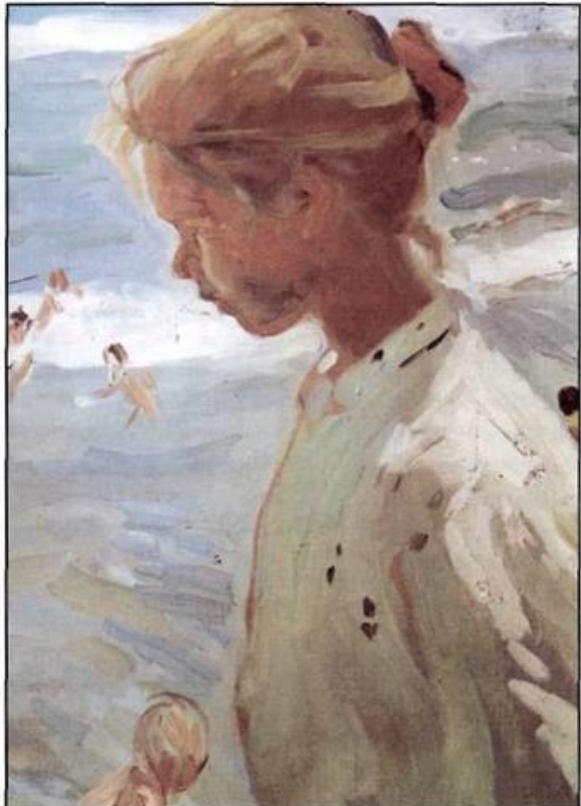


Fig. 86. *Cabeza de pescadora*, de Joaquín Sorolla (Museo Sorolla de Madrid). La técnica de pintar sobre húmedo no es sólo aplicable al paisaje, sino que también es ideal para pintar notas de retrato o figura.

87



Fig. 87. *Interior con flores*, de Teresa Trol (colección particular de la artista). Vea cómo los colores tienden a integrarse y fundirse con el conjunto. Al pintar encima con un color, el pincel también arrastra al que se encuentra debajo, dando a la obra un aspecto más difuminado.

Pintura *Alla Prima*

La pintura *alla prima* o pintura directa es la pariente menor de la pintura de húmedo sobre húmedo. Es una pintura de impresión, una técnica que se puede resumir en pintar en una sola sesión, pintar rápido y no volver atrás sobre lo pintado. La habilidad del artista y la aplicación rápida y certera del color al soporte es la clave de la pintura *alla prima*. En este método pictórico no suele existir ni boceto previo ni un fondo de color sobre el que pintar.

Dado que la técnica permite acabar el cuadro en una sola sesión, es muy útil para pintar paisajes. Puesto que no permite demasiada elaboración, los cuadros apenas presentan detalles; por lo tanto, la idea es tratar de captar el modelo de una forma audaz, mediante amplias y generosas pinceladas, empastes de color y trazos vigorosos y expresivos. Además, es mejor atenerse a una gama de colores limitada para evitar mezclas demasiado complicadas, que quitarían espontaneidad a su pintura.

El trabajo rápido permite al artista mezclar los colores directamente sobre el soporte, por lo que siempre han de ser pinceladas concretas y lo suficientemente pensadas como para mantener los colores limpios.

La pintura directa fue muy utilizada por los impresionistas, y sobre todo por Claude Monet, que pintaba paisajes al natural a gran velocidad, con frecuencia aplicando un color sobre otro para que se mezclaran sobre el mismo soporte.

88

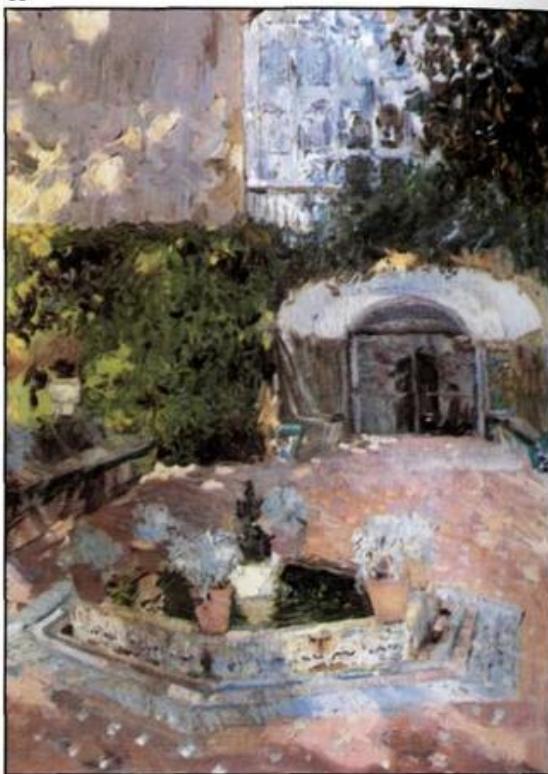
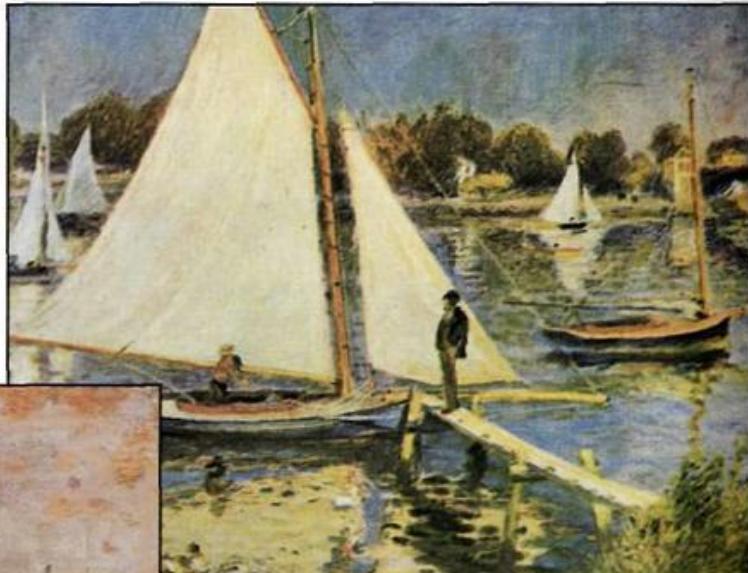


Fig. 88. Fuente del Alcazar de Sevilla, de Joaquín Sorolla (Museo Sorolla de Madrid). La pintura directa pretende recoger sensaciones, impresiones momentáneas, situaciones luminosas determinadas o incluso, por qué no, el estado de ánimo del propio artista.

89



90

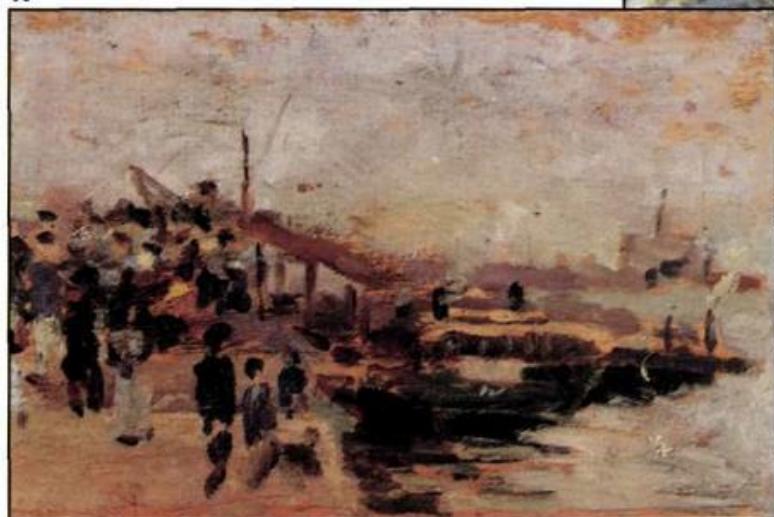


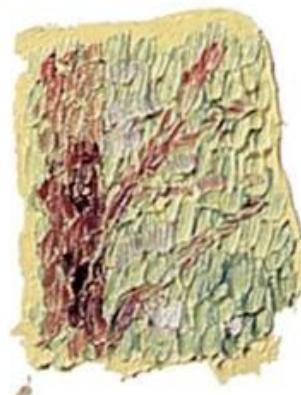
Fig. 90. El puerto, de Pablo Picasso (Museo Picasso de Barcelona). En la pintura *alla prima* cobra importancia el gesto y la pincelada en detrimento de los detalles. Vea en este sentido que las personas apenas aparecen representadas, son una amalgama de manchas de color.

Técnica del Blanco Húmedo

La técnica del blanco húmedo es laboriosa y poco habitual (se ha hablado muy poco de ella en tratados de pintura al óleo), e incorpora características de otros procedimientos pictóricos conocidos. Se trata, en parte, de la combinación de la técnica puntillista y de la pintura sobre húmedo. Al igual que en el divisionismo o puntillismo, los colores no se mezclan en la paleta, sino en el ojo del espectador.

El método es lento y laborioso. La manera de proceder es la siguiente: el pintor comienza a cubrir el fondo con una densa capa de pintura de blanco de plomo mezclada con barniz de copal. Luego, cuando ésta todavía permanece húmeda, pinta encima con un pincel de marta fino. La pintura se distribuye en forma de pequeños lunares, se aplica al soporte el color puro a pinceladas finas, y los colores y los tonos definitivos se crean mediante la superposición de los trazos. La base de blanco de plomo y barniz de copal da como resultado un cuadro que tiene la transparencia de las miniaturas y una gama de colores que nos recuerdan los del pastel, dado que el color puro se mezcla sobre la superficie con el blanco que sirve de fondo. Las obras pintadas con esta técnica son muy preciosistas y desprenden una luz inusitada. Otra ventaja de esta técnica es que la pintura tarda más de dos días en secarse y hasta entonces es flexible y móvil, de modo que el artista tiene tiempo de hacer correcciones. Sin embargo, la técnica no permite demasiados retoques.

92



91



Fig. 91. Al superponer las pinceladas al blanco húmedo del fondo, los colores se mezclan y dan lugar a tonos que recuerdan los pastel.

Fig. 92. No es necesario utilizar siempre un color blanco de fondo, también pueden utilizarse otros colores claros como el amarillo, el rosado, el azul celeste... Sólo deberá tener en cuenta que la elección de un color u otro repercutirá de manera notable en la

tendencia cromática que presentará el conjunto de la obra.

93



Fig. 93. Los cipreses en Cagnes, de Cross (Museo Nacional de Arte Moderno de París). En lugar de mezclar los colores en la paleta, esta técnica consiste en crear los colores y los tonos sobre la superficie pictórica, superponiendo finas pinceladas puntillistas de colores puros.

Raspado e Incisiones

El raspado, incisión o esgrafiado (del italiano *graffiare*, arañar) es una técnica que consiste en raspar una capa de color con un utensilio punzante, de manera que queda descubierto el color que hay debajo o el blanco del tablero o lienzo. No es propiamente una manera de pintar, sino una manera de manipular y alterar la capa pictórica una vez ya se ha aplicado el color. Este método es particularmente adecuado para crear áreas que combinan la textura y el dibujo.

Para algunas tendencias del arte actual todo tipo de instrumentos para practicar incisiones y raspados: palos, cañas, instrumental culinario, navajas, trapos, esponjas, dedos, y otros objetos. Se pueden realizar distintos tipos de líneas, según el instrumento que utilicemos y la consistencia de la pintura.

Desde hace pocos años puede encontrarse en el mercado un utensilio pensado para efectuar esgrafiados, incisiones o lavados sobre la superficie pictórica. Se trata del pincel de punta de goma, que consta de un trozo de goma en for-

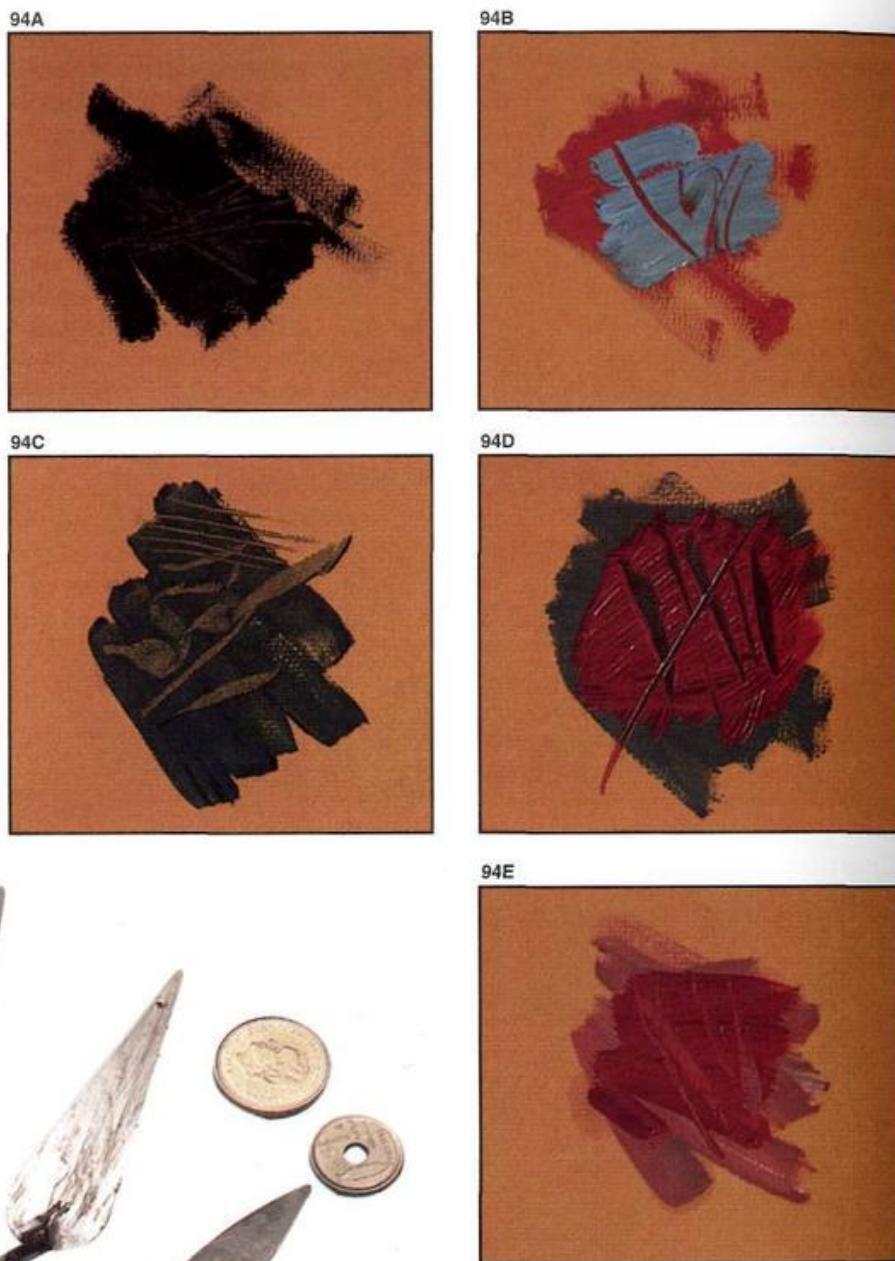


Fig. 94. He aquí un muestrario de ejemplos con los diferentes esgrafiados e incisiones que pueden practicarse. Si trabaja directamente sobre un fondo tonal usted puede recuperar el color del soporte rasmando la superficie pictórica. Si practica un esgrafiado y aplicó una capa de color anterior, puede volver a recuperar el color de fondo.

Fig. 95. En principio cualquier objeto punzante es perfectamente válido para practicar esgrafiados sobre la superficie pictórica. Le aconsejo que coja unos cuantos objetos y realice pruebas en un papel aparte para comprobar qué efecto producen.



ma de cuña sujeto a un mango de madera. Su maleabilidad permite obtener todo tipo de efectos, dependiendo de la inclinación de la punta de goma y la presión que ejerzamos sobre el soporte. Si arañamos con algún utensilio dentado una capa que sea bastante fina, las líneas serán finas y duras. Si, por el contrario, rasparamos una capa gruesa y húmeda con un instrumento romo, obtendremos líneas menos precisas y con bordes en relieve a cada lado. Esta técnica resulta bastante eficaz para representar los detalles y las texturas del paisaje: la corteza de un árbol, una masa frondosa de vegetación, las ramas de un arbusto o los finos y lineales toques de luz de la hierba, pueden representarse raspando la superficie pintada, cuando todavía está húmeda, con un medio agudo y afilado, como un escalpelo, un cíter, la punta del mango del pincel, la uña (se dice que William Turner tenía la uña del dedo meñique más larga que las del resto de los dedos para raspar los toques de luz de sus pinturas) o incluso una cuchilla de afeitar. Intenta no clavar demasiado el instrumento sobre el soporte con el fin de no dañarlo, y trabaja suavemente por gradaciones.

En las técnicas de incisión cualquier error puede ser subsanado volviendo a extender el color con una espátula o pincel y practicando el esgrafiado hasta lograr un resultado satisfactorio. Dado que cuando el óleo ha secado se endurece, no es recomendable raspar la superficie seca de pintura, pues además de estropear la superficie del cuadro no obtendríamos ningún resultado positivo.

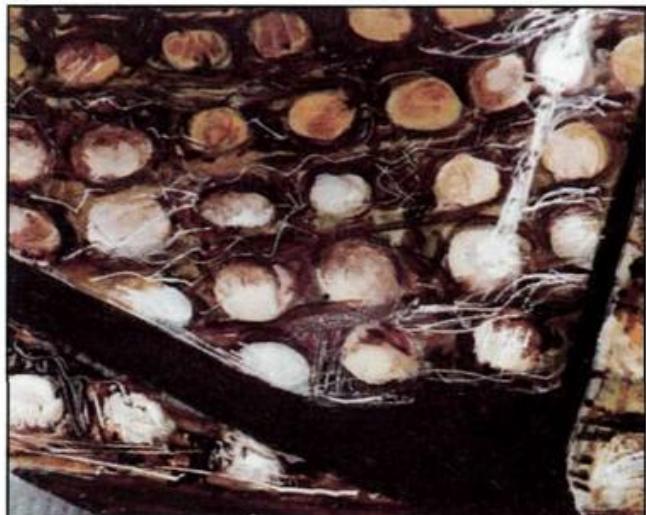
Fig. 96. Composición con casas, de Óscar Sanchís (colección particular del artista). He aquí un cuadro monocromo al cual se le han abierto los blancos incidiendo con el pincel de punta de goma. Según la posición que adopta la punta del pincel podrá realizar amplios lavados o abrir delgadas e intensas líneas por donde transpire el blanco del soporte.

Fig. 97. El pincel de punta de goma es una de las últimas aportaciones en el campo de los materiales pictóricos. Permite realizar todo tipo de efectos sobre la capa pictórica mediante el esgrafiado.

96



98



99



97



Fig. 98. En este fragmento ampliado de una obra de Teresa Trol apreciamos la acción del esgrafiado.

Fig. 99. Los pretendientes, de Gustave Moreau (Museo Moreau de París). Este artista simbolista francés fue uno de los primeros artistas modernos que practicó las técnicas de incisión de manera extensiva en su obra.

Texturas con Polvo de Mármol

Si mezclamos látex (cola de apariencia lechosa) con polvo de mármol, obtendremos una solución pastosa semejante al cemento que puede aplicarse a la superficie del lienzo para obtener texturas y relieves. Es un procedimiento que consiste en dar espesor y volumen, un aspecto amazacotado e irregular con crestas y huecos sobre los cuales juegan las luces y las sombras, a la superficie del cuadro. El mármol molido es un espato de cal de grano basto, prácticamente insensible al agua, que se emplea ya desde muy antiguo en la técnica pictórica. Se extrae frecuentemente de su yacimiento por pulverización mediante cepillos metálicos rotativos.

Con espátulas y pinceles de cerdas resistentes, realizaremos con esta pasta las texturas que necesitamos para nuestra composición. Los empastes serán ligeros o profundos dependiendo de que el pintor cargue más o menos con el preparado de mármol el lienzo. Para aplicar el polvo de mármol el soporte debe estar plano, es decir, reposar horizontalmente sobre la mesa. Debe aplicar la pasta y dejarla secar durante un par de horas o tres. Cuando la superficie se ha endurecido, ya puede pintar encima de la misma manera

que lo haría con otro soporte cualquiera. Es decir, cuando aplique la pintura es importante que el empaste esté completamente seco, de lo contrario al pasar el pincel por encima dañaría la textura que tanto le ha costado conseguir. Si usted ha aplicado capas finas



100

Fig. 100. El látex es una sustancia lechosa que, al mezclarse con polvo de mármol, da lugar a una pasta espesa que se aplica sobre la superficie del lienzo para obtener texturas y bajos relieves.

Fig. 101. Durante la preparación la pasta de mármol presenta un color grisáceo. Cuando éste ya ha secado recupera su color blanco inicial.

Fig. 102. Mientras la pasta permanece húmeda puede manipularse y aplicarse al soporte. Se prepara la textura sobre la que se pintará con óleo.

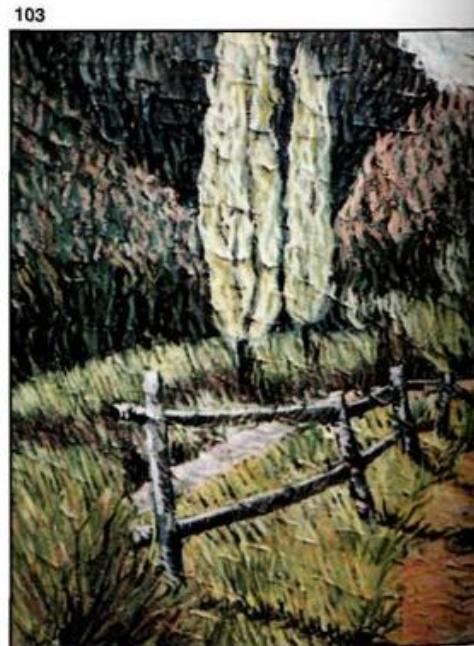


101



102

Fig. 103. Observe en este Paisaje del Cadí, de Gabriel Martín (colección particular, Palamós) la característica textura que proporciona un fondo trabajado con polvo de mármol.



103

de polvo de mármol es probable que en un par o tres horas estén ya secas y listas para pintar. Sin embargo, si usted ha acumulado gran cantidad de materia sobre la superficie del soporte, mi consejo es que deje transcurrir un día antes de empezar a pintar encima.

Observará que la pasta al aplicarse, cuando esta está todavía húmeda, presenta un color grisáceo, pero cuando se ha secado su color es blanco. La pasta de mármol puede trabajarse mientras permanece húmeda, y una vez se ha secado no hay manera de modificar lo hecho. Por ello, si usted desea rectificar, tendrá que preparar más pasta y superponerla a la capa anterior. El polvo de mármol puede aplicarse sobre cualquier tipo de soporte, ya que el látex es una cola excelente y con un alto poder de adherencia. Sin embargo existe otro método de crear texturas con el polvo de mármol. Se trata de mezclar en la paleta directamente el color con el polvo de mármol y aplicar la pintura con una espátula sobre el soporte. En este caso la misma pintura al óleo sirve de aglutinante y fija la mezcla a la superficie del cuadro.

Siempre que trabaje con polvo de mármol recuerde que debe utilizar pinceles sintéticos o de pelo de cerda, pues la superficie texturada con polvo de mármol erosiona con extremada rapidez los pinceles, aunque lo mejor, sin lugar a dudas, sería trabajar siempre con espátulas. Si usted utiliza pinceles de marta, observará angustiado que éstos se estropean rápidamente con el roce de la superficie granulada del polvo de mármol.

104A



104B



105



Figs. 104A y 104B. La pintura al óleo puede mezclarse directamente con polvo de mármol sobre la paleta y ofrece este aspecto más denso y espeso.

Fig. 105. Ventana, de Óscar Sanchís (colección particular del artista). Esta obra ha sido pintada enteramente con empastes de pintura al óleo y polvo de mármol. La aplicación de la pintura se ha realizado con espátula para evitar el desgaste de los pinceles.

Fig. 106. Si va a pintar con pinceles es necesario que éstos sean resistentes y de pelo duro. Sin embargo, yo le aconsejo el uso de la espátula con el fin de evitar al máximo la erosión del pincel.

106



Técnica del Garabateo

En la pintura moderna juega un gran papel la aplicación de colores cubrientes y corpóreos, con la que se logran buenos efectos materiales y una gran calidad y luminosidad. Al revés de lo que sucedía antes, hoy gusta ver los trazos del pincel que, en forma de garabateo, vienen a constituir uno de los principales encantos del cuadro. Trazos temblorosos y nerviosos que se suceden convirtiendo la obra en una amalgama de líneas rítmicas que dan una extraordinaria sensación de movilidad al modelo.

Para pintar con esta técnica es importante observar previamente los ritmos internos de los elementos que lo componen, y comprender cómo las formas externas responden a ese movimiento. Trate de captar mediante el garabateo, un cúmulo de trazos realizados precipitadamente, sin aparente sentido, la energía que desprende el tema.

De este modo, las nubes se realizan mediante nerviosos empastes de color blanco; el mar mediante amplias pinceladas realizadas con paletina, con líneas algo ondulantes que describan la inquieta superficie del agua; la textura del follaje se construye con pinceladas más finas y marcadas que simulan el movimiento de las hojas... Y si desea retratar la lluvia, intente insinuar sus efectos marcando trazos diagonales sobre una gruesa capa de pintura. El uso del garabateo es más propicio cuando se pinta el paisaje sometido a las fuerzas elementales de la naturaleza, donde resulta difícil captar unos efectos tan transitorios sin que pierdan la sensación de movimiento. En estos casos, no intente congelar el instante, aplique la técnica del garabateo para producir una impresión de movimiento y fluidez. Trabaje sobre la superficie haciendo manchas regulares con el borde del pincel. Para obtener texturas más gruesas y marcas mayores, aumente la presión.

Cuando dibuje del natural, sea valiente y trabaje el ritmo de los movimientos de los cuerpos. Cuando localice un tema que le haga fluir la adrenalina,

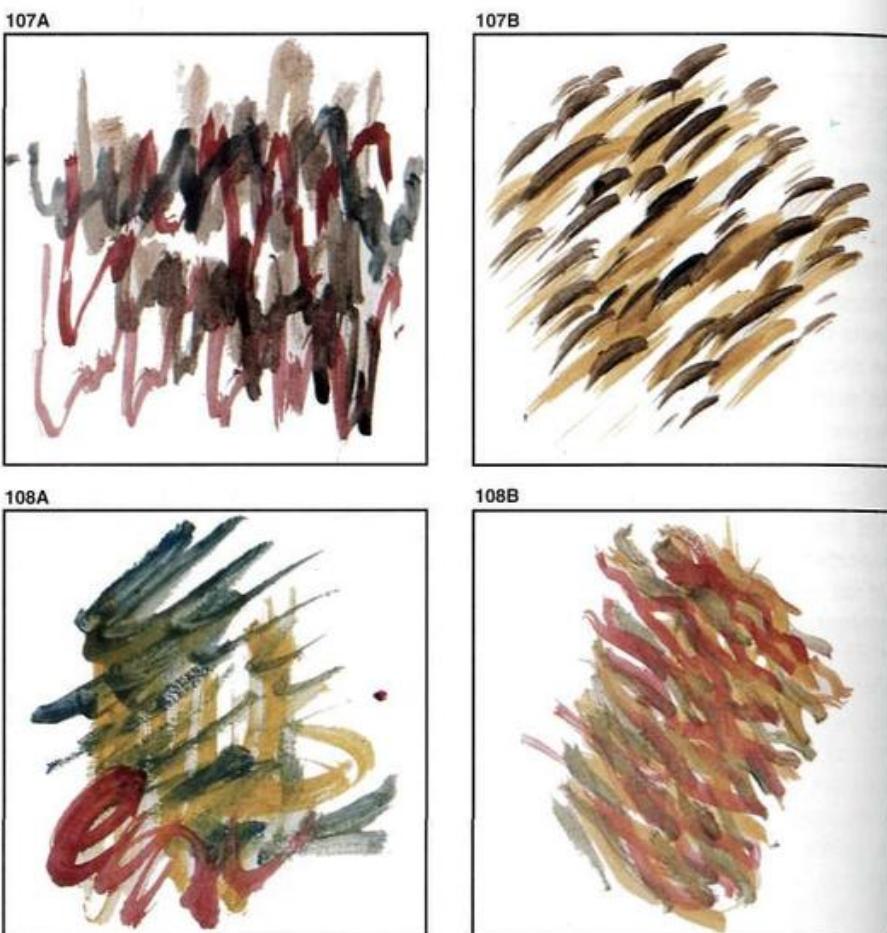


Fig. 107 y 108. Los efectos que pueden lograrse con el garabateo son numerosos. Trate usted de descubrirlos por sí mismo realizando pequeñas pruebas en un papel aparte. Pruebe de variar el trazo y superponer distintos colores.

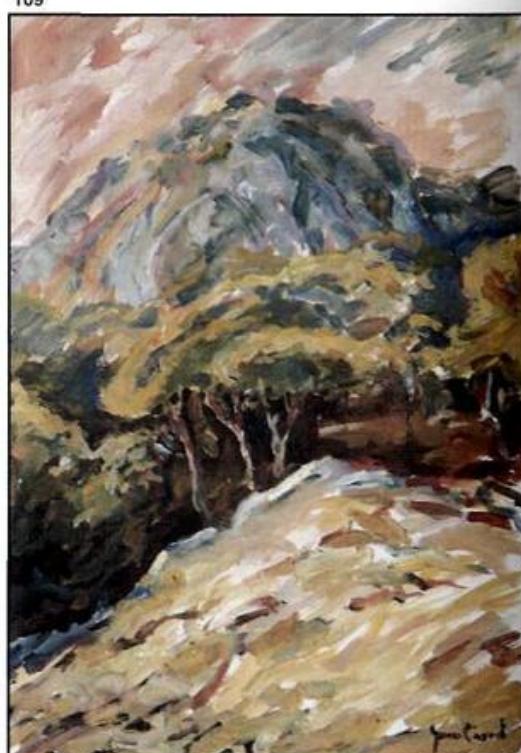
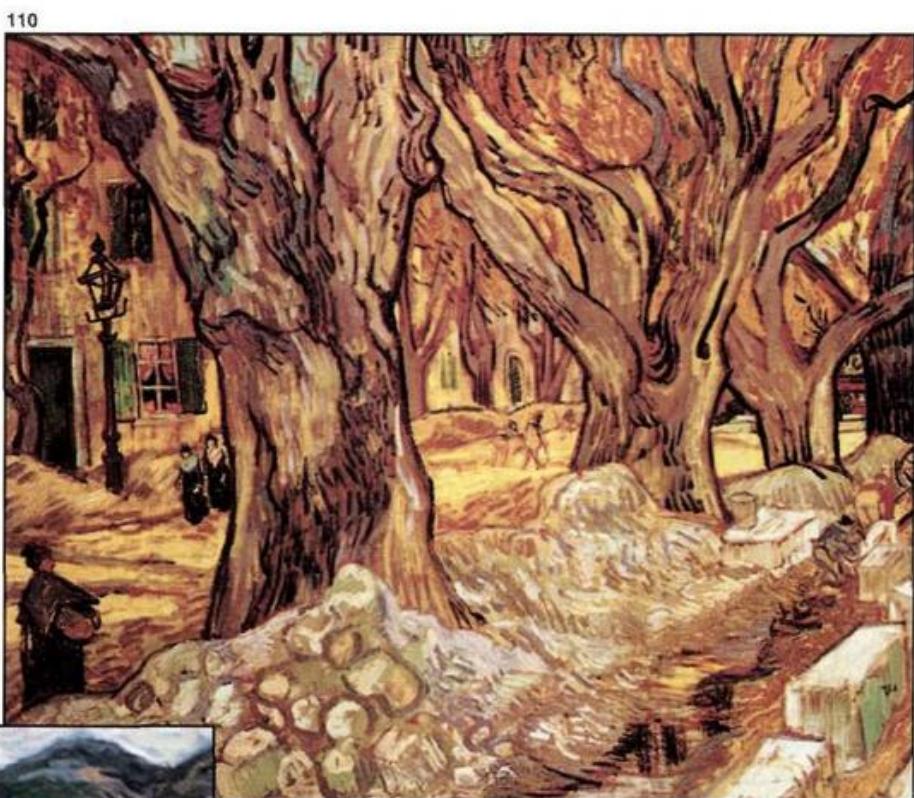


Fig. 109. Montaña en Solius, de Grau Carod (colección particular del artista). La captación de la energía y el dinamismo inherente al modelo depende en gran medida de la elección de la pose adecuada y de la vitalidad de los trazos y pinceladas.

píntelo en ese momento si le es posible. El garabateo es un método excelente para realizar pequeños apuntes de paisaje, pequeñas impresiones cargadas de un fuerte expresionismo. Lo inesperado y la personalidad del artista logran que la imagen sea memorable, y muchas veces es mejor dejar que el instinto creativo y el pincel dicte cuando seguir las normas o cuando burlarse de ellas con pinturas tan desenfadadas como las que aquí le presentamos.

Fig. 110. Los empedradores, de Van Gogh (Cleveland Museum of Art). La técnica del garabateo, aunque más depurada, proporciona al artista holandés Vincent Van Gogh el medio ideal para subrayar el dramatismo de estos árboles centenarios.



111

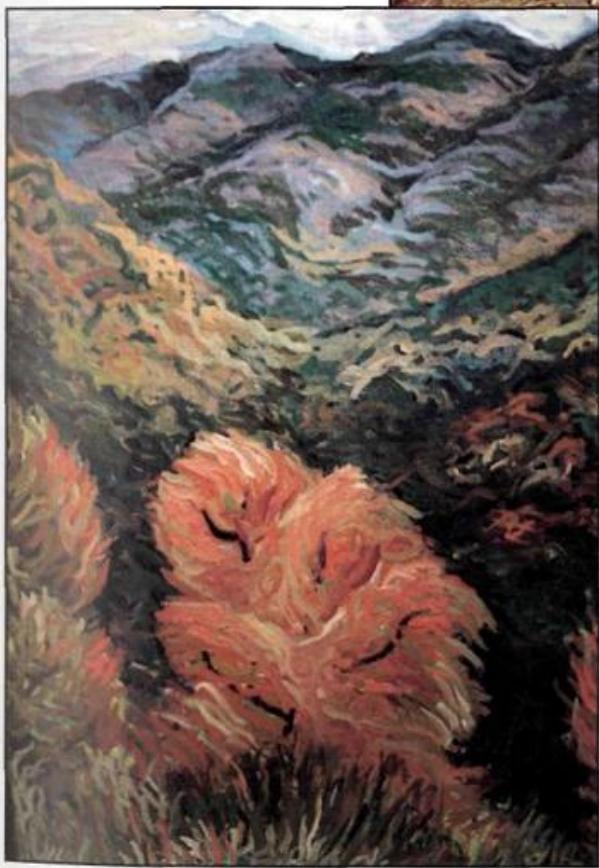
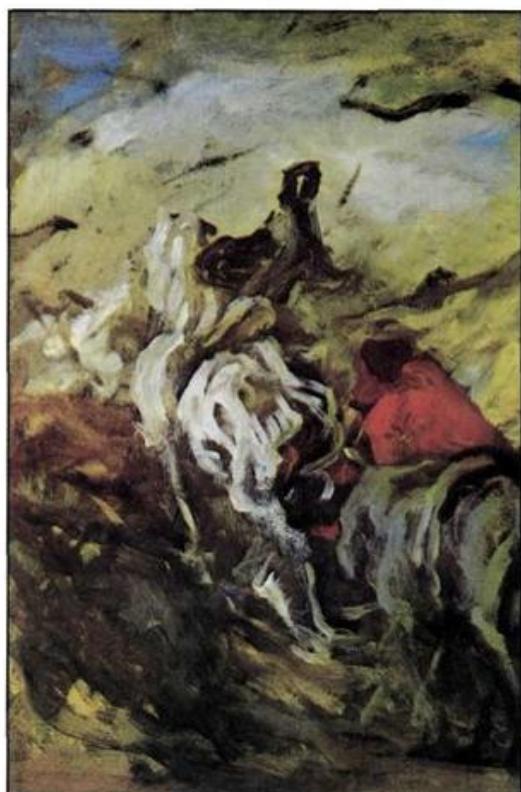


Fig. 111. Otoño sobre la sierra del Cadí, de Gabriel Martín. La aplicación del garabateo en la pintura consiste en pintar con pequeñas pinceladas nerviosas y empastadas que resiguen y describen en lo posible el volumen del paisaje.

Fig. 112. Don Quijote y Sancho Panza, de Honoré Daumier (Kunsthalle de Zurich). Aquí el garabateo proporciona a la escena cierto dramatismo y dinamismo.

112



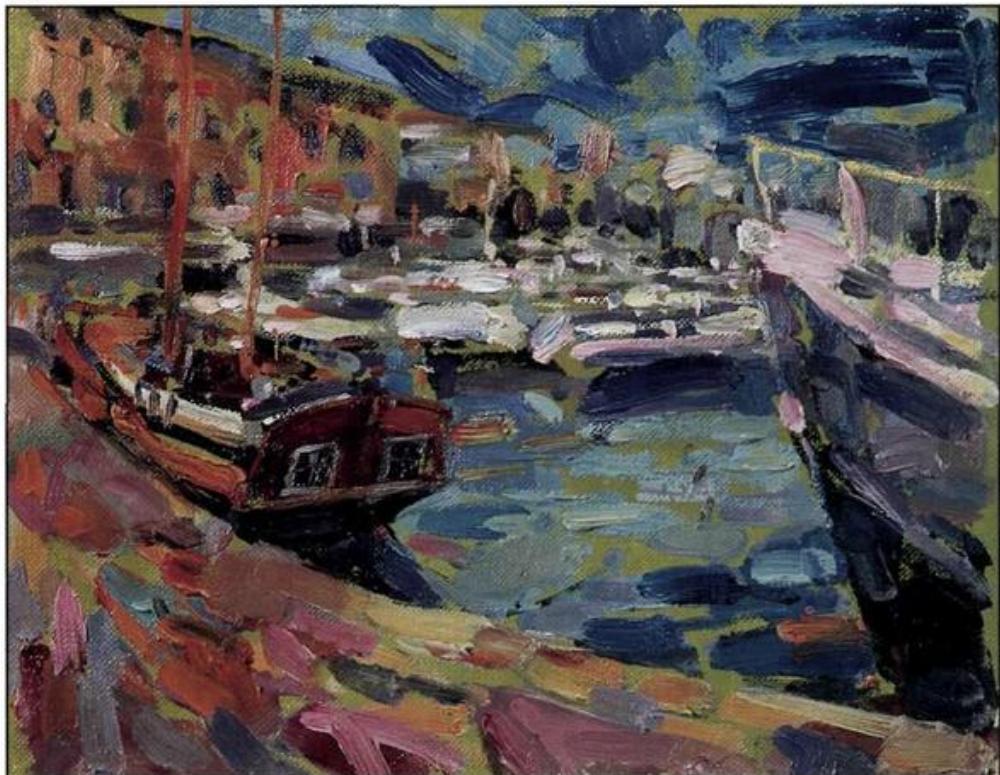
El Efecto Anticerne

Anticerne es un término técnico que se utiliza para denominar una manera de pintar en la que los contornos dejan respirar el color del soporte entre las distintas zonas de color, de manera que el fondo de color o color base forma parte integrante de la obra. Este modo de pintar gozó de gran popularidad entre los fauvistas.

Permitir que el fondo tonal o color de fondo se viera entre las manchas, resalta la intensidad y la espectacularidad de los colores, además de armonizar cromáticamente la obra. Hay determinados colores cuyas relaciones son discordantes: se oponen o desentonan entre sí, dando lugar a vibraciones visuales. De este modo, yuxtaponiendo dos colores complementarios (el de fondo y el de la pintura) con la misma intensidad, se puede conseguir un efecto visual estridente. Por regla general, podemos decir que un color resulta más débil cuando se coloca junto a uno más intenso, y más fuerte si se sitúa junto a su complementario. Estos efectos surgen en los bordes de las zonas de colores contiguos, de manera que para conseguir la máxima estridencia, hay que dejar visibles la mayor cantidad de espacios por donde aparece el color de fondo. El efecto de anticerne explota al máximo estos efectos. El tratamiento del color en el anticerne se basa en la intención de transmitir la energía, la vitalidad y la fuerza, el sentimiento que experimenta el artista.

Cuanto más sepa sobre el color, mejor controlará usted estos efectos. Lo mejor para saber cómo se comportan los colores en el efecto anticerne es haciendo pruebas en pequeños papeles. La experiencia, la observación y la experimentación le harán progresar en su conocimiento.

114



113A



113B



113C



Fig. 113 (A, B y C). En estas pequeñas pruebas de color el artista ha escogido un color de fondo, y ha ensayado las sensaciones visuales que produce la yuxtaposición de distintas parejas de colores.

Fig. 114. Este cuadro de Óscar Sanchís, 'El puerto de Barcelona' (colección particular del artista), constituye un hermoso ejemplo del exuberante uso del color que caracteriza al efecto anticerne. Se aprecia cómo el color del papel brilla entre los trazos de pintura, lo que da lugar a una excitante vibración cromática.

El Granulado

Es una forma efectiva de sugerir texturas como la arena. La técnica consiste en cargar el pincel con pintura no demasiado líquida y pasarlo luego sobre la tela golpeándolo suavemente con la punta sobre el soporte. Utilice pinceladas independientes y no insista demasiado sobre el mismo punto. No cargue el pincel con demasiada pintura, pues daría lugar a un acabado pastoso. Para evitar precisamente eso, puede tener a mano un recorte de papel de periódico donde descargar el exceso de pintura.

Los colores se mezclan sobre el soporte, de manera los tonos crean un punteado de colores o granulados realizados mediante una delicada y cuidadosa aplicación de trazos diminutos, para retratar el efecto de separación corporal de la luz en el paisaje. De este modo podrá superponer el número de colores que desee sin que la obra pierda su frescura. Para realizar este trabajo, los pinceles más aconsejables son los más económicos, los redondos de pelo sintético, pues la continua acción

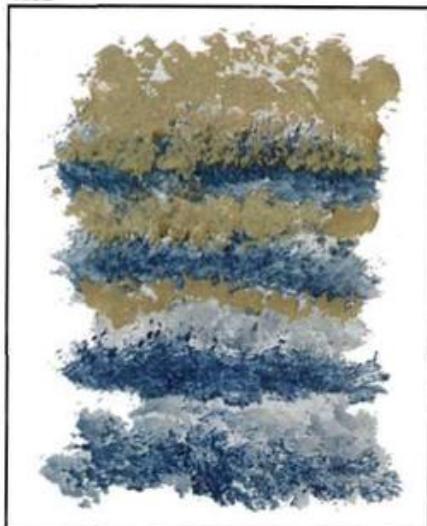
de aplastar las cerdas contra la superficie del soporte termina estropeándolos en pocas sesiones.

Se trata de un método estrechamente emparentado con el puntillismo, que confiere gran unidad a la obra y un efecto atmosférico difícil de conseguir con otras técnicas. Puede utilizarse combinado con otras técnicas, como por ejemplo para añadir interés a una zona amplia tratada con veladuras de colores planos.

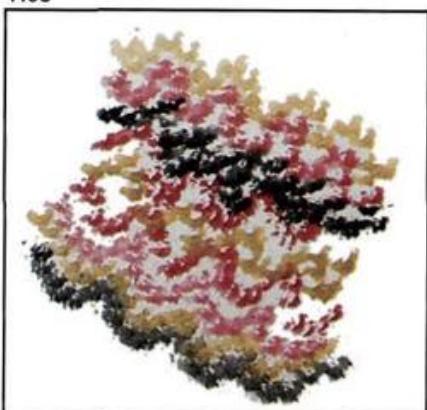
115A



115B



115C



116



117



Fig. 115. Estas son las pruebas de color que el artista Grau Carod realizó para comprobar el granulado de los pinceles, así como la manera en que funcionan sobre el papel distintas mezclas de color. Figs. 116 y 117. El granulado constituye una parte importante de las pinturas de Grau Carod. Vea en estas dos secuencias de su obra *El camino* (colección particular del artista) el método de aplicación del color.

EJERCICIOS PRÁCTICOS

Después de un breve estudio sobre la composición de los colores, los pinceles, los soportes y otros accesorios necesarios para pintar al óleo, inicia una demostración de la aplicación práctica de las técnicas explicadas en el primer apartado.

Le recomiendo que coja las pautas-guías y que practique los ejercicios que exponemos a continuación, realizados todos por artistas profesionales. Con cada ejercicio, encontrará un texto didáctico y sencillo para que usted pueda seguir sin dificultad el desarrollo del paso a paso. Así pues, pase la página y empiece a trabajar.

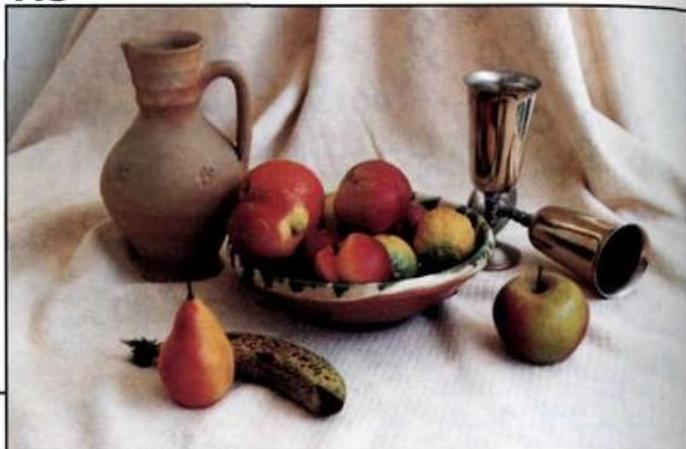
Bodegón con Pincelada Seca y Fundido

En esta segunda parte del libro vamos a empezar con un ejercicio muy sencillo: pintar un bodegón con la técnica del pincel seco. Como su nombre indica, esta técnica consiste en pintar con pintura poco diluida, de manera que el color se deposite en el grano o rugosidad del soporte. Esto favorece la obtención de interesantes texturas y veladuras. Los pinceles más aconsejables para esta técnica son los planos, pues con ellos se obtienen trazos más amplios y vigorosos. El desarrollo de este ejercicio va a ser llevado a cabo por el artista Carfant. Le invito a que tome un cartón, un lienzo o un tablero imprimado y que practique este ejercicio con el artista. El modelo es un sencillo bodegón con frutas, copas de plata y objetos de cerámica, es decir, con abundancia de colores y diferentes texturas (fig. 118).

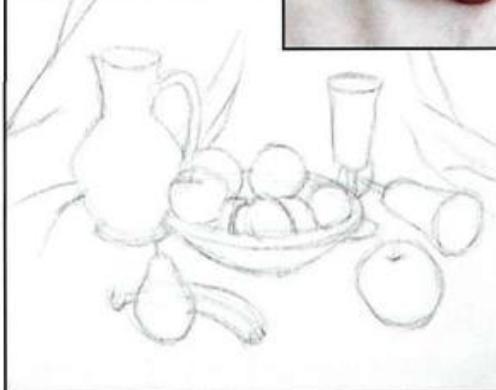
Antes de empezar, el artista ha decidido la composición de los elementos que va a pintar. Pruebe usted a componer de diferentes maneras su bodegón y vea cuál le resulta más atractiva. Puede que usted disponga los elementos intuitivamente, pero si observa la composición que ha elegido, ésta deberá cumplir la regla básica de Platón: «Encontrar la unidad dentro de la variedad». Un exceso de variedad puede darnos una sensación de dispersión, y la falta de ella un resultado anodino y monótono.

Una vez ya tiene clara la disposición de los elementos, empiece a dibujar el modelo, buscando sintetizar las formas y plasmar los detalles principales (fig. 119). Vea cómo el artista ha reflejado los pliegues de la tela con unas simples líneas. Haga usted lo mismo. Su primera preocupación es construir las formas a base de manchas con los colores adecuados para luego, progresivamente, buscar el parecido con el modelo. Pinte usted el jarrón con una mezcla de tierra sombra tostada y gris. Para las manzanas del cuenco, utilice carmín de garanza y, para el resto de las frutas, amarillo cadmio oscuro con un poco de ocre. Este mismo ocre le servirá para manchar el frutero (fig. 120). Observe cómo en estas primeras intenciones de color el artista no elude representar el volumen y las sombras de las formas. Empiece a pintar el fondo, con el fin de lograr una labor de conjunto. Ésta se resuelve con unas gradaciones grisáceas que van desde tonalidades violáceas a otras más marronáceas (fig. 121). Vea como los pliegues más suaves se han resuelto con tenues degradados de color, mientras que los más oscuros se han tratado con intensas líneas pintadas con tierra sombra tostada.

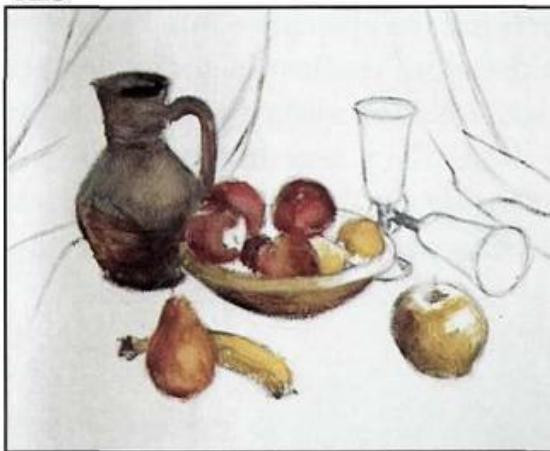
118



119



120



121

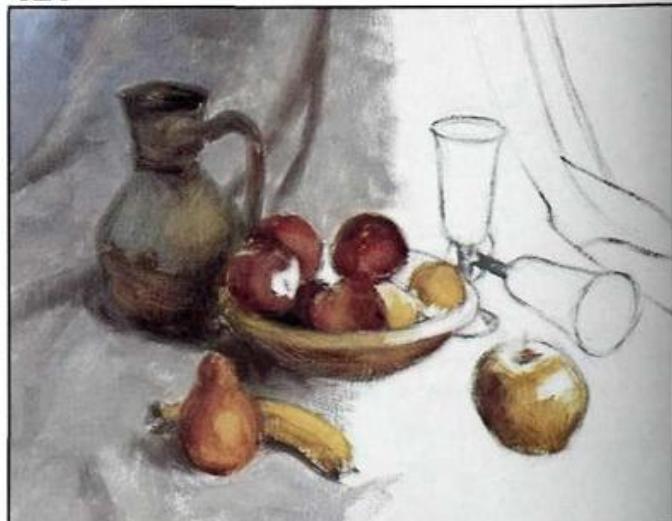


Fig. 118. El modelo es bastante sencillo, se trata de un simple bodegón compuesto por materiales de calidades y colores dispares.

Fig. 119. La composición del bodegón tiene gran importancia. El boceto inicial es determinante para lograr representar fidedignamente el modelo y, en consecuencia, repercute en el resultado final.

Fig. 120. El artista no trabaja con manchas monocromas sino que, desde el principio, muestra interés por dar volumen a los elementos.

Fig. 121. Tras las primeras manchas de color, el artista busca una intención en el fondo, trabajando de forma sintética.

122

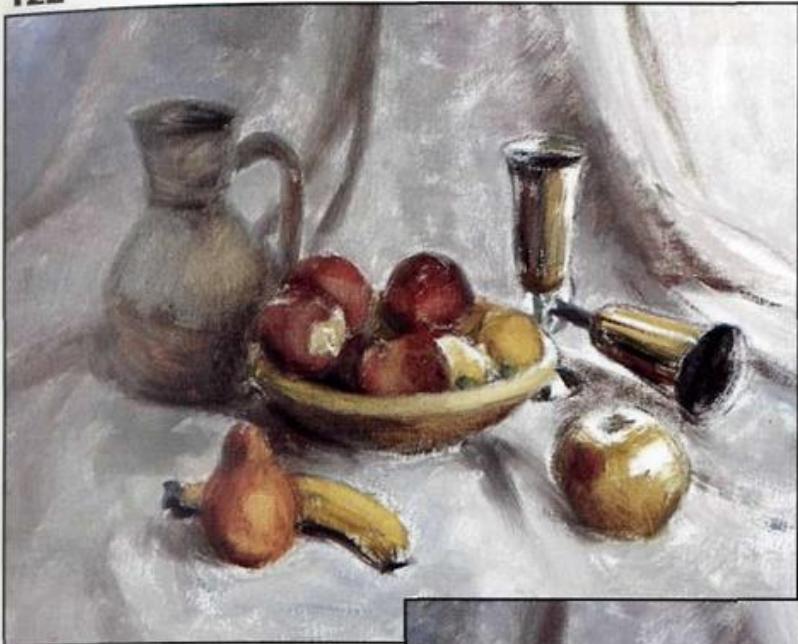


Fig. 122. Empiezan a incorporarse las primeras luces que promueven el realce de las formas.

Fig. 123. La técnica del pincel seco permite la superposición de texturas, esfumados y variaciones cromáticas muy atractivas.

Fig. 124. En esta fase, la obra evoluciona hacia un mayor tratamiento del detalle.

124



123

A medida que la obra progresaba, se puede apreciar la riqueza de texturas que nos proporciona la técnica del pincel seco, que se aplica a modo de difuminado. Esto hace que la obra presente una notable armonía cromática y unos contornos sinuosos y esfumados (fig. 124). El artista vuelve a trabajar el paño con un pincel grande aplicando colores más rosados y ocres claros en la parte derecha de la obra, de manera que se evidencia aún más la procedencia de la luz.

En la última fase el artista toma un pincel pequeño y, con pinceladas cortas de colores empastados, se dedica a acentuar los contrastes, la calidad de los materiales y los reflejos y destellos de luz. Y ésta es la obra terminada (fig. 125).

125

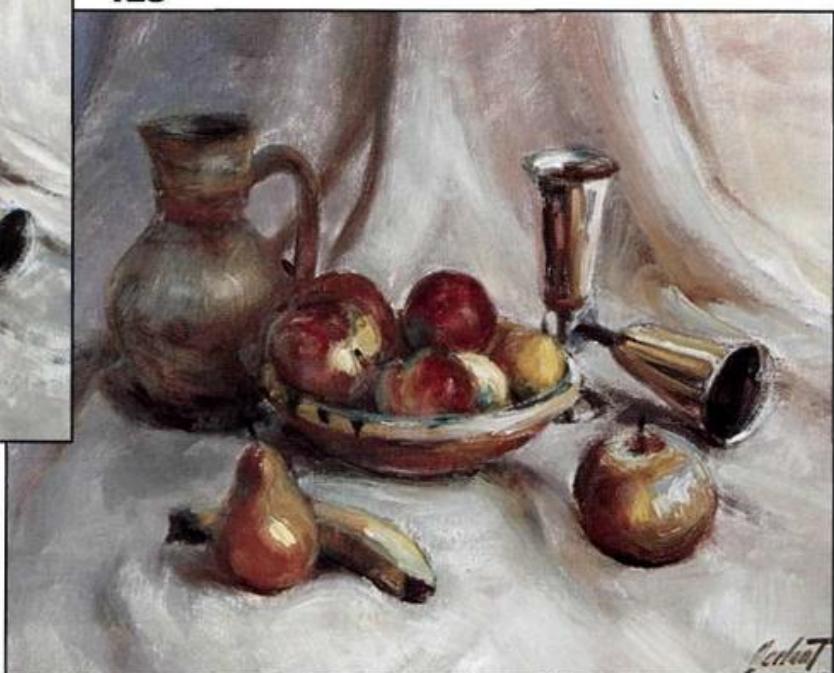


Fig. 125. El resultado final se acerca mucho a lo que se entiende por una representación realista del tema.

Paisaje con la Técnica Puntillista

Para este ejercicio, contamos con la colaboración del artista Grau Carod, que nos va a pintar con la técnica puntillista una escena de una cascada en el bosque. Esta técnica consiste en aplicar la pintura con cortas pinceladas de colores brillantes y sin mezclar. El ejercicio no va a realizarse con óleos tradicionales, sino con óleos solubles al agua. Esta es una buena manera de experimentar con nuevos colores, comprobar sus cualidades y su poder de tinción y secado. Si usted no dispone de ellos, puede practicar el ejercicio con pinturas tradicionales. La paleta que utiliza el artista es muy limitada: verde permanente, verde esmeralda, azul ultramar, amarillo de cadmio, rojo de cadmio, carmín, ocre y tierra sombra natural (además del blanco y el negro). El artista va a trabajar a partir de esta bella ilustración de una cascada en un bosque cercano a Revel (Francia) (fig. 126).

Como puede ver, el artista va a trabajar con un fondo tonal ya seco. Haga usted lo mismo. Empiece por dibujar el modelo con tierra sombra tostada y un pincel pequeño. No hace falta excesiva precisión, sólo deberá tener cuidado al dibujar la situación de la cascada, algunas trazas de la vegetación y la casa de la parte superior derecha (fig. 127). Coja ahora un pincel pequeño y empiece a aplicar pequeños toques de color opaco en la superficie del cuadro. Empiece primero por el cielo y el agua que fluye por la cascada; para ello, deberá cubrir parcialmente, con un punteado de color blanco y verde permanente mezclado con amarillo, la vegetación de los márgenes, y utilizar tierra sombra natural y negro en aquellas zonas donde la sombra es más intensa (fig. 128). Cubra con nuevos punteados el fondo tonal. De este modo, aplique verdes de intensidad media y amarillos algo diluidos en la vegetación (fig. 129). Como puede ver, el artista trabaja todo el cuadro al mismo tiempo: mezcla un color, aplica unos cuantos puntos y, luego, pasa a otra zona del cuadro.

Poco a poco, el color blanco desaparece del conjunto de la obra. Con un poco de tierra sombra natural, pinte los troncos y ramas de los árboles y enriquezca la vegetación con nuevos verdes (fig. 130).

Los colores contiguos sólo se mezclan en el ojo del espectador cuando éste se aleja, por lo que es aconsejable separarse un par de metros de la obra para valorar los resultados y la evolución del cuadro. Pintar tiene un ritmo natural

126



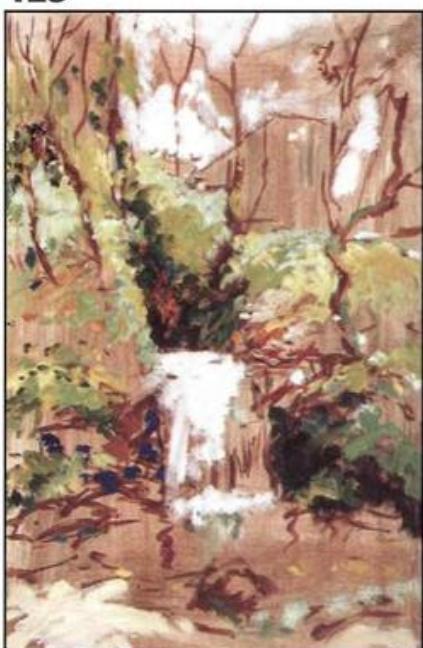
128



127



129



que conlleva la constante comprobación de cómo avanza la obra. Para elaborar el primer término, extienda nuevos punteados de verde esmeralda mezclado con blanco, azul ultramar y violeta para representar el agua del arroyo. La parte inferior del cuadro se ha complementado con unos pocos garabateos de color ocre mezclado con un poco de blanco (fig. 131).

Se ha trabajado aún más la cascada, de manera que ahora es más visible la caída del agua. Poco a poco, la vegetación muestra su frondosidad con la incorporación de

Fig. 126. El modelo representa una tranquila escena en un bosque cercano a la localidad francesa de Revel.

Fig. 127. El artista construye el boce-
to directamente con un pincel sobre
un fondo tonal.

Fig. 128. En un primer momento la
obra aparece poco precisa, cubierta
de puntos sin aparente sentido.

Fig. 129. Progresivamente, el artista
añade nuevos valores a los anteriores.

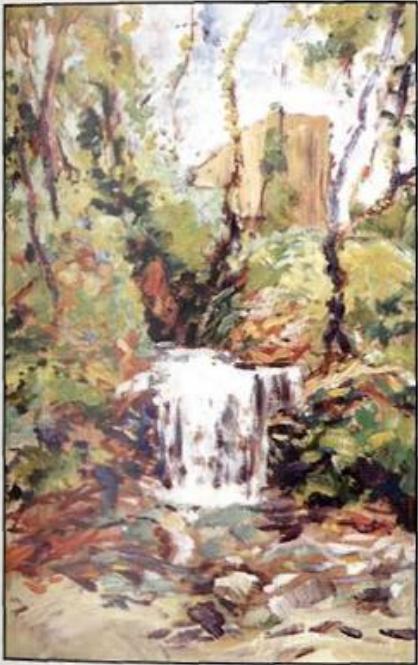
130



131



132



CONSEJOS

- A veces es necesario exagerar o rebajar los colores y las formas con objeto de que la obra tenga unidad.
- Cuanto más pequeños sean los puntos, más sorprendente va a ser el resultado cromático del cuadro.

133



nuevos puntos de color azulado. También en el cielo se pueden adivinar pequeños empastes de azul ultramar (fig. 132).

Los colores se suceden progresivamente y, a medida que nos acercamos a la resolución de los detalles, los pinceles utilizados por el artista son más pequeños. En consecuencia, las combinaciones cromáticas son cada vez más minuciosas y ricas: toques de dos o más colores de matiz semejante, próximos unos a otros, parecen estar combinados a la vista del espectador creando un nuevo color (fig. 133).

Ya en este estado, el conjunto de la obra, vista a cierta distancia, transmite intensos destellos cromáticos y un resplandeciente y vivaz paisaje. El artista ha dado mayor densidad al primer término para permitir que se diferencie de los términos más alejados, y lo ha hecho mediante la combinación de azules, naranjas, rojos y ocres en el agua del riachuelo (fig. 134).

Ahora sólo queda dar una última ojeada y, si el resultado es satisfactorio, dar por concluido el ejercicio.

Para operar con colores tan atrevidos por el procedimiento del divisionismo se necesita un sentido del color bien desarrollado; pero no se deje intimidar, aventúrese a realizar combinaciones y superposiciones y comprobará que el puntillismo es una técnica muy fácil y agradecida.

134

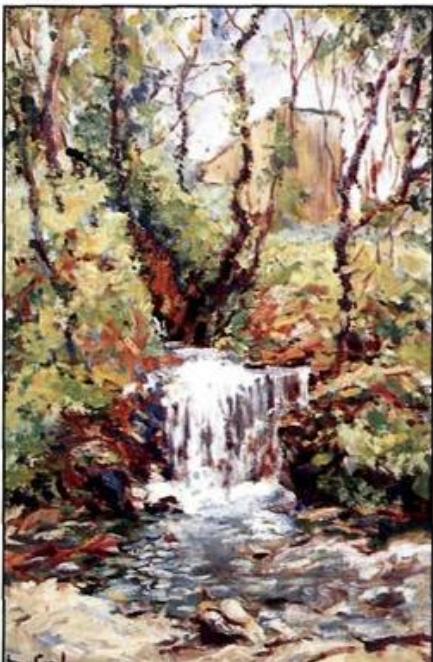


Fig. 130. En una fase inicial, el artista ha utilizado un pincel mediano para cubrir con rapidez la superficie del cuadro.

Fig. 131. Como puede comprobar, trabajar con colores limpios y puros permite que las obras puntillistas gocen de una extraordinaria luminosidad y un efecto cromático estridente.

Fig. 132. Al cabo de un par de horas de trabajo, la obra presenta este aspecto.

La sucesión de puntos ya permite adivinar hacia dónde deriva la obra.

Fig. 133. A medida que la obra se acerca al final, el artista utiliza pinceles más pequeños.

Fig. 134. La obra terminada muestra la compleja mezcla óptica que se puede realizar con la superposición de distintos colores.

Pintando un Paisaje Montañoso con Veladuras

El siguiente ejercicio lo realizaremos mediante la técnica de las veladuras. Para llevarlo a cabo, contamos con la colaboración del artista plástico e ilustrador Josep Antoni Domingo. Como usted ya sabe, el método de pintar con veladuras consiste en pintar a partir de capas transparentes o translúcidas sobre el pre-pintado. Para poder manipular la pintura y lograr que ésta se muestre algo más transparente, ha de mezclarse con un medio de veladura, como el aceite polimerizado, el aceite de adormidera o el aceite de linaza espesado al sol, diluido con trementina. El color en la paleta debería ser como una lámina de vidrio. Una vez dicho esto, empecemos el ejercicio.

El modelo que va a pintar el artista es esta vista de un paisaje de montaña, que está dominado por tonalidades suaves y dulces contrastes de luces y sombras (fig. 135). Es un tema ideal para el trabajo con veladuras. Usted puede apreciar este dibujo inicial en la pauta-guía número 25. Tómela y pinte con nosotros siguiendo las indicaciones que vienen a continuación. Primero, hay que establecer las líneas principales y básicas que distribuyen el espacio del cuadro. Se trata de definir el encuadre y, para ello, coja un pincel redondo pequeño y, con un color agrisado algo diluido en aguarrás, garabatee las principales formas del modelo (fig. 136). Coja ahora un pincel plano grande y, con una primera mancha grisácea muy diluida en aguarrás, cubra el cielo y parte del acantilado. Las partes sombreadas del plano intermedio se resuelven con sendas aguadas de azul ultramar, mientras que en el primer término se pueden observar unas pequeñas aplicaciones violáceas. Esta primera fase se trabaja con amplias y firmes pinceladas (fig. 137).

En un paisaje, lo mejor es empezar por el cielo. La capa de cielo se pinta sobre el boceto realizado con el pincel, que desaparece bajo las primeras masas de colores. Para pintar el cielo y las paredes rocosas se dan una serie de capas planas, cada una algo más oscura que la anterior, de manera que formen un ligero degradado. La montaña rocosa se pinta con un pincel grande y redondo, con una mezcla de sienna tostada, azul ultramar y tierra sombra tostada. Las pinceladas se aplican de arriba abajo de manera que se fundan entre ellas. Para el cielo, hay que hacer una mezcla con azul de cobalto, azul ultramar y blanco de titanio. Como se trata de un cielo extenso, puede pintarse rápidamente con un pincel plano grande o con uno redondo, también de los grandes. Preste mucha atención a los contornos de las nubes para que se fundan de forma natural en la atmósfera envolvente (fig. 138).

135



136



137



138



Fig. 135. En el modelo, un magnífico valle oscense, dominado por una cadena de montañas con paredes verticales y rocosas, destacamos el juego de luces y sombras que provocan las nubes a su paso.

Fig. 136. El boceto se dibuja con el pincel cargado de pintura diluida en un poco de aguarrás. La tonalidad empleada es un color neutro.

Fig. 137. Con un pincel grande y plano, el artista empieza a manchar el blanco del papel con diluidas y generosas manchas de color que, en un primer momento, pueden parecer abstractas.

Fig. 138. Si se tiene en cuenta que el artista se basa en la transparencia de la veladura para que el color de debajo se combine con las aguadas superpuestas, es importante el efecto del tono de las primeras aguadas.

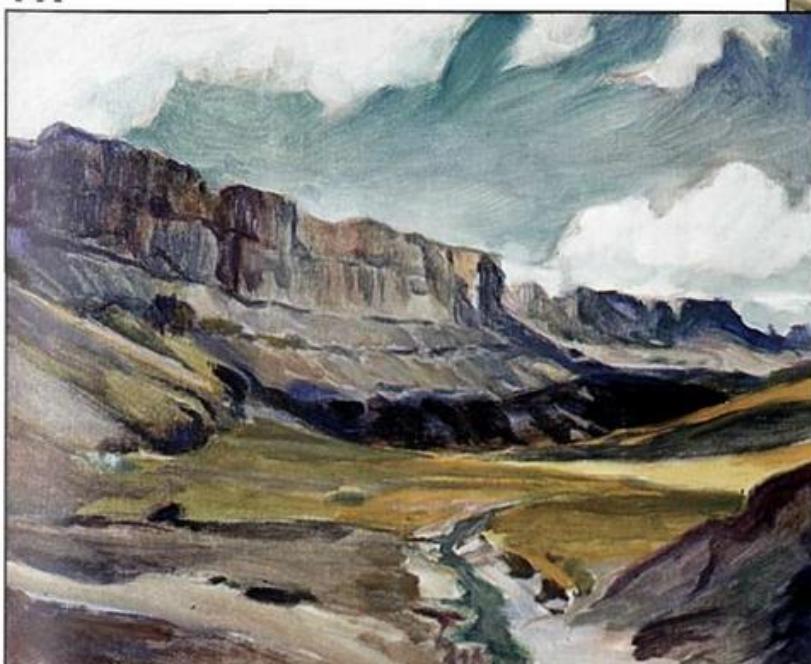
Hasta aquí, vemos cómo la tela ya se ha cubierto, por completo, con finas capas de color, de manera que toda la pintura está repleta de luz y todavía puede adivinarse el blanco del soporte a través de las suaves veladuras. Para los verdes del primer término, se ha trabajado con verde esmeralda, verde permanente, amarillo y azul de cobalto. La valoración y el volumen de la composición se han empezado a trabajar con varias capas de color semitransparente. Los toques finos de color más oscuro que ahora se aplican sugieren la textura de las rocas de las montañas (fig. 139). Llegados a este punto, conviene dejar secar la capa de pintura durante unas horas. Lo ideal sería retomar la sesión al día siguiente o en un par de días. Recuerde que para pintar con veladuras es necesario dejar secar las anteriores: de lo contrario, los colores se mezclarían y estropearían el efecto luminoso y limpio que presenta la obra.

Transcurrido el tiempo, retome el trabajo que habíamos dejado. Es el momento de trabajar aún más los contrastes. El artista utiliza su destreza para crear la ilusión de una luz clara y brillante. Una forma de lograrlo consiste en entremezclar los colores cálidos del sol que inciden sobre el paisaje (verdes claros, ocres y amarillos) con azules fríos, grises y violetas. Los cálidos aparecerán más intensos mediante el contraste. Haga usted lo mismo (fig. 140).

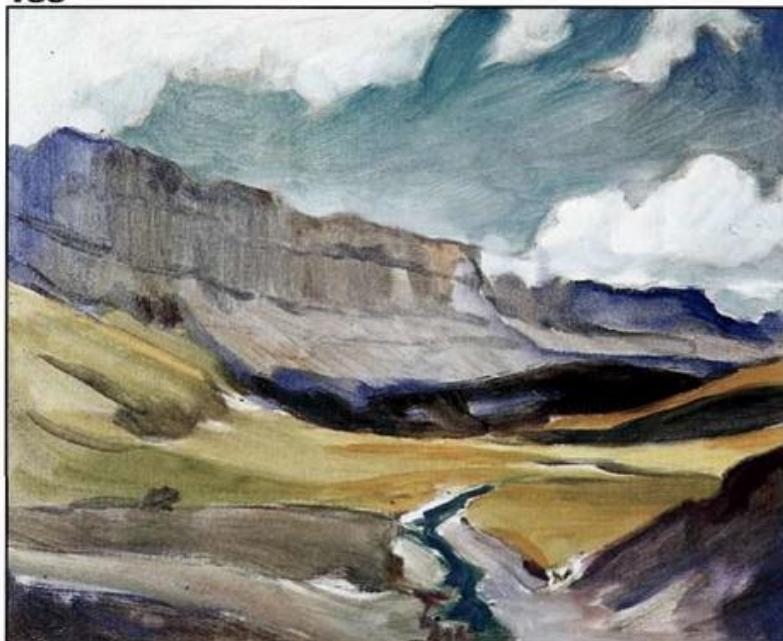
Trabaje ahora las paredes rocosas de las montañas del fondo. La textura de las rocas se ha resuelto a partir de capas de aguadas planas. Cada capa se compone de una serie de pinceladas horizontales, una bajo otra. Si se fija, verá cómo las pinceladas se superponen un poco a las otras.

Para que cada pincelada permanezca húmeda y pueda mezclarse con las siguientes, hay que trabajar rápido (fig. 141). Con un pincel mediano, intensifique los violáccos del primer término para intensificar el efecto de profundidad en la obra.

141



139



140



Fig. 139. En un primer momento, no se necesitan acabados perfectos, ya que más adelante las colinas volverán a estar cubiertas por más veladuras.

Fig. 140. El artista ha trabajado todas las masas de color con veladuras. La interacción entre las dos capas produce un efecto suave y nacarado, particularmente sugerente.

Fig. 141. La figura sin terminar muestra con claridad el uso de pequeños fundidos o esfumados que suavizan los límites entre las diferentes áreas de color.

Ahora es cuando se puede ver claramente que al oscurecer progresivamente los colores del paisaje, las manchas de color amarillo claro de la derecha aparecen como rayos de sol filtrados por entre las nubes. Si oscurecemos el color que rodea a otro más claro, por el contraste este color se verá todavía más claro, brillante e intenso (fig. 142).

Finalmente, aplicar la punta del pincel pequeño con toques más oscuros para reforzar el volumen y la textura de las rocas de las montañas. Este es el momento apropiado para añadir detalles tales como grietas en las rocas (fig. 143). Se dan unas pinceladas oscuras en los manto de hierba del primer término y término medio, oscureciendo y resaltando el relieve y los juegos de luces. Refuerce los violetas junto a las rocas de primer plano y retoque los márgenes del riachuelo. El trabajo en esta ultima fase, hasta dar por concluida la obra, será más minucioso y dependerá de la observación del modelo y del grado de definición que quiera usted dar al cuadro (fig. 144).

CONSEJOS

- Para realizar veladuras es siempre preferible usar el pincel más grande, dentro de lo posible para cada ocasión. De este modo la pincelada será más amplia y más suelta.
- Si quiere ahorrar tiempo, pinte con veladuras al óleo sobre un fondo prepintado con temple al huevo, caseína, colores alquídicos o acrílicos, que secan en minutos en lugar de en días.
- La pintura de veladuras debería diluirse en un medio especial para veladuras para aumentar su fluidez y transparencia.

144



En la veladura cada color modifica al anterior y crea sutiles armonías entre los tonos. Con un medio de secado lento como el óleo, la veladura supone un proceso laborioso porque cada color debe estar completamente seco antes de aplicar el siguiente. Si en su obra no respeta esta premisa básica, los colores

se mezclarán y el resultado presentará un color turbio.

Si al aplicar una veladura considera que resulta demasiado intensa, tome un pincel de abanico y realice pinceladas cortas sobre la veladura, con el pincel en forma vertical. De esta manera, retirará la pintura sobrante y dejará una

142



143



Fig. 142. Una vez llegado a este punto, donde las masas de color se encuentran resueltas, hay que sustituir los pinceles grandes y medianos por uno pequeño y redondo, de pelo de marta.

Fig. 143. Es el momento de que entre en juego un pincel redondo y pequeño, para los detalles finales y para resaltar la textura de las paredes rocosas.

Fig. 144. A pesar de que el trabajo con veladuras produce un efecto plano, ofrece un aspecto más rico y luminoso que el que resulta cuando los colores se mezclan en la paleta.



veladura más suave y brillante, a través de la cual el color inferior será visible. Otra buena alternativa para corregir errores es utilizar una brocha de afeitar o cualquier pincel de cerda espeso. También se puede emplear un pedazo de algodón o papel absorbente. Si aún así, las zonas con la veladura uniforme requieren más modificaciones, como la aclaración para los toques de luz, tra-

baje sobre estas partes con pinceles más pequeños. Los contornos y límites entre las distintas áreas de color también pueden ser un problema. Se pueden aplicar veladuras de distintos colores en zonas colindantes, y después suavizarlas y fundirlas para igualar los tonos y evitar dejar formas silueteadas, es decir, perfiles demasiado definidos o lineales (fig. 145).

Fig. 145. La fascinante luminosidad que presenta la obra acabada explica por qué los pintores al óleo se sienten especialmente atraídos por pintar los efectos de la luz y la atmósfera en motivos exteriores mediante la técnica de las veladuras.

Pintando Flores con Empastes de Colores

En este ejercicio, la artista Teresa Trol va a mostrarle el uso de la técnica del empaste en la representación de un conjunto floral, uno de los motivos más populares de las naturalezas muertas. Como usted sabe, la técnica del empaste consiste en aplicar gruesas capas de pintura casi sin diluir, para que la textura de la pincelada quede en relieve. Pintar flores es un ejercicio que se presta a un tratamiento colorista y vigoroso. La técnica del empaste es muy apropiada para estos temas porque acentúa los volúmenes y se obtienen resultados de una gran plasticidad.

La artista empieza dibujando el tema a carboncillo. Usted puede ver representado ese dibujo inicial en la pauta-guía número 26. Comprobará cómo la artista ha planteado la composición desde un punto de vista frontal, prácticamente sin visión del fondo (fig. 146). Lo ha hecho así para potenciar la vistosidad y viveza de las flores. Un arreglo floral, por sencillo que sea, requiere atención en su disposición inicial y también en la composición pictórica.

Empiece a trabajar del mismo modo que Teresa Trol, con trazos precisos y sintéticos, ajustando las proporciones y definiendo las formas, aunque sin conceder demasiada importancia a los detalles particulares de cada una de ellas (fig. 147).

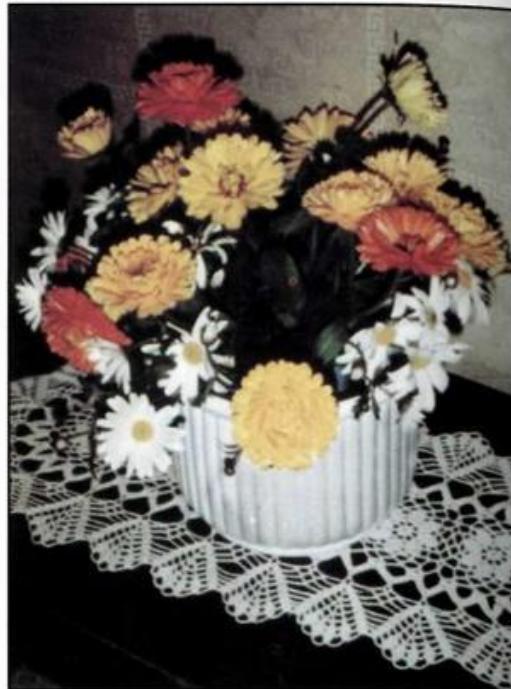
Ya puede empezar a pintar. Comience aplicando al fondo un ocre diluido con aguarrás. Varíe la proporción para obtener pequeños degradados y para que la aguada no se muestre regular. Sobre esta mezcla inicial, todavía húmeda, añada una pizca de siena tostada para remarcar o siluetear el contorno de las flores a modo de aura. Para la mesa, utilice un verde oscuro al que añadiremos una punta de ocre, todo también muy diluido (fig. 148).

A continuación, la artista prepara los colores que va a utilizar para pintar las flores. Como usted habrá podido observar en la fotografía, se trata de una gama de colores cálidos. La artista prefiere trabajar con pocos colores y, a partir de ellos, obtener los diferentes tonos. Así pues, le basta con tener en su paleta un amarillo cadmio, un rojo cadmio y un blanco que, junto con los que ha

utilizado antes para el fondo, le permitirán lograr la riqueza de matices que busca. Teresa ha empezado a construir las formas a partir de manchas de color y trazos de pincel (fig. 149). Continúa con movimientos cortos y energéticos superponiendo los colores y creando el volumen. Haga usted lo mismo. Vea cómo unos toques de blanco en algunas flores ayudan a acentuar el relieve. Simultáneamente, la artista modifica el tratamiento del fondo para lograr una armonía entre todas las partes del cuadro.

Para representar la sombra del ramo, influido por una luz frontal intensa, oscurezca la parte izquierda del fondo con tierra sombra tostada y una pizca de

146



147



Fig. 146. Este es el modelo que se ha escogido para pintar. En la mayoría de los arreglos florales predomina un color; en este caso, los tonos cálidos contrastan sobre un fondo más neutro.

Fig. 147. Antes de dibujar, la artista observa y analiza, y decide qué encuadre resaltará más las características del motivo a representar.

148



Fig. 148. Si mezcla unos pocos colores básicos, conseguirá una gran variedad de tonos. Al limitar el esquema de color, evitirá que llamen la atención demasiados colores.

negro. De esta forma, las flores resaltan aún más y el cuadro adquiere profundidad. Para dar textura a la mesa, trabaje con pinceladas más sueltas y relajadas. Aproveche que ya tiene resuelta gran parte de la obra y tómese unos minutos para observar a distancia el cuadro y tratar de comprender lo que se ha hecho. Recuerde de que gran parte del trabajo del pintor es mental. Si reflexiona antes de pintar, se anticipará a muchas de las cuestiones que surjan durante el proceso de creación de la obra (fig. 150).

De nuevo frente al lienzo, continúe trabajando: busque volúmenes, defina formas y acentúe los contrastes. Si se detiene usted a observar de cerca cualquier flor, verá que el aspecto de cada pétalo viene determinado por la sombra de los restantes, es decir, por el contraste tonal que se establece entre la gama de un mismo color. Las sombras alteran la intensidad del color y su tono (fig. 151). La artista modela la textura y la forma de cada flor con la punta del pincel. Resalta la plasticidad de las hojas con pinceladas cargadas de pintura, con trazos amplios y generosos. En las hojas, utiliza un verde oscuro con toque de blanco y carmín de garanza oscuro. Sigue y resuelve

150

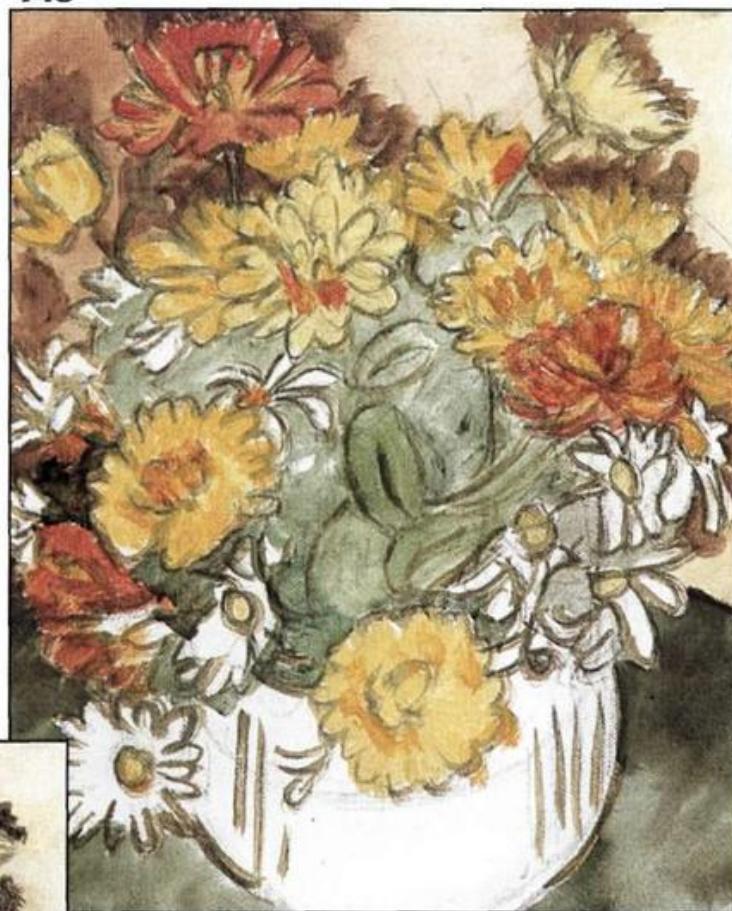


Fig. 149. La dirección de la pincelada y la textura de la superficie resaltan la vitalidad de las flores.

Fig. 150. Los colores van ganando intensidad y expresividad. Los contrastes de tono desempeñan una importante función en esta composición tan bellamente equilibrada.

Fig. 151. La artista enriquece la textura del fondo. Todas las partes del cuadro son tan importantes como el motivo principal y tienen que estar en armonía con el primer término.

149



151





la maceta con blanco y un poco de azul cobalto para representar los relieves (fig. 152). Haga usted lo mismo.

Para concluir el ejercicio, trabaje los detalles con un pincel fino y logrará mayor fuerza y expresividad (fig. 153). Y aquí tiene el resultado final. Vea como el conjunto transmite frescura y viveza por su tratamiento y colorido. Vea la expresividad que ha cobrado el tema acabado; sin duda, el empaste de colores contribuye a vigorizar dicho efecto. El trabajo de la artista muestra el poder expresivo de la pincelada con una mezcla espesa de óleo. Seguramente usted habrá trabajado todas las flores del mismo modo, y esto no debería ser así. Si se fija, verá cómo las flores más grandes presentan un trabajo de empaste sobre húmedo, con mezclas hechas directamente sobre el soporte en una misma pincelada, lo que se entiende por pinceladas estriadas. Las margaritas se han tratado de forma más plana y uniforme, con la técnica de la pintura opaca. Sin embargo, en la corola central de algunas flores pueden apreciarse pequeños to-

CONSEJOS

– Cuando practique usted un ejercicio parecido, procure que su pincelada sea suelta, no tenga miedo de no ser absolutamente fiel al modelo, pues una «naturaleza viva» tiene que transmitir espontaneidad y dinamismo.

– Evite representar una imagen con tanto detalle y perfección que carezca de vida. Las flores son formas abiertas y requieren cierta libertad de tratamiento.

Fig. 152. A medida que avanza el cuadro, se trabajan las sombras, se modelan las formas y todo cobra volumen.

Fig. 153. Es el momento de ultimar los detalles que darán más fuerza al resultado; para ello, utilice un pincel redondo pequeño de pelo de marta.





ques gruesos de pintura, para los que se ha utilizado toda la cantidad de pintura que el pincel puede retener. La impresión final de movimiento que presenta la obra va asociada a la dirección y el vigor de la pincelada, siempre desde el centro de la flor hacia fuera. Contribuye también a este efecto el hecho de que el fondo se haya trabajado con colores más oscuros y planos,

centrando el interés del espectador en la zona más iluminada del cuadro, el ramo de flores (fig. 154).

Es posible que usted desee rectificar mientras pinta. Es muy sencillo: para ello, con ayuda de una espátula elimine el color de la superficie del cuadro y vuelva a aplicar encima el empaste. Esta operación puede realizarse cuantas veces quiera.

Fig. 154. Observe cómo la artista ha conseguido mantener en la obra final la espontaneidad de sus primeros esbozos, sin dejar de lado el efecto armonioso que preserva la delicadeza de los motivos florales.

Marina con la Técnica de Húmedo sobre Húmedo

La técnica de húmedo sobre húmedo es ideal para trabajar al aire libre. Se trata de una técnica bastante rápida, que permite acabar el cuadro en una sola sesión, mientras todavía está húmeda la superficie sobre la que se va a pintar. Este método directo de pintura es técnicamente muy seguro. Las pinturas como ésta, que se realizan directamente, sin pintura preliminar, tienen un intimismo y una frescura a las que el espectador responde de una forma directa y espontánea.

Pero abordemos ya el ejercicio observando el modelo escogido: una pequeña cala de la Costa Brava (fig. 155). Para Teresa Trol, nuestra artista invitada para realizar este paso a paso, las escenas de playas y calas son una gran fuente de ideas. Si desea practicar esta técnica con la artista, le invito a que tome la pauta-guía número 27.

Una vez más, el paisaje se inicia con un sencillo boceto a lápiz; lo suficiente para situar la masa de árboles, las casas y la playa. El boceto inicial no tiene por qué ser completo, debe señalar tan sólo los rasgos principales (fig. 156).

Si pinta al aire libre, es fundamental primero fijar las sombras, dado que, en transcurso de las horas, éstas pueden cambiar y echar a perder lo que usted está haciendo. Para ello, coja un pincel grande, aplique una aguada siena natural y señale la situación de las sombras en el modelo. Observe que la aguada inicial es muy libre y deja unos trozos despejados por donde se ve el blanco

155



del soporte, simulando las zonas más fuertemente iluminadas por el sol. De este modo, la imagen se hace tridimensional. A partir de esta simple pintura preliminar, Teresa Trol elabora la

estructura de la obra (fig. 157).

Ahora es el momento de establecer una primera valoración tonal: un poco de verde esmeralda en la vegetación, azul ultramar y verde de cadmio en el mar y

156



157

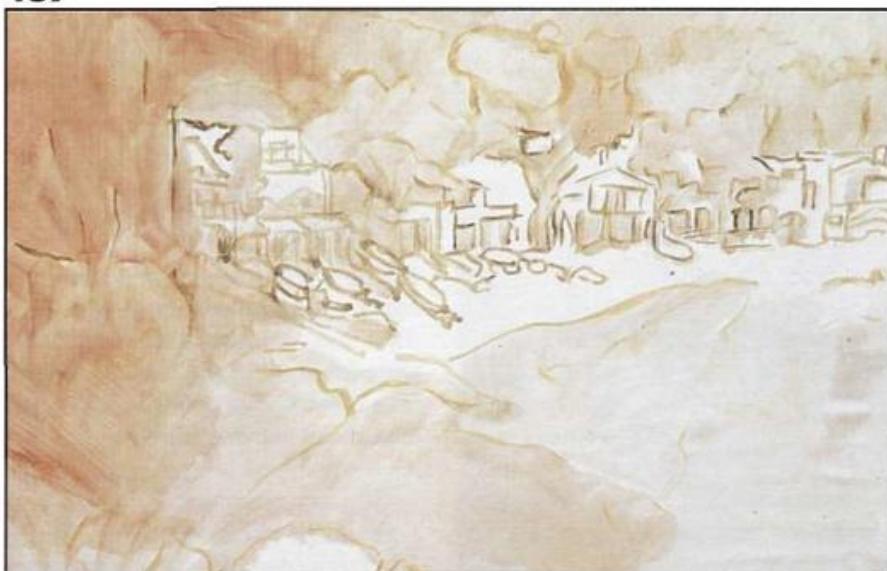


Fig. 155. El modelo que Teresa Trol va a pintar es una vista de Cala Salguer, una pintoresca cala de pescadores de Palamós, un pueblo de la Costa Brava.

Fig. 156. El boceto preliminar a lápiz traza la forma de las casas y sitúa los árboles del fondo y la línea de la playa.

Fig. 157. El manchado inicial con color pardo se realiza para fijar las sombras. Este ejercicio es muchas veces necesario cuando se pinta al aire libre.

violeta en la zona rocosa sombreada de la izquierda. La artista aplica sobre el lienzo unos colores encima de otros y utiliza la pintura, diluida en un poco de aguarrás, como si fueran acuarelas. A medida que trabaja, cambia la posición del tablero para alentar o inhibir el flujo de la pintura (fig. 158). Como puede ver, en este estado el dibujo inicial todavía permanece visible.

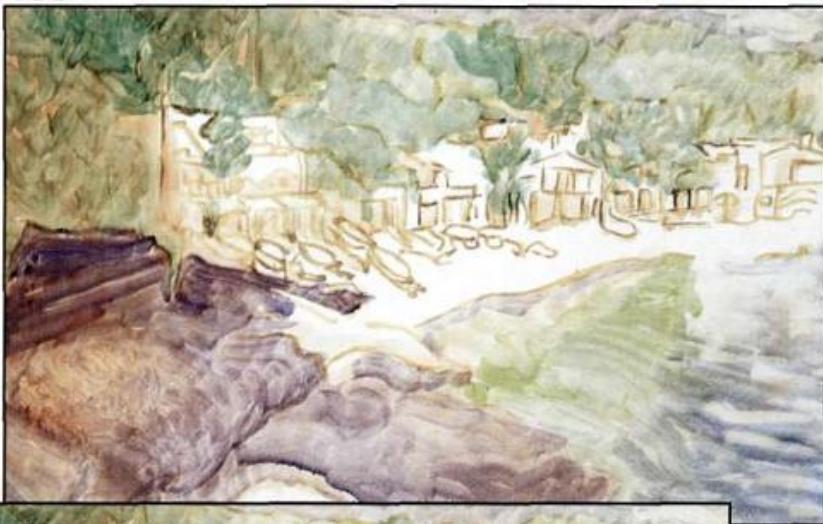
Trabaje ahora el grupo de casas con un pincel pequeño redondo. Las puertas y ventanas se resuelven con dos o tres pinceladas superpuestas, para que contrasten con las paredes blancas de las casas. La habilidad para observar una imagen y plasmarla directamente sobre el lienzo es normalmente el resultado de una gran práctica y, casi siempre, con métodos pictóricos muy esquemáticos (fig. 159).

Cuando pinte las casas deberá diferenciar los muros por su coloración e iluminación. Son pocas pinceladas de blanco quebrado, con un poco de ocre, violeta o azul de cobalto. Trabaje *alla prima*, es decir, sin apenas mezclar los colores en la paleta, permitiendo que se mezclen sobre húmedo directamente en el soporte (fig. 160).

Aborde ahora la zona sombreada de la izquierda, mezclando directamente sobre la tela el violeta y el tierra sombra tostada; del mismo modo, pinte *alla prima* las embarcaciones que se encuentran sobre la arena. Pintar húmedo sobre húmedo de esta forma no sólo es difícil técnicamente sino que, además, el trazo acentúa cualquier inseguridad. Esto puede utilizarse como una ventaja, por ejemplo en la forma de las embarcaciones, tratada de manera un poco burda e imprecisa. Con un pincel pequeño trate de manera imprecisa, con un simple garabateo y dos colores (verde permanente y ocre), los árboles que se encuentran entre las casas.

La superficie del agua se pinta con varias mezclas de colores: violeta y blanco en la zona más cercana a las rocas; verde esmeralda, verde permanente y amarillo de cadmio en la franja central; y azul ultramar y blanco en la parte derecha. Obsérvese que no se trata de una mezcla uniforme, sino de varias mezclas y distintas pinceladas fogosas que se superponen sobre húmedo.

158



159

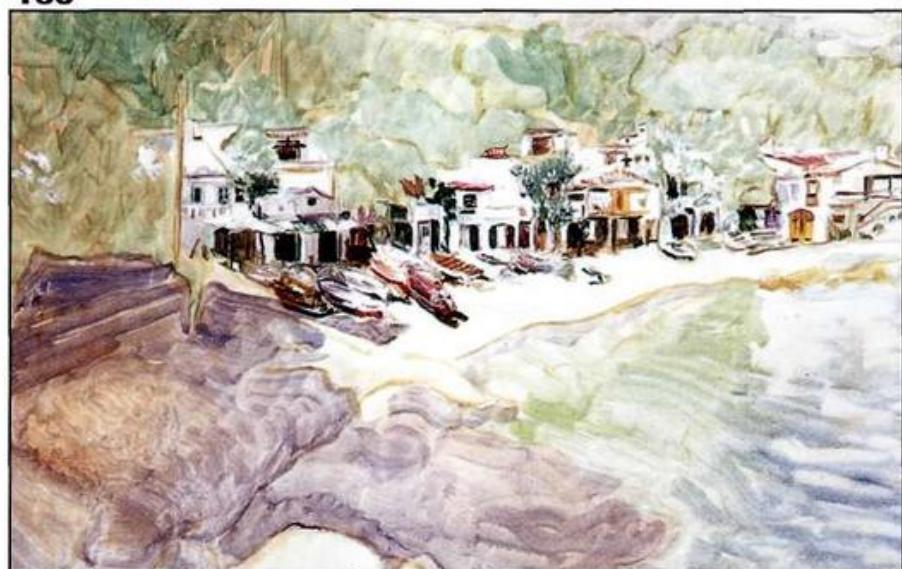


Fig. 158. Sucesivamente, la artista va encajando la composición con una primera valoración tonal trabajada con la pintura muy diluida.

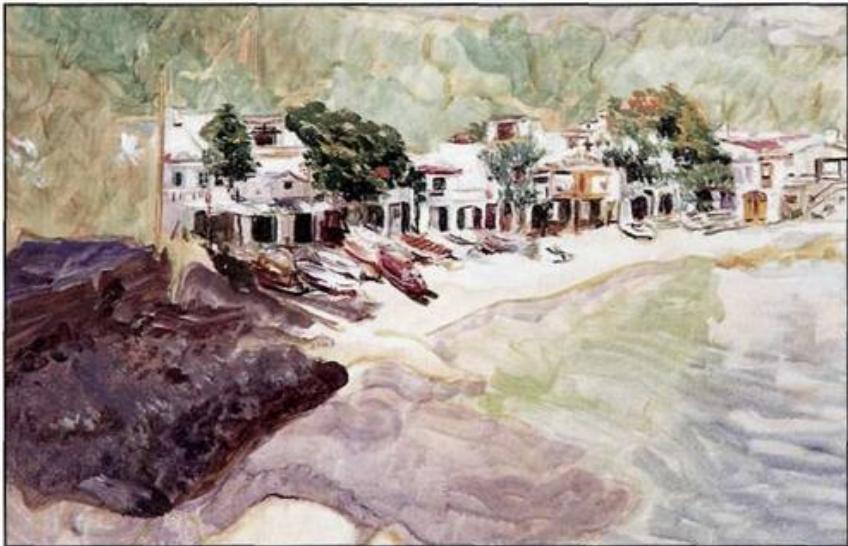
Fig. 159. Con un pincel pequeño y pintura densa y espesa, empieza a detallar las aberturas de las casas de pescadores.

Fig. 160. Así, con un pincel pequeño y con colores intensos, como salen del tubo, se logra pintar las aberturas de las barracas de pescadores.

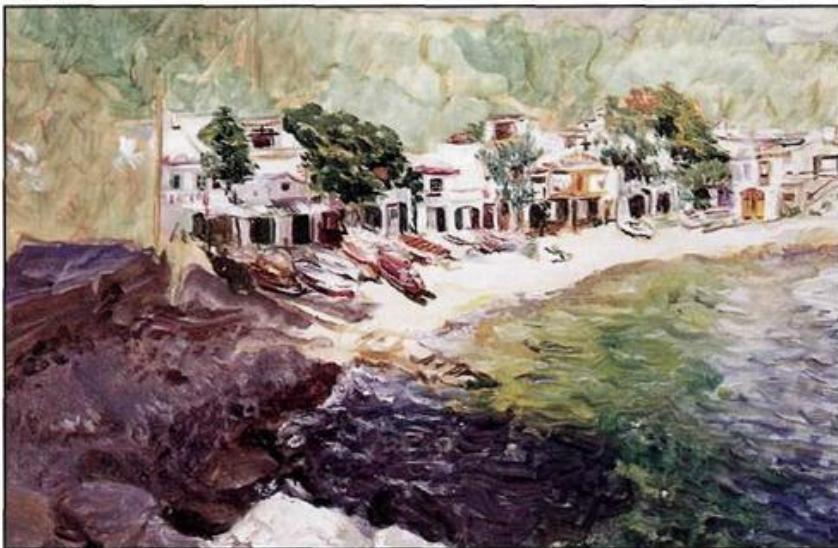
160



161



162



El color tiene que ser un tanto espeso, no debe diluirse demasiado, de manera que la pintura no corra tan fácilmente y deje una sensación de color ligeramente empastado (fig. 161). Vea que el color fuerte del mar es más claro a medida que se aproxima a la zona más soleada de la playa (fig. 162). Recuerde que para aplicar un color espeso sobre otro mojado el pincel debe estar bien cargado de pintura: de lo contrario, lo único que hará es ensuciar el color.

El follaje adopta un color verde intenso, a menudo con algunos tonos amarillos u ocres. Las pinceladas se van superponiendo y entrecruzando. En pleno verano los árboles presentan un aspecto más frondoso que nunca, y el follaje tiende a ser oscuro y denso.

Fig. 161. Ahora se trabajan los oscuros en las rocas de la izquierda. La mezcla se compone de rojo de cadmio, azul ultramar y tierra sombra tostada.

Fig. 162. Para pintar los vistosos reflejos de la superficie del mar con pinceladas cortas, la artista utiliza un pincel grande redondo.

Fig. 163. Mientras la pintura está aún húmeda, se rascan las líneas claras con la punta del mango del pincel.

163



CONSEJOS

- Las pinceladas más oscuras contienen más siena tostada, y los colores más cálidos contienen más ocre o amarillo.
- Es mejor mezclar los colores en la paleta y pintar la tela por zonas. Las mezclas sobre la tela han de ser meditadas para mantener los colores limpios.
- Hay procedimientos que reducen la dureza de algunos contrastes, entre ellos el de fusionar con el dedo la pintura húmeda sobre húmeda.