

Marylin Scott

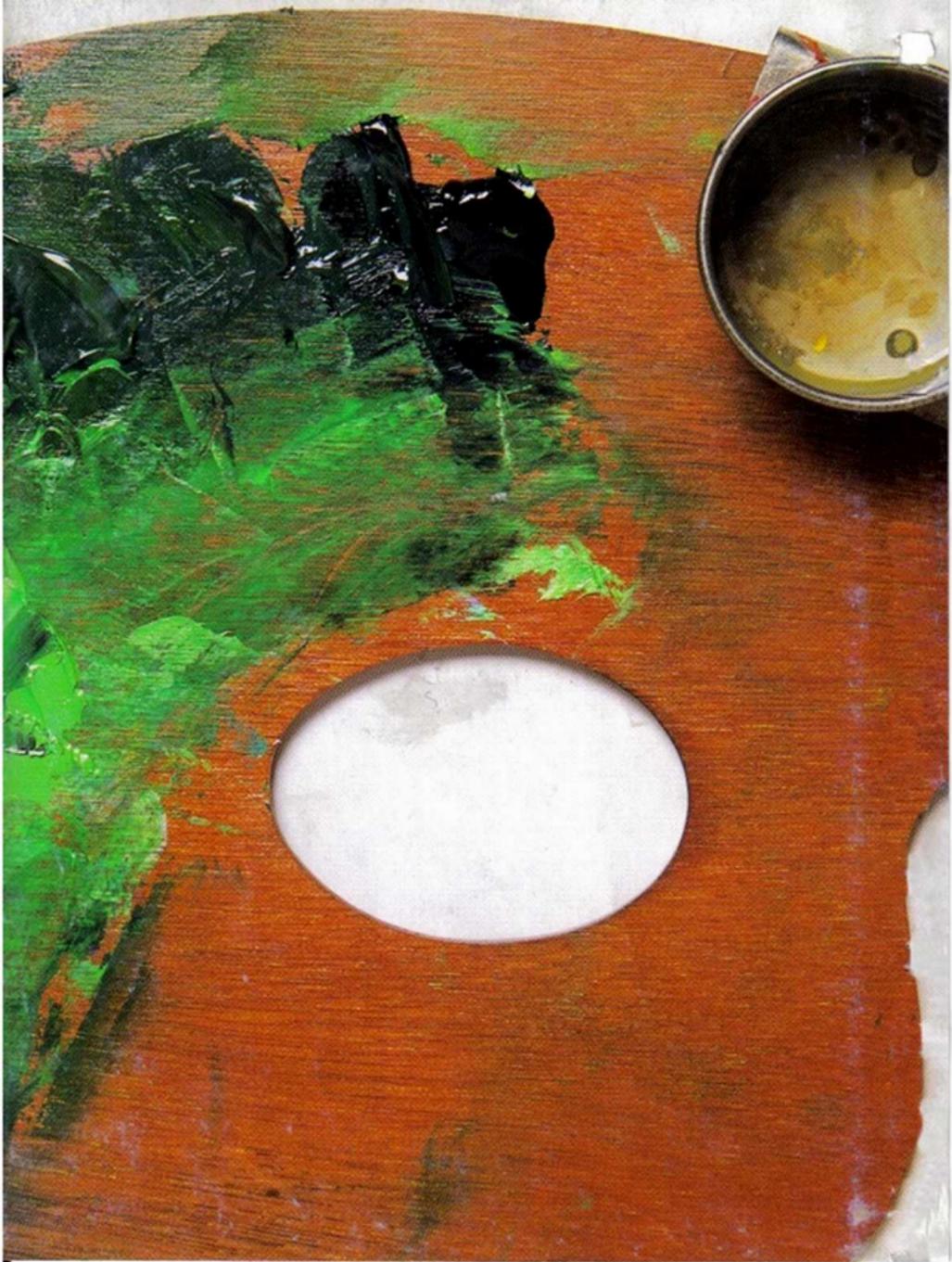
# pintura al óleo

Guía para artistas  
principiantes y avanzados

ENERGREEN

# Pintura al óleo





# Contenidos

Título original: The Oil Painter's Bible

EVERGREEN is an imprint of  
TASCHEN GmbH

© 2006 TASCHEN GmbH  
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln  
[www.taschen.com](http://www.taschen.com)

© 2005 Quarto Publishing plc

Jefe de proyecto editorial: Mary Groom

Editor de arte: Tania Field

Diseño: Tania Field

Fotografía: Martin Norris

Documentación fotográfica: Claudia Tate

Asistente Editor de arte: Penny Cobb

Revisión estilística: Louise Armstrong

Dirección artística: Moira Clinch

Editor: Piers Spencer

Producción y redacción de la edición española:

Textcase, Hilversum – Países Bajos

Traducción para Textcase: Susana Martínez

Composición para Textcase: Scriptura,  
Westbroek

Printed in China

ISBN 3-8228-4543-4

Todos los derechos reservados.

Introducción **6**

## Materiales **8**

Elección de la pintura **10**

Pinceles **12**

Paletas y espátulas **14**

Pintando superficies **16**

Soportes de telas para la pintura al  
óleo **18**

Estirando el lienzo **20**

Diluyentes para pintar **22**

Dando tono al fondo **24**

## Color **26**

Entender como mezclar los colores **28**

Opacidad y fuerza de color **30**

Escogiendo una paleta **32**

Colores especiales **34**

Mezclando verdes **36**

Usando los verdes **38**

Mezclando marrones **40**

Usando los marrones **42**

Mezclando naranjas y morados **44**

Usando los naranjas y morados **46**

Mezclando grises **48**

Usando los grises **50**

Mezclando tonos de piel **52**

Usando los tonos de piel **54**

Sobrepintar con color transparente **56**



# Técnicas 58

## Técnicas básicas 60

- Graso sobre seco 60
- Alla prima 62
- Mezclar 64
- Acumular 66
- Abocetar 68
- Usar los pinceles 70
- Análisis: Usar los pinceles 72
- Pincel seco 74
- Bordes duros y suaves 76
- Análisis: Bordes duros y suaves 78
- Fondos coloreados 80
- Húmedo-en-húmedo/  
Húmedo-en-seco 82
- Correcciones 84

## Técnicas avanzadas 86

- Barnizado 86
- Empaste 88
- Análisis: Empaste 90
- Pintura con espátula 92
- Análisis: Pintar con espátula 94
- Pintar con los dedos 96
- Pintar con esponja 98
- Dar glacis 100
- Secar con papel secante 102
- Rascar 104
- Sgraffito 106
- Análisis: Sgraffito 108
- Texturizar 110
- Pintar por debajo 112
- Impresión 114
- Camuflar 116
- Monoimpresión 118
- Mezcla de materiales 120

## Pistas útiles 122

- Materiales 122
- Color 124
- Pintar superficies 128
- En escenarios naturales 130

# Temas 136

## Paisaje 138

- Verano 138
- Invierno 140
- Agua 142
- Agua en movimiento 144
- Cielos 146
- Árboles 148
- Sombras 150
- Tutorial: Paisajes 152

## Edificios 158

- Perspectiva 158
- Composición 160
- Escenas urbanas 162
- Interiores 164

## Gente 166

- Conseguir la semejanza 166
- Componer un retrato 168
- La figura en contexto 170
- Tutorial: Pintando un retrato 172

## Naturaleza Muerta 176

- Organizando el grupo 176
- Grupos encontrados 178
- Grupos florales 180
- Tutorial: Flores blancas 182

## Índice 188

## Créditos 192

# Introducción

La Biblia de los Pintores al Óleo es un libro necesario para cualquiera que no ha pintado al óleo con anterioridad. Incluso aquellos que tienen cierta familiaridad con el medio podrían encontrarse algunas sorpresas entre la amplia variedad de técnicas y con suerte, alguna nueva inspiración en la galería de cuadros acabados. Este libro está dividido en cuatro secciones principales: Materiales, Color, Técnicas y Temas. En la sección Materiales, usted encontrará información sobre todo lo que



necesita comprar, desde pinturas y pinceles a espátulas, materiales para pintar y superficies. También descubrirá como ahorrar dinero preparando sus propios lienzos y tableros y comenzando con una gama básica de colores. En la sección sobre el Color se explican algunas de las propiedades básicas de

## ▲ Conocer el material

los colores y nos proporciona pistas sobre como mezclar colores y como elegir una 'paleta de principiante', que es un consejo esencial ya que los fabricantes producen una amplia y confusa gama de tubos diferentes cuyos nombres no dicen mucho a no ser que se hayan probado anteriormente.

La sección sobre Técnicas le ayuda a dominar las habilidades básicas relacionadas con la construcción de un cuadro al óleo al igual que le presentará muchas técnicas inusuales y apasionantes. Si usted nunca ha intentado pintar con espátulas, esponjas o con sus propios dedos, o nunca ha raspado la pintura para producir intrigantes texturas, ahora tiene la oportunidad, así que experimente con los métodos



## ► Motar la paleta básica



◀ **Vea los cuadros de artistas famosos**

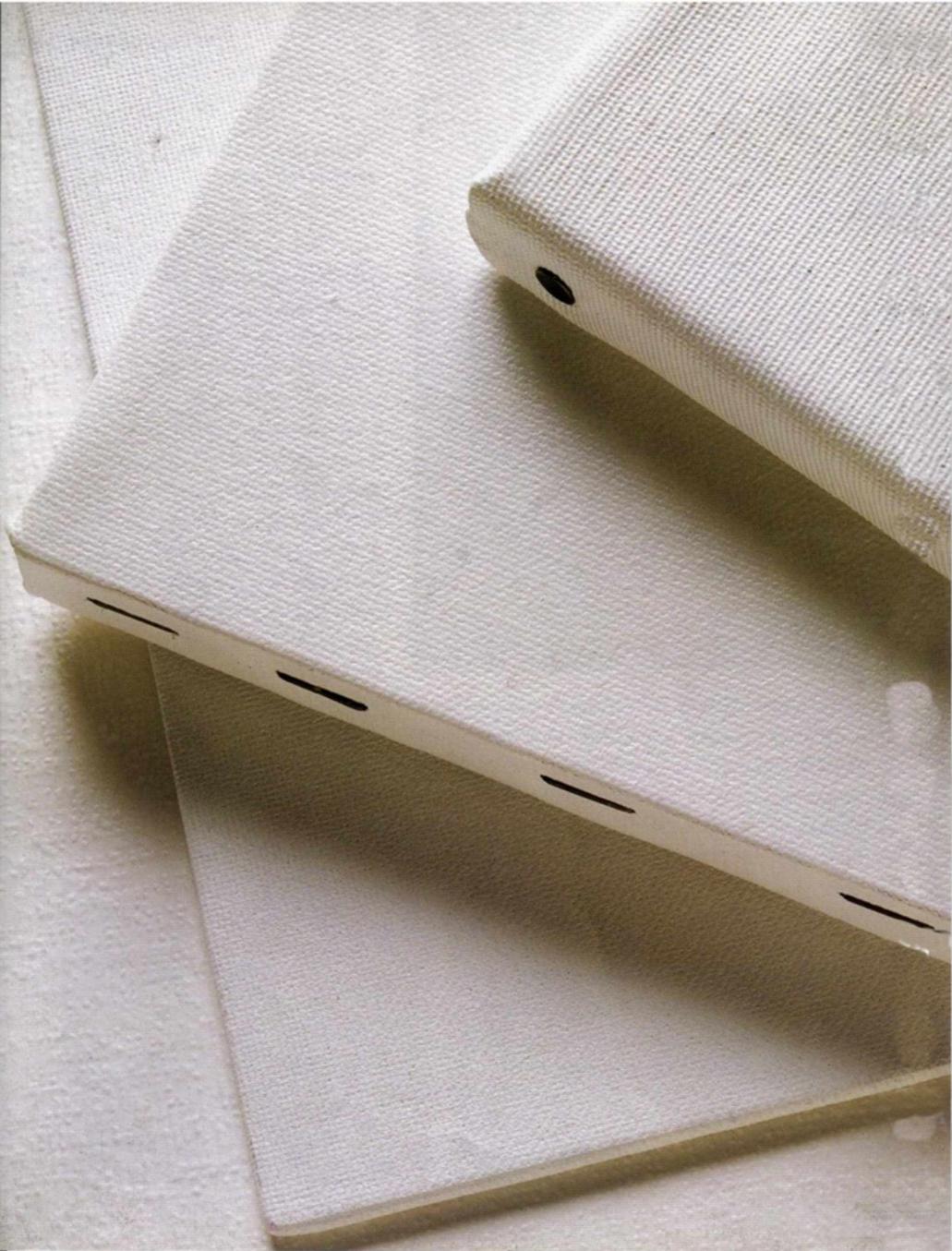
para descubrir cuáles son los que más le gustan. Todas las técnicas se muestran en una serie de claras demostraciones paso-a-paso hechas por un equipo de artistas profesionales, con pies de foto informativos que le dirán qué es lo que debe hacer exactamente para conseguir los efectos deseados.

En la sección final, Temas,

usted podrá observar las técnicas en acción. Cuadros terminados de famosos pintores al óleo ilustrarán la diversidad de estilos posibles con este medio tan versátil, mientras que los textos y los pies de foto le proporcionarán pistas sobre temas tales como la composición y los usos del color para reforzar su sabiduría técnica. Ver las obras de otros artistas es una parte fundamental de la curva de aprendizaje de cualquier artista y usted puede comprobar que los ejemplos de otros le ayudan a establecer su propio estilo. Pero la manera más importante de convertirse en artista es disfrutar con lo que se hace y estar deseoso de experimentar con sus propias ideas y métodos de trabajo así que considere este libro como el trampolín para zambullirse en el excitante mundo de la pintura.

▶ **Descubra nuevas habilidades**





# 1 Materiales



# Elección de la pintura

Hay dos tipos de pinturas al óleo: los colores para artistas y los colores para estudiantes. Estos últimos son más baratos y se venden en una gama menor de colores. Usted puede comenzar con colores para estudiante, pero según va adquiriendo más experiencia necesitará ampliar su gama de colores. Entonces deberá subir a pintura de calidad ya que los colores son más puros y con más brillo. También poseen un mayor grado de coloración que las pinturas más baratas, las cuales contienen menos pigmentos y

están rellenos de disolventes por lo que usted terminará por usar menos cantidad.

Es mejor evitar

comprar una caja de pinturas ya que a menudo contienen colores que usted podría no utilizar nunca. Todas las pinturas al óleo pueden comprarse por separado en tubos de medida estándar. Así podrá comenzar con una gama más pequeña como se sugiere en el capítulo sobre el color y añadir más según los vaya necesitando.

Dos tubos de pinturas para estudiantes de diferentes fabricantes. El color puede variar ligeramente incluso cuando tienen el mismo nombre ya que contienen menos pigmentos puros que las pinturas para los artistas.



## Cajas de pintura

Las cajas de pintura de madera como ésta (*derecha*) pueden comprarse sin pinturas para que usted pueda comprar su propia selección. Están hechas con bandejas especiales para las pinturas y los útiles, una larga ranura en la parte frontal para los pinceles y una paleta que encaja en la tapa. Las cajas de pintura como ésta no son esenciales ya que algunas cajas de plástico hechas para herramientas también son una buena alternativa, pero cajas tradicionales son una buena alternativa cuando se está trabajando en escenarios naturales ya que así tendrá todo lo que necesita en un sitio.

## Cantidad de pinturas

Usted usará el color blanco más que ningún otro así que es bastante acertado comprar un tubo más grande que el habitual tubo estándar de 38ml. Todos los fabricantes de pinturas fabrican tubos de 115ml y algunos ofrecen incluso latas de blanco. Los fabricantes ofrecen tubos más pequeños de algunos colores, así que para los colores más caros compre tubos pequeños.

Tanto en las pinturas para artistas como en las pinturas para estudiantes se pueden comprar tubos grandes de color blanco. Estas últimas son la versión más económica.



No todas las cajas se fabrican con agujeros para el dedo pulgar pero éstas son las mejores si se trabaja de pie.



Esta caja puede acomodar unos 15 tubos de pintura de medida estándar.

La larga ranura en el frontal de la caja está diseñada para los pinceles y normalmente también puede acomodar una espátula también.

# Pinceles

Los pinceles de cerdas (normalmente hechos de pelo de cerdo) están especialmente diseñados para pintura al óleo. Tienen mangos largos, al contrario que los pinceles para acuarelas, y se pueden encontrar en una gran variedad de formas y tamaños. Las tres formas básicas son: planos, redondos y avellanados. Todos ellos dejan unas pinceladas distintas tal y como se muestra aquí. La mayoría de los artistas también tienen unos o dos pequeños pinceles redondos de sable o pinceles sustitutos de sable que son muy útiles para hacer dibujos preliminares y para añadir finos detalles en las etapas finales.

Usted no tiene por que usar pinceles de cerdas si no se acomodan a su estilo. Son ideales para las obras en las que los trazos del pincel juegan una parte importante. Sin embargo algunos artistas prefieren efectos más suaves pretieren los

pinceles de nylon de mango largo utilizados para la pintura acrílica.

## Redondos

Dos con forma de sable y dos de cerdas. Los pinceles redondos con forma de sable dejan un trazo fino y se recomienda su uso para los detalles en las etapas finales de la obra.

Los pinceles redondos, cuando se mantienen en posición vertical, son ideales para puntear. También pueden proporcionar trazos largos y continuos.

## Planos

Uno de pelo suave (sintético) y tres de cerdas.

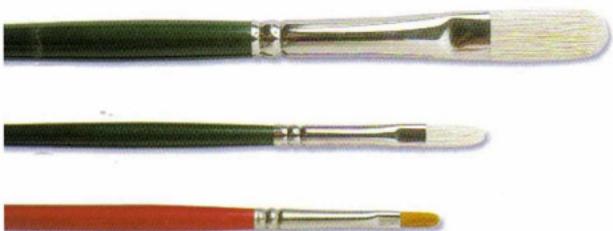
Los planos proporcionan trazos cuadrados o rectangulares, muy usados por Cézanne.

## Avellanados

Uno de pelo suave (sintético) y dos de cerdas. Los pelos son bastante largos, dispuestos como una cabeza plana y terminados en una punta redonda.

Los pinceles avellanados son muy versátiles. Pueden dejar brillos redondos de pintura o pueden retorcerse mientras se traza para crear marcas de diferente grosor.





# Paletas y espátulas

Una espátula, hecha para limpiar la paleta y para mezclar grandes cantidades de pintura, es una herramienta esencial en su equipo de principiante. Se fabrican tanto en plástico como en acero, siendo la primera la más barata pero también la menos duradera. Las espátulas entran en la categoría del equipo del especialista y puede que nunca las necesite a no ser que usted quiera experimentar con la técnica de pintar con espátula. Sin embargo, puede que quiera comprar una de las espátulas pequeñas con forma de pera ya que estas son ideales para echar pequeñas cantidades de pintura espesa.

Un palo de apoyo es también bastante útil, y casi no cuesta nada, ya que usted mismo puede fabricarse uno, simplemente envolviendo un bastón de bambú con trozos de tela. El extremo acolchado se apoya sobre el borde del lienzo y se apoya la mano sobre el palo, manteniéndola firme cuando se pintan detalles pequeños.

## Usando una espátula

Aplicar pintura con una espátula da un efecto muy diferente al de los pinceles. Fijese en como la pintura se aplasta sobre la superficie, mezclándose con el color que hay debajo para así crear un efecto rayado y arrugado. Pruebe este método en un trozo de tablero para ver si le gusta.



VEA TAMBIÉN

*Pintando con espátula, página 92*



## Tipos de espátulas

De izquierda a derecha: espátula paleta de acero (1), cuatro paletas de diferentes formas (2-5) y una barata paleta de plástico (6). Las espátulas para pintar también se fabrican en plástico pero sólo en una pequeña gama de formas básicas.

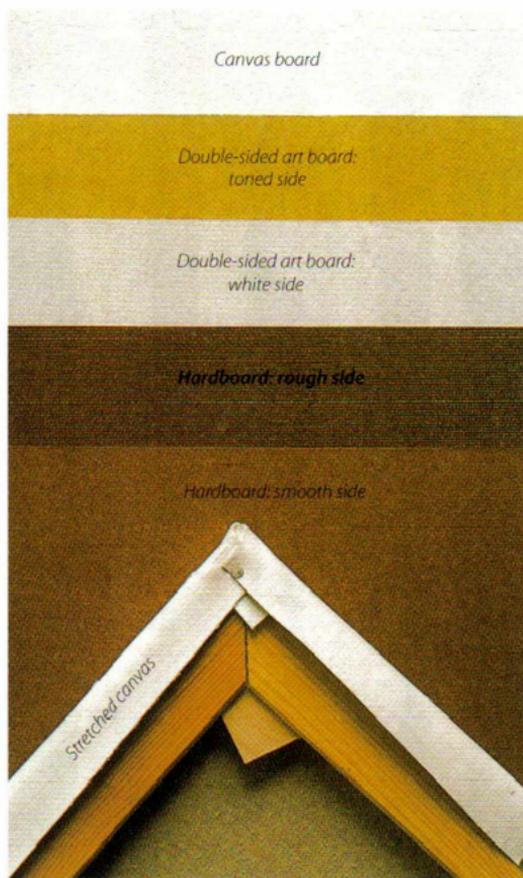
## Palo de apoyo casero

Los palos de apoyo son de gran utilidad para cualquier trabajo que requiera precisión y un pulso firme.

# Pintando superficies

El lienzo es el soporte más usado para las pinturas al óleo. Nos proporciona una superficie de trabajo fácil, es ligera y fácil de llevar y puede retirarse del bastidor y almacenarse sin que ocupe mucho espacio. Sin embargo, hay muchas alternativas. Una de las más populares es un tablero preparado para pintar. Éste tiene un tacto un poco más graso y no fija la pintura muy bien pero algunos fabricantes fabrican un tablero de lienzo que en realidad es tela pegada al tablero.

Un panel de fibra es un soporte muy útil. Usted puede pegar el lienzo (o incluso sábanas viejas y trozos de muselina) en él con pegamento para empapelar o con acrílico. Se pueden usar tanto papel como cartón siempre que se sellen con pintura base. Puede pintar también sobre papel sin sellar con pintura base pero el aceite de la pintura se absorberá y dará lugar a una superficie mate. A algunos pintores les gusta este efecto y Edgar Degas, a quien no le gustaba la untuosidad de la pintura, normalmente trabajaba en papel o cartón sin capa de pintura base.

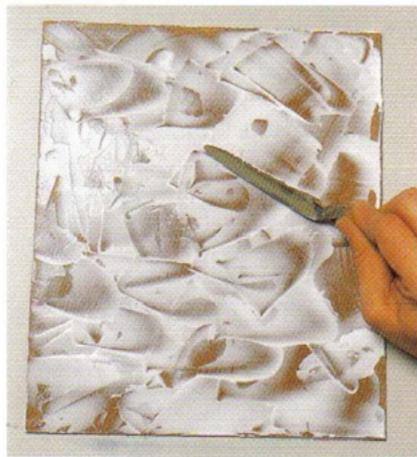
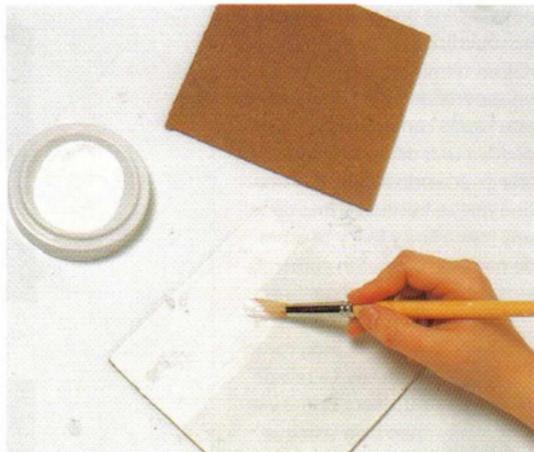


## Lienzo y tablero

Aquí se muestra una selección de soportes para la pintura. Usted optará por una u otra dependiendo de la calidad de superficie que le guste, tal como 'púa' o elasticidad, por lo tanto será probable que necesite probar varias antes de decidir cuál es la que mejor se ajusta a su método de trabajo. Los lienzos previamente estirados son caros. Usted puede estirar y preparar su propio lienzo tal y como se muestra en la página 20.

## Preparando el tablero

Antes de sellar con pintura base un trozo de tablero de fibra, frótelo con papel de lija para quitarle el brillo y proporcione una clave para el sellado o limpie la superficie con alcohol de metilato para desengrasarlo. Puede sellarlo tanto con sellador de base oleosa o con yeso acrílico. Éste último tiene la ventaja de que seca muy rápidamente. Use el que use, necesitará al menos darle dos capas. Si quiere conseguir una leve textura, dé los brochazos de manera desigual en diferentes direcciones.



*El pegamento PVA (acetato de polivinilo), aplicado de manera fina en unos sitios y de manera más espesa en otros antes de poner la muselina dará como resultado una superficie final variada.*

## Variedad de textura

Se puede crear una superficie interesante cubriendo un tablero con muselina y pegamento PVA (acetato de polivinilo). Cubra la superficie del tablero con el pegamento, aplíquelo de forma desigual con una espátula o con un rasgador; no se preocupe por dejarlo liso. Coja una pieza de muselina 5cm más larga que el tablero, presiónela sobre el pegamento, doble los bordes hacia atrás y péguelos también. Después aplique pegamento de forma irregular sobre la tela, cubriendo algunos lugares pero dejando otros libres. Cuando se haya secado, el tablero deberá ser sellado con pintura base. Se puede restregar ligeramente un fondo coloreado con un trozo de tela. Esto crea una superficie variada, suave en algunos lugares y con la trama de la tela evidente en otros.

# Soportes de tela para la pintura al óleo

Aunque se pueden sellar con pintura base una gran variedad de superficies, el lienzo tradicional, un término que se refiere a un soporte de tela estirada, es el más usado comúnmente. Se pueden usar diferentes tipos de tela de acuerdo al tono y la textura que se busque. El lino tiene una trama fina y lisa, y se estira de manera segura. Sin embargo, es relativamente caro por lo que

el algodón y el calicó (percal) se usan como sustitutos. La tela de cáñamo y el lino vienen bien si lo que se necesita es una superficie tosca.



*Algodón No. 1 de 280g (10oz)*



*Algodón No. 1 de 340g (12oz)*



*Algodón No. 1 de 425g (15oz)*



*Algodón No. 2 255g (9oz)*

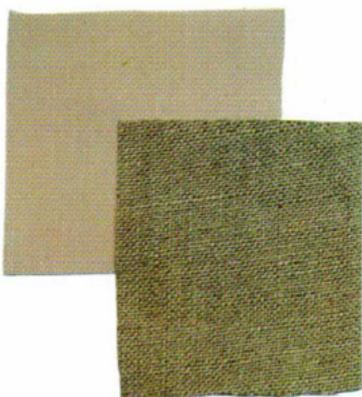


*Calicó sin blanquear*



*Lino*

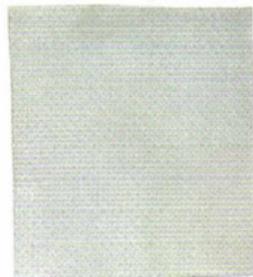
*Lino fino (lino de bordado)*



*Lino fino de artistas*



*Tela de cáñamo tosca*



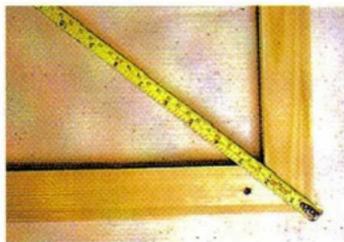
*Lienzo preparado*

# Estirando el lienzo

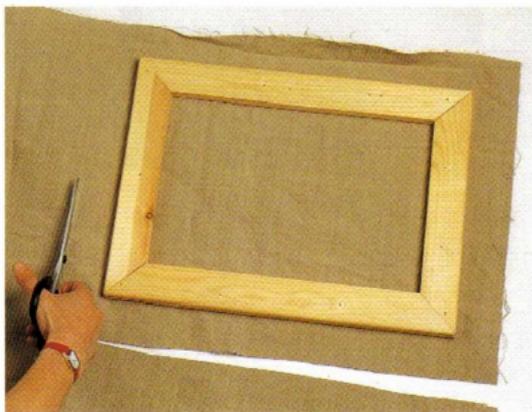
Si a usted le gusta trabajar en lienzo pero encuentra que los ya preparados son muy caros, debería considerar hacerlo usted mismo. No es nada difícil y le permite experimentar con diversas texturas (vea la página 16). El lienzo para pintura se vende en las tiendas de arte en rollos y también se puede comprar a proveedores especializados. Los bastidores también se venden en tiendas de arte en medidas estándar y son muy fáciles de montar.

El lienzo normalmente se sella con pintura base antes de empezar a pintar. Se puede sellar con una pintura base acrílica u oleaginosa aunque a algunos artistas les gusta explotar el color natural de la tela más que pintar en una superficie blanca. Éstos pondrán simplemente una capa de cola para sellar la superficie. La cola tradicional es la de piel de conejo pero también se puede usar la cola para empapelar o un mate acrílico. Este último es quizá el mejor pero su aplicación podría resultar cara en un lienzo de gran tamaño.

**1** Asegúrese de que el bastidor está bien unido en las esquinas midiendo diagonalmente en ambas direcciones. Si la medida es la misma entonces las esquinas están bien unidas. Ponga el bastidor sobre el lienzo y marque la cantidad que necesite dejando un margen de unos 6cm (2 pulgadas) en cada lado.

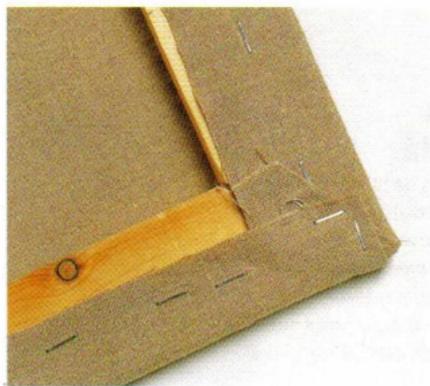


**2** Corte la medida del lienzo preferiblemente usando unas tijeras de costura o unas tijeras de cocina si las tiene. Estas últimas previenen el deshilachamiento.





**3** Trabajando en lados alternativos, grape o clave chinchetas desde el centro hacia las esquinas.



**4** Grape todos los lados antes de doblar el lienzo sobrante hacia dentro y tenga cuidado de no poner ninguna grapa en las uniones de las esquinas del bastidor.



**5** Inserte las cuñas de madera (o de plástico) en los huecos de las esquinas y golpéelos suavemente con un martillo. Puede que más adelante tenga que volver a tensarlas si el lienzo comienza a combarse.

# Diluyentes para pintar

La pintura al óleo puede usarse directamente del tubo o puede mezclarse con un diluyente para pintar para que así se pueda trabajar mejor con ella.

Los dos más comunes son el aceite de linaza y la esencia de trementina.

Este último hace que la pintura se diluya y que se seque más rápidamente. El alcohol desnaturalizado también puede ser una alternativa pero no se recomienda su uso ya que no contiene aceite y por lo tanto hace que la pintura parezca bastante apagada, por lo tanto guárdelo para su función principal que es la de limpiar los pinceles. Para aquellas personas que sean alérgicas a la esencia de trementina o que no les guste su olor, hay diluyentes inodoros especiales y no tóxicos.

Hay muchos otros medios que se venden para propósitos tales como rellenar la pintura para trabajar la técnica del empaste, hacer la pintura más transparente para métodos de barnizado o para barnizar cuando la pintura está acabada y completamente seca. Asegúrese de leer atentamente y de seguir las instrucciones del fabricante cuando utilice estos productos.

## VEA TAMBIÉN

Graso sobre seco, página 60

## Medios de mezcla

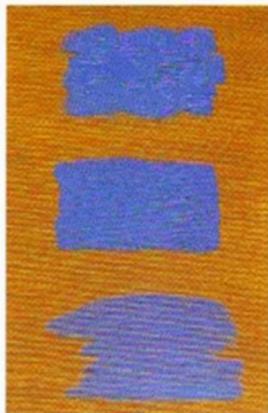
Los medios para pintura pueden mezclarse fácil y rápidamente. La mejor forma de mezclar estos productos es utilizar una jarra o una botella con un taponcillo ajustado y echar la cantidad correcta de cada ingrediente cuando corresponda, marcando por fuera de la botella el nivel alcanzado después de cada adición.

*Mezcle los ingredientes en una jarra con una tapadera que ajuste bien.*



## Pintura rebajada

Estos pedazos de tejido de muestra nos muestran de arriba a abajo: pintura mezclada con un medio de empaste, pintura mezclada con aceite de linaza y pintura rebajada con esencia de trementina.



## Diluyentes sintéticos

Estos ayudan a reducir el tiempo de secado de la pintura y alteran su consistencia. El diluyente ácido llamado Liquin se usa especialmente para métodos de barnizado (vea la página 56).



## Barnices

Se aplican cuando la pintura ya está totalmente seca. Protegen la superficie y ayudan a avivar las áreas de color apagado.



## Aceites de secado y disolventes

Hay disponibles una gran variedad de productos pero la mayoría de los artistas comienzan utilizando aceite de linaza refinado y esencia de trementina destilada.

# Dando tono al fondo

Los lienzos y tableros comprados son siempre blancos, lo cual puede dificultar el trabajar sobre ellos ya que éste no es un color 'real' (no hay blancos verdaderos en la naturaleza) y nos da una

pauta de medida artificial sobre la que juzgar los demás tonos y colores. Muchos artistas tiñen o dan tono al fondo antes de comenzar poniendo una

capa de color sobre la pintura base blanca del sellado. Normalmente se eligen colores neutros en un tono medio tales como los marrones o los grises y se aplican tanto opacamente o como tintura transparente. También puede usar acrílicos para aplicar un color de fondo. Esto es bastante conveniente ya que seca mucho más rápido que las pinturas al óleo.

## Eligiendo el color adecuado

A algunos artistas les gusta tener un color de fondo que contraste con el color dominante del esquema, pintando, por ejemplo, una escena de nieve azul-gris en un fondo amarillo mientras que a otros les gusta armonizar el color. En la pintura el autor ha querido mantener colores en tonos cálidos así que usó un marrón con tono de tierra ocre y un rojo cadmio rebajado con alcohol y aplicado con trazos horizontales. Observe el impacto que esto tuvo en el cuadro (derecha).



### VEA TAMBIÉN

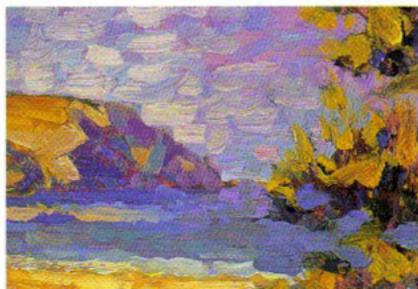
*Fondos coloreados, página 80*

*Pintar por debajo, página 112*



## Entender cómo mezclar los colores

Excluyendo el blanco y el negro, sólo hay tres colores que no se pueden hacer mezclando otros colores. Éstos son el rojo, el amarillo y el azul, a los cuales se les conoce como los tres colores primarios. Las mezclas de dos colores primarios tales como el azul y el amarillo, que da el color verde, se conocen como colores secundarios. Pero, como puede comprobar por la rueda de colores (abajo), hay diferentes versiones de cada color primario y el color secundario dependerá de qué rojo, azul o amarillo utilice.





# 2 Color



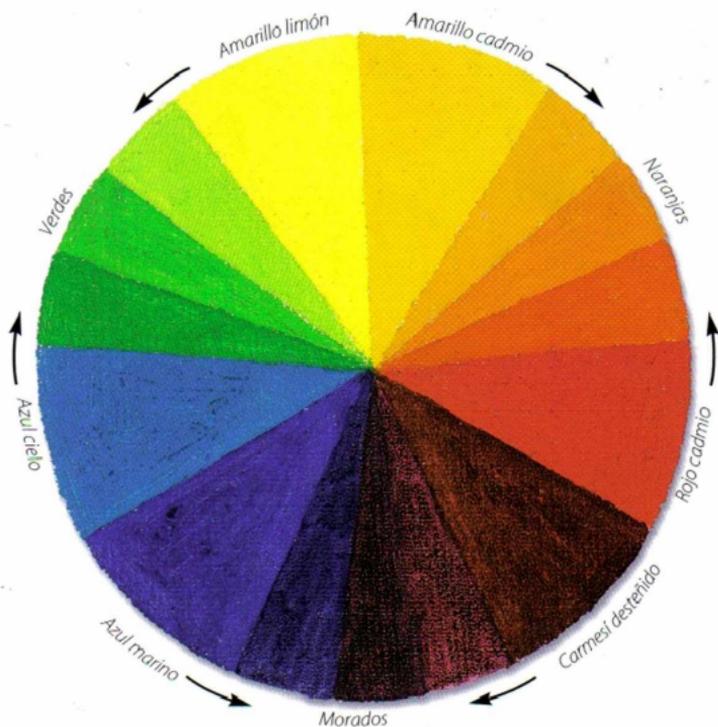
# Entender cómo mezclar los colores

Excluyendo el blanco y el negro, sólo hay tres colores que no se pueden hacer mezclando otros colores. Éstos son el rojo, el amarillo y el azul, a los cuales se les conoce como los tres colores primarios. Las mezclas de dos colores primarios tales como el azul y el amarillo, que da el color verde, se conocen como colores secundarios. Pero, como puede comprobar por la rueda de colores (abajo), hay diferentes versiones de cada color primario y el color secundario dependerá de qué rojo, azul o amarillo utilice.

## El círculo cromático

Esta simple rueda nos muestra dos versiones de cada color primario y los colores secundarios mezclados a partir de dos de los primarios a la derecha y a la izquierda de ellos. Como puede ver, los colores

secundarios más vivos se obtienen a partir de los primarios que tienen una ligera inclinación hacia el otro. Un naranja brillante se obtiene de mezclar el rojo cadmio, que se inclina ligeramente hacia el amarillo, y el amarillo cadmio, que se inclina hacia el rojo.



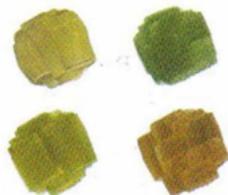
## Intensidad de color

Aunque algunos secundarios pueden mezclarse a partir de los primarios, no siempre se puede mezclar un color secundario tan vivo como el que se puede comprar en tubo. Por ejemplo, el naranja cadmio es más brillante que el resultante de la mezcla del rojo cadmio y del amarillo cadmio y el malva permanente es también más brillante que la mayoría de las mezclas de azul y rojo.



## Colores terciarios

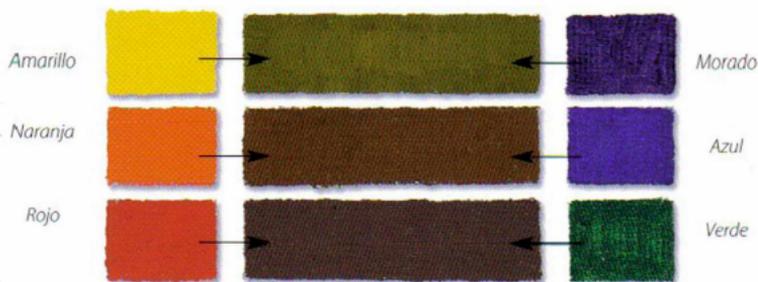
Los colores como los marrones y la mayoría de los grises son neutros, excepto los obtenidos del blanco y del negro. Se les llama terciarios porque contienen los tres colores primarios. Esto no significa que necesariamente sean mezclas de los tres colores; pueden estar hechos a partir de un color secundario y un primario.



Aquí tiene cuatro ejemplos de las muchas mezclas que se pueden hacer a partir de tres colores primarios. Se pueden alcanzar variaciones alterando las proporciones, por ejemplo, una mayor cantidad de rojo producirá un matiz de marrón más fuerte.

## Colores complementarios

Son los colores opuestos en la rueda de color: rojo y verde; amarillo y morado; azul y naranja. Son importantes en la pintura porque producen efectos vibrantes pero, curiosamente, cuando estas pinturas se mezclan, se anulan unas a otras produciendo colores neutros.



# Opacidad y fuerza de color

Cuando mezcle colores, recuerde que los diferentes pigmentos tienen propiedades diferentes: algunos son más opacos mientras que otros tienen una mayor fuerza de color. La fuerza de color no está relacionada con la opacidad. El color carmesí desteñido, por ejemplo, es muy fuerte pero transparente, mientras que el azul cielo es un color suave pero semi-opaco.

## Grados de opacidad

La opacidad afecta la capacidad de mezcla de las pinturas y, si se usan sin mezclar, la capacidad de cubrir un color subyacente. Los pigmentos opacos tales como el óxido de cromo verde tienen un fuerte poder de cobertura mientras que el verde savia es transparente y, en lugar de hacer desaparecer un color que se encuentre debajo, lo modificará añadiendo su propia cualidad. En la tabla que se muestra aquí abajo puede ver algunas de estas diferencias.

*Pintado muy suavemente*

*Capa un poco más espesa*

*Capa espesa*

	<i>Pintado muy suavemente</i>	<i>Capa un poco más espesa</i>	<i>Capa espesa</i>
<i>Amarillo limón</i>			
<i>Amarillo cadmio</i>			
<i>Rosa plateado</i>			
<i>Rojo cadmio</i>			
<i>Azul cobalto</i>			
<i>Azul ultramarino</i>			

## Añadiendo color blanco

Cuando se añade blanco a un color, normalmente tiene el efecto de enfriar los colores así como iluminarlos. Como puede usted ver en la tabla (abajo), esto es particularmente visible con los rojos, los cuales cambian de ser colores cálidos y vivos ser rosas bastante fríos. Esto se debe a que el final cálido del espectro de la luz está parcialmente bloqueado por el pigmento blanco, dejando una mayor proporción de rayos de luz fríos (esto es, más azul).

	Color como en el tubo	10% de blanco añadido	50% de blanco añadido	90% de blanco añadido
Amarillo limón				
Amarillo cadmio				
Rosa dorado				
Laca rubia acarminada				
Azul cielo				
Azul ultramarino				
Verde savia				
Óxido de cromo				

# Escogiendo una paleta

La palabra paleta tiene dos significados: es la superficie en la que usted mezcla la pintura pero también es el término usado para describir la gama de colores elegida por el artista. De aquí en adelante en este capítulo se usará en el contexto de la elección de colores.

Aunque algunos pintores profesionales tienen una paleta de hasta 20 colores, es mejor comenzar con una gama más pequeña ya que esto le proporcionará una práctica muy valiosa en la mezcla de colores. Usted no sabrá qué otros colores necesita hasta que haya descubierto lo que puede y no puede hacer con una gama básica. Los colores nuevos se pueden ir añadiendo gradualmente.

## Una gama básica

Usted siempre necesitará dos versiones de los colores primarios (rojo, azul y amarillo) ya que incluso estos colores varían en matiz. Como puede observar en los ejemplos que aquí se proporcionan, hay una versión 'fría' y otra 'cálida' de cada uno y esta 'temperatura' de los colores afecta a la clase de mezclas que usted haga. Seis colores primarios más un verde y uno o dos colores tierra tales como el amarillo ocre, el tierra siena natural, el tierra siena tostada y el ocre oscuro (más el blanco, por supuesto) le proporcionarán una gran gama de mezclas. Estos colores son parte de las pinturas para estudiantes, las cuales son relativamente baratas y bastante adecuadas para los primeros intentos.



Amarillo cadmio



Rojo cadmio



Azul ultramarino



Amarillo limón



Laca rubia acarinada



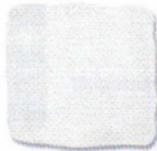
Azul cielo



Verde esmeralda



Amarillo ocre



Blanco titanio





## Una paleta personal

La elección de los colores es siempre algo un tanto personal (cada artista tiene sus favoritos) y también depende en gran medida del tema sobre el que se vaya a pintar. Estos colores (arriba) son los que normalmente usa un pintor de paisajes profesional, pero otros artistas trabajando en el mismo género podrían hacer elecciones diferentes y un pintor de flores tendría ciertamente una más amplia gama de rojos y púrpuras y probablemente un naranja listo para mezclar.

# Colores especiales

La mezcla de colores es algo de lo que se puede disfrutar pero puede ser frustrante cuando se da cuenta de que no puede alcanzar el resplandor de algo en la naturaleza. Cuando se mezclan dos o más colores siempre se devalúan un poco, lo cual está bien si lo que usted desea es un color sutil pero no es tan bueno si intenta capturar los resplandecientes matices de las flores o el verde vivo de un campo iluminado por el sol. A veces usted se dará cuenta de que un brochazo o dos de color puro directamente del tubo dará viveza a su pintura de una manera en que los colores mezclados no pueden hacerlo. Por ejemplo, los púrpuras brillantes son muy difíciles si no imposibles de mezclar bien.

Algunos de estos colores 'especiales' son más caros que los estándares ya que sólo se pueden encontrar en las gamas para artistas y su precio varía según el pigmento utilizado, pero puede que usted no necesite usar muchos por lo que puede reservarlos para tonos ocasionales entre los tonos más degradados de los colores mezclados.

**Rosa permanente** *Un rojo puro y brillante, de matiz algo sereno, que es mejor usar sólo.*



**Rojo indio** *A veces se usa como alternativa al color laca rubia acarminada, muy bueno para las mezclas.*



**Púrpura lago** *Puro y fuerte, más oscuro que el malva que se muestra abajo.*

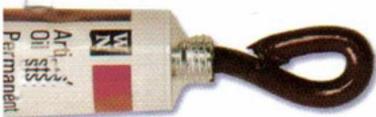


**Malva permanente** *Un matiz de púrpura relativamente claro, útil para las flores.*

**Púrpura rubio** *Todos los pigmentos rubios son puros y brillantes.*



**Magenta permanente** *Un rojo ligeramente inclinado hacia el púrpura, imposible de obtener mezclando.*



**Índigo** *Un gris muy oscuro y medio púrpura, excelente en las mezclas pero hay que usarlo con cuidado ya que tiene un enorme poder de tinte.*



**Esmeralda winsor** *Demasiado vivo para la mayoría de los gustos pero puede dar vigor las mezclas y puede ser usado para determinados matices.*



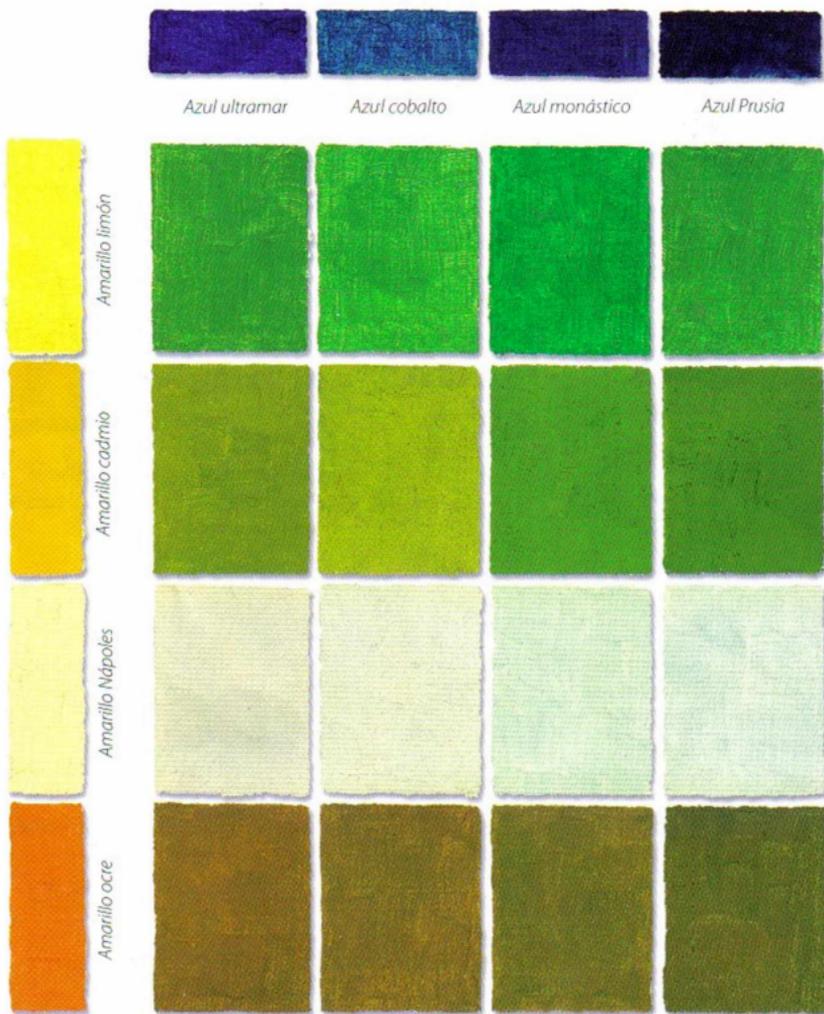
**Verde savia** *Un verde amarillento fuerte, bueno para las mezclas y para los matices de colores.*

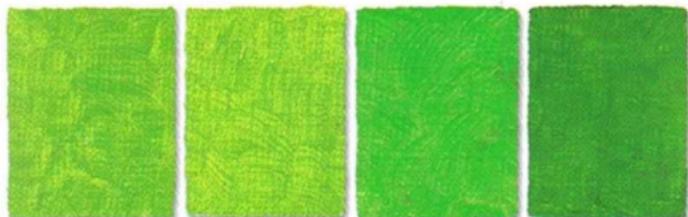
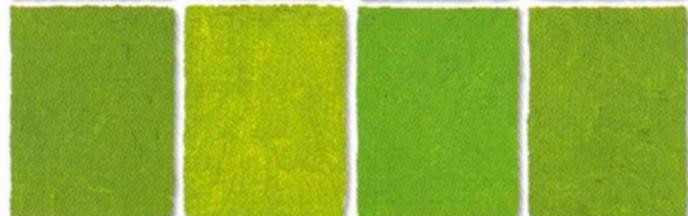
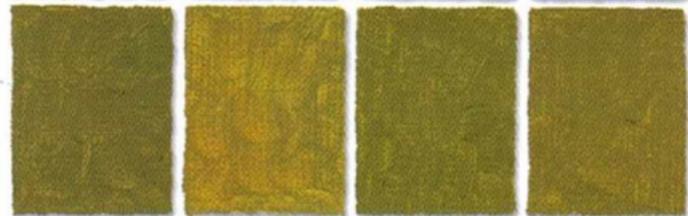


**Verde oliva** *Un verde cálido sutil pero vigoroso, ideal para el follaje.*

# Mezclando verdes

Como ya se mencionó en la página 29, algunos colores secundarios son menos brillantes que los que se compran en tubo. En el caso de los verdes, sin embargo, ciertas mezclas de azul y amarillo producen tonos muy vivos.



*Azul celeste**Verde cobalto**Turquesa monástico**Verde esmeralda**Amarillo limón**Amarillo cadmio**Amarillo Nápoles**Amarillo ocre*

## Usando los verdes

Tanto los verdes como los amarillos son ligeramente suaves, pero el cuadro está lleno de vida y de movimiento, debido en parte al contraste de pequeñas marcas lineales de pintura oscura y a capas espesas de color. El cuadro fue creado usando pinceles de cerdas sobre lienzo.



**Robert Maxwell Word**

*Girasoles*

Observe como el artista busca un punto focal pintando un gran girasol en el centro con algo más de detalle que el que está encima. También ha usado colores más brillantes, atrayéndolos hacia delante en el espacio.



◀ Los verdes usados para la parte trasera de esta flor fueron mezclados a partir de amarillo cadmio, amarillo limón, azul ultramar, verde cadmio, rojo cadmio y azul cobalto. El tallo contiene trazos de amarillo cadmio y de un verde azulado pálido mezclado a partir de amarillo limón, azul celeste y blanco.



▲ Los marrones verdosos en el centro de la flor se componen de amarillo cadmio, naranja cadmio, azul ultramar, verde esmeralda y rojo cadmio.

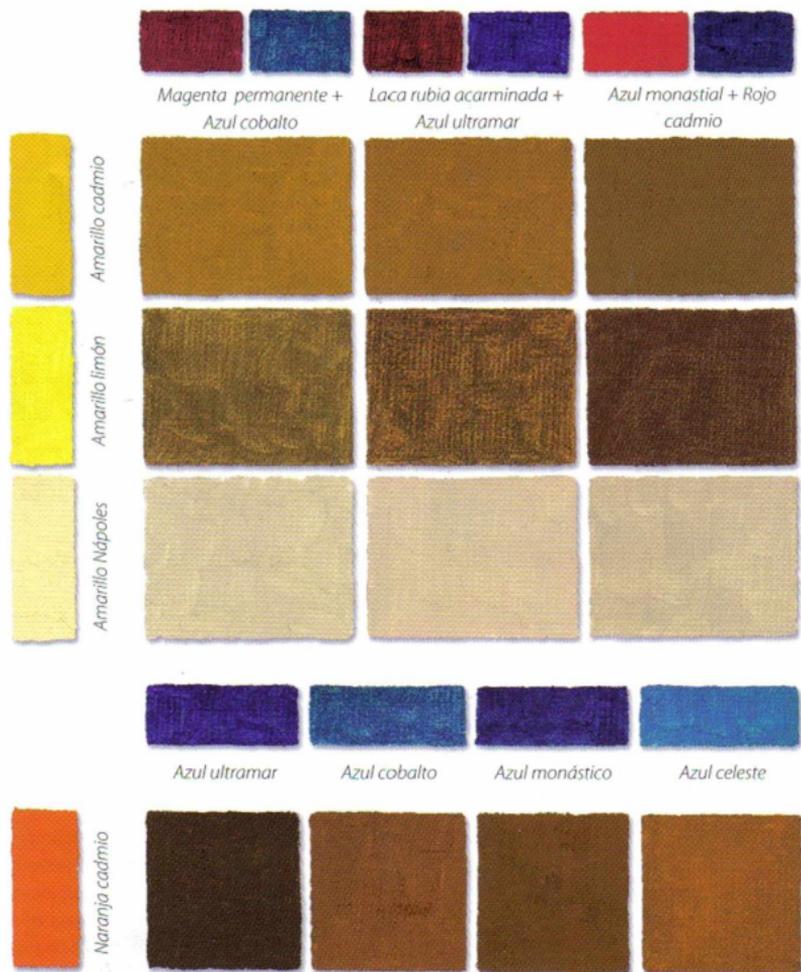
▶ El verde pálido que observamos aquí está formado por blanco, azul celeste y amarillo cadmio mientras que el verde más oscuro ha sido compuesto añadiendo rojo cadmio, óxido de cromo verde y un toque de verde esmeralda.

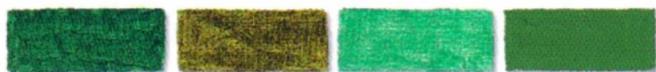
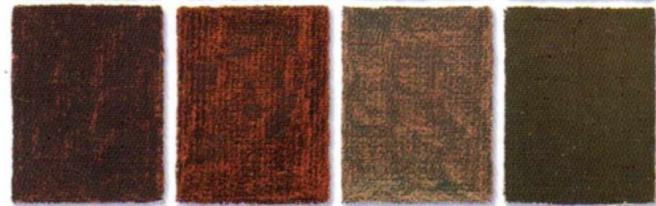
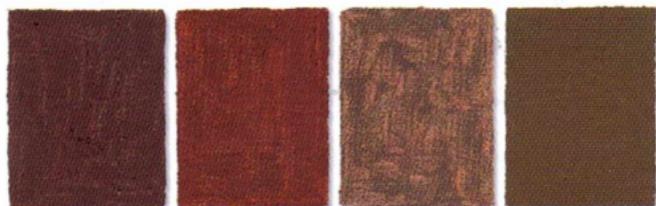


◀ Estos verdes amarillentos se han mezclado a partir de amarillo limón y azul celeste.

# Mezclando marrones

Los marrones son colores terciarios, una mezcla de tres colores primarios (vea la página 29). La tabla de abajo nos muestra las formas de mezclar los primarios, mientras que al lado opuesto se muestran los rojos con sus complementarios verdes.



*Verde esmeralda**Verde savia**Verde cobalto**Óxido de cromo**Rojo cadmio**Laca rubia acarinada**Magenta permanente**Rosa dorado*

# Usando los marrones

Gerald Cains ha usado pinceles de cerdas y espátulas para esta obra y la pintura se ha aplicado en capas espesas. Para ayudar a que se seque más rápido, se le ha añadido un diluyente sintético de pintura llamado Liquin. La composición se preparó primero con una espátula y luego se completó rápidamente bajo condiciones meteorológicas poco favorables.

► Se han usado trazos de color abiertos para este árbol pálido, pintado con proporciones variantes de amarillo Nápoles, amarillo ocre, verde esmeralda, negro carbón, rojo cadmio y blanco.



▲ Para la franja arada de la parte de arriba, se han usado mezclas de azul ultramar, rojo Indigo, amarillo ocre y blanco, y el campo cercano ha sido pintado con verde esmeralda, amarillo Nápoles y blanco, amarillo ocre y blanco y pequeñas cantidades de marrón Vandyke.



► Los surcos distantes se han pintado con mezclas de marrón Vandyke, negro carbón, azul ultramar, rojo Indigo, laca rubia acarinada y blanco. A algunos artistas no les gusta usar el negro pero puede ser muy útil para algunas mezclas.



◀ La textura del primer plano del campo se ha conseguido con capas espesas y cortes en tiras con la espátula con los colores sólo parcialmente mezclados. Los colores son rojo Indigo, amarillo ocre, azul cobalto, marrón Vandyke, ocre oscuro tostado y laca rubia acarinada.



**Gerald Cains**

*Arado otoñal*

Los enérgicos trazos de pinceles y espátulas dan al cuadro una sensación de movimiento y urgencia. Observe como sus direcciones y tamaños varían, con las finas marcas para la hierba en primer plano cruzando sobre bloques de color más grandes en el frontal del campo.

# Mezclando naranjas

Los naranjas y los morados son siempre una mezcla de dos colores primarios: el rojo y el amarillo, y el rojo y el azul, con los resultados que varían dependiendo de los colores primarios seleccionados y de la proporción en la que se mezclen.



# Mezclando morados

El morado es uno de los colores que se desluce en las mezclas así que para conseguir tonos vivos es mejor usar púrpuras y magentas de tubo. Sin embargo, las mezclas de azul y rojo pueden producir púrpuras atractivos aunque ligeramente apagados y grises púrpuras.



## Usando los naranjas y morados

Este cuadro está sacado directamente del original. Está hecho en lienzo, al que se le dio en principio una capa de fondo rosado cálido hecho a partir de rojo Indigo, amarillo ocre y blanco. Se hizo un primer dibujo en carboncillo y éste se fijó antes de dar la pintura para evitar que el carboncillo ensuciara la pintura. Después se completó el cuadro rápidamente para capturar los fugaces efectos de la luz y el color.



### **Stewart Geddes**

#### *Kensal Road*

Los edificios han sido capturados muy rápidamente y con gran economía de medios. Una sucesión de pinceladas verticales en blanco cremoso sugieren las paredes sin necesidad de más detalle.



▲ Para esta área de sombra, se han usado mezclas de azul cobalto, ocre oscuro, rojo Indigo y blanco. Un vistoso trazo de azul ultramar mezclado con contrastes blancos con los más sombríos púrpuras y rojos.



▲ Para esta sombra profunda al final de la terraza se ha usado una mezcla de rojo Indigo y ocre oscuro.

► El lado de la casa es una mezcla de rojo Indigo, y azul cobalto con un poco de blanco; el frontal de la terraza es amarillo cromo y blanco; los tejados son rojo cadmio, ocre oscuro y blanco.



◀ Para el cielo, se ha pintado de manera floja con magenta permanente, azul cobalto y blanco sobre un fondo rosa, partes del cual se les ha permitido que asomen. Los edificios distantes son una mezcla de rojo cadmio, amarillo cromo, rojo Indiano, ocre oscuro y blanco.



◀ Para esta sombra tan oscura se ha añadido azul cobalto a la mezcla de rojo Indigo y ocre oscuro. En la parte de adelante, amarillo cromo con unos pequeños trazos de blanco en el pavimento.

# Mezclando grises

Los grises, al igual que los marrones, son colores terciarios y normalmente se pueden mezclar a partir de tres colores primarios. A veces es necesario añadir una mayor proporción de azul a la mezcla ya que demasiado rojo producirá marrón.





Laca rubia acarninada + Amarillo  
Nápoles

Tierra siena tostada + blanco

Rojo veneciano + blanco

Rojo Indigo + blanco



Azul celeste



Azul cobalto



Azul ultramar



Azul monastial



Azul Prusia



## Usando los grises

Esta encantadora pintura se ha pintado sobre lienzo usando pinceles de cerdas. Aunque el esquema de colores es frío, se ha usado un amplia gama de amarillos y marrones (amarillo Nápoles, amarillo limón, amarillo cadmio, ocre amarillo, tierra siena cruda, ocre oscuro y tierra siena tostada) y sólo un azul, el ultramar. El color ha sido aplicado de forma suave, usando esencia de trementina con un poco de aceite de linaza. Los colores son moderados y delicados, de acuerdo con el tema.



**Eve Quarmby**

*Prímulas*

Este cuadro desmiente la idea de que los colores neutros son aburridos, lo que le da fuerza e impacto a la composición es la cuidadosa orquestación de figuras geométricas con el triángulo oscuro detrás del jarrón equilibrando el pálido rectángulo del tablero de la mesa.



◀ La ambigua forma amarillo-marrón equilibra el tiro hacia debajo de la fuerte figura justo detrás. Esta esquina, usando grises mezclados con azul ultramar, ocre oscuro, amarillo ocre y blanco, es importante al crear un espacio apacible e íntimo alrededor de las flores.



◀ Ocre amarillo, ocre oscuro y blanco forman la cortina amarillenta neutra. Para la sombra, una pequeña cantidad de azul ultramar se ha mezclado con ocre oscuro y blanco y se fusiona así con el color amarillento.

▼ Los grises oscuros y fríos se han mezclado con ocre oscuro, azul ultramar y blanco, mientras que el rosa grisáceo usa ocre oscuro, rojo cadmio, azul ultramar y blanco.



▲ Los grises claros que sugieren algo de sombra en las primulas se han mezclado con azul ultramar, tierra siena tostada, amarillo Nápoles y blanco.

# Mezclando tonos de piel

El número de palabras diferentes que usamos para describir el color de la piel (crema, melocotón, oro, café, ébano, etc.) apunta al hecho de que los tonos de piel varían ampliamente. Además, a los colores les afecta las condiciones de luz y los colores que les rodean, particularmente de la ropa. Es al menos tan importante como matizar los tonos (los claros y los oscuros) para encontrar los colores "correctos".

## Textura de piel



*Laca rubia acarinada + Ocre oscuro + Azul Prusia*

### Sombras



*Laca rubia acarinada + azul Prusia*



*Laca rubia acarinada + Verde esmeralda*



*Gris Payne*

### Brillos de luz



*Amarillo Nápoles*



*Rojo cadmio + blanco*



*cobalto + blanco*

## Textura de piel bronceada



*Ocre tostado + Ocre amarillo + Naranja cadmio + Blanco*

### Sombras



*Ocre oscuro*



*Azul ultramar*



*Ocre oscuro + rojo cadmio*

### Brillos de luz



*Amarillo cadmio + blanco*



*Amarino limón + blanco*



*Rojo cadmio + blanco*

tos", y los artistas a menudo se toman ciertas libertades con los colores para alcanzar diversos efectos que, si bien no son estrictamente realistas, pueden realzar la apariencia de la carne natural. Aunque no es posible sugerir una paleta adecuada para todos tipos de piel, si se pueden hacer algunas recomendaciones. Aquí les mostramos cuatro colores básicos a los que se pueden añadir más colores para las sombras y los brillos de luz.

## Textura de piel color oliva



Ocre amarillo +  
blanco

### Sombras



Rojo cadmio +  
ocre oscuro



Tierra siena oscura  
+ azul cobalto



Malva per-  
manente

### Brillos de luz



Amarillo limón  
+ blanco

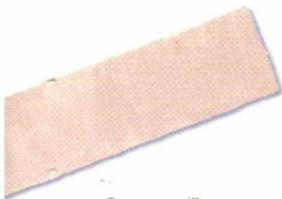


Amarillo cadmio  
+ blanco



Azul celeste +  
blanco

## Textura de piel pálida



Ocre amarillo +  
Rosa dorado +  
Blanco

### Sombras



Rojo cadmio +  
Azul cobalto



Laca rubia acar-  
minada + ocre  
oscuro



Azul celeste +  
rojo cadmio

### Brillos de luz



Blanco



Amarillo  
Nápoles



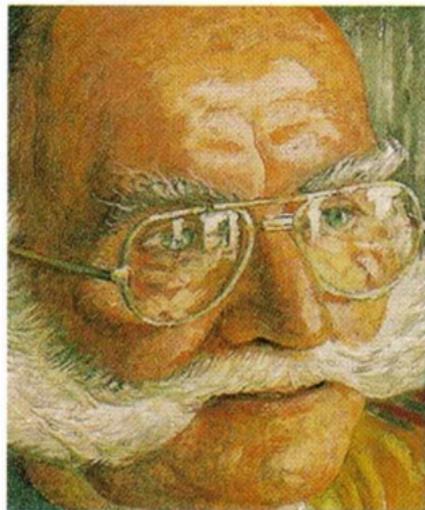
Blanco +  
amarillo limón

## Usando los tonos de piel

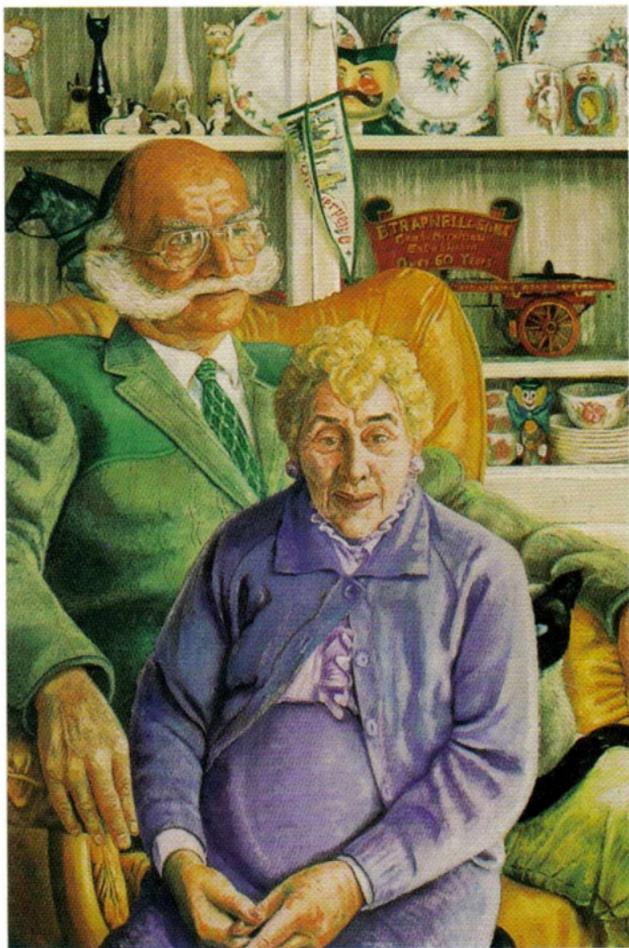
Este retrato en lienzo altamente detallado costó varias sesiones. La composición se dibujó en primer lugar con un fino pincel y con pintura bien diluida y después se fue construyendo gradualmente. Para alcanzar las sutiles variaciones de color en los colores de piel, en la ropa y en el fondo, se utilizó una paleta bastante extensa.



▲ La apariencia pálida de la mujer se consiguió con la mezcla de rosa dorado, ocre amarillo y blanco y las áreas con sombra se consiguieron con trazos de ocre oscuro, rosa dorado y rojo cadmio con pequeños brillos de magenta y azul cobalto.



▲ La cara morena del hombre fue pintada con mezclas de blanco, amarillo ocre, rojo Indigo, rojo cadmio, laca rubia acarminada y ocre oscuro. Los reflejos contienen más ocre amarillo y blanco mientras que las áreas en sombra contienen más ocre oscuro mas una pequeña adición de ocre tostado.



**Rosalind Cuthbert**

*Ray y Moya Trapnell*

El artista ha creado un sentimiento de intimidad al mismo tiempo que una relación con el observador posicionando a la mujer de tal manera que está mirándonos directamente mientras que el hombre mira principalmente a ella con su mano reposada de manera protectora sobre el brazo del sillón.

# Sobrepintar con color transparente

En los primeros tiempos de la pintura al óleo, los colores se intensificaban con pintura transparente usada en una técnica de capas. Sobrepintar con colores transparentes, llamado barnizar, puede ser útil para modificar y ajustar los colores que ya están dados y también se añade a la gama de posibles efectos. Usted puede barnizar con



*Amarillo limón*



*Ocre amarillo*



*Naranja cadmio*



*Rojo cadmio*

*Gris Payne*



*Magenta permanente*



*Blanco titanio*



capas de pintura, espesas o finas, mientras la capa anterior esté totalmente seca. Para hacer los colores transparentes, se deben mezclar con un diluyente especial llamado disolvente barnizadora disponible en la mayoría de las tiendas de arte no con aceite de linaza ya que éste tiñe demasiado la pintura y escurre por la superficie. Una alternativa al barnizado es una disolvente ácido llamado Liquin.



*Rojo veneciano*



*Malva permanente*



*Azul cobalto*



*Verde esmeralda*



*Gris Payne*

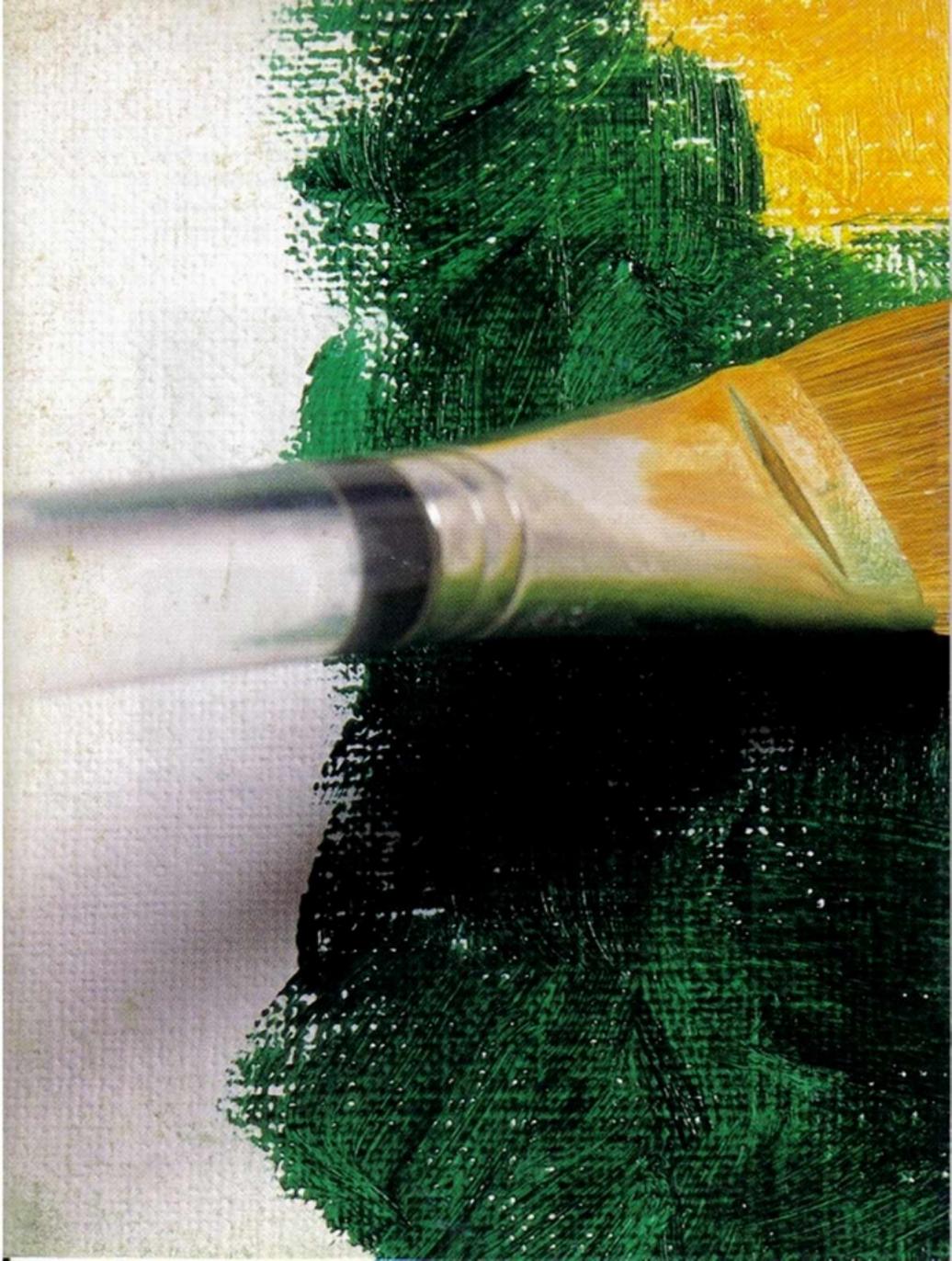


*Magenta permanente*



*Bianco titanio*





# 3

# Técnicas



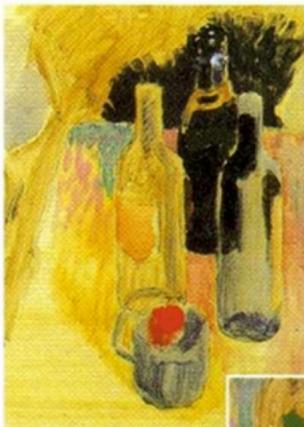
# Graso sobre seco

La pintura que contiene un alto porcentaje de aceite se describe como 'grasa'. La pintura 'seca' es aquella que ha sido rebajada con esencia de trementina o con alcohol desnaturalizado sólo. La regla de oro en la pintura al óleo es pintar graso sobre seco y hay muy buenas razones para que esto sea así.

Los aceites de secado que se usan tanto en la fabricación de la pintura como en la composición no se evaporan. Simplemente se secan y se endurecen en contacto con el aire pero esto lleva muchísimo tiempo (de seis meses a un año para que se seque completamente). Durante este proceso la superficie encoge en poco. Si se ha añadido pintura seca sobre pintura grasa, la capa de arriba se secará antes de que la de abajo se haya acabado de encoger y esto puede hacer que la capa fina endurecida se raje y se descame.

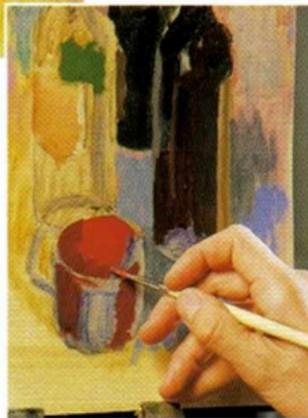
Por lo tanto, para cualquier pintura construida en capas el contenido en aceite debería incrementarse progresivamente. La práctica usual es comenzar con esencia de trementina sólo o con esencia de trementina con un poco de aceite y añadir más aceite a la mezcla a la vez que la pintura progresa. La capa final puede ser tan espesa como usted desee y aquí es cuando los artistas a veces añaden brillos de luz en empaste (vea la página 88).

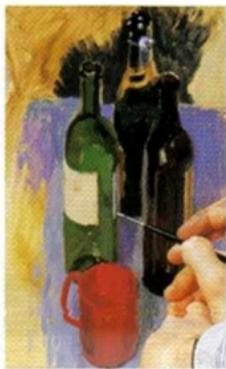
*La pintura azul de la izquierda es seca, se ha diluido con esencia de trementina. La pintura roja, directa del tubo, tiene una textura mucho más compacta.*



**1** Una sobrepintura preliminar en capa fina y suave proporciona un medio para la aplicación de capas subsiguientes de pintura más oleosa.

**2** La imagen se construye usando pintura un poco más espesa pero menos grasa que la que se aplicará después.



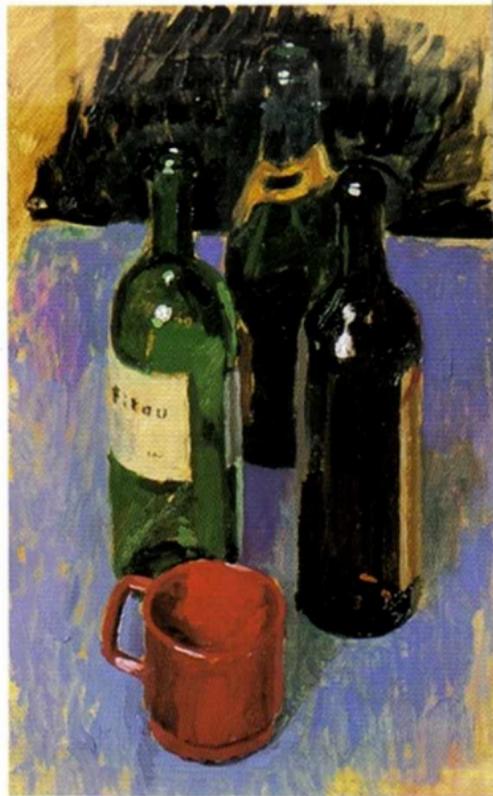


**3** Aparte del peligro de que la pintura se cuarte al secarse, otra razón para pintar graso sobre seco es que es muy difícil añadir pintura seca a una capa muy grasa. No se adhiere de manera apropiada por lo que su pincel tiende a levantarla de nuevo.



**4** Se aplica pintura grasa directamente del tubo para los brillos. Esto debe hacerse en último lugar ya que será imposible pintar más sobre estos trazos ricos en aceite con la pintura todavía húmeda.

**5** El cuadro acabado muestra una mezcla de diferentes grosores de pintura. La parte superior de la mesa consiste en capas de pintura bastante secas mientras que algunas partes de las botellas se han construido superponiendo pintura cada vez más grasa.



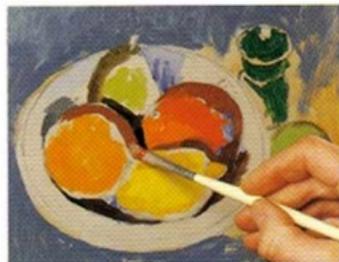
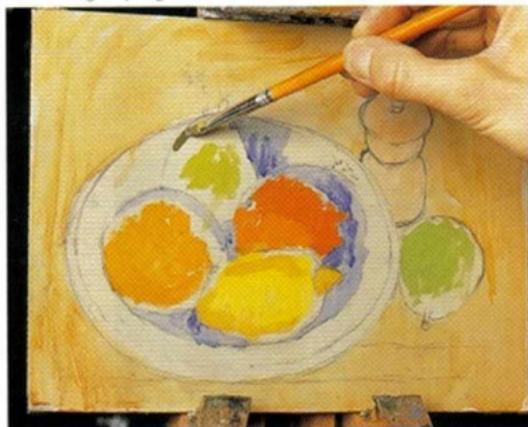
# Alla prima

Es un término italiano que significa 'a la primera' y describe pinturas que han sido completadas en una sola sesión. La característica esencial de este método es que no hay una pintura inicial como tal (vea la página 112), aunque algunos artistas a veces hacen un dibujo rápido a lápiz o a carboncillo para establecer las líneas principales.

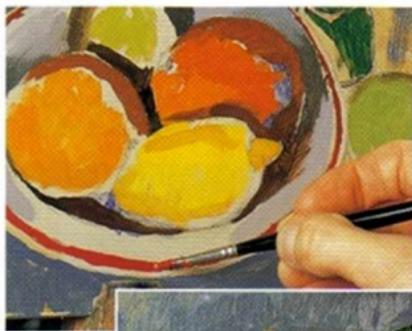
Después de la introducción a mediados del siglo XIX de la pintura en tubo, los artistas podían trabajar al aire libre más fácilmente. Esta pintura al aire libre, que así se llama, fue utilizada en principio por pintores como Constable, Corot y después por los Impresionistas y estableció este acercamiento rápido y directo como una técnica aceptable. Hasta ahora, la pintura al óleo ha sido en su mayor parte una actividad de estudio ya que el pigmento tenía que ser molido a mano y los cuadros eran construidos lentamente en una serie de capas.

Trabajar alla prima requiere cierta confianza en sí mismo ya que cada parcela de color se fija más o menos como aparecerá en el cuadro final. Las modificaciones y revisiones deben ser mínimas para que el efecto de frescura no se destruya.

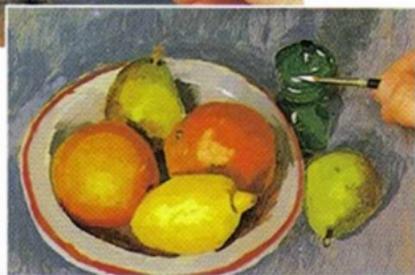
**1** Ya que las elipses son difíciles de sacar a la primera, se dibujaron en lápiz en un principio. La siguiente etapa consistió en bloquear algunas de las áreas oscuras con azul cobalto y el mantel con ocre, lo que ayudó a establecer el sentido de la composición. Esta fotografía muestra como se extendieron algunos de los colores básicos de pintura un tanto espesa. Estos colores son los que más tarde aparecerán en el cuadro acabado, aunque se pueden hacer unas pequeñas modificaciones según progresa el cuadro.



**2** El mantel se ha pintado de manera sencilla y después se han desarrollado los tonos más oscuros de la fruta. Las pinceladas prominentes le dan una apariencia tridimensional.

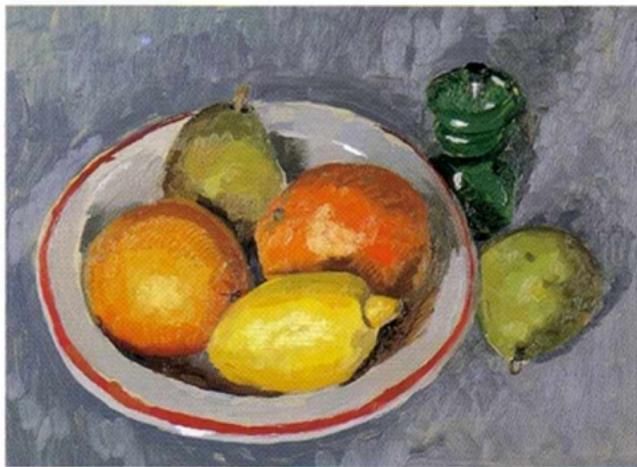


**3** La franja roja alrededor del plato es crucial para la composición así que es lo siguiente que se pinta. Está realizada a partir de una mezcla de rojo cadmio y laca rubia acarminada. En la parte más alejada se ha utilizado una mayor proporción de color carmín.



**4** El mantel se ha completado y se han añadido las sombras del plato, el pimentero y de la pera. Un pincel sable fino se usa para definir unos pequeños brillos en el pimentero con pintura espesa no diluida.

**5** Después de aproximadamente dos horas de trabajo, el cuadro ha sido terminado. Aunque se han modificado algunas áreas pintando mojado-sobre-mojado (vea la página 82), la mayoría del cuadro está tal y como se aplicó en un principio.



# Mezclar

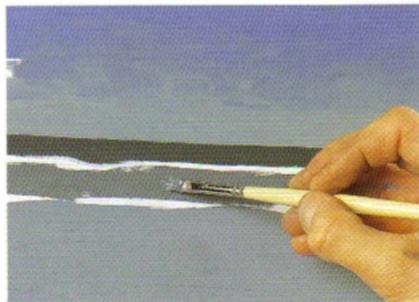
Mezclar consiste en juntar un color o tono con otro sin que se formen límites demasiado visibles. Una de las mejores formas de usar el método de mezclas es con el dedo. Leonardo Da Vinci fue uno de los mayores exponentes de la técnica llamada sfumato (de la palabra italiana para humo), frotando con los dedos para alcanzar la impresión de que los colores y los tonos se fundían unos en otros.

En la mayoría de los casos los colores a mezclar están muy relacionados, ya que representarán áreas contiguas de una forma y se mezclarán para proporcionar una verdadera mezcla de colores intermedios. Los colores que se mezclan para formar un color totalmente nuevo no son buenos para aplicar esta técnica de forma satisfactoria; por ejemplo, el azul no se puede mezclar con el amarillo ya que nos aparecería una banda verde donde los dos colores se junten.

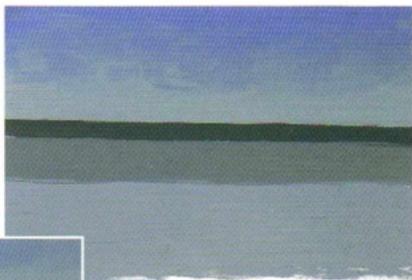
**1** El mar bajo el horizonte se va a pintar en azul oscuro-gris, pero el área cercana a la playa es mucho más pálida. Aquí podemos ver como estos dos colores se mezclan con cuidado con pinceles separados. Un tercer pincel se usará (abajo) para producir un tercer color intermedio que consista en la mezcla de los dos colores originales. Se ha usado aproximadamente la misma cantidad de las dos pinturas para ello.



**2** Se aplican los tres colores al cuadro pero no se les permite que se toquen unos a otros todavía. Esto nos asegura que la pintura no se mezcla ni se vetea.



**3** Ahora se amplían las bandas de color para que se unan antes de que se mezclen. El cielo ya se ha completado y mezclado para alcanzar gradaciones suaves de color y tono.



**4** Se retoca suavemente con un pincel limpio en zigzag de una capa a la otra, llevando pintura de una capa a la siguiente y así formar una zona de color moteado y mezclado.



**5** Algunos trozos de pintura oscura se han llevado más abajo hacia el fondo para dar la impresión de ondas. Esto nos recuerda a las deliberadas dobleces del cielo, lo que ayuda a unificar el todo. En este caso el límite entre el mar y el cielo no se ha mezclado pero en un día con bruma podría mezclarse también.

# Acumular

El proceso de acumulación es principalmente una cuestión personal. A algunos artistas les gusta cubrir el lienzo tan pronto como sea posible y empezar con unas capas preliminares delgadas, con pintura diluida, que seque muy rápido. Esto les permite establecer los bloques principales de tono y color.

Siga usted o no esta técnica, siempre es mejor comenzar con las masas amplias, centrándose en las principales áreas de forma y color. Por ejemplo, si está pintando un retrato, resista la tentación de dibujar primero los labios y los ojos con un pincel fino. Estos detalles deberían añadirse sólo cuando se hayan establecido los planos principales de la cara. Otra regla de oro es no completar nunca un área del cuadro antes que otra. Trabaje siempre sobre toda la superficie al mismo tiempo para poder comparar un color con otro.

**1** Las formas básicas se establecen rápidamente pero con cuidado con pinceladas suaves de pintura aguada: azul cobalto, gris Payne, tierra siena oscura y violeta cobalto. El fondo blanco resplandece a través de esta pintura transparente.



**2** Después de haber establecido la estructura de la composición, el artista comienza a desarrollar los peces dando más capas de pintura más opaca (principalmente azules, grises y ocre con blanco). Fijese en como trabaja en todo el cuadro al mismo tiempo y no tratando cada área por separado. En esta etapa se definen más detalles, tales como el asa del baño y las marcas en el tronco y los ojos de los peces.



**3** Se definen más las cabezas y se aplican capas de pintura más espesas para producir una mayor definición a las áreas oscuras y a las claras. Se clarifican otros detalles tales como el borde y las asas del baño.

**4** La transparencia y humedad de los ojos se logra mediante la suma de pintura más espesa y más opaca, con los colores a juego con el tema.



**5** Siguiendo el principio de grueso sobre fino (vea la página 60), cada capa contiene más aceite. El artista podría haber elegido seguir con la pintura (no siempre es fácil saber cuando parar) pero en esta etapa la fresca firmeza de los peces estaba tan bellamente capturada que haber seguido pintando hubiera destruido la espontaneidad y vivacidad del cuadro.



# Abocetar

No es esencial hacer un dibujo preliminar en el lienzo pero si el tema es difícil o complejo, como por ejemplo un retrato, una figura humana o naturaleza muerta muy elaborada, sirve de ayuda el tener varios elementos en lugar correcto e incluso un simple paisaje se puede beneficiar de unas pocas líneas para establecer las formas más importantes.

Los bocetos para las pinturas al óleo suelen hacerse con un pincel pequeño y pintura diluida aunque algunos pintores prefieren usar carboncillo, lo cual les permite cuadrar las líneas. El exceso de polvo debe ser limpiado con cuidado y se debe fijar el dibujo para prevenir que ensucie la pintura.

Para un dibujo más detallado se recomienda usar un lápiz pero si usted está trabajando en lienzo estirado tenga cuidado de no apretar demasiado fuerte o puede perforar el lienzo.

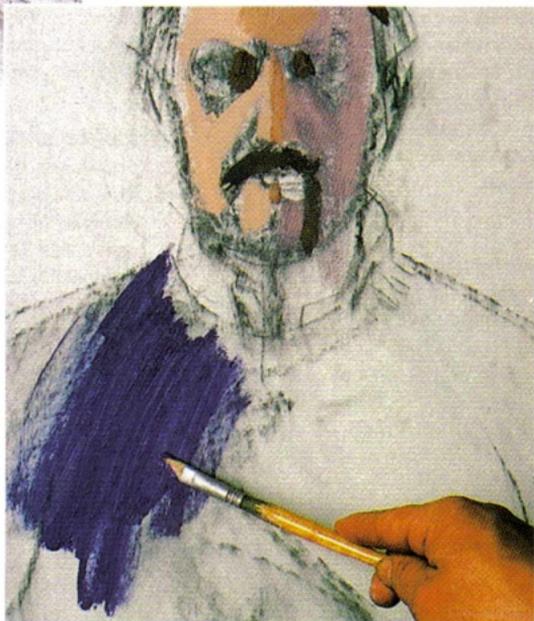


**1** Dibujar es esencial cuando se hacen retratos. Usted no tendrá éxito a no ser que construya su cuadro con una sólida estructura. En este ejemplo, el artista ha trazado en carboncillo con cuidado las señales de la cara del modelo, lo cual es algo que permite líneas precisas y fluidas a la vez que áreas más amplias para pintar. También es necesario limpiar para que los errores puedan ser rectificadas antes de comenzar a pintar.



**2** Una vez que el dibujo está terminado, limpiado y fijado, el artista puede dirigir toda su concentración a la aplicación de la pintura sin tener que preocuparse del posicionamiento exacto de los rasgos.

**3** No intente rellenar los contornos demasiado al pie de la letra; el dibujo no debe ser sino una guía. Aquí se muestra como el trabajo con pincel se mantiene libre y holgado, con trazos direccionales usados para bloquear la ropa oscura.



# Usar los pinceles

El uso de los pinceles juega un papel importante en la apariencia total del cuadro. Los artistas del Renacimiento se enorgullecían de usar superficies suaves y de trazos invisibles con los pinceles pero pintores más recientes como Tiziano y Rembrandt comenzaron a explotar los trazos de los pinceles, y los Impresionistas franceses llevaron la idea incluso más allá. El uso de los pinceles puede ser muy útil a la hora de describir texturas y formas (trazos largos y barriendo hacia arriba para el tronco de un árbol o pequeños pincelazos y puntos para el follaje) o también puede ser una manera de añadir interés a una larga área de color como puede ser un cielo despejado. Pruebe pinceles con formas diferentes para averiguar las formas varias que pueden dejar al pintar.

*Largo  
avellanado*

*Plano  
largo*

*Medio  
avellana-  
do*

*Redondo  
pequeño*

*Redondo pequeño  
de mango largo*

*Redondo de  
pelo largo*

*Redondo  
mediano*

## Pinceles redondos

Estos se pueden encontrar en forma de sable o de cerdas y en una gran variedad de tamaños. Los pinceles redondos de cerdas eran los favoritos de Monet para pintar el follaje ya que con ellos se pueden hacer pequeñas marcas al igual que se pueden hacer trazos lineales finos. Los sables redondeados o los sintéticos normalmente se usan para los detalles y son ideales para dar unos pequeños brillos a las luces y a las sombras para definir las formas.

## Pinceles avellanados

Estos pinceles son especialmente versátiles ya que se pueden utilizar para dar trazos con formas o para trazos lineales si los utilizamos de lado. Los tamaños más largos son útiles para aplicar pintura sobre áreas grandes. Los pinceles planos, los llamados luminosos, son buenos para áreas grandes e ideales para aplicar pintura espesa ya que dejan una marca distintiva en forma de ladrillo.



*Tres pinceles planos*

## Uso descriptivo de los pinceles

En el cuadro *El Café de Canyon Road* de Charles Sovek se han usado pinceladas muy ligeras y amplias para representar los diferentes elementos del tema. Observe con especial atención el follaje de la esquina derecha arriba, donde el artista se ha limitado a dar unos pocos trazos en diferentes direcciones.



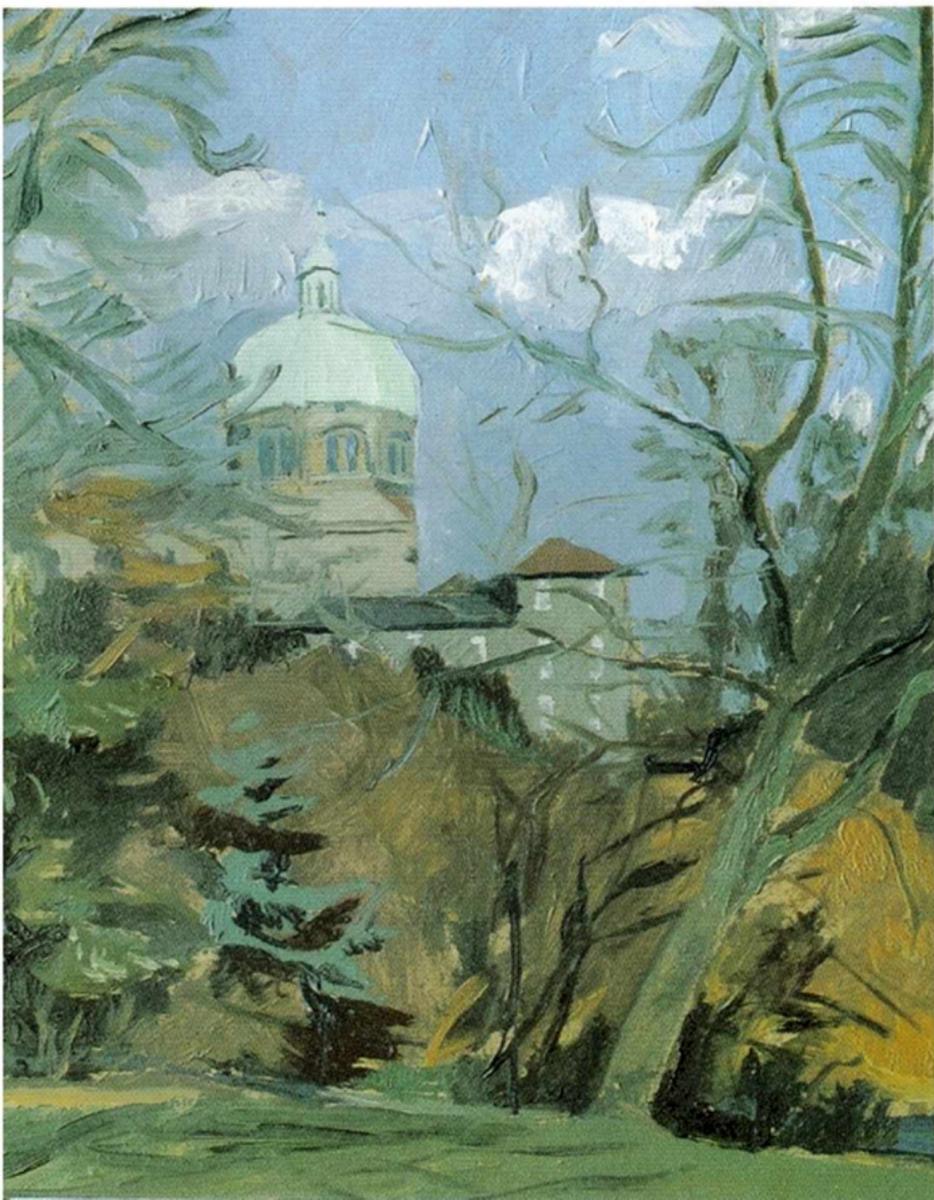
## Variando las pincelados

Peter Graham ha aplicado la pintura de varias maneras en su cuadro "Ana Entre Flores". Enérgicas arcos verticales describen la figura y los muebles, mientras que pinceladas largas y fluidas siguen la dirección del pelo. Para las flores se han usado tanto trazos largos como cortos.

### CONSEJO DEL ARTISTA

Si se encuentra con que su modo de usar los pinceles se está convirtiendo en algo tenso e irritable, sería una buena idea intentar soltar su estilo. Esto se puede conseguir con un pincel que parezca demasiado grande para el tema. Escoja un tema en el que el detalle no sea demasiado importante, como por ejemplo un amplio paisaje e intente capturar cada uno de los rasgos con no más de tres pinceladas. Al principio le costará pero es bueno perseverar en ello.

## Análisis Usar los pinceles



## Jeremy Galton La Cúpula Verde, Parque Waterlow

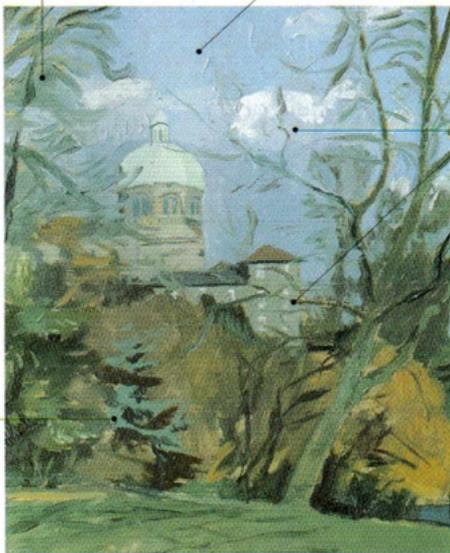
Este vivaz estudio nos muestra un uso de los pinceles que es descriptivo a la vez que expresivo. En general, las pinceladas siguen las formas de los objetos, con diferentes tamaños de pinceles escogidos de acuerdo a la aplicación de trazos gruesos o finos. El artista ha introducido el uso de los pinceles también en el cielo, aplicando la pintura de manera espesa para que los pequeños resaltes de la pintura capten la luz. Trabajar al natural es una buena disciplina para el trabajo con los pinceles ya que requiere que se trabaje deprisa y que usted encuentre instintivamente maneras de que el pincel 'siga su movimiento'.

Las ramas y el follaje se sugieren con trazos amplios hechos con un pincel redondo de cerdas pintando húmedo-en-húmedo sobre los colores del cielo.

Blancos pintados sobre colores oscuros húmedo-en-húmedo para que se mezclen un poco.

Las pinceladas siguen diferentes direcciones y un poco del color cálido del fondo asoma para dar vida al azul-grís.

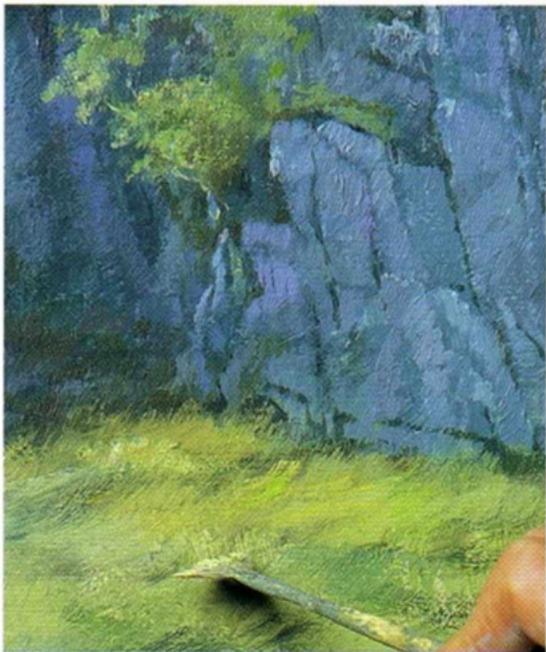
Pinceladas de verde deslucido proporcionan un eco mudo para el verde de la cúpula, uniendo así las dos áreas de la pintura.



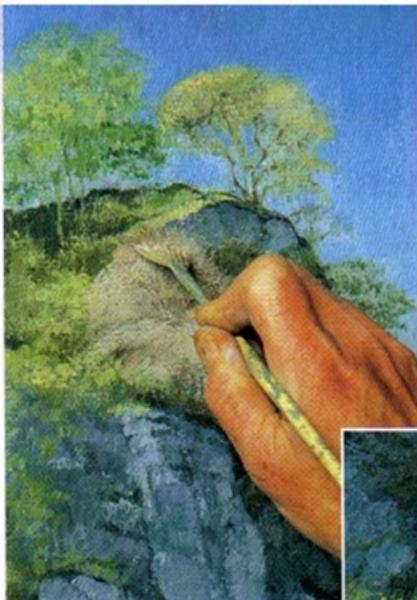
## Pincel seco

La técnica de los pinceles secos es un método de aplicar color suavemente para que sólo cubra parcialmente una capa seca de color de debajo. En el pincel sólo se debe usar un mínimo de pintura y las pinceladas deberían hacerse rápidamente y con seguridad. Trabajar demasiado en ello destruye el efecto. La técnica del pincel seco tiene un mayor éxito cuando ya existe cierta textura, bien la del lienzo o bien la proporcionada por pinceladas anteriores. La capa de pintura de debajo debe estar relativamente seca.

Es un método útil para sugerir cierta textura, por ejemplo la de rocas erosionadas o la de hierbas largas, pero como todas las técnicas especiales, nunca debe abusarse de ella o tratarla como un atajo.



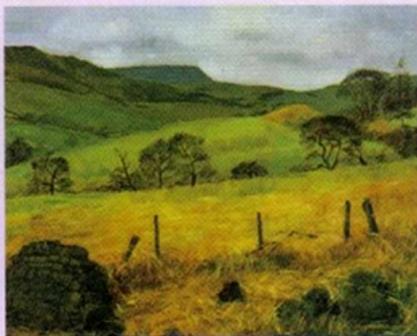
**1** El artista ha usado un pincel de abanico para dar una escasa sobrepintura de pintura espesa y no diluida. Las cerdas de este tipo de pinceles están bien extendidas y depositan pintura en una ligera capa de líneas finas y separadas.



2 La misma técnica se ha usado para la difícil estructura de las ramas del árbol pequeño.



3 El uso del pincel seco es más efectivo cuando se usa claro contra oscuro. Aquí puede ver como una sucesión de capas pálidas se añaden una sobre la otra.



### CONSEJO DEL ARTISTA

Los primeros planos son normalmente engañosos pero en *Invierno en el Distrito del Pico* Hazle Harrison ha solucionado el problema mediante la enérgica pintura del heno deteriorado por la intemperie. Se ha aplicado rápido usando pintura relativamente seca en un pincel fino y redondo.

# Bordes duros y suaves

Idealmente, un cuadro debería mostrar un contraste entre bordes duros y suaves o los bordes 'perdidos y encontrados' como a veces se les llama. En un paisaje, usted preferirá bordes más suaves en el fondo para crear una sensación de espacio, pero incluso al pintar una naturaleza muerta o unas flores algunos bordes serán más duros que otros, y usted puede acentuar el punto focal enfatizándolos. Es fácil desdibujar los bordes mezclando los colores uno con el otro con el dedo pero es más difícil producir bordes encrespados en la pintura al óleo que en la pintura con acuarelas o con pintura acrílica ya que permanece húmeda durante más tiempo. Si no ha pintado demasiado puede crear formas con bordes bien definidos con pinceladas de pintura más espesa y sin dejar que se mezclen.



## Bordes rotos

**1** Si quiere conseguir un efecto de bordes rotos, como para las nubes, comience por situar dos o más colores unos al lado de los otros.



**2** Mézclelos ligeramente llevándolos uno contra otro, empujando el color oscuro hacia fuera.

**3** La mezcla de bordes duros y suaves da una impresión realista de profundidad.

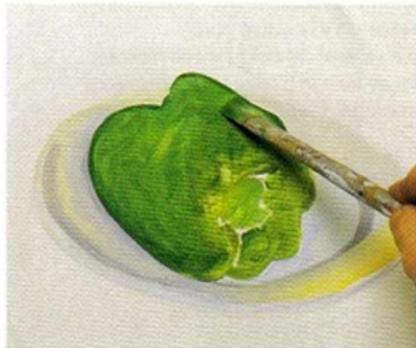
### CONSEJO DEL ARTISTA

Una de las mejores maneras de pintar bordes es colocar un color con una pincelada que vaya en la misma dirección que el borde y luego colocar un segundo color a su lado, manipulando el pincel de tal manera que los dos colores se ensamblen uno contra el otro.

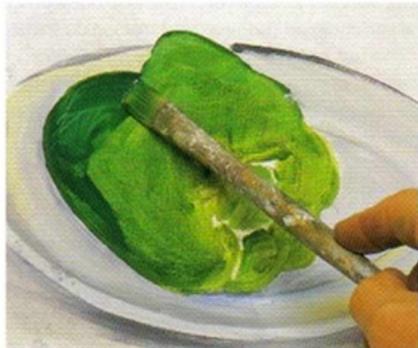
*Extienda el segundo color de manera que toque el primero pero sin que se superponga a él.*



## Mezclar con un medio alcalino



**1** La pintura puede ser más fluida si se le añade un medio alcalino. Esto facilita la mezcla y también ayuda a que la pintura seque más deprisa. Aquí la pintura se ha aplicado con un pincel de nylon hecho de fibras acrílicas.



**2** El color más oscuro se añade con el mismo pincel. Usted mismo puede juzgar la fluidez de la pintura por el hecho de que no cubre completamente el color que hay debajo.



**3** Luego se aplican los verdes claros y se mezclan con la sombra oscura de la derecha.



**4** Para definir la forma con bordes más definidos, se usa pintura más espesa y sin la adición de ningún medio. Al final se añade un leve reflejo de luz.

# Análisis **Bordes duros y suaves**

## **Hazel Harrison** Bahía Charmouth

Esta obra fue pintada con el método húmedo-en-húmedo y los bordes duros del acantilado se consiguieron con una combinación de trabajo con espátula y boceto a lápiz.

Se usó bastante el método de mezclar con el dedo en el área del cielo, especialmente para los rayos de sol y la luz solar y se añadieron reflejos de luz con pintura más espesa en la parte superior de algunas nubes. El acantilado más distante también se mezcló con el dedo para alejarlo en el espacio.



Los bordes encrespados del acantilado se han conseguido pintando con pintura espesa sobre una capa 'más delgada'.

Los brillos de luz en las nubes se pintaron con pintura espesa cuando la capa de abajo había empezado a secarse.



Los colores se mezclaron con el dedo para suavizar los bordes.

# Fondos coloreados

A algunos artistas les gusta pintar en superficies puras blancas pero esto puede cohibir a los principiantes. Es difícil evaluar los colores contra el blanco y hay cierta tendencia a pintar en clave bastante clara ya que casi cualquier color parece demasiado oscuro en contraste con el blanco. Otro inconveniente es que cuando se trabaja al aire libre la superficie blanca puede resultar deslumbrante, lo cual puede causar precipitación en hacer desaparecer todas las áreas blancas.

Un fondo coloreado (vea la página 24) es algo más cercano al tono medio del cuadro final, haciendo más fácil prever colores y tonos desde el principio. Los tonos medios son los mejores para trabajar ya que así usted puede pintar de lo claro a lo oscuro con igual facilidad. Si pinta sobre un fondo demasiado oscuro (llamado "bole") se supone que seguirá añadiendo tonos más claros continuamente, culminando en brillos de pintura opaca espesa.

Otra ventaja de los fondos coloreados es que usted puede dejar pequeños pedazos del color de fondo que se asomen entre y alrededor de las pinceladas tal y como hacen los pintores al pastel (los cuadros al pastel suelen hacerse casi siempre en papel coloreado). Esto ayuda a unificar la composición ya que el mismo color se repite de área en área.

**1** El artista ha elegido un tono medio ocre de fondo como medio para trabajar hacia lo claro y lo oscuro. Ha comenzado la pintura con las áreas de sombra fuerte.



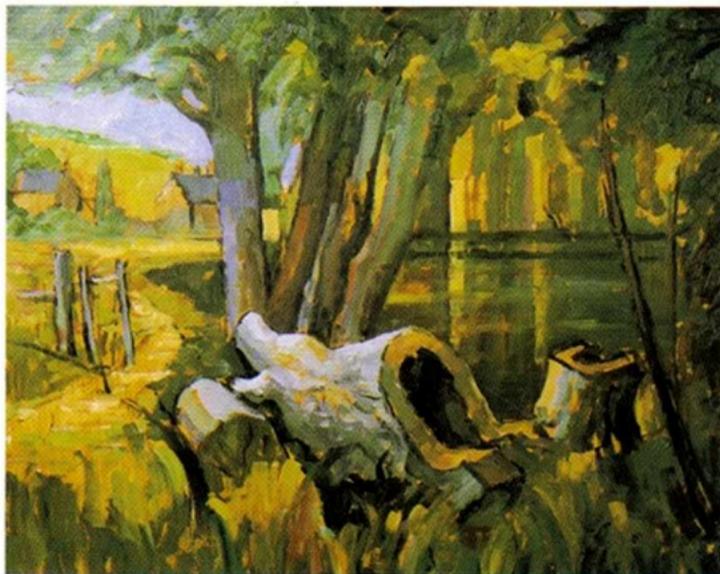
**2** Una de las ventajas de dar color al fondo es que la pintura nunca parece demasiado 'no acabada' incluso en las primeras etapas. Esto es especialmente útil para los principiantes ya que evita el desánimo de las grandes áreas de lienzo blanco sin pintar.



**4** Este detalle nos muestra cómo las pinceladas suaves siguen la dirección de las formas. Algunas áreas del fondo todavía tienen que ser pintadas de nuevo pero el árbol caído; representando escamas de corteza, se dejará como está.



**5** Algunas pequeñas áreas del fondo permanecen a la vista en todo el cuadro. Su color dorado ayuda a unificar la composición y contrasta con los verdes claros y los grises que de otra manera serían los dominantes.



# Húmedo-en-húmedo

Esta técnica requiere aplicar colores uno sobre otro y uno con otro cuando todavía están húmedos y da una impresión bastante diferente a cuando se trabaja sobre una capa de pintura seca. Como cada pincelada se mezcla hasta cierto punto con las de abajo o las de al lado, los resultados son más suaves, con las formas y los colores fundiéndose unos con otros sin límites severos.

Pintar húmedo-en-húmedo requiere una mano firme y no dudar; demasiados cambios o revisiones destruirán la claridad de su trabajo y podría resultar en la mezcla de colores y, por tanto, en unos colores turbios. Si el cuadro comienza a parecer desarreglado y pierde su claridad, lo mejor es rasparlo todo y comenzar de nuevo.

**1** El tejado rosa se modifica con la adición de gris, aplicado masivamente de forma libre para que los colores húmedos se mezclen ligeramente. El grado de mezcla depende del grosor de la pintura y de la forma en que esté extendida. Se debería usar el mismo diluyente para cada color; en este caso la pintura se diluirá con dos terceras partes de esencia de trementina y una tercera parte de aceite de linaza.



**2** Todos los colores usados para pintar esta pequeña área de la granja se aplican con rapidez, uno después del otro. La zona blanca de la pared se ha pintado en pintura marrón húmeda se ha mezclado ligeramente.



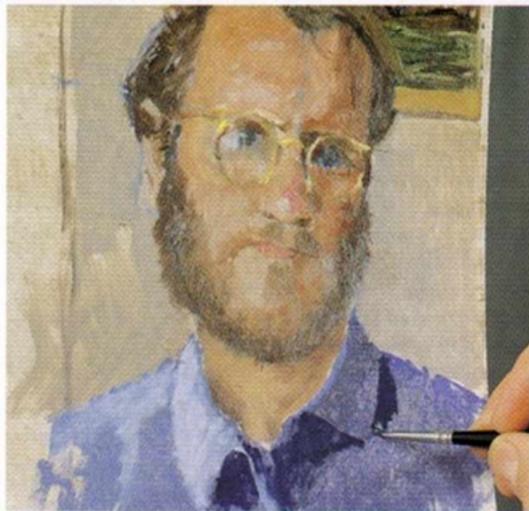
**3** La precisión es esencial cuando se pinta húmedo-en-húmedo ya que los errores no se pueden quitar sin destruir el trabajo anterior. El artista estabiliza la mano con la que pinta descansándola en la otra mano, que a su vez está asegurada al caballete.

# Húmedo-en-seco

Si usted va a realizar un cuadro en una serie de sesiones, probablemente descubra que ha estado pintando húmedo-en-seco lo hubiese planeado o no. Algunos artistas, sin embargo, utilizan un enfoque más metódico y deliberadamente permiten que cada capa se seque antes de añadir la siguiente, quizá para ir construyendo el cuadro poco a poco utilizando métodos tales como el barnizado y vidriado (vea las páginas 86 y 100).

En la época de los pre-Impresionistas, casi todas las pinturas al óleo fueron construidas capa a capa de esta manera, comenzando con la pintura base (vea la página 112) que estabilizaba el dibujo y la estructura de tonos. Esta no es una técnica para grabar impresiones rápidas sino que es muy recomendable para composiciones más complicadas donde hay muchos elementos diferentes ya que proporciona un gran grado de control sobre la pintura.

Es importante pensar en cada capa como el preludio de la siguiente e ir construyendo gradualmente para conseguir el contraste entre las áreas claras y las oscuras que darán profundidad a la pintura. El método normal de trabajo (aunque no el único) es ir de oscuro a claro, manteniendo la pintura fina en las etapas iniciales y reservando los brillos más espesos para el final.



## Detalles precisos

Con el método húmedo-en-seco se puede conseguir una precisión considerable ya que la pintura no se mezcla con la de la capa de abajo. Es por lo tanto ideal para los detalles precisos que se añaden en las últimas etapa del cuadro. El efecto ligeramente borroso de la camisa y de la cara es debido a la utilización del papel secante (vea la página 102). Este método se usa a menudo en los retratos.

## Técnicas de combinación

En el cuadro 'Naranjas' de Juliette Kac el mantel y la parte de dentro del cuenco está pintado húmedo-en-húmedo y los detalles precisos pintados húmedo-en-seco. En este cuadro hay un elemento de collage.



# Correcciones

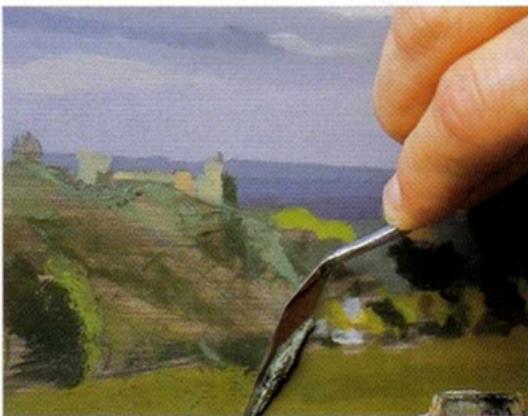
Una de las ventajas de trabajar al óleo es que las correcciones se pueden realizar fácilmente tanto en todo el cuadro o a pequeñas zonas de él. La pintura seca se puede rascar simplemente con una espátula. Esto puede dejar un fantasma de la imagen previa, que se puede dejar para que actúe de guía en el nuevo intento o se puede eliminar con alcohol destilado y un trapo. Si un cuadro se convierte en imposible de hacer debido al exceso de capas de pintura espesas, la capa de arriba puede quitarse secándola con papel absorbente (vea Secar con papel secante en la página 102).

En el caso de una pintura que se ha construido con una serie de capas, usted puede facilitar las correcciones posteriores frotando con un poco de aceite de linaza en la capa seca previa antes de añadir más color. Este proceso se llama 'sacar con aceite' y no solo ayuda a la aplicación de pintura húmeda, sino que también hace más fácil el quitarla.

Una área de pintura delgada seca que requiere ser corregida puede ser simplemente pintada de nuevo, aunque el trabajo ya existente puede llegar a distraer si se intentan hacer pequeñas modificaciones. Quizá sería mejor lijar el área en cuestión, lo cual quitará al menos una parte de la pintura, o pintar un nuevo fondo sobre esta área y comenzar de nuevo.

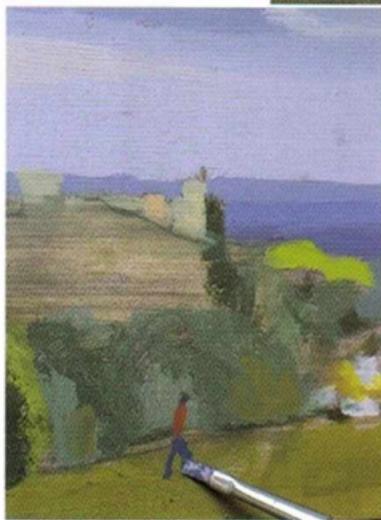


**1** Gran parte de la pintura de la parte de abajo no es satisfactoria. Es demasiado gruesa y casi no se puede trabajar en ella. Por lo tanto, se rasca usando en principio una pequeña espátula.



**2** Al rascar nos queda un fantasma de la imagen original que a veces puede resultar útil como medio sobre el que trabajar (vea también Secar con Papel Secante, página 102)

**3** Si se desea, la pintura rascada puede ser quitada por completo con un paño empapado de alcohol desnaturalizado o en esencia de trementina, como se puede ver aquí.



**4** Ahora hay que volver a trabajar en esa área. Este tipo de correcciones son fáciles de hacer mientras la pintura todavía no se ha secado.

#### CONSEJO DEL ARTISTA

La pintura seca puede quitarse con una lija siempre que no sea demasiado gruesa.



# Barnizado

El barniz es una fina capa de pintura transparente que se da sobre una capa seca, que puede ser gruesa o delgada. Como la capa de debajo es visible a través del barniz, el efecto que se consigue es bastante diferente del que se puede conseguir con pintura opaca.

Los pintores de Renacimiento lograron alcanzar maravillosos colores relucientes barnizando capa sobre capa de pintura transparente usando poca o ninguna pintura opaca. El método del barnizado también fue usado por JMW Turner para alcanzar los efectos luminosos de sus cielos y sus paisajes, a veces barnizando sobre pintura opaca gruesa.

Ya que el barniz altera el color de la capa que hay debajo, también puede servir como método para mezclar colores, por ejemplo, un barniz azul ultramar sobre amarillo produce un verde, mientras que un barniz de laca rubia acarminada sobre azul produce un púrpura. Algunos de estos excitantes efectos se muestran en la página 56.

Los mejores medios para usar en el barnizado son los sintéticos modernos que se venden especialmente para ese propósito. El aceite de linaza no sirve ya que para hacer que la pintura sea transparente tendrá usted que añadir una gran cantidad de aceite y simplemente arrastrará el soporte o se mezclará con los barnices adyacentes.

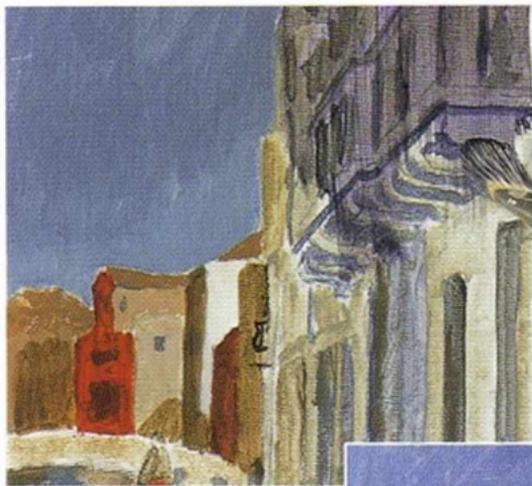
*Medio para barnizar (arriba) y mezclado con pintura (abajo).*



**1** La capa de pintura de debajo se dejó algo pálida para que se pudiera seguir construyendo con el barniz. Aquí se muestra como la casa roja al fondo se está barnizando con laca rubia acarminada.

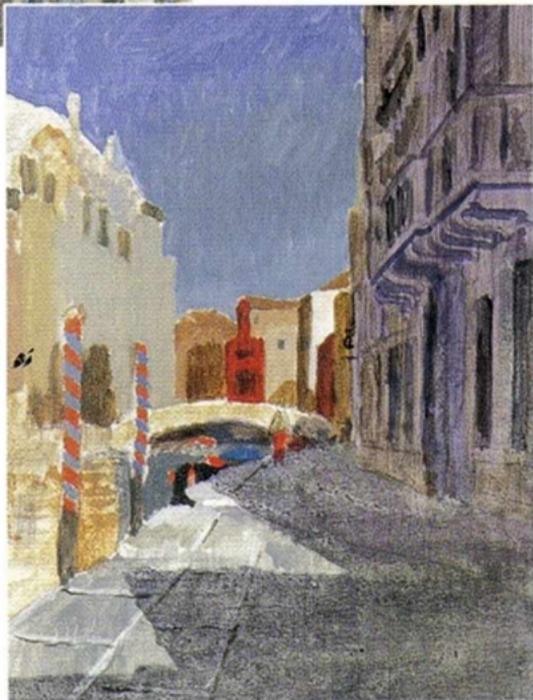


**2** Las sombras que caen sobre otros edificios se barnizan. Los detalles se pueden añadir más tarde entre capas de barniz.



**3** Los detalles que ya estaban pintados permanecen visibles a través de la capa de barniz púrpura.

**4** Las largas y prominentes sombras del fondo y de la derecha de la pintura demuestran la utilidad del barnizado como técnica. Los detalles pintados previamente no se oscurecen y el color de la capa de debajo se muestra a través del barniz, dándole un efecto particularmente rico.



# Empaste

Este término describe la pintura que se ha aplicado lo suficientemente espesa como para retener las marcas y las arrugas dejadas por el pincel o por la espátula. La posibilidad de construir en la pintura al óleo es para mucha gente una de sus mayores atracciones ya que la superficie de la pintura adquiere una cualidad tridimensional que puede usarse para modelar la forma e incluso para imitar la textura del tema.

Para el empaste la pintura puede aplicarse con un pincel o con una espátula (vea la página 92) o incluso puede sacar directamente del tubo. Si la pintura es demasiado espesa, se le puede añadir un poco de aceite de linaza. También hay diluyentes hechos especialmente para el empaste, los cuales actúan como aglutinadores, rellenando la pintura. Para cualquiera que trabaje a gran escala, los empastes son muy útiles ya que pueden reducir el coste de la pintura a la mitad. También aceleran el proceso de secado, lo cual es una consideración importante cuando hay que añadir más capas de pintura.

**1** Hasta ahora sólo se ha aplicado una capa de pintura fina. El trabajo con pinceles es bastante monótono y el cuadro no tiene vitalidad por lo que el artista decidió introducir algunas notas que llamasen la atención



**2** Se pintó en el lugar apropiado con pintura blanca gruesa directamente del tubo, usando la punta de un pincel redondo para representar la espuma de las olas.

**3** Un poco de ocre amarillo 'empujado' dentro del blanco sugiere arena revuelta, mientras que el gris proporciona sombras bajo los rompientes. Finalmente, se usa un pincel sable fino para extender empaste rojo cadmio como nota del primer plano.



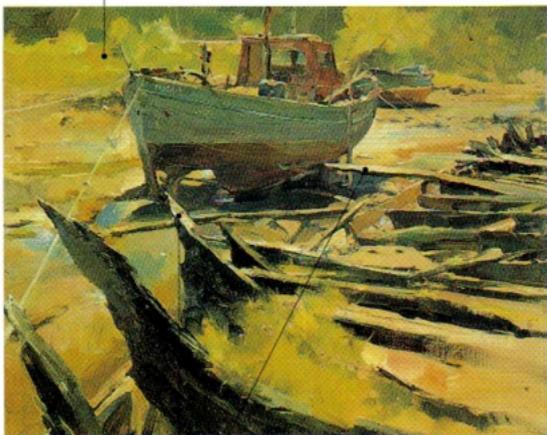
**4** La cualidad de nata montada del empaste se puede ver claramente en este cuadro. No cambiará al secarse (una de las características únicas de la pintura al óleo).

# Análisis Empaste

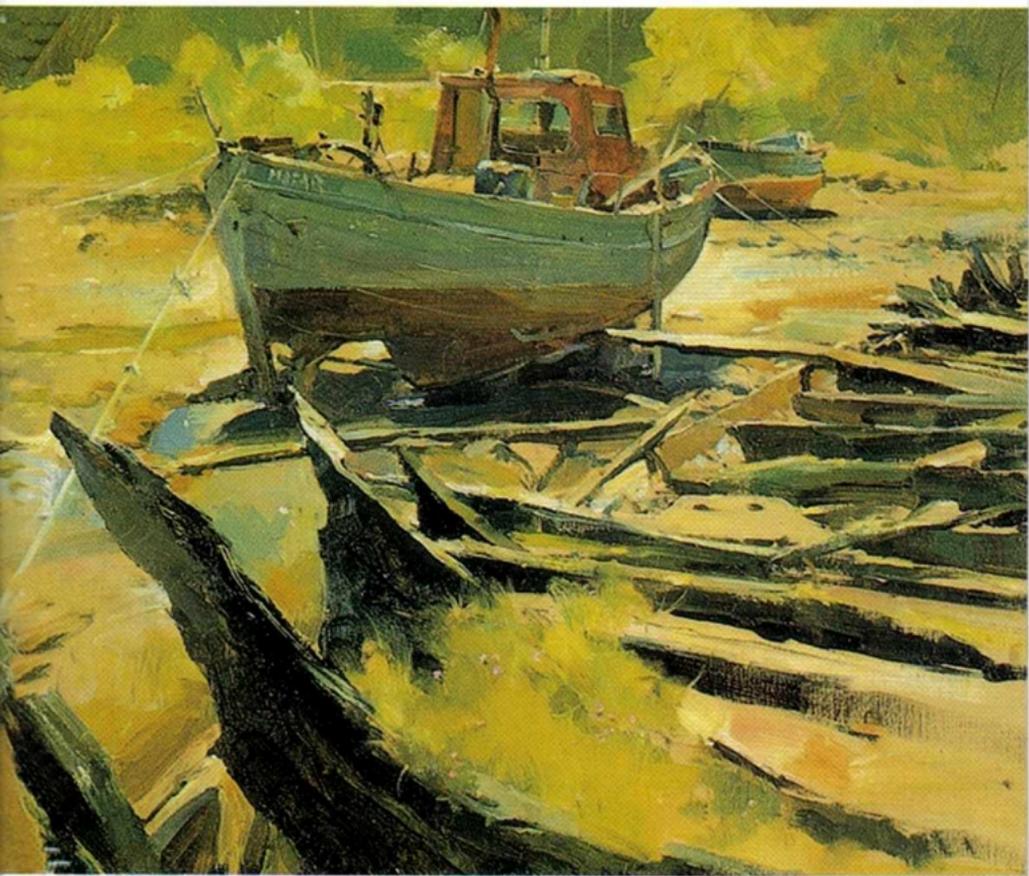
## David Curtis Una Ensenada Cerca de Morar

El trabajo con los pinceles es muy importante en la obra de David Curtis y, en esta pintura, la pintura se ha usado lo suficientemente espesa como para retener las marcas del pincel mientras conserva su fluidez. A este pintor le gusta explotar la naturaleza 'mantequillosa' del medio y los contrastes entre grueso y fino. Fijese como el fondo se ha pintado relativamente suave húmedo-en-húmedo (vea la página 82), empujando hacia atrás el área de modo efectivo, mientras que los gruesos toques de empaste en las proas de los botes, las cuerdas de amarre y las planchas de madera definen las formas y enfatizan las relaciones espaciales. Los fuertes contrastes de tono en primer plano echan el área hacia adelante en el plano del cuadro.

*Pintura con consistencia media con la que se ha trabajado húmedo-en-húmedo para que los colores se mezclen parcialmente.*



*La pintura gruesa tiene una presencia física que la hace destacar de las áreas de alrededor.*



# Pintura con espátula

Si se aplica pintura gruesa con espátula le da un efecto diferente que si aplicamos pintura fina con pinceles. La espátula aprieta la pintura sobre la superficie, dejando una serie de planos suaves y planos a menudo bordeados por surcos o líneas donde acaba cada trazo. Es un método muy versátil y expresivo, ideal para los artistas que disfrutan el aspecto sensual y 'hecho a mano' de aplicar cremosa pintura espesa, aunque al principio es algo más engañosa que la pintura a pincel. Las marcas pueden variar en la dirección de la espátula, así como la cantidad de pintura arrastrada, el grado de presión que se aplica y el propio trayecto de las espátulas.

Las espátulas (vea la página 14) tienen mangos doblados y hojas de acero forjado muy flexibles. Las hay de gran variedad de formas y tamaños desde largas y rectas hasta pequeñas en forma de pera, ideales para echar manchas la pintura en la superficie. Sin embargo, se debe tener cuidado para no construir una pintura demasiado gruesa; puede llegar a agrietarse si tiene más de 5mm de espesor.

**1** Se unta pintura gruesa en la superficie con un movimiento de la espátula de lado a lado. La pintura se ha mezclado con diluyente para empaste para espesarla.



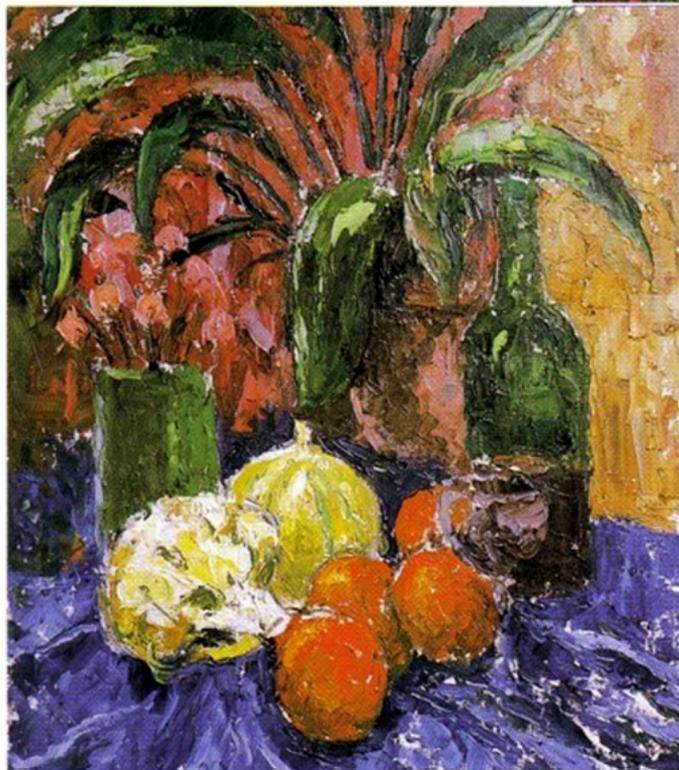
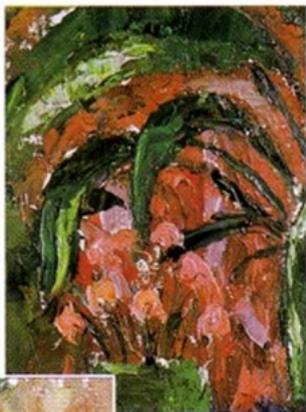
**2** Se construye el cuadro rápidamente sobre un dibujo hecho con pintura rebajada. Cualquier forma de pintura previa sería inútil ya que quedaría completamente oscurecida por las capas de empaste.

**3** Una espátula de hoja estrecha arrastra la pintura sobre la superficie con una pincelada larga y delgada.



4 El cuadro se construye gradualmente como si fuese un puzle. Cada color nuevo se mezcla bien antes de aplicarlo.

5 Cada zona de color se une a sus vecinos para formar una capa de pintura casi continua. La textura final de la pintura embarrada y surcada tiene un aspecto vivo y centelleante.

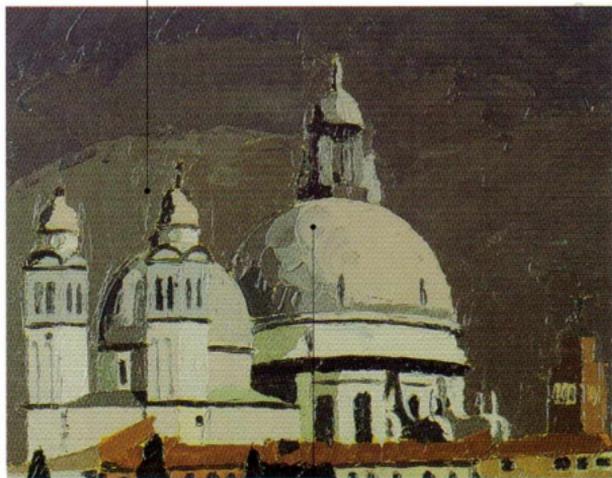


# Análisis Pintar con espátula

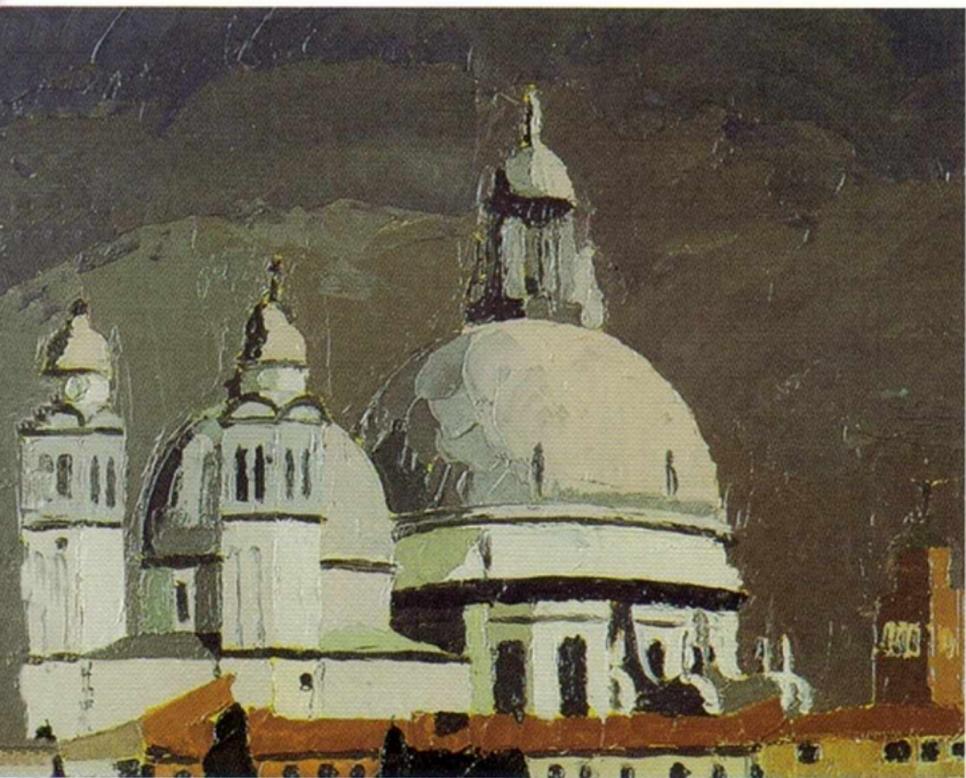
## Jeremy Galton San Giorgio Maggiore, Venecia

Las espátulas a veces son usadas sólo para ciertas partes del cuadro tales como los detalles finales y los brillos, pero en esta obra el cuadro entero se ha construido con espátulas, dando a la superficie una textura viva. Es una técnica que se acomoda muy bien a temas de arquitectura ya que se puede alcanzar una gran precisión con espátulas pequeñas, aunque el método requiere práctica y una mano segura.

*Los trazos a espátula provocan pequeños surcos que capturan la luz.*



*Marcas distintivas hechas con una espátula en forma de pera.*

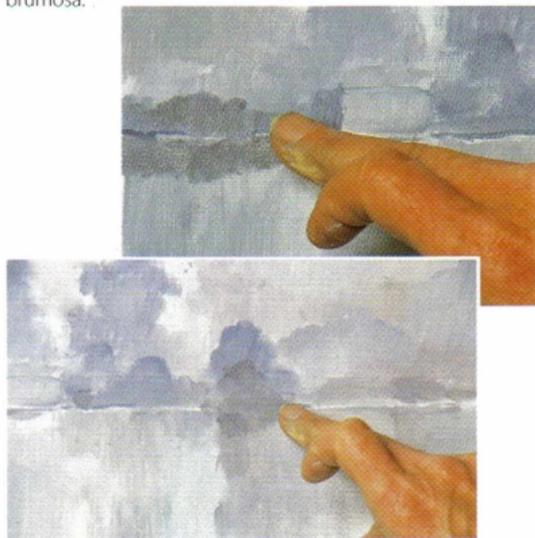


# Pintar con los dedos

Este es quizá el método más natural y más directo de aplicar pintura. Los dedos son herramientas sensibles y a menudo son superiores al pincel y a la espátula para los efectos sutiles y para el control fino del grosor de la pintura.

Los dedos y la mano son particularmente útiles para la aplicación rápida de pintura no diluida en grandes áreas ya que se puede frotar bien en las fibras del lienzo para dar un mayor grado de adherencia. La pintura también se puede untar a mano hasta que esté en el grado requerido de espesor. Cuando se modelen formas redondas, como en los retratos o en el modelismo, esta técnica puede ser de un valor incalculable ya que le permite obtener gradaciones muy suaves de color y tono en las que la capa de abajo se vea tanto o tan poco como usted desee.

**1** Para esta pintura gruesa se va a usar una combinación de dedos y de pinceles. Una vez que se han trazado las características principales en pintura mezclada con un medio alcalino (vea la página 22), el artista los mezcla con el dedo y luego añade más capas delgadas. Tiene mucho cuidado en mantener los colores en tono cercanos para no perder la atmósfera brumosa.



**2** Se frota capa sobre capa con colores pálidos en el área del cielo para producir un efecto luminoso. Los árboles, en contraste, se mezclan en menor grado para retener sus pálidos pero distintivos contornos.



**3** Los contornos de los árboles lejanos se emborronan en el cielo para que parezca que se alejan del espectador.

**4** El agua, lo mismo que el cielo, se construye con muchas capas finas de pintura. El espesor de la pintura puede controlarse con precisión con el método de pintar con el dedo y en este caso se hace más gruesa y oscura hacia la parte inferior del cuadro.



**5** El cuadro acabado tiene un efecto atmosférico maravilloso. Manejar la pintura con los dedos ha ayudado a asegurarse de que se mantiene la cualidad etérea de la escena en todo el cuadro. El cuadro se ha pintado usando un rango limitado de colores de gama alta, lo que quiere decir que sólo se han utilizado mezclas de color pálido.



# Pintar con esponja

Si se aplica pintura con una esponja se consigue una textura más rugosa que las aplicaciones con pincel y puede ser una manera útil de cubrir grandes áreas lisas. Las esponjas naturales producen una interesante textura abierta aunque no durará mucho bajo estas condiciones. Las esponjas sintéticas tienen una textura más fina y más cercana, lo cual podría ser ideal para el trazado de las nubes, el follaje o el agua espumosa. Las esponjas también se pueden usar para limpiar pintura de la superficie.

Sea cual sea la esponja que se elija, se debería mover en varios ángulos y direcciones para dar algo de variedad a la textura y para evitar la monótona repetición de las huellas. Superponiendo dos o más capas, usted puede crear mezclas ópticas de colores y efectos interesantes de colores rotos.

## Pintando nubes

- 1 Se da pintura blanca con una esponja sintética en un cartón al que previamente se le ha dado un tono. La textura de la pintura es abierta y difusa.

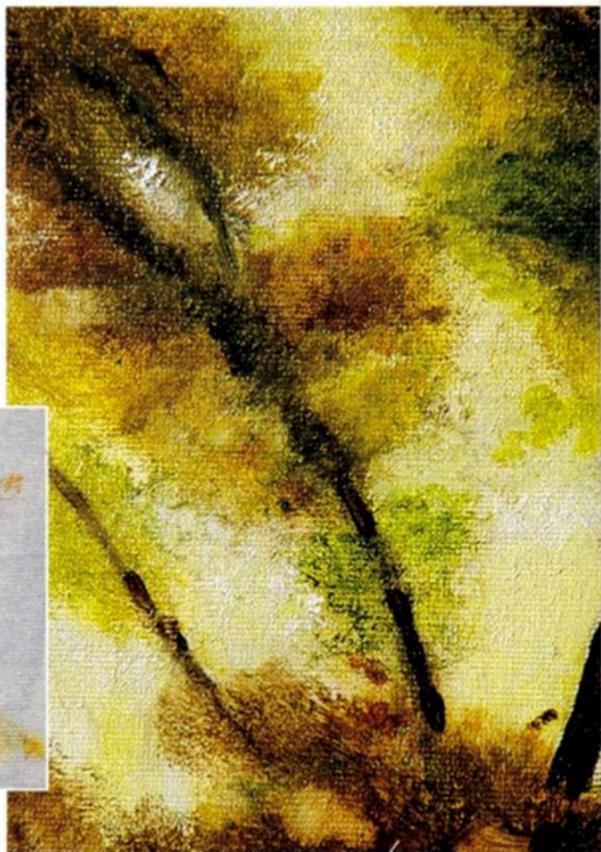


- 2 La esponja se usa ahora para aplicar pintura azul y gris, que se mezcla suavemente sin contornos afilados.



**3** El fondo todavía se puede ver a través de la nueva pintura que lo cubre como un velo.

## Usando la textura del lienzo



Si se pinta con esponja sobre lienzo se quedan los poros de la trama casi sin tocar. Aquí se puede ver algo de mezcla de pintura y algo de mezcla óptica.

# Dar glasis

Dar glasis implica aplicar una capa no uniforme de pintura sobre una capa de pintura seca, delgada y relativamente libre de aceite de manera que el color que hay por debajo se vea. Esto puede crear efectos muy atractivos y también es una excelente manera de modificar el color sin sacrificar la vivacidad. La textura de la superficie de la pintura es más evocativa que los colores lisos y puede reflejar el espejismo del tema de manera más efectiva.

Se puede dar glasis de colores oscuros sobre claros, pero el método es normalmente más efectivo con colores claros usados sobre oscuros. A menudo se aplica pintura espesa sin diluir con un movimiento circular con un pincel de cerdas redondo bien cargado o, alternativamente, con uno ancho y plano con pintura gruesa que puede extenderse en una capa casi plana, dejando una capa de pintura moteada rota. El glasis también se puede aplicar con los dedos o con un trapo.

Cuanto más tosca sea la textura del lienzo, más efectiva será la unión de colores ya que la pintura se deposita en su mayor parte en la parte de arriba de resalte.

## Nubes con glasis



**1** El cielo fue previamente pintado de azul claro y se dejó que se secase. Ahora se construyen las nubes dando glasis con un trapo mediante un suave movimiento del dedo.

**2** Dar glasis con un pincel deja marcas de las cerdas entre las cuales se puede ver la capa inferior. El método permite una suave mezcla de colores con gradaciones imperceptibles.



## Textura con glacis



**1** El artista ha empezado con una pintura inferior en acrílico, la cual se seca muy rápido. Los grises apagados se modificarán y se enriquecerán en las siguientes etapas de la pintura.

**2** Las pinceladas se deben dar cortas y decisivas para que no haya demasiada mezcla y estropee el efecto.



**3** La trama del tablero de lienzo es bastante tosca de tal manera que la pintura con glacis se deposita en los sulientes de las pinceladas de las ondas.

## Secar con papel secante

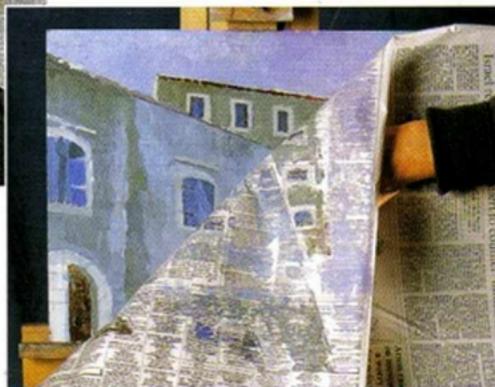
Un cuadro a menudo alcanza una etapa en la que se vuelve impracticable debido a que hay mucha pintura en la superficie. Cualquier nuevo color simplemente se mezcla con el que hay debajo, creando desagradables y cenagosas mezclas así como perturbando el trabajo hecho anteriormente con los pinceles. Cuando esto ocurre, el exceso de pintura se puede quitar con el método llamado en inglés 'tonking', llamado así por Henry Tonos, un antiguo profesor de pintura en la Escuela de Arte Slade en Londres. Se pone una hoja de papel absorbente, por ejemplo, una hoja de periódico o una toallita de papel, sobre el área con exceso de pintura (o sobre todo el cuadro) y se frota suavemente con la palma de la mano. Después se retira con cuidado. Esto quita la capa superior de pintura, dejando una versión atenuada del original, con contornos más suaves, lo cual sirve como pintura base sobre la que continuar pintando.

**1** Un error bastante común es construir la pintura con demasiado grosor en las primeras etapas. Es virtualmente imposible continuar trabajando con una capa tan gruesa, así que el artista puede bien raspar la pintura (vea la página 84) o usar el método de secar con papel secante. Aquí el artista ha decidido usar este último.





**2** Se extiende con cuidado una hoja de papel de periódico sobre la parte del cuadro que se quiere secar y se frota con firmeza con la palma de la mano para asegurarnos de que las capas superiores de pintura se adhieren a él. Se retira el papel despacio, llevándose la pintura sobrante con él.



**3** Después de secar con papel secante, sólo queda una fina capa de pintura con las pinceladas suavizadas y los detalles eliminados. Esta es una superficie ideal para seguir. El método del papel secante se puede utilizar cuantas veces lo necesite.



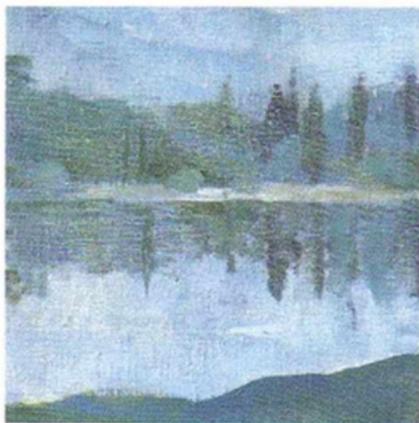
# Rascar

Quitar pintura del lienzo o del tablero con el borde afilado de una espátula no es sólo una manera de hacer correcciones (vea la página 84) sino que es una técnica de pintura muy valiosa en sí misma. Rascar la pintura dejará una imagen fantasma vagamente definida que estará formada por la capa de color que queda, de lo que se deduce que rascar la pintura deliberadamente le permite construir un cuadro en una serie de capas sin dejar pinceladas.

En el lienzo, la espátula quita la mayor parte de la pintura de las zonas elevadas, dejando la que está entre la trama más o menos como estaba, mientras que en un panel blando el rascar produce una capa plana casi libre de textura.

La técnica, que es ideal para efectos de bruma, fue descubierta de manera no intencionada por James Whistler, quien a menudo rascaba sus retratos al final de la sesión, prefiriendo comenzar de nuevo antes que pintar encima. Habiendo hecho esto a una pintura sobre una niña con vestido blanco, se dio cuenta de que había obtenido la apariencia diáfana y transparente que quería para la fina y delicada tela.

**1** Este detalle ilustra como se quita rascando la pintura de las crestas del lienzo pero como permanece en la trama. A veces, el rascado de la pintura proporciona un efecto veteado, como en este caso.



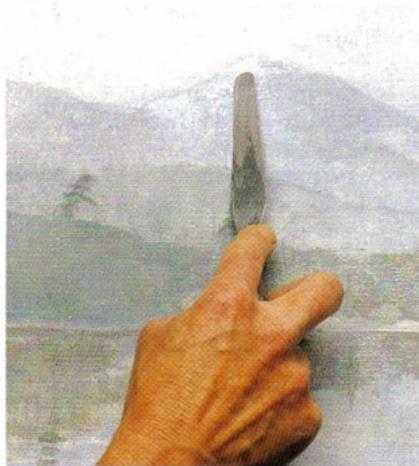
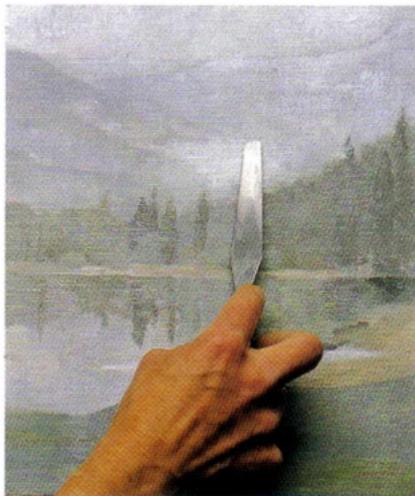
**2** La pintura ha sido rascada una vez y ahora se añade más pintura de diferente color y tono. Esta se rascará también para dejar algo de la antigua pintura junto con parte de la nueva de una manera un tanto aleatoria.



**3** Se aplican capas de pintura azul y verde y después se rasca de nuevo con una espátula.



**4** Los árboles de la orilla alejada del lago se rascan de nuevo. El veteado horizontal que se causa con esto es similar a la manera en que la bruma tiende a extenderse en veladuras sin movimiento encima del agua tranquila.



**5** La pintura pálida añadida antes a los lados de las montañas se quita ahora parcialmente con una espátula para que la fina capa de pintura se mezcle imperceptiblemente con el cielo.

# Sgraffito

Esta técnica, cuyo nombre viene de la palabra italiana que significa arañar, implica hacer puntos o rayas en la pintura con cualquier objeto punzante tal como la punta del pincel o una aguja de hacer punto para revelar bien el color de fondo o el color de la capa inferior. Se pueden dibujar líneas de cualquier grosor en la pintura y se pueden elegir las distintas capas de color para contrastar o complementarse entre ellas. Por ejemplo, la pintura de color marrón oscuro puede rayarse para que se vea un azul claro, o un verde oscuro para dejar ver uno más claro y brillante.

La calidad de la línea depende del espesor de la pintura y de hasta qué punto está seca. Se puede rayar hasta una pintura muy gruesa siempre que se use un objeto muy punzante, pero en este caso las líneas serán blancas ya que se quitará la pintura de debajo. Para este método es mejor trabajar en una superficie rígida como un tablero entelado ya que el lienzo podría resultar dañado.



**1** Al color de fondo del tablero de la mesa se le aplica una pintura bastante gruesa. El patrón de las vetas de la madera se definirá rayando en una etapa posterior para dejar ver el marrón oscuro de fondo.

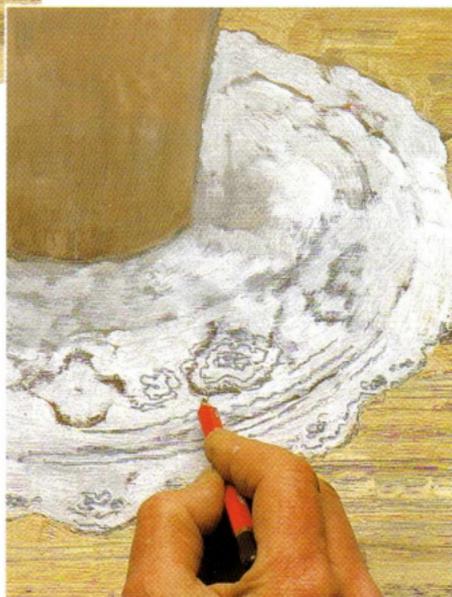


**2** El tapete se pinta con pintura blanca crema dejando unas pequeñas áreas del color del fondo a la vista.

**3** El artista usa la punta de una espátula para 'dibujar' en el patrón de la veta de la madera.



**4** Los nudos de la madera se pueden describir de manera admirable usando esta técnica.



**5** El complejo patrón del tapete se dibuja en la todavía húmeda pintura con un lápiz. Al igual que el mango del pincel usado antes, este araña la pintura pero también deja su propia marca. El fondo marrón sólo es visible en las regiones en las que se ha dejado sin pintar.

# Análisis Sgraffito

## Rupert Shepherd La Jarra Brillante

El efecto general de esta pintura se basa en la técnica del sgraffito, la cual se ha usado con mucha habilidad para definir los contornos y describir el patrón tanto en el objeto como en el fondo. Este último es básicamente liso, pero se aviva con el uso de finas líneas horizontales y verticales que se cruzan. En este caso, la pintura ha sido raspada para dejar ver el fondo blanco, lo que se hace mejor cuando la pintura está seca o semi-seca.

*Textura compleja hecha rayando con una punta fina para dejar ver el fondo blanco.*



*Sgraffito usado para añadir definición a las formas.*

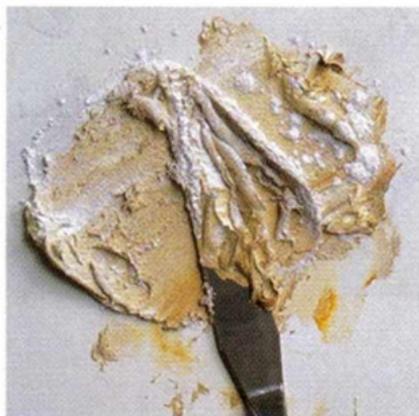


# Texturizar

A no ser que la pintura al óleo se aplique de forma fina, su propia naturaleza nos proporciona textura en una obra, pero usted puede conseguir texturas más dramáticas mezclando la pintura con uno de los compactantes especiales de empaste o de textura, lo cual permitirá aplicaciones más gruesas de lo normal y reducirá el peligro de encogimiento y de agrietamiento. Una vez que ya está en el soporte, la pesada mezcla de pintura puede ser esculpida y modelada, usando cualquier herramienta para este trabajo. Otros aditivos favoritos son la arena limpia, el serrín y las virutas de madera. La arena da una textura granular a la superficie de la pintura, mientras que la pintura que contiene serrín puede cortarse con un cuchillo una vez que se ha secado parcialmente. Las virutas de madera dan una textura muy obvia que puede contrastar con otras más suaves. Cuando use aditivos tales como la arena o el serrín, asegúrese de que están limpios y de que no contaminarán la pintura.

## Arena y pintura

La adición de arena a pintura de tubo le da una textura granulosa y centelleante.



## Yeso y pintura

El yeso o la masilla también incrementan el volumen de la pintura y le dan una textura fina granulada parecida al cemento cuando se seca la pintura.



### Virutas de madera

Estas virutas le dan a la pintura una textura agradable y laminada, especialmente buena para su uso en obras grandes.

### Serrín

Este incrementa el volumen de la pintura, permitiendo la aplicación de empaste muy espeso. La textura resultante es un tanto granular.



### Medios comerciales para dar volumen

Aquí se muestra la pintura mezclada con aglutinante de empaste, que le da volumen sin alterar color o textura. La pintura se oscurecerá al ritmo que el compactante se vaya secando.

# Pintura previa

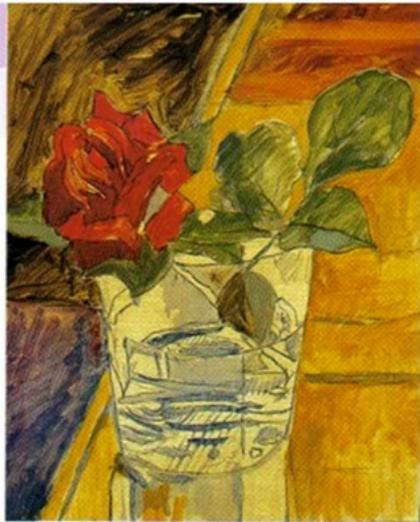
No todos los artistas comienzan su obra con una pintura previa, pero puede jugar un papel importante en los tipos de pinturas bien diseñadas ya que la idea es dejar partes de ella a la vista en la pintura final para proporcionar un contraste de colores como si fuese un fondo coloreado (vea la página 80).

Los colores a escoger dependerán de los que vayamos a aplicar más tarde, pero en general, los colores fríos complementarán a los colores más calidos en las capas finales. Los pintores italianos de principios del Renacimiento pintaban tonos cálidos de color piel sobre pintura inferior verde, azul e incluso púrpura. El rosa cremoso o los colores carne amarillentos pintados como barnices o como glasis sobre esos colores adquieren una apariencia rica y brillante, mientras que los verdes fríos del follaje adquieren más fuerza si permitimos que se asomen pequeños toques de marrón cálido o rojo pintados en una capa inferior. La pintura debería estar bien disuelta en esencia de trementina o con otros disolventes (vea la página 22) y se debería dejar secar antes de pintar las capas superiores. Alternativamente, usted podría usar acrílicos para la capa inferior.

**1** El tablero se tiñó primero de amarillo ocre (vea la página 24) y se usó azul cobalto diluido en una gran cantidad de esencia de trementina para la capa preliminar. En este caso, no se pretendía que jugara un papel importante en el cuadro acabado. El principal objetivo era establecer los pasajes oscuros y claros dentro del intrincado patrón de hoja, tallos y reflejos.



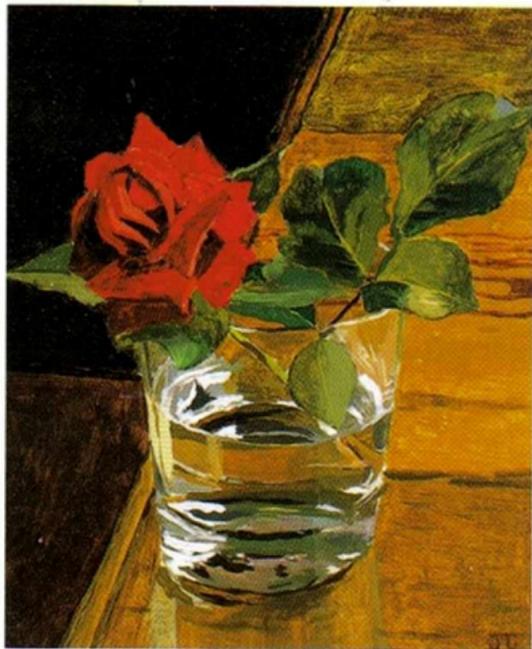
**2** El fondo oscuro de la izquierda ha sido bloqueado con pintura fina, y el artista trabaja ahora en las hojas.



**3** El cuadro está ahora en su etapa intermedia, con la pintura diluida seca y lista para recibir algunos de los colores finales.



**4** La capa inferior se ha manejado con cierta relajación, aunque se ha tenido mucho cuidado de no perder de vista el dibujo medido con sumo cuidado, particularmente el vaso, un tema difícil. En este momento se aplican algunos de los colores finales.

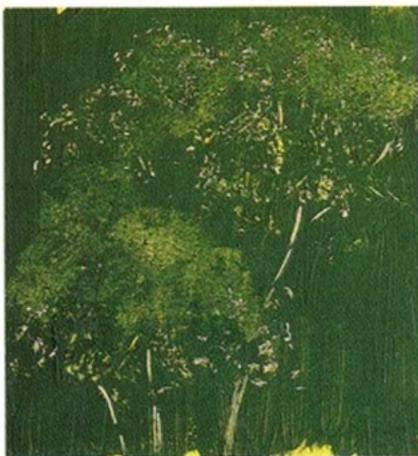


**5** En el cuadro acabado, sólo es visible un poco de la pintura inferior ya que se ha tenido mucho cuidado de 'limpiar' el cuadro. El mayor beneficio fue permitir trazos fluidos que ayuden a mantener el cuadro vivo. Los temas pequeños e intrincados como este pueden acabar cansando.

# Impresión

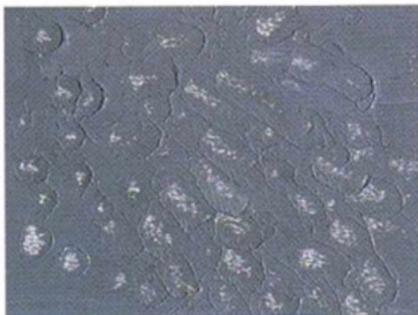
A veces, usted puede encontrarse con que la textura proporcionada por los pinceles o las espátulas se queda corta en comparación con sus necesidades expresivas o simplemente quiere experimentar con otros métodos. La naturaleza de secado lento de la pintura al óleo, junto con su plasticidad, nos posibilita que le cambiemos de textura en el propio lienzo. Esto puede hacerse presionando una serie de materiales o de objetos en ella y luego retirándolos para que dejen huellas. Para este método se puede usar casi cualquier cosa. Las marcas más satisfactorias normalmente las dejan objetos con agujeros (cucharas con muescas), ranuras (tenedores), bordes en forma de sierra (hojas de serran) o cualquier estructura abierta. El espesor de la pintura, la presión que se ejerza y otros factores afectarán la textura y la calidad de la huella, así que pruebe con objetos diferentes.

Esta técnica es quizá más relevante en la pintura no figurativa, pero se ha usado con éxito por un buen número de artistas contemporáneos para crear estimulantes texturas en las que la calidad de la superficie de la pintura es de primordial importancia.



## Retocar con papel de aluminio

Aquí se muestra como la pintura verde ha sido retocada con papel de aluminio arrugado para que una débil imagen del fondo amarillo salga a la vista. Las rayas se han hecho con sgraffito.

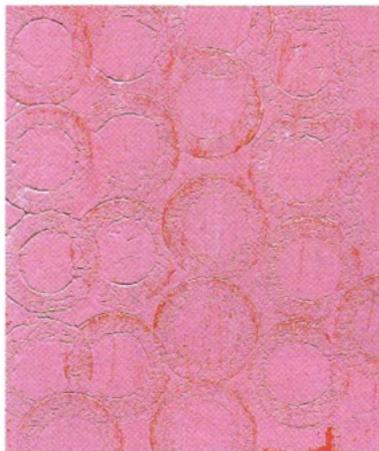


## Utensilios de cocina

Esta textura lleno de hoyos y de venas se ha formado presionando una cucharilla de café en la pintura húmeda y retorciéndola un poco.

## Patrones regulares

Pintura gruesa mezclada con aglutinante de empaste (vea la página 22) ha sido impresa con la base de un tubo para carretes de fotos. Aquí y allá la pintura rosa ha desaparecido para revelar el fondo rojo.



## Métodos combinados

Esta textura se ha hecho con el método de secar con papel, un principio similar al de las huellas. Se puso un trozo de papel no absorbente sobre la pintura húmeda y después se retiró. El diseño de ladrillos se hizo con una caja de cerillas.



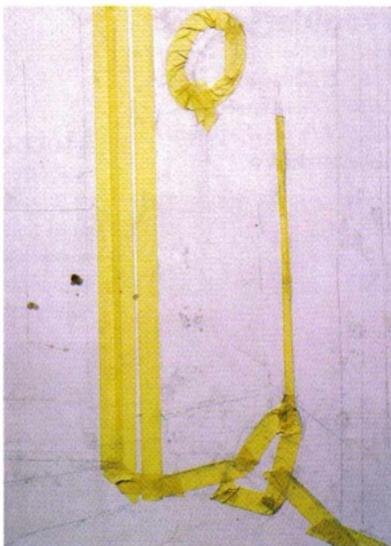
## Sacar el color de abajo

Este patrón se hizo con un tenedor, el cual ha quitado la capa superior de pintura oscura para sacar la capa roja inferior.

# Camuflar

Esto significa simplemente cubrir algunas partes del cuadro con cartón o con cinta aislante para que no se toquen con la pintura que se añade a las partes adyacentes. El uso de cinta adhesiva protectora es muy valiosa para los cuadros que dependen de límites de bordes crudos y muy rectos entre los colores y los tonos, mientras que las piezas recortadas de cartón o de cinta adhesiva se pueden usar para lograr contornos encrespados y curvados.

La cinta protectora se debe aplicar al lienzo virgen o a la pintura inferior muy seca y fina, y la pintura debería ser bastante gruesa para prevenir que se corra por debajo de la cinta protectora. Debería dejarse que se seque suficientemente antes de quitar la cinta protectora. Si el adhesivo se ha endurecido, lo cual puede ocurrir después de cierto tiempo, normalmente se puede disolver con fluido ligero o con disolvente.



**1** A este artista le gusta el efecto de los bordes encrespados y afilados y usa la pintura en capas delgadas. Comenzó haciendo un dibujo con cuidado con un lápiz y una regla y luego puso cinta protectora sobre todos los bordes.

**2** Se aplicó de forma bastante libre pintura diluida con aceite y esencia de trementina sobre la cinta.



**3** Se permitió que la pintura se secase y se quitó la cinta, dándonos bordes limpios y precisos.

**4** La pintura oscura para el área del piso se aplicó de la misma manera.



**5** El área alrededor de la escoba se va a salpicar así que el resto del cuadro debe protegerse con papel de periódico y más cinta protectora.



**6** El efecto de las salpicaduras puede observarse en el cuadro final, contrastando con los limpios y derechos bordes.

# Monoimpresión

Esta es una técnica agradable y fascinante que es un cruce entre pintar e imprimir. Hay dos métodos básicos. En el primero, se hace una pintura en una hoja de cristal, se extiende una hoja de papel sobre ella y se le pasa un rodillo, o simplemente la mano, por encima. Después se retira el papel con cuidado y usted podrá ver la versión 'impresa' de la pintura original.

Esto se puede dejar tal y como está si se considera satisfactorio o se le puede dejar secar y luego se puede utilizar otro medio, como por ejemplo la pintura al pastel. La monoimpresión es esencialmente una técnica de varios medios, y tanto la tiza (yeso) como las pinturas al pastel combinan bien con la pintura.

El segundo método implica cubrir el cristal entero con una capa de pintura uniforme, poner el papel encima y dibujar en la parte de arriba del papel. Esto imprimirá las líneas dibujadas pero tenga cuidado de dejar secar la pintura antes de dibujar o simplemente se pasará al papel y lo embadurnará.

De esta manera, usted puede alcanzar una amplia gama de efectos, variando el tipo de línea que utilice y creando diferentes texturas presionando objetos sobre el papel. También puede imprimir en dos o más colores, simplemente entintando el cristal con un color diferente cada vez que vaya a imprimir.

## Pintando en cristal

Una de las ventajas de la técnica de monoimpresión es que se pueden alcanzar muchos efectos diferentes. Todos los cuadros que se muestran aquí han sido realizados por el mismo artista, Ingunn Harkett, pero cada uno muestra un uso diferente del método. En la *Figura 1*, la imagen se pintó en una plancha de cristal con pintura espesa pero no demasiado oleosa (demasiado óleo la hace difícil de controlar) y la impresión se consiguió simplemente pasando la mano.

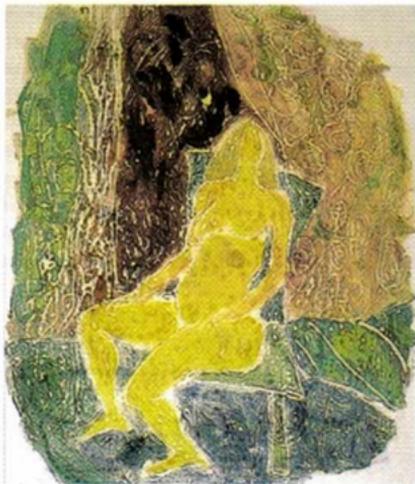


## Dibujando

Un método similar se usó para la *Figura 2*. Los bordes blancos de la figura se consiguieron dibujando en la pintura con un trozo de cartón (se puede usar cualquier herramienta que tenga a mano).

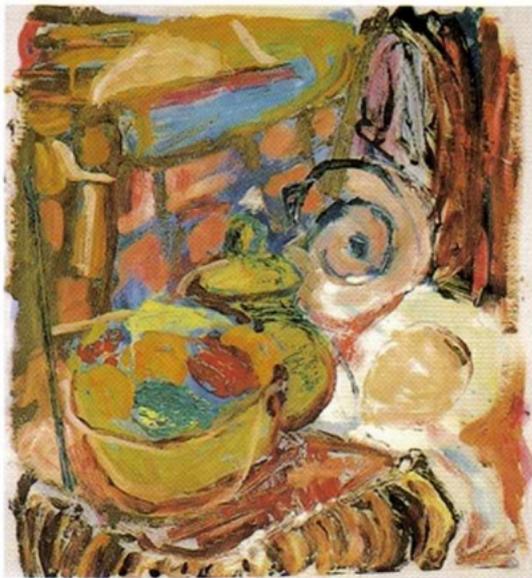
## Impresión múltiple

"Desnudo Sentado" es un cuadro más elaborado, el resultado de varias etapas de impresión, con cada vez más texturas y colores añadidos a la pintura original en cristal. Esto crea efectos intrigantes ya que la pintura se acumula en el cristal para dar diferentes texturas a la impresión. Las líneas blancas se hicieron dibujando en la pintura, en este caso con la punta del pincel.



## Coloreando el papel

Como antes, Naturaleza Muerta en Primavera se pintó en cristal y después se imprimió, pero a dicho papel de impresión se le dio primero una fina capa de pintura acrílica rosa y azul. Se le aplicó una presión firme con un rodillo ya que se necesitaba una imagen clara. Después se siguió trabajando la impresión con más pintura al óleo para añadir una dimensión extra de textura y de trabajo con pincel.



## Mezcla de materiales

Este término se encuentra con mayor frecuencia en el contexto de 'obras en papel', las cuales pueden ser mezclas de acuarela con aguada, pintura pastel, lápices, pinturas de cera, etc., aunque también se pueden utilizar otros medios en combinación con la pintura al óleo. Puede ser bastante liberador no estar atado a un solo medio y a veces es una buena manera de salvar una pintura no muy exitosa.

Se pueden aplicar pigmentos de óleo sobre pigmentos basado en agua, ya que una capa inferior de acuarela, aguada o acrílica forma una buena base para pintar capas superiores con pintura al óleo, que es una manera de mezclar los materiales.

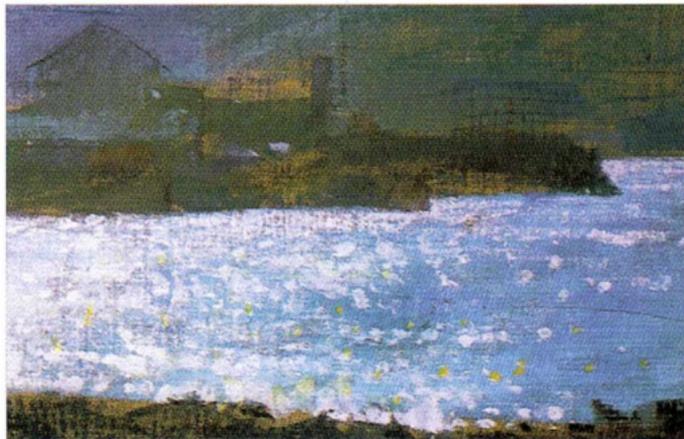
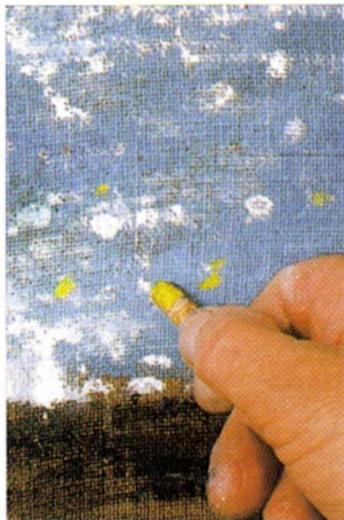
No se puede pintar con pintura acrílica sobre pintura al óleo pero la pintura al óleo, una vez que está seca, se puede combinar con pintura al pastel suave o con pastel al óleo y se puede dibujar en ella con lápices. Tales técnicas pueden producir intrigantes texturas rotas, como el uso de pinceles secos y los métodos de secado con papel (vea las páginas 74 y 100), y también proporciona un medio de afilar y redefinir los bordes y los pequeños detalles.



**1** El lápiz combina bien con la pintura al óleo mientras no haya una capa muy espesa de esta última. Aquí se muestra como el artista está dibujando sobre la pintura para redefinir las formas y para darle una mayor variedad de texturas. La mayor parte del trabajo a lápiz será visible en el cuadro final.

**2** El paste al óleo se puede untar y puntear sobre pintura al óleo y, en este caso, es ideal para describir la luz que baila en el agua.

**3** La calidad gráfica del lápiz, la fuerte textura del lienzo, las largas ringleras de la pintura al óleo y las pequeñas pinceladas de pastel al óleo se complementan bellamente. Merece la pena mencionar que esta interesante pintura se hizo a partir de una fotografía de bastante poco interés; el uso inventivo de los medios minimiza la tentación de copiar directamente y anima a utilizar un medio de expresión personal.



# Materiales

## Pinceles duros o blandos

Los pinceles de cerdas son los mejores para aplicar pintura en áreas grandes o para aplicar pintura muy espesa. Para las superficies suaves o para los detalles, y para aplicar pinturas finas tales como el barniz, se deberían usar pinceles suaves como por ejemplo el de pelo de marta.

## Pinceles de pelo de marta o sintéticos

Los pinceles de pelo de marta son los pinceles suaves de mayor calidad, pero hay alternativas más baratas como por ejemplo los pinceles de mezcla de pelo de marta y sintéticos y los sintéticos. Estos no tienen la elasticidad de los pinceles de pelo de marta y suelen perder la forma más rápidamente, así que si usa mucho los pinceles suaves a la larga no sería realmente tan económico.



## Limpieza de los pinceles

Para sacar toda la pintura de un pincel, primero hay que aclararlo con aguarrás hasta quitarle todo lo que se pueda. Después, ponga el pincel sobre jabón y deje correr el grifo. Las cerdas deben estar en posición horizontal sobre la superficie del jabón. Repita esto unas cuantas veces, pasando el jabón por entre las cerdas del pincel y sacando la pintura de la abrazadera. Cuando ya no salga más pintura, aclárelo con agua limpia.



## Alternativas a la paleta

Hay bastantes alternativas a las paletas de madera de los artistas. Estas son más baratas y se pueden encontrar en grades cantidades. Una plancha de cristal puesta sobre una hoja de papel blanco, neutro o un poco teñido es una de las posibilidades para el trabajo en estudio. Ponga cinta protectora en los lados del cristal para no cortarse. Otras posibilidades son los tableros cubiertos de formica que se venden en las tiendas de bricolaje o las planchas de madera.

### CONSEJO DEL ARTISTA

El alcohol desnaturalizado que se ha empleado para limpiar los pinceles no debe tirarse. Corte la parte superior de una botella de plástico o use un jarrón y deje que el líquido repose hasta que la pintura se haya ido al fondo. El alcohol desnaturalizado que queda puede que esté descolorido pero se puede usar de nuevo, así que páselo a un recipiente limpio y guárdelo para volver a usarlo.



# Colores

## Oscuros sin el negro

Mezcle varios tonos de negro mejor que usar el negro directamente del tubo: azul ultramar y tierra siena tostada, o laca rubia acarminada y rojo oscuro cadmio producen un color que es casi negro pero que es capaz de ciertas suaves modulaciones de calidez y frialdad.



*Azul ultramar  
+ Rojo cadmio*



*Laca rubia acarminada + Verde  
esmeralda*



*Azul ultramar +  
tierra siena tos-  
tada*

## Tonos que oscurecen

El negro añadido a otros colores para oscurecerlos puede producir resultados apagados y de apariencia sucia, aunque el negro y el amarillo hacen un buen verde. En su lugar, intente mezclar una versión más oscura de él o de un color similar, o mezcle un poco del color complementario de dicho color para una versión más oscura pero un poco más tirando a gris. Los colores complementarios son rojo y verde, azul y naranja, y violeta y amarillo.



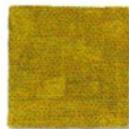
*Rojo + Negro*



*Rojo + rojo  
oscuro*



*Rojo + Verde*



*Amarillo +  
Negro*



*Amarillo + Ocre  
amarillo*



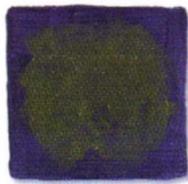
*Amarillo +  
violeta*

## Colores oscurecedores

Para oscurecer un color que ya ha sido aplicado en el lienzo, déjelo secar y luego barnice con su color complementario sobre la parte superior.



*Rojo cadmio + Verde  
ptalin*



*Dioxazina púrpura +  
Amarillo limón*

## Colores más limpios

Si sus colores parecen como embarrados en el lienzo, puede ser porque ha mezclado demasiados colores a la vez. Para obtener colores frescos y vivos mezcle un número mínimo de ellos (preferiblemente dos o tres). Recuerde también limpiar su pincel a la vez que trabaja, ya que pueden chorrear colores indeseados y mezclarse en un pincel sucio.

### Embarrado



*Rojo cadmio  
Azul cobalto  
Gris Payne  
Ocre amarillo*



*Amarillo cromo  
Ocre amarillo  
Azul cielo  
Azul cobalto*



*Rojo cadmio  
Laca rubia acarminada  
Naranja cromo  
Azul cobalto*

### Brillante



*Rojo cadmio  
Azul cobalto*



*Amarillo cromo  
Azul cielo*



*Rojo cadmio  
Naranja cromo*

## Puntillismo

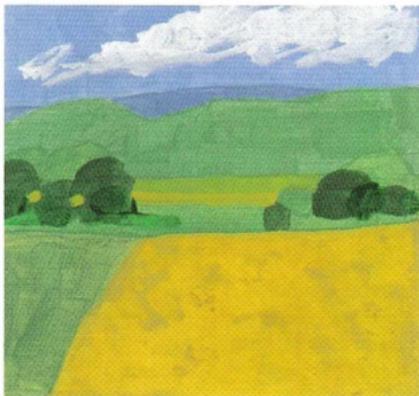
Si usted ha intentado utilizar la técnica del puntillismo y los colores no parecen mezclarse, podría ser porque varían demasiado en valor tonal. Para que funcione efectivamente, los colores que se usen deberían tener una tonalidad cercana, así que puede que tenga que añadir blanco a colores que son de naturaleza oscura. Use pintura un poco seca y aplíquela en pinceladas cortas, asegurándose de que las pinceladas no se mezclen.



# Color

## Darle viveza a lo apagado

Si hay áreas apagadas y planas en una pintura, pruebe a dar encima una veladura de otro color, como por ejemplo un tono complementario. También puede ir bien añadir otros colores al lado o introducir ligeros toques de sombra brillante.



*Una veladura de amarillo brillante sobre el primer plano del campo y añadido entre los árboles, ilumina estas áreas e introduce un toque de luz en la escena.*



*El amarillo se suaviza fundiendo sus bordes con el color de al lado.*

## Áreas demasiado brillantes

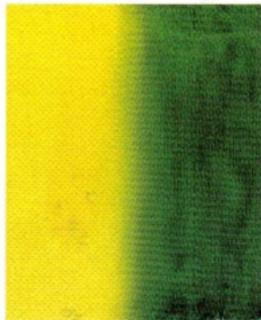
Las áreas de color que son demasiado fuertes pueden suavizarse fundiendo los bordes con el color de al lado pasándole el dedo. Alternativamente, el color puede modificarse dando glasis o barnizando uno sobre el otro.

## Una gradación suave

Para conseguir una gradación absolutamente suave y apenas perceptible de un color o tono a otro, prepare una mezcla de color para cada uno. Aplique los colores separados, primero el más oscuro y el más claro a su lado. Luego fúndalos uno en otro primero con un pincel de cerdas y luego con un pincel en forma de abanico, usando pinceladas cortas y trabajando a través del borde que hay entre las dos áreas de pintura.



*Se extienden dos colores y luego se llevan el uno hacia el otro.*



*Los colores se funden juntos hasta que se consigue una gradación suave.*

## Enlace brusco

Aplique dos tonos de color uno junto al otro y entrelácelos con pinceladas en zigzag para crear un borde cortante.



*Dos áreas de color se extienden una al lado de la otra.*

## CONSEJO DEL ARTISTA

A veces las áreas de color parece que se 'hunden'. Esto puede resolverse 'engrasando' –restregando una capa de aceite de linaza con moderación sobre el área en cuestión con un paño suave y dejándolo allí durante 24 horas- o dándole una capa de barniz de retocar usando un pincel suave y dejando que se seque, lo que cuesta unos 15 minutos.

# Pintar superficies



## Enrollar el lienzo

Los lienzos no deberían enrollarse a menos que sea inevitable, ya que se pueden crear grietas en las capas de pintura. Si se debe retirar un lienzo del bastidor y enrollarlo para almacenarlo o para llevarlo a algún sitio, enróllalo sobre un cilindro de diámetro tan grande como sea posible, y poniedo con la capa de pintura hacia fuera. De esta manera, cuando el lienzo se desenrolle de nuevo las grietas que hubieran podido hacerse se cerrarán de nuevo.

## Cuñas

Para evitar dañar la superficie de un lienzo ya preparado cuando se golpean la cuñas con un martillo para insertarlas en las esquinas, deslice un trozo de cartón en cada esquina entre el bastidor y el propio lienzo. Esto protegerá el lienzo si usted lo golpea accidentalmente con el martillo, lo que puede provocar que se resquebraje. Trabaje alrededor de cada esquina en una dirección y luego en la otra para incrementar la presión en el lienzo por igual.



## Abolladuras en el lienzo

Para librarse de cualquier tipo de abolladuras, coja un paño húmedo bien retorcido o una esponja y páselo suavemente unas cuantas veces por la parte de atrás del lienzo en el área de la abolladura. Al secarse el lienzo, se estirará y la abolladura desaparecerá.



## Reutilizar los soportes

Es mejor no reutilizar el lienzo o el tablero de pintar a no ser que la pintura esté húmeda todavía y se pueda rascar. Puede que la nueva pintura no se adhiera adecuadamente a la superficie, y que la textura de la pintura original interfiera con la nueva. Sin embargo, usted puede conseguir una superficie en la que se pueda trabajar mejor lijando la superficie cuando la pintura vieja esté completamente seca. Puede dársele pintura base al óleo de nuevo.

### PISTA DEL ARTISTA

A los lados del lienzo pueden salir unas molestas líneas, causadas por la presión de las barras del bastidor. Esto puede ocurrir más fácilmente si usted frota el lienzo con asiduidad, pero puede evitarse insertando tiras de espuma o plástico de burbujas entre las barras del bastidor y el lienzo para amortiguar el lienzo si se le presiona contra los bordes de las barras mientras se trabaja en él.

# En escenarios naturales

## Cajas de pintura

Una caja de pintura conveniente para la pintura al aire libre puede ser de las que se venden ya preparadas que combinan la paleta y la caja de pintura todo en uno y que sujetan los tableros para pintar en la tapa. Estas están disponibles en varios tamaños. A las más pequeñas se las puede sujetar con una mano, mientras que se deja la otra libre para pintar, o se pueden apoyar en una pared o en las rodillas si está usted sentado.

*Las pinturas y los medios encajan en una de las divisiones y los pinceles en otra.*

*Las cajas están diseñadas para tubos de pintura de tamaño estándar, aunque normalmente también se puede meter un tubo largo de pintura blanca.*

*El tablero para pintar está en la tapa. Asegúrese de que limpia o da la vuelta a la paleta antes de bajar la tapa.*

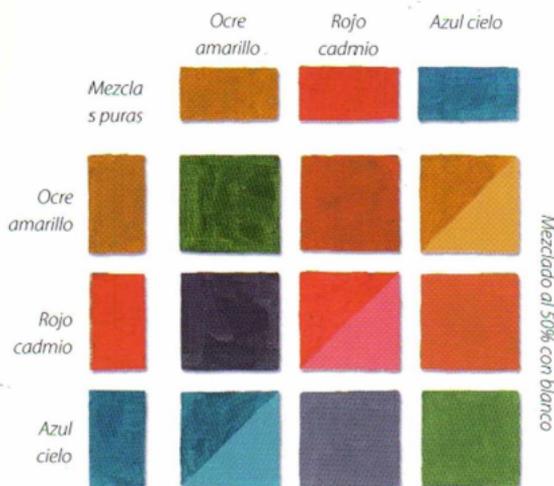
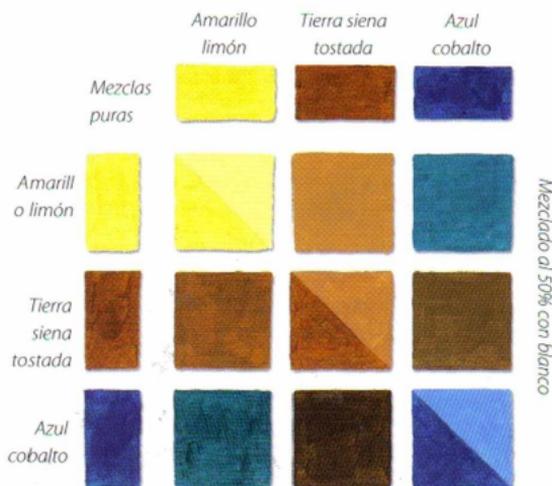


*Las asas normalmente están hechas de piel, aunque algunas pueden ser de plástico.*

*La paleta se acomoda encima de los compartimentos para las pinturas y los pinceles. Una vez que ha sacado los colores necesarios puede deslizar la paleta de nuevo a su lugar para mezclas.*

## Paleta limitada

Cuando usted trabaja con prisas o bajo condiciones difíciles, es mejor limitar el número de colores que se usan. Necesitará uno de cada color primario; rojo, amarillo y azul (vea la página 28), más blanco. Amarillo limón, tierra siena tostada y azul cobalto componen una selección de colores frescos; ocre amarillo, rojo cadmio y azul cielo componen una selección de colores brillantes y sutiles.



Paletas muy limitadas pueden proporcionar una buena elección de colores con los que trabajar. Pueden mezclarse para producir una gama interesante de grises y marrones, oscurecidos mediante la mezcla con sus complementarios y haciéndolos más ligeros y opacos si se les añade blanco.

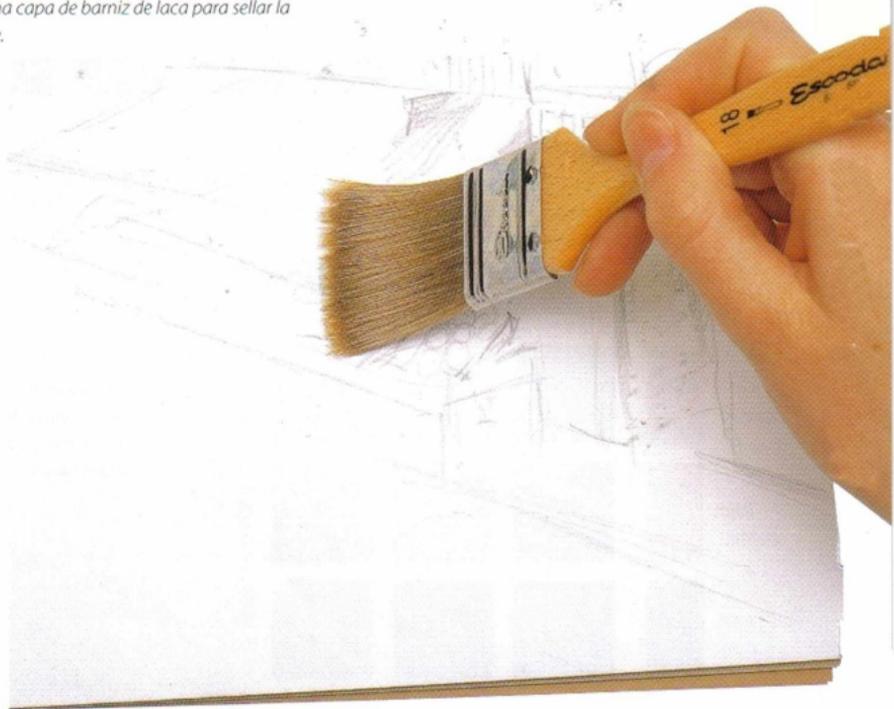
# En escenarios naturales

## Temas a corto plazo

Algunos temas, especialmente los que implican a la gente, sólo están disponibles durante un corto periodo de tiempo. Para retener la inmediatez del trabajo directo al natural, haga allí mismo un dibujo de la escena con un lápiz en papel de acuarela estirado, anotando toda la información que usted quiera luego incluir en su cuadro.

Unas notas adicionales sobre el color también serán útiles. Cuando llegue a casa, déle al papel una capa de barniz de laca o de medio acrílico, lo cual sellará la superficie sin ocultar el dibujo, y cuando esté seco, aplique la pintura, trabajando rápido sobre el dibujo para completarlo en una sesión.

*Utilice una brocha para barnizar para darle al dibujo una capa de barniz de laca para sellar la superficie.*



## Dos paletas

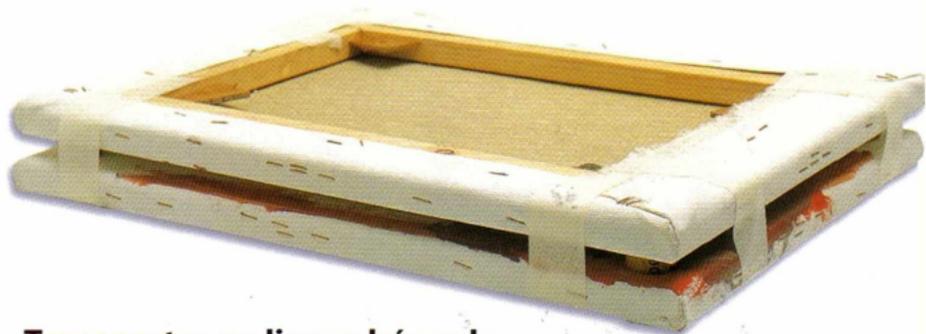
Dos paletas pequeñas son más fáciles de manejar que una grande cuando se pinta al aire libre si necesita mucho espacio para mezclar los colores. Una paleta pequeña es más fácil de sostener en condiciones meteorológicas adversas. Las de tamaño pequeño también son más fáciles de guardar.



### CONSEJO DEL ARTISTA

Incluso una suave brisa puede tirar al suelo un tablero o un lienzo en un caballete. Para impedir que esto suceda, cuelgue una bolsa con algo pesado, por ejemplo piedras, del centro del caballete. Otro método es usar dos trozos de cuerda de tender fijadas a unos clavos de tienda de Campaña.

## En escenarios naturales



### Transportar un lienzo húmedo

Para transportar un lienzo o tablero húmedo usted va a necesitar un segundo lienzo de prácticamente el mismo tamaño, más dos pequeñas piezas de corcho de unos 2.5cm de grosor y algo de cinta adhesiva protectora. Extienda la pintura y ponga un trozo de corcho en cada esquina. Ponga el segundo lienzo o tablero encima, y ajuste las esquinas. Las superficies pintadas se mantienen separadas pero cara a cara hacia dentro y así se protegen una a otra. Si el corcho dejase alguna señal, las esquinas pueden retocarse una vez en casa.

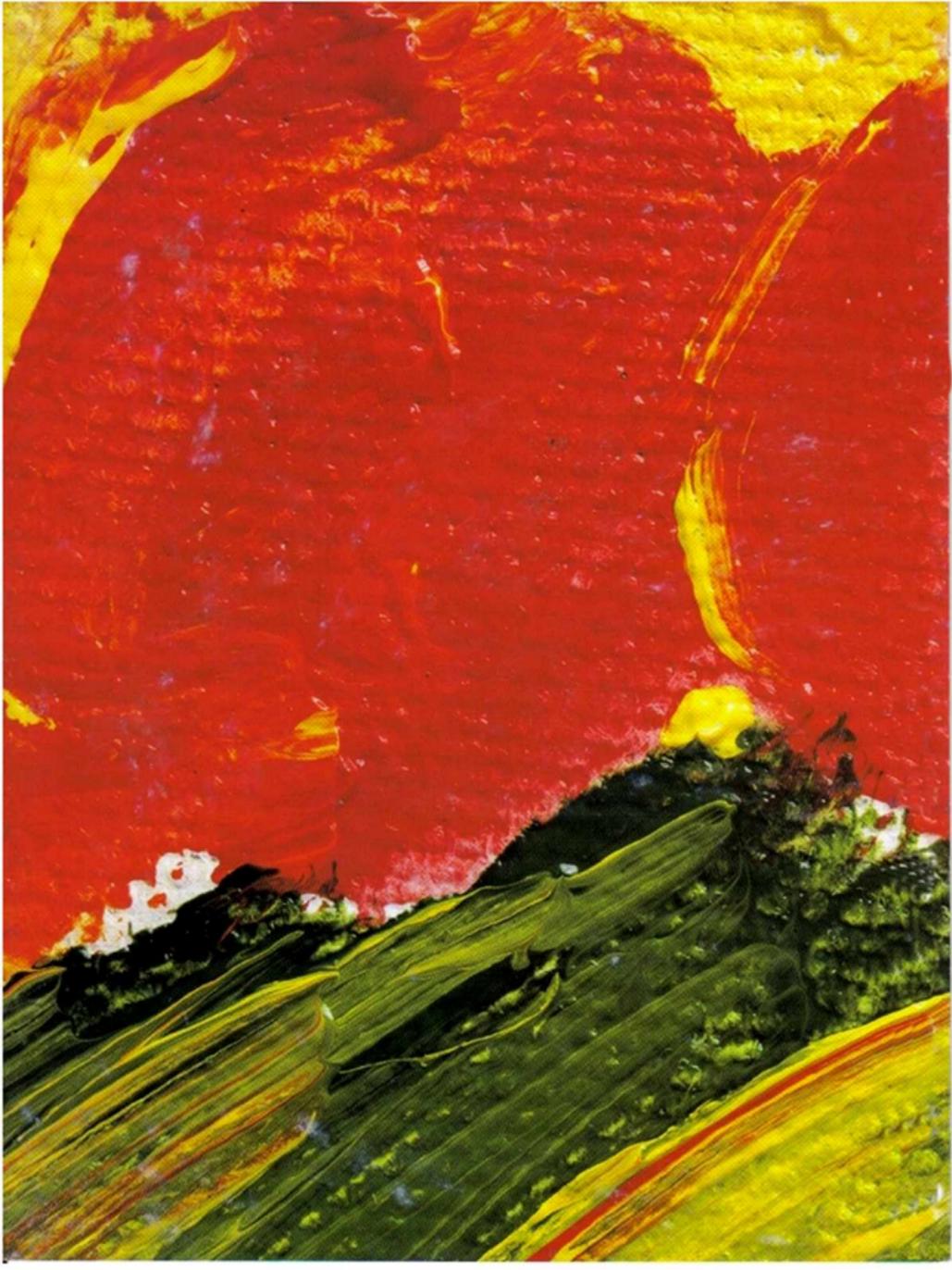
### CONSEJO DEL ARTISTA

Cuando usted dispone de poco tiempo para acabar el cuadro, la mejor manera de hacerlo es dividir el tema en figuras simples y generales y siluetearlas con pintura diluida. En esta etapa no mezcle más de dos colores a la vez ni tampoco añada blanco. Controle los tonos mediante una pintura más o menos diluida y limpie las zonas que estén demasiado oscuras. Esto le proporcionará una base clara sobre la que comenzar a construir el cuadro.

## Acelerando el proceso de secado

El secante en gel para secado rápido (vea la página 23) acelerará el secado del cuadro. Está disponible tanto en tubos como en frascos y puede ser echado del tubo a la paleta. Añada un poco a la pintura que está mezclando para bloquear la composición e impedir que las demás capas cojan el color de la primera.





**4**

Temas

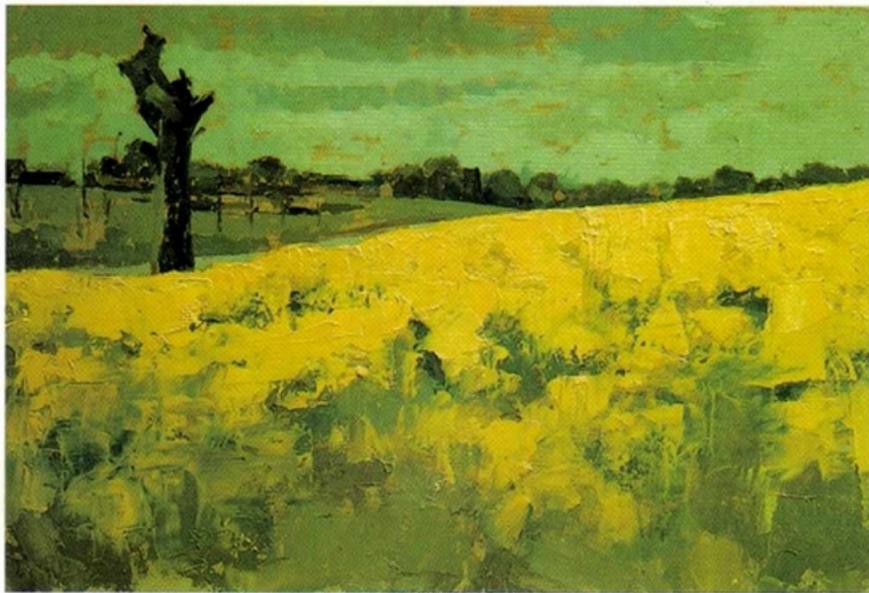


## Paisaje: Verano

Lo más notable sobre los paisajes de verano en algunos climas es su exuberante verdor. Aunque es encantador de ver, esta misma cualidad puede convertirse en monótona en un cuadro a menos que se controlen con cuidado los colores y los tonos.

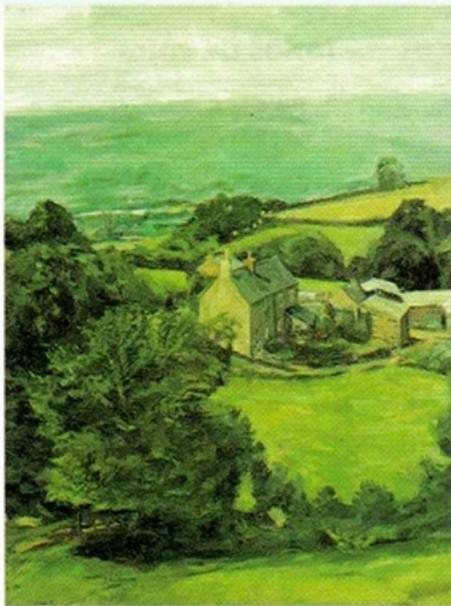
Los verdes varían mucho; algunos son casi amarillos, algunos poseen un tono azulado, mientras que otros (por ejemplo, los verdes oliva oscuros) pueden parecerse más a un marrón que a un verde. Hay muchos más colores verdes (desde los de brillos amarillos hasta los de sombras azules, violetas o marrones) así que trate de sacar el mayor partido de éstos en lugar de pintarlo todo en versiones oscuras o claras del mismo color.

Una forma excelente de asegurarse de que los colores hagan juego es hacer la mezcla en la paleta, cargar el pincel y sostenerlo a la altura del tema. Esto le permitirá ver inmediatamente si un color es muy oscuro, muy claro o tiene el tono equivocado de azul, verde o amarillo.



### Equilibrar los colores

En el cuadro *Campo de Colza* de James Horton, las flores de colza de amarillo brillante y los frondosos árboles distantes nos sugieren instantáneamente principios de verano, a pesar de ser un día apagado y nublado. Aunque el campo amarillo cubre dos terceras partes del cuadro, el artista ha impedido que ese color domine equilibrándolo con unos verdes fuertes en primer plano. La textura del campo se ha logrado pintando con espátula.



## Creando un espacio

En los cuadros sobre paisajes es muy importante crear la sensación de espacio, y en *Moretonhampstead* Christopher Baker ha ido azulando los verdes hacia el fondo del cuadro. Fijese también en como la extensa curva formada por los árboles del primer plano y la parte de arriba del campo atrae nuestra vista hacia el punto focal del cuadro: los edificios.

## Contraste complementario

La atmósfera relajada y feliz de un día de verano está perfectamente recreada con los exuberantes verdes y el denso follaje en el cuadro *El Vendedor de Helados* de David Curtis. El cuadro está compuesto en casi su totalidad por verdes vívidos y azules pálidos, con un toque de naranja brillante que proporciona un contraste complementario con los verdes y lleva nuestra atención hacia el centro del cuadro.



# Paisaje: Invierno

Muchas de las sensaciones típicas del invierno más que verse se sienten, pero un buen cuadro puede evocar sensaciones físicas, a menudo proporcionando pistas visuales tales como un sol pálido y débil, nubes bajas, sombríos árboles desnudos o figuras que se ladean ante el viento sujetándose la ropa con fuerza.

También puede sugerirse el frío por medio del color. Los colores del invierno son en general menos intensos y menos cálidos que los del verano. Uno de los peligros es que un cuadro en el cual predominan los grises y los azules puede convertirse en algo apagado, así que sería necesario incluir toques de colores brillantes y cálidos para contrastar. Por ejemplo, la blancura de la nieve puede realizarse con la inclusión de un tejado rojo o con gente con ropa de colores brillantes. La nieve, aunque parece blanca a primera vista, a menudo contiene toques de azul, violeta y gris, o refleja el color del cielo.

## Tonos de color

► Los fríos y helados azules de Arthur Maderon en *Acercándose el Amanecer, Mendips* se han templado con tonos de rojos cálidos, amarillos y ocres dispersados por el cuadro. Aunque no se ha usado el blanco, no tenemos dificultad para percibir esta escena como una escena con nieve.

## Efectos climáticos

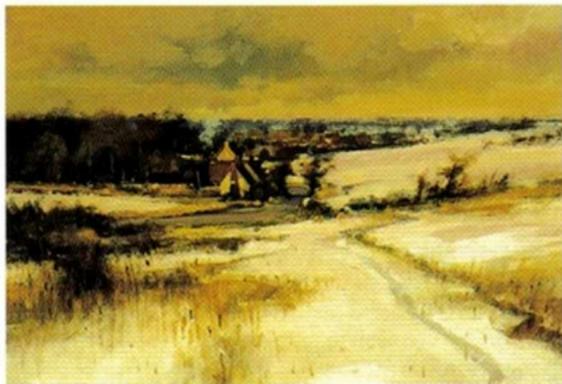
La humedad, la escarcha, la niebla y un sol bajo son ingredientes adecuados para una escena invernal convincente. Brian Bennett en su cuadro *Peover Eye, la Mañana de Navidad* nos hace sentir el clima a través de su hábil uso de los tonos y los colores.





## Colores cálidos y fríos

En el cuadro *El borde del Pueblo* de Raymon Leech, los colores y los tonos están bien equilibrados en términos de tonos cálidos y fríos y de áreas claras y oscuras, a pesar de la gran extensión de nieve. Los ocreos del heno y los marrones rojizos de los árboles y de las casas son el contrapunto de los blancos y azules de la nieve y de las distantes colinas.



## Paisaje: Agua

El agua es uno de los temas más atractivos en la pintura, pero también es un reto para el artista. Es transparente y, aún así, posee su propia presencia física; parece reflejar la luz de manera impredecible; sus patrones y colores son difíciles de analizar. Lo primero que tiene que hacer es mirar muy de cerca para poder aprender a simplificar.

Esto se aplica especialmente al agua en movimiento, pero si usted observa una corriente, una cascada o el mar durante un rato se dará cuenta de que los movimientos siguen un patrón definido que se repite una y otra vez. Una vez que se dé cuenta de ello, será capaz de pintar con confianza, dejando que sus pinceladas describan dicho movimiento.

A primera vista, pintar una zona de agua en calma parece fácil, pero tiene trampa. En los cuadros de los principiantes, a menudo parece que el agua fluye hacia arriba, mientras que de hecho, por supuesto, es un plano horizontal y se debe mostrar como tal. Si usted lo pinta todo por igual, parecerá una pared, así que debe encontrar una manera de mostrar las ondulaciones. Incluir unas olas o algo flotante en primer plano es una manera de hacerlo. Otra es variar las pinceladas para que parezcan más pequeñas a lo lejos.

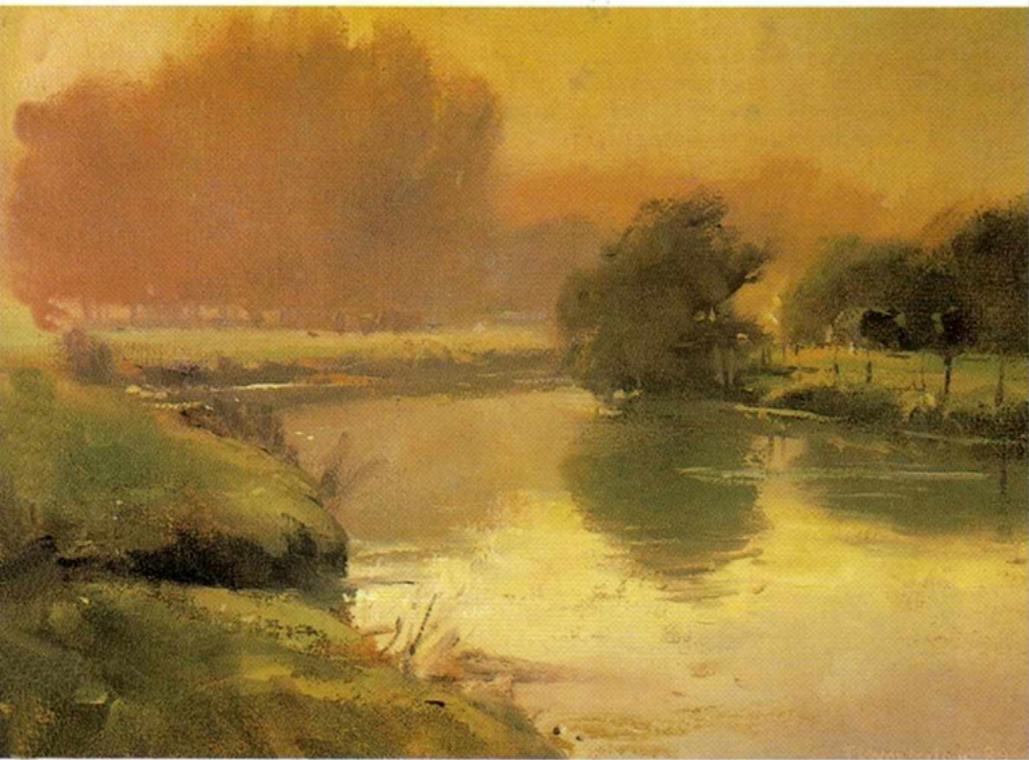


### Perspectiva a través de las pinceladas

En el cuadro "El Pescador y los Niños", Cley-next-the-Sea de Jeremy Galton, las ondulaciones en la superficie horizontal se sugieren no sólo con tonos más pálidos en las áreas más distantes del mar sino también con pinceladas más largas en primer plano. El paraguas verde y las figuras con ropa roja proporcionan una atmósfera y un primer plano interesantes, realzando el gris frío del mar.

## Reflejos

El suave serpenteo del río que forma el tema del cuadro *Otoño Suave*, *Río Beane* de Trevor Chamberlain ha sido capturado de forma muy bella con un uso económico de la pintura. El agua debe su apariencia en parte a los reflejos -el reflejo vertical exacto de los árboles asegura que sea visto como una superficie horizontal- y en parte a las ondas ocasionales que describen su fluir.



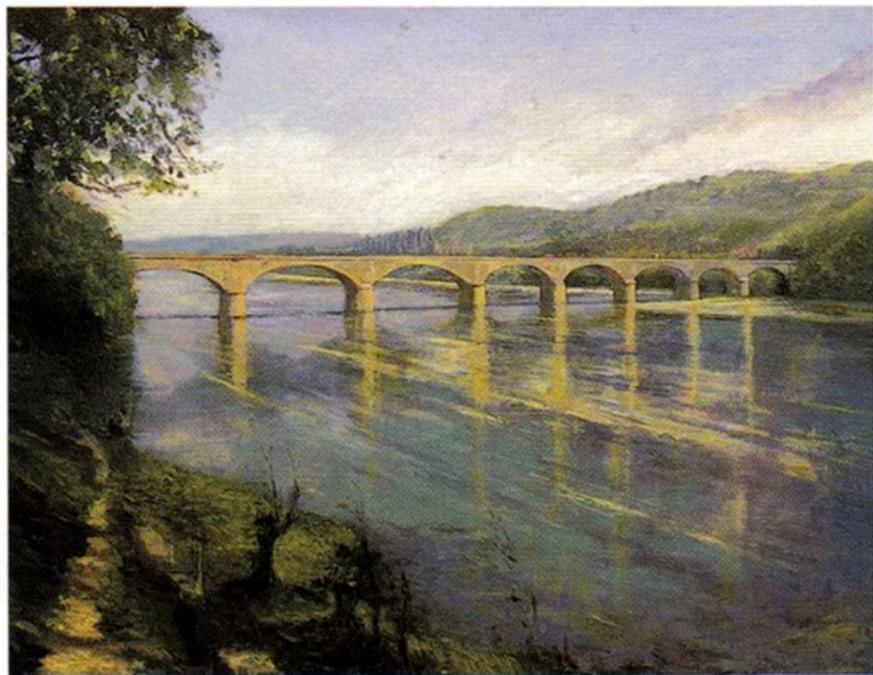
## Paisaje: Agua en movimiento

Las olas, las corrientes rápidas y las cascadas son más difíciles de pintar que los lagos o el mar en calma, pero esto se debe en parte a no entender el comportamiento del agua. Las formas de las ondas cuando se arremolinan en una obstrucción o las olas cuando se agrandan, se encrespan y se ensortijan sobre sí mismas siguen un cierto patrón, así que vale la pena sentarse y observar un rato antes de comenzar a pintar.

Otro problema es decidir cómo conseguir ese efecto de movimiento cambiante. No hay una técnica que sea mejor que otra, pero una buena regla es dejar que su pincel siga el fluir del agua, con trazos que sigan sus curvas y sus remolinos. EL barnizado (vea la página 86) puede ayudar a sugerir la transparencia del agua mientras fluye suavemente sobre las piedras y la arena, mientras que con la técnica de húmedo-en-húmedo podemos crear bordes borrosos que podrían ser ideales para las olas.

### Ríos

El cuadro *El Puente Sobre el Río Dordogne* de Christopher Baker, transmite la poderosa impresión de una enorme masa de agua fluyendo hacia abajo, con sus pálidas masas de vegetación que lleva la corriente. El artista ha usado colores rebajados y translúcidos y pinceladas que siguen la misma dirección que la corriente del río.





## Guiando la vista

En el cuadro *Luz de la Tarde, Arisaig* de David Curtis, el movimiento de las olas se ha observado y representado de forma maravillosa con gran claridad, como también lo ha sido el agua superficial sobre la arena. Fíjese como las sombras en primer plano guían la vista hacia las figuras y después a las rocas, las cuales forman un punto focal secundario pero vital en la composición.

## Paisaje: Cielos

El cielo es casi siempre un elemento del paisaje, y a veces puede llegar a ser el elemento más importante del cuadro, ocupando una gran parte del espacio del cuadro. Los cielos y las nubes no son especialmente difíciles de pintar en términos técnicos, pero sí presentan un problema práctico: las nubes están siempre en movimiento, y si usted está trabajando al aire libre quizá no tenga demasiado tiempo para capturar el efecto. Por lo tanto, es mejor comenzar con el cielo, dibujándolo rápidamente y resistiendo la tentación de cambiarlo cada vez que aparece en el cielo una formación de nubes mejor. Por supuesto, usted puede trabajar a partir de fotografías pero como éstas no pueden capturar el movimiento pueden hacer que las nubes parezcan muy sólidas y estáticas, así que asegúrese de que les da un sentido de movimiento con sus pinceles, y no intente incluir cada pequeño detalle o cada matiz de color y tono.

### Anclando el cielo

Los cielos son a veces tan apasionantes que nos tienta el no pintar nada más que eso, dejando de lado la tierra, pero esto no funciona ya que el elemento aire necesita ser anclado y contrastado con la solidez de la tierra. En el cuadro *La Playa Watergate* de Christopher Baker el arrollador cielo es el tema principal del cuadro, pero las bandas de tierra y agua juegan un papel vital al acentuar al drama que se desarrolla por encima, mientras que el amarillo apagado de la playa proporciona un cálido toque de color para equilibrar los grises azulados.





## Nubes en composición

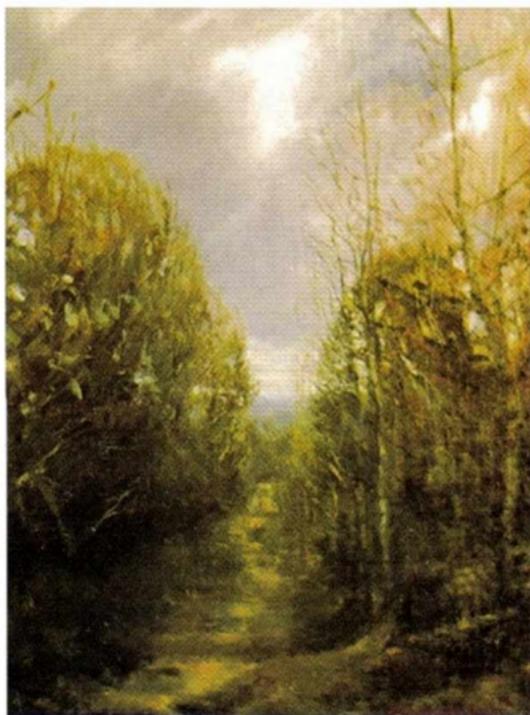
Las nubes son formas igual que cualquier otro elemento de un paisaje y juegan un papel muy importante en la composición. En el cuadro *El Rio de Leckford* de William Garfit, las nubes y sus reflejos ocupan una gran parte del espacio. El artista ha pensado en dos conjuntos de diagonales opuestas para crear una apasionante composición con un fuerte sentido de movimiento. Fijese también en como ha puesto una nube oscura en la esquina de arriba a la derecha para equilibrar los tonos oscuros del árbol y su reflejo.

# Paisaje: Árboles

Los árboles, en particular en primer plano de un cuadro, son un tema difícil, principalmente por la dificultad de decidir qué parte de ellos debemos incluir. Siempre es necesario simplificar hasta cierto punto, esté usted pintando árboles desnudos en invierno o árboles llenos de follaje en verano. Los árboles distantes son menos confusos porque la distancia ha hecho la simplificación por usted. El follaje y los grupos de ramas aparecen como grandes masas, mientras que si nos acercamos se dividen en un desconcertante número de componentes más pequeños, incluyendo las hojas individuales.

Es una buena idea hacer una pequeña evaluación inicial del tema cerrando los ojos a medias para desenfocar la visión. Esto quitará los detalles del enfoque y nos ayudará a establecer las formas y los colores principales del tema.

Comience por dibujar estas formas con pintura bien rebajada. Ésta se secará pronto y actuará como pintura soporte inferior sobre la que podrá comenzar a desarrollar las ramas más pequeñas y las masas de follaje. Deje los detalles para lo último y asegúrese de que sus pinceladas son parecidas a las del resto del cuadro.



## Detalle y generalización

Los árboles de invierno pueden ser un problema ya que a menudo es difícil decidir qué cantidad de la intrincada red de ramas incluir. En el cuadro *Sendero a Través del Bosque* de Christopher Baker, las ramas de los abedules contra el cielo a la derecha se han pintado meticulosamente, mientras que el resto son tratadas mayormente como bloques de color, con el cielo de fondo añadido a trozos en la etapa final del cuadro.

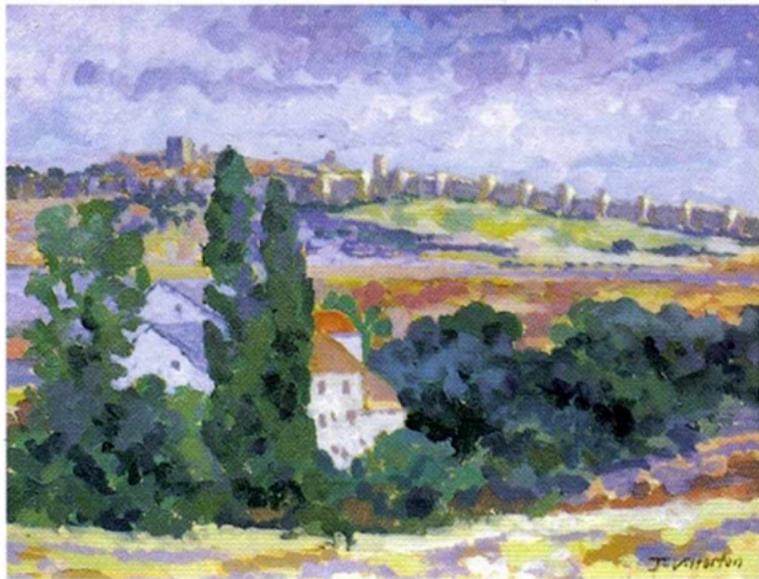
## Árboles de invierno

La gran variedad de colores que se pueden ver en los árboles de invierno se muestran de manera muy hermosa en el cuadro *Primavera Temprana, Valle de Cordwell* de David Curtis, con rosas, marrones y morados yuxtapuestos para darle una variada trama de sutiles colores. Sólo unos pocos troncos y ramas se han pintado en detalle, dejando los demás sólo sugeridos.



## Variando los verdes

Los tipos de árboles que pueden tolerar climas cálidos son a menudo claramente de color azul. James Horton ha exagerado este hecho en su cuadro *Ávila* para producir una composición con una tendencia general al azul. Sin embargo, también ha usado verdes oliva y marrones verdosos para contrastar con los verdes azulados del follaje, mientras que los marrones anaranjados de los tejados y del campo le dan una sensación de calidez para sugerir el clima cálido.



## Paisaje: Sombras

Las sombras pueden jugar un papel importante en una composición; una sombra bien situada puede utilizarse para equilibrar otras formas, de hecho las sombras son a menudo más atractivas visualmente hablando que el objeto que las crea.

Los colores de las sombras a menudo son mal entendidos por los principiantes. Tienden a ser azuladas o violetas, y la razón para ello es bastante simple. Una sombra es provocada por un objeto que impide que la luz del sol dé en esa área, pero una sombra no es una ausencia de luz; todavía está iluminada por el cielo. Como el sol está brillando, el cielo estará azul y la sombra reflejará este color.

Otro factor que influye en nuestra percepción de las sombras es la visión misma. Si usted mira algo amarillo y luego cierra los ojos, 'verá' una pseudo-imagen del color complementario (aquí el violeta). Asimismo, cuando usted mira desde una zona con luz a un área en sombra, la pseudo-imagen se hace visible de la misma manera.



### Componer con sombras

En el cuadro *Día de Primavera, Chapmore End* de Trevor Chamberlain, se ve muy poco trozo de cielo pero las fuertes sombras que cruzan la carretera no dejan lugar a duda de que el cuadro ha sido pintado en un día soleado. Sus azules, marrones y morados fuertes contrastan sorprendentemente con los marrones rosados y su configuración horizontal, con ángulos rectos respecto a la figura vertical, los postes de la valla y los árboles distantes, da una firme base geométrica para el cuadro.

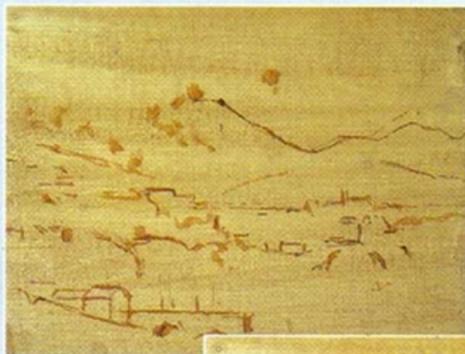


## Colores complementarios

En el cuadro Paisaje cerca de Persignan de James Horton, las sorprendentes sombras azuladas y color malva imitan el color de las montañas a lo lejos. Para introducir el contraste complementario se han intensificado los amarillos de los senderos. Las sombras introducen un efecto muy interesante y también describen los contornos del suelo que se curvan suavemente desde un terreno un poco más alto en la izquierda del cuadro.

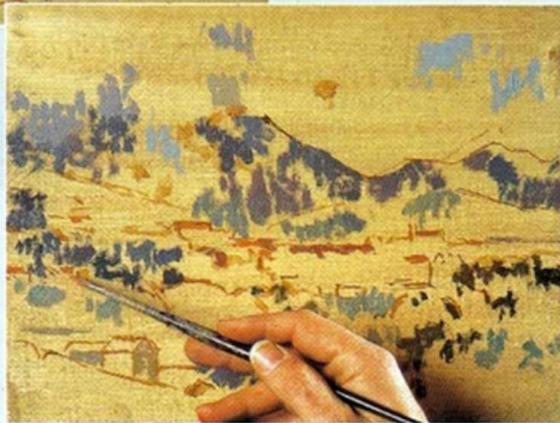
# Tutorial: Paisajes

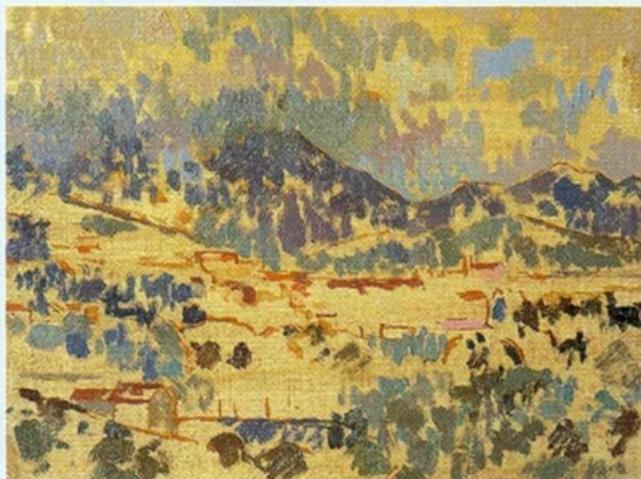
James Horton dedica una cantidad considerable de tiempo a pintar paisajes al aire libre, principalmente al óleo. Pasea varios kilómetros con su caballete, su caja de pinturas y su banqueta, registrando mentalmente posibles vistas hasta que hace su elección para esa sesión. En esta demostración en estudio, reconstruye una pintura que hizo en los Pirineos franceses, adoptando en lo posible el mismo procedimiento que siguió en el original.



**1** El artista casi siempre trabaja con un fondo coloreado, dejando algunas pequeñas áreas sin cubrir en el cuadro. La composición se ha marcado con pintura diluida.

**2** Las primeras etapas de la pintura implican una exploración del paisaje escogido en términos de color y tono. Se dan pinceladas de color por todo el lienzo para comenzar el proceso de asociar un área con otra.



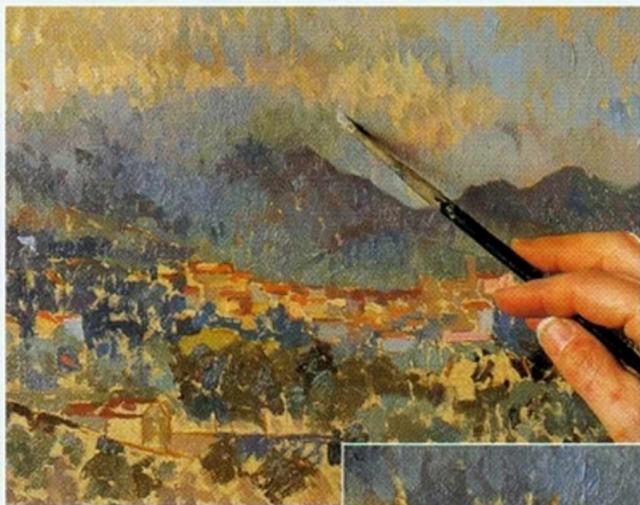


**3** Ha establecido la relación entre el cielo y las montañas antes de que sea difícil rectificar los errores. El cuadro va a completarse en una sola sesión y las señales que se hagan ahora es muy posible que permanezcan visibles hasta el final.

**4** En este detalle, vemos como las pinceladas individuales o bien se juntan unas contra otras trabajando con la técnica húmedo-en-húmedo o bien permanecen un poco separadas de sus vecinas, y por lo tanto dejan ver trozos de fondo.

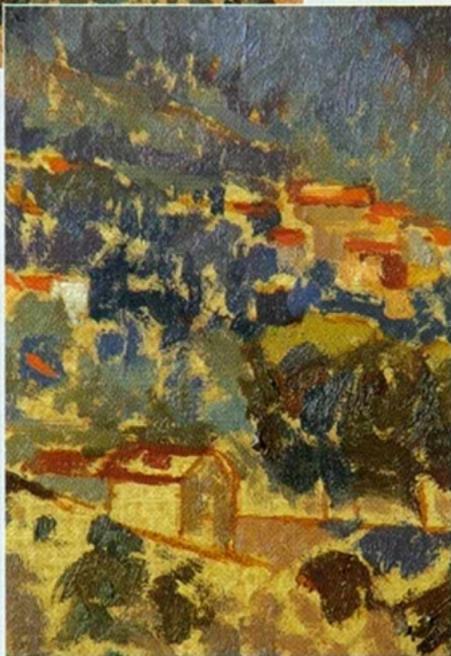


*Continúa en la página siguiente*



**5** Cuando se trabaja al aire libre, se hace primero el cielo ya que las condiciones meteorológicas pueden cambiar rápidamente. La nube alrededor de la cima de la montaña era un rasgo que el artista quiso capturar particularmente, y aquí se le puede ver añadiendo pálidas nubes con la técnica húmedo-en-húmedo sobre zonas más oscuras del cielo.

**6** Este detalle nos muestra la gran cantidad de fondo que se ha dejado sin pintar en las etapas iniciales añedor para que se pueda añadir o modificar más tarde el color en los huecos. Esto elimina el peligro de rellenar en exceso el área con pintura.



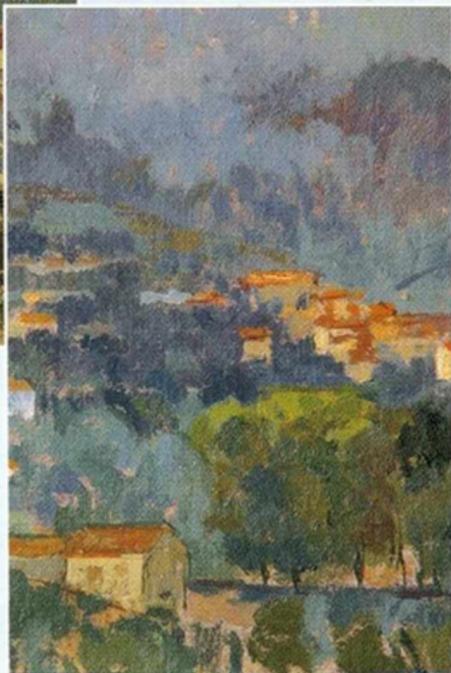


**7** Se añaden más detalles, teniendo un cuidado especial al poner los tejados, las ventanas y añadir otras características arquitectónicas.

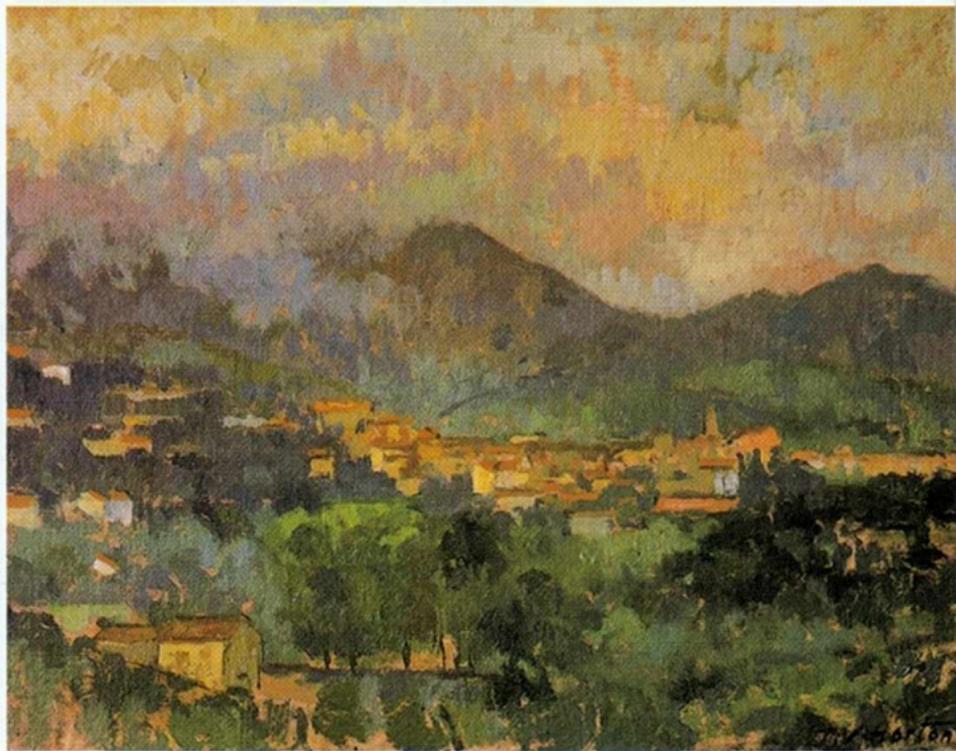
*Continúa en la página siguiente*



**8** La composición entera se basa en la interacción entre los colores cálidos y los fríos. En este detalle, podemos ver los tejados rojos y ocre ricamente coloreados, lo cual proporciona un punto focal de tintes cálidos hacia el que se siente atraído el ojo inmediatamente.



**9** Aunque no se ha tratado nada con gran detalle, los pequeños brillos y detalles tales como las casas y los troncos de los árboles animan al ojo a pasearse por la superficie del cuadro.



**James Horton**

*St Lauren de Cerdan*

Este cuadro brilla con luz y color, demostrando la efectividad del método del artista consistente en ir construyendo una red de pequeñas pinceladas y comparar constantemente unas contra otras.

# Edificio: Perspectiva

La consideración más importante al elegir la perspectiva es la composición. Incluso los cambios más pequeños de posición pueden causar cambios drásticos en la vista que usted tenga delante, así que procure explorar todas las posibilidades disponibles. Una buena composición debe estar bien equilibrada, y si usted ha escogido una perspectiva que le muestra una gran casa oscura a la izquierda sin nada con lo que equilibrar la composición, su cuadro se verá raro. La forma con la que conseguir equilibrio no tiene por qué ser otra casa; podría ser una sombra adecuada, un árbol, nubes e incluso una forma pequeña como por ejemplo una figura, siempre que compense la falta de masa pintándola en un tono o color fuerte.

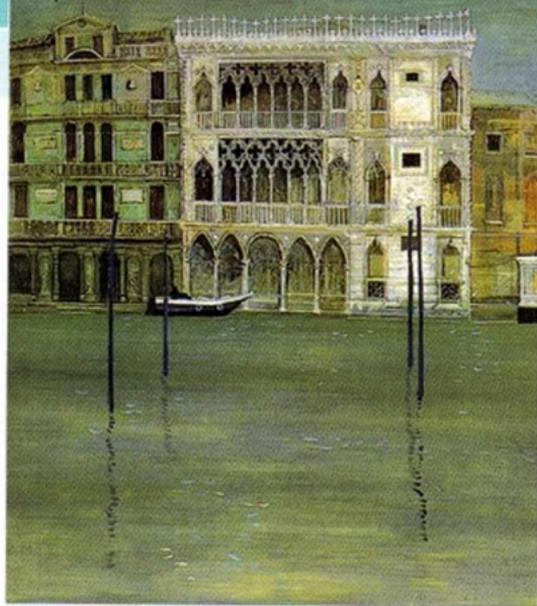


## Ángulo de la perspectiva

La perspectiva elegida por Trevor Chamberlain para su cuadro *Mañana, Museo Ashmolean* quedaba bastante baja, haciendo que el edificio pareciera más alto y más imponente. Ver el edificio desde un ligero ángulo también lo hace parecer muy sólido ya que se puede ver un poco de la pared de un lado. El artista ha fortalecido la composición eligiendo una hora del día en la que la calle y los edificios de la izquierda están sumidos en una profunda sombra. Estas formas oscuras proporcionan un equilibrio perfecto para el edificio del museo que está fuertemente iluminado.

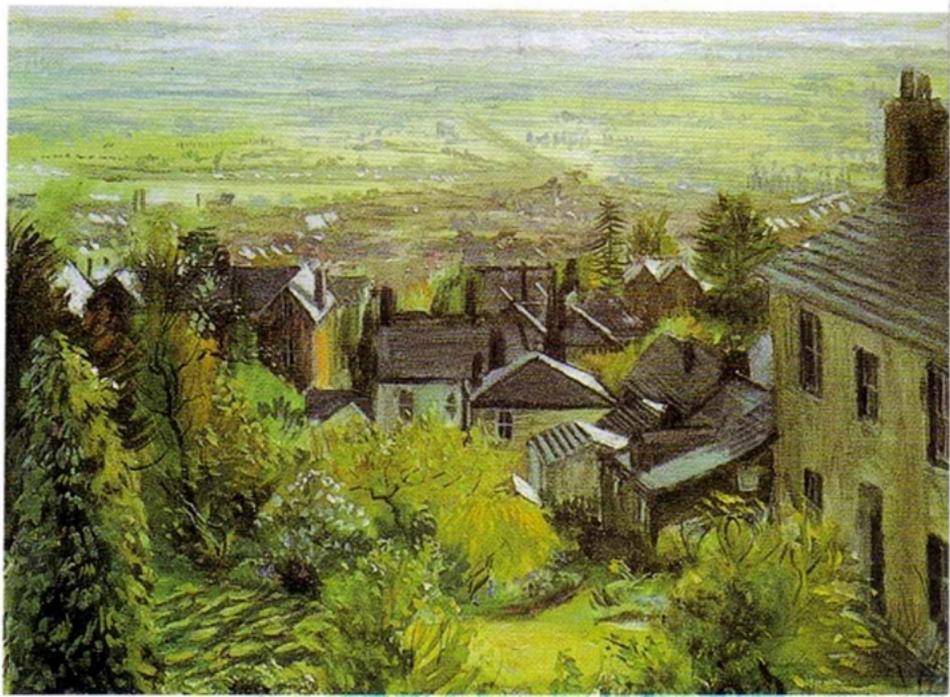
## Perspectiva alta

► La elevada perspectiva tomada en *El Valle Severn de Malvern* ha permitido a Stephen Crowther sacar mucho partido al patio en primer plano y a los tejados, los cuales de no ser así hubieran quedado ocultos. También ha proporcionado una gran extensión de paisaje al fondo, arrastrado la distante franja de cielo.



## Patrón y decoración

Al pintar edificios que están directamente frente a usted, se tiende a hacer que parezcan lisos, pero en el cuadro *Ca d'Oro, Venecia* de Richard Beer se ha escogido bien la perspectiva, ya que el artista quería enfatizar sus decorativas fachadas antes que sus estructuras. La extensión de agua, que ocupa más de la mitad del cuadro, proporciona una contraposición a los encantadores e intrincados arcos y balcones.



# Edificios: Composición

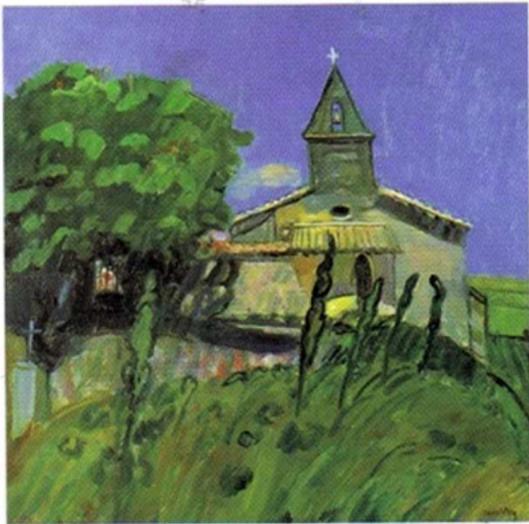
Ya que los temas arquitectónicos están entre los más difíciles, existe una tendencia a olvidarse de sus valores puramente pictóricos esforzándose tratar de conseguir la proporción y la perspectiva adecuadas. Pero la composición es algo muy importante pinte lo que se pinte, así que si está trabajando al aire libre eche una mirada crítica a lo que tiene delante y piense sobre cómo quiere colocar los distintos elementos para sacar ventaja de ello.

Hasta cierto punto su composición ya estará determinada por el lugar que haya escogido para pintar, pero es muy posible que usted tenga que hacer algunos ajustes. También necesitará decidir qué porción del tema quiere incluir.

Un visor es de gran ayuda en estos casos. A algunos artistas les gusta llevar consigo un marco vacío para poder sostenerlo en el aire y explorar las diferentes posibilidades. Usted puede construirse su propio visor recortando una ventana en un trozo de cartón.

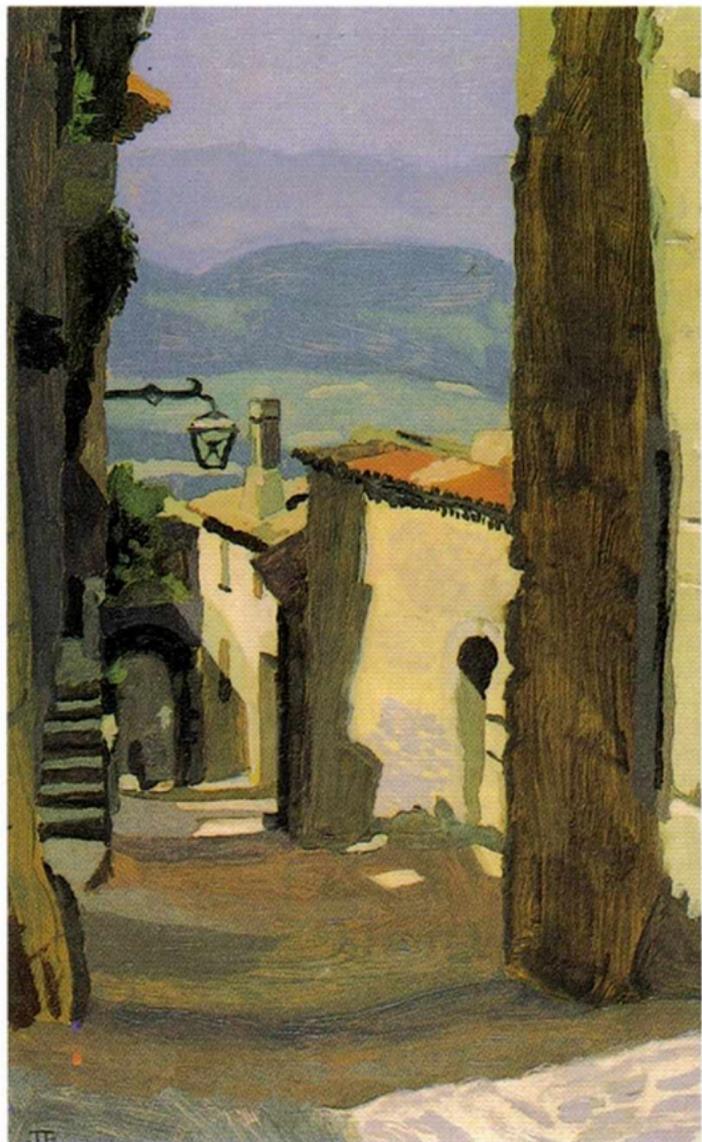
## Ubicando el centro del interés

El centro de interés obvio en el cuadro *Iglesia de Pueblo, Provence* de David Donaldson es la iglesia, con su geométrica torre, pero el artista ha tenido cuidado de colocarla descentrada y de equilibrarla con la redonda masa del árbol de la izquierda. El primer plano se ha pintado relajadamente para no robarle interés a la iglesia. El atrevido y lineal tratamiento de las plantas y hierbas conduce nuestros ojos hacia ella lo mismo que las pinceladas direccionales en el árbol.



## Contrastes de claro y oscuro

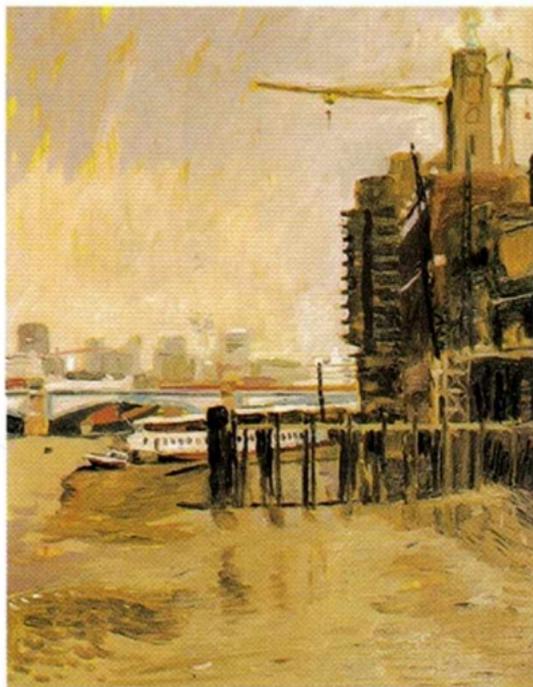
► En el cuadro *La Calle Vacía, Lacoste* de Jeremy Galton, se han utilizado las sombras de manera muy habilidosa como fuerza dominante de la composición, con las oscuras paredes en primer plano enmarcando la calle bañada por la luz del sol y fresco paisaje azul que hay detrás. El cuadro se basa en el contraste entre las formas claras y las oscuras, que se han observado y pintado con sumo cuidado para crear un efecto vital pero armonioso a la vez.



## Edificios: Escenas urbanas

Las vistas panorámicas de las ciudades o los pueblos pueden ser temas maravillosos para un cuadro pero son un tanto desmoralizadoras para los principiantes por ciertas razones. Una de ellas es el hecho de tener que hacer frente a tantos detalles (mampostería, balcones, puertas, ventanas, tejados y chimeneas) en un solo cuadro. Y otra es la complejidad de la perspectiva cuando los edificios están dispuestos en ángulos o cuando están a diferentes niveles. Y, por supuesto, está el problema añadido de encontrar una localización adecuada en el que posicionar el caballete, aunque también se podría trabajar con fotografías.

Probablemente lo más inteligente sea evitar los proyectos demasiado ambiciosos al principio, ya que es fácil desanimarse. Escoja una sección pequeña de una escena, como por ejemplo la esquina de una calle, que tenga una perspectiva relativamente fácil y olvídense de los detalles hasta las etapas posteriores, cuando usted pueda ver cuáles de ellos son realmente necesarios en el cuadro.

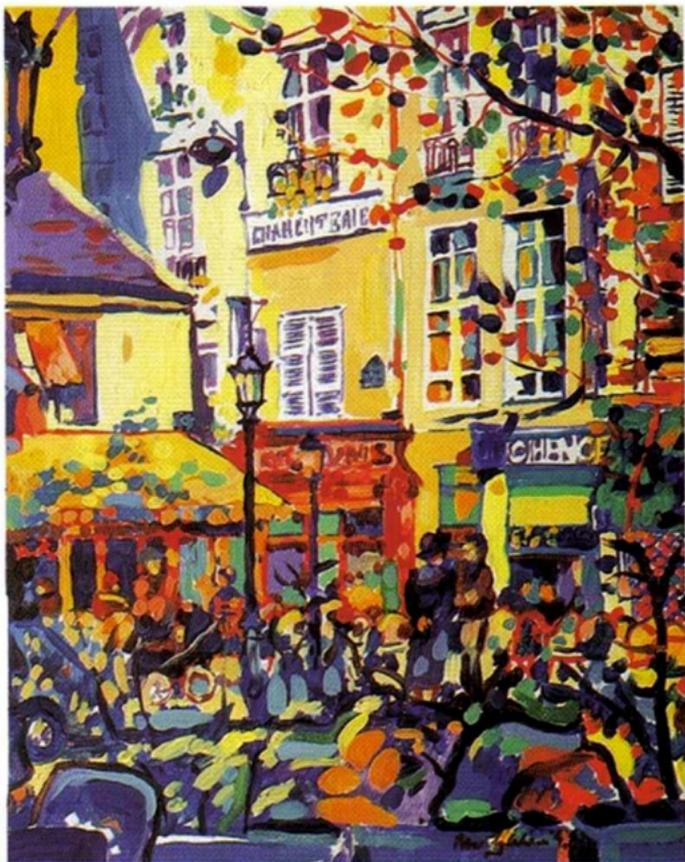


### Trabajar al aire libre

El cuadro *La Torre Oxo* de Jeremy Galton fue pintado en exteriores. Antes de pintar, se midió la forma exacta del puente y de los muelles del embarcadero y se dibujaron a lápiz, ya que si no los errores podrían llevar a un retrato poco convincente de la construcción. Después se bosquejaron las formas principales con pintura diluida, y el banco de barro y los edificios de la derecha se marcaron con marrones oscuros y ocre. Se utilizó pintura más densa para añadir detalles en etapas posteriores.

## Color no realista

El llamativo estilo de Meter Graham ha transformado una ordinaria esquina de la vida parisina en una emocionante y colorida composición. Como en todas sus obras, para el cuadro *La Calle Saint-André des Arts* ha usado una paleta de colores intensificada, rechazando los marrones y los grises que normalmente se asocian a los temas urbanos.



# Edificios Interiores

Pintar interiores implica una mezcla de disciplinas artísticas. Como hay elementos arquitectónicos así como la naturaleza muerta, usted tendrá que hacer frente tanto a los problemas de la perspectiva como a las complejas condiciones de iluminación.

Las reglas de la perspectiva son las mismas para los interiores que para los exteriores. Las paredes van perdiendo iluminación hacia sus bordes, igual que el piso, los lados de las mesas y demás. Sería bueno comenzar con una parte de la habitación e intentar permanecer en la misma posición cuando haga el dibujo preliminar.

Explorar los efectos de la luz es uno de los aspectos más emocionantes al pintar interiores. La brillante luz del sol entrando por una ventana puede iluminar un área, dejando sombras de fuerte contraste, y los barrotes de las ventanas pueden crear líneas regulares o distorsionados sobre el suelo. Pintar la misma habitación a diferentes horas del día puede ser un ejercicio interesante y ver como las variaciones de la luz afectan a la composición y al color.



## Luz interior

James Horton escogió para su cuadro *Interior en Les Planes* una hora del día en la que la luz entra en la habitación por las puertas del balcón y por la ventana no visible a la izquierda del cuadro. El diseño de color en clave alta acentúa la sensación de luz y vivacidad.

## Espacio sugerente

En el cuadro *Restaurante de las Bellas Artes* de Richard Beer, el complejo patrón de paneles y arcos forma una composición decorativa y en contraste el suelo desnudo realza la espaciosidad de la habitación.



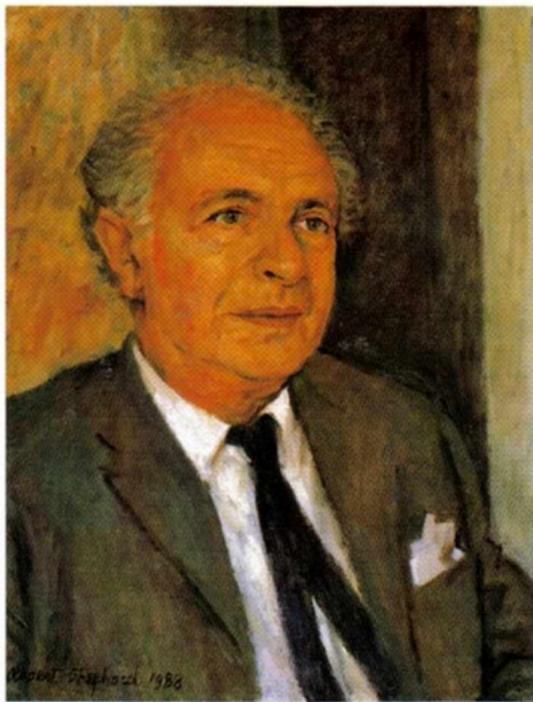
## Luz artificial

El cálido fulgor de la luz artificial del escenario ilumina esta pequeña porción del teatro Rupert Shepherd le ha sacado el máximo provecho en su cuadro *Max Miller en el Teatro de Variedades*. Los teatros siempre han sido un tema muy popular para los artistas, pero normalmente es necesario trabajar en base a pequeños bocetos tomados in situ.

## Gente: Conseguir la semejanza

Las formas generales de la cara varían mucho más de lo que la gente piensa. Uno no tiene por qué acercarse a la gente para identificarlos; incluso a cierta distancia se puede identificar por una cara a alguien en especial. Por consiguiente, lo primero que hay que hacer en un retrato es establecer la forma de la cara y la estructura subyacente: los planos de la frente y de la sien y los del puente y los lados de la nariz, las posiciones de las cuencas de los ojos, los pómulos y la barbilla.

El siguiente paso es establecer estos planos y su relación entre ellos en el lienzo. Detalles, tales como las cejas y las líneas precisas de los labios, deberían completarse despacio; si usted comienza por ahí tiene pocas posibilidades de producir un buen retrato. Incluso podría descubrir que puede terminar de trabajar en el cuadro antes de lo que había pensado en un principio con menos detalles de los que hubiera creído necesarios.

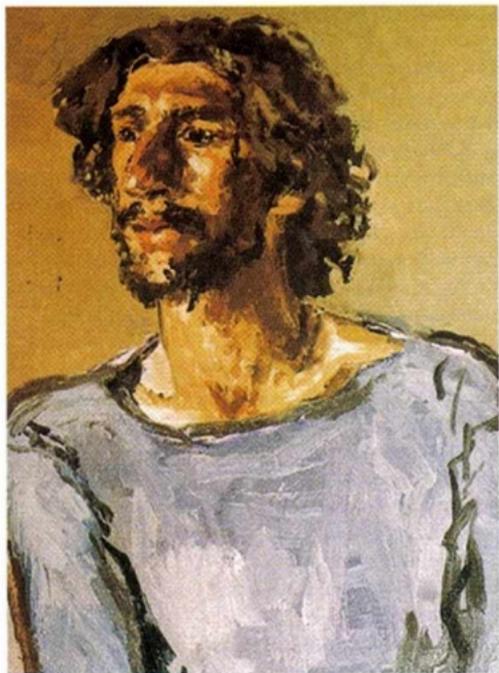


### Cualidades de los bordes

El retrato formal *Profesor Michael Shepherd* de Rupert Shephard fue construido gradualmente en capas sobre una pintura base (vea la página 112). La cara ha sido descrita con considerable detalle pero hay muy pocos bordes duros, los únicos contornos relativamente afilados son los de las fosas nasales y los labios.

## Lenguaje corporal

▼ En el cuadro *Mi Padre* de Susan Wilson, la posición del modelo contribuye a su parecido tanto como la cara. Trate siempre de reconocer formas particulares de sentarse y de levantarse antes de embarcarse en un retrato ya que éstas varían ampliamente y pueden ser muy expresivas.



## Pinceladas expresivas

▲ El poderoso retrato *Farell Cleary* de Susan Wilson, con sus pinceladas relajadas y atrevidas, provoca un contraste interesante con el de la página anterior de Rupert Shephard. La postura y la cara han sido observadas magníficamente, y a la composición se le ha dado una fuerza adicional por medio de las firmes líneas negras contra el fondo liso y neutro.

# Gente: Componiendo un retrato

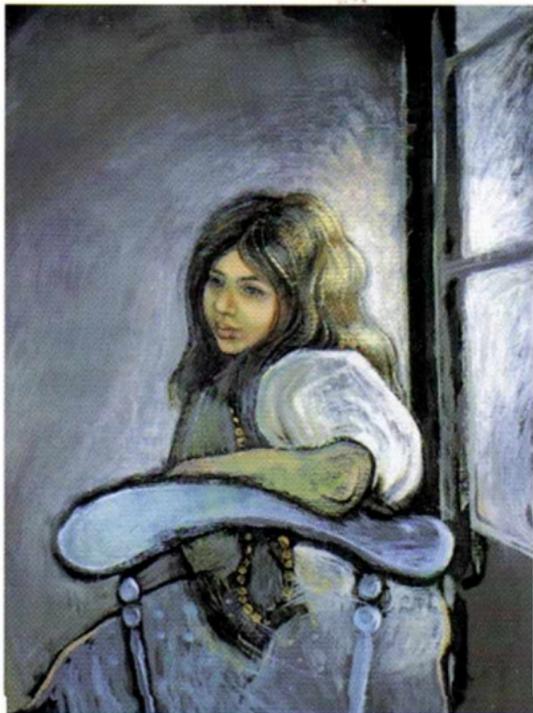
Un retrato es por encima de todo una pintura y debería tratarse con tanto respeto su composición como cualquier otro tema. Se deben tomar decisiones sobre la posición de la cabeza, la ropa, qué parte del cuerpo de esa persona se debe mostrar (usted podría parar en los hombros o continuar hasta las manos), el fondo y cualquier objeto que usted desee incluir.

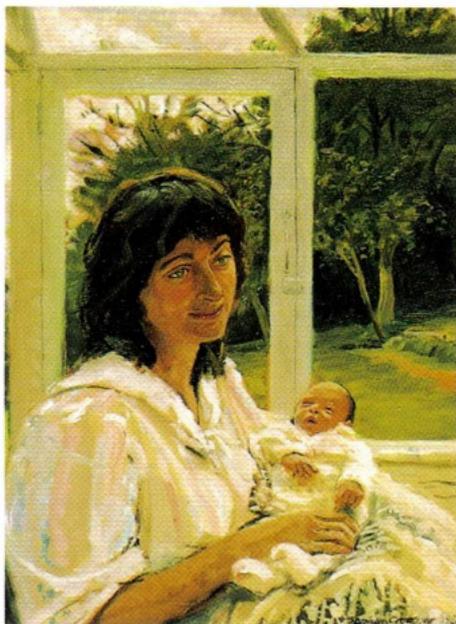
Estudie a su modelo para analizar sus características más distintivas. La mayoría de la gente tiene una forma característica de sostener la cabeza y de poner las manos y tienden a sentarse de una forma particular. Esto no lo asumirán como una orden pero lo harán así si se les permite relajarse y se acostumbran a ser objeto de atención.

Elija la disposición de los colores para el cuadro pero recuerde que normalmente es mejor dejar la ropa y el fondo en un tono algo pálido para que no le resten atención a la cara, que es siempre el punto focal en un retrato. Experimente con la iluminación, asegurándose de que las sombras desaparecen definiendo la forma de las facciones. En general, lo mejor es evitar una iluminación demasiado chillona ya que esto puede hacer que el modelo parezca huesudo y viejo, y también priva a las sombras de sutiles matices.

## Las pinceladas en la composición

En el cuadro *Mi Hija*, Georgia Rosengarten de Naomi Alexander ilustra como las pinceladas no sólo pueden describir formas sino que también juegan un papel vital en la composición. Las pinceladas siguen el contorno del pelo, de la blusa, del brazo y del respaldo de la silla, continuando hacia arriba y alrededor de la pared del fondo. Un contrapeso necesario ante este movimiento arremolinado es la verticalidad del marco de la ventana, cuyos tonos oscuros imitan el pronunciado contorno del respaldo de la silla.



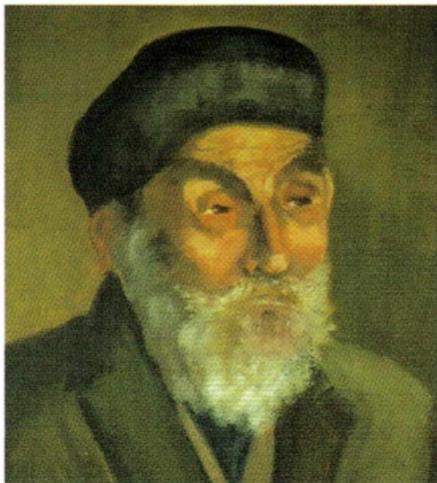


## Pintando un tema

En el cuadro *El Nuevo Bebé* de Stephen Crowther, el tema de la nueva vida se acentúa gracias al verde follaje del jardín que hay detrás y la pose con la cabeza ladeada. La mano sobre el cuerpo del bebé expresa sincera devoción y orgullo por la maternidad. Las barras de la ventana proporcionan un marco de fondo efectivo para el delicado tratamiento de la cabeza de la modelo.

## Retratos de cabeza y hombros

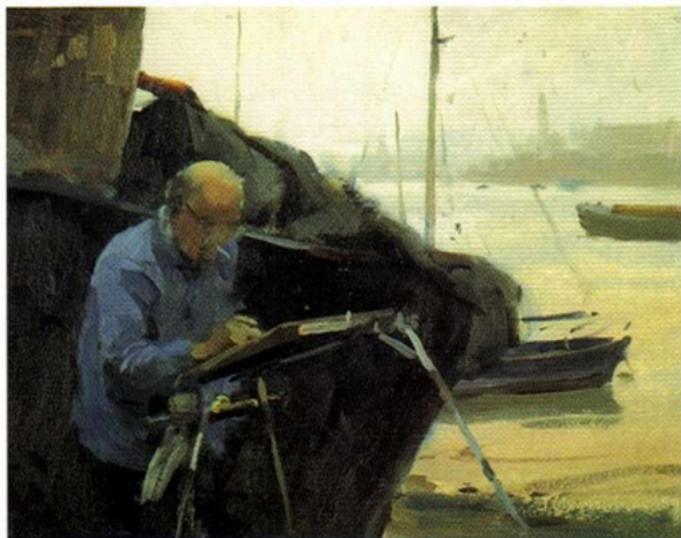
El cuadro *Sydney de Stepney* de Olwen Tarrant es una composición simple y clásica de cabeza y hombros que focaliza toda la atención en la cabeza. El carácter y el sombrío estado de ánimo del modelo se sugieren mediante una limitada gama de marrones.



## Gente: La figura en contexto

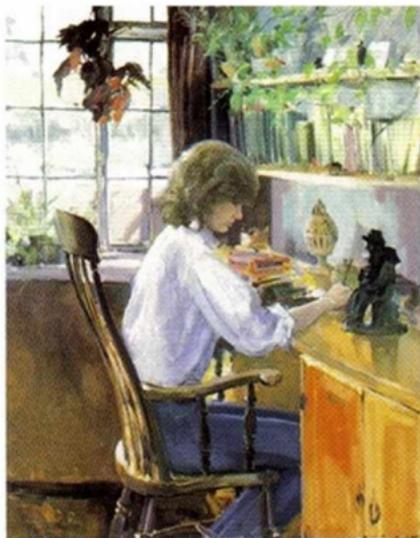
En un retrato, o en un cuadro que sea similar a un retrato, el entorno debe complementar la figura sin competir con ella o desmejorarla. Sin embargo, incluso si es tratado con menos detalle que la figura, necesita que se piense en él igualmente. Un escenario puede respaldar un retrato ofreciendo una descripción visual del interés o la ocupación del modelo. Por ejemplo, usted podría pintar a un niño leyendo o dibujando, o a un pintor de pie junto a su caballete.

A menudo el pintar figuras no es tanto un retrato individual como pintar a una persona ejerciendo una tarea en particular, en cuyo caso es la acción en sí misma el mensaje que debe transmitirse, así que busque las posiciones y actitudes que mejor sugieran el movimiento. Una figura puede que no sea más que un elemento más en un paisaje o en un interior. Mientras que puede ser relativamente poco importante por sí misma, puede ser el punto focal o proporcionar un estándar para una escala. Por ejemplo, una figura pequeña en primer plano de un paisaje de montaña puede resaltar la sensación de espacio y amplitud.



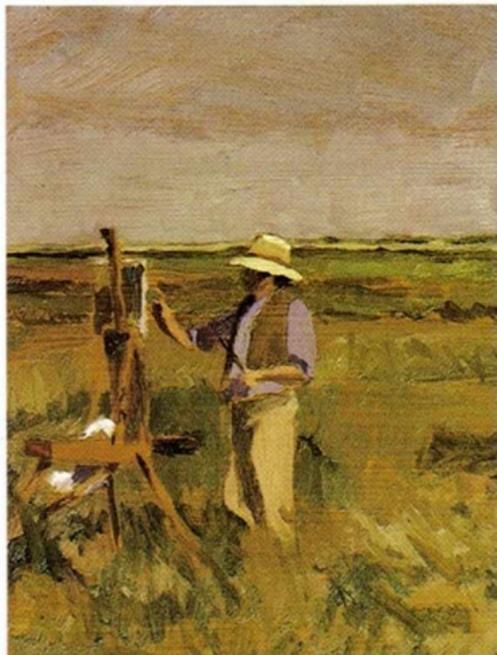
### Actividades características

Un tema favorito de los pintores es un compañero pintor desarrollando la misma actividad. En el cuadro *Trabajando al Aire Libre, Bugsby's Reach* de Trevor Chamberlain, el 'modelo' es muy probable que permanezca más o menos inmóvil durante el tiempo que usted esté allí y se le puede mostrar en un escenario que es totalmente compatible con su ocupación.



## Figuras en interiores

El cuadro *El Estudio de Sian* de David Curtis, es tanto un bello retrato, en el cual el escenario dice algo del modelo, como una pintura de un interior específico con la figura como tema principal. La composición ha sido cuidadosamente planeada: las puertas de los armarios de abajo a la derecha equilibran la ventana, y la diagonal del respaldo de la silla une el fondo con el primer plano.



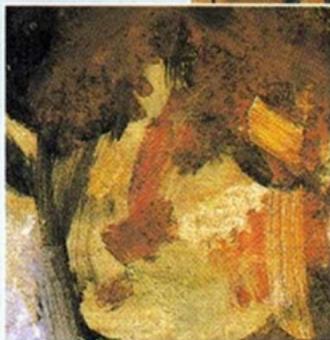
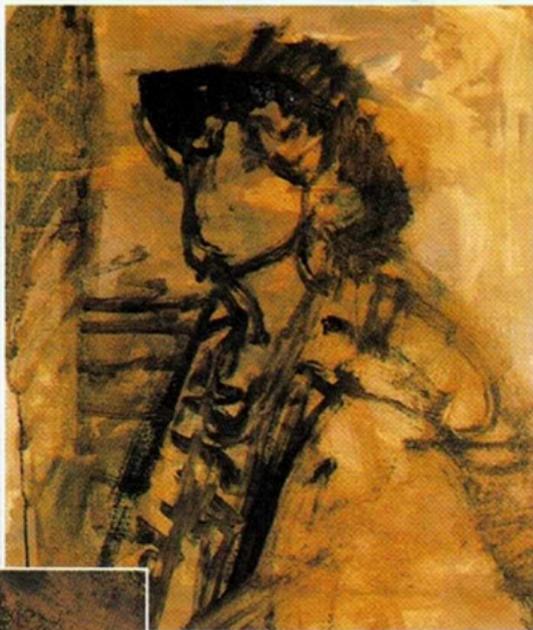
## Contar una historia

El pequeño cuadro al óleo *James Horton Trabajando* de Jeremy Galton, de nuevo nos muestra a un compañero trabajando. El cuadro tiene un pequeño elemento narrativo: nos da la sensación de que el artista está trabajando a contrarreloj para acabar el cuadro antes de que empiece a llover.

# Tutorial: Pintando un retrato

Al pintor Tom Coates le gusta pintar retratos de gente que conoce, pero raras veces acepta encargos ya que prefiere tener la libertad de explorar nuevos temas y medios. Además de al óleo, también trabaja en acuarela y en pastel. Se describe a sí mismo como un pintor de tonos, que percibe las sutiles armonías de los colores, pero que nunca ha sido capaz de explotar matices brillantes. Esta preocupación por la luz y la oscuridad es apreciable en este retrato, el cual está extremadamente organizado en términos tonales.

**1** Trabajando con pintura muy diluida, el artista establece con amplias pinceladas toda la composición y la postura. El grosor de las líneas evita cualquier definición precisa del contorno en esta fase.



**2** Después comienza a trabajar para indicar los planos principales de la cara, delineando el pómulos con un trazo fuerte de color.

**3** Trabajando en todas las áreas del cuadro a la vez, se delinear las relaciones importantes de color y tono. Las pinceladas son sueltas y libres, y no hay ningún intento de añadir detalles en esta etapa.



**4** Unas cuantas hábiles pinceladas de cálidos y relajados rosas, marrones y amarillos, y comienza a emerger una cara individual. Fijese en que la pintura, fina en las primeras etapas, es ahora bastante espesa de acuerdo con el principio de trabajar graso sobre fino (vea la página 60).



**5** La firme construcción de la pintura da forma a los rasgos y a la forma de la cara. El artista vuelve ahora su atención hacia el fondo. Después de probar varias combinaciones de gris pálido y oscuro, al final se decide por un gris verdoso de tono medio.

**6** Un poco de mezcla ha suavizado el contorno de la cara y se han añadido toques finales tales como la pluma del sombrero, el brillo del pendiente y las rayas de la bufanda para darle vida al cuadro. La ropa, especialmente la parte de abajo a la izquierda se ha pintado un tanto vagamente para que no robe la atención a la cara.





**Tom Coates**

*Mujer con Sombrero Negro*

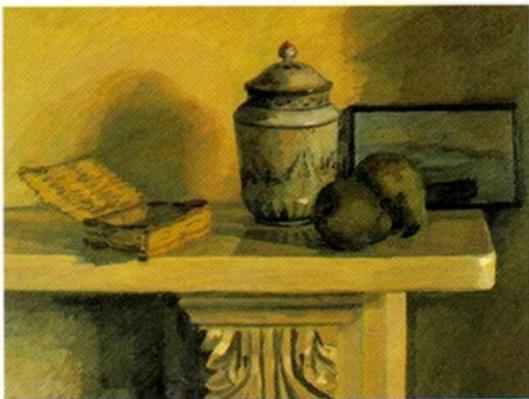
Este cuadro es un maravilloso estudio evocativo que captura la pose relajada del modelo y su mirada soñadora. Fijese en cuan hábilmente el artista ha usado la técnica de húmedo-en-húmedo (vea la página 82) para mezclar los colores, más perceptiblemente en el hombro y la manga de traje.

# Naturaleza muerta: Organizando el grupo

Una naturaleza muerta debería tratar un tema. El tema culinario de fruta, verduras y utensilios de cocina es uno de los favoritos. Y como los objetos están relacionados por asociación, forman la base para un cuadro armonioso. Otro tipo de tema es el biográfico o el narrativo, en los que se pintan objetos personales tales como zapatos o una silla. Van Gogh pintó ambos en diferentes etapas de su carrera.

Un tema puede también ser meramente visual, con objetos escogidos específicamente por su forma o su color. Por ejemplo, platos y cuencos en una mesa proporcionan una organización de círculos y líneas horizontales (o diagonales) mientras que las botellas comprenden una serie de líneas verticales y de curvas. Los objetos podrían ser predominantemente azules, blancos o amarillos.

Organizar una serie de objetos para que formen una placentera composición es uno de los aspectos más difíciles en una naturaleza muerta, así que prepárese para tomarse su tiempo en esta fase. Usted podría empezar por colocar los objetos al azar, quizá incluso sin mirar. Después obsérvelos a través de un marco y muévalos hasta que comience a ver una composición satisfactoria con tanto equilibrio como una en movimiento.



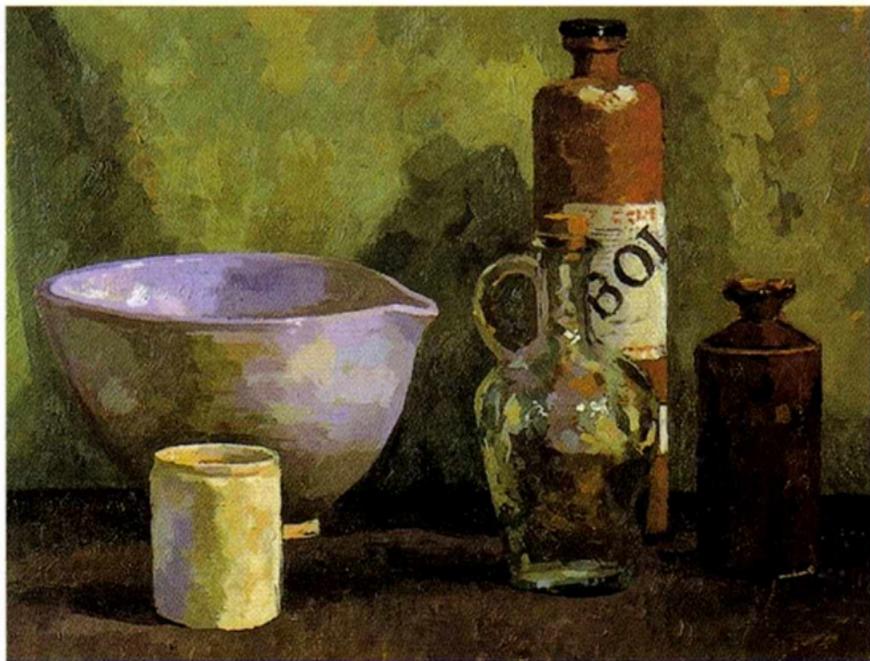
## La estructura de la composición

Las configuraciones con éxito a menudo se basan en un simple patrón geométrico. En el cuadro *Repisa de Chimenea* de Anne Spalding, los objetos y la repisa en conjunto forman una cruz aproximada. Las formas horizontales y verticales dominantes se equilibran con la diagonal formada por la caja posicionada con cierto ángulo.



## Un tema de color

En el cuadro *Naturaleza Muerta en Rosa y Azul* de Jeremy Galton, los objetos se escogieron primordialmente por su color ya que el artista quería experimentar con un esquema de color específico. Se hicieron un montón de arreglos hasta que la composición fue buena, y algunos de los objetos tuvieron que retirarse.



## Iluminación

La iluminación juega un papel importante cuando se pintan naturalezas muertas. En el cuadro *Alfarería y Cristal* de James Horton, una luz bastante fuerte desde la derecha provoca una sombra detrás de los objetos y aumenta la profundidad de los que están a la izquierda dándoles forma y solidez.

## Apariencia casual

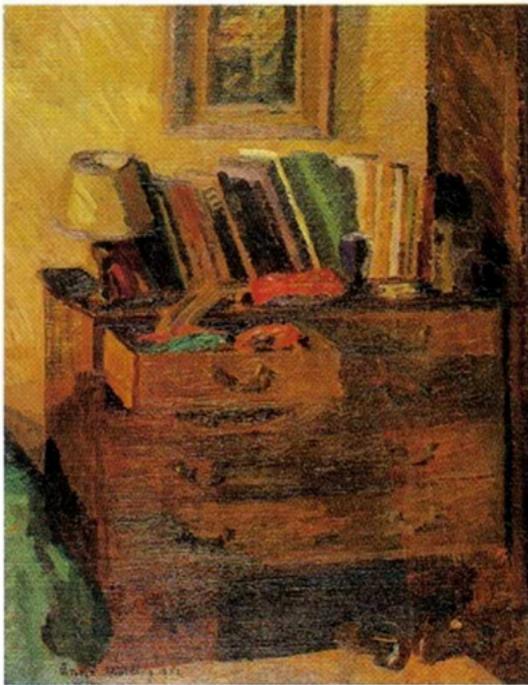
El cuadro *Una Silla y un jarrón de Cobre* es la clase de naturaleza muerta que podría aparecer casi por casualidad (vea Grupos Encontrados en la página 178). Pero de hecho, Jeremy Galton organizó la silla y el jarrón con cuidado antes de mover la composición más cerca de una ventana para conseguir una mejor iluminación.



## Naturaleza muerta: Grupos encontrados

Las naturalezas muertas normalmente (aunque no siempre) se pretende que parezcan naturales, pero la mayoría en realidad se organizan con sumo cuidado antes de empezar. La esencia de la naturaleza muerta 'encontrada' es que no está genuinamente organizada. A veces simplemente ocurrirá que usted vea algo, dentro o fuera, que tenga buen aspecto para un cuadro. Podría ser prácticamente cualquier cosa: cazuelas y sartenes en una cocina; unos platos y un trozo de pan que han sobrado de la comida; objetos en la repisa de la chimenea; tiestos o sillas en el jardín, o incluso unas piedras y unos guijarros en la playa.

Tales objetos pueden estar distribuidos en una manera mucho más interesante de lo que usted podría pensar. Algunos pueden estar medio caídos, otros medio escondidos. Los tamaños y la distribución del color serán al azar. Ahora está en usted sacar lo mejor de ese tema escogiendo el punto de vista con más ventajas para realizar el cuadro.



### Usar la pintura libremente

La apariencia casual 'encontrada' del cuadro *Cómida con Cajones* de Anne Spalding se realiza con el ligero desaliño y por el uso libre y espontáneo de la pintura. El cajón abierto, los libros inclinados y los zapatos en el suelo sugieren un momento pasajero antes de recoger las cosas.

## Aprovecha las oportunidades

Cuadros como *Las Zapatillas Negras* de Anne Spalding a menudo se forman por casualidad. De repente usted puede ver un cuadro en potencia entre el desorden visual de su ambiente. A menudo es necesario organizar un poco las cosas o quitar algún objeto innecesario, pero aparte de eso su naturaleza muerta está lista para pintar.



## Configuración con arte

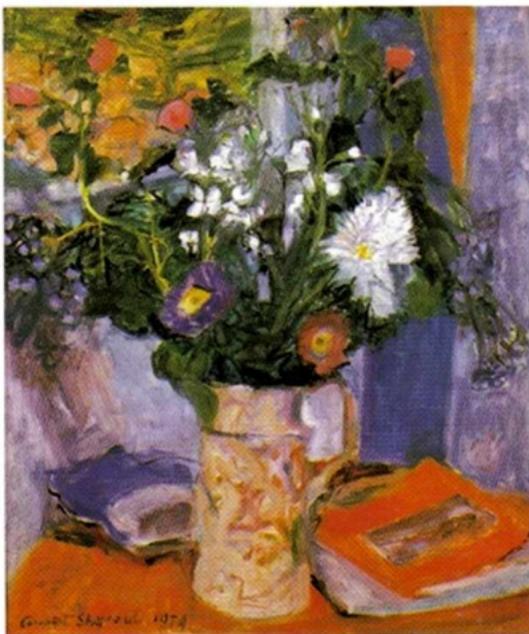
Es muy difícil organizar objetos al azar de manera que su naturaleza muerta no parezca artificial. El cuadro *Archivo Español* de John Monk aunque ha sido obviamente organizado (con la revista delgada saliendo del libro grande), parece bastante natural y se ha pintado ampliamente y económicamente con el manejo controlado del empaste (vea la página 88).

# Naturaleza muerta: Grupos florales

Las flores, ya sean plantas vivas en un tiesto o ramos cortados en un jarrón, continúan siendo uno de los temas preferidos dentro de la naturaleza muerta. Se pueden pintar por sí mismas o como parte de un grupo, quizá incluyendo fruta o un jarrón atractivo.

Las flores no son fáciles de pintar y una de las causas más comunes del fracaso es el hecho de que normalmente se trabaja demasiado en el cuadro intentando pintar hasta los más pequeños detalles de los pétalos, las hojas y los tallos. Es esencial simplificar hasta cierto punto y para hacerlo se necesita saber las características más importantes de las flores. ¿Son frágiles o robustas; redondeadas o en forma de trompeta; hay varias flores en cada tallo o solo una? ¿Cómo es de grueso el tallo en relación a las cabezas de las flores? Así que antes de comenzar a pintar, fíjese bien en ellas y asegúrese de que entiende las estructuras.

Otra cosa que suele salir mal a los principiantes es el hecho de que los tallos no están propiamente relacionados con el jarrón, así que si las flores están en un recipiente opaco intente imaginar los tallos por debajo del cuello del jarrón para poder conseguir de manera adecuada la dirección y la proporción sobre del jarrón.

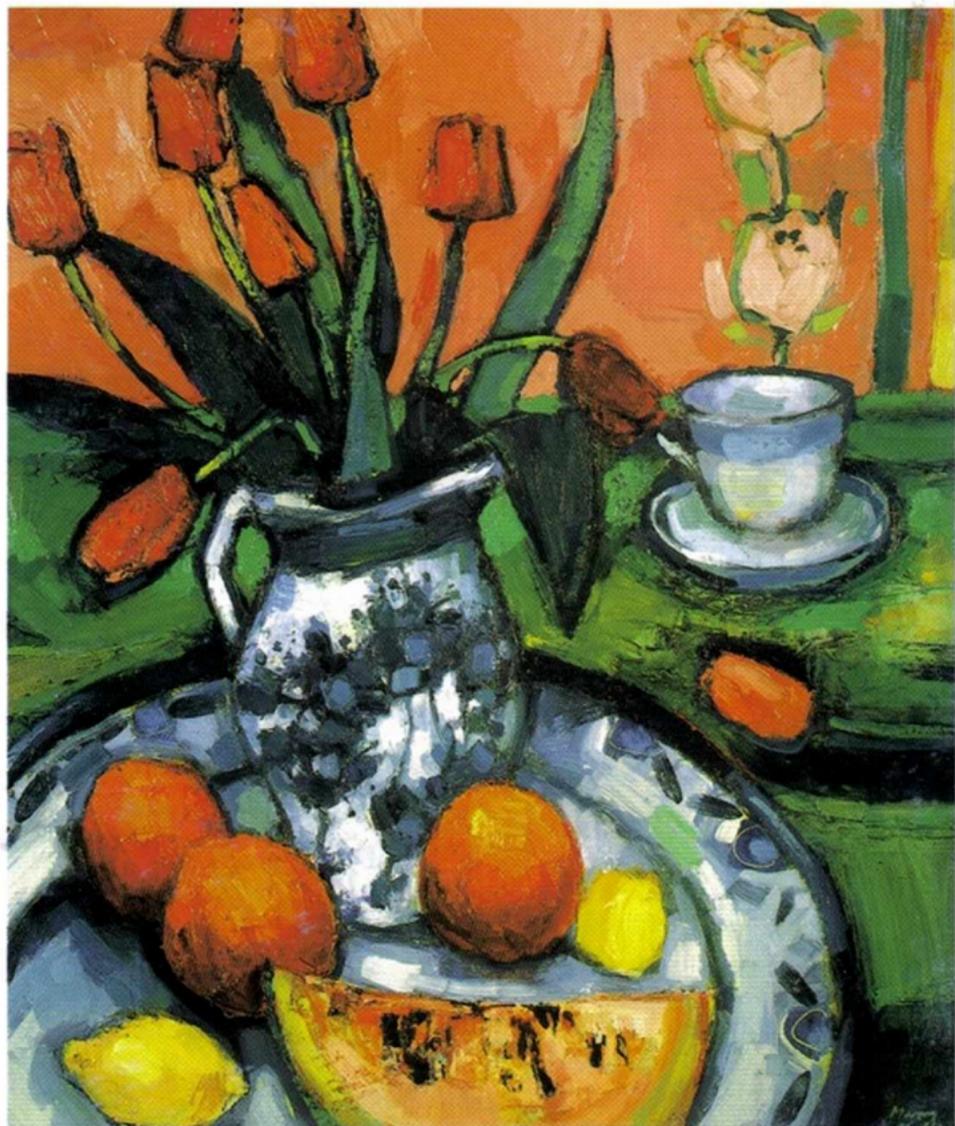


## Llenar el espacio

Ya que el jarrón suele ser una forma larga y delgada, a menudo se necesita traer otros objetos y ponerlos al lado para que no quede un espacio vacío. En el cuadro *Flores Mezcladas en un Jarrón* de Rupert Shephard, los libros proporcionan un equilibrio para el jarrón al mismo tiempo que permite al artista introducir más colores.

## Enfatizar el elemento patrón

► En el colorido cuadro *Naturaleza Muerta: Tulipanes Rojos* de Mary Gallagher, el patrón general formado por el grupo de objetos y flores es más importante que la representación tridimensional de las formas. Las flores son especialmente tratadas siguiendo un patrón liso, realzado por los contornos gruesos y oscuros de las figuras.



# Tutorial: Flores blancas

Este es un cuadro relativamente pequeño hecho en tablero preparado y completado en una sesión, como lo son la mayoría de las naturalezas muertas, o paisajes de Jeremy Galton. Normalmente pinto a 'tamaño vista', es decir, que los bordes del tema coincidan con los del tablero. Esto facilita el tomar medidas con el mango del pincel sostenido a la distancia del brazo extendido, luego estas medidas se transfieren a la superficie del cuadro.

**1** Aunque la organización es simple, se ha considerado con cuidado antes de comenzar el cuadro. La planta se situó en un mantel y se fue rotando hasta que se encontró la configuración de flores más interesante.



**2** El tablero se ha teñido de amarillo ocre ya que al artista no le gusta pintar en superficies blancas. Comienza con un cuidadoso dibujo, anotando la posición de las flores en relación unas con otras.



**3** Como las flores son básicamente blancas, el artista primero ha escogido delinearlas sobre fondo oscuro. Su mano izquierda reposando en el caballete actúa como soporte de la mano con la que trabaja.



**4** Los colores para los pétalos se mezclan con cuidado para que no haya rayas en la pintura. La mezcla que se muestra aquí consiste en blanco con laca rubia acarminada y con amarillo ocre.



**5** Para asegurarse de que el color es el correcto, acerca el pincel a los pétalos y ajusta la mezcla hasta que está satisfecho con ella. Esta es una forma muy útil de identificar colores y tonos, que pueden resultar sorprendentes.

*Continúa en la página siguiente*



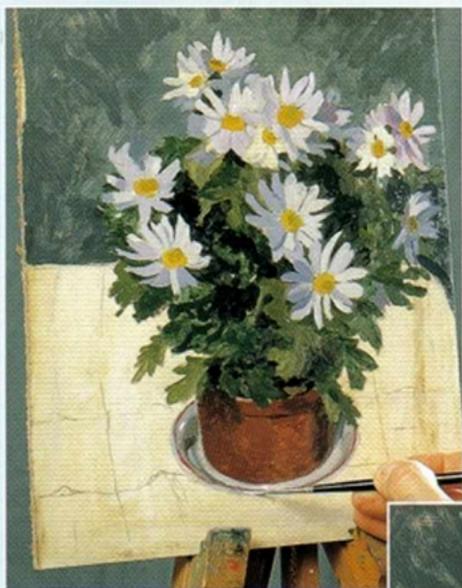
**6** La primera mezcla de color se aplica ahora. Ya que hay pocos pétalos que tengan el mismo color, hay que alterar la pintura en repetidas ocasiones según se requiera.



**7** Antes de completar los pétalos, se pintan algunas áreas del follaje, especialmente las oscuras. A lo largo de toda la pintura, los colores se mezclan con diluyente consistente a una tercera parte de aceite de linaza y dos terceras partes de esencia de trementina.



**8** Los centros amarillos de las flores y el jarrón proporcionan colores cálidos en un cuadro predominantemente frío.



**9** El artista quiere asegurarse de que el plato mantiene su borde encrespado, así que pinta esto antes de pintar el mantel, usando un pincel fino de pelo de marta.

**10** Con el mantel ya completo, se definen las formas de las hojas más importantes (aquellas que resaltan del fondo) con un pincel de pelo de marta.



*Continúa en la página siguiente*



**11** Este detalle nos muestra como los pétalos son de distintos tonos de blanco, desde los blancos amarillentos pasando por los rosados hasta los grises violeta. Muchas de estas variaciones de color han sido causadas por el ángulo de los pétalos respecto a la fuente de luz.



**12** Los pequeños trozos de azul y ocre en el fondo proporcionan un interés adicional. En principio eran demasiado claros y brillantes, así que se utilizó la técnica del secado con papel secante para quitar algo de la pintura.



**Jeremy Galton**

*Crisantemos Blancos*

En el cuadro acabado, los blancos destacan claros y brillantes debido al tratamiento cuidadoso de colores y tonos que se les ha dado en el área oscura. A menudo es difícil de apreciar cuán oscuros pueden ser los objetos blancos cuando están de espaldas a la luz.

# Indice

- A**
- aceite de linaza 22, 23, 50, 84, 88, 127
  - aceite, quitar 84, 127
  - acrílicos para color de fondo 24
  - acrílicos para pintar capas inferiores 101, 112, 120
  - acrílicos: pinceles para 12
  - acuarelas, pintar con 120
  - aditivos para texturizar 110-111
  - agua, en movimiento 142, 144-145
  - agua, estancada 97, 142-143
  - aire libre, trabajar en 10, 73, 132-135, 152, 154, 160, 162
  - alcohol desnaturalizado 22, 122
  - alcohol desnaturalizado, reutilizar 123
  - algodón de pato 18
  - apagado, avivar 126
  - árboles 148-149
  - arena como aditivo 110
- B**
- barniz/barnizar 22, 23, 127, 132
  - barnizar 22, 56-57, 83, 86-87, 126, 144
  - bastidor 20-21
  - blanco(s) 186-187
  - blanco(s), efecto al añadir 31
  - bordes, crear duros 78-79
  - bordes, duros y suaves 76-77
  - bordes, en retratos redefinir 120
  - bordes, encrespados 185
  - bordes, rotos 76
  - brillos 47, 61, 63, 77, 78, 80, 83, 156, 174
  - brillos, barrer 14
  - brillos, empaste 60
  - brillos, en la piel 52-53, 54
  - brillos, en verdes 138
  - briznas de madera como aditivo 110, 111
- C**
- caballete, estabilizar 133
  - cajas de pintura 10-11, 130
  - capa inferior aguada 120
  - capas 56-57, 60-61, 62, 67, 88, 96, 98, 104, 106 *vea también* pincel seco; barnizar; húmedo-en-húmedo
  - carboncillo 46, 68
  - cartón, 16
  - Cezanne, Paul 12
  - cielos 146-147, 154
  - claro sobre oscuro 75, 100
  - collage 83
  - color(es), tonos 34, 140, 156
  - colores de artista 10, 34
  - colores, acumular 76
  - colores, avivar lo apagado 126
  - colores, cálidos y fríos 31, 32, 140, 141, 156
  - colores, complementarios 29, 124, 126, 150
  - colores, consumir 126
  - colores, de sombras 150
  - colores, efectos rotos 96
  - colores, equilibrar 138
  - colores, fondo 24-25, 106
  - colores, fuerza de 30
  - colores, gradaciones 65, 96, 127
  - colores, hacer juego con 138, 183
  - colores, intensidad 29
  - colores, mantener limpios 125
  - colores, mezclar 28-29, 36, 125 *ver también* colores individuales
  - colores, neutral 29, 50-51
  - colores, no mezclados 34-35
  - colores, no realistas 163
  - colores, opacidad de 130
  - colores, oscurecer 124
  - colores, primarios 28, 29
  - colores, secundarios 28, 29
  - colores, terciarios 29, 40, 48
  - composición, en edificios 158, 160
  - composición, en naturaleza muerta 176
  - composición, en paisajes 147, 150
  - composición, en retratos 164, 171
  - composición, unificar 80
  - composición: equilibrio en 158, 160
  - Constable, John 62
  - construir un cuadro 66-67
  - contraste, claro/oscuro 160
  - contraste, complementario 139, 151
  - contraste, grueso/delgado 90
  - contraste, tonal 90
  - contraste: color 140, 149
  - Corot, Jean-Baptiste-Camille 62
  - correcciones 84-85
  - cuñas 21, 128
- D**
- dar glacis 83, 100-101, 120, 126
  - dedos, pintar con 96-97
  - Degas, Edgar 16
  - detalle, arquitectónico 162
  - detalle, en retratos 66, 83, 166

detalle, redefinir 120  
 detalle: añadir 12, 148, 155  
 dibujar en la pintura, con lápiz 78, 120  
 dibujar en la pintura: en monoimpresión 118, 119  
 dibujar por debajo 46, 62  
 dibujar por debajo, en retratos 68-69  
 disimular 116-117

## E

edificios, composición 158, 160  
 edificios, perspectiva 158-159  
 edificios, *ver también* interiores; escenas urbanas  
 efectos de bruma 96, 104-105, 140  
 empaste 22, 60, 88-91, 179  
 empaste, medio 88, 92, 111, 115  
 'encontrada', naturaleza muerta 178-179  
 enriquecer 10, 22-23, 112  
 escayola como aditivo 110  
 escenas urbanas 162-163  
 espacio, sugerir 76, 139, 165  
 espátula, pintar 14-15, 88, 92, 104  
 espátulas, paleta 14-15  
 esponja, pintar con 98-99  
 estudiantes, colores de 12, 32  
 extensores 88

## F

flores, pintar 180-181  
 flores, tutorial 182-187  
 follaje 71, 148, 184  
 fondo, coloreado 80-81  
 fondo, sin pintar 80-81, 152, 153, 154

fondo, tono 24-25  
 fondos 108, 112, 148, 158, 168, 174, 183, 186  
 fotografías, para usar 146, 162  
 frío, sugerir 140

## G

graso sobre magro 60-61, 173  
 grises, para mezclar 48-49  
 grises, para usar 50-51

## H

húmedo-en-húmedo, técnica 63, 78, 82, 90, 144, 153, 154, 175  
 húmedo-en-seco, técnica 83

## I

iluminación, en interiores 164, 177  
 iluminación, en la piel 52  
 iluminación, en naturalezas muertas 177  
 iluminación, en retratos 168  
 imagen restante 150  
 impresionistas 62, 70  
 imprimir 114-115  
 imprimir, múltiple 119  
 interiores 164-165, 171  
 invierno, paisajes 140-141

## K

## L

lápiz, para dibujar debajo 62, 68  
 lápiz, para dibujar en la pintura 78, 120  
 lápiz, para temas cortos 132  
 lenguaje corporal 167  
 Leonardo da Vinci 64

lienzo 16, 18  
 lienzo, enrollar 128  
 lienzo, estirar 20-21  
 lienzo, evitar líneas de presión 129  
 lienzo, llevar mojado 134  
 lienzo, medir 20  
 lienzo, pintar por debajo 68  
 lienzo, quitar abolladuras en 129  
 lienzo, reutilizar 129  
 lino 18  
 lino 18  
 Liquin *vea* medio álcide

## M

marrones, mezclar 40-41  
 marrones, usar 42-43  
 medio álcide 23, 42, 57, 77, 135  
 medios de secado 22, 23, 135  
 medios, acrílicos 132  
 medios, álcides 23, 42, 57, 77, 135  
 medios, empaste 88, 92, 111, 115  
 medios, para barnizar 57, 86  
 medios, para mezclar 22  
 medios, para secar 22, 23, 135  
 medios, pintar 22-23, 184  
 medios, texturizar 110-111  
 medir un lienzo 20  
 mezcla de medios 118, 120-121  
 mezcla óptica 98, 99 *ver también* puntillismo  
 mezclar 64-65, 78, 96, 127, 174  
 mezclar bordes 76, 77  
 mezclas ásperas 127  
 Monet, Claude 70  
 monoimprimir 118-119  
 multi-imprimir 119

muselina 17

## N

naranjas, para mezclar 28, 44

naranjas, para usar 46-47

naturaleza muerta, colocar el tema 176-177

naturaleza muerta, composición 176

naturaleza muerta, grupos encontrados 178-179

naturaleza muerta, grupos florales 180-181

naturaleza muerta, iluminación 177

naturaleza muerta, sombras en 177

naturaleza muerta, temas 176

negros, pintado 124

nubes 146-147, 154

nubes, dar glacia 100

## O

## P

paisaje, invierno 140-141 *ver también* cielos; árboles; escenas urbanas; agua

paisaje, tutorial 152-157

paisaje, verano 138-139

paisajes de verano 138-139

paleta, básica 32

paleta, limitada 131

paleta, personal 33

paletas 11, 130, 133

paletas, alternativa 123

paló para apoyar 14, 15

panorámicas, *ver* escenas urbanas

papel de lija 84, 85, 129

papel, 16

pastel 80, 118, 120, 121

pegamento PVA 17

percal 18

perspectiva, compleja 162

perspectiva, en interiores 164

perspectiva, mediante

  pinceladas 142

  pinceladas, variadas 12, 71

  pinceles 12, 122

  pinceles, de abanico 74, 127

  pinceles, de avellana 12, 70

  pinceles, de cerdas 12, 70, 100, 122, 127

  pinceles, de pelo de marta 12, 63, 70, 122, 185

  pinceles, grueso 100

  pinceles, limpiar 122

  pinceles, planos 12, 70

  pinceles, redondos 12, 70

  pinceles, sintéticos 70, 122

  pintar a pleno aire 62

  pintar con espátula 14, 78, 92-95

  pintar figuras 96, 170-171

  pintar fuera de casa 62

  pintar por debajo 66, 83, 86,

    100, 112-113, 120, 148

  pintura alla prima 62-63

  pinturas, cantidades 10

  pinturas, dar volumen 110-111

  pinturas, dejar huellas 114-115

  pinturas, grasas y secas 60-61

  pinturas, tipos de 10

  pinturas, transparentes 56-57

  preparar 16, 17, 20, 129

  primeros planos 75, 138, 139, 142, 145, 158, 160, 170

  puntear 12, 121

  puntillismo 125

  punto de extinción 164

  punto de vista 158-159

punto focal 38, 139, 145, 156

punto focal, en retratos 168, 170

púrpuras, para mezclar 45

púrpuras, para usar 46-47

## R

rayar 84, 104-105

reflejos 143, 147

Rembrandt 70

Renacimiento, pintura de 70, 86, 112

  retratos 54-55, 96

  retratos, alcanzar un parecido 166-167

  retratos, bordes en 166

  retratos, composición de 168

  retratos, contexto 170-171

  retratos, dibujar en 68-69

  retratos, tutorial 172-175

  rueda de color 28

## S

salpicar 117

secar con papel 115

secar con papel secante 83, 102-103, 186

sfumato 64

sgraffito 106-109, 114

simplificación 142, 148, 180

sobrepintar *ver* barnizar

  sombras, barnizar 86, 87

  sombras, en interiores 164

  sombras, en naturalezas muertas 177

  sombras, en paisajes 150-151, 156, 160

  sombras, en retratos 168

  sombras, en verdes 138

  soportes, *ver* superficies superficies 16-17

superficies, blancas 80  
 superficies, cuidado de 128-129  
 superficies, reutilizar 129  
 superficies, tejido 18-19

## T

tablero de fibra 16  
 tablero de fibra, preparar 17  
 tablero, pintura 16  
 tablero, preparar 17  
 técnica del pincel seco 74-75, 120  
 tela de cáñamo 18  
 temas arquitectónicos *ver* edificios; escenas urbanas  
 temas cortos 132  
 textura, aditivos, 110-111  
 textura, dar glacié 100-101  
 textura, de esponjas 98  
 textura, de superficie 16, 17, 20, 100  
 textura, describir 70  
 textura, pintada 88, 94, 98, 114-115  
 textura, rota 120  
 textura, sugerir 74  
 tiempo de secado 60  
 tiempo de secado, acelerar 88, 135  
 tinte, aplicar 24  
 Tiziano 70  
 tono, oscurecer 124  
 tonos 34, 89, 94, 140, 156  
 tonos de piel 52-53  
 tonos de piel, para usar 54-55  
 trabajo con pincel 70-71, 142  
 trabajo con pincel, direccional 144  
 trabajo con pincel, expresivo 73, 167

trabajo con pincel, imprimir 119  
 trabajo con pincel, suelto 71, 81  
 trabajo con pincel, usar 72-73  
 trementina, esencia de 22, 23, 50, 60, 112  
 Turner, JMW 86  
 tutoriales, paisajes 152-157  
 tutoriales, pintar flores 182-187  
 tutoriales, retrato 172-175

## U

## V

Van Gogh, Vincent 176  
 verdes 138-139, 149  
 verdes, para mezclar 36-37  
 verdes, para usar 38-39  
 virutas de madera como aditivo 110, 111  
 visor 160, 176

## W

Whistler, James 104

## Y

yeso 17