

EL PASTEL, técnica y procedimiento

Introducción.

El pastel es una técnica en seco, porque no interviene ninguna sustancia líquida. Se caracteriza porque el pigmento se aplica directamente sobre el soporte, por frotación y con poquísimo aglutinante. Por las posibilidades que tiene, por sus características, es idónea para el dibujo. Además, al tener color, se puede usar también como técnica pictórica, de hecho, está considerada como la técnica pictórica más luminosa, porque el pigmento queda casi puro sobre la superficie. La proporción de aglutinante es la mínima, suficiente para que la barra tenga cierta consistencia y no se desmorone al dibujar. Otro factor que interviene es que, para conseguir diferentes tonalidades, el pigmento va ligado a una carga blanca, materia inerte no cubriente. Puede ser yeso, creta, barita, sulfato, talco o carbonato cálcico. Debido a las tonalidades que aporta la carga a las barritas de pastel, a los colores blanquecinos se les llama “colores pastel”.

El pastel proporciona una película opaca, cubriente, pero muy frágil. La fragilidad viene determinada por el poco aglutinante, afecta tanto a la barra como a la obra acabada. Es una fragilidad óptica, porque la luz incide directamente sobre el pigmento, y también mecánica, porque se pueden desprender los polvos. Por eso, necesita protección. Es recomendable enmarcar con un cristal, dejando una cámara de aire para evitar que quede en contacto. De esta forma, se evita que, al poder entrar humedad, se formen hongos. También hay que considerar el fijado, pero éste puede interferir en las cualidades estéticas, porque tiene tendencia a apagar los colores y restarles frescura a los últimos toques. Es mejor aplicarlo a la vez que se trabaja (por capas).

Historia del pastel.

El precedente más antiguo de esta técnica lo encontramos en pinturas rupestres. Algunos estudios han demostrado que en ocasiones los pigmentos se aplicaban puros, y se fijaban con la humedad de la cueva. A lo largo de la historia, las tizas naturales eran comúnmente usadas, pero eran irregulares y de dudosa calidad. El pastel era considerado en los siglos XV y XVI como técnica complementaria de aplicación de color a retratos ejecutados mediante otros procedimientos de dibujo, como a la punta de plata o a la sanguina; Hans Holbein el Joven lo emplea sistemáticamente en muchas de sus obras. Leonardo Da Vinci recoge en su tratado de la pintura el modo de colorear en seco, los artistas comienzan a crear sus propias barras. Se hablaba de creta, pigmento y cola de pescado o suero de leche. También se usaba el engrudo de avena.

Será en el siglo XVIII cuando el pastel adquiere la máxima difusión, especialmente en la realización de retratos. En la Academia de Bellas Artes de París se reconoce como técnica pictórica. Sus colores delicados y un tanto fríos encuentran entonces eco en el gusto de la época rococó; asimismo la rapidez de ejecución satisfacía el interés por captar la psicología del personaje retratado y su expresión vivaz en un momento fugitivo y casi inasible. Perfeccionada la técnica por Vivien, fue muy utilizada por Quentin La Tour, siempre en formatos pequeños, dados los condicionamientos que impone. Más tarde, el impresionismo volvería a marcar otro momento de esplendor de esta técnica. El extraordinario pastelista Edgar Degas fue su renovador, así como el de sus motivos iconográficos. Por un lado, libera al pastel del ámbito del retrato al que se había ceñido por tanto tiempo, y por otro inicia, técnicamente, la aplicación de los colores por capas, fijadas unas tras otras, sin que se conozca el procedimiento que empleaba, algunos autores opinan que lo fijaba por capas con vapor, para seguir trabajando encima. Los trazos más oscuros los aplicaba con carboncillo, porque es más limpio y fácil de manipular que el pastel negro. Toulouse-Lautrec lo mezclaba con otras técnicas, sobre todo con óleo muy

diluido. Harán asimismo uso del pastel, al igual que se ha dicho de la acuarela, los demás pintores del movimiento impresionista, por su especial adecuación a la poética del color y la luz (VVAA, 1980). Un ejemplo de su aplicación lo encontramos en la artista estadounidense Mary Cassat.

En el siglo XX destacan Odilón Redon, Picasso (en su época azul). Paula Rego también es una artista que ha aplicado esta técnica con maestría.

Materiales que intervienen.

Se utilizan pigmentos muy finamente molidos, prescindiendo de los tóxicos, por su fácil aspiración al desprenderse el polvo. Se puede consultar una guía completa de pigmentos en Pedrola, 1998. Como aglutinante, se puede utilizar goma arábica, disuelta al 3% en agua destilada (30gr por litro), con unas gotas de miel. También se puede usar el suero de la leche, el engrudo de almidón o trigo, etc. (Pedrola, 1998).

Sin embargo, sin duda, el mejor aglutinante para el pastel es la goma de tragacanto, en polvo. Se deja en remojo toda la noche y se disuelve al baño maría, para formar una especie de jarabe. La proporción varía según los pigmentos, y dependiendo del criterio de diferentes autores. Según la absorción del pigmento y su dureza, se trabajan 3 soluciones diferentes: fuerte, media y débil. Para 10 gr. de goma de tragacanto, se añade medio litro de agua, y así conseguimos una solución fuerte. Como conservante, se puede usar β -naftol, para evitar el crecimiento de moho. Se va añadiendo el líquido y mezclando poco a poco hasta conseguir una masa uniforme, que no quede adherida al tacto (demasiado húmeda) y tampoco que esté resquebrajada (demasiado seca), teniendo en cuenta que cada barrita de un tamaño medio puede necesitar, como mucho, entre 20 y 30 cc de disolución final.

Tabla de soluciones por colores (de Mayer, 1993):

Dureza	Aglutinante	Agua (cc)	Color
Fuerte	10 gr. Goma de tragacanto	250	rojo azarín
Media	250cc. de solución fuerte	250	sanguinas y ocres
Débil	250cc. de solución fuerte	500	sombra

(Proporciones originales: ½ onza de tragacanto en 24 onzas de agua para la solución fuerte; es decir: 14,17 gr por 340,19 cc).

Otros autores (desconocido):

Dureza	Aglutinante	Agua (cc)	Color
Fuerte	10 gr. Goma de tragacanto	500	Amarillos
Media	250cc. de solución fuerte	250	Rojos y ocres
Débil	250cc. de solución media	250	Azul y naranja

Se necesita probar el resultado con diferentes disoluciones para equilibrar dos factores: la resistencia de la barrita y la suavidad de la textura. Por ejemplo, para el “viridiano” (verde a partir de óxido de cromo), como es tan fuerte en sí mismo, se usan 3 partes de alcohol por una de agua, sin más aglutinante. Para conseguir diversidad en el color, se añade carga blanca, de forma proporcional: se separa la masa en dos y a una de las partes se añade la misma cantidad de blanco; así se pueden conseguir de 5 a 8 (Mayer, 1993).

Otra forma de obtener tonos es fabricar 3 barras degradadas, con las siguientes proporciones:

2 volúmenes de pigmento por 1 de creta

1 volumen pigmento por 1 de creta

1 volumen de pigmento por 2 de creta.

Soportes.

Se puede usar papel comercial, debe ser de un gramaje medio-alto, porque así admite trabajarlo mucho. No debe ser brillante ni satinado, sino rugoso, áspero, para favorecer el agarre. Debe estar desengrasado y si es de color, conviene que sea resistente a la luz.

Se puede usar también papel de acuarela, montado en bastidor previamente humedecido, aportando una mano ligera de cola. Cuando aún está húmeda, se esparce por encima piedra pómez en polvo, se espera a que seque y se sacude el exceso. Queda una fina superficie áspera de color gris. Se puede acabar cubriendo con una solución diluida de caseína, temple de huevo, cola o tinta, cualquiera que sea magra, para darle color. Se espera a que seque y ya está listo para pintar. La misma preparación se puede aplicar sobre tabla.

Algunos cartones no se pueden mojar, pero se pueden lijar para que sean ásperos y rugosos.

Recursos técnicos.

Se puede trabajar en vertical o en horizontal. En este caso, hay que tener en cuenta que el pigmento va cayendo a medida que se trabaja, y puede producir mezclas indeseadas. Por eso, hay que sacudirlo de vez en cuando para que caiga el sobrante de forma intencionada.

Se comienza trabajando por las zonas más luminosas, aplicando los sombreados después de la luz, una buena forma es con tramas de rayados. Ante un exceso, se sacude con un trapo limpio. Funciona muy bien frotar cuidadosamente con una brocha o pincel de cerda, también bien limpio. Como último recurso, se borra con una goma de miga de pan.

Para difuminar, se usa un trapo seco o limpio, o con algodón desechable. El difumino se ensucia y se mezclan indeseadamente los pigmentos.

Se puede trabajar difuminando, por planos, con tramas, también se puede trabajar fundiendo y luego por planos con rayado, por ejemplo. Se puede fijar con aguacola y seguir trabajando encima.

Fijativos.

No hay ninguno que sea perfecto, porque de alguna forma afectan a la luminosidad del trazo y pueden apagar los colores.

- De secado rápido. Compuesto por una resina y un disolvente volátil, que favorece su evaporación rápida. Afecta menos al resultado a nivel mecánico, porque no apelmaza el trazo, gracias a que evapora muy pronto. Puede alterar bastante la luminosidad. Ejemplos:
 - Resina *dammar* 20% por litro de bencina. Es algo tóxico.
 - Resina almáciga en alcohol al 2 o 3%
 - Gomalaca disuelta en 2 o 3 volúmenes de alcohol. Puede oscurecer.
- Secado medio. Cola disuelta en agua y alcohol. Se recomienda como fijador intermedio, no final. Ejemplos:
 - Caseína, 20gr en 750cc de agua y 250cc de alcohol.
 - Cola de conejo, 10gr en 1 litro de agua y una cantidad de alcohol adecuada para su secado, entre ½ y 1 litro, dependiendo de la velocidad de secado deseada.

- Secado lento. Solamente cola y agua. Ejemplos:
 - Volumen de caseína por uno de agua.
 - Cola de conejo (15 gr.) por cada litro de agua. Este último aporta un acabado más parecido al temple que al pastel, sobre la que se puede seguir trabajando. Cambia menos la luminosidad, pero afecta mucho al trazo, porque lo apelmaza.

Para aplicar el fijativo, se pueden presentar a partir de dos modos, directamente sobre la parte dibujada o sobre el envés de la obra (solo aplicable en soportes delgados).

- Pulverizado. Debe ser aplicado en vertical, a unos 30 o 40 cm. Cuanto más rápido seque el disolvente, más se puede acercar. Si se aplica demasiado cerca, deja bandas. Nunca debe detenerse la aspersión, porque quedará marca. Las pausas se deben hacer fuera del soporte. Tipos de pulverizadores:
 - Pulverizador de boquilla. Muy irregular
 - Antiguos matamoscas, regulares y muy finos.
 - Espráis comerciales.
- Desde el revés de la obra. Se usa solamente sobre papel o tela. Cubriendo la obra con un papel protector, se le da la vuelta, apoyando en horizontal la cara dibujada. Se puede aplicar el fijativo con brocha o pulverizador. Tiene la ventaja de que fija interiormente, sin incidir tanto en el aspecto acabado de la obra. Sin embargo, no se puede controlar el fijado porque no se puede ver la interacción sobre el dibujo al trabajar del revés; por lo tanto, capas más gruesas de pastel pueden quedar menos fijadas que otras más delgadas.

Bibliografía

Mayer, Ralph. 1993. Materiales y técnicas de arte. Tursen: Hermann Blume. (BBAA: 75.02 May)

Pedrola, Antoni. 1998. Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Ariel.

Varios Autores, 1980. Introducción general al arte. Istmo. Págs. 265-267.

María Lería

Material docente, elaborado en octubre de 2023