

Universidad Popular de Albacete\_Aula de Artes Plásticas  
Curso\_Pintura I

## FUNDAMENTOS TÉCNICOS DE LA PINTURA AL ÓLEO

La técnica del óleo es la que presenta menos diferencia entre los colores frescos y los secos. Por ello es la más adecuada para la representación del natural, en la que todo depende de la apreciación justa de los tonos y de sus más suaves gradaciones (valores). Ningún otro material proporciona tanta multiplicidad de modos de representación como el óleo. La aparente facilidad de aplicación, que ofrece efectos rápidos e inmediatos, sus combinaciones y fusión de tonalidades fácilmente conseguibles, así como la posibilidad de cubrir aquellos tonos no logrados y de corregir y alterar en fresco sobre fresco, son las causas de que la pintura al óleo se haya convertido en la técnica más extendida (M. Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*).

### 1\_Características generales

Desde que uso se universalizó en Europa a partir de los siglos XV y XVI, el óleo se ha ganado la fama de ser la técnica pictórica por excelencia, la más noble y meritoria, fama que en buena parte conserva aún hoy día. Para el común de las personas, *pintar* significa ante todo *pintar al óleo*, y los demás procedimientos parecen subsidiarios o hermanos menores suyos. A consolidar esta idea –no del todo justa, hay que decir– ha contribuido sin duda el hecho de que buena parte de los grandes pintores de la historia se han valido de la pintura al aceite y de que con ella han alumbrado obras maestras incomparables. Sin embargo, no hay que perder de vista que la difusión del óleo y su éxito mundial fueron debidos a la comodidad y versatilidad de su manejo frente a las técnicas que acabó por desplazar en su momento (el temple y, en menor medida, el fresco).

El óleo es una técnica excepcionalmente versátil –quizá sólo la pintura acrílica la aventaja en este aspecto–, que permite gran número de efectos. Su consistencia cremosa y la lentitud de su secado posibilitan el trabajo en húmedo y la perfecta fusión de los colores directamente sobre el soporte, pero también la superposición de capas en húmedo y en seco. El artista puede combinar efectos de opacidad y transparencia en una misma obra, así como escoger entre resultados muy minuciosos y detallados, con pinceladas apenas visibles, y otros más espontáneos, sueltos y empastados, incluso mezclando la pintura con cargas como arena, polvo de mármol, etc. Al contrario que otras técnicas pictóricas (acuarela, acrílico), los colores al óleo no cambian al secar, por lo que el artista sabe que el color que prepara en la paleta permanecerá tal cual sobre la obra, siempre que observe unas reglas elementales de ejecución y conservación. Por último, y por tratarse del rey de los procedimientos pictóricos, el mercado se encuentra muy bien abastecido de materiales, por lo que no hay dificultad para proveerse de lo imprescindible y aun de lo innecesario.

En líneas generales, la pintura al óleo consiste en una dispersión de partículas de pigmento finísimamente molido (de diámetro comprendido entre las 2 milésimas y las 4 diezmilésimas de milímetro) en un aceite secante, típicamente **aceite de linaza** (elaborado a partir del prensado de las semillas del lino) pero no sólo: también se emplean los de nuez y de adormidera. La naturaleza grasa del aglutinante es la que da nombre a la técnica. Al secar por oxidación en contacto con el aire, el aceite crea una película transparente y flexible que “aprisiona” los gránulos de pigmento y los fija al soporte. El secado del óleo es lento: Winsor & Newton, por ejemplo, establece para sus pinturas al óleo un tiempo de secado al tacto de entre 2 y 12 días, según los colores. Esta lentitud es una ventaja a la hora de realizar algunas operaciones, pero resulta quizá engorrosa en otros

aspectos<sup>1</sup>. Las casas acreditadas elaboran cada color con la cantidad de aceite que necesita en su caso concreto. La adición de aceite a la pintura está proscrita y sólo puede ocasionar perjuicios a corto y a largo plazo.

Una de las características negativas de la combinación aceite + pigmento es que gana transparencia con el paso del tiempo; ésta es la explicación de los llamados *pentimenti* o *arrepentimientos* visibles en muchos cuadros antiguos, como los que se aprecian en numerosos lienzos de Velázquez. Se trata de correcciones que el artista introduce durante el proceso de ejecución de la obra y que quedan al descubierto cuando las capas superiores de pintura se vuelven más translúcidas y dejan ver lo que en su día quedó cubierto por pintura opaca. Esta ganancia de transparencia lleva a algunos autores a recomendar la base blanca como la más indicada para el óleo, dado que cualquier otro tono acabará, antes o después, por “asomar” bajo la pintura y por interferir en la tonalidad general de la obra.

El diluyente del óleo es la **esencia de trementina** (también llamada *aceite de resina*), una oleoresina transparente, incolora y de olor característico obtenida de la destilación de la resina de ciertas coníferas. Se emplea para “adelgazar” la pintura y volverla más fluida, facilitando su manipulación y su secado. Como cualquier diluyente para uso artístico, seca por evaporación y se elimina por completo, sin dejar residuos ni tener un efecto reactivo en la pintura. Al no tratarse de un aglutinante, carece de poder adhesivo y fija imperfectamente los colores a la base si se abusa de ella, por lo que debe emplearse con moderación y únicamente para la primera capa pictórica -fase de *manchado* o *prepintado*-, nunca (en exclusiva) para acometer las capas superiores ni para realizar veladuras. Un sustituto de la trementina –aunque de origen mineral- es la esencia de petróleo o *white spirit*, casi inodoro. Mezclados con la pintura, tanto el uno como la otra aceleran su secado, producen un acabado mate y hacen casi imposible cubrir una superficie de manera plana o uniforme (algo irrelevante cuando se va a aplicar encima otra capa de pintura más opaca)<sup>2</sup>.

## 2\_Soportes e imprimaciones

Habitualmente se clasifican en rígidos y flexibles. El **soporte rígido** por excelencia es la **madera**, tanto la madera natural maciza como -mucho más a menudo en la actualidad- los tableros artificiales (no necesariamente peores para propósitos artísticos que aquélla). Se da erróneamente por sentado que todos los cuadros antiguos que vemos en los museos han sido pintados sobre tela, cuando lo cierto es que muchos de ellos –incluso en la época en que la tela estaba ya generalizada como soporte- lo fueron sobre tabla. Se sabe, por ejemplo, que Caravaggio recibió el encargo de pintar dos obras sobre madera de ciprés, que no se conservan. Hoy día, los tableros más comunes como soporte de pintura son los siguientes:

- **Contrachapado**: de grano fino, es ligero, rígido y estable. Se fabrica encolando con materiales sintéticos una o varias chapas, de modo que el veteado de cada capa sea perpendicular al de la capa contigua. Debe imprimarse por ambas caras y por los cantos, norma aplicable a todos los

---

<sup>1</sup> Winsor & Newton elabora un óleo alquídico de secado rápido a partir de una resina alquídica que seca al tacto en 18-24 horas. Sin embargo, los óleos miscibles en agua de esta misma casa no ofrecen una significativa mejora en los tiempos de secado respecto a los óleos normales.

<sup>2</sup> El *aguarrás* (o trementina de madera) es una trementina menos pura –de inferior calidad por tanto- elaborada mediante destilación de la madera. Es una opción perfecta (así como el llamado *simil de aguarrás*) para la limpieza de los pinceles, pero no para diluir los colores al óleo no preparar medios o barnices. La esencia de trementina más adecuada para fines artísticos es la *rectificada*.

tableros. Si es muy fino conviene fijarlo a un bastidor de madera, mejor encolado que clavado (en este caso podemos ahorrarnos su imprimación por el reverso).

- **Aglomerado:** se elabora a partir de serrín, virutas y otros residuos de madera prensados en caliente con colas sintéticas a modo de aglutinante. Para uso artístico son recomendables los de alta densidad. Entre sus inconvenientes, son pesados y sus ángulos y cantos son muy vulnerables a los golpes. M. Huertas (*Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*) desaconseja su uso para fines artísticos por su tendencia a absorber humedad, salvo que estén rechapados (laminados) o forrados con tela.
- **Cartón piedra o táblex:** reconocible por su color marrón oscuro y sus caras de superficies diferentes, una lisa y la otra con textura de rejilla. Puede pintarse sobre ambas, aunque la lisa debería recibir un tratamiento para eliminar su acabado ceroso, sobre el que las preparaciones no se adhieren demasiado bien: bastará con frotarla con un disolvente como alcohol o amoníaco y a continuación darle un somero lijado. Tiene mucha tendencia a combarse, por lo que a partir de cierto tamaño conviene fijarlo a un bastidor o, al menos, imprimir ambas caras.
- **Tablero de densidad media:** una de las tablas más estables del mercado. Liso por ambas caras, resiste bien la humedad salvo por los cantos.

Si se prefiere forrar el tablero con tela, puede emplearse como adhesivo una resina sintética (alquídica o vinílica) o, mejor, el propio gesso acrílico que se utiliza para imprimir el soporte (véase más adelante). Los tableros habrán de ser relativamente gruesos para que no se alabeen con las tensiones de la tela o deberán ser reforzados en el reverso con listones o un bastidor.

El **soporte flexible** más habitual es el **lienzo**, nombre genérico que se da a cualquier tipo de tejido imprimado que se emplea como soporte artístico. Aunque el de lino ha sido considerado tradicionalmente como el más idóneo, los lienzos de algodón constituyen soportes totalmente aconsejables siempre que empleen una materia prima de buena calidad. Pueden elaborarse lienzos con otras fibras vegetales (cáñamo, yute), de origen animal (seda) y artificiales (lona de poliéster). El lienzo puede ir montado en un bastidor (fijo o reutilizable) o fijado a un tablero mientras dura el proceso de ejecución de la obra. Varias casas (Fabriano y Canson, por ejemplo) elaboran papeles especiales para pintar al óleo. A continuación insertamos la tabla de la normalización internacional de las dimensiones de los bastidores (medidas expresadas en centímetros):

Nº	Figura	Paisaje	Marina
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
30	92 x 73	92 x 65	92 x 60
40	100 x 81	100 x 73	100 x 65
50	116 x 89	116 x 81	116 x 73
60	130 x 97	130 x 89	130 x 81
80	146 x 114	114 x 97	146 x 89
100	162 x 130	162 x 114	162 x 97
120	195 x 130	195 x 114	195 x 97

La **preparación** del soporte para pintar al óleo consta básicamente de una capa de apresto y otra de imprimación (o aparejo; típicamente, *gesso*). **Aprestar** un lienzo consiste en aplicarle una capa de una dilución de cola de conejo en agua (35-45 gr. de cola por litro de agua), lo que lo pone en condiciones para recibir la imprimación sin que ésta afecte al tejido. El **gesso** de imprimación se elabora añadiendo blanco de España (carbonato de calcio) a la cola de apresto hasta lograr una consistencia cremosa. Si se sustituye la mitad del blanco de España por blanco de zinc aumenta la blancura de la preparación. Suele aplicarse un mínimo de tres capas con un lijado final. El *gesso* da lugar a una superficie bastante absorbente, por lo que conviene “sellarla” aplicándole una mano final de cola de apresto.

El *gesso* de cola que acabamos de explicar no es adecuado para lienzos ni otros soportes flexibles<sup>3</sup>. Una imprimación grasa (más elástica, por el aceite que contiene) se prepara añadiendo al *gesso* anterior aceite de linaza en una proporción aproximada del 25 % en relación con el peso de aquél. Resulta menos absorbente que la anterior, por lo que no será necesario “sellarla” con posterioridad. En la actualidad se impone como imprimación estándar el **gesso acrílico**, que no necesita apresto y sirve para preparar tablas y otros soportes para pintar tanto al óleo como con pintura acrílica. Conviene asegurarse de que las imprimaciones acrílicas que ofertan las diferentes marcas presentes en el mercado son aptas para imprimir telas (Mongay, por ejemplo, elabora un *gesso* para tablero y otro diferente para lienzo). Deben descartarse las pinturas domésticas como imprimación, puesto que no han sido elaboradas con los criterios de durabilidad exigibles a los materiales para uso artístico.

Si interesa una **imprimación coloreada**, puede sustituirse el pigmento blanco de la preparación por pigmento del color deseado o aplicar una capa de color con óleo diluido sobre una imprimación blanca ya seca. Si empleamos *gesso* acrílico podemos teñirlo con colores acrílicos.

Cuanto más enérgicamente absorba un fondo, tanto más fuertemente habrá que adelgazar la pintura de imprimación y tantas más manos de imprimación habrá que aplicar (M. Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*).

### 3\_El principio de *graso sobre magro*

Un cuadro al óleo es una **estructura multicapa**, integrada por diversos materiales y medios situados en “estratos” superpuestos (soporte, apresto, imprimación, capa pictórica...). Dejando a un lado factores ambientales y de conservación, la clave de la buena permanencia de una pintura al óleo radica en que dichos estratos mantengan entre ellos unas condiciones óptimas de adherencia. Una de las normas fundamentales que involucran a la capa pictórica (o, mejor dicho, al conjunto de estratos que conforman la capa pictórica) es la de “graso sobre magro”.

La regla de “graso sobre magro” alerta de que no debe superponerse una capa de pintura a otra de menor **elasticidad**: la capa superior debe ser siempre más flexible (en otras palabras: debe contener mayor proporción de aceite) que la inmediatamente inferior. Esto significa que, en el proceso de ejecución del cuadro, debemos comenzar por aplicar capas magras (con baja proporción de aceite) e ir incrementando éste conforme “ascendemos” hacia las capas superiores. Que el manchado del cuadro se realice diluyendo los colores con trementina no obedece solamente a una cuestión de ahorro o de agilidad de trabajo, sino al mantenimiento de la norma de “graso sobre magro”: la adición de trementina a la pintura la vuelve más magra, dejando así la superficie lista

<sup>3</sup> Una tabla entelada de manera permanente se considera un soporte rígido, por lo que su imprimación no será distinta de la necesaria para un tablero.

para proseguir el cuadro incorporando nuevas capas progresivamente más grasas, en las que la esencia de trementina ya sólo tendrá una intervención comparativamente menor respecto al aceite. El resultado más típico que se deriva de la inobservancia de este principio es el cuarteamiento de la pintura.

Explicada la cuestión en términos de **secado**, el precepto de “graso sobre magro” decreta que la capa inferior debe secar antes que la inmediatamente superior. La disolución del óleo con aguarrás para el manchado del cuadro garantiza, también en este sentido, el cumplimiento de la norma, puesto que seca con gran rapidez. Si deseamos aplicar veladuras debemos asegurarnos de que la capa previa (sobre todo si se trata de pintura relativamente empastada) está lo bastante seca como para que la veladura no seque antes que ella. No existe, por tanto, problema ni peligro al pintar sobre aceite todavía fresco, pero sí sobre aceite seco sólo al tacto, puesto que el interior de la capa no ha completado el secado y puede hacerlo más tarde que la capa que apliquemos encima.

El principio, no obstante, tiene alguna **excepción**. La mayoría de los manuales modernos aseguran que no existe problema alguno en pintar al óleo sobre una capa de acrílico (de hecho, se trata de un procedimiento mixto bastante frecuente). De este modo se cumple uno de los aspectos fundamentales de la norma “graso sobre magro”: el óleo -técnica grasa- se superpone al acrílico -técnica magra, de base acuosa-. Sin embargo, la capa de polímero acrílico, aun carente de aceite, es más flexible que la de óleo, lo que contraviene claramente la regla de que las capas superiores han de ser más flexibles que la inferiores. La razón de que pueda pintarse al **óleo sobre acrílico** (y también, claro está, sobre una imprimación acrílica) reside en que éste, por su gran estabilidad, no experimenta expansiones y contracciones que puedan perjudicar la adhesión aun soportando una capa superior menos flexible. Sí hay problema al hacerlo a la inversa (acrílico sobre óleo), puesto que las pinturas al agua “patinan” sobre superficies grasas.

## 4\_Procesos técnicos

Aunque cada artista, en función del resultado que aspira a obtener, acata una metodología particular de trabajo, los procesos tradicionales de la pintura al óleo son básicamente dos, explotados desde la antigüedad y que permiten numerosas variantes.

### 4.1. Pintura directa

Llamada también pintura *alla prima* (“a la primera”), se trata de una ejecución rápida y segura, en una sola sesión, al estilo de los cuadros impresionistas. Es la forma más “intuitiva” de trabajar y una de las más seguras por lo que respecta a la conservación de la obra. Toda la obra se ejecuta en el modo “húmedo sobre húmedo”.

Puede dibujarse previamente el motivo con carboncillo o lápiz o trazar unas cuantas líneas básicas directamente con el pincel y pintura diluida en esencia de trementina. A continuación se aplica la pintura final más o menos empastada, a gusto del artista. Dado que la pintura se mantiene fresca en todo momento, los colores se funden fácilmente unos con otros sobre el soporte, pero se interfieren y ensucian con la misma facilidad si se insiste demasiado. Normalmente se emplea la pintura tal y como sale del tubo, sin apenas adición de medios o diluyentes. Pueden realizarse correcciones raspando la pintura con una espátula y trabajando de nuevo la zona. La pintura directa no excluye el empleo de efectos especiales como rayados y otros que se realizan sobre la pintura fresca.

Pintar húmedo sobre húmedo requiere una mano segura y ninguna vacilación; los colores demasiado trabajados destruyen la frescura de las pinceladas y pueden mezclarse en exceso, dando un tono opaco a la pintura. Si la pintura comienza a perder brillo y la composición aparece confusa, lo mejor es raspar la superficie y volver a empezar (J. Galton, *Enciclopedia de técnicas de pintura al óleo*).

## 4.2. Pintura por capas o por etapas

Implica un proceso de trabajo más lento y progresivo, capa por capa, durante varias sesiones. Mientras que un cuadro *alla prima* se resuelve de una sola tacada, una pintura por capas puede requerir años de trabajo, en función de su complejidad. El estrato pictórico se compone típicamente de tres “niveles”: prepintado o manchado (aplicado sobre el dibujo, con colores adelgazados con esencia de trementina, de rápido secado), pintura superior (colores más empastados, en o sobre los que es frecuente ejecutar ciertos efectos que se detallan más adelante) y veladuras (capas de color transparente). Normalmente, la aplicación de cada capa requiere que la inferior haya secado suficientemente, y es de necesaria observancia la norma de “graso sobre magro”.

### Manchado o prepintado

Se trata de una primera capa de color diluido con el fin de eliminar el blanco de la imprimación, generalmente limitada a la entonación de los colores locales de los elementos representados. Normalmente existe un dibujo previo, que se cuidará de que no contenga gran cantidad de polvo de carbón o de grafito y que no se fijará en exceso para no perjudicar la adherencia de la pintura. En el manchado no se empleará más diluyente del necesario -ya sea esencia de trementina o aguarrás mineral-, y nunca hasta el punto de que el color chorree sobre el soporte. Es recomendable mezclar algo de blanco a los colores oscuros; en una fase posterior se aplicará sobre éste el tono final. Esto evitará el frecuente agrietamiento que afecta a los tonos oscuros cuando se aplican directamente sobre imprimaciones poco absorbentes. Debe dejarse secar el manchado hasta que no esté pegajoso al tacto<sup>4</sup>.

### Pintura superior

La pintura, más cubriente que en la fase anterior, se aplicará preferiblemente sin diluir, tal y como sale del tubo. Si fuera necesario volverla más fluida se mezclará la pintura con un medio como el que se explica a continuación en el apartado *Veladuras*. El artista decidirá si prefiere una pintura lisa o, por el contrario, empastada, gestual y con las huellas del pincel bien visibles. Los **empastes** que cubren una gran superficie continua corren al secar un grave riesgo de cuarteamiento; lo mejor es “dividirlos” en empastes menores no conectados entre sí.

A continuación detallamos algunos de los efectos más habituales con que se enriquece la ejecución y el resultado de una pintura al óleo.

---

<sup>4</sup> La pintura *alla prima* no excluye necesariamente el manchado. La diferencia estriba en que la capa final se pinta cuando el manchado permanece todavía fresco.

## Efecto 1\_Fundido

Es un efecto de “húmedo sobre húmedo”, por lo que también se explota con mucha frecuencia en la pintura *alla prima*. Se emplea para crear transiciones suaves, sin cortes, entre colores adyacentes. En esta operación ayuda mucho la consistencia untuosa del óleo y su lento secado. Se aplica un color junto al otro, ambos sin diluir, y se “repara” la línea de yuxtaposición con un pincel seco y limpio. La dirección de las pinceladas debe ser la misma que crea dicha línea, nunca transversal a ésta.

Para realizar un degradado de un mismo color (de oscuro a claro o a la inversa), se sitúan los distintos valores en franjas paralelas y se funden las líneas de contacto entre ellos.

## Efecto 2\_Restregado

Se trata, en esta ocasión, de un efecto de “húmedo sobre seco”, similar a la que se denomina en ocasiones “técnica del pincel seco”. Para realizar un restregado es necesario contar con una textura, bien la natural del soporte, bien la creada con una capa de pintura previa, con o sin adición de carga. Consiste en aplicar pintura sin diluir y en poca cantidad mediante restregados del pincel, de manera que el color se deposita únicamente en las elevaciones de la textura y no en las depresiones, que mantienen el color inicial. En caso de realizarse sobre otra capa de pintura, ésta deberá estar perfectamente seca para evitar que se mezcle con el color restregado.

## Efecto 3\_Esgrafiado o rayado

Consiste en rayar la pintura fresca para dejar al descubierto la capa inferior o la imprimación. El esgrafiado se utiliza para trazar líneas, definir un dibujo, crear una textura e incluso para firmar la obra. Los instrumentos más habituales son el mango del pincel, una espátula, un peine, un tenedor, etc.

## Veladuras

Una veladura es una tinta de color fluida y transparente que se aplica sobre otro color, ya seco, a fin de modificarlo en cuanto a luz o matiz (A. Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*).

Aunque los colores más idóneos para realizar veladuras son aquéllos que son transparentes por propia naturaleza (detalle que puede verificarse en la carta de colores o en el propio tubo), cualquier color puede adelgazarse para convertirlo en una veladura. Para realizarla correctamente es tan pernicioso diluir la pintura exclusivamente con esencia de trementina como añadirle, sin más, aceite de linaza. El **medio para veladuras** más indicado (llamado a veces *barniz de pintar*) se compone de barniz de damar, esencia de trementina y aceite de linaza polimerizado o *stand oil*<sup>5</sup>. De las innumerables fórmulas que se han propuesto, copiamos la que ofrece R. Mayer por si el lector prefiere elaborarlo por sí mismo en lugar de adquirirlo de una marca acreditada:

---

<sup>5</sup> El aceite de linaza polimerizado se obtiene calentando el aceite a una temperatura cercana a los 300°C y manteniéndolo así durante varias horas. El resultado es un producto más viscoso, con mayor poder de adherencia y que, al secar, amarillea menos que el aceite crudo. Crea una superficie de aspecto esmaltado, sin huella de pinceladas. Se considera el aditivo más valioso para la preparación de medios y barnices.

[Cantidades para 200 cm<sup>3</sup> de medio]

Aceite de linaza polimerizado	29 cm <sup>3</sup>
Barniz de damar	29 cm <sup>3</sup>
Esencia de trementina	142 cm <sup>3</sup>

Las veladuras se aplican con un pincel suave o una muñequilla. El color de fondo que recibe la veladura debe ser más claro que el de ésta, y estar perfectamente seco. Si se desea, por ejemplo, obtener un verde mediante una veladura, se comprende que es más certero aplicar una veladura azul sobre un fondo amarillo que a la inversa, puesto que el amarillo, al ser más claro, quedaría considerablemente “anulado” por el azul si se superpusiera a éste.

Para **eliminar** una veladura fresca se pasa sobre ella un pincel suave mojado en algo de aceite de linaza. A continuación se limpia la zona con un paño que no desprenda pelusa, después se frota con miga de pan y por último se sacuden los restos de ésta que hayan podido quedar adheridos.