

Materiales, proceso y técnica en la realización de una pintura al óleo sobre tela por capas representando un árbol en flor

Esta breve memoria de la realización de una obra pictórica pretende relatar los principales aspectos que intervienen en ella: a parte de la transmisión de los materiales utilizados, de la técnica específica utilizada y del proceso y el orden con que se ha ejecutado la pieza pictórica, se incluyen algunas consideraciones y citas para documentar la gestación conceptual y procedimental de la misma.

Dr. Alexandre Prunés i Bosch. Profesor del área de plástica de la ESCRBC y profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. aprunes2@xtec.cat

Palabras Clave: pintura, técnica pictórica, pintura al óleo, pintura sobre tela, árbol en flor, pintura realista.

Fecha de recepción: 30-9-2019 > **Fecha de aceptación:** 14-10-2019

INTRODUCCIÓN¹

Cuando un pintor explica cómo ha realizado una de sus obras, tiene la clara ventaja de utilizar información de primera mano y de no tener que recurrir en ningún momento a la hipótesis o a la especulación. La falta de distancia puede ser un problema si el análisis va más allá de los aspectos técnicos, pero no es este el caso que nos ocupa. Esta breve memoria de la realización de una obra pictórica pretende relatar los principales aspectos objetivos que consideramos que pueden ser interesantes tanto para el estudiante de conservación-restauración de bienes pictóricos como para el estudiante de pintura. A parte de la transmisión de los materiales utilizados, del procedimiento y de la técnica específica utilizada y también del proceso y el orden con el que se ha ejecutado la pieza pictórica (esto es: el orden con el que se han pintado las diferentes capas), se incluyen algunas consideraciones y citas para documentar la gestación conceptual, pero en ningún caso las motivaciones.

Como es sabido de los estudiosos de las técnicas pictóricas, todos los aspectos citados (materiales, técnica y orden de las capas y del proceso), siempre que sea posible deducirlos, varían de pintor en pintor, de época en época y de género en género, pero existen unos principios generales que pueden inferirse de casos particulares como este, y creemos que su conocimiento puede representar una herramienta valiosa.

El caso que expondremos seguidamente es el de un óleo sobre tela que representa un melocotonero en flor, realizado por el autor en Barcelona a lo largo de seis sesiones de unas tres horas durante el mes de marzo de 2014.

CONSIDERACIONES PREVIAS Y ESTRATEGIAS DEL PROCESO PICTÓRICO

"To paint landscapes, one should know how to draw trees. To draw trees, one should be able first to draw the trunk and main branches, then to dot the foliage, and eventually to depict a luxuriant forest."

After drawing the basic structure of trunk and main branches, add the smaller branches, establishing the form of the tree bare of foliage. The brushstrokes laying out the tree are the most difficult" (The mustard seed garden manual of painting, 1978, p. 53).



La naturaleza del árbol es tan diversa que requiere explicar su formalización a partir de los diferentes tipos y estados en que nos los encontramos en la naturaleza visible.

Como consideración general, sin embargo, diremos que la mayoría de veces que representamos un árbol solitario, tendremos que proceder pintando primero el fondo (cielo) y después el tronco y las ramas principales (si no se ven se tiene que saber igualmente dónde están para pintarlas), las masas de hojas (si las hay), flores (si las hay) y finalmente las ramas pequeñas y otros detalles. Esto será así siempre si realizamos la pieza en acuarela o cualquier otro procedimiento por capas transparentes no reversibles. Como veremos, con la pintura al

¹ Este artículo ha sido traducido del original en catalán al castellano por Júlia Servera Gumbau, alumna de segundo curso de la ESCRBC.

óleo, este proceso puede variar significativamente y acabar tocando también el fondo.

Por lo que se refiere al objeto principal —el árbol—, la dirección que creemos que debería seguir el proceso de construcción inicialmente es de dentro hacia afuera, es decir, del tronco hacia las ramas principales, de estas hacia las pequeñas, de las pequeñas a los detalles, de las masas centrales hacia el límite del árbol, la parte más complicada.

La problemática de pintar árboles frutales en flor ha sido tratada en numerosas ocasiones en la pintura paisajista. Cabe recordar que es un tema muy presente en la pintura oriental y también aparece en la pintura occidental en figuras clave como Vincent Van Gogh. Otros pintores como Leonardo da Vinci trataron el tema de manera analítica.²

De cara al estudiante de pintura, creemos que los aspectos previos más destacables y que intervienen decisivamente a la hora de afrontar la pintura de un frutal en flor al natural son las siguientes:

– En primer lugar, tener en cuenta que es un fenómeno natural bastante breve, que dura solo unos días. Esto, sumado al hecho que el proceso técnico al óleo necesita su tiempo, dificulta más el objetivo que si el tema es un pino, por ejemplo.

– En segundo lugar, a pesar de que siempre es decisiva la distancia física entre el pintor y el modelo,³ en este tema lo es de manera especial, ya que las flores aparecerán en el cuadro como manchas más o menos agrupadas o como flores propiamente, bien definidas formalmente, básicamente en relación a la distancia, al formato y a la composición.  [pág. 44]

Se puede tomar como punto de partida para un análisis del objeto sin fondo y sin prácticamente más elementos significativos (a la manera oriental), o bien se puede acompañar de otros objetos (como en algunas de las obras de Van Gogh).

En el caso que nos ocupa, principalmente se renunció a pintar un paisaje compuesto (solo aparece un elemento inferior representando una colina con poco detalle) y se centró la atención en el árbol, sin representar el resto de cosas y en una proporción grande del objeto dentro del plano del cuadro.

Como en los almendros, en los melocotoneros brotan primero las flores que las hojas. En un breve intervalo de tiempo, estas dejan paso a los brotes de verde cromo, que esconden rápidamente las flores, ya desnudas o mustias.

APERTURA, MEDIO JUEGO Y FINAL

Respecto al proceso, de la misma manera que en el ajedrez, se puede decir que pintar un cuadro al óleo consta de apertura, medio juego y final. Esto, con independencia de si es más o menos grande o de si la ejecución será de un tirón, es decir, *alla prima*, o bien será un cuadro hecho en varias sesiones, por capas. Sea cual sea el caso, el cuadro debe tener un proceso de ejecución ordenado. Incluso en las obras hechas por pintores aparentemente más impulsivos, existe un orden de ejecución. Este crecimiento debería tener una cierta afinidad con un crecimiento orgánico.

La realización de un cuadro paisajista hecho en varias capas tiene una ejecución más compleja que uno hecho *alla prima*, que será como una versión acelerada, espontánea, y puede que un poco más descuidada, del primero, pero manteniendo esencialmente el orden de ejecución.

En la apertura, después de realizar la preparación necesaria

del fondo —en el caso de ejecutarse al óleo, se recomienda con colores de secado rápido, ya que algunos colores, como el blanco de titanio, tardan muchos días en secar cuando se extienden en abundancia—, se deben disponer los elementos en el espacio, proporcionándolos adecuadamente, trazando las líneas maestras, extendiendo grandes y claras masas de color, especialmente amplias superficies como cielos y extensiones de todo tipo, sin incidir de ninguna manera en el detalle concreto y planteándonos si queremos hacer juegos de transparencias (es decir, situar el color que no será el predominante después, pero que respirará por debajo y que dará vida a lo que pongamos encima, que no lo tapaná del todo). En esta fase es recomendable no hacer los objetos pequeños del paisaje, si no solamente los que ocupen una extensión importante y de fondo. Si se pinta un árbol desnudo de hojas en invierno sobre un cielo —sobre todo en el caso de que el árbol no tenga un tamaño muy importante—, primero será necesario hacer el cielo con todos sus matices y, en muchas ocasiones, acabarlo definitivamente para no retocarlo más. Después hacer el esqueleto del árbol. Lo mismo se puede decir de cualquier otro objeto sobre un fondo.

EL FONDO

Debido a que es la superficie habitual sobre la cual aparecen los árboles, haremos mención de algunas consideraciones generales a la hora de pintar un cielo:

– De izquierda a derecha y de arriba a bajo un cielo varía de tonalidad, de intensidad y de valor de claroscuro.

– El cielo es extremadamente más claro que la tierra y que cualquier otro objeto, excepto aquellos objetos claros iluminados directamente por los rayos del sol.

– El cielo es prácticamente siempre más claro que cualquier superficie de agua, excepto cuando hay nubes o en un contraluz en el que esta recoge los rayos en forma de reflejos. Un cielo y una superficie de agua no deberían ser reversibles (es decir, el cielo no puede ser concebido como agua y esta como cielo).

– Las nubes son de diferentes tipos y, los que no son simples velos o trazos en lo alto, se deben concebir como masas volumétricas y con un dibujo concreto, eso sí, con un lenguaje pictórico que tenga en cuenta su naturaleza vaporosa.

– Como en el resto de objetos, las nubes pueden ser vistas con la luz desde detrás del espectador, con la luz delante de él o con una luz lateral. En cualquier caso, se debe decidir.

– Las horas del día influyen decisivamente en los colores del cielo, así como las condiciones meteorológicas. Los azules dominan al mediodía. Los grises y tonos diversos —violetas, naranjas, rosados e incluso verdes— dominan en las primeras y últimas horas del día. De noche, por la falta de luz, hay poca variación cromática.

– Si observamos detenidamente los colores de un cielo sereno y azul, en condiciones lumínicas habituales, comprobaremos que el azul de la zona superior es más oscuro y más intenso, porque hay menos atmósfera separándonos del espacio exterior, negro profundo; el de la zona inferior se acerca progresivamente al amarillo o al rojo, porque hay más aire y más impurezas. Por lo tanto, como norma general, turquesas y violetas, y grises, ocres o anaranjados dominan las zonas inferiores; azules parecidos al cobalto y negruzcos, y algún ultramar en las zonas superiores.

– Existe una riqueza infinita de posibles matices y de fenóme-

² Ver “Botánica para pintores y otros elementos del paisaje”. En: DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2013, p. 314-340.

³ Según Leonardo la distancia entre pintor y modelo debe ser el triple de la altura del modelo: “DEL PINTAR. Cuando hayas de pintar del natural permanecerás a una distancia tres veces mayor que la altura de la cosa que pintes”. En: DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura...*, p. 381.

nos meteorológicos que pueden aportar decenas de variaciones a los cielos: lluvia, nieve, rayos, arco iris, estrellas...

El equivalente al medio juego en la ejecución de un cuadro es la parte en la que los componentes más significativos deben tomar forma y cuerpo. El cuadro, en esta fase, debe dirigirse inexorablemente hacia la definición de contornos y detalles de los objetos, pero también se debe saber detenerse en aquello más pequeño y más contrastado, tanto para los oscuros como sobre todo los claros, y saber mantener un cierto grado de indefinición y misterio ya que, si se concreta todo, posiblemente el cuadro perderá rápidamente interés y estaremos precipitándonos, finalizando de manera incorrecta su ejecución antes de tiempo. Las ideas importantes en todos los campos (color, claroscuro, materialidades) que definen mediante tonos medios prioritariamente el conjunto de todo aquello representado, deben cubrir suficientemente el paisaje, dejando poca cosa para hacer en la última fase.

No obstante, esta última fase es tan importante como el final en una partida de ajedrez. Es decir, se puede estar ganando una partida, y un error al final puede cambiar el destino. La tensión, aquí, debe ser especialmente intensa. Muchas veces es conveniente, antes de afrontar esta última fase, dejar descansar al cuadro (y a uno mismo) un cierto tiempo. A menudo es complicado saber hasta qué punto se debe definir y en que punto acabar, pero, como norma general, cuando ya no varíe mucho el resultado después de dos horas de trabajo y se empiece a dar rodeos innecesarios para no cambiar gran cosa, es que ya se debe dejar el cuadro.

El final consiste en la realización de las partes internas de las flores, las pequeñísimas ramas, pétalos, y otros elementos "pequeños". También, si el procedimiento lo permite, se realizarán toques puntuales del fondo para definir cambios de plano y matizar diferencias cromáticas en el fondo. Esto también dará al fondo más consistencia material, ya que si no la capa de pintura sería extremadamente fina (la de preparación).

MATERIALES UTILIZADOS

1. Soporte

Lienzo de lino de grano medio con una preparación blanca industrial para pintura acrílica o al óleo, por tanto, bastante magra a base de gesso acrílico. Se trata de un lienzo grueso, resistente y sobre un bastidor de tipo español de pino rojo de 6x3 cm.

2. Pinturas

Azul legítimo de cobalto oscuro (Ref. 515), Azul real (Ref. 517), Tierra de Siena natural (Ref. 234), Ocre amarillo (Ref. 227), Verde de óxido de cromo (Ref. 668), Blanco de titanio (Ref. 118) marca Rembrandt®.

Azul turquesa (Ref. 48), Tierra rosa transparente (Ref. 98), Rojo cadmio medio (Ref. 22), Tierra de Siena tostada (Ref. 96), Carmín de granza sólido oscuro (Ref. 39), Negro marfil (Ref. 82) y Tierra sombra natural (Ref. 74) marca Titan®.

3. Herramientas

Espátula.

Pinceles de lengua de gato de pelo de cerda.

Pinceles redondos de fibra Teijin.

4. Gesso

Dispersión de resina de acrilato y dióxido de titanio.

5. Pigmentos

Azul ultramar, ocre amarillo y rojo inglés.

PROCESO Y TÉCNICA

1. Boceto y decisión de formato

Después de ejecutar un dibujo previo, decidí realizar la pintura en un bastidor cuadrado de 100 x 100 cm y, obviando completamente cualquier elemento de fondo, centrar mi tensión en pintar el árbol y en disponer de manera armónica las diferentes ramas a partir de las diagonales sobre el cuadro.

2. Preparación del soporte

Encima de la capa de preparación acrílica blanca industrial del lienzo de lino, se dio otra con una mezcla de gesso de preparación, diluido con agua y coloreado con una mezcla de pigmentos azul ultramar y un poco de rojo inglés y ocre amarillo, hasta conseguir una base clara de un gris azulado, es decir, hasta obtener un fondo de color. Se extendió una capa fina con una paletina grande, sin grosor y dejando su rastro. No interesaba un fondo completamente uniforme. Secó del todo en unas tres horas.⁴

3. Dibujo del tronco y las ramas principales

Usando una mezcla de color tierra sombra natural y de negro marfil y diluyéndola con un médium medianamente graso (una parte de barniz dammar, una de aceite de linaza y dos de esencia de trementina), se inició el dibujo del tronco y de las ramas. Se dispusieron sin blanco y sin demasiado grosor. También se pintaron algunas de las hojas y flores. **3** [pág. 47]

En una segunda sesión, se añadieron más ramas y flores. **4** [pág. 47] Se ampliaron matices en la gama del tronco de siena tostada y ocre amarillo. El árbol, en esencia, ya estaba pintado. Se consideró añadir el horizonte donde aparece la línea horizontal de la figura cuatro, así como una sombra difusa en la base del tronco. Finalmente, se optó por representar el perfil de una colina más abajo, como puede apreciarse en la figura cinco. **5** [pág. 47] En esta nueva sesión se añadieron aún más brotes y flores, y la paleta fue ampliándose de la monocromía inicial a una amplia gama contenida y de intensidad reducida.

En la figura cinco podemos apreciar cómo, después de haber construido el árbol, se comenzó a trabajar también el fondo con la intención de matizar diferentes partes y añadirle densidad y pintura. **5** [pág. 47] Cabe recordar que todo el trabajo se había hecho todavía sobre la capa de preparación inicial y, por tanto, sin cuerpo. Este factor no tendría importancia en acuarela, pero en óleo sí ya que, si no se trabaja el fondo, el resultado queda pobre.

Como vemos en la figura seis, se añadieron más elementos: colina, más ramas, más hojas y matices, hasta el punto que, antes de dar por acabado el cuadro, se tuvo que retroceder y eliminar algunos de los elementos. **6** [pág. 47]

Algunas de estas actuaciones se hicieron con espátula, como puede apreciarse en la figura nueve (parte inferior derecha). **9** [pág. 48]

Con posterioridad hemos observado que esta manera de proceder (nos referimos a pintar fondo/figura y figura/fondo) la utilizó Van Gogh de una manera parecida en su famoso almendro en flor (*Almendro en flor*, Vincent Van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, febrero de 1890, óleo sobre lienzo, 73,3 cm x 92,4 cm). Es decir, podemos afirmar que, si bien de entrada se puede trabajar en un objeto sobre el fondo, en las últimas capas no se puede mantener este principio técnico y el pintor trabaja a la vez fondo y figura. De no ser así, el resultado será excesivamente rígido. En la figura siete, realizada con luz rasante, podemos observar que fondo y figura se solapan cuando nos acercamos al cuadro. **7** [pág. 47]

⁴ Ver preparaciones de fondos de color en "Fondos de color". En: SMITH, R. *Manual del artista*. Madrid: Blume, 2008, p. 82-84.

En la figura ocho, podemos apreciar cómo la parte final de la ejecución de la obra combinó trabajo de matices sobre el objeto con trabajo en el cielo, incluyendo efectos lumínicos encima del paisaje gris del fondo. La colina no se tocó más, ya que hacerlo hubiera obligado a describir y prestar más atención al fondo. **8** [pág. 47]

IMÁGENES

- 1** Fotografía de detalle de la obra (Fotografía: Àlex Prunés).
- 2** Fotografía del entorno donde se realizó la obra (Fotografía: Àlex Prunés).
- 3** Fotografía del paso 1 (Fotografía: Àlex Prunés).
- 4** Fotografía del paso 2 (Fotografía: Àlex Prunés).
- 5** Fotografía del paso 3 (Fotografía: Àlex Prunés).
- 6** Fotografía de detalle de la obra (Fotografía: Àlex Prunés).
- 7** Fotografía del paso 4 (Fotografía: Àlex Prunés).
- 8** Fotografía del paso 5 y final (Fotografía: Àlex Prunés).
- 9** Fotografía de detalle de la obra (Fotografía: Àlex Prunés).

BIBLIOGRAFÍA

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2013.

SMITH, R. *Manual del artista*. Madrid: Blume, 2008.

The mustard seed garden manual of painting. Princeton (New Jersey): Bollingen series by Princeton University Press, 1978.



Procés tècnic de pintura a l'oli,
con Àlex Prunés.



Hi faltava un globus,
por Àlex Prunés.