

Continente y contenido: La sustancia de las artes plásticas

Mi educación consistió en aprender y comprender los diferentes medios de expresión del color y del dibujo.

Henri Matisse

Introducción

Al mencionar la palabra “contenido” en el contexto de la creación artística tendemos a ceñirnos a lo representado —si hablamos de un cuadro, un dibujo, un grabado— pero normalmente no consideramos que se haga referencia a la materia utilizada para realizar esa obra. A lo largo de este tema vamos a centrarnos en esta idea, interpretando la palabra **contenido** siguiendo esta acepción de la Real Academia Española: “*cosa que se contiene dentro de otra*”. En esta definición se alude a que “la cosa” contenida lo está dentro de otra. Esta otra cosa es el **continente**, definido por la RAE de la siguiente manera: “*cosa que contiene en sí a otra*”. Resulta evidente que ambos conceptos están fuertemente ligados, el continente contiene al contenido.

La relación que vamos a establecer entre ambos conceptos —continente y contenido— va basarse en la dimensión física, matérica de las creaciones graficopásticas. Entendiendo los diferentes soportes como “continentes” al recibir sobre ellos la materia grafico-plástica, —que será a su vez asociada a la noción de “contenido”—, vamos a ofrecer una visión global de los diferentes materiales de dibujo y pintura, así como de los soportes apropiados para cada una de estas técnicas, sin olvidar sus propiedades expresivas.

Empezaremos detallando algunos términos especializados para ofrecer seguidamente una clasificación de estos materiales, en función de las técnicas utilizadas para su aplicación, distinguiendo entre “Técnicas secas” y “Técnicas húmedas”. De todas ellas se mostrarán ejemplos ilustrativos que permitan descubrir sus diferentes posibilidades expresivas y plásticas.

Para terminar se propondrán un serie de actividades en las que el alumnado experimentará con las diversas técnicas con el objetivo de que vayan encontrando un lenguaje propio. En definitiva, se trata de profundizar y ampliar los conocimientos y habilidades sobre los recursos, las técnicas, los métodos y, sobre todo, las aplicaciones instrumentales en el campo de la expresión plástica, gráfica y visual.

Técnicas y creación.

Si nos detenemos a analizar el origen etimológico de la palabra “técnica”, —que proviene de la voz griega “tekhné”, y que se refiere a la destreza y habilidad para desempeñar un oficio—, podemos interpretar que este concepto alude al medio para la consecución de un fin, que en este contexto será conseguir la correcta construcción de mensaje artístico. Para alcanzar este objetivo el primer paso será la experimentación, fase indispensable que se basará tanto en la intuición como en un amplio y detallado conocimiento de los diversos materiales y técnicas gráfico-plásticas que pueden ser utilizados como recursos en el proceso creativo.

La aproximación a cada técnica favorecerá la coherencia entre los materiales elegidos y la realización de una obra que incluya elementos expresivos, —como líneas, puntos y texturas—, y que busque comunicar un mensaje o transmitir una emoción. Por lo tanto podemos afirmar que la versatilidad de un artista se refleja tanto en su dominio de múltiples técnicas como en su capacidad para elegir la más idónea para elaborar sus composiciones, aprovechando al máximo las posibilidades plásticas de cada procedimiento. Tanto es así que se puede afirmar que toda obra de creación plástica empieza con la elección del soporte y el procedimiento adecuados.

Para favorecer este proceso empezaremos por presentar cierta terminología cuyo manejo resulta fundamental para identificar y diferenciar las características propias de cada uno de los procedimientos que iremos describiendo.

Soporte:

Toda superficie sobre la que se realiza una creación plástica recibe el nombre de soporte. Cada procedimiento requiere un soporte adecuado, y cada soporte, unas condiciones comunes: que sea absorbente en mayor o menor grado respecto al material que se aplique sobre él.

La variedad de soportes empleados a lo largo de la Historia es muy amplia, entre éstos se incluyen superficies tan diversas como las paredes de las cuevas donde se representaron las pinturas rupestres hasta las fibras sintéticas actuales. Hay soportes como el papel o el cartón que resultan frágiles y flexibles. Otros, por el contrario, son rígidos y resistentes como la madera, mientras que otros como el lienzo son más ligeros, aunque pueden manifestar movimientos de dilatación y contracción en función de la temperatura y la humedad del ambiente. También podemos encontrar soportes más duros como las láminas de metal, firmes como el muro o finos como el acetato.

Estos son los soportes empleados con mayor frecuencia, —y en función de la técnica que se vaya a emplear—, muchos de ellos requerirán la aplicación de una preparación previa que recibe el nombre de **imprimación**. Ésta puede ser al **aceite** o **acrílica**.



Soportes para distintas técnicas gráfico-plásticas

Pigmento:

Los pigmentos son sustancias en polvo que, diluyéndose en un medio líquido o semilíquido lo colorea. Éstos se clasifican como orgánicos o inorgánicos y dentro de estas categorías pueden ser naturales o sintéticos, en función de su procedencia.



Pigmentos de origen mineral

Aglutinante:

Es un medio más o menos líquido y viscoso que permite que las partículas del pigmento se compacten y se adhieran sobre una superficie. Es el medio que recibe al pigmento y lo fija sobre el soporte. El aglutinante es el que determina la naturaleza del procedimiento, que puede ser al agua o al aceite.

Disolvente:

Está relacionado con el aglutinante y se emplea para disolver al película pictórica una vez que se ha secado. Suele utilizarse para limpiar los útiles (pinceles, espátulas, paletas...).

Diluyente:

Es el líquido o medio que se mezcla con el color para hacerlo más fluido, lo diluye. Su aplicación permite que la capa de pintura sea más transparente.

Un mismo líquido puede ser ambas cosas a la vez, por ejemplo el aguarrás diluye el aceite y disuelve la resina. También se puede observar que el agua disuelve la goma y una vez disuelta la puede diluir aún más.



Medios líquidos pictóricos

Técnicas secas. El dibujo.

Se denominan **técnicas secas** a todos aquellos procedimientos que se aplican directamente sin necesidad de utilizar ningún medio para diluir los pigmentos. El soporte idóneo para estas técnicas es el papel, ya que —gracias a las texturas de éste—, los pigmentos se adhieren a su superficie obteniendo matices tonales que permiten conseguir efectos gráficos como el claroscuro para dotar de apariencia de volumen a lo representado. Muchas de estas técnicas requieren de la aplicación de un fijador como protección. Estos materiales se corresponden con las **técnicas de dibujo**, ya que son los que permiten trazar y definir formas de forma sencilla y directa, desplazando el utensilio sobre la superficie receptora.

Si definimos el dibujo en función del proceso creador nos encontramos con tres posibles acepciones, la primera corresponde a **Giorgio Vasari**, arquitecto y pintor renacentista italiano quien definió el dibujo como “el padre de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura”. La segunda acepción tiene que ver con el concepto de “disegno”, entendiendo el dibujo como la proyección plástica de una idea. La tercera se plantea en clave del desarrollo de esa idea, que va desde la realización de los bocetos —generalmente dibujos a mano alzada— hasta la obra en sí misma. Por lo tanto, para representar gráficamente cualquier idea de la manera más eficaz posible resulta imprescindible conocer todos estos recursos plásticos. Pasamos a describir las técnicas de dibujo más importantes. Todas ellas son muy apropiadas para trabajar con gamas tonales ampliando los matices por la presión del material sobre el papel, por la superposición de capas, por texturas o superposición de líneas y por difuminado. También son aptas para el dibujo de línea o para trabajar con manchas.

Carboncillo:

Se trata del más antiguo y sencillo de los materiales de dibujo. Se elabora por la combustión incompleta de varillas o barras, que suelen ser de diferentes tipos de madera— brezo, sauce, tilo, sauce o viña—. La madera se quema lentamente en un horno a temperatura controlada de forma que se mantenga la proporción justa de aire que impida su combustión. Las barras se gradúan atendiendo a dos aspectos: según su diámetro, —4-5 mm, 6-7 mm, 8,10mm—, y también según su consistencia. Dependiendo del grado de carbonización y del tipo de madera se clasifican como: blando (ramas tiernas), duro (ramas de más antigüedad)—. La técnica al carboncillo es muy apropiada para como iniciación en la técnica del dibujo ya que resulta cómodo y fácil de borrar, también resulta idónea para trabajar sobre grande superficies. Con esta técnica se consiguen negros intensos e infinidad de grises.



Barras de carboncillo y de carbón comprimido



Vincent van Gogh. *Paisaje*, 1883.

Existe una variedad de esta técnica que conocida como “**carbón comprimido**”. Éste se fabrica mezclando polvo de carbón con un aglutinante comprimiéndolo hasta formar pequeñas barras, — que pueden ser de sección circular o cuadrada—. La principal diferencia respecto del carboncillo es su dureza, ya que las barras de carbón comprimido son de una dureza y resistencia mayores. Debido a estas características los trazos realizados con barra comprimida son más limpias y finas, aunque más difíciles de borrar y difuminar. También se gradúan según su dureza.

Podemos encontrar una versión del carbón comprimido en formato lápiz, el llamado **lápiz conté**. Éste se caracteriza por la composición de su mina, a base de carbón comprimido. Con ellos se obtienen trazos de un negro mate, muy intenso. Muy apropiado para detalles en manchas de carboncillo.

En el renacimiento los pintores usaban el carboncillo para una primera fase del cuadro, borraban con plumas de ave las partes que no eran de su agrado, cuando el dibujo estaba acabado se repasaba con pincel o con pluma o con punta de plata y se retiraban los restos con un cepillo. En el siglo XV **Cenino Cennini** describió, en su tratado de pintura “*El libro del arte*”, como se preparaba el carboncillo en la época: se metían palos de sauce formando un fardo en ollas de barro cerradas y se dejaban durante una noche en el horno del panadero.

Sanguina:

Es también una barra compuesta por pigmento ocre rojo, óxido de hierro —también llamado hematíes roja— y de una pequeña cantidad de goma de tragacanto o goma arábiga como aglutinante. Puede tener varias tonalidades, siempre dentro de la gama de los rojos, tostados o anaranjados. Además de las barras también es muy frecuente su versión en modalidad lápiz.

Inicialmente se utilizaba para la realización de dibujos preparatorios para **pintura al fresco** (técnica que se explicará más adelante). Fue adoptada como técnica de dibujo propiamente dicha a finales del siglo XIV. Su aplicación fue muy frecuente en la realización de retratos o de estudios anatómicos dadas sus propiedades cromáticas y de luminosidad, muy apropiadas para representar con calidez y suavidad los tonos y matices de la piel. Es muy habitual el uso de esta técnica combinada con lápiz grafito para la realización de retratos.



Jean-Antoine Watteau, Estudio para “*El baño de Diana*”, c. 1715-1716



Miguel Ángel Buonarroti. Estudio para “*La Sibila libia*” y otros bocetos, 1511.

Lápiz de grafito:

El grafito es una variedad del carbón de color gris plomo brillante utilizado para el dibujo desde mediados del siglo XVI. El grafito o carbono cristalizado es un pigmento natural, que inicialmente se consideró —de forma errónea— como una variedad del plomo, por este motivo también se denominó plombagina, mina de plomo o lápiz de plomo. La confusión surgió posiblemente por el reflejo de color metalizado del trazo del grafito que se asemeja a la mina de plomo. Como antecedentes del lápiz de grafito se consideran las puntas metálicas, —que podían ser de oro, plata, cobre, plomo, estaño o aleaciones diversas—, ya utilizadas por los romanos y que se usaban sobre tablillas o bien sobre papeles preparados para este fin. Las puntas metálicas, especialmente las de plata, fueron utilizadas por artistas como Durero, los Holbein, Leonardo y muchos otros, en dibujos de pequeño formato. En un principio su función era la de adiestrar la mano y abocetar como preparación a la pluma y asegurar los trazos iniciales de carbón o la de realizar apuntes (como aconsejaba Leonardo), pero algunos artistas le dieron categoría realizando normalmente los dibujos con toques de [albayalde](#).

La piedra negra de Italia, de constitución pizarrosa, y que según Cennino Cennini provenía del Piamonte, podía ser cortada con un cuchillo a fin de sacarle punta para hacer el trazo más fino (posiblemente se trataba de mineral de grafito en su estado natural). Fue utilizada durante los siglos V al XVIII. Poco a poco se facilitó su manejo embutiendo la mina en un trozo de madera dando lugar al lápiz tal y como lo conocemos hoy. Un sistema primitivo de envoltura consistía en un cordel que se iba desenrollando a medida que se gastaba la punta. Otras maneras de utilizarlo consistían en recubrir un pedazo de mina de grafito en piel de oveja o en un cordel que se iba cortando a medida que la mina se iba consumiendo. También se utilizaba un mango de metal a manera de portalápiz. El nombre de «lápiz» proviene del latín lapis, que significa «piedra». El primer lápiz de grafito apareció en el año 1662, en Alemania, pero no se impuso definitivamente hasta el siglo XIX. El actual lápiz de grafito se elabora en forma de barritas muy finas, que constituyen las minas; según se mezcle más o menos endurecedor (arcilla) en su fabricación, el lápiz tendrá un grado de blandura o dureza determinado. Se ha establecido una normalización, aceptada universalmente, para diferenciar las diversas graduaciones del lápiz, empleando la letra «B» para los blandos y la «H» para los duros, precedidas de un número o coeficiente: a medida que éste aumenta, aumenta el grado de blandura o dureza. Se reservan las letras «HB» o «F» para el grado medio. Está considerado como uno de los más versátiles medios de dibujo.



Dominique Ingres. *El arqueólogo D. R. Rochette*, 1830



Antonio López. *Centro de Restauración*, 1969-1970

Barras y polvo de grafito:

Las barras se fabrican utilizando varas de grafito cuya sección puede ser cuadrada, rectangular, circular o incluso hexagonal —estas últimas suelen ser las de mayor grosor—. Sus características son las mismas que las del lápiz pero al ser de mayor grosor permite dibujar trazos más anchos, y si se trabaja variando la inclinación de la barra respecto del papel se pueden variar el grosor en un mismo trazo. Resultan muy adecuadas para trabajos de gran formato y de resolución rápida, aunque también válido para ejercicios de gran realismo.

El grafito en polvo se utiliza para cubrir grandes superficies con un tono y crear efectos singulares. El polvo se trabaja sobre el soporte con la ayuda de un paño, con los dedos o con un pincel y se puede eliminar con una goma de borrar. También puede mezclarse con otras técnicas incluso húmedas obteniendo interesantes matices cromáticos y de texturas.

Lápiz policromo:

Existen dos tipos de lápices de colores, solubles al agua —también llamados acuarelables— o no solubles. Los tradicionales no son solubles y se fabrican de forma similar a los lápices de grafito. La principal diferencia la encontramos en que están compuestos por una mina de color. Los diferentes pigmentos que forman estas minas se mezclan con polvos de talco o caolín y se aglutinan actualmente con goma de celulosa o goma arábica. Esta mezcla se impregna con una cera que actúa a modo de lubricante facilitando el trazo sobre el soporte. Los lápices acuarelables se fabrican de modo similar, pero empleando colas que son solubles al agua. Una curiosidad es que las minas policromas no se hornean, ya que este proceso supondría la descomposición de los pigmentos.

La gama de colores que podemos encontrar es muy amplia y variada ya que algunas de las marcas fabricantes llegan a ofrecer una gama de 120 tonos distintos. También su dureza y consistencia varían. Por norma general las minas más blandas suelen ser las de mayor grosor.

Como técnica de dibujo son fáciles de usar, permiten obtener mezclas de colores por superposición de capas, pueden combinarse ambos tipos (solubles y no solubles) obteniendo efectos muy interesantes. Dada su facilidad de manejo sus aplicaciones son múltiples: ilustración, diseño de carteles, realización de bocetos y para apunte rápidos.



De izqda. a dcha: Ramón Casas. *Figura femenina en rojo*, S XIX; Paul Gauguin. *Joven bretona junto al mar*, 1889; Pablo Picasso. *Cabeza llorando*, 1937.

Pastel:

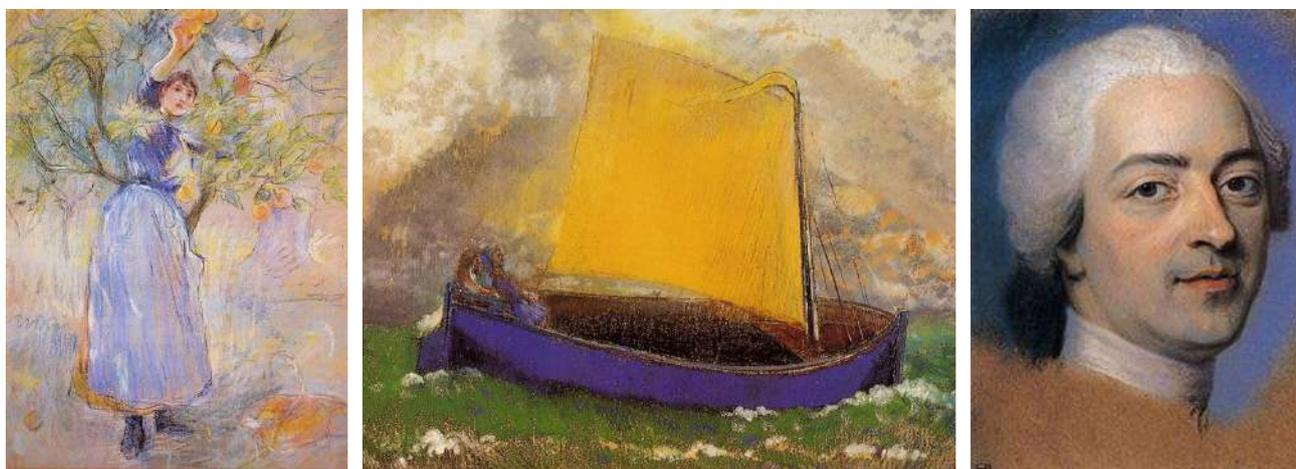
Se trata de una pasta compuesta por pigmentos minerales o vegetales en polvo mezclados con goma arábiga, jabón de Marsella, agua de cocer lino o cebada. Esta mezcla se moldea para dar forma a barras de distinta dureza, según la proporción del aglutinante,—habitualmente goma de tragacanto—. Añadiendo distintas proporciones de blanco de titanio o blanco de zinc al pigmento del color puro se obtiene una gama de pasteles; lógicamente cuanto mayor sea la cantidad de blanco incorporada, más claro será el color obtenido. Para los tonos oscuros se agrega matita negra. Las barras pueden ser de sección cuadrada o circular.

Existen diferentes tipos de pasteles, clasificados como pasteles **blandos** y pasteles **duros**. Los primeros son los de uso más frecuente, ofrecen una gama cromática muy variada, con colores muy brillantes. Se adhieren con facilidad al soporte, además se difuminan y mezclan de forma ligera y sutil. Generalmente son de sección circular y se presentan envueltos en papel para una mejor conservación, ya que suelen ser muy frágiles y pueden romperse con facilidad.

Los llamados pasteles duros consiguen esta cualidad ya que contienen mayor cantidad de aglutinante en su mezcla. Entre sus características destacan el que pueden afilarse, —ya que tienden a desmenuzarse en menor medida—, utilizando una cuchilla o frotando el extremo de la barra sobre papel de lija de grano fino. Generalmente son de sección cuadrada o rectangular y no suelen presentarse envueltos en papel. La gama de colores es más reducida que la que ofrecen los pasteles blandos.

También pueden encontrarse en versión lápiz de pastel. En este caso la mina es una fina barra de pastel embuchado en madera que puede afilarse con un sencillo sacapuntas. Generalmente son de mayor diámetro que los lápices de colores. Resultan muy apropiados para trabajo de línea, o para definir detalles de dibujos realizados con barra de pastel. Su gama de color es limitada y son bastante frágiles, de modo que si la mina se quiebra no resultará posible volver a afilarlo.

Esta técnica ofrece gran versatilidad, ya que las barras de pastel se mezclan muy bien con otros medios de dibujo y pintura. Los pasteles pueden aplicarse, —difuminándose con los dedos— sobre cualquier superficie con una textura lo suficientemente rugosa como para que el pigmento se adhiera a ésta, siendo necesaria la fijación del pigmento rociando ligeramente el dibujo a pastel con un fijativo. Si el dibujo a pastel se realiza sobre una superficie coloreada los colores adquieren un brillo y una intensidad muy efectistas.



De izqda. a dcha: Berthe Morisot. *La recolectora de naranjas*, 1899; Odilon Redon. *La barca misteriosa*, 1892; Quentin Latour. *Retrato de Luis XV*,

Barras grasas:

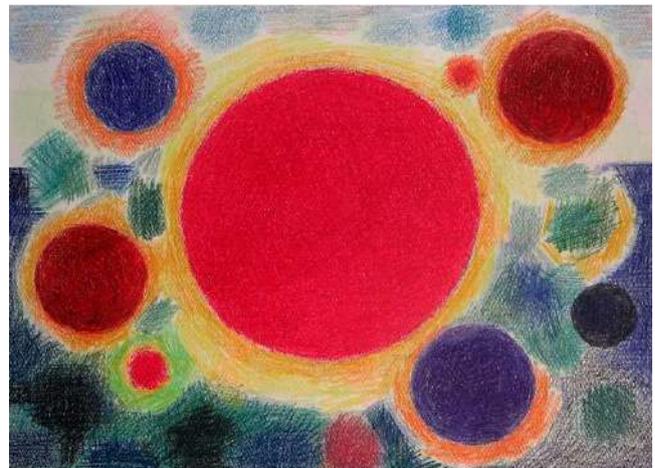
Estas barras, también llamadas **pasteles al óleo**, son una innovación relativamente reciente, —aparecieron en la década de 1970—, se asemejan a las barras de cera infantiles, aunque permiten resultados mucho más exquisitos ya que se pueden utilizar de maneras muy variadas. Como particularidad destaca el que, —al igual que los pasteles— se pueden aplicar directamente sobre el soporte, pues no se requiere de pincel o espátula para colorear, aunque deben emplearse sobre superficies previamente tratadas con una imprimación. Las barras al óleo se disuelven en aceite de trementina, lo que posibilita que se utilice con pintura al óleo tradicional.

Para su fabricación se usan pigmentos mezclados con aceite de lino y cera. Las proporciones varían según las marcas e influyen en la calidad, textura y de estabilidad. Toda la superficie de las barras está cubierta por una fina película que debe retirarse desde su extremo antes de empezar a utilizarlas. Si las barras no se usan esta película volverá a aparecer.

Permiten la aplicación de diversas técnicas como el esgrafiado o la mezcla para lo que algunos fabricantes producen una barra especial —compuesta por una combinación de cera y aceite— con este fin.



Jean-Michel Basquiat. *Bird on Money*, 1981.



Hryhorii Havrylenko. *Composición (con círculo grande)*, 1998.

Técnicas húmedas. La pintura.

Bajo la denominación de técnicas húmedas se conocen aquellos procedimientos en los que los pigmentos se encuentran diluidos en un medio acuoso o aceitoso, y que precisan de instrumentos específicos para aplicar los colores, normalmente pinceles. Todos estos procedimientos técnicos son los empleados en el ámbito de la pintura, considerada una de las **Bellas Artes** desde mediados del siglo XVIII.

Estas técnicas se diferencian en función del medio en que se diluyen, fundamentalmente agua o esencia de trementina. Aunque las más destacadas son las también llamadas técnicas de **pintura al caballete: acuarela, gouache, acrílicos, óleo**; no debemos olvidar las técnicas de **pintura mural “al fresco”**. Una de las principales características de las técnicas húmedas es que son generalmente opacas. Este rasgo permite trabajar con tintas planas así como corregir errores, aplicando capas de pintura superpuestas.

Como se ha mencionado anteriormente, el principal instrumento que se utiliza —y que está considerado como uno de los iconos que representa la pintura—, es el pincel. Éstos se fabrican con diferentes materiales como pelo de animales o fibras sintéticas dispuestos de diferentes formas: plana, redonda, o lengua de gato. Según la técnica a aplicar y los efectos pictóricos que se busquen se utilizarán unos u otros. Los pinceles requieren de adecuados cuidados y de minuciosa limpieza para su correcta conservación. Además de éstos es frecuente el empleo de otros útiles tan variados como espátulas, brochas, rasquetas, esponjas, rodillos, etc.

La diversidad de técnicas pictóricas y las diferencias entre sus componentes se reflejará en la amplia gama de soportes que pueden resultar apropiados para trabajarlas. Es frecuente encontrar obras sobre lienzo, papel, tabla de madera o cartón. Todos estos soportes tienen una característica en común, siempre requieren de una preparación previa, que variará según la técnica y que condicionará las cualidades del resultado final. Una vez acabada la pintura puede cubrirse con una capa de barniz, de aspecto brillante o mate, que forma una película protectora.



Acuarelas en pastilla



Pinceles para pintura al óleo

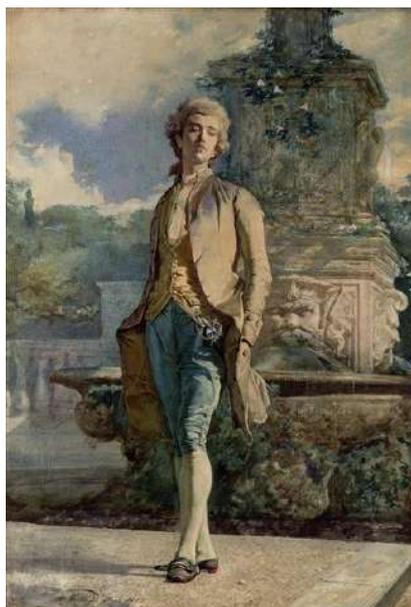
La acuarela:

Es un procedimiento pictórico que utiliza pigmentos molidos muy finamente y aglutinados con goma arábiga. Las principales propiedades de esta técnica son que se disuelve en agua con facilidad y que se adhiere muy bien al papel sobre el que se aplique. El rasgo característico más diferenciador de la acuarela respecto otras técnicas es la transparencia. Esta cualidad implica que las capas de pintura se deban aplicar empezando por los tonos claros —los más luminosos los proporciona el propio color del papel— para continuar con los más oscuros. Cuando una capa o aguada de color se seca se van añadiendo más aguadas, matizando las capas aplicadas previamente. Esta técnica permite que un color se aclare añadiendo agua, consiguiendo así que la pintura se vuelva más transparente. Las acuarelas se ofrecen en tres formatos, **pastilla**, **tubo** o **acuarela líquida**.

Las **pastillas** pueden ser de forma rectangular, cuadrada o circular y pueden encontrarse en juegos en caja o bien se pueden adquirir sueltas personalizando la paleta. Esta modalidad implica que la pintura se mezcle de forma más lenta ya que el pincel solo puede acoger una pequeña carga de pintura desde la paleta. También puede provocar que las pastillas se ensucien al pasar de un color a otro.

La **acuarela en tubo** puede encontrarse en cajas con una gama de colores concreta o bien adquirirse por separado. En ambos casos las gamas de colores son similares. Para trabajos de gran formato, que requieran mayor cantidad de aguada, esta modalidad es la más indicada. En el momento de disponer los colores en la paleta es importante no depositar una cantidad excesiva, ya que la carga sobrante se desperdiciaría, lo que supone una desventaja frente a las pastillas.

La **acuarela líquida** surge para cubrir necesidades de ilustradores y diseñadores que requieran de colores de fuerza estable. Se fabrican con tintes y se presentan en pequeños tarros de vidrio cuyas tapas están provistas de un cuentagotas. Aunque puede usarse de un modo muy similar a la acuarela tradicional suele utilizarse con aerógrafo o con pluma. Si se aplica directamente del frasco se obtiene un color de mayor intensidad.



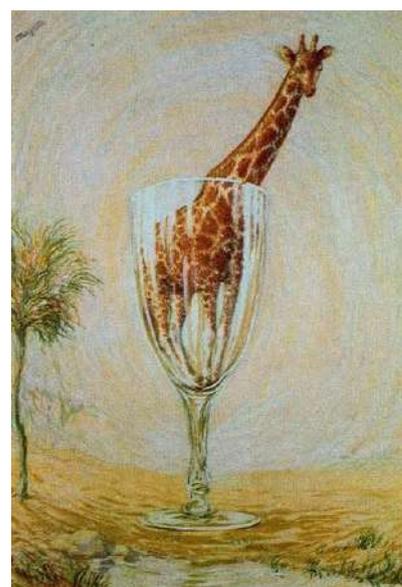
De izqda. a dcha: Mariano Fortuny, *El joven conde*. 1861; Salvador Rizo. *Mutisia clematis*". SXVIII; Egon Schiele. *La soñadora*. 1911.

El gouache:

El gouache o témpera es una pintura al agua, opaca, constituida por los mismos ingredientes que la acuarela, pigmento molido, goma arábica —actualmente, en lugar ésta, algunos gouaches contienen aglutinantes plásticos— y conservantes, pero en diferentes proporciones. Además se añade un pigmento blanco inerte, cuya función es transformar el color en una sustancia espesa y opaca, a la vez que dota de brillo a los colores. Entre las diferencias que muestra con la acuarela nos encontramos que, gracias a la incorporación de este pigmento blanco, permite la aplicación de colores claros sobre tonos oscuros. Otra variación es que, una vez aplicada y seca, la pintura al gouache puede volver a humedecerse y retocarse, aunque con esta práctica se corra el riesgo de modificar las capas de pintura inferiores. Este tipo de pinturas se puede encontrar tanto en tubo como en tarro de vidrio o de plástico.

Éste es un procedimiento pictórico cubriente y sólido, de secado muy rápido, que puede trabajarse aplicando diferentes recursos como la reserva — técnica que permite conservar una zona a trabajar libre de carga de pintura cubriéndola por diferentes materiales, como la cinta de enmascarar, líquido de reserva u otro papel, que se retirar fácilmente sin dañar el soporte—, o como la técnica de húmedo sobre seco, húmedo sobre húmedo, la del rociado o la del rasgado entre otras. Dada su gran versatilidad, los soportes indicados para esta técnica son muy variados, se puede trabajar perfectamente sobre papel, cartón o madera. Los pinceles más apropiados, para el gouache y para otras técnicas al agua son los que se fabrican con pelo de marta cibelina, fibra muy resistente, de gran elasticidad y con alta capacidad para retener el agua y el pigmento.

Para conocer más a fondo esta técnica puede resultar interesante su fabricación artesanal. Para ello se mezclarán los componentes—pigmentos, goma arábica, carbonato de calcio en polvo y agua destilada— sobre una superficie lisa. Se hará un pequeño montón al que se abrirá un cráter en el centro donde se agregarán goma arábica y agua destilada en partes iguales. Con la ayuda de una espátula se amasar  bien para eliminar los posibles grumos, y en este momento se a adir  el carbonato de calcio (una cuarta parte del pigmento empleado aproximadamente). Será necesario hacer pruebas con el pincel para comprobar si la cantidad de carbonato de calcio añadida es la correcta. Lo detectaremos si la opacidad del color es la deseada.



De izqda. a dcha: Marc Chagall. *Desnudo con flores*, 1911; Pablo Picasso, *Hombre con mandolina*, 1920; René Magritte. *El baño de cristal tallado*, 1946.

Los acrílicos:

La pintura acrílica se introdujo en el ámbito de la creación artística en un momento en el que los pintores comenzaban a explorar nuevos lenguajes como la cultura pop, el fotorrealismo o el expresionismo abstracto. En este contexto los acrílicos surgían como medio ideal para tratar estas formas de representación plástica, que en general se plasmaban a través de formas y figuras planas, de bordes definidos y un uso distintivo de la línea. Se puede decir que la aparición de este procedimiento pictórico favoreció que surgiese una nueva corriente artística, que sigue siendo un referente en las tendencias plásticas actuales.

Los compuestos acrílicos comenzaron a ser sintetizados a mediados del siglo XIX, y patentados en 1915 por el químico alemán Otto Röhm como aglutinantes para pintura de uso industrial. Los primeros experimentos en el ámbito de la creación plástica empezaron en la primera mitad del siglo XX de la mano de muralistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros.

Esta técnica de pintura aporta, como principal innovación respecto de los procedimientos tradicionales, la incorporación de resinas sintéticas de uso industrial como aglutinante; también se diferencia en que los colores acrílicos son solubles al agua pero prácticamente indelebles una vez secos. Una de las ventajas que presenta es que las pinturas realizadas con este procedimiento no muestran signos de envejecimiento ni amarillean; no se agrietan y son de secado rápido, por lo que tienden a conservar su flexibilidad y durabilidad.

Las pinturas acrílicas están compuestas por pigmento suspendido en un aglutinante hecho de una emulsión de polímero acrílico, utilizando el agua como vehículo. Mezclan con bien cualquier tipo de pigmento por lo que se pueden conseguir acabados tan diferentes como la transparencia brillante o la densidad del óleo. Podemos encontrar este material en formato tubo o tarro.

Los acrílicos se pueden trabajar sobre diferentes soportes siendo los más habituales papel, madera y lienzo; como técnicas de aplicación las más frecuentes son: pincel seco, lavado, salpicado, puntillismo, frotage, utilizando como herramientas pinceles, espátulas, rasquetas, rodillos, incluso los dedos.



De izqda. a dcha: Richard Eyre, *Red Wing*, 1980; Beatriz Milhazes, *Popeye*, 2008; David Michael Hinnebusch, *Pinky*, 2009.

Pintura al óleo:

La pintura al óleo está considerada como la técnica de pintura de referencia ya que desde el siglo XVI es el procedimiento graficoplástico más utilizado. Su nombre deriva de la palabra proveniente del latín “oleúm” que significa aceite. Aunque las pinturas al óleo más antiguas —que se encuentran en Afganistán— datan del siglo VII y su uso se observa también en la Edad Media, su empleo no empezó a generalizarse hasta el siglo XV.

Durante la Edad Media y el Renacimiento, el pintor compraba los pigmentos crudos en las boticas, o directamente de las canteras, para realizar la mezcla en el taller. Esta práctica desaparece, a comienzos del siglo XVIII, con la aparición de los llamados “coloristas”, comerciantes que vendían pintura al óleo ya preparadas, “envasadas” en vejigas de cerdo para su conservación fresca. Estos incómodos envases fueron sustituidos por el tubo de estaño, inventado en 1811, innovación que tuvo importante repercusión en la historia de la pintura: la posibilidad de transportar el material facilitando enormemente la pintura al aire libre, saliendo de los estudios o talleres. El propio Claude Monet reconocía que: *“Los tubos de colores al óleo, fácilmente transportables, nos permitieron pintar del natural. Sin tubos... no hubiese habido Impresionismo”*.

Los óleos se fabrican mezclando pigmento pulverizado con un aglutinante viscoso como el aceite de linaza. Este aceite tiene la propiedad de “solidificarse”, creando una película o capa después de un tiempo de exposición al aire. Dicha solidificación es provocada por una reacción química que hace que, por acción del oxígeno, sus componentes creen enlaces con los que se **polimerizan**. Este proceso implica que el secado de la pintura al óleo sea más lento que el de las técnicas al agua. Tal propiedad, que puede parecer una desventaja, permite trabajar aplicando procedimientos como las veladuras, utilizadas para crear efectos de transparencia y luminosidad, matizando los colores por superposición de delgadas capas transparentes (o veladuras). Los disolventes más empleados son la esencia de trementina y el aguarrás.

Una de las peculiaridades de esta técnica pictórica es que mezclando los óleos con diferentes barnices o diluyentes se puede conseguir una amplia variedad de calidades, —texturas empastes, opacidades, transparencias...—, muy efectistas a nivel visual.



De izqda. a dcha: Cimabue. *Virgen con el Niño*, hacia 1270; Vermeer de Delft. *La callejuela*, 1660; Tamara de Lempicka. *Retrato en un Bugatti verde*, 1925.

Los soportes más utilizados para pintar al óleo son el lienzo y la madera. Es importante tener en cuenta que toda superficie sobre la que se vaya a aplicar esta técnica requiere una preparación previa, esto es necesario para evitar que la acción del óleo, o de los disolventes, provoque la corrosión del soporte. Para conseguir esta protección se apresta o imprima la superficie. Para el apresto (o sellado) si se usa una imprimación al aceite se utilizará alguna cola. La más empleada es la cola de conejo, que se prepara sumergiendo granos de esta cola en agua y calentando la mezcla al baño maría. El apresto debe aplicarse en caliente y debe secar por completo antes de aplicar al imprimación. Uno de los problemas que presenta este tipo de imprimación es que se deteriora con el tiempo y con la humedad

Una de las imprimaciones de uso más extendido actualmente, en este caso de base acrílica, es la imprimación con gesso. El gesso se elabora mezclando carbonato de cal en polvo, —más conocido como blanco de España— con apresto de cola caliente y pigmento blanco. Las ventajas de esta imprimación son su mayor flexibilidad que las preparaciones tradicionales, que es soluble a agua — muy resistente a ella al secar—, que no requiere de apresto previo y que sirve de base para otras técnicas como las pinturas acrílicas. En ambos casos la preparación debe aplicarse en delgadas capas, pasando una lija fina sobre la superficie entre éstas, de forma que se siga apreciando la trama de la hilatura del lienzo, a menos que se busque una textura especial. Una correcta imprimación se adapta a las características físicas flexibles del óleo y aporta blancura al lienzo. Además permite que la obra conserve correctamente cualidades que podrían verse comprometidas con el paso del tiempo.

De izqda. a dcha:
Diego Velázquez. *Vista del
jardín de la Villa Medicis en
Roma*, 1630;
Richard Estes. *Entrada de
metro, Columbus Circus*,
2015.



De izqda. a dcha: Carmen Laffon. *Coria del Río*, c. 1983-85; Joaquín Sorolla. *Saliendo del baño*, 1915.

Pintura mural “al fresco”:

Se conoce como pinturas murales a las técnicas pictóricas que se aplican directamente sobre un muro o pared, por lo tanto lo representado utilizando este procedimiento estará condicionado por las características arquitectónicas del soporte.

Los orígenes de esta técnica se sitúan antes de Cristo ya que en las ruinas de Pompeya, entre otras, aparecieron fragmentos de obras realizadas “al fresco”, lo que indica que este procedimiento decorativo era habitual en la antigüedad romana. Recientemente se descubrió que esta técnica también se había desarrollado al otro lado del Atlántico, ya que un equipo de investigadores arqueológicos encontraron lo que hasta el momento supone el primer ejemplo de **pintura mural en Guatemala**, concretamente en el asentamiento maya de San Bartolo.

Esta técnica permite que una obra conserve sus cualidades y mantenga un alto grado de conservación a pesar del paso del tiempo, por lo tanto resultará imprescindible seguir un método de trabajo riguroso y especializado. Para ello se trabajará con materiales adecuados: cal pura, pigmentos de calidad y arena —la mejor es la de arroyo o de pozo arena, no debe ser ni de mar ni de río— para preparar la **argamasa**. La pintura al fresco se incorpora al muro en la última fase de construcción de los muros y consiste en aplicar pigmentos disueltos en agua sobre el muro recién alisado con mortero de cal. Al evaporarse el agua, la cal mineraliza formando carbonato de cal, fijando así los pigmentos sobre la superficie del mortero, proporcionando a los colores unas cualidades de transparencia y luminosidad propias de este procedimiento. Es importante conocer bien los pigmentos a utilizar, ya que no todos son aptos para esta técnica, únicamente pueden usarse aquellos que sean compatibles con la cal, que la toleren.

Dada la singularidad del fresco es imprescindible empezar por una detallada planificación que incluye un esquema a escala y una minuciosa organización de los colores. Sobre este croquis se acotarán las zonas a pintar en cada jornada, de una sola vez. Éstas se calcarán sobre el muro, blanco por la acción de la cal, cuando se haya depositado la última capa de argamasa, llamada “*intonaco*”. La pintura se aplica con pinceles de pelo blando y se trabaja de modo similar a la acuarela.



De izqda. a dcha: Apeles. *Venus Anadiomene (detalle)*, -320 A.C. Giotto,; *El matrimonio de la Virgen (detalle)*, c. 1305; Francisco de Goya y Lucientes. *Frescos de San Antonio de la Florida (detalle)*, 1798.

Soportes y técnicas.

Como se ha apuntado al principio de este texto, en artes plásticas se considera soporte pictórico a todas aquellas superficies sobre las que se trabajan las diferentes técnicas gráfico-plásticas. Para poder ser empleados de forma fiable estos materiales deben tener unas características concretas: estabilidad dimensional, buenas propiedades mecánicas, ligereza, espesor reducido, resistencia a distintos elementos —disolventes, agua, agentes biológicos y atmosféricos—, buena absorción, baja toxicidad, y buena apariencia visual.

Una vez descritas las principales técnicas de dibujo y pintura, vamos a ofrecer una clasificación de los distintos soportes estableciendo dos categorías: **soportes fijos** y **soportes móviles**.

Soportes fijos son los que están integrados un espacio arquitectónico o natural, lo que implica que el procedimiento pictórico se aplique en el lugar donde se ubica. La gran desventaja de este tipo de soportes es la limitación provocada por su condición de “inmovilidad”. Como ejemplos de técnicas realizadas sobre este tipo de soportes encontramos la pintura al fresco y las pinturas rupestres y el grafiti.

Soportes móviles son aquellos que pueden trasladarse con facilidad permitiendo, no solo que una obra pueda realizarse en diferentes ubicaciones, —estudio o exterior de éste—, sino que pueda ser expuesta en cualquier lugar del mundo. Este tipo de soportes pueden clasificarse en rígidos y flexibles.

Los soportes rígidos tienen como rasgo característico común el que por su composición y espesor no pueden ser plegados ni enrollados. La madera y sus derivados son los soportes rígidos de uso más habitual. Podemos diferenciar entre los siguientes tipos:

- **Madera maciza:** Este material ha sido utilizado como soporte desde la Antigüedad. Para su uso debe estar perfectamente seco. Precisa la aplicación de una imprimación previa —que variará según la técnica a aplicar—, antes de la cual es aconsejable tratar la madera con protectores antiparásitos. Para su conservación se requieren unas específicas condiciones de temperatura y humedad.
- **Maderas contrachapadas:** Para su fabricación se pega entre sí una serie láminas de madera de grosores diferentes, cruzando la dirección de sus fibras para compensar posibles tensiones y dotar de estabilidad a la superficie. Normalmente se combinan distintos tipos de madera, quedando las de mayor calidad —roble, nogal, pino del norte—, en las caras externas del tablero.
- **Tableros aglomerados o conglomerados:** Este tipo de tableros se fabrican a base del encolado y prensado de virutas de madera o serrín en una proporción de 50% de virutas 50% de cola. Sus grosores van de los 3 a los 0,7 centímetros. Son muy absorbentes y tienden a curvarse por lo que es aconsejable que se aplique su imprimación sobre una superficie plana y que permanezca en ella hasta su que seque por completo. También es aconsejable montarlos sobre un bastidor para evitar que se curve o deforme. Resultan pesados y sus bordes resultan delicados a los impactos.
- **Tablex o DM:** Son tableros compuestos por elementos fibrosos básicos de la madera (un 85% del peso total), utilizando como aglutinante un adhesivo de resina sintética. Tienen una cara satinada, poco absorbente que requiere un lijado antes de su imprimación. Por el contrario la cara opuesta es muy absorbente, por lo tanto precisará también de lijado; para frenar la absorción aplicarán varias capas de aguacola.

- Los procedimientos gráfico-plásticos que suelen trabajarse sobre madera previamente preparada a base de la correspondiente imprimación son el óleo, los acrílicos, la témpera y el temple.

Los soportes flexibles son los que por su composición y propiedades pueden plegarse, doblarse o enrollarse. Los podemos clasificar en dos categorías: textiles y de papel.

Los textiles presentan importantes ventajas como la buena recepción para la capa de pintura tras la adecuada imprimación, versatilidad tanto de tamaño como de formatos y la facilidad para su transporte. Como contrapartida cabe mencionar que resultan muy sensibles ante los cambios de temperatura y humedad y que su superficie es muy delicada y fácil de rasgarse. Deben ir montados sobre un bastidor de madera. Los más comunes son: lienzo de lino, tela de algodón y tejido de yute.

- Tela de lino: Es la de mayor calidad debido a las propiedades de sus fibras ya que muestran gran resistencia a las roturas permitiendo un mayor tensado del lienzo en el bastidor. Su textura puede variar y depende del número de fibras por centímetro cuadrado. Ideal para pintar al óleo.
- Tela de algodón: Este tipo de tejido mantiene bien la tensión en el bastidor y es menos sensible a los cambios climáticos. Muy apropiadas para las técnicas acrílicas. Como desventajas no son muy adecuadas para las técnicas grasas y su textura no tiene la calidez que proporciona el lino. Se presentan en rollos y en diferentes grosores
- Tejido de yute: Es el tejido con el que se fabrica la arpillera y la tela de saco. Son muy apropiados forrar tablonos de madera y ser usado así como soporte pictórico pero no resultan apropiados para ser montados en bastidor. Su textura es muy marcada y desigual por lo que precisan de muchas capas de imprimación para cubrir el poro. Se pueden encontrar en una amplia gama de grosores.

La gama de soportes de papel es muy amplia, ya que durante el proceso de su fabricación es sencillo variar su composición para obtener papeles de muy diferentes calidades en cuanto a absorbencia, texturas, grosores, etc. Para su fabricación se realiza una pasta mezclando fibras vegetales con agua, a continuación esta mezcla se tamiza y se prensa para proceder a su secado y posterior endurecido. En general son el tipo de soporte más indicado para las técnicas de dibujo y para la acuarela, aunque los cartones, con la imprimación adecuada pueden servir también como soporte para técnicas húmedas. Son delicados y frágiles. En este apartado limitaremos a mencionar distintos tipos de papel según la técnica que se vaya a emplear: técnica húmedas o técnicas secas.

- Para técnicas húmedas y acuarela se debe utilizar un papel de alto gramaje que pueda soportar la pintura. En el caso de la acuarela será rugoso con grano fino si se quiere trabajar con aguada. Para técnicas como la acuarela y también son recomendables los cartones para dibujo fabricados con una base de cartón cubierta por una superficie laminada con papel de superficies rugosas.
- Los papeles para la técnicas secas deben tener una superficie ligeramente texturada que facilite al agarre del polvo de pigmento. Para carboncillo y pastel lo más frecuente es el uso de papel verjurado. Existe gran variedad de blocs de dibujo de diferentes formatos y amplia gama de papeles de distintas calidades.

La sustancia de las artes plásticas. Propuesta de actividad:

Una vez descritos los diferentes procedimientos de dibujo y pintura más utilizados en el ámbito de la creación plástica, lo más importante es trabajar con ellos y explorar sus posibilidades expresivas y estéticas. Con este objetivo se propone una actividad que consiste en la interpretación de una obra realizada en soporte plano,—pintura, dibujo, grabado, viñeta de cómic, cartel, carátula de un disco etc—, haciendo una versión personal para la que se aplique una técnica diferente a la original. A continuación se ofrecen ejemplos de este tipo de trabajos presentes en la obra de importantes artistas

Vamos a empezar por el caso paradigmático de **Las Meninas**, obra pintada por Diego Velázquez en 1656, y protagonista de múltiples interpretaciones, especialmente en la última mitad del siglo XX. Artistas como Picasso, El Equipo Crónica o Mingote, entre otros, realizaron interesantes obras mostrando una visión personal del maravilloso cuadro de Velázquez. Veamos algunas de ellas.



De izqda. a dcha y de arriba a abajo: Diego Velázquez. *Las Meninas*, 1656; Pablo Picasso. *Las Meninas (conjunto)*, 1957; Antonio Mingote, *Hay días en que no se le ocurre a uno nada*, viñeta inspirada en *Las Meninas* ?; Equipo Crónica. *Las Meninas*, 1970; Salvador Dalí. *Las Meninas (obra estereoscópica)*. 1975-1976.

Además de Las Meninas, otras obras de Velázquez han servido de inspiración a otros pintores, como es el caso de su cuadro **Inocencio X**, interpretado de forma inquietante por **Francis Bacon**.



A la derecha: Diego Velázquez. *Retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, 1650.



A la izquierda: Francis Bacon. *Estudio para el retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, 1953.

También existen múltiples versiones de otras obras cumbre de la Historia del Arte como **Mona Lisa** de **Leonardo da Vinci**, retrato del cual artistas como **Botero**, **Roy Lichtenstein**, **Andy Warhol** o **Marcel Duchamp** ofrecen rostros muy diferentes.



A la izquierda: Marcel Duchamp. *Mona Lisa con bigote*, 1930.

A la derecha: Fernando Botero. *Mona Lisa*, 1978.

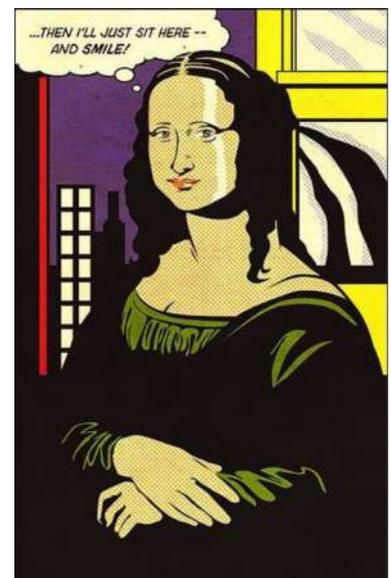


Leonardo da Vinci. *Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo – Mona Lisa*, 1503-1519.



A la izquierda: Andy Warhol. *Mona Lisa coloreada*, 1963.

A la derecha: Roy Lichtenstein. *Then I'll just sit there and smile!*, 1950-1960.



En la actualidad, este ejercicio de proyectar nuevas miradas sobre obras clásicas sigue totalmente vigente, con la diferencia de que los recursos visuales utilizados van más allá de las técnicas gráfico-plásticas tradicionales. Gracias a las nuevas tecnologías —como la animación digital 3D o la inteligencia artificial— podemos disfrutar de sorprendentes experiencias visuales inmersivas como la muestra “**El jardín de las delicias. Un recorrido a través de la Colección Solo**”.

Esta muestra adoptaba como eje vertebrador el sugerente tríptico de El Bosco, **El jardín de las delicias**, obra que refleja un universo repleto de personajes y criaturas fantásticas, enmarcadas en un ambiente surrealista cargado de simbolismo. En esta muestra, quince artistas diferentes —a través de obras realizadas en técnicas tan dispares como la cerámica, la fotografía o la videocreación— ofrecían sus personales interpretaciones del cuadro de El Bosco, fruto de la observación y de la reflexión ante el universo imaginario representado. Veamos alguna de ellas.

En el siguiente enlace se accede a información detallada sobre las obras de la **Colección Solo** que configuran el recorrido <https://eljardindelasedelicias.art>



El Bosco. *El jardín de las delicias*, 1500-1505.



De izqda. a dcha: Dan Hernández. *Goed*, 2020; Smack. *Speculum*, 2019-2020.

Conclusiones

A lo largo de la historia de la humanidad el ser humano ha buscado la forma de expresarse de manera visual y ha ido desarrollando multitud de técnicas para este fin. En este texto hemos descrito aquellas de uso más extendido —desde el rudimentario carboncillo hasta las pinturas acrílicas—, así como los soportes más apropiados para sustentar los trabajos realizados aplicando dichos procedimientos.

Obviamente la creatividad no puede verse limitada por los recursos materiales, por lo que es frecuente encontrar obras basadas en la experimentación con materiales inusuales, sobre soportes no convencionales, dando lugar a interesantes creaciones como collages, [instalaciones](#), [ready-mades](#), etc. También, como hemos visto, las tecnologías digitales se han incorporado al ámbito de la creación visual considerándose una categoría aceptada y plenamente integrada en los circuitos artísticos.

Para encontrar un lenguaje propio resulta esencial conocer y manejar con habilidad los múltiples procedimientos gráfico-plásticos, es la mejor forma de ser capaz de expresar o representar las ideas.

Referencias bibliográficas

SIDAWAY, Ian. 2005. *Enciclopedia de materiales y técnicas de arte*. Barcelona, Editorial Acanto.

PARRAMÓN, Paidotribo. 2014. *Curso completo de dibujo y pintura*. Barcelona, Parramón.

MORENO GUARDIOLA , Jesús. 2003. *Dibujo: Volumen I. Percepción, Forma, Color y Diseño*. Madrid, Editorial Mad.

FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier. 1996. *La fascinación de la mirada. Los aparatos cinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid, JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN. Consejería de Educación y Cultura.

MATISSE, Henri. 1978. *Sobre arte*. Barcelona, Barral Editores.

Recursos web

Tesoros de Patrimonio de España:

[Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - Diccionario de Materias \(mecd.es\)](http://www.mecd.es/tesoros)

Viviendo el arte. Blog de Eduardo Zamarro:

[viviendo el arte - eduardo zamarro](http://viviendoelarte.blogspot.com)

Dibujo y color. Técnicas secas:

[Dibujo y color: TÉCNICAS SECAS. ORIGEN Y EVOLUCIÓN. SOPORTES. \(fusion-art-92.blogspot.com\)](http://fusion-art-92.blogspot.com)

Ttamayo. Blog de técnicas artísticas:

[Blog de arte - ttamayo.com](http://ttamayo.com)

Procedimientos y técnicas pictóricas. Facultad de Bellas Artes: Universidad de Murcia.

<https://www.um.es/web/innovacion/procedimiento-y-tecnicas-pictoricas/material-de-clase>