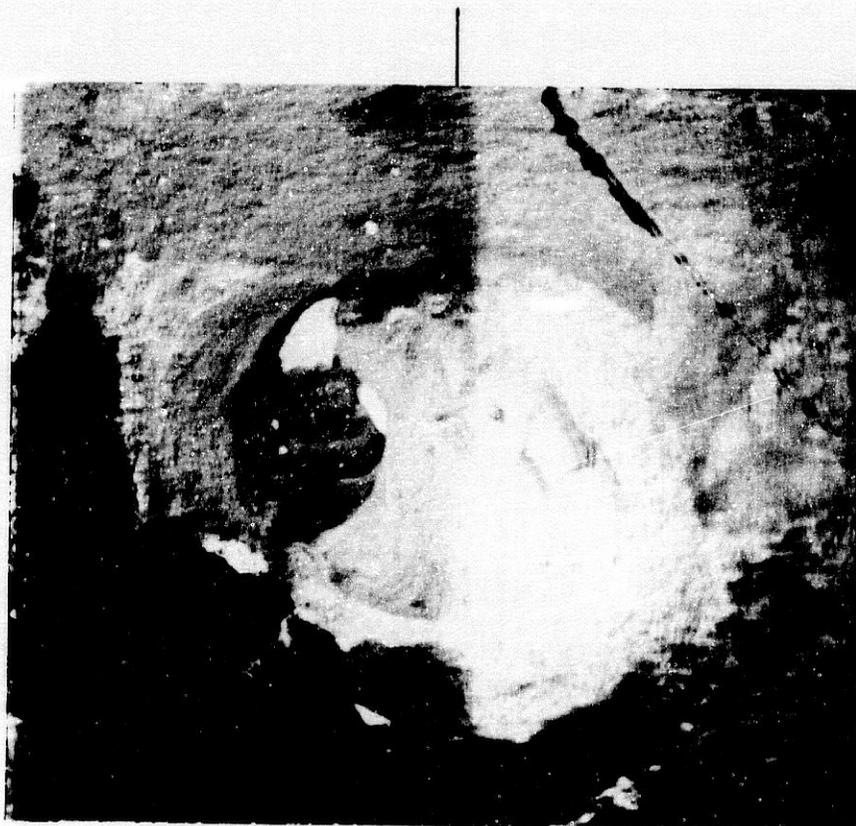


3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Como se ha visto, está descartado su empleo para mural exterior, no así para interior, pues dada las calidades murales que nos aporta, lo recomendamos sobre otras fórmulas.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 49. Muestra de la práctica H-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

25. PRÁCTICA H - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

En la presente práctica se procedió a imprimir sólo con gluten en varias capas, de mayor a menor fluidez, no necesitando la segunda mano de blanco por las razones que más adelante expondremos.

La penetración del gluten en los poros se afianzó con una pasada de cauterium.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se realizó con pincel usando color sepia, por lo que se fue manchando a continuación.

1.3. MANCHADO

En este caso no se puede decir que existiera la mancha como habitualmente se realiza, pues en el presente tema se pretendía conseguir, además de las propias del soporte, una variada gama de texturas tanto con gruesos de color como con adición de materiales de carga de distintas granulometrías. Estas aportaciones se realizaron inmediatamente después del dibujo previo.

1.4. TERMINACIÓN

Se siguió empastando con la espátula construyendo los diferentes elementos de la composición, arco con los máximos gruesos y progresivamente ir bajando la textura hasta llegar al celaje donde se aprecia la calidad textural que nos suministra el soporte.

Finalmente se procedió a una cauterización, donde se fueron fundiendo unos estratos con otros y apareciendo los inferiores a través de los superiores, dando lugar a nuevas texturas y matices coloristas.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Una vez concluida la obra, se procedió a una última mano de gluten con objeto de enriquecer los gruesos empastes ya que la acción adherente del aglutinante del color no puede ofrecerle la consistencia precisa, y con una pasada de cauterium quedó toda la superficie uniforme.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El presente tema se eligió en función de las distintas calidades que nos suministraba el soporte, así como el que soportara la adición de materiales de carga; por ello se eligió un tema que nos proporcionara en sus diferentes términos las calidades buscadas (fig. 50).



Figura 50. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con "Puma gris" (*Cemento cola*), 45 x 60 cm.

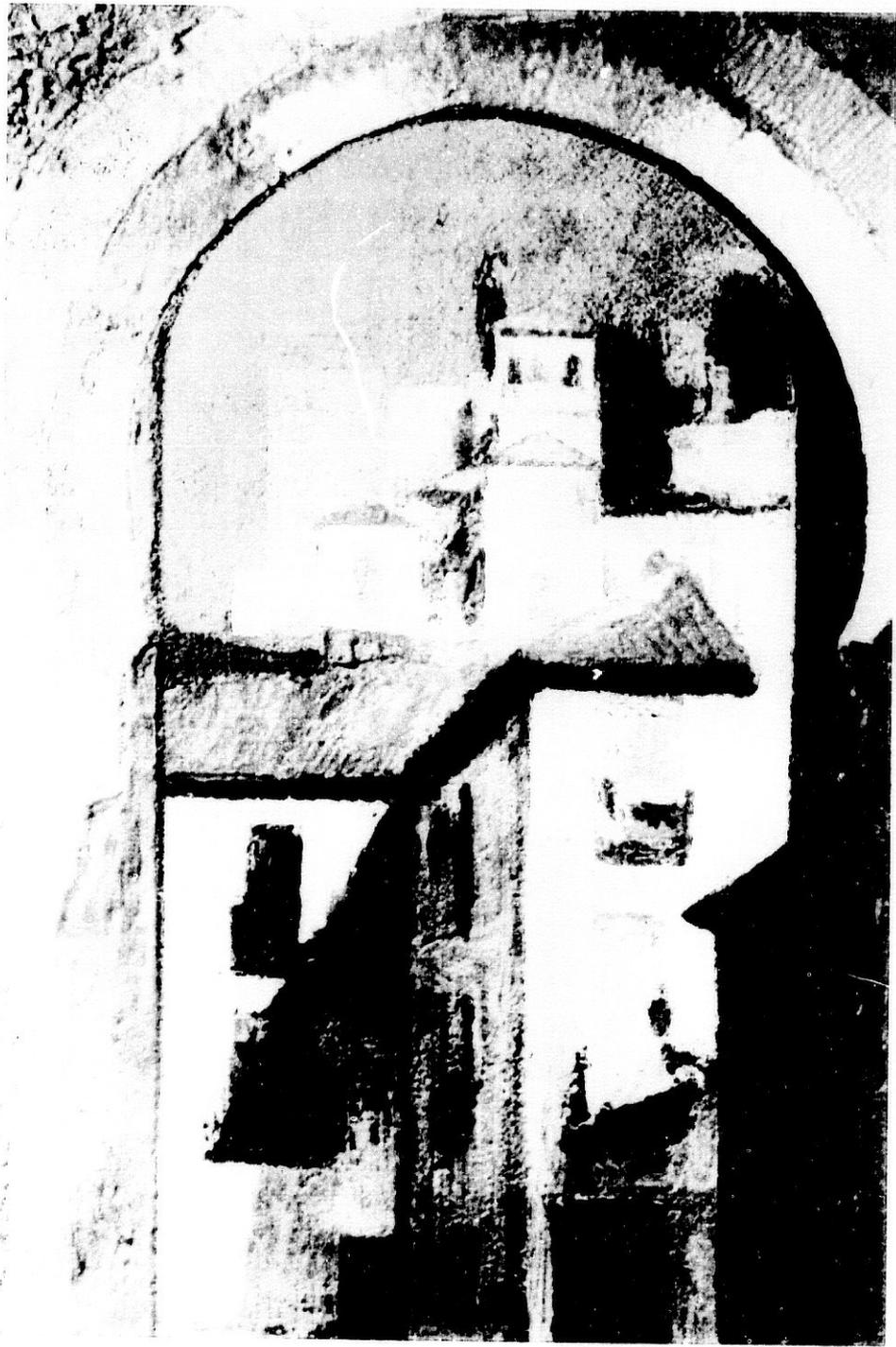


Figura 50. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con "Puma gris" (*Cemento cola*), 45 x 60 cm.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Desde un punto de vista expresivo se pretendía conseguir sobre todo un carácter eminentemente mural, recio, grave, donde el primer término enmarcara al resto de la composición pero sin pretender profundidades; a lo sumo dos términos, pero lo mas planos posibles a manera de relieve.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Estas han sido de variada gama, desde un liso a un rugoso importante, bien por la propia calidad del grano empleado, como por la impronta dejada por la herramienta usada; en algunos casos la dejada por los cráteres de la cera y la resina al ser calentadas.

1.3.1. CALIDADES VISUALES

Los fundidos del color, donde aparecen otros colores del fondo, las zonas de claro y oscuro propias del tema, unido a las que nos suministran las distintas texturas matéricas al incidir la luz en ellas, producen unos efectos o calidades muy agradables a la vista, pues se ha conseguido una variada gama de matices coloristas a través de la propia textura semejante a un esmalte cerámico.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Precisamente esta es la característica más importante de esta práctica, las diferentes calidades táctiles conseguidas, y que al pasarle los dedos produce un agradable efecto al tacto, así como un sentimiento mural muy apreciable.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica H-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica H-1

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica H-1

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO

Esta mano ha quedado perfectamente adherida al revoco, aportándole mayor dureza y protección.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Por tratarse del mismo gluten, esta adherencia ha quedado garantizada; incluso el aporte de los materiales de carga se ha adherido de una forma total, enriquecido con el gluten correspondiente.

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

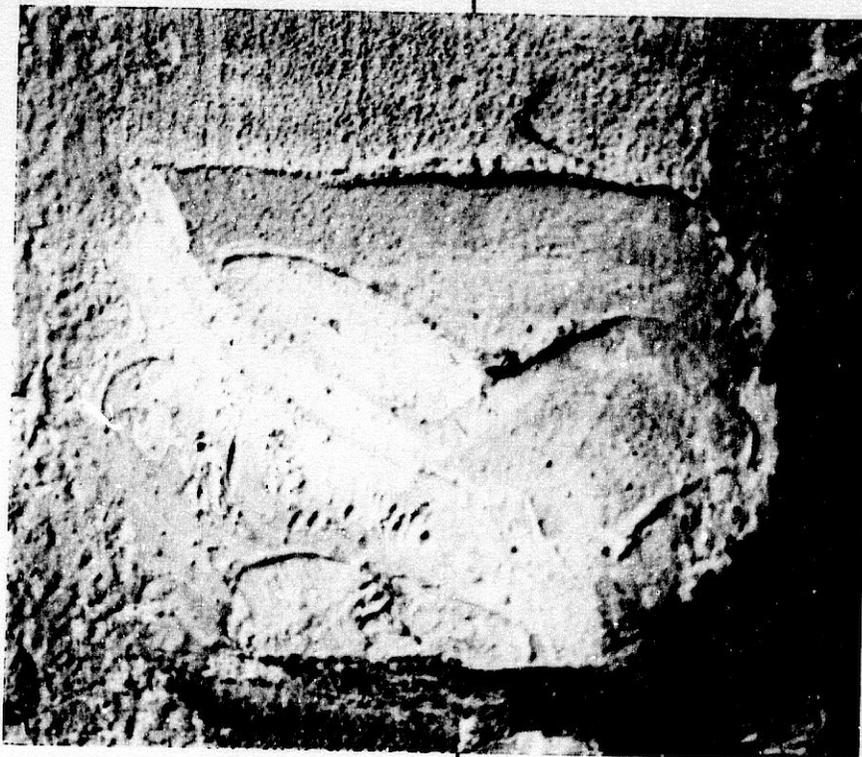
La prueba de resistencia ha sido soportada de manera apreciable (fig. 51).

El colorido no se ha alterado con la exposición a los agentes

atmosféricos, por lo que no se aprecia diferencia entre la parte protegida y expuesta.

En cuanto a la dureza, tampoco se aprecia una blandura distinta entre una y otra zona.

Parece como si las cargas detríticas aportadas hubieran protegido al color.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 51. Muestra de la práctica H-3 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

A la vista de los resultados, recomendamos su empleo en pintura mural exterior.

26. PRÁCTICA I - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se realizó con una primera mano de gluten y se integró perfectamente en los poros del barro cocido. El vehículo diluyente es el mismo calor, necesario para mantener a la cera y la resina en estado líquido. Seguidamente se continuó con una segunda mano de imprimación de blanco de cinc para eliminar el colorido rojizo del barro cocido y conseguir las transparencias necesarias.

1.2. DIBUJO PREVIO

Esta operación fue realizada cuando el barro estaba húmedo y se procedió a su modelado, operación que se encuentra reflejada en el apartado correspondiente del capítulo IV.

1.3. MANCHADO

Aunque con este médium se está desde un primer momento manchando, terminando y cauterizando, por lo que es difícil deslindar unos y otros procesos, no obstante siempre se comienza extendiendo el color en finas capas, lo que se podría llamar clásico manchado.

1.4. TERMINACIÓN

Progresivamente se han ido coloreando las formas volúmicas del relieve, supeditado en parte a ellas, aunque a veces se funden con el colorido unas zonas con otras con objeto de crear un ambiente en el que jueguen y se simultaneen pintura y escultura, evitando que sea un relieve coloreado o una pintura en relieve.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con objeto de unificar todos los elementos depositados, se da una pasada uniforme con el cauterium que, a su vez, unifica el aspecto visual del tema, más o menos brillante o mate, según convenga; en este caso ha quedado con un aspecto esmaltado.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El juego de luces y sombras de las fachadas y arcos de la composición nos daban un pretexto para conseguir un relieve que al mismo tiempo no tuviese demasiados términos, porque lo que se pretendía era la consecución de un sentimiento eminentemente mural (fig. 52).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

El juego de líneas de ritmo dinámico ofrecido por los arcos contrastan con las líneas rectas y gravitatorias de las fachadas y torre, lo que confieren al tema unos valores que, unidos al del

propio colorido o calidades texturales aportadas, crean las posibilidades expresivas que se buscaban.



Figura 52. Cera y resina en caliente sobre soporte de barro refractario cocido, 45 x 60 cm.

propio colorido o calidades texturales aportadas, crean las posibilidades expresivas que se buscaban.



Figura 52. Cera y resina en caliente sobre soporte de barro refractario cocido,
45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Son las que se consiguieron con el modelado, enriquecidas con aquellas que se han obtenido mediante los instrumentos empleados y los empastes depositados sobre tales texturas.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir con el pincel sobre las rugosidades del soporte, se han ido consiguiendo una serie de calidades muy agradables, al dejar entrever a través de estas rugosidades el colorido del fondo, con lo que se ha conseguido un aspecto visual muy parecido a un esmalte cerámico con los múltiples destellos de luz que su textura nos proporciona.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Estas calidades al tacto son todas las que se consiguieron con el modelado. Como ha quedado ya dicho, se aumentan con los barridos de pincel o con los cestruims dentados que han dejado su impronta, consiguiéndose una variada gama de calidades táctiles que van desde un lisado sutil a rugosidades más intensas, todo esto unificado con la calidad propia de la cera.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

Los apartados analizados en las restantes prácticas 3.1, 3.2 y 3.3, que se refieren a los distintos estratos del soporte, en el presente quedan reducidos a uno solo: relieve de barro cocido, por

lo que nos vamos a fijar en los elementos aportados sobre éste: imprimación y capa pictórica.

La resistencia a la intemperie del barro cocido está fuera de toda duda.

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La propia calidad porosa del barro, unida a las rugosidades aportadas por las calidades texturales, han favorecido la integración de este estrato, y consiguientemente aguantando las pruebas a que ha sido sometido.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Como en todas las prácticas, esta adherencia queda garantizada por tratarse del mismo gluten.

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

Al ser despojada del preceptivo envoltorio, no se aprecian variaciones notables entre el colorido de ambas zonas, a lo sumo una ligera pérdida de brillo apenas perceptible (fig. 53).

Respecto a su dureza, tampoco se aprecian unas diferencias dignas de resaltar.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

El correspondiente análisis arroja unos resultados que hacen aconsejable su empleo en mural exterior.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 53. Muestra de la práctica I-1 expuesta a la intemperie, 10 x 11 cm.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 53. Muestra de la práctica I-1 expuesta a la intemperie, 10 x 11 cm.

27. PRÁCTICA I-2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Al tratarse de un médium más frágil, se procedió con varias capas de éste solo, con sucesivos cauterizados y finalmente con una última mano de médium.

1.2. DIBUJO PREVIO

Como el anterior, también fue realizado en el momento de elaborar el soporte (ver capítulo IV).

1.3. MANCHADO

Con objeto de no interferir en las calidades que habíamos conseguido con el modelado, se procedió a ir manchando y entonando levemente las formas, consiguiéndose por transparencias una serie de tonalidades apreciables.

1.4. TERMINACIÓN

Se fue empastando progresivamente, sin que se perdiera esta

calidad, a lo sumo, conseguir con el barrido del pincel en seco otras calidades visuales que terminaban de enriquecer la composición.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Además de las diferentes pasadas durante el transcurso de la obra, finalmente tras una gruesa capa de gluten depositada sobre el color, se procedió al cauterizado, con lo que las pinceladas debilitadas por el agua se enriquecieron de cera y resina apareciendo tras el frotado unas calidades, aunque mates, con una jugosidad de color muy apreciable.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

En este caso, al no ser un tema figurativo ni naturalista, la idoneidad se debe a las posibilidades texturales que, tras este ritmo compositivo de líneas curvas, se van entrelanzando a través de unas formas texturales conseguidas con la impronta de los utensilios de modelar, unido a la calidad que nos suministra el barro refractario utilizado (fig. 54).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Estas se deben en gran medida a la de la propia materia empleada y a las calidades que estas nos aportan junto a la del dibujo compositivo y la policromía sutil y mate que la naturaleza del gluten nos aporta.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Precisamente la variada gama textural conseguida en el modelado y enriquecida con el color, es el aspecto más importante a resaltar.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La luz rasante, al incidir sobre las formas en relieve, produce una serie de efectos de claroscuro, donde las líneas de ritmo juegan un papel compositivo junto a las formas y al color, simultaneando esta gama de texturas visuales con el contraste entre zonas cálidas y frías del color, que le dan unidad a la obra.

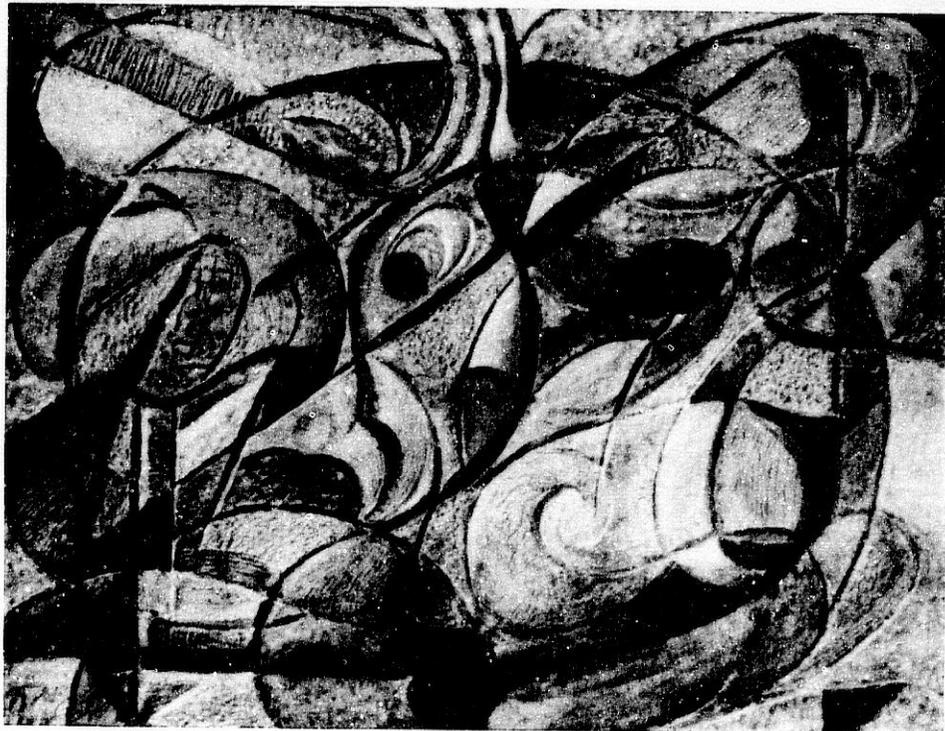


Figura 54. Temple de cera saponificada sobre soporte de barro refractario cocido,
45 x 60 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Esta es una de las características más importantes del tema; la variada escala de texturas que produce al tacto toda clase de sensaciones, donde la calidad que le suministra el gluten empleado en la policromía juega también su papel, unificando con su naturaleza sedosa toda la gama de texturas de relieve.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

Al tratarse del mismo soporte que el I-1, relieve de barro cocido, los apartados 3.1, 3.2 y 3.3 referentes a la adherencia de los diferentes estratos del soporte entre sí, no se cumplimentan por razones obvias; por lo tanto, sólo nos referiremos a las capas policromas.

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La porosidad del barro cocido ha admitido perfectamente las sucesivas capas de gluten diluido con agua, y cauterizado finalmente, además de la mano con blanco de cinc.

Estas dos capas de imprimación han aguantado convenientemente las pruebas a que han sido expuestas.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Al ser el mismo gluten el empleado en ambos casos, la adherencia ha sido total, pues precisamente en esta práctica el color se ha depositado muy fluido, con objeto de respetar las calidades del soporte, lo que ha favorecido la adherencia.

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

Aunque la adherencia ha sido total, como se aprecia en la zona protegida, donde conserva toda la jugosidad y colorido primitivos, en la zona expuesta se observa una ligera decoloración y deterioro de la película pictórica, donde la humedad ha dejado su huella (fig. 55).



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 55. Muestra de la práctica I-2 expuesta a la intemperie, 10 x 11 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Como se ha visto, los resultados obtenidos nos obligan a desaconsejar el uso de esta práctica para pintura mural en exteriores. No obstante, las calidades que nos suministra la hacen muy recomendable para mural interior.

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

Aunque la adherencia ha sido total, como se aprecia en la zona protegida, donde conserva toda la jugosidad y colorido primitivos, en la zona expuesta se observa una ligera decoloración y deterioro de la película pictórica, donde la humedad ha dejado su huella (fig. 55).

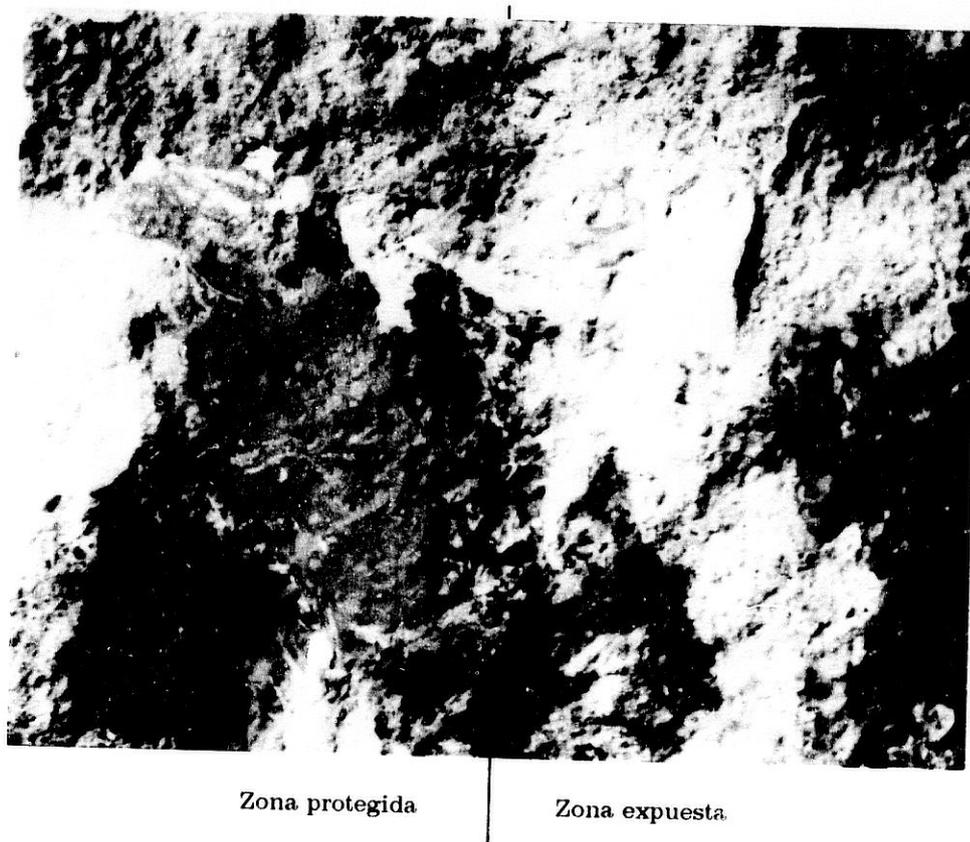


Figura 55. Muestra de la práctica I-2 expuesta a la intemperie, 10 x 11 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Como se ha visto, los resultados obtenidos nos obligan a desaconsejar el uso de esta práctica para pintura mural en exteriores. No obstante, las calidades que nos suministra la hacen muy recomendable para mural interior.

28. PRÁCTICA I - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se realizó con una primera mano de gluten solo, donde la esencia de trementina permitió que se adentrara convenientemente en todos los poros del relieve de barro cocido.

Finalmente se procedió a una segunda mano con blanco de cinc, con objeto de favorecer las transparencias de los colores.

1.2. DIBUJO PREVIO

Al tratarse de un relieve, esta operación se realizó en el momento de elaborar el soporte (ver capítulo IV).

1.3. MANCHADO

Con el color muy fluido se fue policromando el relieve, dándole una pasada de cauterium para que el color se fuese integrando en la imprimación.

1.4. TERMINACIÓN

Progresivamente se siguió empastando, de mayor a menor fluidez, siempre procurando no perder las calidades texturales que

el modelado del soporte nos da. Durante el proceso se fue cauterizando periódicamente.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Esta operación siempre es conveniente, pues facilita la unidad de todas las pinceladas, además de embeber la última mano de médium que, si se estima necesario, se le aplica en algunos casos; ello depende de lo debilitada que esté la capa pictórica por el exceso de esencia de trementina.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Se trata de una interpretación volúmica del tema de la práctica B-2, donde las diferentes formas de los objetos son entrelazados entre sí por una serie de líneas rítmicas que confieren a la composición unidad y dinamismo (fig. 56).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Se deben a las que nos aporta la materia de la que está compuesta el soporte, con su juego de volúmenes entrelazados por esas líneas de ritmo, que con su variada gama de texturas, policromadas con pigmentos de cera del presente médium, aportan una expresividad al tema muy acorde con el aspecto cerámico que deseábamos conseguir.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Son las mismas que nos aporta el soporte, pero enriquecidas o matizadas con la capa pictórica.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir la luz rasante, produce una serie de reflejos lumínicos de cada una de las protuberancias o rugosidades de cada zona de la composición, en mayor o menor medida, en función del relieve de éstas.

El colorido finalmente termina de aportar esas virtudes visuales que unifican el conjunto con la variada gama de matices conseguidos, todo gracias a las calidades que nos aporta la cera.

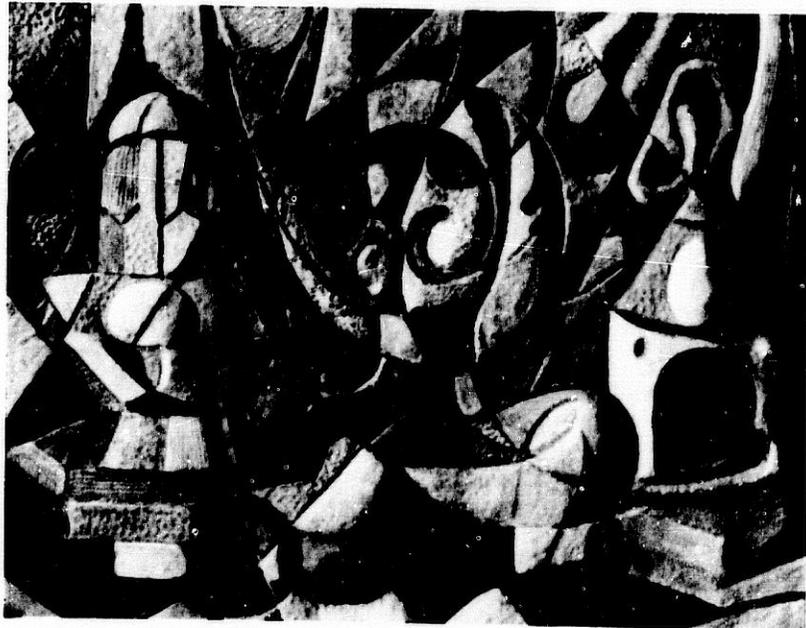


Figura 56. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte de barro refractario cocido, 45 x 60 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Como en el tema anterior la riqueza de calidades táctiles conseguidas en el modelado son enriquecidas sin duda por el efecto aterciopelado que el médium empleado nos aporta, y da jugosidad y lisura a la superficie, produciendo un agradable efecto al tacto, en mayor medida si frotamos la superficie con un paño de lana.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

Los apartados 3.1, 3.2 y 3.3 se eluden por no existir estos estratos en el presente soporte.

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La esencia de trementina ha contribuido a que el gluten y el color de la imprimación se adentren en todos los poros del soporte, protegiéndole de los agentes atmosféricos, sobre todo de la humedad.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

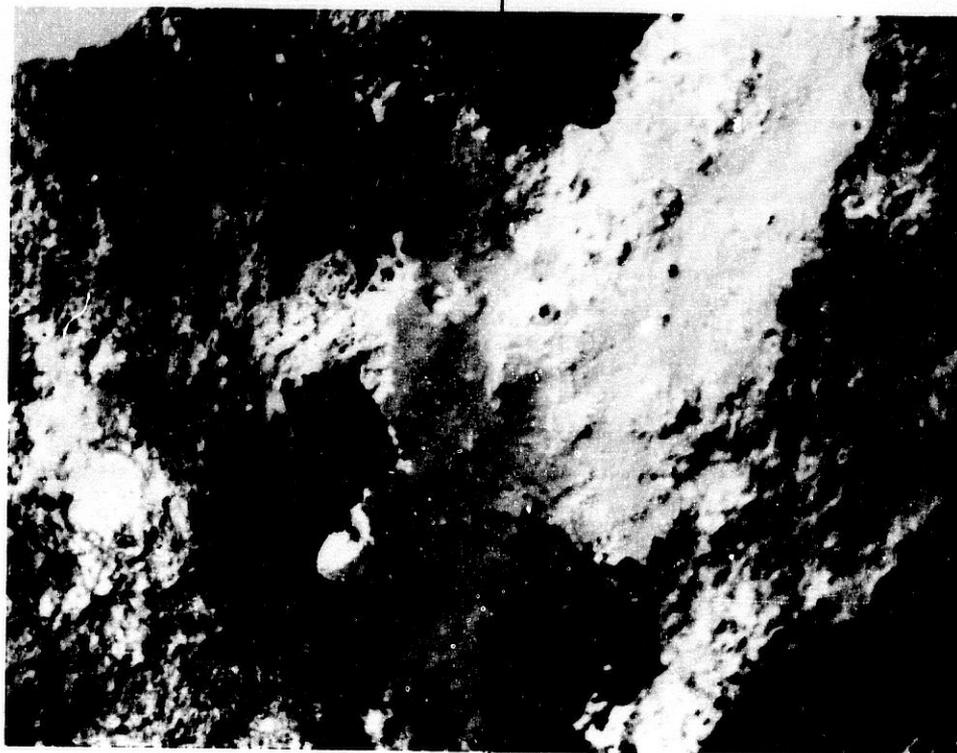
Al tratarse del mismo médium, ambas capas se han integrado convenientemente, aportando al soporte mayor dureza e impermeabilidad.

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

Al ser despojada de la protección, se aprecia en la muestra un ligero aclaramiento del color en la zona que ha quedado expuesta.

Respecto a la dureza, se aprecia un breve ablandamiento de la capa pictórica que ha permanecido a la intemperie.

En líneas generales pensamos que la presente muestra ha superado la prueba a la que ha sido sometida, y creemos que parte del deterioro se debe a no contener la presente muestra una última capa de gluten que la hubiera protegido totalmente.



Zona protegida

Zona expuesta

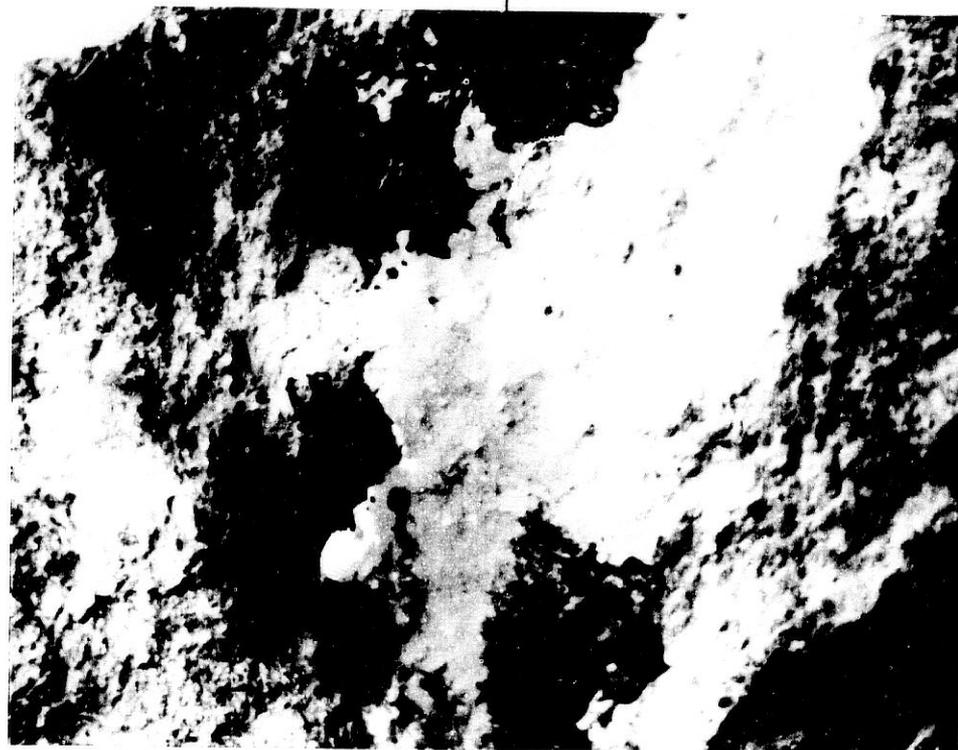
Figura 57. Muestras de la práctica I-3 expuesta a la intemperie, 10 x 11 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Tanto el soporte como el gluten empleado han soportado satisfactoriamente la prueba, por lo que aconsejamos su empleo en pintura mural exterior.

Respecto a la dureza, se aprecia un breve ablandamiento de la capa pictórica que ha permanecido a la intemperie.

En líneas generales pensamos que la presente muestra ha superado la prueba a la que ha sido sometida, y creemos que parte del deterioro se debe a no contener la presente muestra una última capa de gluten que la hubiera protegido totalmente.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 57. Muestras de la práctica I-3 expuesta a la intemperie, 10 x 11 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Tanto el soporte como el gluten empleado han soportado satisfactoriamente la prueba, por lo que aconsejamos su empleo en pintura mural exterior.

29. PRÁCTICA J - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Dada la naturaleza del soporte, plancha de piedra caliza crema, únicamente se ha necesitado una mano de aglutinante solo extendido convenientemente con el pincel y la ayuda del cauterium.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se realizó con lápiz de grafito antes de depositar la capa de imprimación, con lo cual ha quedado el dibujo fijado a la superficie.

1.3. MANCHADO

Se procedió en un primer momento a ir cubriendo las primeras zonas con el color muy fluido, de un lado para que se integrara con el gluten de la imprimación, y de otro, conseguir por transparencias las calidades deseadas; también se fueron dejando reservas correspondientes a zonas del soporte que con su tonalidad valoraban algunos elementos de la composición.

1.4. TERMINACIÓN

Progresivamente se fue empastando en las zonas donde el tema lo requería, moviendo el color con la espátulas de hierro (cestrum), dejando con su impronta algunas calidades, así como la consecución de otras del fondo a través de la capa pictórica.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque con el presente médium en caliente se está cauterizando continuamente, al final es conveniente realizar una pasada uniforme con el cauterium, con lo que se consiguen algunas nuevas texturas por el quemado del color, o unificar algunas pinceladas que estuviesen sueltas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La tonalidad clara de la piedra caliza del soporte favorecía la elección de un tema de paredes encaladas, donde en su elaboración jugaba un papel importante la propia tonalidad del soporte (fig. 58).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

El contraste entre la oscuridad de los huecos y la claridad de las paredes, así como la variada gama de matices que se han conseguido, confieren al tema una expresividad notable, creando un ambiente sereno, grave por el estatismo de los elementos que intervienen en la composición, y la vez dinamizado por la vibración de la luz que reflejan estos elementos.



Figura 58. Cera y resina en caliente sobre plancha de piedra caliza, 45 x 60 cm.

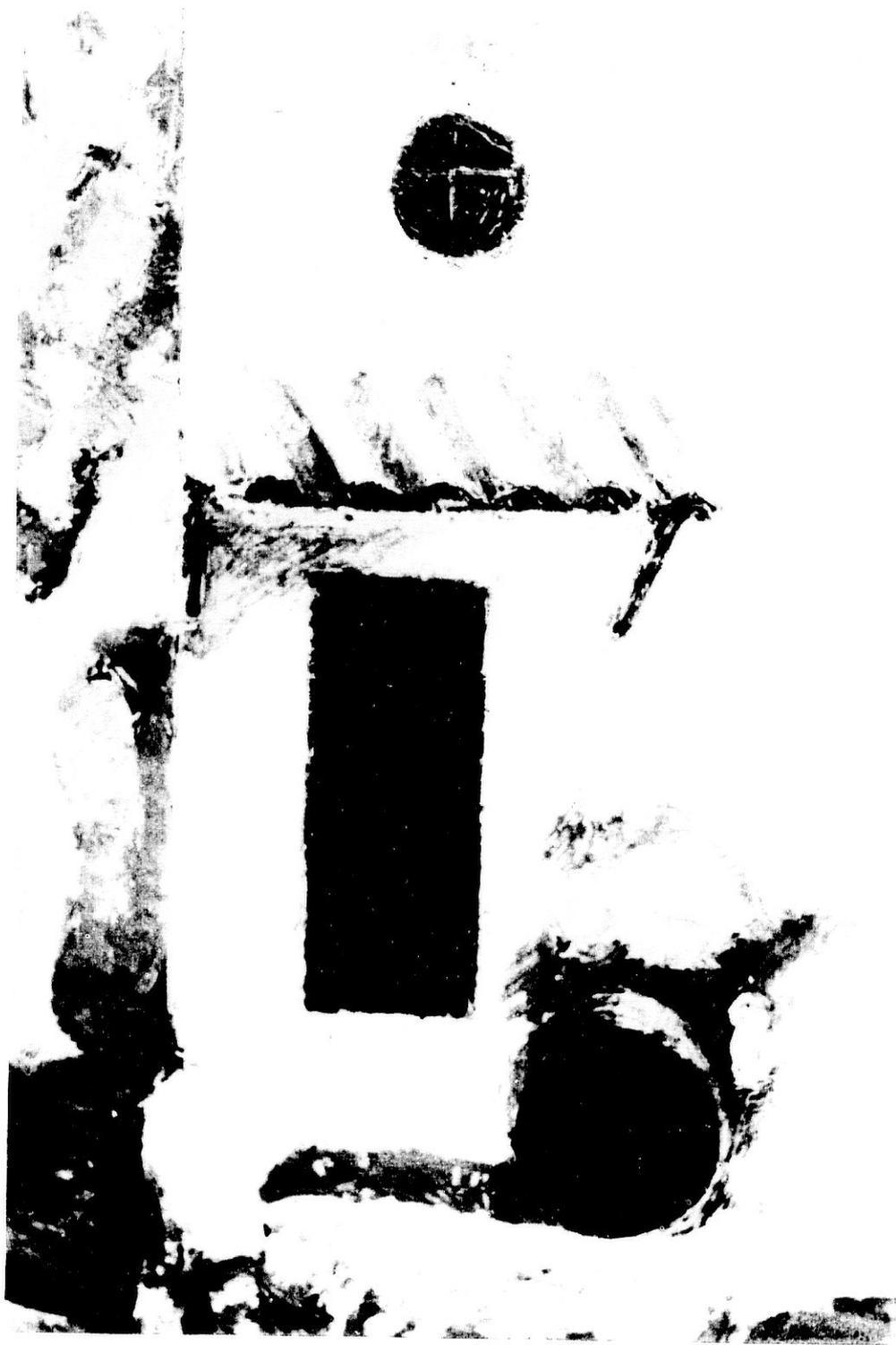


Figura 58. Cera y resina en caliente sobre plancha de piedra caliza, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Como se ha dicho al principio, el propio soporte que permite la incisión de los instrumentos con su rascado sobre la capa pictórica, consigue una serie de calidades texturales apreciables.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La luz, al incidir sobre la superficie, produce una serie de destellos lumínicos en las zonas donde el relieve de la pincelada lo facilita; y otras zonas opacas, donde la luz es absorbida por la sequedad del mismo soporte al ser rascado, producen una gama de calidades visuales que confieren a la obra luminosidad y frescura agradables, con carácter eminentemente mural.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La variada gama de calidades es manifiesta, aunque no con la contundencia de los soporte anteriores; de una manera tenue se aprecia, al pasar la mano, un agradable efecto táctil, más agradable aún si se frota con un paño de lana.

Estas calidades van desde la propia del soporte dejadas en las reservas, hasta las más rugosas, conseguidas con la pincelada o los hierros empleados.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

El análisis del comportamiento de los distintos estratos del soporte quedan anulados por tratarse de una sola pieza en donde los únicos estratos aportados son los de la capa pictórica; por tanto, eludimos los apartados 3.1, 3.2 y 3.3., continuando con el 3.4.

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La única mano de imprimación con gluten solo se ha adherido totalmente y ha protegido la plancha de los agentes a que ha sido expuesta.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Al ser el mismo médium el empleado en ambos casos, su integración está fuera de toda duda.

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

Al comparar las zonas, se aprecia en la que ha quedado expuesta, una ligera pérdida del brillo primitivo y un leve oscurecimiento. El brillo se recobra frotando la zona con un paño, y el oscurecimiento, aunque no totalmente, sí se recupera algo con el lavado con agua y jabón neutro.

En cuanto a la dureza, apenas se aprecia fragilidad en la zona desprotegida (fig. 59).

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

A la vista de los resultados, en todo momento satisfactorios, recomendamos como idóneo el empleo de esta práctica para pintura mural exterior.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 59. Muestra de la práctica J-1 expuesta a la intemperie, 10 x 12 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

A la vista de los resultados, en todo momento satisfactorios, recomendamos como idóneo el empleo de esta práctica para pintura mural exterior.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 59. Muestra de la práctica J-1 expuesta a la intemperie, 10 x 12 cm.

30. PRÁCTICA J - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se le depositó una sola mano de gluten, con lo que quedó totalmente embebida la superficie, pues dada la característica del soporte, plancha de piedra caliza, apenas admiten sus poros el gluten que necesitan otros soportes.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se realizó con lápiz antes de la capa de imprimación.

1.3. MANCHADO

Como toda pintura al temple, se procedió a manchar con la pincelada muy fluida, con objeto de ir consiguiendo las transparencias necesarias.

1.4. TERMINACIÓN

Se continuó empastando, enriqueciendo las pinceladas con manos de gluten que se fueron cauterizando con la finalidad de ir

fijándolos al soporte, incidiendo con la pincelada o con las espátulas en el rascado de algunas zonas, hasta conseguir el efecto deseado.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Por último, tras una gruesa mano de gluten, se procedió a la cauterización final, con lo que quedaron todas las pinceladas enriquecidas e integradas entre sí; frotándolo con un paño de lana, se ha conseguido una calidad muy agradable.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La elección se hizo en función de las calidades que nos aportaba el soporte y el gluten empleado; la cera saponificada, con su aspecto reseco y mate, nos podía dar calidades de la fachada del centro en contraposición con el elemento dinámico de la vegetación; en este caso con gruesos empastes que contrastaran con las manchas aguadas de la fachada. Esta diferencia de valores es lo que da al tema interés (fig. 60).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como hemos apuntado en el apartado anterior, el interés del presente tema radica en el juego de planos estáticos y elementos dinámicos, lo que enaltece a ambos en su contraste.

También otro elemento expresivo a tener en cuenta es el contraste entre colores fríos y cálidos; finalmente el contraste entre zonas aguadas sutilmente y otras empastadas, todo ello unificado

por el juego de luces y sombras distribuidas en todo el conjunto.

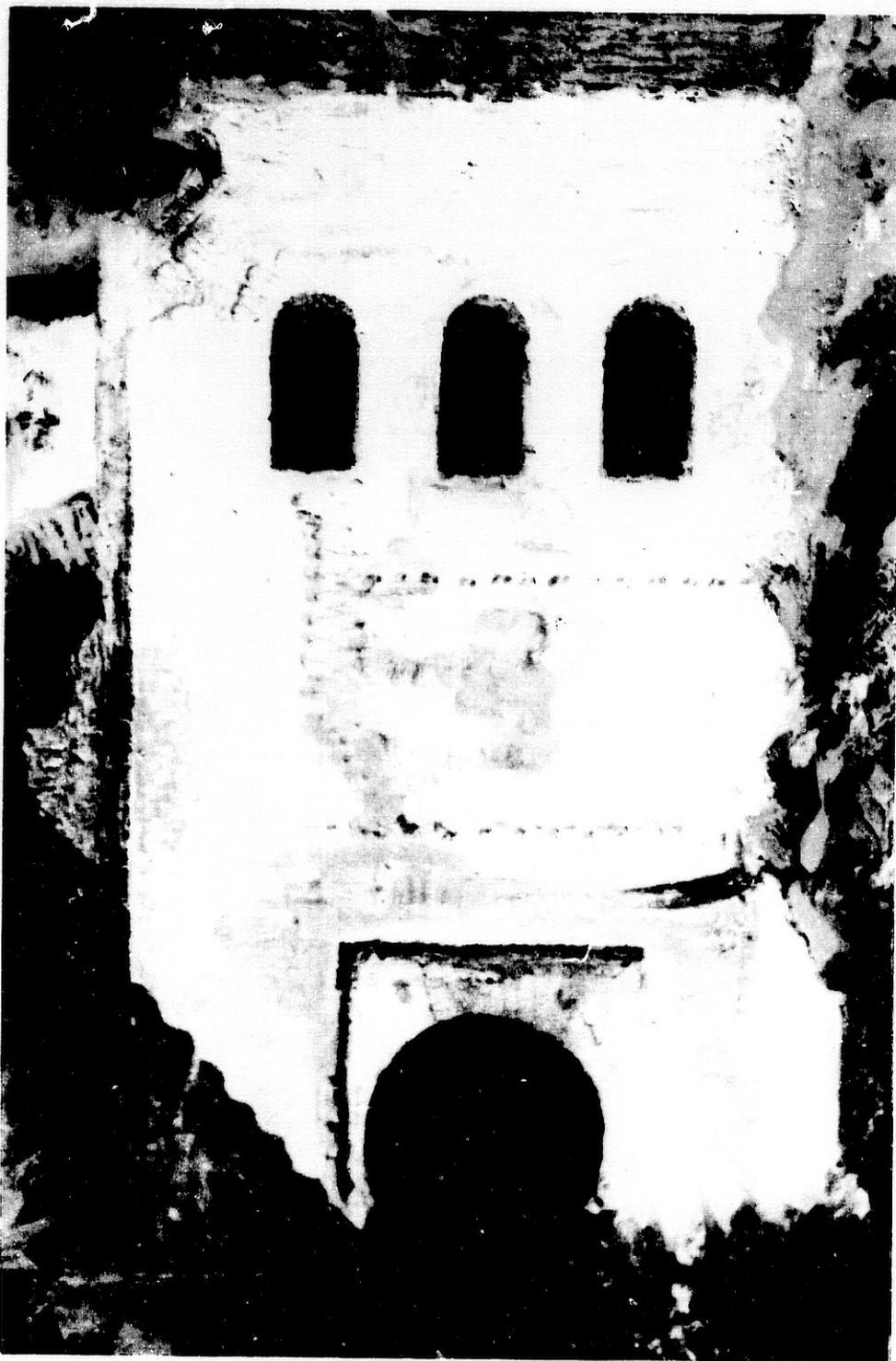


Figura 60. Temple de cera saponificada sobre tablero de piedra caliza, 45 x 60 cm.

por el juego de luces y sombras distribuidas en todo el conjunto.

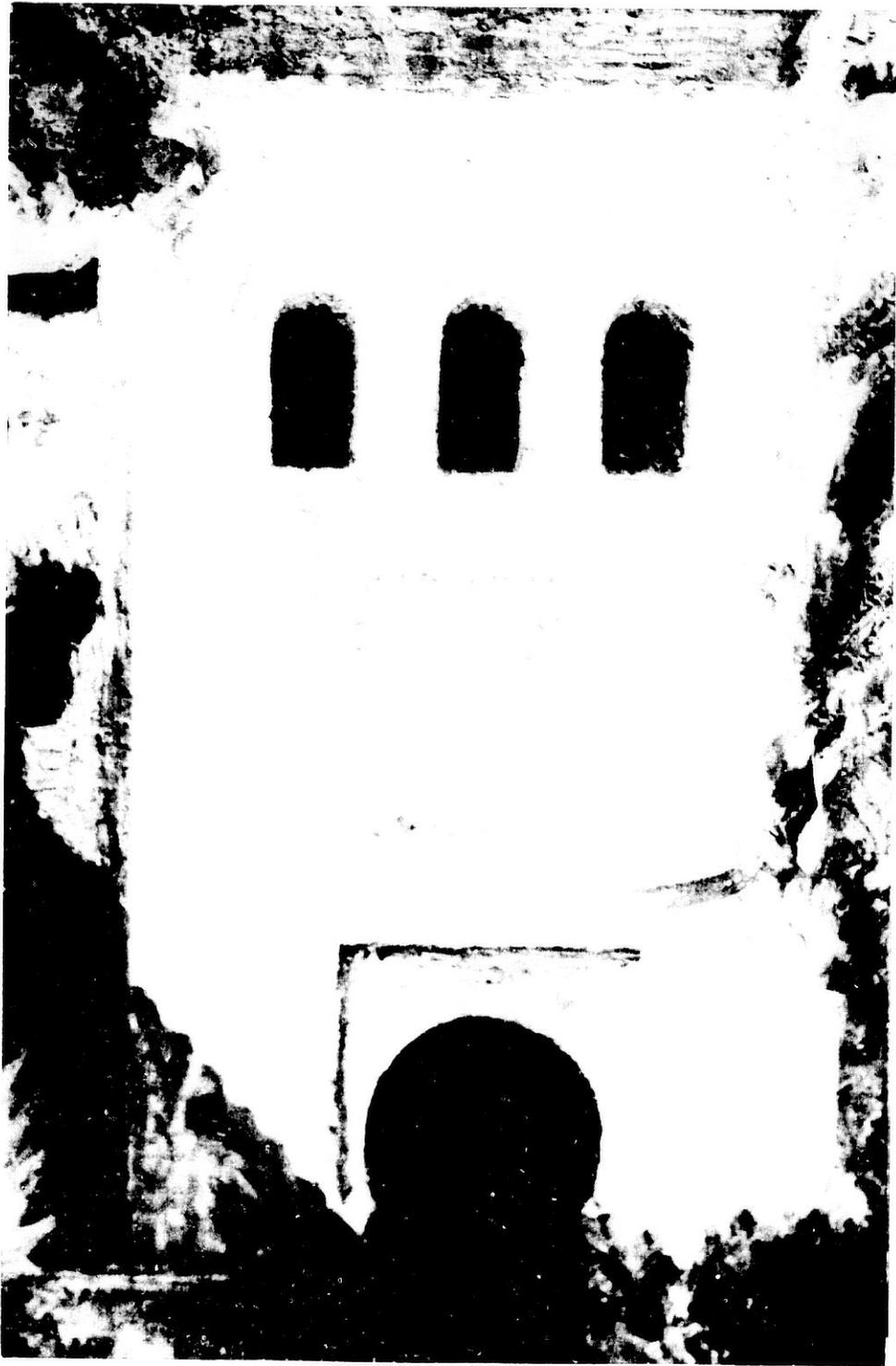


Figura 60. Temple de cera saponificada sobre tablero de piedra caliza, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Las calidades texturales que se aprecian están en consonancia con las propias del tema.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir la luz sobre la fachada, se aprecian las diferentes calidades de la materia, ladrillo visto en algunas zonas, revoco liso y revoco ligeramente desconchado en otras, conseguidas con la impronta del pincel, a veces empastado o dejando el fondo al descubierto con las aguadas.

En los elementos vegetales se aprecian calidades etéreas conseguidas con el arabesco, o caracoleo con el movimiento del pincel que contrasta con la suavidad y quietud del tema principal.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Se ha conseguido una variada gama de texturas, sobre todo en la fachada que, al incidir con el tacto, produce las mismas sensaciones que el natural.

Otra calidad conseguida es la característica de la pintura mural, donde ésta y muro están íntimamente relacionados.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

Comenzaremos por cumplimentar los aspectos referentes al elemento pictórico, pues los relativos a los estratos del soporte no

existen al tratarse de una pieza compacta, por lo que pasamos por alto los apartados 3.1., 3.2 y 3.3.

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

En principio la integración fue total, pero no lo suficiente como para soportar las duras pruebas a la que fue sometido. De todos modos la protección que ha aportado al soporte es manifiesta, aunque no definitiva.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Como se ha apuntado en cada una de las prácticas, esta operación se realizó con toda garantía al no existir elementos extraños en ambas capas.

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

Al ser despojada la prueba de su protección, se aprecia a simple vista la diferencia: pérdida de colorido en algunas zonas, como amarillos y blancos.

También se aprecia una merma de brillo en la zona expuesta, donde se ven ligeros desprendimientos del color (fig. 61).

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

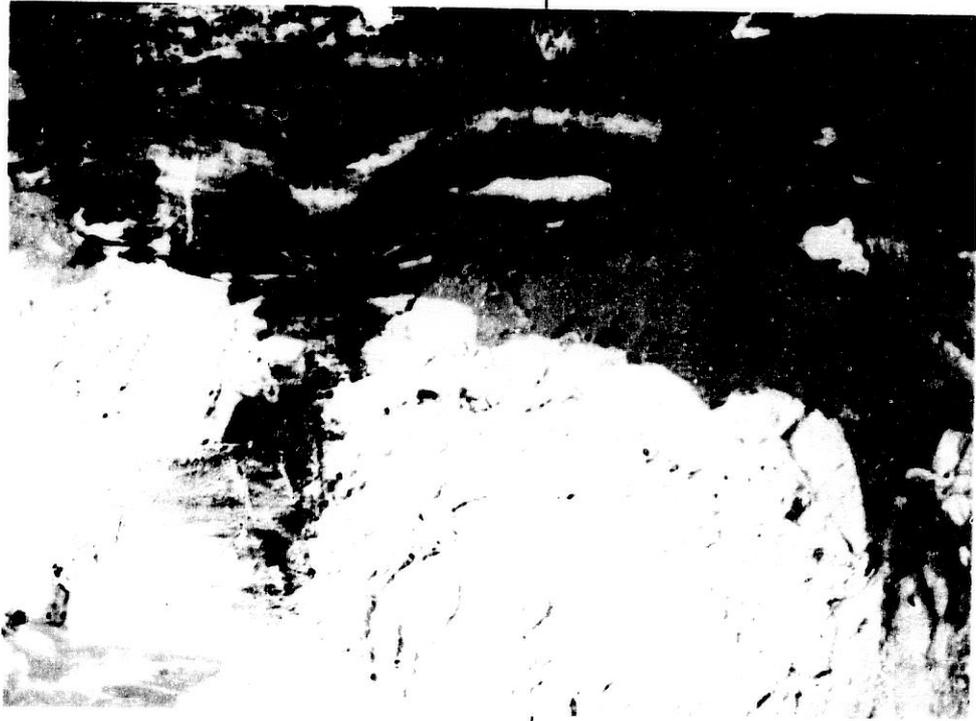
A la vista de los resultados obtenidos, esta muestra no ha soportado la intemperie, por lo que recomendamos no emplearlo en murales exteriores; no así en interiores, donde las calidades que nos suministran son excelentes.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 61. Muestra de la práctica J-2 expuesta a la intemperie, 10 x 13 cm.



Zona protegida

Zona expuesta

Figura 61. Muestra de la práctica J-2 expuesta a la intemperie, 10 x 13 cm.

31. PRÁCTICA J - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se realizó una sola pasada de gluten con objeto de tapar los poros, pues al ser blanca la superficie no necesitó la segunda capa de color.

Entre la esencia de trementina y el calor de la cauterización permitieron que se integrara perfectamente en los poros.

1.2. DIBUJO PREVIO

Al tratarse de un tema poco dibujístico, se fue realizando al tiempo de la mancha.

1.3. MANCHADO

Se realizó comenzando con pasadas muy diluidas en las zonas donde se requería que el blanco del fondo apareciera por transparencias. Incluso existen zonas donde se halla el fondo desnudo como elemento del entorno, formando parte del conjunto. Precisamente esas zonas del fondo distribuidas son las que dan unidad al conjunto.

1.4. TERMINACIÓN

Progresivamente se continuó empastando en las zonas donde lo requería. Esta vez se realizó a manera de un puzzle o «collage», es decir, sin apenas fundir las pinceladas.

Finalmente se le dio una mano de gluten para afianzar las pinceladas.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con la cauterización se permitió que esta última mano de gluten se adentrara en los poros y, a su vez, algunas pinceladas que hubiese sueltas se fundieran entre sí.

Mediante un frotado con paño de lana se le dio el lustre final.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El soporte con su calidad pétreo ofrecía unas características para realizar transparencias y a la vez gruesos empastes, por lo que se eligió un tema donde estuviesen reflejados ambos aspectos, transparencias en el celaje y empastes en los muros (fig. 62).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Se ha pretendido conseguir expresividad a través del claro y oscuro, comenzando por abajo con oscuros y gruesos empastes y, a medida que se asciende, se va aclarando y fluidificando la pincelada y, a través de las líneas de ritmo, se exalta el elemento primordial del tema: el torreón con su espadaña.

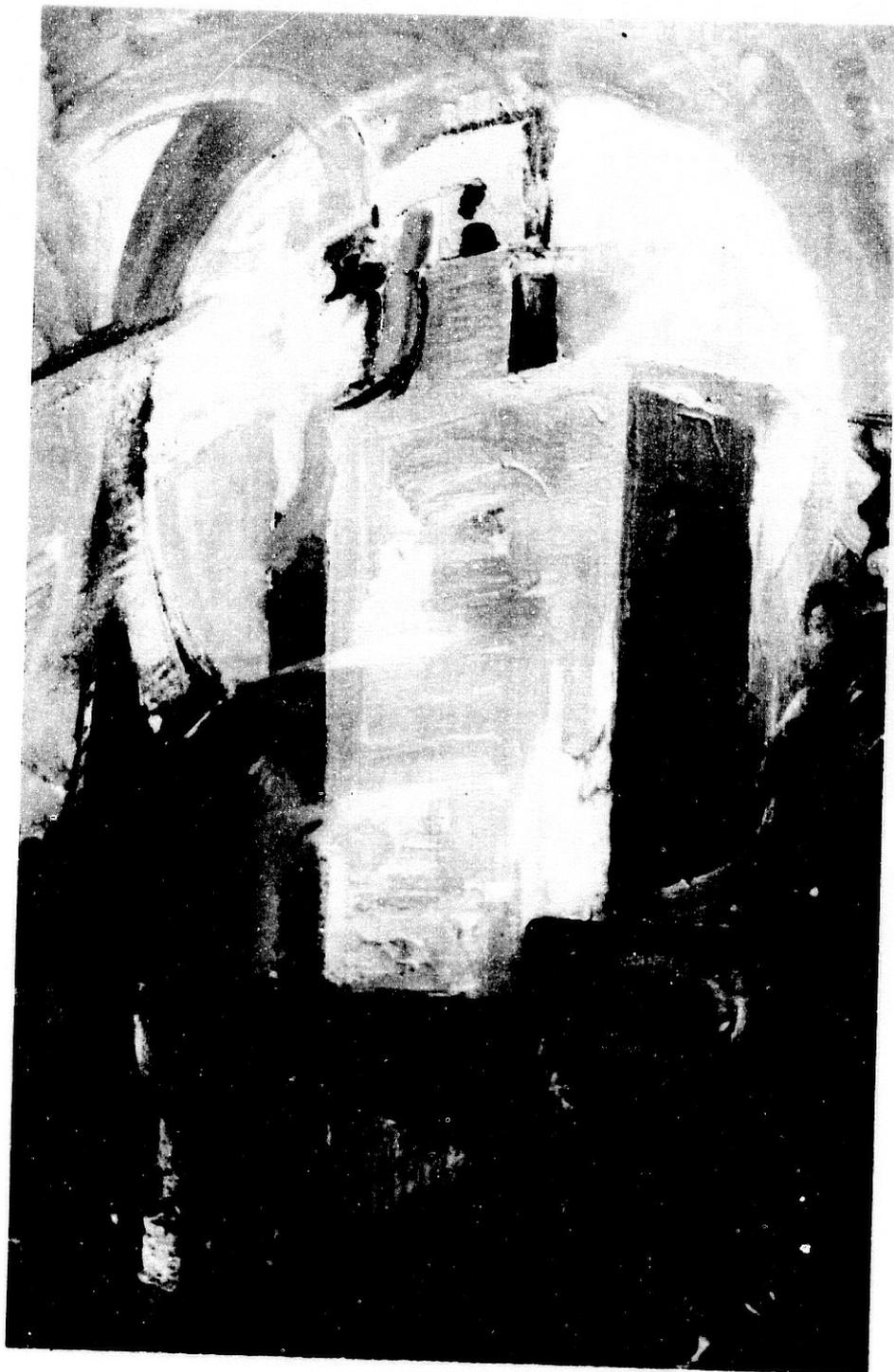


Figura 62. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre plancha de piedra caliza, 45 x 60 cm.



Figura 62. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre plancha de piedra caliza, 45 x 60 cm

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Estas calidades se han logrado preferentemente con la impronta de la pincelada, ya que el soporte es liso.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Las calidades visuales predominan sobre las táctiles, pues se han conseguido una variada gama de transparencias, opacidades, brillos, etc., donde la piedra de fondo aparece a través de estas calidades dando unidad a la obra y una luminosidad propia de una vidriera.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Las sensaciones que producen al tacto las pinceladas con sus distintas texturas son muy agradables. Al mismo tiempo transmiten sensación de durabilidad la frialdad y la dureza del mármol, con un carácter mural muy acentuado, a pesar de sus transparencias.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

Como en las prácticas I-1 e I-2, se han eludido los apartados correspondientes a los estratos del muro, por tratarse de una sola pieza; por lo que comenzaremos el análisis a través de la capa de imprimación.

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Al analizar la prueba, se advierte que la imprimación con la ayuda de la esencia de trementina se ha integrado en todos los poros del soporte; lo que ha favorecido la protección del soporte ante los agentes atmosféricos.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

La adherencia entre ambas capas ha sido total, en primer lugar por tratarse del mismo gluten, y en segundo lugar por la progresión con que se ha ido empastando.

3.5. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE

Al ser despojada la prueba de la capa protectora, se aprecia un ligero aclaramiento del color en la zona expuesta, así como pérdida del brillo primitivo, que se mantiene en la zona protegida; Sin embargo no se aprecia mayor fragilidad en la zona castigada, como cabía esperar (fig. 63).

La pérdida de colorido y brillo se recuperan parcialmente con la pasada de gluten, por lo que se recomienda, una vez terminado el mural, impregnarlo con varias manos de gluten y su posterior cauterizado, circunstancia que no se tuvo en cuenta a la hora de confeccionar las muestras para esta prueba.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Tanto la dureza del soporte como la del gluten empleado, y tras los resultados satisfactorios recomendamos la presente práctica como idónea para pintura mural exterior.



Figura 63. Muestra de la práctica J-3 expuesta a la intemperie, 10 x 12 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Tanto la dureza del soporte como la del gluten empleado, y tras los resultados satisfactorios recomendamos la presente práctica como idónea para pintura mural exterior.

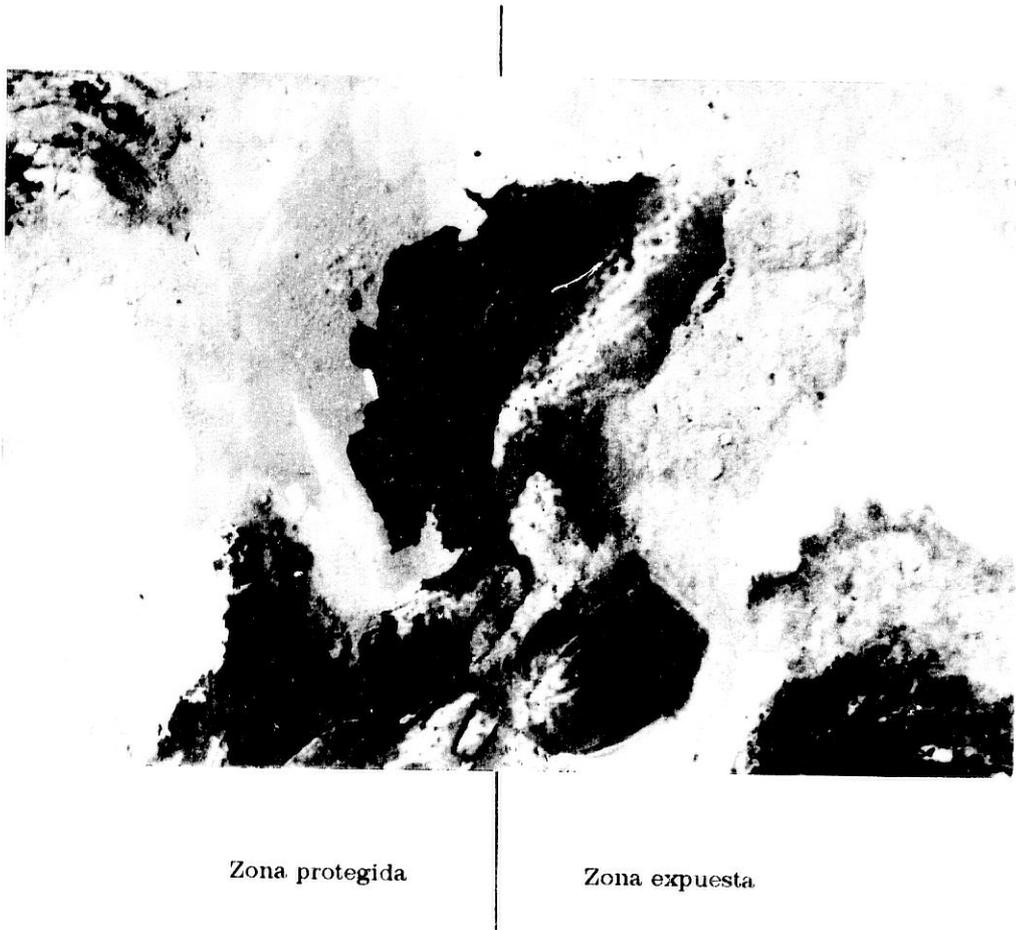
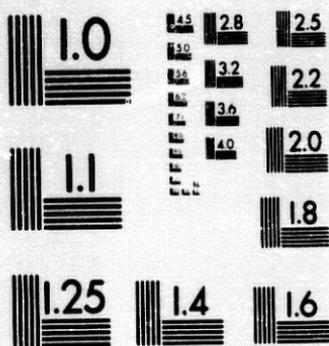
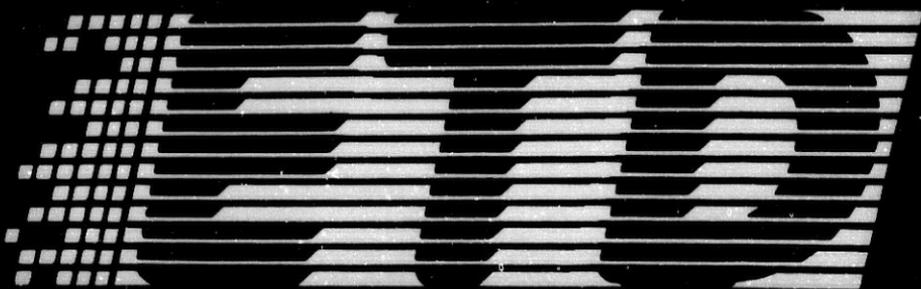


Figura 63. Muestra de la práctica J-3 expuesta a la intemperie, 10 x 12 cm.

CAPÍTULO VII

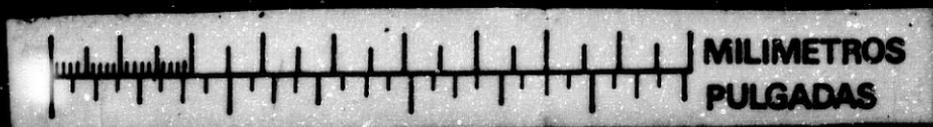
REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS

PINTURA DE CABALLETE



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1:24



CAPÍTULO VII

REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS

PINTURA DE CABALLETE

1. INTRODUCCIÓN

A diferencia de la pintura mural, la de caballete tiene una característica que se contrapone a ésta: su movilidad. Por tanto se exige un soporte que facilite su traslado, y al mismo tiempo tenga la consistencia suficiente para garantizar su perdurabilidad, además de las calidades táctiles lo suficientemente variadas como para conseguir la expresividad necesaria.

Aunque el tamaño de la obra en la pintura mural admite cualquier medida, nosotros por las razones ya apuntadas en el apartado 1.4 del capítulo III (**Elección de los soportes usados**) hemos tenido que reducir a la medida manejable de 45 x 60 cm. el tamaño de las pruebas.

Estas medidas podrían haberse aumentado en las prácticas de caballete debido a su ligereza, sin embargo, para guardar cierta uniformidad, hemos decidido mantener las mismas medidas.

No obstante, en las prácticas de caballete también encontramos ciertas limitaciones debidas a la naturaleza de algunos soportes, salvo el lienzo sobre bastidor, que admitiría medidas superiores. El resto no admite cualquier medida. Tal es el caso de la madera prensada con sus diferentes imprimaciones, lienzo pegado a soportes rígidos, cartón encolado y pegado a bastidor o plancha de madera, así como en metal y papel.

Como decíamos en el capítulo III, apartado 2.2 (**Fundamentos para la elección de los soportes usados**), los soportes se han elegido en función de la variada gama de texturas que nos suministraban, así como su durabilidad, conservación y facilidad en su realización.

Somos conscientes de la existencia de otros soportes no utilizados por nuestra parte, y que nos podrían haber suministrado una más completa gama de texturas. Pero también es verdad que no todo se puede abarcar. En la medida de lo posible hemos intentado hacer una selección donde están representadas el máximo de calidades texturales, visuales y táctiles posibles.

El esquema de estudio va a continuar cumplimentando en líneas generales los mismos aspectos que el capítulo VI, esto es:

1. REALIZACIÓN DEL TEMA, en el que se elimina el apartado correspondiente a imprimación por estar reflejado en los apartados 2.1. y 2.2. del capítulo V.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica, que continuará con los mismos apartados.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva, que quedará un tanto transformado y reducido en lo referente al estudio tras el comportamiento de la prueba al ser expuesta a la intemperie.

ESQUEMA DE ESTUDIO PARA CADA PRÁCTICA

1. REALIZACIÓN DEL TEMA:

- 1.1. DIBUJO PREVIO**
- 1.2. MANCHADO**
- 1.3. TERMINACIÓN**
- 1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL**

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

- 2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO.**
- 2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS**
- 2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS**
 - 2.3.1. CALIDADES VISUALES**
 - 2.3.2. CALIDADES TÁCTILES**

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

- 3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE**
- 3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN**
- 3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN**
- 3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL
SOPORTE**
- 3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN**

2. PRÁCTICA K - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Como el presente soporte es una plancha de aglomerado de madera sin preparación, el dibujo se realizó sobre la madera desnuda, a lápiz, quedando fijado con una primera capa de médium transparente, previa al manchado.

1.2. MANCHADO

En la presente práctica y dada la característica del médium, apenas se permite esta operación, pues casi de principio a fin se está manchando, terminando y cauterizando.

1.3. TERMINACIÓN

Como si de un puzle se tratara, se van dejando las pinceladas sobre el soporte, y posteriormente se van fundiendo y llevando de un lado a otro con la ayuda del cestrum y del cauterium.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Esta operación no resulta imprescindible con el presente médium, porque se está cauterizando continuamente durante el proceso.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La tonalidad amarillenta del soporte de madera prensada nos sugirió una composición cuyos elementos tuviesen esta entonación, que se podía conseguir por transparencias, fluidificando la pincelada y extendiéndola en finas capas, o rascando con el cestrum dentado.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como se ha apuntado anteriormente, la elección del tema ha favorecido la consecución de una expresividad donde las manchas fluidas dejan entrever el colorido de la madera, lo que contribuye a crear una atmósfera que unifica toda la composición.

La propia calidad del médium empleado ha favorecido la consecución de unas calidades impresionistas en consonancia con el estilo del ejecutante, donde las calidades matéricas juegan un papel importante junto con la forma y el color.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

En gran medida estas se deben a la propia calidad que aporta el médium que, al ser cera en caliente, permite la consecución de una variada gama de calidades por la forma de incidir tanto con el pincel como con los útiles férreos (cestrum), que con sus variadas formas, plana y dentada, facilitan la consecución de estas calidades.

Otras se han conseguido al fluidificar el médium y hacerlo que resbale por la superficie, dejando entrever otras capas depositadas anteriormente a través de los cráteres dejados por las burbujas, al calentarse la cera, (fig. 1).

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir la luz sobre las diferentes capas de pigmento, la calidad transparente de la cera favorece la visualización de unos tonos a través de otros, a manera de vidrios de colores superpuestos donde dejan aparecer a través de ellos los tonos inferiores.

También, al incidir con el cestrum dentado, realiza unos surcos donde aparecen en el fondo el color primitivo y, en el lomo de éstos, el color superior, lo que favorece la consecución de unas vibraciones lumínicas, siendo la retina la que mezcla finalmente ambos, a manera de la técnica divisionista del impresionismo puntillista, en este caso a través de líneas.

En otras, la calidad mate de la madera, que aparece a través de las pinceladas, contrarresta el excesivo brillo que esta técnica nos aporta, con lo que se inicia una sinfonía entre mate y brillo muy sugerente.



Figura 1. Cera y resina en caliente sobre plancha de madera sin imprimir, 45x60.

La soltura del dibujo también contribuye a la consecución de estas calidades visuales de que hablamos.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La variada gama de calidades táctiles es bastante apreciable, pues van desde un liso, aportado por la propia madera, a los gruesos empastes matéricos, donde los elementos empleados se han encargado de suministrarles las variadas escalas de texturas antes apuntadas.

Al pasar la mano sobre la superficie, produce un agradable efecto, a veces semejante al que nos causa un esmalte cerámico o de otra índole. Esta calidad se acrecienta a medida que se frota esta superficie, bien con un paño de lana, o un cepillo.

3. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión técnico-objetiva

A diferencia del estudio realizado en las prácticas murales, donde se valoraba preferentemente estos aspectos en función del tratamiento aportado por los agentes atmosféricos exteriores, en las presentes prácticas estos agentes contribuyen, de una manera menos expeditiva, al deterioro de estas obras, por lo que, salvo raras excepciones, todos los soportes y médiums empleados han soportado de forma favorable el desgaste producido por los agentes a los que han sido expuestos en el propio estudio: humedad, frío, calor, polvo, etc.

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La calidad porosa de la madera ha colaborado a que la primera mano de médium solo, previo al manchado, se haya adherido de forma total.

Esta primera mano se realizó preferentemente para preservar la madera de la humedad, por lo que se dio tanto por el anverso, como por reverso y costados.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

La adherencia ha sido total, porque, al tratarse del mismo aglutinante el empleado para ambas operaciones, ambos estratos se han adherido convenientemente.

A partir de ahora, y para no ser reiterativos en cuanto a este apartado (huelga tratarlo en cada una de las prácticas, dado que todas las imprimaciones se han realizado con el mismo aglutinante que el resto de la pintura), el resultado sobre la adherencia entre ambos elementos siempre va a ser el mismo por razones obvias.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Al haber sido protegida la plancha con el aglutinante, los agentes externos causantes de la dilatación apenas han incidido en ella, por lo que ésta no ha sufrido deformación apreciable.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Ni las posibles contracciones del soporte por los cambios climáticos, ni las aportadas por los agentes externos, han experimentado en la película pictórica variaciones ni deterioros dignos de resaltar, salvo la suciedad producida por el polvo y otros agentes que, tras un ligero cepillado, vuelve a su estado primitivo.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Los modernos tableros de madera prensada favorecen cualquier tamaño, a diferencia de las dificultades que entrañaban las tablas antiguas, ensambladas entre sí, lo que facilitaba el

agrietamiento y alabeamiento y, finalmente, hacía que fuera fácil pasto para los insectos xilófagos.

Estas planchas modernas, por los componentes colágenos que intervienen en su elaboración, están exentas de ser devoradas por tales insectos.

El único factor que puede incidir en su deterioro es la humedad, por lo que, si se protege convenientemente con el mismo médium, esta conservación queda garantizada.

En cuanto a la capa pictórica, la cera y la resina empleadas en caliente, protegen los pigmentos mezclados con ellas, y al mismo tiempo al soporte sobre el que se depositan.

Para su conservación y limpieza de posibles inmundicias dejadas por las moscas o cualquier otro elemento, se puede limpiar con un paño húmedo, e incluso con un jabón neutro, porque la cera aguanta perfectamente el agua.

Con un ligero cepillado siempre mantendremos la obra limpia, jugosa y brillante.

3. PRÁCTICA K - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Lo característico del presente tema, estructurado por formas planas, es el dibujo realizado a través de manchas, por lo que éste, con líneas propiamente dicho, apenas ha existido.

1.2. MANCHADO

La característica peculiar del presente médium (temple de cera) admite un proceso en el que se comienza fluidificando la pincelada con objeto de que el pigmento, (en este caso poco protegido por el aglutinante) se vaya integrando en los poros ayudado por la fluidificación de éste y, al mismo tiempo, la consecución de las transparencias deseadas.

1.3. TERMINACIÓN

A medida que se va avanzando en el proceso, la pincelada se va espesando, y se van consiguiendo las calidades que con su impronta nos suministra. De vez en cuando, con objeto de favorecer la integración de las pinceladas entre sí, y de estas con el soporte, se da una pasada con aglutinante solo y, una vez seco, se cauteriza, con lo que los colores vuelven a su estado jugoso primitivo, continuando con el proceso hasta su finalización.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Una vez finalizada, la obra ha quedado un poco mate, y los colores apagados. Se procede con varias manos de aglutinante, con lo que, con ayuda del cauterium, aquel se adhiere a las pinceladas, aportándole la resistencia y jugosidad que el diluyente (agua) le había restado.

Finalmente se frota con un paño de lana o cepillo, con lo que la superficie queda con un aspecto sedoso, muy agradable al tacto.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

A pesar de ser un soporte móvil, el tema se ha elegido en función de las calidades que nos suministra la madera y el médium aplicado a pintura mural. Por ello, el tema se ha elegido pensando en el carácter de esta pintura, en la que el muro (en este caso la madera que luego irá fijada a éste), juega un papel en que las calidades de la madera se combinan con las que aportan los pigmentos, dando al conjunto un carácter recio y perenne, con todas las características propias de la pintura mural (fig. 2).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La característica peculiar del médium empleado en esta práctica con su calidad mate, posibilita la consecución de una serie de transparencias, bien por veladuras, o por barrido del pincel en seco, que se asemejan en cierto modo a la pintura al fresco.

Precisamente (como se ha dicho ya) este médium es muy idóneo para la restauración de pintura al fresco.

La estructuración de las distintas manchas en tres franjas, aunque no especifiquen nada en concreto, sí sugieren al que lo contempla un paisaje en el que las formas de la franja superior, a manera de edificaciones, se reflejan en la segunda y tercera franjas, como si de una lámina de agua se tratara. Estos aspectos junto con los elementos verdes, terminan de sugerir este paisaje de que hablamos.

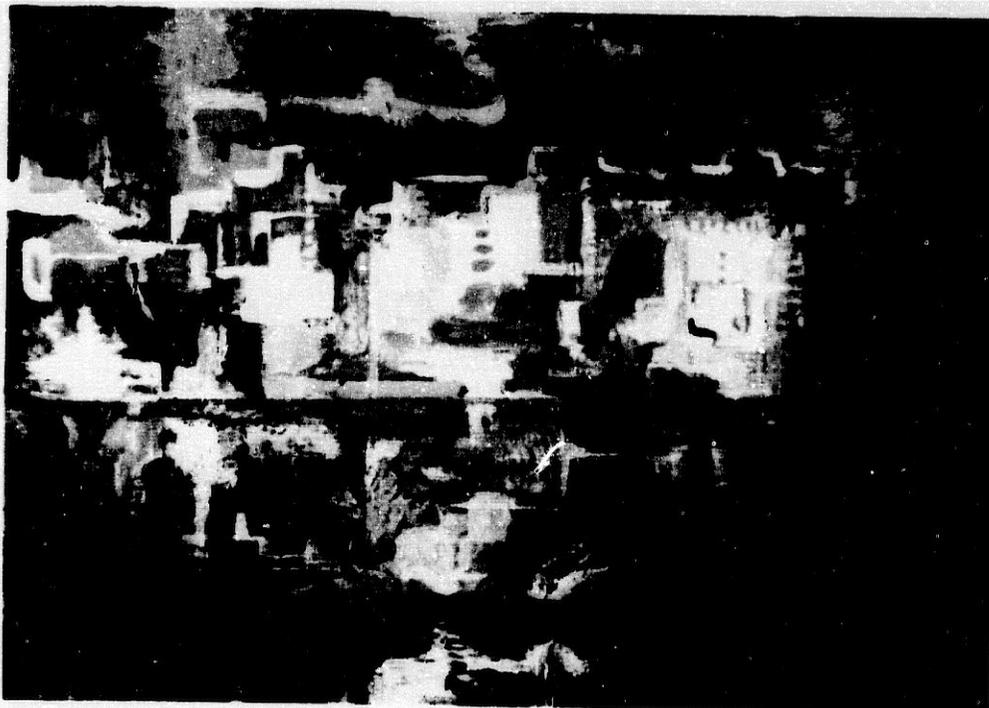


Figura 2. Temple de cera saponificada sobre plancha de madera sin imprimir, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Se han conseguido preferentemente con el pigmento, pues la calidad lisa de la madera apenas ha aportado calidades dignas de resaltar.

La estructuración de las distintas manchas en tres franjas, aunque no especifiquen nada en concreto, sí sugieren al que lo contempla un paisaje en el que las formas de la franja superior, a manera de edificaciones, se reflejan en la segunda y tercera franjas, como si de una lámina de agua se tratara. Estos aspectos junto con los elementos verdes, terminan de sugerir este paisaje de que hablamos.

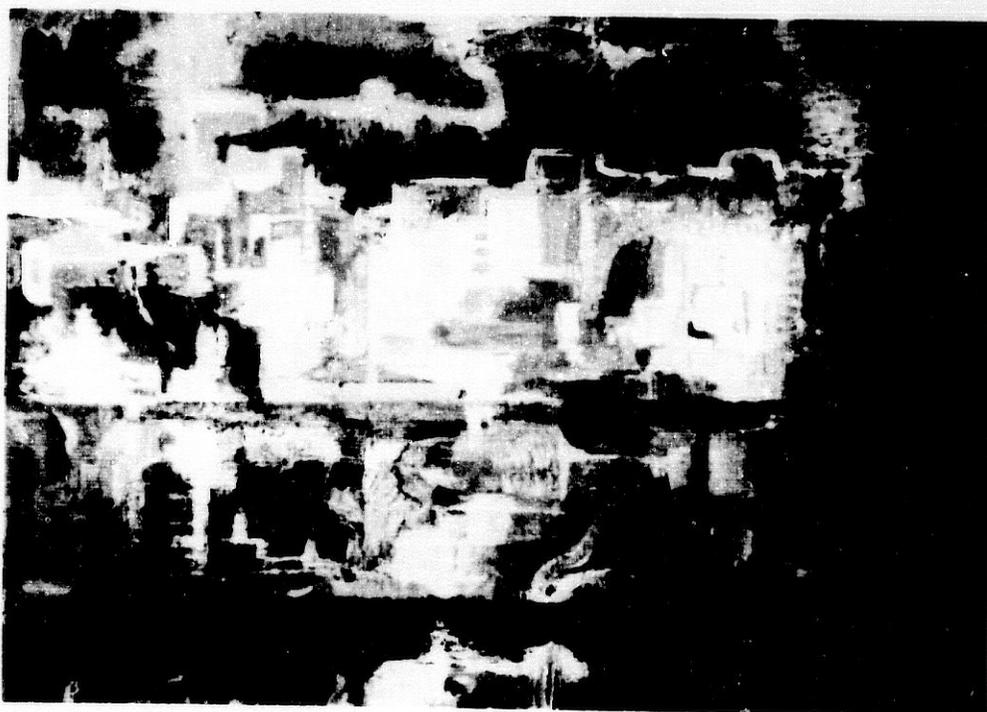


Figura 2. Temple de cera saponificada sobre plancha de madera sin imprimir, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Se han conseguido preferentemente con el pigmento, pues la calidad lisa de la madera apenas ha aportado calidades dignas de resaltar.

Con ayuda del pincel y de la espátula se han ido depositando los pigmentos, que han ido sirviendo de base para posteriores veladuras o rascado con el cestrum, con lo que se ha conseguido esta sutil pero variada gama de texturas.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

El aspecto mate que presenta la superficie, facilita que los pigmentos con sus variadas gamas de matices, se perciban claramente, sin los molestos brillos que aportan otros médiums, y que a veces no dejan apreciar estas calidades.

Las vibraciones del color que nos facilitan las diferentes capas superpuestas por barridos sucesivos del pincel o rascado con el cestrum, contribuyen a la consecución de una sinfonía muy sugerente y agradable a la vista, incluso a veces nos sugieren las transparencias de la vidriera, en contraposición a las opacas del muro.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Las calidades van desde el liso que facilita la madera, a una variada gama, terminando con gruesos empastes con la espátula en algunas zonas.

Se han conseguido, de una parte, con la impronta de los utensilios empleados y, de otra, al aplicarles el cauterium en algunas zonas, y se han producido pompas y cráteres e incluso resbalado de la cera en forma de gotas, etc., lo que enriquece la expresividad del tema.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La porosidad de la madera ha contribuido a que el aglutinante de la imprimación se adhiera perfectamente a ella, favorecido también por las precauciones que se han tenido a la hora de realizarlo, esto es, al hacerlo con finas capas de aglutinante de mayor a menor fluidez, y ayudado con el calor del cauterium.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2 de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Al tratarse de madera prensada, en este caso de la variedad comercial "D.M.", en el que las partículas de madera se han reducido al mínimo, su prensado es total, por lo que la porosidad disminuye, y con ello la posibilidad de dilatarse con los cambios climáticos. Así mismo la penetración de la humedad se reduce en este caso afianzado con las manos de aglutinante que se le han dado también por el reverso y costados.

Todos estos factores han contribuido a que la plancha soporte de esta práctica se encuentre en perfecto estado de conservación, y sin haber experimentado deformación alguna.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Aunque no en la medida de las prácticas realizadas con los otros médiums, pues al saponificar la cera se reduce su poder adherente e impermeabilizante, la resistencia ante cualquier elemento exterior está debilitada a pesar del barnizado y cauterización final.

No obstante, los colores se han mantenido tan jugosos como cuando se realizó la práctica hace cuatro años. Sin embargo, como hemos apuntado al principio, su fragilidad frente a los otros aglutinantes es manifiesta, por lo que se exige una mayor atención a la hora de exponerla a la humedad.

2.4. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Aunque la cera es insensible al agua, el temple de cera saponificada se encuentra debilitado en sus componentes grasos y, aunque lleve en suspensión la proporción de resina necesaria para su adherencia, y se barnice y cauterice finalmente, conviene tener en cuenta que para su limpiado y conservación se elimine en lo posible el agua.

También, aunque a costa de que se pierda esa calidad mate y sedosa que nos proporciona este médium, se podría barnizar con una capa de cera y resina disueltas en esencia de trementina, o con cualquier barniz mate, lo que favorecería su resistencia.

Nosotros nos inclinamos por guardar las precauciones necesarias, y limpiarlo con un cepillo o paño de lana, con lo que conservará siempre ese aspecto tan característico de este médium.

4. PRÁCTICA K - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con carboncillo directamente sobre la madera y fijado con gluten pulverizado, con objeto de no borrar el dibujo, pues si se realiza con el pincel, este emborrona el trazo.

Como se verá más adelante e incluso en el capítulo anterior, el dibujo previo se realiza de diferentes maneras en función del soporte, tema compositivo y aglutinante empleado.

En el presente tema, también se podría haber realizado a punta de pincel con un color neutro y diluido con la esencia de trementina, o directamente manchando.

1.2. MANCHADO

Una vez imprimada la superficie con el mismo gluten que se ha empleado en el fijado del dibujo, y previa cauterización para facilitar su penetración en los poros y la evaporación del diluyente, se procede al manchado como habitualmente se realiza, es decir, con el pigmento diluido, con lo que se facilita su penetración en los poros y la consecución de transparencias.

1.3. TERMINACIÓN

La pincelada se va cargando progresivamente de pigmento de mayor a menor fluidez, con lo que se van consiguiendo las calida-

des que el tema ofrece. Unas veces con el barrido del pincel en seco, con lo que se consigue un granulado vibrante, otras, por transparencias con glaseado y, finalmente, con los hierros (cestum), que con sus formas proporcionan calidades sugerentes.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque generalmente con este médium no necesita cauterización, y ello lo que se asemejaría a un óleo, la cera admite su fluidificación y, consecuentemente, la adquisición de otras calidades, que en frío no se hubieran conseguido, tales como la aparición de un color inferior al derretir el superior, con lo que se producen calidades muy apreciables.

También esta operación facilita la unificación de todas las pinceladas al fundirse entre sí, además de dar uniformidad al aspecto visual, esto es, por varias razones no siempre se consigue el mismo brillo o semibrillo, etc., en todas las zonas del cuadro, con lo que con una pasada uniforme de médium, además de proteger las pinceladas un tanto resacas, unifican todas las zonas entre sí, dándole la calidad que se desee, brillo o mate.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Como la madera admite gruesos empastes, el tema que se ha elegido favorecía en su elaboración el empleo de éstos, además de la posibilidad de rascar y trasladar la materia de un lado a otro sin que el soporte se alterase; incluso con la insistencia del cauterium se alteraban o fundían algunas tintas con su chamuscado.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Uno de los elementos, además de la calidad del soporte, que han contribuido a la consecución de esta expresividad, es la naturaleza del médium empleado, donde el diluyente (esencia de trementina) colabora en la consecución de pinceladas de los más variados estilos; pincelada corta a manera de mosaico, largas, manchas, barridos en seco o glaseados, facilitando con ello el estilo impresionista que pretende conseguir el autor (fig. 3).



Figura 3. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre plancha de madera sin imprimir, 45 x 60 cm.

Otro elemento tenido en cuenta, a la hora de realizar la composición, era el que todos los elementos se encontraran en un mismo plano, diferenciados entre sí por su textura y colorido y unificados por las telas que ocupan todo el espacio. Esta conjunción

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Uno de los elementos, además de la calidad del soporte, que han contribuido a la consecución de esta expresividad, es la naturaleza del médium empleado, donde el diluyente (esencia de trementina) colabora en la consecución de pinceladas de los más variados estilos; pincelada corta a manera de mosaico, largas, manchas, barridos en seco o glaseados, facilitando con ello el estilo impresionista que pretende conseguir el autor (fig. 3).

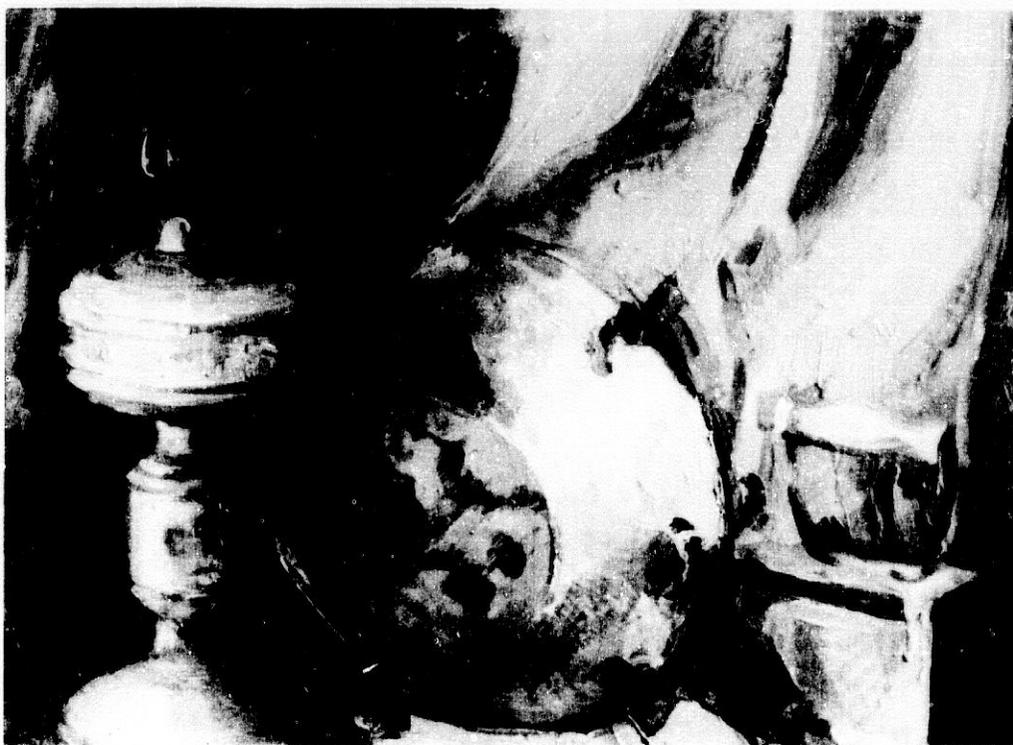


Figura 3. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre plancha de madera sin imprimir, 45 x 60 cm.

Otro elemento tenido en cuenta, a la hora de realizar la composición, era el que todos los elementos se encontraran en un mismo plano, diferenciados entre sí por su textura y colorido y unificados por las telas que ocupan todo el espacio. Esta conjunción

entre el elemento blando del fondo con la dureza total del metal de la plancha, seguido de la loza del plato en menor dureza, y terminando con el vidrio del quinqué, cuya calidad se conjuga con la de las telas, facilitan la consecución de la expresividad buscada.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Al tratarse de un soporte liso, éstas se han ido consiguiendo con la impronta del pincel en sus diferentes formas: superposición de ellas, barridos, glaseados, rugosidades conseguidas con la ayuda del cestrum dentado, o al calentar la cera con el cauterium. Con ello se consiguen unas burbujas cerradas o abiertas en forma de cráteres, etc., incluso chamuscados del color para conseguir en algunas zonas las texturas deseadas.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir la luz sobre la superficie, se aprecian estas calidades conseguidas al dejar entrever, en las pinceladas fluidas por glaseado o por barrido del pincel en seco, los colores inferiores, que aparecen mezclados en nuestra retina.

Por otra parte, la transparencia de la cera y resina, mezcladas con los pigmentos sus finas capas, dejan aparecer a través de éstas los tonos inferiores.

Otras calidades visuales se han conseguido tras la fluidificación por el calor de una pincelada superpuesta a otra, que deja aparecer en forma irregular y sugerente la pincelada inferior.

Con estas formas de incidir con el color, se aprecian las calidades matéricas de que están formados los elementos de la composición: metal, madera, loza, cristal y telas.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Todas estas calidades texturales conseguidas se traducen en unos efectos al tacto que van desde un liso satinado a un rugoso en

diferentes formas: rugoso, en surcos dejados por el pelo del pincel, por barridos en seco, por chamuscados, etc.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La esencia de trementina empleada como vehículo diluyente de la cera y resina, y como diluyente de este médium, ha favorecido la penetración del gluten en todos los poros de la madera y, por consiguiente, las pinceladas depositadas posteriormente con el color aglutinado con el mismo médium, se han adherido fuertemente al soporte.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

ver apartado 3. 2 de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Aunque la madera es bastante higroscópica, la cera y resina empleadas en la imprimación la han protegido de la humedad y, consecuentemente, de las contracciones que ésta puede aportarle, porque se han imprimado tanto por el anverso, reverso y costados.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

El médium empleado ha protegido al pigmento y lo ha adherido al soporte de forma expeditiva. Esta capa ha resistido el paso del tiempo sin que el color se oxide o sufra mutación alguna, porque la cera lo protege como si entre dos vidrios estuviese emparedado.

La resistencia a la humedad es total porque se ha lavado con agua y jabón, desapareciendo la suciedad que se había depositado, sin que se inmuten ni la capa pictórica ni el soporte.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Como hemos dicho anteriormente, la madera del soporte es la única que hay que proteger de la humedad, por tanto, con una buena impermeabilización su estado permanece inalterada y, consecuentemente, con ella la capa pictórica depositada sobre ésta, con lo que se puede limpiar fácilmente con agua.

Como toda obra pictórica, el exceso de calor a que sea sometida, influirá en su deterioro, sin embargo en este caso es restaurable debido a su reversibilidad.

5. PRÁCTICA L - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó directamente sobre la última capa de imprimación blanca, a pincel, con un color sepia concretando las líneas más significativas que encerrarán las distintas masas de color depositadas posteriormente.

1.2. MANCHADO

Con el presente médium esta fase apenas existe, porque la pincelada caliente se va depositando a manera de puzzle, y con ello, a veces, el dibujo, manchado, terminación y cauterización se hacen simultáneamente.

1.3. TERMINACIÓN

Una vez depositado todo el color base sobre la tabla, se va incidiendo con los hierros en sus diferentes formas, fundiendo unos tonos con otros, desplazándolos de sitio, rascando con el cestrum dentado, barriendo con el pincel en seco sobre los surcos dejados por el cestrum, con lo que se consigue una variada gama de matices.

En otras zonas, sin embargo, permanece el color puro depositado en primer lugar con la forma dada por la impronta del pincel. De una manera o de otra, la composición, que en un

principio se reducía a varios modos rítmicos, se va progresivamente enriqueciendo con otros nuevos subsidiarios y nuevos matices, hasta su total terminación.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque el cauterium se está empleando de principio a fin, dada la característica del presente médium, no obstante es conveniente una pasada uniforme con aquel, para que se fundan y unifiquen algunas pinceladas que pudieran estar un tanto superpuestas o desligadas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La dureza del soporte, su imprimación blanca, así como la característica del aglutinante, ofrecían la elaboración de un tema semiabstracto, donde el color luminoso y contundente pudiese combinarse con la forma y líneas de ritmo, donde fuese su transparencia y luminosidad el elemento preponderante de la composición a manera de vidriera (fig. 4).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Pensamos que las premisas apuntadas en la elección del tema se han conseguido totalmente, porque el colorido se mantiene fresco y jugoso dejando entrever a través de éste los tonos depositados en primer lugar.

En cuanto a la concreción del motivo, sus líneas entrelazadas nos sugieren una serie de situaciones a la vez dinámicas y reposadas en función de la zona donde se mire. En general, la impresión es la de un plano traslúcido cuya expresividad, dinamismo y riqueza

cromática aportada por la cera caliente sobre el blanco del soporte, es manifiesta.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La rugosidad sutil conseguida en la última capa de imprimación, así como la que posteriormente se ha ido logrando con la impronta de los útiles empleados, nos aportan una variada gama de texturas tanto visuales como táctiles.

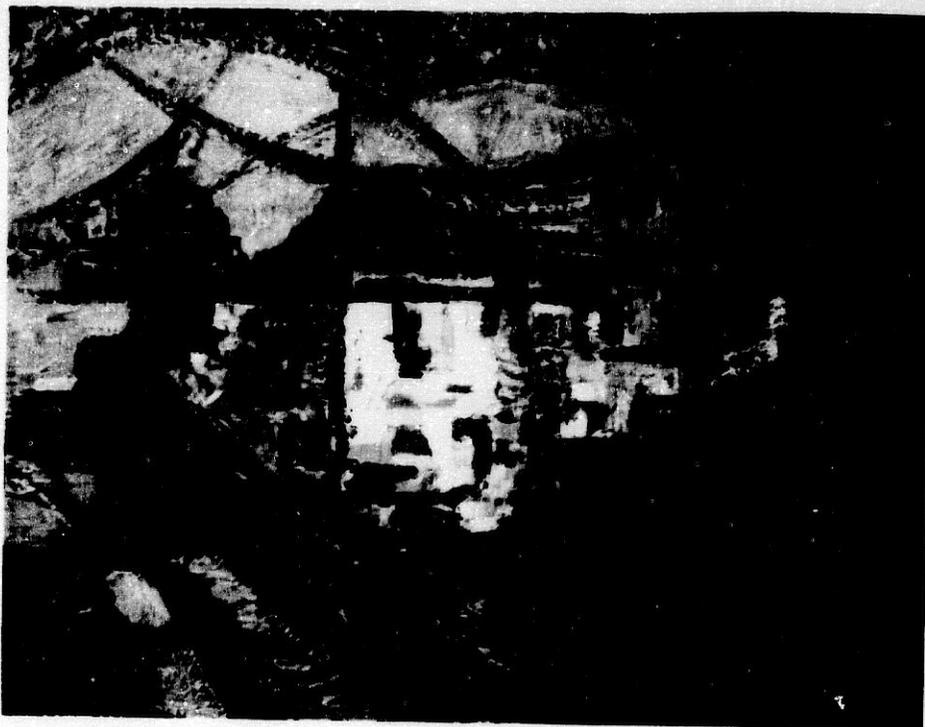


Figura 4. Cera y resina empleadas en caliente sobre plancha de madera imprimada, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La blancura del soporte ha contribuido a que la pincelada se muestre jugosa y transparente en sus diferentes formas, dejada a manera de telas, o con barrido del pincel, o con la incisión del

cromática aportada por la cera caliente sobre el blanco del soporte, es manifiesta.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La rugosidad sutil conseguida en la última capa de imprimación, así como la que posteriormente se ha ido logrando con la impronta de los útiles empleados, nos aportan una variada gama de texturas tanto visuales como táctiles.



Figura 4. Cera y resina empleadas en caliente sobre plancha de madera imprimada, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La blancura del soporte ha contribuido a que la pincelada se muestre jugosa y transparente en sus diferentes formas, dejada a manera de teselas, o con barrido del pincel, o con la incisión del

cestrum dentado y, finalmente, la cauterización también nos ha aportado una serie de calidades visuales muy sugerentes.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Aunque el soporte es liso, la variada gama de calidades táctiles se han conseguido con la impronta de los utensilios antes descritos.

La pasada de la mano sobre la superficie del cuadro produce un agradable efecto al tacto, parecido a un esmalte. Esta calidad brillante se aumenta si frotamos la superficie con un paño de lana.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La porosidad del soporte ha facilitado que el gluten de la imprimación se adhiera completamente, e incluso la propia característica del médium caliente ha favorecido tal adherencia.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2 de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Al haberse protegido todo el tablero con la primera mano de imprimación, la cera y resina empleadas en caliente han impermeabilizado completamente la madera, lo que ha impedido que los agentes causantes de la dilatación intervengan en su deformación o deterioro.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Al no haber experimentado el soporte deformación alguna, la capa pictórica adherida a él se ha mantenido inalterada, conservando toda su frescura y luminosidad.

La propia característica del médium, en el que no interviene diluyente alguno en su fluidificación, sólo es el calor el que se ha encargado de insertar el color en el soporte y, una vez eliminado éste, los colores se mantienen intactos.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Una vez protegido el soporte por ambas caras, no sufrirá alteración alguna, por consiguiente el color se mantendrá inalterado, siempre que no se arrime al cuadro una fuente de calor que provoque su fluidificación, y consiguientemente su deterioro.

Para su limpieza se recomienda una pasada con un paño húmedo y, si la suciedad es persistente, se insiste con una esponja y jabón neutro.

6. PRÁCTICA L - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó sobre la segunda capa de imprimación blanca, con pincel mojado en un color grisáceo acorde con la tonalidad general del tema, con objeto de no ensuciar las pinceladas posteriores por transparencias.

1.2. MANCHADO

Se realizó a manera de temple, comenzando con la pincelada muy fluida, con objeto de que el soporte fuese admitiendo progresivamente en sus poros todas las partículas del aglutinante junto con el color.

1.3. TERMINACIÓN

Se continúa depositando la pincelada cada vez más espesa en los sitios donde se requiera, o dejando la mancha por transparencias en otros. Durante el proceso se va enriqueciendo con aglutinante sólo, y con pasadas de cauterium se van afianzando las pinceladas un tanto debilitadas por el agua que sirve como diluyente.

También se ha empleado en la presente práctica la espátula, para conseguir con su impronta algunas calidades precisas.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Una vez finalizada la obra, se le dan unas pasadas de aglutinante a manera de última capa de barniz, que se integra en las pinceladas con la ayuda del cauterium.

Esta última capa, además de unificar las pinceladas entre sí, las integra al soporte, protegiendo la capa pictórica de los agentes externos.

Finalmente se frota con un paño de lana para darle el brillo característico.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La claridad del soporte favorecía la ejecución de un tema donde se pudiesen realizar transparencias de color a partir de ese blanco.

El paisaje elegido nos brindaba todas estas premisas apuntadas.

2.3. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La calidad mate del médium empleado ha favorecido la consecución de las distintas formas que dan al tema la expresividad buscada.

El contraste producido entre la carga matérica del puente con la pincelada fluida del celaje y montañas del fondo, posibilitan esta expresividad (fig. 5).

Otro dato que favorece esta expresividad, es el contraste entre la quietud del puente y el dinamismo de los elementos del río con sus contundentes contrastes de luz y sombra.



Figura 5. Temple de cera saponificada sobre plancha de madera imprimada, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La calidad lisa del soporte limita estas calidades texturales a las propias conseguidas con la impronta de los utensilios empleados.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Como hemos dicho anteriormente, la expresividad conseguida se debe en gran medida a la conjugación entre las distintas calidades visuales aportadas. Luz y sombra, quietud y dinamismo y, finalmente liso y rugoso, son elementos contrastados entre sí que, al incidir la luz sobre ellos y no producir esos brillos molestos de otros médiums, favorecen la apreciación de cada uno de los datos antes apuntados.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Los efectos que producen al tacto las diferentes zonas de la composición es variado, porque va desde la propia calidad del soporte hasta los empastes dejados por la espátula. Todas estas calidades en algunos casos se asemejan a las que tienen los elementos naturales, tales como la piedra del puente, etc.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Las dos capas de imprimación se han adherido convenientemente al soporte, favorecido de una parte por la porosidad de éste y, de otra, por la precaución guardada a la hora de proceder a este menester; y todo esto favorecido por las pasadas de cauterium que han contribuido finalmente a esta adherencia.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Aunque se ha protegido tanto por el reverso como por los costados con el mismo gluten, la característica de éste, (temple de cera) nunca aporta al soporte la impermeabilidad de los otros médiums, lo que en cierto modo favorece, aunque de una forma tímida, el que la humedad afecte a la plancha, y consecuentemente a su alteración por la dilatación.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

A pesar de lo apuntado anteriormente, en el tiempo transcurrido desde su ejecución, no se han apreciado alteraciones de la capa pictórica ante posibles dilataciones.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Guardando las debidas precauciones que tanto la plancha como el médium empleado requieren, y que han quedado especificadas a lo largo del estudio de esta práctica, tanto la utilización como la conservación de este modo de pintura no requieren un excesivo cuidado.

Como toda pintura al temple la humedad es su peor enemigo, por lo tanto se recomienda no exponerlo a ésta.

Para su limpiado se puede utilizar un trapo humedecido débilmente en agua en caso de existir suciedad, que no pueda eliminar un cepillado.

Finalmente se puede enriquecer con una pasada de médium para aportar la resistencia perdida durante los años.

7. PRÁCTICA L - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Tras la última capa de imprimación, realizada con aglutinante y blanco de titanio en relieve picado con el rodillo, se procedió a dibujar el tema a punta de pincel con un color ocre parecido al tono general de la obra, para no interferir con éste en las transparencias deseadas.

1.2. MANCHADO

Esta mancha se realizó de una forma tenue, es decir, sin emplear excesiva esencia de trementina, que podría alterar con su disolución el relieve picado del soporte.

Se fueron rellenando las distintas formas, comenzando por las transparencias, dejando en algunos casos el blanco del soporte.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente, como si de un puzzle se tratara, se fueron rellenando las distintas formas dejadas tras el manchado.

Después de esta primera operación, se fue envolviendo con líneas de ritmo el conjunto de la composición, matizando con barridos de pincel algunas formas excesivamente violentas.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con esta operación se ha conseguido dar a la obra, en primer lugar, las calidades que le faltaban y que estaban supeditadas a esta última pasada de cauterium, tales como la aparición de estratos pictóricos depositados en primer lugar, y que nos dan una serie de calidades a veces insospechadas.

En otras ocasiones y cuando el estrato inferior es el de la imprimación, ésta aparece también matizando las pinceladas.

Por último, esta pasada contribuye a la unificación de todas las pinceladas entre sí y de estas con el soporte, como si de una pasada de barniz final se tratara.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

A pesar de ser un soporte móvil, esta práctica se ha realizado pensando en la técnica mural. Por tal motivo se ha realizado el picado característico que nos acerca a la calidad del muro.

El tema, por tanto, está elegido en función de la consecución de este sentimiento mural. Los elementos de la composición están estructurados en planos a manera de collage, para facilitar ese sentimiento mural (fig. 6).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como decíamos, la característica mural de la presente práctica posibilita la consecución de una serie de calidades cuya expresividad es manifiesta.

La disposición de los elementos de la composición en un solo plano aumenta este sentimiento antes aludido, además de la

tonalidad general en ocre y sienas, que también favorecen la unidad del conjunto y lo inserta aún más en el muro.



Figura 6. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte de madera imprimada, 45 x 60 cm.

La descomposición de los elementos en planos y líneas de ritmo contribuye a dar cierto dinamismo al tema.

Otro elemento que contribuye a dar expresividad al tema es el contraste de éste, entonado en colores fríos con el resto de la composición.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Preferentemente se han conseguido con la calidad que se facilitó al soporte por medio de la imprimación.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Como decíamos en el apartado 1.4 (cauterización final), con ella se ha conseguido una serie de calidades muy apreciables, apareciendo unos tonos a través de otros; y finalmente es en la retina del observador donde se mezclan y donde produce esa vibración lumínica tan característica.

Al incidir la luz rasante, la rugosidad del soporte refleja multitud de puntos de luz o brillos que hacen "cantar" al color.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La rugosidad del soporte matizada por el médium empleado producen al tacto un efecto muy agradable, tanto más si se le frota con un paño de lana o con el pulpejo de la mano.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

En todo soporte poroso, la aceptación e integración de cualquier elemento líquido es manifiesta.

Al tratarse de un tablero de aglomerado de madera, la adherencia de las dos capas de imprimación ha sido buena, sin que se aprecie por el momento alteración alguna.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2 de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La protección facilitada por las manos de médium dadas por el reverso y costados, ha contribuido a que la humedad no intervenga de una forma directa en el tablero y, por consiguiente, ha evitado el movimiento de éste en cuanto a abombamiento o alabeamiento se refiere.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

De un lado, la propia consistencia del médium empleado y, de otro, la inamovilidad del soporte han contribuido a que la capa pictórica se encuentre perfectamente adherida a él, y su jugosidad se mantenga inalterada.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

A veces el hecho de que tanto la imprimación como el aglutinante de los pigmentos se realice con el mismo médium, causa algunos inconvenientes, fáciles de resolver, pero que hay que tenerlos en cuenta. Este inconveniente se acrecienta cuando la imprimación se realiza en relieve.

En el presente caso (como se ha apuntado en el apartado 1.2), al proceder a la mancha, conviene no insistir con el diluyente, pues éste actuaría sobre el gluten de la imprimación eliminando o atenuando el relieve picado.

Respecto a su conservación, si con el paso del tiempo la superficie se ensuciara, se puede limpiar con un trapo humedecido en agua.

8. PRÁCTICA LL - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó directamente sobre la última capa de yeso mate de la preparación del soporte con lápiz de grafito, e inmediatamente se procedió a la única mano de imprimación con aglutinante sólo.

1.2. MANCHADO

Una característica del presente tema es que da la impresión de que se ha quedado en la mancha, por el excesivo uso que se ha hecho de las reservas, transparencias y rascados, que dejan al descubierto la calidad del fondo.

1.3. TERMINACIÓN

A pesar de esta impresión de mancha, el tiempo asignado a su elaboración sobrepasa a muchas otras prácticas que por su aspecto parecen muy elaboradas.

Esta terminación se caracteriza porque en lugar de ir empastando progresivamente, se fue rascando y quitando con los cestrum dentados algunas capas de pintura para conseguir las calidades que nos aporta este grafismo.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

La característica de este médium obliga a la utilización constante del cauterium, por lo que, si se le da una pasada final, es para unificar algunas zonas, pero, en general, se puede prescindir de esta última operación.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El aspecto satinado y amarfilado que nos presentaba el soporte, invitaba a la realización de un tema en el que la calidad del mismo soporte jugaba el principal papel. Estas calidades sacadas a manera de esgrafiado, y por su reiteración en todas las zonas, unifican el conjunto de la composición (fig. 7).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como decíamos anteriormente, este aspecto de mancha suelta, su aparente espontaneidad, contribuye a dar a la obra ese dinamismo y frescor tan sugestivo, donde el grafismo y transparencias del fondo se sobreponen en algunos casos a las manchas de color.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La calidad lisa del soporte limita en cierto modo la consecución de una variada gama de texturas, más aún cuando no se pretende empastar, por lo que casi se limita a calidades visuales.

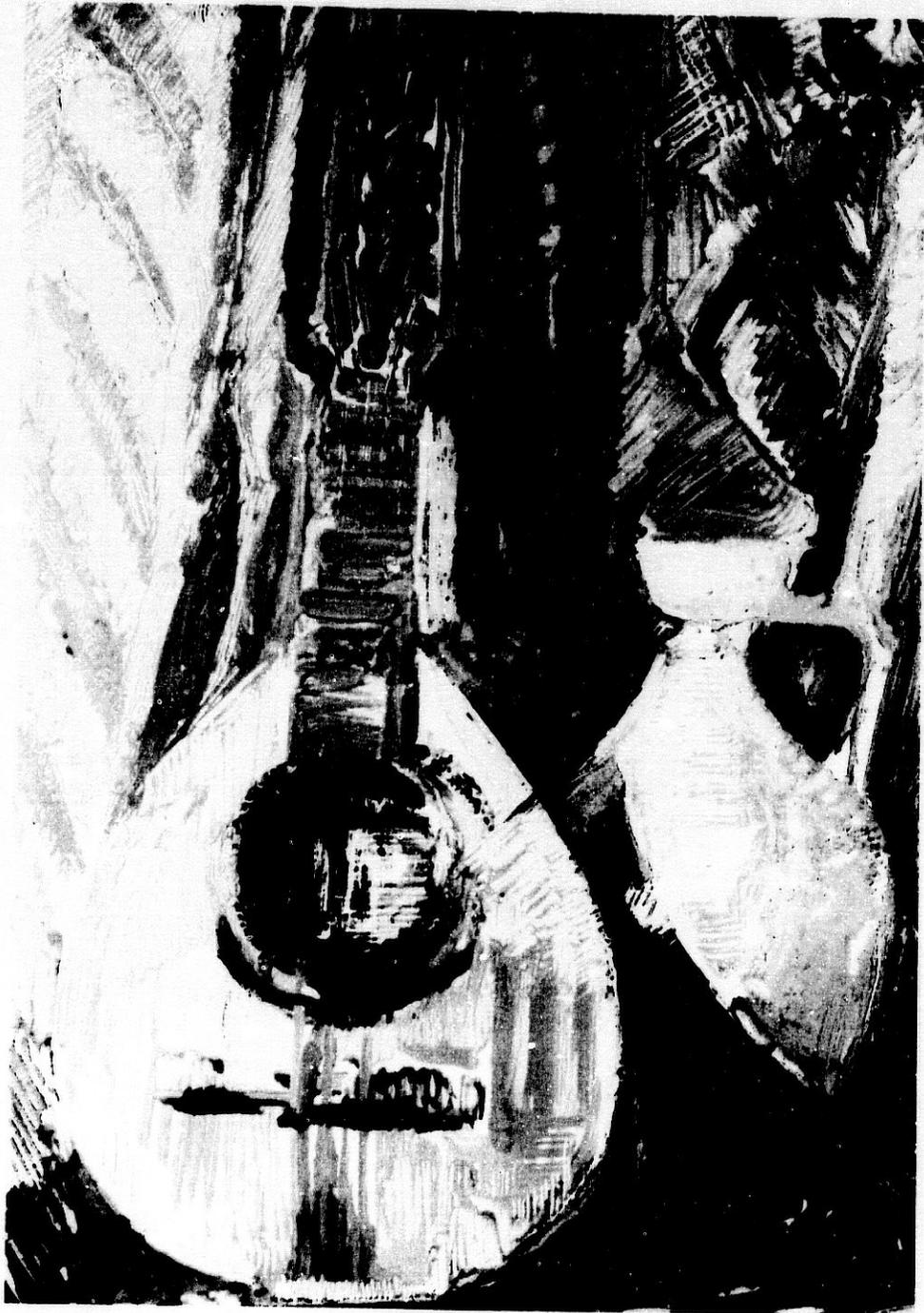


Figura 7. Cera y resina empleadas en caliente sobre plancha de madera aprestada con siete matos de yeso sulfato, 45 x 60 cm.



Figura 7. Cera y resina empleadas en caliente sobre plancha de madera aprestada con siete manos de yeso sulfato, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Preferentemente son estas las que confieren a la obra la expresividad antes aludida.

La blancura del soporte de un lado y las transparencias que nos suministra la cera a través de éste, posibilitan la consecución de una variada gama de calidades visuales. Estos grafismos de aspecto mate, combinados con los brillos de las pinceladas, aportan a la obra un equilibrio textural muy sugerente.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La calidad táctil, aunque tenue, produce un agradable efecto cuando se pasa la mano sobre la superficie.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La porosidad de la capa de yeso facilita la integración de la única mano de imprimación con aglutinante transparente, donde las calorías aportadas por el cauterium han empujado a la cera y resina a los poros más profundos.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Al haber impermeabilizado la plancha de madera tanto por el anverso, reverso y costados, los agentes externos que pudieran

alterar con su penetración en el interior el aspecto de ésta, se han encontrado en parte con el paso cortado, por lo que el comportamiento del soporte, a lo largo del tiempo que lleva realizado, ha sido favorable.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Al no haber sufrido éste alteración alguna frente a los agentes externos, la película pictórica inmersa en los poros de la preparación, se ha mantenido inalterada, afianzada esta resistencia por la calidad propia del médium empleado: cera y resina en caliente.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN.

Precisamente uno de los inconvenientes para la realización de esta práctica, fue la confección del propio soporte, pues las siete manos de yeso y cola requieren un proceso largo y cuidadoso.

Posteriormente se precisa impermeabilizar estas siete manos de yeso y cola con objeto de que la humedad no intervenga.

El proceso siguiente exige el uso del cauterium moderadamente para no afectar al yeso y la cola.

Su conservación no exige cuidados excesivos, salvo los propios de cualquier madera enyesada para su policromía o dorado, donde los golpes sufridos desprenderían películas de yeso de la preparación del soporte.

9. PRÁCTICA LL - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a pincel con un color grisáceo sobre la única mano de imprimación con médium transparente.

1.2. MANCHADO

Como exige la naturaleza del médium empleado, se realizó con finas capas de pigmento, para conseguir, de un lado, la perfecta adherencia de la capa pictórica, y de otro, las transparencias que la blancura del fondo nos suministra.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se va insistiendo en el dibujo y en el color, empastando en las zonas donde se requiera una textura acorde con la naturaleza del motivo presentado y, en otras, simplemente con el barrido del pincel en seco se van consiguiendo los matices deseados. Simultáneamente, con objeto de enriquecer las pinceladas, se dan unas pasadas de aglutinante y posterior cauterización.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Una vez concluida la obra se procede, de manera imprescindible, con un barnizado del mismo médium empleado en la mezcla

de los pigmentos y posterior cauterización.

Finalmente se frota con un cepillo o paño de lana para conseguir ese aspecto satinado tan característico de este médium.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La luminosidad y aspecto del soporte nos sugirió un tema de paisaje urbano, donde la quietud del tema principal contrasta con el dinamismo del celaje y los elementos vegetales; donde la luminosidad de éstos están acrecentados y unificados por la tonalidad general del soporte que tras las transparencias se vislumbra.

El estilo impresionista del ejecutante queda una vez más reflejado en la elaboración de esta práctica (fig. 8).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Se ha logrado gracias al aspecto mate que nos suministra el temple de cera empleado, que sobre el soporte satinado consigue unas manchas muy dinámicas y sugerentes, a la vez que transparentes.

Como decíamos, el dinamismo de algunos elementos contrasta con la quietud de otros, lo que favorece la expresividad buscada.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Van desde tenues transparencias a gruesos empastes suministrados por la espátula en algunas zonas.



Figura 8. Temple de cera saponificada sobre tablero de madera aprestada con siete manos de yeso sulfato, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La fluidificación de las pinceladas dejan aparecer a través de ellas el blanco del fondo, lo que favorece la luminosidad del colorido. El movimiento de la pincelada de forma más o menos enérgica deja tras de sí unas calidades muy sugerentes y agradables a la vista. La calidad del médium favorece la consecución de todos estos aspectos visuales.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Son muy variadas en función de la forma de incidir con el pincel o la espátula, en algunos casos matizadas por el calor del

cauterium, dando lugar a otras nuevas escalas texturales, sobre todo en las zonas cargadas de materia.

El efecto que produce al tacto, tras el cepillado, es muy agradable.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva.

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Gracias a la porosidad del soporte, de una parte, y a la precaución tenida a la hora de imprimir ésta, se ha adherido perfectamente.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Las finas capas depositadas progresivamente durante el proceso de la obra junto con la cauterización periódica, ha favorecido la perfecta adherencia entre ambas capas.

La misma naturaleza del médium empleado en ambos casos ha terminado de favorecer tal adherencia.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Aunque se ha impermeabilizado el soporte por ambas caras, para evitar la penetración de humedad que pudiese alterar ésta, la fragilidad del médium empleado no ha evitado plenamente esta circunstancia, por lo que el tablero se ha abombado levemente debido a la tracción que han experimentado, sobre una de sus caras, las siete manos de yeso depositadas. Sin embargo, esta circunstancia no impide que se emplee de forma favorable la presente práctica.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Pese al movimiento leve del soporte, ni la capa de yeso depositada y menos aún la capa pictórica han sufrido el más mínimo deterioro.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Se recomienda para su utilización guardar todas las precauciones que la técnica al temple demanda; para su conservación es necesario evitar en lo posible la humedad, pues la debilidad del aglutinante así lo aconseja

10. PRÁCTICA LL - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con carboncillo, previo a la única mano de aglutinante. Tal mano se realizó en un primer momento pulverizada para evitar el ensuciamiento del soporte al barrer con la pincelada, seguidamente se procedió a imprimir contundentemente con el pincel.

1.2. MANCHADO

Con la pincelada fluida se fue manchando la superficie y, al mismo tiempo, afianzando el dibujo que había quedado un tanto velado.

1.3. TERMINACIÓN

A medida que se va avanzando, la pincelada se va cargando de pigmento con objeto de conseguir las calidades deseadas. En la presente práctica apenas se ha insistido en este aspecto de empastar sino que, tras las primeras manchas contundentes, se ha ido velando y matizando con glaseados finos.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Esta operación no es imprescindible con este médium, pues

se emplea en frío como un óleo; sin embargo, a veces es conveniente su empleo para envolver algunas tintas, e incluso conseguir con el quemado de algunas zonas el que las burbujas y cráteres dejados al estallar, nos aporten unas calidades a veces insospechadas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El satinado, colorido y consistencia del soporte, admitían la insistencia que a veces exige el empleo de veladura tras veladura durante el proceso, sin que por ello se altere o canse la superficie.

El tema elegido exigía para su elaboración la consistencia apuntada.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Tras el empleo de las veladuras, por barrido del pincel en seco o por glaseado y las calidades obtenidas con los empastes, se han conseguido, al fundir estas con el cauterium, una serie de matices y texturas, cuya expresividad es manifiesta.

La quietud de los elementos que intervienen en la composición nos transmiten una sensación de tranquilidad sólo interrumpida por el leve movimiento del agua del primer término o las nubes cambiantes del celaje (fig. 9).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Aunque no con la contundencia de otras prácticas, existe en la presente una variada gama de calidades que, aunque sutiles, no por ello son menos importantes.



Figura 9. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre tablero aprestado con siete manos de yeso sulfato, 45 x 60 cm.



Figura 9. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre tablero aprestado con siete manos de yeso sulfato, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Es una de las cualidades más importantes de la presente práctica: la variada gama de matices conseguidos por las veladuras que con insistencia se han ido realizando.

Visualmente se aprecia la bruma de los últimos términos, lo que ayuda a crear la atmósfera o espacio existente entre el primer y segundo término.

La lámina de agua del primer término contribuye finalmente a la consecución de esta atmósfera sugerente.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Al pasar la mano sobre la superficie, se aprecia un ligero relieve apenas perceptible, pues las reiteradas veladuras han aportado a la superficie un satinado muy agradable al tacto, que se asemeja a la calidad del esmalte en algunos casos.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La esencia de trementina empleada como diluyente y la porosidad del soporte han contribuido de forma contundente a la adherencia del médium empleado como imprimación.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

A diferencia de la anterior práctica, en este caso la impermeabilización de la plancha ha sido total, debido a la naturaleza anti-humedad del presente médium

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Al no haber experimentado alteración el soporte, la capa pictórica inmersa en él se ha mantenido inalterada, conservando la misma jugosidad y transparencia.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Como hemos visto, el presente soporte admite todo tipo de manipulaciones, sobre todo veladuras. Sin embargo los gruesos empastes hay que darlos con cierta precaución, pues la porosidad del soporte puede dejar la pincelada desprovista del elemento aglutinante, necesario para su adherencia. Esta dificultad se soslaya saturando esta superficie con médium, y empastando de una forma progresiva.

Para su conservación es necesario evitar los golpes contundentes que desprenderían el yeso de la preparación.

En caso de suciedad, si es tenue, se pasa un paño humedecido en agua. Si es contundente, se emplea jabón neutro y esponja, sin insistir demasiado.

11. PRÁCTICA M - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Con carboncillo y sobre la última mano de creta, se realizó el dibujo; y posteriormente, fue fijado con la única mano de imprimación, con gluten de cera y resina.

1.2. MANCHADO

Aunque no existe para este médium un diluyente que pueda adelgazar la pincelada, como ocurre con los otros médiums empleados, esta operación se realiza calentando el pigmento hasta el punto de que permita extenderlo en finas capas, con objeto de conseguir las transparencias deseadas.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se va construyendo y empastando en la medida que el tema y soporte lo admitan, bien con el pincel o el cestrum y, con la ayuda del cauterium, se van fluidificando las pinceladas, con objeto de que se integren entre sí o para moverlo de sitio.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tal paso, que en otros médiums es la última operación, en

ésta, por su peculiaridad, se requiere su uso de principio a fin, por lo que a veces no es necesaria.

No obstante siempre favorece la unidad de la obra, una pasada uniforme de cauterium.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La porosidad media que nos suministra el lienzo preparado a la creta, así como su textura, admitían la elaboración de un tema donde los gruesos empastes estuvieran a la orden del día.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

El juego de tonos fríos del olivar y las montañas, con los cálidos de los trigales, confieren al tema una expresividad que se acrecienta con la forma impresionista de su elaboración (fig. 10).

2.2. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Tanto el aspecto rugoso del lienzo como las calidades aportadas por la impronta del pincel y demás utensilios, han favorecido la consecución de una variada gama de texturas.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La posibilidad de derretirse que nos aporta la cera, da lugar a la consecución de una serie de efectos visuales sólo imputables a la encáustica. Tales efectos que, aunque reiterativos a lo largo del estudio de estas prácticas, siempre aportan algo las calidades de los soportes empleados.

Después de los trece soportes estudiados, al fin aparece el lienzo, tan característico en toda pintura, que con su granulado aporta una calidad visual diferente, así como su flexibilidad y ligereza, que confieren a la obra esa fragilidad tan característica del lienzo.



Figura 10. Cera y resina empleada en caliente sobre lienzo preparado a la creta, 45 x 55 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La contundencia de la pincelada que a veces tapa la calidad del lienzo, no obstante aparece en las zonas menos empastadas, tales como celaje, apreciándose en el resto las calidades táctiles que nos suministra la impronta del pincel, que con su diferente forma de incidir en el lienzo, nos aporta una variada gama de texturas apreciable.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Esta única capa de imprimación se ha adherido perfectamente en los poros del lienzo, incluso lo ha atravesado completamente.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Por razones obvias estas dos capas se han adherido convenientemente; pero, dada la elasticidad del soporte, tal adherencia puede quedar alterada, como se verá más adelante.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Precisamente el lienzo es uno de los soportes pictóricos más expuestos a estas circunstancias, por motivos suficientemente conocidos.

La higroscopicidad de la tela es manifiesta, así como su elasticidad, aunque con la impermeabilización conveniente se pueden eliminar en parte estas contracciones.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

A pesar de lo que decíamos en el apartado 2.1 (Idoneidad del tema elegido), los gruesos empastes eran admitidos por el soporte, y desde un punto de vista estético eran aceptables. Técnicamente resultan contraproducentes tanto por el médium como por el soporte. La rigidez de una pincelada gruesa está en contraposición con la elasticidad del lienzo. Esta circunstancia no se aprecia si el lienzo se mantiene inmóvil, como ha ocurrido en el transcurso de los cuatro años que lleva realizado, y que ha estado colgado en la pared. La pintura permanece como el primer día a pesar del movimiento que pueda haber experimentado con los cambios climáticos.

Al descolgarlo para realizar el estudio analítico presente, y al incidir con el dedo de atrás hacia adelante, se aprecia una diferencia de elasticidad, y por tanto la capa pictórica gruesa se fisura, y en los casos en que la incisión es contundente, ésta tiende a su desprendimiento, sin embargo en las zonas donde la pincelada es media, se fisura menos y no se desprende; y, finalmente en las zonas donde la capa es delgada, no sufre alteración.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Como hemos visto, a pesar de los gruesos empastes, la elasticidad normal del lienzo no altera la película pictórica, por lo que siempre que no ocurran dilataciones producidas por otras causas, como presiones o caídas, etc. , la obra, aún empastada no tiene por qué deteriorarse.

No obstante se recomienda para los soportes elásticos que la película pictórica esté en consonancia con esta elasticidad, dejando la pincelada rígida para soportes rígidos.

Hemos realizado unas pruebas disminuyendo la proporción de resina, y ciertamente ha aumentado la elasticidad, pero también es verdad que ha disminuido su consistencia.

Para su conservación se recomienda no acercar el cuadro a una fuente de calor excesiva, y para la limpieza se recomienda la pasada de un paño humedecido en agua.

12. PRÁCTICA M - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Una vez dada la única mano de imprimación con temple de cera y, previa cauterización para facilitar su penetración, se procedió al dibujo a punta de pincel con un color sepia acorde con el tono general de la composición .

1.2. MANCHADO

Como todas las prácticas en las que interviene este médium, se procede de igual forma, esto es, fluidificando la pincelada con objeto de que el soporte vaya tomando el color poco a poco, y de vez en cuando se va cauterizando.

1.3. TERMINACIÓN

Se sigue aumentando el grueso de la pincelada a medida que se avanza en el proceso. Estas pinceladas se van enriqueciendo con pasadas de aglutinante sólo y posterior cauterización.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Cuando la obra está concluida y seca, se procede a una última mano de aglutinante a manera de barnizado final, que es fijado con

la pasada del cauterium.

Una vez frío, se procede al cepillado o frotado con un paño de lana para sacarle el brillo característico.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La calidad del soporte y la del médium favorecían la ejecución de un tema, en este caso de naturaleza muerta donde el colorido y calidad de sus elementos admitían una factura suelta e interpretativa del natural a base de manchas contundentes en unas zonas y de líneas de ritmo en otras, sin que se perdiera el carácter del lienzo.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Se ha intentado, con el juego de formas de los elementos compositivos (cacharros), conjugarlos entre sí y con las telas del fondo, como si de un sólo elemento se tratara, y con la invasión mutua de sus formas y colorido (fig. 11).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Existe una variada gama de éstas, aunadas todas ellas por la propia del lienzo.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La calidad mate del médium empleado favorece la apreciación de una variada gama de efectos lumínicos, conseguidos con el entrelazado y barrido de las pinceladas en unos casos y, en otros, en manchas contundentes que contrastan entre sí, confiriéndole a la obra un dinamismo impresionista muy sugerente.

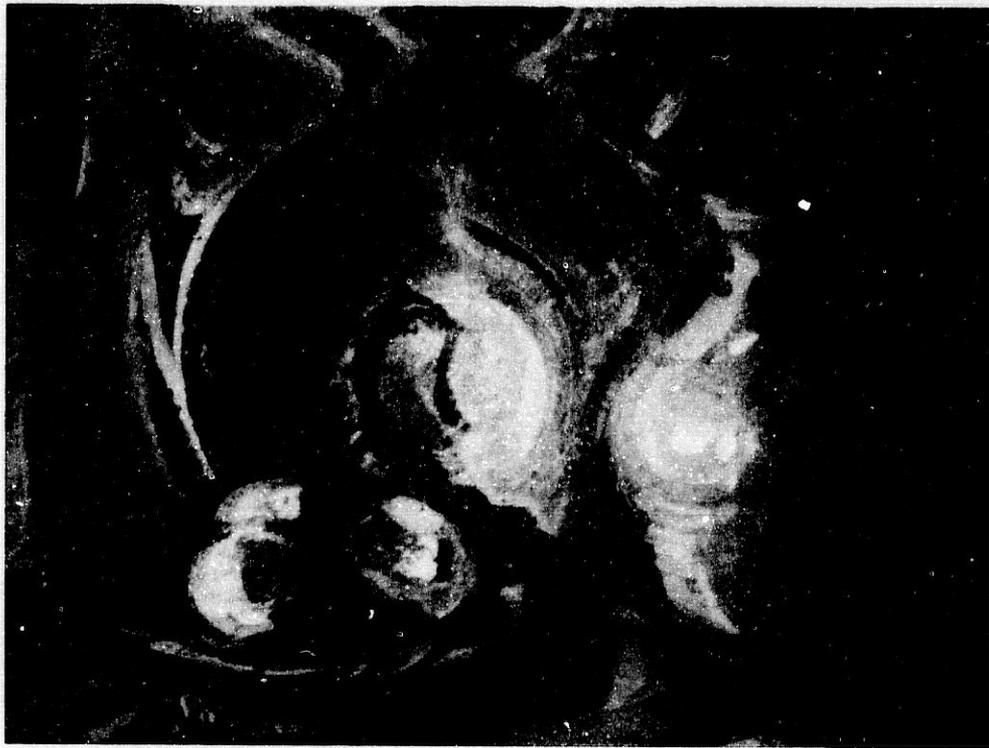


Figura 11. Temple de cera saponificada sobre lienzo preparado a la creta, 55x75 cm

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Aunque no con la contundencia de otras prácticas, existe una sutil y variada gama de éstas, que van desde la propia del lienzo, desnudo en algunas zonas, a gruesos empastes, donde la impronta de la espátula o el pincel confieren su calidad textural. En otros casos el calentamiento y fundido de los empastes proporcionan unas rugosidades muy sugerentes.

El efecto que produce al tacto es muy agradable, tanto más, cuanto se frota con un paño de lana.



Figura 11. Temple de cera saponificada sobre lienzo preparado a la creta, 55x75 cm

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Aunque no con la contundencia de otras prácticas, existe una sutil y variada gama de éstas, que van desde la propia del lienzo, desnudo en algunas zonas, a gruesos empastes, donde la impronta de la espátula o el pincel confieren su calidad textural. En otros casos el calentamiento y fundido de los empastes proporcionan unas rugosidades muy sugerentes.

El efecto que produce al tacto es muy agradable, tanto más, cuanto se frota con un paño de lana.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La porosidad de la tela ha favorecido que el médium empleado en la imprimación penetre con la ayuda del cauterium en los más profundos poros e incluso traspase la tela.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

En finas capas, como es habitual, se ha ido integrando la capa pictórica en la imprimación, ayudado por las sucesivas pasadas de cauterium.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La propia característica de la tela hace que este soporte fluctúe con los cambios climáticos de una forma apreciable, sin que por ello la creta empleada en su preparación haya sufrido el más mínimo deterioro.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

A diferencia de lo ocurrido en la práctica anterior, los gruesos empastes con este aglutinante, poseen una mayor elasticidad, posiblemente debido a la menor proporción de resina que hay en su composición. También esos gruesos empastes, al haberse dado estratificados, aumentan su elasticidad.

Hay que destacar que este médium está más expuesto a la humedad, por lo tanto conviene impermeabilizar el lienzo por el reverso.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La porosidad de la tela ha favorecido que el médium empleado en la imprimación penetre por la ayuda del cauterium en los más profundos poros e incluso traspase la tela.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

En finas capas, como es habitual, se ha ido integrando la capa pictórica en la imprimación, ayudado por las sucesivas pasadas de cauterium.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La propia característica de la tela hace que este soporte fluctúe con los cambios climáticos de una forma apreciable, sin que por ello la creta empleada en su preparación haya sufrido el más mínimo deterioro.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

A diferencia de lo ocurrido en la práctica anterior, los gruesos empastes con este aglutinante, poseen una mayor elasticidad, posiblemente debido a la menor proporción de resina que hay en su composición. También esos gruesos empastes, al haberse dado estratificados, aumentan su elasticidad.

Hay que destacar que este médium está más expuesto a la humedad, por lo tanto conviene impermeabilizar el lienzo por el reverso.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Para su realización conviene tener en cuenta las premisas que exige la ejecución de toda pintura al temple; en este caso la bajada de intensidad del color, al evaporarse el agua, se recupera con la pasada del cauterium, por lo que no es conveniente aumentar la intensidad del colorido.

Se recomienda no exponerlo excesivamente a la humedad. Su limpieza se realiza frotando con un cepillo o con un paño humedecido levemente en agua.

13. PRÁCTICA M - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con lápiz de grafito sobre la capa de creta, quedando fijado éste con la única mano de gluten transparente previo a la mancha.

1.2. MANCHADO

Una vez cauterizada esta mano de gluten y embebida por el lienzo, se procedió al manchado. Se realizó con pincelada muy fluida, con objeto de aprovechar, en gran parte del tema, el claro del fondo por sus transparencias.

1.3. TERMINACIÓN

Salvo en los primeros términos, donde existe un excesivo acopio de materia no acorde con el resto del tema, tal resto se ha realizado aprovechando el color marfil del fondo para los claros de las montañas, donde los oscuros son tenues manchas de un tono general, los claros se han sacado eliminando con un paño la capa pictórica en mayor o menor intensidad, en función de la claridad de estas luces.

Otros claros se han conseguido rascando con el cestrum a manera de esgrafiado.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con objeto de unificar todos los elementos, se procedió a una última mano de médium que, con la ayuda del cauterium, se integró en los últimos poros que quedaban.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La esencia de trementina utilizada como diluyente favorecía la consecución de un tema donde se pudiesen sacar los claros de la calidad del mismo soporte. Estas calidades rugosas que nos aporta la tela, permiten la consecución de la variada gama de matices por barrido del pincel.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La tonalidad cálida de la imprimación del soporte ha favorecido la consecución de la tonalidad general dorada del atardecer del tema propuesto (fig. 12).

La ausencia de elementos dinámicos confieren al tema una quietud que transmite al espectador una sensación de tranquilidad y sosiego apreciables.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Salvo en los primeros términos, donde la calidad aportada por la contundente pincelada es manifiesta, y no del todo conveniente (como veremos más adelante), la calidad textural es la que nos aporta el mismo lienzo.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Los claros sacados del fondo a través del paño o con el rascado del cestrum, aportan al tema una calidad textural que, al incidir la luz sobre ésta, unifica de una manera sutil todos los elementos de la composición, creando una atmósfera tranquila y sugerente.



Figura 12. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre lienzo preparado a la creta, 50 x 75 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Aparte de las que nos suministra la tela y que en la zona superior aparece en toda su plenitud, a medida que se va bajando a los primeros términos la pincelada se va cargando, con lo que la calidad del lienzo va cediendo en favor de la que nos va aportando la pincelada, cuya contundencia en los primeros términos es manifiesta.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Con la ayuda de la esencia de trementina y cauterium, el aglutinante se ha adherido completamente a la tela, incluso la ha traspasado en algunas zonas.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Aunque por razones obvias esta adherencia deba ser total al tratarse del mismo médium el empleado en ambas capas, si no se guardan ciertas precauciones, como ya dijimos en el apartado 3.5 de la práctica M-1, esta adherencia puede ser alterada.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La elasticidad e higroscopicidad de la tela favorece su dilatación tras los cambios climáticos, sin que por ello sufran lo más mínimo los componentes adheridos a ésta.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Ante la dilatación habitual producida por los agentes climáticos, la capa pictórica se ha mantenido inalterada a pesar de la diferencia de elasticidad entre el lienzo y los gruesos empastes.

Esta diferencia de elasticidad, y por consiguiente su incompatibilidad, ha sido descubierta tras la presión contundente que se ha ejercido sobre el lienzo de atrás hacia adelante, motivo por el cual la película pictórica se ha fisurado e incluso, si se insiste, hasta desprendido.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Esta incompatibilidad se puede soslayar aligerando la pincelada, con lo que se acercarian los grados de elasticidad entre sí. A pesar de ello, ¿por qué someter un lienzo a pruebas tan extremas que favorezcan su deterioro? No obstante se recomienda reducir la proporción de resina cuando se pinte sobre lienzo.

14. PRÁCTICA N - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1 DIBUJO PREVIO

Se realizó a punta de pincel sobre la última capa de imprimación blanca.

1.2. MANCHADO

Aunque no con la idea de otras prácticas, como es la consecución por transparencias de la pincelada fluida de una serie de tonos precisos, en la presente, dada la calidad del soporte, médium y tema elegido, se procedió a construir empastando desde el principio.

1.3. TERMINACIÓN

Se siguió con la construcción del tema, depositando el color con el pincel, y con el cauterium en una mano y el pincel o el cestrum en la otra, se fueron fundiendo, modelando y consiguiendo las calidades que el tema exigía: grandes manchas en unos lados, barridos del pincel o huellas con el cestrum, en otros, etc.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque de forma tenue para no fundir algunos tonos y

calidades conseguidas, se procedió a una pasada de cauterium para unificar algunas pinceladas que estaban sueltas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO.. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La gran adherencia que el lienzo desnudo nos aportaba, admitía gruesos empastes, así como los más variados aspectos texturales con la impronta de los diversos utensilios, nos sugirieron un tema donde se pudieran poner en práctica estas premisas, con su pared encalada y semiderruida en primer término, tejados y finalmente la estructura pétreo de la torre de la iglesia (fig. 13).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

De un lado, la torre que emerge solitaria entre los tejados, cuyo colorido contrasta con la tonalidad general del cuadro y, de otro, la disposición en diagonal de la línea que delimita las zonas claras y oscuras, confieren al cuadro una expresividad muy sugerente, con ese contraste entre la verticalidad de la torre y otros elementos constructivos, con la oblicuidad de este límite de sombra y luz, sin que por ello se pierda el carácter gravitatorio del tema.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Además de las propias del lienzo, se ha conseguido una variada gama con la impronta del pincel y el cestrum, que va desde una tenue veladura a un contundente empaste.



Figura 13. Cera y resina en caliente sobre lienzo pegado a plancha de fibra vegetal,
45 x 60 cm.



Figura 13. Cera y resina en caliente sobre lienzo pegado a plancha de fibra vegetal.
45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Esta característica ya apuntada de la división en diagonal de las dos zonas, claro y oscuro del tema, junto con las otras conseguidas por los utensilios que dejan aparecer con sus rayados otros tonos inferiores, aporta al tema unas calidades visuales muy apreciables.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Aunque visualmente se aprecia la calidad textural de los diferentes elementos de la composición, táctilmente se capta también esa calidad, sobre todo en el muro encalado del primer término, donde la impronta de la pincelada ha dejado las rugosidades que esta tiene.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La desnudez del lienzo que ha recibido esta imprimación, la ha aceptado de una forma contundente, formando entre ambas un sólo cuerpo.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2 de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Las posibles contracciones que haya sufrido la plancha de fibra vegetal, a la que está pegada el lienzo, por los cambios

climáticos, no ha alterado en lo más mínimo su aspecto y, consecuentemente, la adherencia entre ambos estratos se mantiene inalterada.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Tanto las veladuras como los gruesos empastes se han mantenido inalterados tras las dilataciones producidas.

El peligro de desprendimiento de los empastes, que se apreciaba en el soporte de las prácticas M-1, M-2 y M-3, cuando se presionaba desde atrás, en el presente, la rigidez de la plancha donde está pegado el lienzo, impide este movimiento y, por consiguiente, su fisurado o desprendimiento.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Siempre que el tamaño del soporte no sea excesivo, circunstancia por la cuál éste se puede alabear y consecuentemente se puede producir el desprendimiento del lienzo, la utilización del soporte es muy idónea para la encáustica que nos ocupa.

El impermeabilizado que ha aportado al lienzo la cola empleada por el reverso, de un lado, y de otro la preparación propia de este lienzo que se encuentra en contacto con la plancha, impiden la penetración de la humedad por detrás y, por delante. La cera también lo impide, por lo que, para su conservación, no se precisan precauciones excesivas.

Para su limpiado se puede emplear un trapo humedecido en agua y, si la suciedad es muy fuerte, se puede lavar con agua y jabón.

15. PRÁCTICA N - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a punta de pincel con un color grisáceo sin insistir en la línea, porque la característica del tema aconsejaba realizarlo directamente con manchas.

1.2. MANCHADO

Prácticamente se fue realizando con el dibujo, pues el carácter impresionista del tema así lo aconsejaba.

1.3. TERMINACIÓN

Como aconseja la técnica al temple, se siguió estructurando de mayor a menor fluidez, con objeto de que se fuesen integrando unas pinceladas a otras, aunque en este caso, enriqueciendo con aglutinante las pinceladas debilitadas por el agua de cada una de las fases de ejecución.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Esta operación resulta casi imprescindible con el aglutinante que nos ocupa.

Una vez terminado el tema, se procede a dar unas pasadas de médium que, al calentarse con el cauterium, se incorpora a las pinceladas unificándolas y protegiéndolas del exterior.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La calidad y rigidez del soporte, junto con la que nos aporta el médium empleado, admitía la elaboración de un tema donde las pinceladas se pudiesen dejar en forma de manchas, en algunos casos sin fundirlas entre sí, sino a manera de puzzle (fig. 14).

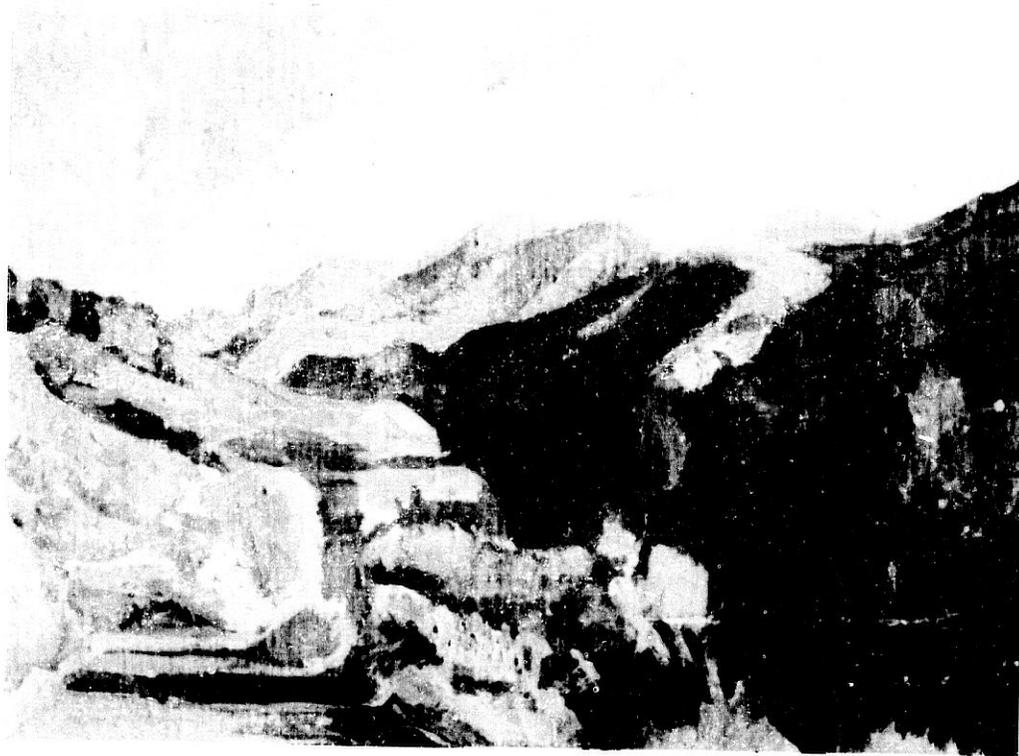


Figura 14. Temple de cera saponificada sobre lienzo pegado a plancha de fibra vegetal, 45 x 60 cm

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La soltura de pincelada característica del impresionismo, en contraposición a la calidad mate del médium empleado, que en cierto modo la tranquiliza, confiere al tema un carácter a la vez quieto y dinámico. Quietos, en cuanto a la gravitación de los elementos, y dinámico, por el movimiento de la pincelada.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Además de la propia que nos suministra el soporte, se han conseguido otras como consecuencia de la forma de incidir con la pincelada.

El aspecto mate característico favorece la calidad tonal del colorido.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Como decíamos, la calidad mate juega un papel importante en aras de conseguir la visualización total de cada uno de los matices coloristas del tema.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La diferente forma de incidir con el pincel, así como la densidad de la pincelada, han favorecido la consecución de una sutil pero variada gama de texturas muy agradables al tacto, tanto más, cuanto más se frota con un paño de lana o cepillo.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Esta adherencia ha sido total por la propia calidad que nos presenta el lienzo en la parte no imprimada.

El calor aportado por la cauterización posterior a la imprimación ha contribuido también al perfecto empapamiento de la tela.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2 de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica N-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Aunque la fragilidad del médium empleado es manifiesta, esta circunstancia no ha alterado la adherencia de la película pictórica, que se encuentra, tras el período de tiempo transcurrido, en un excelente estado de conservación.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Su utilización exige guardar las precauciones propias de la pintura al temple.

Respecto a su conservación, está garantizada la impermeabilidad de la parte posterior, sin embargo por la zona pictórica es posible la penetración de la humedad debido a la debilidad propia del médium. Tal debilidad puede ser en parte protegida por una gruesa película de aglutinante, depositado una vez concluida la obra con su posterior cauterización.

16. PRÁCTICA N - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con barra de cera de color sepia, con la que se fue concretando la composición de los distintos elementos, en este caso, en formas planas a manera de relieve en un solo plano, recordando el carácter de la pintura mural, donde las líneas de ritmo están inmersas en un solo plano, que es la propia pared.

1.2. MANCHADO

La calidad que nos aporta el médium favorece la consecución de manchas de la más variada fluidez. También el blanco del fondo favorece estas transparencias iniciales.

1.3. TERMINACIÓN

Al tiempo que se fue descomponiendo en líneas de ritmo la concreción de la forma de los objetos empleados, también se fueron creando unas nuevas formas subsidiarias de las anteriores, creando una sinfonía de líneas, formas y color bastante sugerente.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

La cauterización sirvió para terminar de conseguir con el fundido de algunos tonos, aumentar el número de matices, así como

unificar otros tonos y dar consistencia al conjunto de la composición.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Aunque parco en elementos, la presente composición de naturaleza muerta elegida se prestaba a la consecución de una sinfonía entre las telas del fondo y los dos elementos de la composición, entrelazándose entre sí, que tanto el soporte como el médium empleado nos brindaban (fig. 15).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

En la descomposición de los dos elementos de la composición en una serie de formas a manera de collage, el colorido se muestra autónomo en cada uno de sus matices, sin que por ello exista desligamiento entre ellos. Esta estructuración en formas aisladas favorece la expresividad del tema.

A pesar de la contundencia de las dos masas, bandurria y botijo, en contraposición con la blandura de las telas del fondo, esta estructuración antes apuntada ha conseguido que, tanto la gravedad de unos y la etereidad de otros, cedan entre sí, y finalmente sean todos uno.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La porosidad y rugosidad del lienzo ha favorecido la consecución de una serie de calidades texturales, acorde con la expresividad que se buscaba.



Figura 15. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre lienzo pegado a soporte de fibra vegetal, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La calidad del soporte y la del médium, a través de la superposición del color en sus diferentes formas, han favorecido la consecución de: glaseados, barridos, aparición del color inferior y mezcla con el superior tras la cauterización y raspados con la espátula, una serie de calidades visuales que, unidas a las conseguidas por la estructuración formal en manchas y líneas de ritmo, confieren a la obra una expresividad muy sugerente.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

En este caso se ha procurado que no exista un elemento que por sus calidades táctiles se diferencie de los demás. Estas calida-

des se encuentran repartidas a lo largo de la composición, donde la calidad del lienzo, a manera de mural, es la que interviene y da unidad a todos los elementos, a pesar de que existen otras calidades conseguidas con la impronta de la pincelada y, al estar repartidas uniformemente, no interfieren en la del mural de que hablamos.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Tanto la porosidad del lino por la parte no aprestada, como la penetración que la esencia de trementina confiere a la cera y resina, la adherencia entre ambos elementos ha sido total.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3 de la práctica N-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

La posible dilatación de éste no ha alterado en lo más mínimo a la capa pictórica.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Dada la consistencia que el soporte rígido aporta al lienzo, como la adherencia de éste al recibir la pincelada, aconsejan su

utilización con cualquier médium encáustico o de cualquier otra técnica pictórica.

Referente al aglutinante que nos ocupa, se puede emplear en todas sus facetas, incluso con aportación de materiales de carga sin necesidad de guardar las precauciones que otros soportes necesitan.

Su impermeabilidad facilita su lavado en caso de suciedad excesiva, bien con un paño humedecido en agua o con esponja y jabón neutro.

17. PRÁCTICA N° - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con un lápiz graso sobre la última mano de imprimación que quedó fijado con una pasada de cauterium.

1.2. MANCHADO

Con la pincelada delgada motivada por el calentamiento de ésta y extendida con el pincel, se fueron dando las primeras pasadas en algunas zonas. Estas han quedado como definitivas.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fueron construyendo los distintos elementos de la composición, unas veces con superposición de pinceladas, que al calentarse se fundían con las inferiores; otras veces con el cestrum se iban transportando de un lado a otro o dejando al descubierto parcialmente algunos matices deseados, etc.

Otras veces se ha frotado con el pincel en seco para la consecución de distintas calidades.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con una ligera y uniforme pasada de cauterium se terminaron de unificar aquellos elementos que permanecían desligados.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La porosidad del soporte aconsejaba la insistencia con gruesos empastes para la consecución de una serie de calidades donde la materia pictórica fuese el principal exponente, y con ella la consecución de las calidades texturales deseadas (fig. 16).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La quietud de los elementos de la composición contrastan con el dinamismo de los empastes, y así, el juego entre luz y sombra propia y arrojada de los elementos compositivos aportan el conjunto una expresividad donde la jugosidad y brillo del color juegan un papel importante.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Además de las propias que aporta el soporte, y que se aprecian en algunas zonas, estas son preferentemente debidas a la impronta de los útiles empleados: pinceles y cestrum.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La calidad transparente que nos aporta la cera caliente, favorece la consecución de una variada gama de calidades visuales, en función del utensilio empleado o de la forma de depositar el color.

En zonas se aprecia la mancha de color puro dejado con el pincel sin fundido posterior; en unas, con el barrido del pincel sobre rugosidades anteriores, se han conseguido unas vibraciones lumínicas apreciables; en otras se distinguen los surcos dejados por el cestrum dentado donde se vislumbran unos tonos a través de

otros y, finalmente, tras el fundido de la pincelada superior, aparece a manera de aguas la pincelada inferior.

Todas estas formas de depositar el color e incidir con los utensilios se mantiene de una forma periódica en la utilización de este médium sobre cualquier soporte.

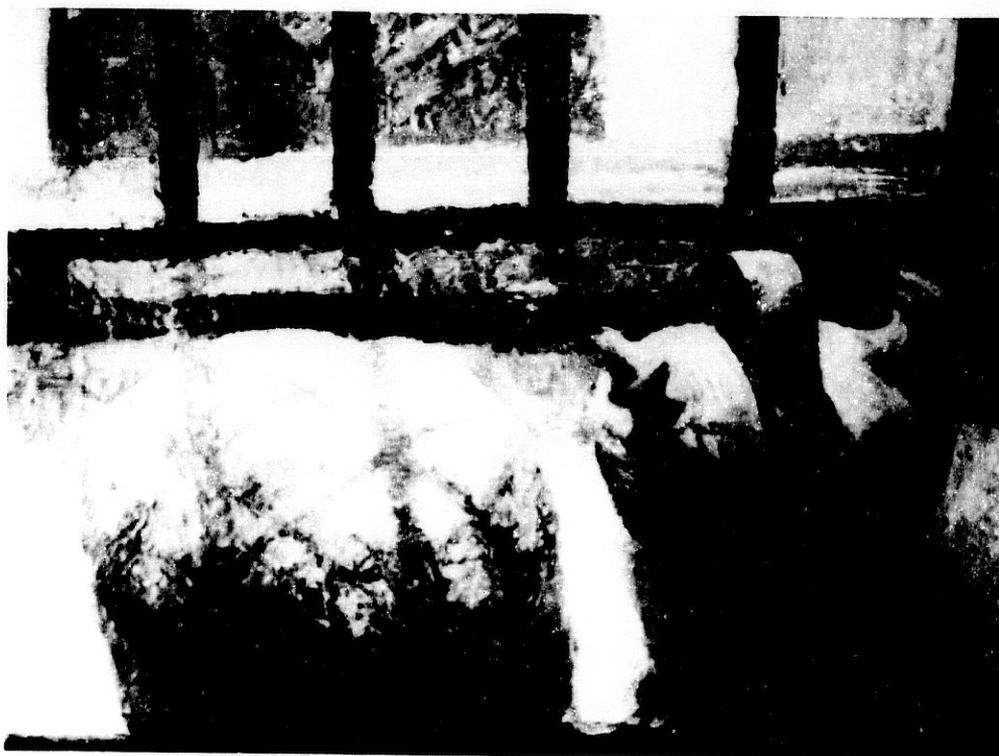


Figura 16. Cera y resina empleadas en caliente sobre lienzo preparado al engrudo, 45 x 55 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

El efecto que produce al tacto la superficie de esta práctica es de una calidad esmaltada, donde el brillo se acrecienta a medida que se frota.

Dentro de la calidad más o menos rugosa, producida por la impronta de los útiles, se aprecia una sutil y variada gama.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Como decíamos al hablar de la realización del apresto para esta práctica, (esta cola tiene la propiedad de dejarse pasar fácilmente por la cera y de no resquebrajarse), la integración de la imprimación en el lienzo ha sido total y contundente.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2 de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La tela de un lado y la facilidad que tiene la cola empleada en el apresto para ser traspasada por cualquier líquido, es una causa por la que el lienzo, a través de la humedad recibida, se dilata en invierno y se contrae en verano al perder esa humedad. Sin embargo la impermeabilización aportada por la cera y resina, tanto por el anverso como por el reverso y costados, impide la penetración de la humedad y, por consiguiente, imposibilita en alguna medida los movimientos antes apuntados.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

A pesar de las posibles dilataciones sufridas por el lienzo, la capa pictórica adherida a éste, no ha experimentado el más mínimo movimiento, a pesar de los gruesos empastes aportados. Esta circunstancia, que en el soporte -M- a veces era un inconveniente, pues al presionar sobre el lienzo la capa pictórica no cedía con la misma elasticidad que la tela, por lo que se fisuraba y desprendía del lienzo, en la presente preparación se ha adherido la pincelada tan fuertemente que, al presionar sobre el lienzo, aunque se aprecia

un ligero crujido o fisurado, nunca se desprende la capa pictórica.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Como se ha visto, la pasta de harina de trigo empleada en el apresto admite su penetración por la cera y, al calentarse con el cauterium, aquella se tuesta junto con la cera, formando entre ambas casi un solo cuerpo. En este caso la cera, además de verse facilitada su penetración por la higroscopicidad, también favorece su impermeabilizado y, consecuentemente, su resistencia a los agentes externos.

Para su conservación se requiere la impermeabilización por el reverso. La suciedad se puede limpiar, como ya se ha dicho en reiteradas ocasiones y, al tratarse se este médium, con una esponja humedecida e incluso con un jabón neutro.

18. PRÁCTICA Ñ - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a punta de pincel con un color neutro, de forma somera, pues, como se aprecia, el tema no se caracteriza por un dibujo apretado, sino por manchas.

1.2. MANCHADO

Como el tema y el médium empleado demandaban, se procedió con finas capas de color, en unos casos para conseguir transparencias, y en otros, para que estas se fuesen integrando entre sí.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fue empastando con el pincel e incluso en algunos casos con la espátula. Estos gruesos de pigmento se fueron enriqueciendo con pasadas de aglutinante, cauterizadas a continuación, con objeto de aportar el adherente suficiente, que el diluyente (agua) le pudiera haber restado.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tal operación es muy conveniente en esta práctica, pues la última capa de médium se adhiere y protege a las pinceladas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La porosidad y rugosidad de la tela, unida a la calidad magra que nos aporta el presente médium, nos brindaba el empleo de gruesos empastes para la consecución de un tema impresionista.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

El aspecto magro que nos presenta el médium ha favorecido, junto con la porosidad del soporte, el empleo de una variada gama de texturas y, por consiguiente, posibilidades expresivas, que van desde unas aguadas en los celajes a gruesos empastes en el resto. Estas calidades matéricas preferentemente, junto con los matices conseguidos a través de ellas, confieren a la obra una riqueza expresiva que sólo la cera es capaz de brindarnos (fig. 17).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Como hemos apuntado en el apartado anterior, esta práctica se caracteriza por el aporte de elementos matéricos. Tal variada gama de texturas, en definitiva, es la que confiere riqueza a la obra.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

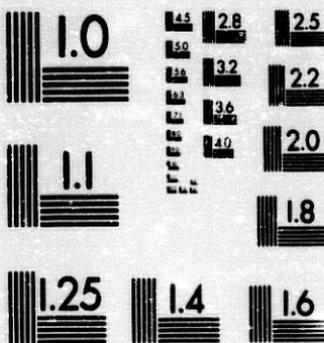
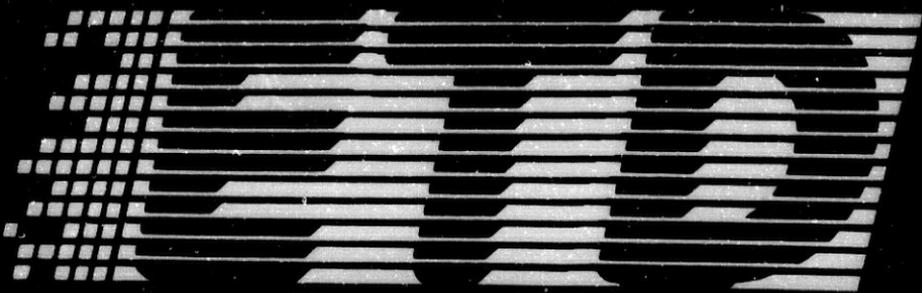
Al incidir la luz sobre las calidades matéricas, hacen que éstas vibren y, consecuentemente, produzcan en el espectador un agradable efecto, pues esta luz no produce brillos molestos, sino que el carácter mate de tales pinceladas atenúa la vibración. Por eso se aprecian todos y cada uno de los matices coloristas. La forma de incidir con el pincel o la espátula a través de sus diferentes formas, barrido, rascado, etc., ha permitido la consecución de una variada gama de matices que caracterizan esta obra.



Figura 17. Temple de cera saponificada sobre lienzo preparado al engrudo, 45x55 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La variada gama de texturas de que hablamos, produce al tacto un agradable efecto que, aunque magro, no es reseco, pues la cera le aporta una jugosidad sutil que se va acrecentando a medida que se frota con un cepillo o paño de lana.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1:24



MILIMETROS
PULGADAS

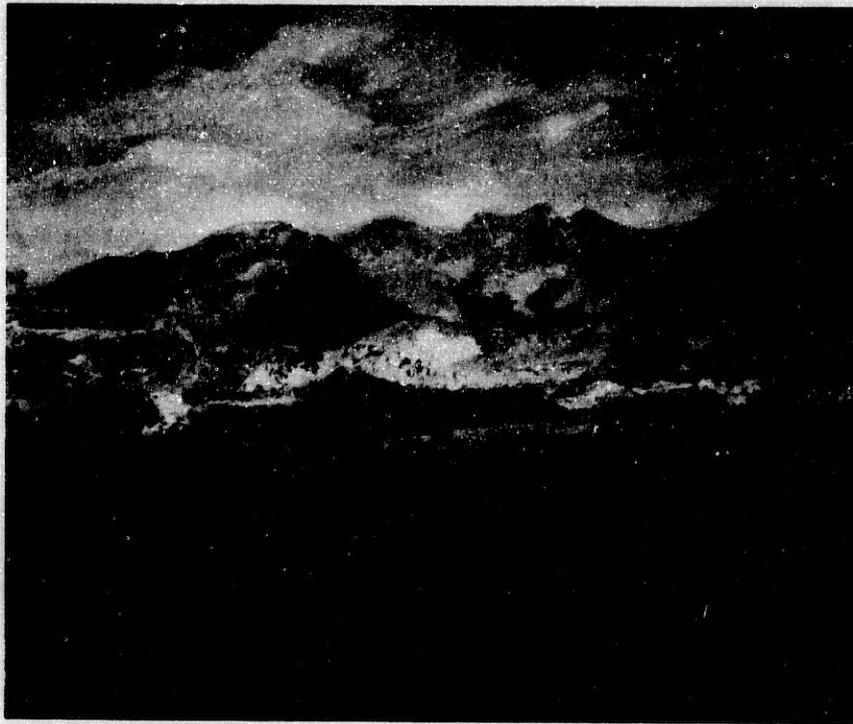


Figura 17. Temple de cera saponificada sobre lienzo preparado al engrudo, 45x55 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La variada gama de texturas de que hablamos, produce al tacto un agradable efecto que, aunque magro, no es reseco, pues la cera le aporta una jugosidad sutil que se va acrecentando a medida que se frota con un cepillo o paño de lana.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Ha sido favorecida por la porosidad del soporte empleado, así como, al ser cauterizado, el calor ha facilitado la perfecta penetración del médium en los poros.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

La circunstancia antes apuntada ha seguido facilitando la adherencia de las diferentes y progresivas capas pictóricas que, de mayor a menor fluidez, se han ido aportando, todo ello favorecido por las manos de gluten que periódicamente se han ido depositando sobre las pinceladas.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

A pesar de las posibles contracciones que los diferentes cambios climáticos puedan haberle causado, el soporte se ha mantenido inalterado en el tiempo que lleva realizado; visualmente no se aprecian deformaciones ni cuarteos.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

La porosidad del soporte, que ha facilitado la perfecta adherencia del aglutinante así como la elasticidad de éste, ha permitido a la capa pictórica mantenerse inalterada ante las contracciones y dilataciones del lienzo.

A diferencia de los otros médiums, a pesar de ser más frágil, pero también más elástico, tras la prueba a la que ha sido sometido, esto es, presionando fuertemente sobre el lienzo de atrás hacia adelante para probar la elasticidad y adherencia de la pincelada, ésta ha cedido sin que se produzcan fisuras.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

A pesar de estas excelencias anteriores, con este médium hay que tomar otras precauciones debido a su naturaleza, su carencia de gran porcentaje de materia grasa, que le hace más frágil y, sobre todo, fácil pasto para la humedad. Por este motivo se exige impermeabilizar en lo posible el soporte, sobre todo por el reverso.

19. PRÁCTICA Ñ - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a punta de pincel sobre la última mano de imprimación, con un color grisáceo.

1.2. MANCHADO

El diluyente empleado contribuyó de forma apreciable en el manchado, pues una de las características es la variada gama de transparencias que han quedado definitivas a partir de estas manchas fluidas.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fue aumentando el grosor de algunas pinceladas, así como el barrido con el pincel en seco sobre éstas, o incluso raspándolas, con lo que aparecía el color anterior; otras veces, dejando la mancha gruesa de color a manera de mosaico, etc.

Otra característica de esta práctica son las veladuras por glaseado que la esencia de trementina cargada de médium han aportado.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

La operación favoreció la unificación de todas las pinceladas así como la penetración de la última capa de médium a manera de barnizado final que, en función de su grosor, le aportará la calidad visual final más o menos satinada, que el tema precise.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La calidad del aglutinante nos sugirió un tema donde se pudiese practicar la veladura en todas sus vertientes y, al mismo tiempo, admitiese gruesos empastes.

Pensamos que con el presente tema hemos conseguido esa variada gama de matices y texturas tanto en las luces como en las sombras (fig. 18)

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La proyección de sombra de los diferentes elementos de la composición sobre las luces de otros, ha posibilitado la consecución de una serie de formas y matices que, a su vez, son dinámicas, en el movimiento de las hojas de los árboles, y quietas en las de los troncos y otros elementos de la composición.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

En general aparecen como aglutinadoras de todas las demás que nos aporta la calidad del lienzo.

No obstante, aunque de una forma sutil, aparecen otras debidas a la impronta del pincel o la espátula, lo que contribuye a la consecución de esta variada gama.



Figura 18. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre lienzo preparado al engrudo, 45 x 55 cm



Figura 18. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre lienzo preparado al engrudo, 45 x 55 cm

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Las veladuras realizadas de formas diferentes hacen aparecer una serie de matices donde los colores se muestran vibrantes al ser mezclados sólo en la retina del observador. Esta circunstancia favorece la expresividad del tema.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Las diferentes calidades táctiles conseguidas y matizadas por la jugosidad del aglutinante, producen al tacto una agradable sensación, en mayor medida cuanto más se insiste, pues la bondad de la cera así lo permite.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Aunque el soporte es el mismo en las tres prácticas, al imprimir con distinto médium, la adherencia se realiza de diferente forma, según el diluyente empleado. En este caso la esencia de trementina, empleada como diluyente, ha favorecido de forma contundente esta operación.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

El que sea el mismo aglutinante el empleado en ambas capas, favorece la integración entre ellas. Sin embargo la insistencia con esencia de trementina puede ablandar el aglutinante de la imprimación, por lo que se requiere guardar las precauciones debidas.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Los posibles movimientos sufridos no han alterado de forma apreciable el aspecto del lienzo ni el de la imprimación.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

La perfecta adherencia de la capa pictórica en los poros de la tela, ha permitido que ésta se mantenga inalterada, al menos en lo que se refiere a las contracciones propias de las variaciones climáticas.

Respecto a la prueba realizada a través de la presión ejercida manualmente sobre el lienzo desde atrás, se aprecia un ligero crujimiento y, a veces, fisuramiento en algunas zonas donde la pincelada es gruesa; sin embargo, la fuerte adherencia imposibilita su desprendimiento.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Como hemos dicho anteriormente, se precisa tener en cuenta algunas premisas cuando se trate de este médium: no insistir con el diluyente, que ablandaría la imprimación; no empastar directamente, pues la porosidad del lienzo puede dejar la pincelada desprovista de aglutinante y consecuentemente fácil presa de posibles desprendimientos por contracciones.

Respecto a su conservación y limpieza, estando el lienzo impermeabilizado por el reverso, no hay peligro de que la humedad le afecte; y respecto a su limpieza, se puede frotar con un paño húmedo e incluso lavarlo con un jabón neutro, procurando evitar la humedad de forma persistente.

Se puede barnizar con el mismo aglutinante si este se ha debilitado tras el lavado.

20. PRÁCTICA O - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a pincel, bien en líneas o manchando directamente.

1.2. MANCHADO

Dado el carácter de la presente práctica, el dibujo, mancha y terminación se están realizando al unisono, o al menos sin seguir un proceso delimitado entre una fase y otra.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fue concretando el desarrollo de algunas formas compositivas así como en sus variados matices coloristas.

Aunque aparentemente dé la sensación de una mancha suelta, en su elaboración se han empleado recursos y tiempo superiores a otras prácticas aparentemente más estudiadas.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque esta operación se está realizando de principio a fin, a veces se exige una pasada uniforme con el cauterium con objeto de unificar algunas manchas o pinceladas que estuviesen desligadas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Tanto la porosidad y calidad textural del lino, como el carácter del médium empleado, cera y resina en caliente, nos brindaban la posibilidad de ejecutar un tema donde las manchas más o menos fluidas, transparencias y empastes suntuosos, fuesen los únicos protagonistas, el color por el color (fig. 19).



Figura 19. Cera y resina en caliente sobre lino pegado a plancha "Pladur" con cola de engrudo, 45 x 60 cm

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Aunque se trata de un tema figurativo, esto es, una puesta de sol en el mar, el aspecto dibujístico o formal se ha intentado transmutar en beneficio de otros aspectos, donde las calidades matéricas y coloristas fuesen el principal exponente.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Aparte de las que nos suministra el lienzo, en este caso bastante tenues, éstas han quedado reducidas a las que nos proporciona la propia materia colorante.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Las vibraciones que nos proporcionan las diferentes formas de incidir con el pincel sobre la superficie, son las que en definitiva aportan al tema esas calidades visuales que la caracterizan.

Como se ha dicho en reiteradas ocasiones, por ser una constante que se repite en la encáustica, con esta técnica se consiguen unas calidades visuales tan variadas y ricas que superan en mucho a las conseguidas con otras técnicas. Concretamente con el médium que nos ocupa, están más cerca de los que nos suministra un esmalte a fuego o de otra índole.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Al pasar la mano sobre la superficie, se aprecia un agradable efecto satinado, enriquecido por las rugosidades aportadas por la impronta del pincel.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La propia rugosidad del lino, favorecida por la porosidad que nos aporta la pasta de harina empleada en su pegado a la plancha rígida, favorece de una forma contundente su adherencia, por lo que las dos manos de imprimación han quedado completamente adheridas al soporte. El aglutinante, con la ayuda del cauterium, ha atravesado en parte al soporte.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Como es habitual en toda práctica donde se emplea el mismo aglutinante para ambas operaciones, su adherencia es total, y queda transformado en solo cuerpo los dos estratos.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Esto ha quedado reflejado ya en el apartado 1.3 del soporte O, capítulo V (la plancha "Pladur" es un material agradable al tacto, cálido, no inflamable, resistente y aislante). Por todas estas características apuntadas, el comportamiento del soporte ante la dilatación ha sido favorable, y se ha mantenido intacto ante los agentes climáticos sufridos.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Aunque el lienzo sobre el que está depositada la capa pictórica es bastante higroscópico, esta circunstancia no ha afectado a su movimiento.

Por la parte posterior, la plancha "Pladur" ha impedido que la humedad afecte al lienzo, y por la anterior, la impermeabilización que le ha aportado tanto la imprimación como la capa pictórica, también ha impedido que esto ocurra, por lo que la resistencia de la capa pictórica ha sido total, manteniéndose con la misma jugosidad y luminosidad primitivas.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Como se ha apreciado, la bondad del aglutinante y la del soporte empleados en esta práctica favorecen su utilización para cualquier motivo pictórico, sin tener que guardar más precauciones que las propias inherentes a este aglutinante.

Para su conservación no requiere un cuidado preciso.

21. PRÁCTICA O - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con lápiz de grafito sobre la última capa de imprimación. Tal capa, un tanto magra, permitió la adherencia del trazo.

1.2. MANCHADO

Se realizó como habitualmente se hace en el proceso de cualquier obra pictórica: se fueron cubriendo con la pincelada muy fluida las distintas zonas del cuadro, procurando las transparencias que el tema fuese demandando, sobre todo en el celaje y las montañas.

1.3. TERMINACIÓN

Se fue aumentando el grosor de la pincelada en las zonas donde esta fuese precisa, sobre todo en los primeros términos donde la naturaleza de los secanos con sus sembrados de cereal así lo requerían. Como es habitual en este médium, se fueron dando pasadas de aglutinante a lo largo del proceso para enriquecer y adherir la pincelada al soporte.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tras una última mano de médium, se procedió a su cauterización, con lo que todas las pinceladas fueron favorecidas en su adherencia entre sí y de estas con el soporte.

Una vez fría la superficie, se frotó con un paño de lana para darle el brillo característico.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El carácter magro de este médium, favorecía la elaboración de un tema donde ese carácter pudiese favorecer la expresividad del tema elegido.

La quietud de los elementos de la composición, y la sequedad de éstos, estaban en consonancia con la calidad mate del médium empleado, favorecido sin duda por la porosidad del soporte (fig. 21).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La delimitación en tres franjas horizontales de los elementos de la composición favorece la quietud de este. Las diferentes franjas, con sus contrastes de colorido cálido y frío, también aporta expresividad al tema; y finalmente la diferencia de texturas entre estas franjas juega su papel.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Existe una variada gama, aunque no con la contundencia de otras prácticas, pero sí con la suficiente entidad como para conseguir la expresividad que el tema demanda.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La fluidificación de la pincelada en algunas zonas, hace que la rugosidad del lienzo aparezca con su vibración, y aporte al tema esa sutil calidad.

Los diferentes empastes y barridos del pincel sobre ellos, también aportan una calidad apreciable, y finalmente los empastes a espátula de los primeros términos confieren a éstos esa calidad visual que los rastrojos nos producen.



Figura 20. Temple de cera saponificada sobre lienzo pegado a plancha "Pladur" con cola de engrudo, 45 x 60 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Todas estas calidades antes apuntadas confieren al tacto una variada gama textural que, aunque reseca, no por ello es desagradable, pues la cera siempre aporta su carácter, aunque en menor medida que con otros médiums.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Aunque se trate de otro médium, y consecuentemente su mecánica aglutinante, diluyente y adherente es distinta, la calidad porosa del soporte favorece en todos los casos su adherencia.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Con las sucesivas capas de médium empleadas a lo largo del proceso, las pinceladas han quedado perfectamente adheridas a la imprimación.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3 de la práctica O-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Aunque la naturaleza de este aglutinante no favorece la adherencia contundente de otros, al no sufrir movimiento el soporte, ésta ha quedado inalterada y con la misma consistencia, luminosidad y colorido que cuando se realizó.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Aunque el soporte no recibe humedad, sobre todo por el reverso, que está impermeabilizado por una lámina de poliestireno, por el anverso sí puede recibir alguna humedad, pues la zona donde está depositado el lienzo, está cubierta por un cartón cuya higroscopicidad es manifiesta; además, el propio lienzo es bastante sensible a la humedad, si a esto unimos la poca consistencia hacia la humedad, las normas que hay que guardar son más estrictas.

22. PRÁCTICA O - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con un lápiz graso, con objeto de que el trazo no fuese repelido por la imprimación grasa del soporte.

1.2. MANCHADO

La esencia de trementina favoreció la fluidificación de la pincelada y consecuentemente la consecución de las veladuras que esta mancha suministra.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fue construyendo y empastando en las zonas donde las calidades lo demandaban, de veladuras por glaseado a barrido de pincel, e incluso la consecución por raspado de algunos matices inferiores, etc.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con el cauterium, además de conseguir otras calidades a través del fundido de una pincelada que deja aparecer parcialmente el colorido de la inferior, etc., también se favorece la integración y unidad de todas las pinceladas.

Con el frotado con cepillo o paño se consigue el aspecto visual deseado.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La calidad magra y absorbente del soporte favorecía la consecución de toda clase de texturas, veladuras, raspados, grandes empastes, etc. La elección del presente tema, con sus grandes zonas murales con los contrastes entre claros y oscuros y sus diferentes texturas, proporcionaban al tema esa posibilidad (fig. 21).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La disposición de las diferentes zonas de claro y oscuro, así como las líneas oblicuas que tanto los elementos constructivos como las proyecciones de sombra nos suministran, junto a las líneas verticales y curvas de los arcos, confieren a la composición un cierto dinamismo que contrasta con las masas gravitatorias de estos elementos.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Además de las propias del soporte, existe una variada gama que, aunque no con la contundencia de otras prácticas, sí es lo suficientemente variada como para aportar al tema la calidad que este demanda.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

A través de la impronta de los utensilios empleados, además del color, se aprecian las calidades propias de cada elemento de la composición, paredes encaladas, de un lado, y zonas rojas de ladrillo visto en el arco y portada del templo, de otro.

Estas calidades se han conseguido con la superposición de la pincelada, barrido de pincel, raspado etc., como ya ha quedado reflejado en numerosas prácticas.



Figura 21. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre lienzo pegado a plancha "Pladur" con cola de engrudo, 45 x 60 cm.

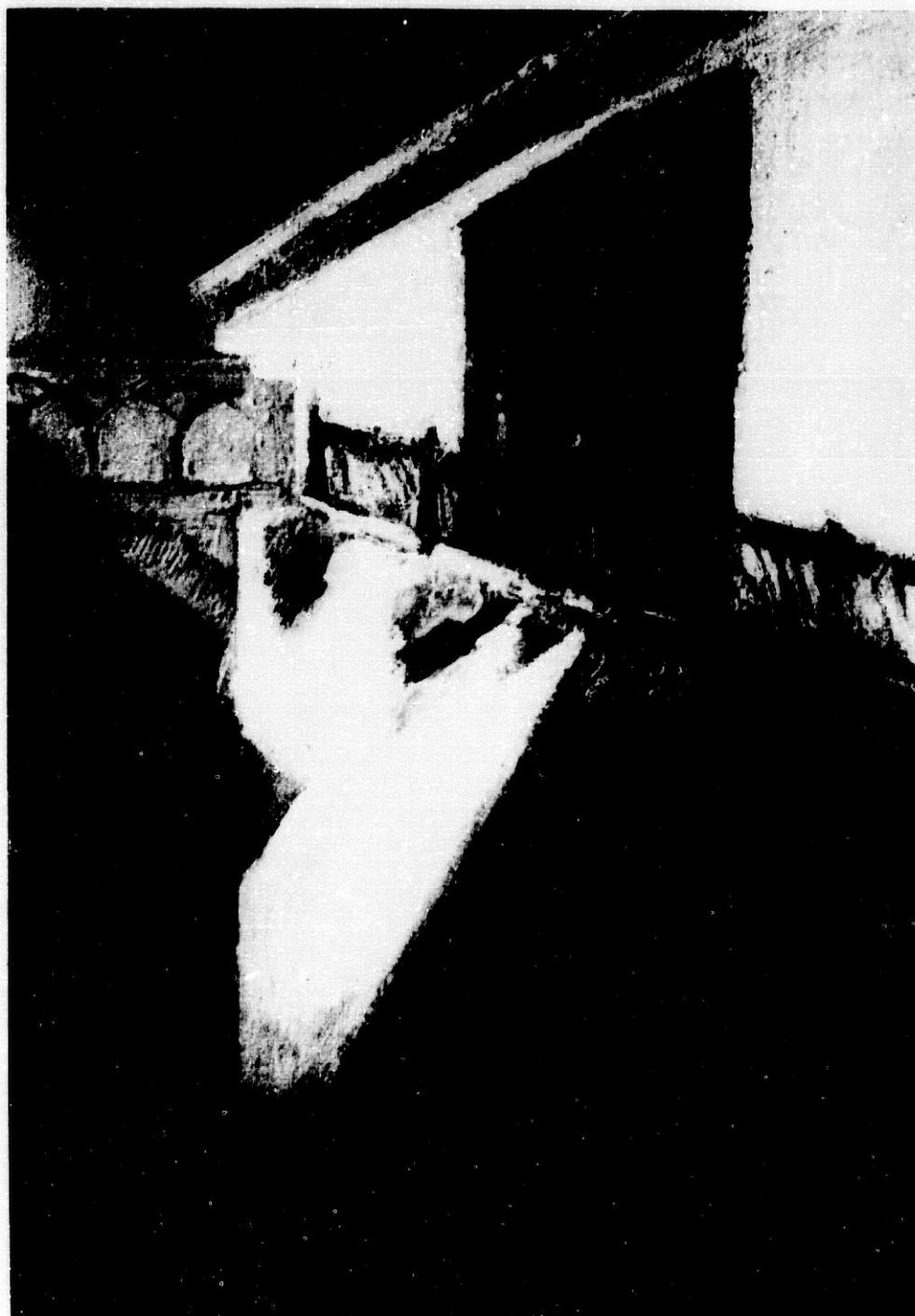


Figura 21. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre lienzo pegado a plancha "Pladur" con cola de engrudo, 45 x 60 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La impresión que producen al tacto las diferentes calidades texturales es muy variada; aparte de las propias rugosidades en sí, la dureza y rigidez del soporte aportan una sensación de solidez propia de la técnica mural.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Por las causas ya apuntadas y por las propias del médium, cuyo diluyente favorece esta adherencia, ésta ha sido total.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica O-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica O-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Al no haber sufrido alteración el soporte, la capa pictórica se ha mantenido inalterada en todos sus aspectos.

Por el único lugar por donde pudiera haber recibido humedad, es por la cara que ha tomado la pintura, por la higroscopicidad del lienzo; sin embargo, la impermeabilidad que le aporta este aglutinante, impide la penetración de humedad por esta cara.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Este médium y soporte se pueden utilizar sin necesidad de guardar unas normas diferentes a las propias de cualquier procedimiento graso; por lo que para su elaboración y conservación se realiza como una pintura al óleo, por ejemplo.

23. PRÁCTICA P - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Sobre la última mano de creta se realizó el dibujo con carboncillo, que se fijó con una pulverización de fijativo para carboncillo, con objeto de que, al imprimir con el médium transparente de cera y resina, el dibujo no se emborronase.

1.2. MANCHADO

Se procedió con el color bien extendido a una primera mano o mancha, sobre todo en los fondos y cuerpo, con el pincel.

1.3. TERMINACIÓN

El resto del retrato se hizo con el cestrum eléctrico, depositando el color con el pincel y modelándolo con el cestrum, como si de un retrato de El Fayum se tratara.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

En este caso, y dada la laboriosidad del modelado a punta de cestrum, no se cauterizó, para no eliminar con un calentamiento general la huella dejada por el cestrum tan característica.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El motivo por el que se ha elegido un retrato para esta práctica se debe a varios factores: a) tamaño y formato del soporte, b) la blancura y porosidad de la imprimación, y c) la naturaleza del aglutinante y la posibilidad de empleo del cestrum en el modelado de las carnaciones.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Se deben, de una parte, a la propia expresividad del modelo y, de otra, a la combinación entre el pincel y el cestrum, que con sus diferentes calidades afianzan la expresividad de cada uno de los elementos de la composición (fig. 22).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Existe una variada gama que va desde la sutileza de las carnaciones, a la movida del fondo y ropajes donde las transparencias juegan un papel importante.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

El aterciopelado que se aprecia en las carnaciones, contrasta con las transparencias conseguidas por la fluidificación de la pincelada en los ropajes. La aparición de tonos del fondo a través de raspados con el cestrum, confieren a éstos un movimiento lumínico que contrasta con las del modelo.



Figura 22. Cera y resina en caliente sobre cartón fijado a bastidor y preparado a la creta, 37 x 52 cm.



Figura 22. Cera y resina en caliente sobre cartón fijado a bastidor y preparado a la creta, 37 x 52 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Son las propias que nos suministran la impronta de los utensilios empleados, pues la calidad textural del soporte es lisa; van desde las rugosidades tenues del modelado de las carnaciones a las más contundentes del fondo.

El frotado con los dedos produce un agradable efecto.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE.

La porosidad media que nos aporta la creta con la que se ha aprestado el cartón, ha favorecido la penetración, a través del calor, de la cera y resina empleadas para este menester.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DE SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Aunque los materiales del soporte, cartón, madera del bastidor y creta del apresto, son bastante higroscópicas; tal situación quedó en cierto modo contrarrestada con la imprimación que se le efectuó por todas las zonas, anverso, reverso y costados, con lo que quedó impermeabilizada y consecuentemente protegida ante posibles contracciones o dilataciones motivadas por los cambios climáticos.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Al no haber experimentado el soporte movimiento alguno, la capa pictórica se ha mantenido intacta y con la misma jugosidad, colorido y luminosidad primitivas.

Al tratarse de un soporte rígido, la elasticidad o rigidez de la pincelada no ha sido un obstáculo, como ocurría con el lienzo.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Aunque con las precauciones que la utilización de este médium lleva aparejadas, motivadas por el uso en caliente de la cera y resina, circunstancia que requiere proveerse de un material y una preparación precisa, el empleo de este médium no exige otras normas aparte de las descritas.

Para su conservación se requiere no exponerlo a temperaturas que puedan derretir a la cera y resina empleadas .

Para su limpiado se puede emplear una esponja con agua y jabón neutro, en función de la suciedad que presente la obra.

24. PRÁCTICA P - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a lápiz sobre la última mano de apresto de creta. Una vez terminado se procedió a su fijación con aglutinante sólo, con su posterior cauterización, con objeto de facilitar la adherencia de esta imprimación, y al mismo tiempo tapar los poros del soporte.

1.2. MANCHADO.

Se comenzaron a construir con pinceladas fluidas las distintas formas de la composición, en algunos casos con objeto de dejarlas en la propia madera para facilitar su transparencia.

1.3. TERMINACIÓN

Con sucesivas pasadas de aglutinante y posterior cauterización, (operación habitual en este médium) se siguió empastando de una forma sutil como lo requieren las carnaciones del retrato, y otras zonas del mismo, como fondos y ropajes.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tras varias pasadas con médium se procedió a la cauterización, con lo que éste se integra y enriquece las pinceladas.

Con un cepillado o frote con paño de lana se le da brillo.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Aparte de los motivos aducidos en la práctica anterior, excepto el modelado con el cestrum, el presente tema, por la naturaleza del médium empleado nos aportaba unas posibilidades magras muy sugerentes para la realización de las carnaciones, bastante parcas a lo largo de estas prácticas, salvo la excepción del desnudo infantil, que sobre estuco de cal y arena se realizó en la práctica mural A-2, y estos retratos de las prácticas P-1, P-2 y P-3.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La característica magra que nos presenta el temple de cera favorece con sus diferentes maneras de incidir con la pincelada, unas posibilidades expresivas muy sugerentes.

La ausencia de brillos molestos favorece la visualización de los matices más sutiles (fig. 23).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Al tratarse de un soporte liso, quedan supeditadas a las producidas por la incidencia de la pincelada en sus diferentes estratos.

2. 3. 1. CALIDADES VISUALES

La vibración del color producido por la superposición de las diferentes pinceladas, produce en algunas zonas, tales como los ropajes, una sensación transparente y sutil, que contrasta con las sugerentes manchas del fondo más reposadas, terminando con la aterciopelada calidad de las carnaciones.



Figura 23. Temple de cera saponificada sobre cartón fijado a bastidor y aprestado a la creta, 37 x 52 cm.



Figura 23. Temple de cera saponificada sobre cartón fijado a bastidor y aprestado a la creta, 37 x 52 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

El sutil empaste nos ha favorecido la consecución de una variada gama de calidades táctiles.

La sensación que produce al tacto es muy agradable, favorecida por el frotado con el paño de lana que, aunque no brillante, sí mantiene un sutil satinado que da jugosidad al color.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Como en la práctica anterior, el apresto de creta empleado sobre el cartón, favorece con su porosidad la adherencia de la imprimación, que con sus diferentes capas ha empapado convenientemente el apresto.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Como es habitual en toda práctica donde se pinta con pigmentos aglutinados con el mismo médium que el empleado en la imprimación, la adherencia entre ambos estratos queda garantizada siempre que se tengan en cuenta las precauciones pertinentes.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Aunque, como en la práctica anterior, la higroscopicidad de los materiales empleados en el soporte ha quedado protegida por una mano de aglutinante, la fragilidad que ofrece el presente médium no garantiza una impermeabilización total, por lo que la incidencia de los cambios climáticos puede favorecer la dilatación y contracción del soporte.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Las posibles contracciones que puede haber sufrido el soporte, no ha influido en la consistencia y resistencia de la capa pictórica, por lo que se mantiene con la misma frescura y consistencia que cuando se pintó.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Salvo las propias de cualquier pintura al temple, el no cargar la pincelada de pigmento, cuyo aglutinante puede ser absorbido por los poros del soporte y consecuentemente producir su debilitación y desprendimiento, y no exponerlo a una persistente humedad, el resto de las precauciones a la hora de su utilización son las propias de cualquier pintura.

Para su conservación y sobre todo limpieza, si este no es contundente, con un ligero cepillado se recobra la jugosidad primitiva.

25. PRÁCTICA P - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a carboncillo sobre la última capa de magra del apresto a la creta. Posteriormente se pulverizó con médium solo para no emborronar el dibujo y, una vez seco, se procedió a una segunda mano de imprimación transparente.

1.2. MANCHADO

Con la pincelada fluida se fue coloreando de forma progresiva para la consecución de las transparencias deseadas, tanto en carnaciones como en otras zonas del retrato.

1.3. TERMINACIÓN

Como en toda obra pictórica, a medida que se avanza en su realización, se van concretando los detalles, velando otros, empastando o quitando esta pincelada parcialmente para la consecución de calidades, etc.

El médium que nos ocupa facilita su fluidificación con esencia de trementina, y con esto la consecución de una variada gama de calidades visuales por glaseado de la pincelada, etc.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Una vez concluida la obra, se procede a una última pasada de aglutinante, con lo se unifican todas las pinceladas que por el uso diverso de la esencia de trementina han quedado algo más mates o brillantes. Al pasar el cauterium favorece la integración de este aglutinante en los poros de las pinceladas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Además de lo especificado en las prácticas P-1 y P-2. relativo a este apartado, el médium que nos ocupa diversifica las posibilidades expresivas que un retrato realizado con esta técnica nos aporta: el fundido de los tonos, empastes suntuosos, barrido con el pincel en seco o glaseado, etc.(fig. 24).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La calidad grasa que nos aporta este médium, con la consecución de una variada gama de calidades, más o menos brillantes o mates, en función de la cantidad de la cantidad de esencia de trementina aportada, confieren a este tema unas posibilidades expresivas que se asemejan en parte a las que nos suministra la técnica al óleo.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Aunque el fondo no ha aportado la posibilidad de que, con una rugosidad más o menos fuerte, se hubiese conseguido una diversa gama de texturas, con la calidad lisa y magra se han conseguido otras no menos importantes que, aunque su relieve táctil es sutil, su calidad visual es apreciable.



Figura 24. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre cartón fijado a bastidor y aprestado a la creta, 37 x 52 cm.



Figura 24. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre cartón fijado a bastidor y aprestado a la creta, 37 x 52 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Como decíamos, esta es una de las características que valoran el presente tema. La posibilidad del empleo de la pincelada en sus diferentes forma, aporta al retrato una vibración lumínica, facilitada sin duda por el médium empleado que sobre el soporte magro y blanco exalta su calidad matérica.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La única rugosidad conseguida se debe a la impronta de la pincelada, en este caso, aunque movida, no lo suficiente cargada de pigmento como para facilitar un relieve que, al incidir la luz, pudiese aportar otros valores a la obra, aparte de los conseguidos con la forma y el color.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La facilidad de penetración que la esencia de trementina aporta al aglutinante, unida a la porosidad del soporte, contribuyen a que la imprimación grasa se adhiera perfectamente en el soporte magro.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica P-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Como en la práctica P-1, la impermeabilización del soporte ha impedido que este sufra movimiento a causa de los cambios climáticos; por tanto la película pictórica depositada se ha mantenido inalterada en todos los aspectos.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Con el presente médium no se requiere guardar unas normas precisas a la hora de su utilización sobre el soporte que nos ocupa, graso sobre magro, por lo que la manipulación no exige otros utensilios que los propios del óleo, así como su forma de limpieza y conservación.

26. PRÁCTICA Q - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con lápiz graso, con objeto de que agarrase a la superficie grasa de la imprimación. Una vez terminado éste, se fijó a la cera de la imprimación con una pasada de cauterium.

1.2. MANCHADO

Aunque la característica de este médium no permite su fluidificación a voluntad, como ocurre con los otros médiums empleados, las primeras pinceladas calientes se intentan extender en capas lo más finas posibles para la consecución de transparencias o matices, etc.

1.3. TERMINACIÓN

Al tratarse de un soporte rígido y poroso, la contundencia de la pincelada sólo tiene el límite que le marque la propia estética.

Progresivamente se siguió construyendo el tema mediante la más variada forma de incidir con el pincel y cestrum, dejadas de pigmento, fundidos, barridos, rascados, etc.

1.2. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con esta operación, aunque no imprescindible con este médium, pues se está cauterizando de principio a fin, una pasada

uniforme a toda la composición contribuye a la unificación textural de todas las pinceladas. Una vez frío, se frota con un paño de lana.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión técnico-objetiva

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La contundencia matérica que nos facilita el presente médium, unido a la porosidad del soporte, nos sugirió la realización de este paisaje otoñal impresionista, donde se pudiese dar rienda suelta a la pincelada en sus diferentes formas dejadas sobre el soporte (fig. 25).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La vibrante pincelada de los árboles y las hojas del suelo, contrastan y se tranquilizan con el elemento gravitatorio de la casa, donde la pincelada también se tranquiliza, ambos elementos contrastados junto con el del colorido donde los cálidos del primer término contrastan con los fríos del fondo, contribuyen a dar al tema la expresividad buscada.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Aparte de las que nos puede aportar el soporte con su colorido grisáceo y aspecto poroso y liso, las calidades texturales conseguidas vienen dadas por la incidencia de la pincelada, en la mayoría de los casos, la pincelada dejada suelta a manera de mosaico, en otros, con los barridos, superposición de colores que aparecen mezclados al calentarlos, incidencia con el cestrum, donde la huella dentada del mismo favorece la consecución de calidades.

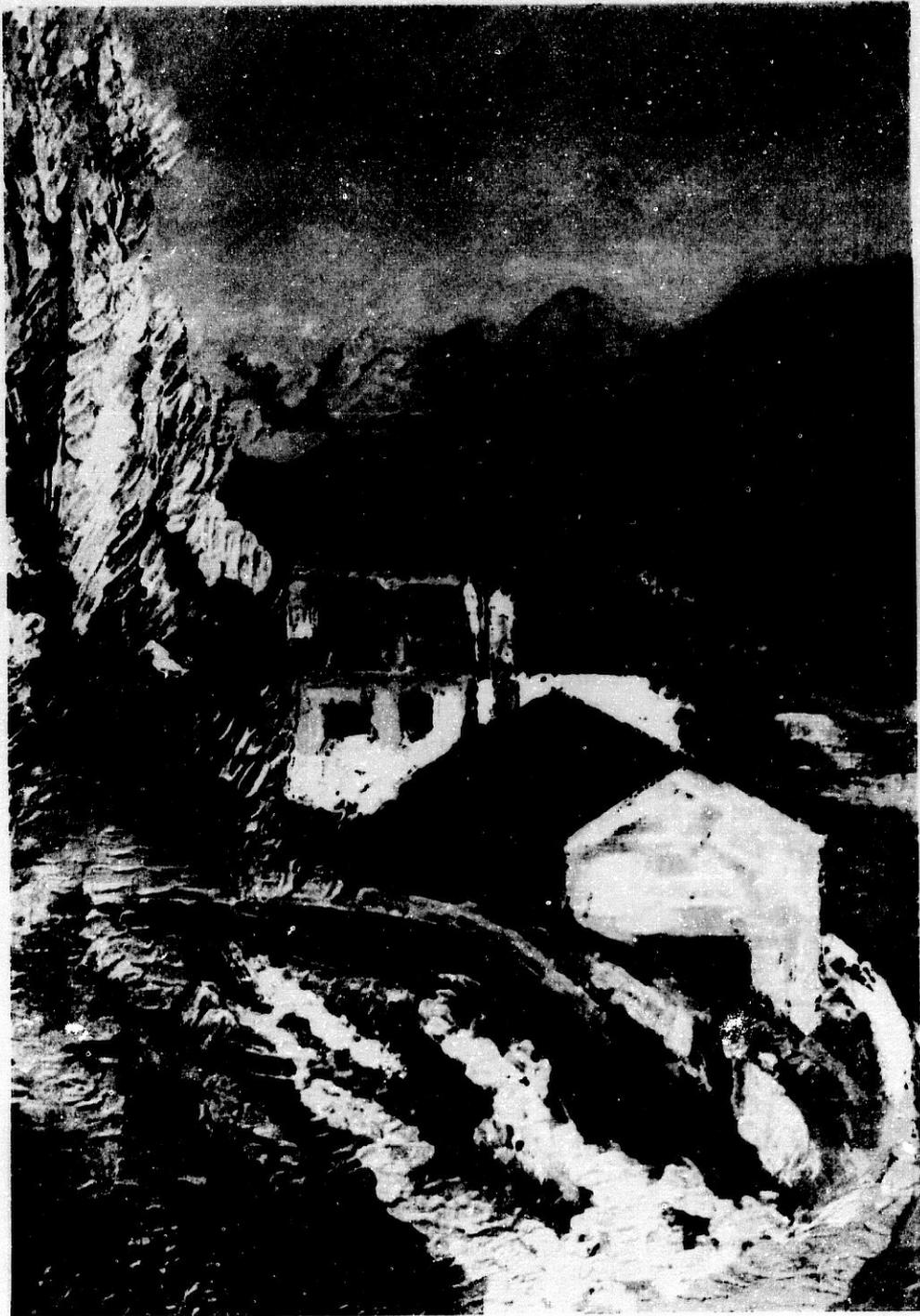


Figura 25. Cera y resina en caliente sobre cartón fijado a bastidor y apretado a la creta, 45 x 60 cm.

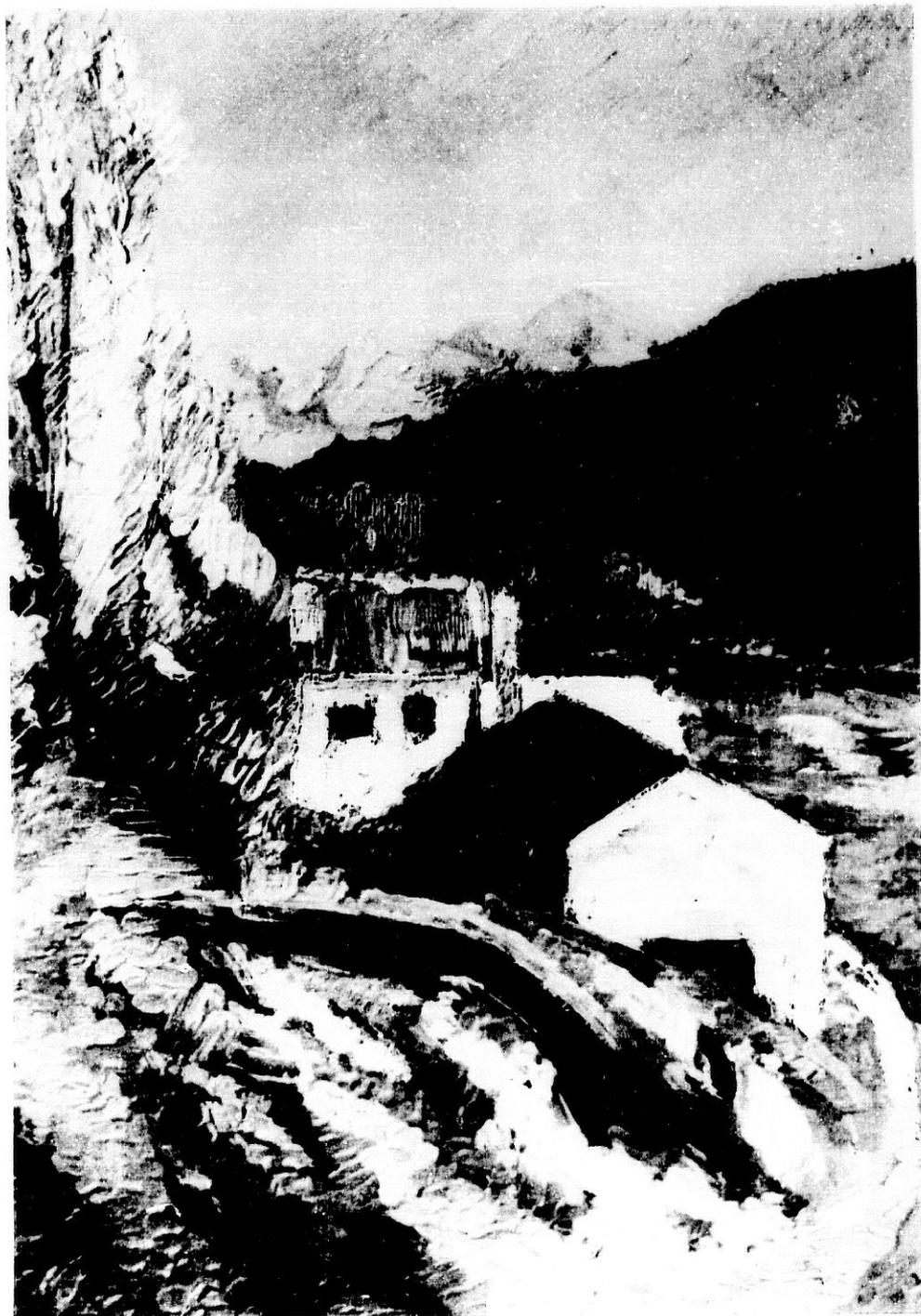


Figura 25. Cera y resina en caliente sobre cartón fijado a bastidor y aprestado a la creta, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Todas estas formas de incidir con la pincelada favorecen la consecución de una serie de calidades visuales en las que se aprecian al incidir la luz sobre ellas, una variada gama de matices coloristas muy apreciable, en la mayoría de los casos mezclados en la retina del espectador, pues los colores están dejados en muchos casos puros; sin embargo aparecen mezclados a través de la vibración de la luz.

Otro elemento que contrasta y da unidad a la obra es la aparición uniforme del mate grisáceo del cartón del fondo, que unifica y contrarresta en parte el excesivo brillo de la pincelada.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La impronta de los elementos empleados al depositar los gruesos empastes, ha favorecido la consecución de una variada gama de calidades que, al incidir con la mano, producen un agradable efecto táctil parecido al de un esmalte.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La única capa de imprimación con aglutinante solo que, con objeto de respetar el gris del fondo y tapar exclusivamente los poros, fue dada al principio, se encuentra perfectamente adherida al soporte, y al mismo tiempo favoreció su impermeabilización.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

El no haber tapado completamente los poros con la mano de aglutinante, ha favorecido la penetración de las pinceladas posteriores.

El hecho común en todas las prácticas, que ambas capas sean realizadas con el mismo médium, ha favorecido la adherencia entre ellas.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La higroscopicidad de los dos elementos que componen el soporte, madera y cartón, puede favorecer la contracción y dilatación de éstos, motivados por los cambios climáticos; esta eventualidad ha quedado salvada por la imprimación con aglutinante, de todas las caras del soporte. Esta operación favorece sin duda a la durabilidad del soporte.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

El soporte, al ser en cierto modo protegido contra la humedad, ha experimentado una contracción mínima, por lo que la capa pictórica se mantiene inalterada a pesar de los gruesos empastes.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Salvo los que lleva inherentes, el uso de este médium, tales como proveerse de útiles exclusivos para la manipulación en caliente de la cera, emplear soportes que aguanten las continuas calorías durante el proceso, dominio y seguridad de ejecución, etc. Estas circunstancias, aunque reiteradas a lo largo de las prácticas, son recordadas como precaución.

27. PRÁCTICA Q - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a punta de pincel sobre la segunda capa de médium con blanco, en los mismos colores que de la mancha, es decir, se dibujó manchando.

1.2. MANCHADO

El carácter de la presente práctica, a base de grandes manchas no requiere un dibujo apurado, aunque no por ello menos preciso, pues, aunque las manchas parece que están dejadas sin orden ninguno, eso es solo apariencia, pues cada mancha está rigurosamente estudiada.

1.3. TERMINACIÓN

Como venimos relatando, dibujo previo, manchado y terminación son tres fases que se realizan en algunos casos al unísono. A medida que se avanza en la ejecución, se van dando pasadas de aglutinante y posterior cauterización, con objeto de enriquecer las pinceladas que han quedado debilitadas de aglutinante por la absorción de éste por los poros del soporte o por la fluidificación con agua, que es empleada como diluyente.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

A manera de barnizado final se le dan unas pasadas de médium, y se unifica toda la composición con la pasada del cauterium; por ello los colores vuelven a recuperar la frescura perdida a causa de la evaporación y pérdida, a causa del agua, de su poder adherente, y consecuentemente su grasa.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La calidad magra del médium que nos ocupa, unida a la blancura y porosidad del soporte, nos brindaban la posibilidad de ejecutar un tema donde las grandes manchas sueltas fuesen el único exponente, sin excesivos brillos, que dificultasen la aparición de los más variados matices (fig. 26).

También se intentó, en parte, la consecución de un tema con carácter mural, donde cada matiz estuviese integrado en el mismo soporte.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

El carácter magro del aglutinante ha favorecido la consecución de un tema paisajístico, donde las formas, a pesar de su aparente inconcreción, están combinadas de forma que todas y cada una juegan un papel primordial y, al mismo tiempo, secundario, en función de otras que en un momento tienen su papel primordial; no existe un elemento principal que relegue a los otros.

La falta de concreción de las formas favorece la consecución de un clima etéreo y a la vez gravitatorio por los elementos urbanos que intervienen.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Aparte de las del soporte, donde su sequedad favorece, con el barrido del pincel, la consecución de una variada gama de texturas, la impronta del pincel, aunque de forma sutil, ha aportado las suyas.



Figura 26. Temple de cera saponificada sobre cartón fijado a plancha de madera e imprimado con médium y blanco, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al no existir brillos molestos, la pincelada con sus matices variados favorece la consecución de una serie de calidades, donde la luz aparece tenue, y deja entrever uno a uno cualquier matiz colorista.

La rigidez y contundencia del soporte favorece el carácter mural que se le ha querido imprimir a esta práctica.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Al incidir con la mano sobre la superficie se aprecia una calidad mate parecida a la que nos puede aportar una pintura al fresco; sin embargo la cera aporta un sutil satinado muy agradable al tacto, tanto más cuanto más se frota con un cepillo o paño de lana.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Las dos manos de imprimación se han adherido convenientemente al soporte, favorecido por su porosidad.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

En el progresivo aumento del grosor de la pincelada a lo largo del proceso, unido a las sucesivas pasadas de aglutinante para su enriquecimiento y adherencia, los diferentes estratos han quedado convenientemente adheridos entre sí.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La diferente consistencia del aglutinante empleado respecto al de la práctica anterior, aun realizando el mismo proceso para su impermeabilización, la fragilidad de este bastante sensible a la humedad, no ha aportado al soporte la consistencia e impermeabilización deseada.

A pesar de este inconveniente, no se han apreciado en el soporte unas variaciones apreciables que hayan influido en su deterioro o cambio de forma.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

A pesar de la fragilidad del médium, las posibles contracciones o dilataciones que haya experimentado el soporte no han influido en su deterioro, y consecuentemente se encuentran con la misma luminosidad y jugosidad de cuando se realizó.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Para su utilización se recomienda guardar las precauciones propias del temple.

Se debe procurar no exponerlo a la humedad, y para su limpiado, si se emplea la humedad, procurar secarlo rápido, y en caso de pérdida de dureza, barnizar y cauterizar con el mismo médium.

28. PRÁCTICA Q - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Fue realizado con lápiz graso sobre la última capa de imprimación, que fue fijada a ésta con una pasada de cauterium.

1.2. MANCHADO

Con la pincelada fluida se fueron concretando las formas del tema, en este caso una naturaleza muerta. Las diferentes manchas en algunos casos sirvieron como elementos autónomos de algunas formas que por su transparencia así lo requerían.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fueron concretando unas formas y velando o desdibujando otras: en los diferentes modos de incidir con el pincel, se fueron consiguiendo la variada gama de texturas y matices que contribuyen al enriquecimiento del tema.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tras una última pasada de aglutinante para unificar todos los tonos, se procedió a la cauterización con una pasada uniforme y breve.

Una vez seco, se procedió al frotado con un paño de lana para conferirle el brillo satinado que lo caracteriza.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La porosidad del soporte favorecía la insistencia de la pincelada en la consecución de una composición, donde se pudiese estructurar de forma contundente, a manera de mural, los distintos elementos; composición donde tanto las telas del fondo como la forma de los cacharros fuesen una sola cosa integrados en la superficie del soporte (fig. 27).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Se ha intentado conseguir preferentemente una composición donde la descomposición de las formas de los cacharros en pequeñas manchas a manera de puzzle, se fuesen entrelazando entre sí y con las telas del fondo, creando una sinfonía donde los elementos figurativos cediesen en favor de nuevas formas, donde lo que verdaderamente importara, fuese la variedad de matices coloristas conseguidos, es decir, el color por el color.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Tras la evolución del trabajo, se ha ido consiguiendo una variada gama de texturas, en función del utensilio empleado o la forma de depositar la pincelada.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Con el glaseado de la pincelada, el barrido de ésta en seco, la superposición del color y consecución de nuevos matices tras el

fundido de estos, pinceladas dejadas con contundencia y posterior quemado, todas estas operaciones han aportado al tema una variada gama de calidades que, al incidir la luz sobre ellas producen un efecto visual muy apreciable.



Figura 27. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre cartón fijado a plancha de madera e imprimado, 45 x 60 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La jugosidad del médium aporta a estas calidades táctiles conseguidas con el empleo de la pincelada, un aspecto que, al ser tocado con la mano, produce una agradable sensación al tacto.

La contundencia del soporte favorece el aspecto mural que se le quería imprimir al tema.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La esencia de trementina empleada como diluyente, ha favorecido la penetración del gluten de la imprimación, de una forma total.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica Q-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Al haber sido impermeabilizado por el gluten, el carácter graso de este, ha impedido la penetración de humedad en el soporte, por lo que al no sufrir alteración alguna, la capa pictórica se ha mantenido intacta y con la misma frescura que el primer día.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Para su utilización, siempre que se trate de este gluten, se pueden seguir los mismos pasos que para una pintura al óleo en cuanto a su manipulación y resultados.

29. PRÁCTICA R - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a lápiz sobre el papel desnudo; posteriormente se la imprimió con una capa de médium con lo que quedó fijado.

1.2. MANCHADO

Se procedió en primer lugar con finas capas de color, con objeto de conseguir las transparencias que algunas zonas del cuadro demandaban.

1.3. TERMINACIÓN

Paulatinamente se fue construyendo a través de empastes progresivos, barridos de pincel, rascados con el cestrum, superposiciones y fundidos diversos, dejadas de pincelada, etc.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Con objeto de unificar algunas zonas, se procedió con una posada uniforme con el cauterium.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La fragilidad del papel frente al calor que el cauterium le ofrece, no exigía un tema que tuviese un excesivo dibujo, sino a base de manchas sutiles y rápidas, con objeto de que el papel no soportara por mucho tiempo el calor.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

El color marfil satinado del papel ofrecía la posibilidad de la consecución de unas transparencias a través de la fluidificación de la pincelada o con el rascado del cestrum a manera de esgrafiado; se fueron sacando una serie de claros que son los que confieren la expresividad y sutileza característica de esta práctica (fig. 28).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La calidad del papel de un lado, y las conseguida con la impronta de los utensilios de otro, han aportado al tema las calidades que, aunque sutiles, no por ello menos expresivas.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

El contraste de los elementos constructivos con los vegetales, y los colores fríos frente a los cálidos, todo esto unificado con el tono general aportado por el color del soporte, ofrecen al espectador una atmósfera sutil y transparente muy agradable a la vista.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Tanto el aspecto satinado del papel como el que le aporta el médium ofrecen una calidad que, al pasar la mano, produce un agradable efecto, en mayor grado si se frota con un paño de lana.

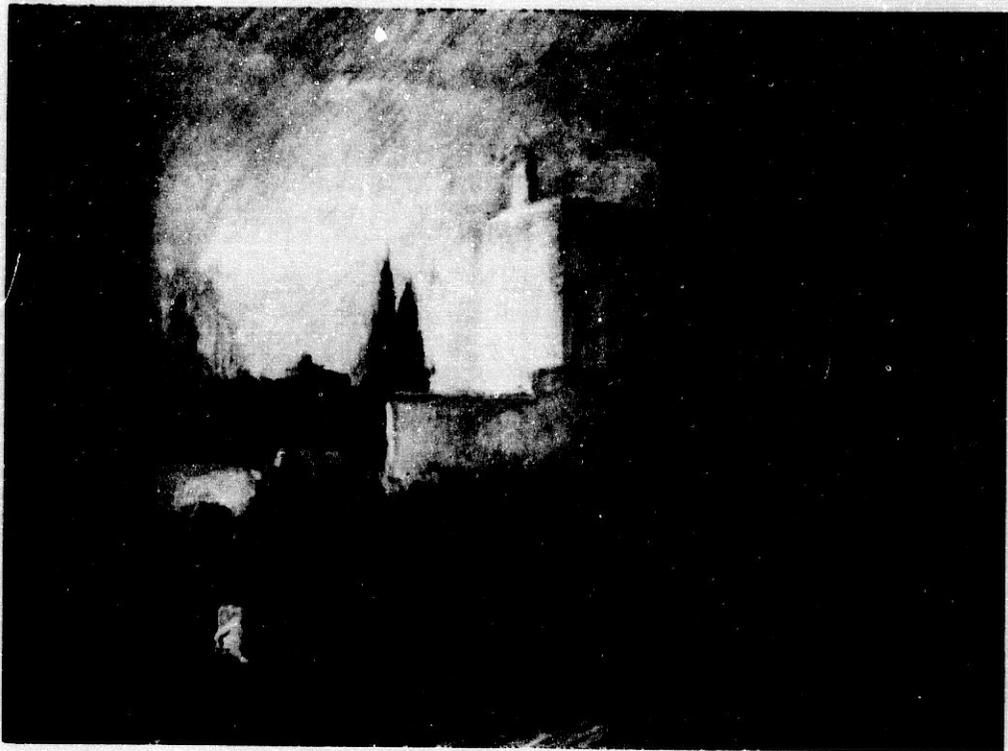


Figura 28. Cera y resina en caliente sobre papel caballo fijado a bastidor, 40 x 55 cm

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

El papel ha aceptado completamente al gluten de la imprimación, que ha aparecido a través de éste por el reverso, con lo que ha quedado empapado en su totalidad.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

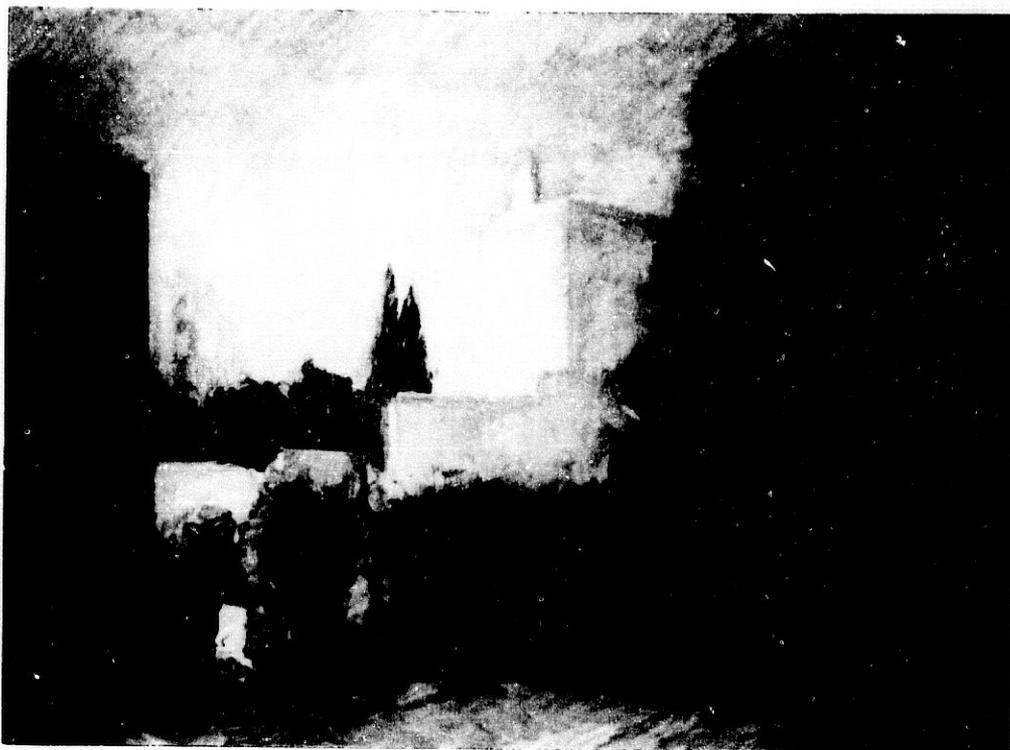


Figura 28. Cera y resina en caliente sobre papel caballo fijado a bastidor, 40 x 55 cm

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

El papel ha aceptado completamente al gluten de la imprimación, que ha aparecido a través de éste por el reverso, con lo que ha quedado empapado en su totalidad.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

El lienzo, al estar clavado en el bastidor, se expone a posibles movimientos de contracción y dilatación, sin embargo el papel, al estar completamente empapado de cera y resina, esta eventualidad se salva en parte, porque la madera del bastidor, sí sufre estos movimientos por los cambios climáticos, pero son movimientos inapreciables porque el papel no ha sufrido el más mínimo abombamiento por tal causa.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Tras los posibles movimientos que pueda haber sufrido el soporte, la capa pictórica se ha mantenido inalterada y con la misma fijación, sobre todo en los gruesos empastes.

No obstante, igual que ocurría con el lienzo, al presionar desde atrás sobre el papel, los gruesos empastes tienden a fisurarse y en algunos casos a desprenderse, por lo que se aconseja no empastar excesivamente con este tipo de soporte.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Respecto a su utilización es conveniente no insistir con el cauterium, porque la fragilidad e inflamabilidad del papel así lo aconsejan. Para su conservación es conveniente protegerlo por el anverso con un cristal, y por el reverso con un cartón o chapa de madera, para evitar posibles roturas y al mismo tiempo se evita el polvo y demás suciedad que se le pueda adherir.

30. PRÁCTICA R - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a punta de pincel sobre la única mano de imprimación, con un color sepia en consonancia con la tonalidad general del tema.

1.2. MANCHADO

El satinado del papel favorecía el empleo de finas manchas, donde fuesen apareciendo a través de ellas la tonalidad marfil del papel.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fue afianzando el grueso del color a través de finas capas, pues el excesivo empaste de un solo golpe es contraproducente, a través de barridos, superposiciones por fluidificación de la pincelada, grafismos a través del pincel, descomposición en líneas de ritmo, etc., hasta su total terminación.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tras unas pasadas de gluten se procedió a la cauterización, con lo cual estas pinceladas más o menos gruesas depositadas en último lugar se adhieran convenientemente en el soporte.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El carácter magro que ofrece este médium, favorecía la elección de un tema, donde se pudiesen realizar las veladuras y calidades que sobre el papel empleado eran fáciles de hallar. Un tema de naturaleza muerta nos ofrecía esta posibilidad (fig. 29).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La disposición de todos los elementos de la composición en un mismo plano, favorecía el empleo de líneas de ritmo que fuesen entrelazando a través de la sombra arrojada todos los elementos.

El colorido armónico entonado en sepias favorece esta atmósfera expresiva, donde la luz inunda todo, favorecido por la blancura del fondo, que aparece a través de las transparencias.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La lisura del papel favorece la apreciación de las más sutiles texturas, conseguidas con los gruesos de las pinceladas y demás grafismos empleados.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Son precisamente las que en mayor medida confieren al tema su expresividad. Ese juego de grafismos realizados con la pincelada facilita que la luz sea absorbida en unos casos y reflejada en otros, con lo que esa sinfonía entre mates y brillos son los que dinamizan y confieren ese carácter etéreo típico de la composición.



Figura 29. Temple de cera saponificada sobre papel caballo fijado a batidor, 50x53cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

El aspecto aterciopelado y sutil de los diferentes grafismos, enriquecidos con la última mano de médium y tras su frotado, producen al tacto, es muy agradable, favorecido sin duda por la fragilidad del soporte.



Figura 29. Temple de cera saponificada sobre papel caballo fijado a batidor, 50x53cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

El aspecto aterciopelado y sutil de los diferentes grafismos, enriquecidos con la última mano de médium y tras su frotado, producen al tacto, es muy agradable, favorecido sin duda por la fragilidad del soporte.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La adherencia de la única mano de imprimación realizada al papel ha sido total, aunque no ha llegado a traspasarlo como en el soporte anterior.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Con la precaución de no empastar directamente, las diferentes capas de color que se han ido depositando, se han adherido convenientemente, favorecido por las pasadas de aglutinante que, tras su cauterización, han aportado la consistencia, perdida a causa del agua empleada como diluyente.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La fragilidad del médium no salva, como en la práctica anterior, la eventualidad que, tras la incidencia de los cambios climáticos, puedan ejercer algún movimiento sobre el soporte, debido a su higroscopicidad, tanto la madera como el papel.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Aparentemente no se aprecian efectos producidos por las posibles dilataciones y contracciones del soporte en la capa pictórica en el transcurso del tiempo que lleva ejecutada.

No obstante en la prueba efectuada para comprobar el grado de adherencia y elasticidad de los gruesos empastes a través de otros factores no climáticos, al presionar sobre el papel en el reverso, se aprecian en los empastes gruesos una fisuración y posterior desprendimiento si esta presión es contundente.

Por tal motivo se recomienda eludir los gruesos empastes.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Aparte de las propias precauciones inherentes a cualquier pintura al temple, se recomienda, para su conservación tanto por el anverso con un cristal como el reverso con una plancha de cartón o madera, con lo que se evita la humedad y su deterioro.

31. PRÁCTICA R - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a pincel directamente sobre el papel desnudo; posteriormente fue fijado con una mano de aglutinante.

1.2. MANCHADO

La fluidez que la esencia de trementina aporta al pigmento, unido a la calidad satinada del papel, ofrecen la posibilidad de ejecutar jugosas manchas, opacas o transparentes, en función de la calidad de cada uno de los elementos de la composición.

1.3. TERMINACIÓN

Esta característica antes apuntada favorece la posibilidad de ejecutar un tema acuarelado, esto es, sin apenas empastar, aprovechando el blanco del papel como elemento lumínico.

En el presente tema se ha jugado con ambos conceptos, empastando en los primeros términos, un semiacuarelado y acuarelado en el resto.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque de forma tenue se procedió a la última y definitiva mano de aglutinante, cauterizada con objeto de unificar la textura.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El carácter transparente que tanto el papel como el color diluido en esencia de trementina nos aportaban, nos sugirió un tema donde estuviesen representados estos caracteres, empastes opacos en la sombra del primer término, y luces transparentes en el resto.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como decíamos, la combinación entre los elementos opacos y empastados, que con su sobra flanquean o enmarcan al elemento principal de la composición, que aparece iluminado y consiguientemente cargado de transparencias acuareladas en la mayoría de los casos, contribuyen de una forma decisiva a la expresividad del tema (fig. 30).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Estas calidades se han conseguido en función del juego entre transparencias de las luces y empastes de las sombras.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Como decíamos, el aspecto textural que nos aportan las diferentes maneras de incidir con el pincel con la apreciación del relieve que dejan los pelos de éste en los empastes, grafismos acuarelados e incluso aparición del blanco del papel en algunas partes, aportan una variada gama de calidades que, al incidir la luz sobre ellas, enriquecen la visualización de la obra.



Figura 30. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre papel caballo fijado a bastidor, 45 x 55 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Apenas se aprecian, pues, aunque se habla de zonas empastadas y transparentes, estos empastes son tan sutiles que, cuando se pasa la mano sobre la superficie, lo mas que se nota es la sutil rugosidad de los surcos dejados por los pelos del pincel y alguna que otra mancha más o manos contundente.

El carácter graso del aglutinante aporta un brillo satinado muy agradable a la vista y al tacto, tanto más cuanto se frota con un paño o cepillo. La fragilidad del papel también aporta al tema su cota de calidad textural.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

La esencia de trementina con su carácter penetrante ha facilitado el perfecto empapamiento de la superficie del papel, en algunos casos lo ha traspasado, por lo que la adherencia del aglutinante ha quedado suficientemente demostrado.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica K-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica R-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

A pesar de los posibles movimientos que haya experimentado el soporte, la capa pictórica se ha mantenido inalterada.

El resultado obtenido tras la prueba consistente en presionar al papel de atrás hacia adelante, la pincelada en este caso no se ha alterado, a diferencia de lo ocurrido en las prácticas R-1 y R-2. Esta circunstancia favorable puede ser debida a la propia elasticidad del médium y al adelgazamiento de la pincelada.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Para su utilización no se requieren otras normas que las propias de cualquier técnica grasa, cuyo diluyente es un aceite volátil. Para su conservación, igual que en los soportes R-1 y R-2, se recomienda su protección con cristal en el anverso y cartón o chapa de madera en el reverso.

32. PRÁCTICA S - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con lápiz graso sobre la última capa de imprimación blanca. Con una pasada de cauterium se fijó el trazo en el soporte.

1.2. MANCHADO

Como se ha reiterado en diferentes ocasiones, siempre que se trata de este médium, donde no existe un elemento diluyente líquido, sino el propio que le aporta el calor para su manipulación, al tratarse del segundo proceso de ejecución o mancha, ésta se realiza, extendiendo el color en finas capas.

1.3. TERMINACIÓN

Aparte de las transparencias conseguidas en el manchado, se prosigue con la construcción empastando paulatinamente en las zonas donde el tema requiera.

Con la impronta de los utensilios empleados se va consiguiendo la variada gama de calidades texturales propias de cada uno de los elementos de la composición.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque no imprescindible, pues esta operación se realiza en todo el proceso, una pasada uniforme unifica aquellos elementos que han quedado desligados.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La nula porosidad del soporte unida a la contundencia y suntuosidad cromática que este médium nos aporta, favorecía la realización de un tema donde existiese la posibilidad de empastar contundentemente con objeto de facilitar con sus relieves la vibración de la luz, así como poder insistir sobre el soporte con los utensilios metálicos para la consecución de toda suerte de grafismos (fig. 31).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

El contraste entre la quietud cromática y uniforme del celaje y la de los demás elementos dinámicos de la composición, afianzan aún más ese dinamismo, donde ese juego de luces vibrantes y sombras, son un tanto serenadas por lo elementos constructivos y la lámina de agua del estanque.

Esta combinación entre dinamismo y serenidad confieren al tema su expresividad.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La rigidez del soporte con su nula porosidad, facilita que el pigmento con todo su aglutinante intacto, se mantiene en la

superficie con toda su frescura y luminosidad, presto a ser trasladado de un lado a otro con la impronta de los cestrum o el pincel, o dejado a manera de mosaico, con lo que se facilita la consecución de la variada gama textural que caracteriza al presente tema.



Figura 31. Cera y resina en caliente sobre plancha de hierro galvanizado y fijado a tablero de aglomerado de madera, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir la luz sobre la variada gama de texturas, posibilita que el color cante con los innumerables destellos de luz que estas rugosidades aportan. La contundencia de la luz contrasta con los oscuros exaltando su diferencia cromática. La apariencia visual del presente tema lo hace semejante en cuanto al soporte, frescura y brillantez del pigmento, a un esmalte a fuego sobre metal.

superficie con toda su frescura y luminosidad, presto a ser trasladado de un lado a otro con la impronta de los cestrum o el pincel, o dejado a manera de mosaico, con lo que se facilita la consecución de la variada gama textural que caracteriza al presente tema.



Figura 31. Cera y resina en caliente sobre plancha de hierro galvanizado y fijado a tablero de aglomerado de madera, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir la luz sobre la variada gama de texturas, posibilita que el color cante con los innumerables destellos de luz que estas rugosidades aportan. La contundencia de la luz contrasta con los oscuros exaltando su diferencia cromática. La apariencia visual del presente tema lo hace semejante en cuanto al soporte, frescura y brillantez del pigmento, a un esmalte a fuego sobre metal.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Al pasar la mano sobre la superficie, su aspecto táctil termina de confirmar lo que la apariencia visual nos sugería, aunque un tanto exaltado en cuanto al grosor y relieve de las pinceladas, menos contundente en el esmalte a fuego.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Dada la rigidez, compactación e impermeabilidad de la plancha metálica, los únicos elementos capaces de conseguir la adherencia mínima son, de un lado, el rayado que se la ha conferido a la plancha, con lo que el pigmento se agarra en lo posible a ésta, y de otro, el poder adherente y colágeno, que tanto la cera como la resina aportan.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Al ser el mismo aglutinante el empleado en ambos casos, la imprimación se ha adherido por las causas apuntadas, el pigmento mezclado con el mismo aglutinante también tiene garantizada su adherencia.

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

La finura del grueso de la plancha facilitaba su alabeamiento y abombamiento, circunstancia que hizo precisa la fijación a un soporte que evitara estos movimientos.

Respecto a la dilatación, los cambios climáticos sufridos en el estudio no han ocasionado en la plancha un movimiento

apreciable. La diferencia de porosidad entre la plancha metálica y la madera, circunstancia que hubiera posibilitado la contracción entre ambas y consiguientemente su abombamiento, ha sido contrarrestada con la impermeabilización a que ha sido sometida la plancha de madera, lo que en cierto modo aproxima su impermeabilidad a la del metal.

Un factor que ha influido en el movimiento del soporte durante la elaboración de la obra, ha sido la mayor dilatación de la plancha de hierro en contraste con la de menor de la madera, lo que ha motivado su abombamiento mientras se mantenía caliente, volviendo a su estado primitivo con su enfriamiento.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Estos movimientos antes aludidos no han influido de manera apreciable en la resistencia de la capa pictórica.

Un factor que pudiese influir en el desprendimiento del pigmento sería un fuerte impacto contra el suelo. Esta prueba se ha realizado con la correspondiente muestra, circunstancia que ha permitido que salten algunas pinceladas muy gruesas, manteniéndose intacto el resto.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Se exige para su utilización el rascado de la superficie, con lo que se facilita su adherencia.

Respecto a su conservación y tras los resultados obtenidos después de la prueba de impactos, se recomienda evitar las caídas de la plancha contra el suelo.

Esta precaución, pensamos, se debe tener en cuenta con cualquier obra de arte, pues salvo que sea de caucho, los diferentes materiales sobre los que se realiza una obra pictórica están expuestos a que, tras un impacto sufran deterioro tanto el soporte como la pintura.

33. PRÁCTICA S - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Fue realizado a pincel sobre la última mano de imprimación blanca, con un color azulado en forma de manchas, pues la concreción de las formas no precisaban un dibujo apurado.

1.2. MANCHADO

Mediante color muy fluido se continuó con el dibujo a base de manchas, afianzando progresivamente las formas y los matices.

1.3. TERMINACIÓN

Con pasadas uniformes de aglutinante y cauterium se siguió con la fijación de las pinceladas, y así sucesivamente, una vez empastando y otras con raspados a manera de esgrafiado se fueron afianzando tanto las formas como los matices.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tras varias pasadas de aglutinante se procedió a su fijación con el cauterium, con lo que se le imprimió la consistencia necesaria a manera de barnizado final.

En el frotado con paño de lana se terminó de dar la apariencia sedosa característica de este médium.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El aspecto magro que nos suministra este gluten nos sugirió un tema donde las transparencias lumínicas, sacadas por raspado del blanco del fondo, correspondientes al tema central, contrastan con las manchas matéricas que con distintos grosores circundan a éste (fig. 32).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La opacidad y quietud de los campos de los primeros términos entonados en verdes, sigue a una franja entonada en azules, más transparente, donde la blancura del tema central emerge suntuosa y, terminando con la luminosidad sutil del celaje.

La diferente personalidad de cada una de las franjas confieren al conjunto de la obra su expresividad.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Estas se reducen a las propias conseguidas con la impronta de la pincelada o del cestrum que, tras su incisión nos ha facilitado las calidades precisas.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

El mate característico favorece la apreciación de cada uno de los matices empleados, con sus luces y sombras. Las luces conseguidas por esgrafiado o fluidificando la pincelada con su característico dinamismo y las sombras contundentes, donde la pincelada aparece sosegada y grave.

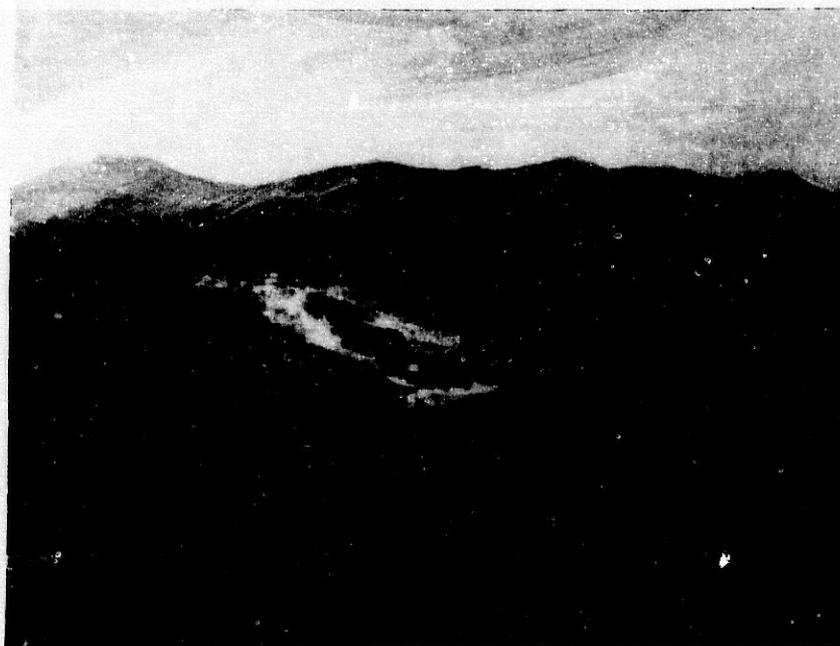


Figura 32. Temple de cera saponificada sobre plancha de hierro galvanizado y fijada a tablero de aglomerado de madera, 45 x 60 cm.



Detalle macro de la figura 32



Figura 32. Temple de cera saponificada sobre plancha de hierro galvanizado y fijada a tablero de aglomerado de madera, 45 x 60 cm.



Detalle macro de la figura 32

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La sutileza de las pinceladas sin apenas grosor, unida al satinado del soporte ofrecen al tacto un agradable aspecto sedoso, que con la ayuda del cepillo aumenta este efecto.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

En finísimas capas esta se ha adherido al soporte en la medida en que tanto el rayado del soporte como la propia adherencia del médium lo han posibilitado.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Con la correspondiente precaución de ir empastando y cauterizando progresivamente, esta adherencia se ha facilitado.

3.3. COMPORTAMIENTO ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica S-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Respecto a la dilatación producida en el soporte tras los cambios climáticos, estos no han contribuido de forma aparente en el deterioro de la capa pictórica, a pesar de la fragilidad que el presente médium conlleva.

Sin embargo el despojo del elemento graso característico de este médium ha posibilitado en el presente soporte un deterioro

digno de mención.

Consiste en la oxidación de la zona rayada y desprovista de galvanizado, por el agua empleada en la fluidificación de la pasta.

El deterioro ha sido percibido al cabo de dos años, por la aparición sobre la capa pictórica, de unas protuberancias semejantes a los rayados realizados sobre la plancha antes imprimarla.

Esta circunstancia facilita el desprendimiento de estos relieves en forma de polvo, al ser barrido por el paso de los dedos.

Se da la circunstancia de que esta aparición es más contundente en las zonas donde la pincelada es más delgada, desapareciendo completamente en aquellas donde la pincelada es gruesa.

Para la perfecta apreciación de este deterioro adjuntamos detalle macro de una zona de la figura 32.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

En vista del resultado obtenido tras la oxidación del metal a causa del agua, se recomienda para el empleo de este médium sobre metal, que éste sea inoxidable, y en caso de emplear hierro galvanizado, como en la presente práctica, evitar el rayado objeto de este deterioro.

Para su conservación se recomienda evitar la humedad, con la protección por el anverso con un cristal.

35. PRÁCTICA S - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó a pincel sobre la última capa de imprimación blanca, con un color sepia para favorecer la entonación general del tema.

1.2. MANCHADO

Se realiza con la fluidificación de la pincelada moderadamente cargada de esencia de trementina, con objeto de no diluir la capa de imprimación.

1.3. TERMINACIÓN

Progresivamente se fueron concretando las formas abstractas depositadas al principio y envolviéndolas entre sí con las líneas de ritmo compositivo que imprimen dinamismo al tema. Se fue consiguiendo, a medida que se empastaba, una variada gama de matices y texturas que, en definitiva, son los elementos que imprimen valor a la composición.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tras una última mano de aglutinante, a manera de barnizado, se procedió a la cauterización, con lo que se unificaron todas las pinceladas.

Una vez enfriado se frotó con un paño para darle el brillo característico.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

El aspecto liso del soporte se unía a la característica del médium, donde la esencia de trementina empleada como diluyente facilitaba la consecución de glaseados, barridos, raspados, superposiciones matéricas para la consecución de nuevos matices tras el quemado, etc.

Todos estos aspectos texturales nos sugerían la elaboración de un tema donde, precisamente ellos fuesen los que imprimieran el carácter al mismo (fig. 33).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como acabamos de decir, todas estas calidades texturales que tanto el médium como el soporte nos suministran, unido al ritmo compositivo a base de líneas curvas que entrelazan y unifican las formas, son factores que imprimen al tema la expresividad.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Tanto con el relieve de la impronta de la pincelada como el grafismo de ésta, nos aportan la variada gama textural precisa.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La variada gama de transparencias conseguidas con el glaseado, barrido, empastes, líneas rítmicas, etc., confieren al tema una fragilidad y luminosidad que se asemeja bastante a una vidriera, incluso podría ser un boceto para su posterior realización.



Figura 33. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre plancha de hierro galvanizado, fijado a plancha de aglomerado de madera, 45 x 60 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La rugosidad que se aprecia de los sutiles empastes produce un agradable efecto al tacto, donde el satinado conseguido con el frotado afianza tal efecto.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia de la imprimación al soporte

Ver apartado 3.1. de la práctica S-1

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica S-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica S-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Para evitar el desprendimiento de las gruesas pinceladas, como ocurrió en la prueba de impactos, se ha procedido con finísimas capas, con lo que la adherencia, y por consiguiente la resistencia, es total.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Como toda pintura grasa, el proceso de utilización es el característico de una pintura al óleo.

Para su limpiado y conservación se puede emplear un trapo humedecido en agua, e incluso, si la suciedad es muy persistente se puede lavar con esponja y jabón neutro.

35. PRÁCTICA T - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con lápiz graso sobre la última capa de imprimación blanca. Con una pasada de cauterium quedó fijado e la imprimación.

1.2. MANCHADO

Extendiendo la pincelada con la ayuda del cauterium se fueron consiguiendo algunas veladuras precisas.

1.3. TERMINACIÓN

Se prosiguió construyendo y empastando paulatinamente, unas veces dejando la pincelada suntuosa, otras con barridos en seco, envolviendo con superposiciones sucesivas que dejan entrever unos tonos inferiores a través de la fluidificación del superior, manchas sueltas y dinámicas en el fondo, etc.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Aunque muy sutil, con objeto de no fundir algunos grafismos y calidades precisas, se procedió a una pasada uniforme con el cauterium, con lo que se unificaron algunas pinceladas sueltas.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La impermeabilidad de la plancha facilitaba al aglutinante empleado su permanencia sobre la superficie con todo su frescor y colorido, sin los molestos rechupados que una plancha porosa nos puede suministrar.

La elección del presente tema posibilita el empleo de gruesos y suntuosos empastes.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La luz con sus proyecciones de sombra arrojada, la disposición de los dos elementos principales del tema, flanqueados por las dos hojas de venta, esos contrastes entre los tonos fríos de los cacharros con los cálidos de la madera, el dinamismo del fondo en contraste con la quietud de los demás elementos, son características que imprimen expresividad al tema propuesto (fig. 34).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

A pesar de lo satinado y liso del soporte, con los gruesos empastes se ha conseguido una gama de texturas que exaltan la expresividad de los elementos pintados.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La jugosidad y transparencia que la cera y resina en caliente facilitan a los pigmentos, posibilitan la apreciación de las calidades texturales conseguidas con la impronta del pincel y cestrum en sus diferentes formas de expresión.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

El aspecto esmaltado que presenta la superficie, invita al espectador a acariciarla, obteniéndose un lustre muy agradable al tacto.



Figura 34. Cera y resina en caliente sobre plancha de aluminio anodizado, 45x60 cm.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Igual que ocurrió en el soporte anterior, tanto la incisiones realizadas en la superficie de la plancha como la propia adherencia del aglutinante, han facilitado la perfecta adherencia de las capas de imprimación, depositadas en la superficie de ésta.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica S-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

El grosor medio que presenta la plancha de aluminio, en consonancia con su longitud y anchura, ha permitido que no se alabee, por lo que no ha sido preciso el acoplamiento de ésta a un soporte rígido, como ocurrió con la plancha de la práctica anterior. Esta rigidez ha evitado su movimiento a causa de los cambios climáticos.

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

Al no haber sufrido el soporte movimiento alguno, la capa pictórica se ha mantenido inalterada y con la consistencia primitiva.

Tras la correspondiente prueba de impacto contundente contra el suelo, se ha apreciado en algunas zonas pequeñas fisuras o leves desprendimientos, sobre todo en las zonas donde el empaste es grueso.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

La falta de porosidad del soporte recomienda rayarlo para que la pintura no se desprenda, procurando no empastar en exceso.

Para su conservación no exige unos cuidados especiales; se debe alejar de toda fuente de calor. Para su limpieza se puede emplear agua y jabón neutro.

36. PRÁCTICA T - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Fue realizado a pincel sobre la última capa de imprimación blanca, con un color azulado, acorde con el tono general del tema.

1.2. MANCHADO

Se realiza en finas capas de pigmento, como esta técnica exige, y más aún tratándose de este soporte, donde la porosidad es inexistente, circunstancia que hubiera facilitado su adherencia.

1.3. TERMINACIÓN

A medida que se iba avanzando en la resolución del tema, se enriquecían las pinceladas con pasadas de médium.

Como decíamos, la fragilidad del temple de cera sobre un soporte metálico se acrecienta debido a su poca porosidad. Esta circunstancia se salva con la forma de incidir con el pincel, donde los barridos con escaso pigmento facilita la adherencia.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Esta última operación es muy conveniente al tratarse de este médium; en la mayoría de los casos resulta imprescindible, porque

el agua se ha encargado de debilitar aún más la poca resistencia del temple, lo que precisa varias pasadas de aglutinante y su posterior cauterización. Tal operación contribuye a que el color recupere el tono y brillo perdidos a causa de la evaporación del agua, y al mismo tiempo, con el calor las partículas de resina disgregadas, se polimerizan y dan consistencia a la pincelada.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La claridad de la plancha imprimada y su poca porosidad, posibilitan la ejecución de un tema donde el colorido general se pudiese sacar aprovechando la tonalidad de la imprimación. Este paisaje urbano con sus paredes encaladas favorecía esta premisa (fig. 35).

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La escasa variedad cromática, obligada por la tonalidad general blanca de las paredes encaladas, con dos tonos básicos repartidos entre el claro y el oscuro, esta simplicidad -decimos- demandaba el empleo de una variada gama de matices que hiciese vibrar la luz proyectada sobre ellos, así como dinamizar la quietud propia de las sombras.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La calidad magra del aglutinante favorece la consecución de la variada gama de texturas y matices que el tema exige.



Figura 35. Temple de cera saponificada sobre plancha de aluminio anodizado,
45 x 60 cm.



Figura 35. Temple de cera saponificada sobre plancha de aluminio anodizado.
45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

El mate característico del temple de cera favorece la consecución de una serie de calidades visuales que se asemejan a las que nos suministra el natural. A través de la forma de incidir con el pincel se han conseguido los desconchones, o protuberancias propias del muro viejo.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

El aspecto reseco y áspero que nos proporciona la superficie del cuadro, se asemeja al que nos aporta el elemento natural, en cierto modo matizado por la propia jugosidad que la cera nos aporta al ser frotado.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

A pesar de la poca adherencia que aporta el presente aglutinante en comparación con los otros dos, la fluidificación y enriquecimiento con aglutinante de la capa de imprimación y el rayado realizado a la plancha, han favorecido esta adherencia.

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica S-2

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica T-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

La dilatación del soporte no ha experimentado en la capa pictórica alteración alguna, salvo las debidas a su propia fragilidad, porque su sensibilidad a posibles rayados es manifiesta.

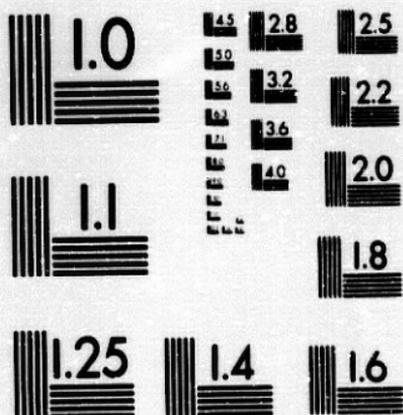
Tras la prueba de impacto, la fina capa de pigmento empleado en esta práctica apenas se ha desprendido.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Se recomienda rayar la plancha para que el pigmento agarre en lo posible, a falta de poros que evitarían esta operación.

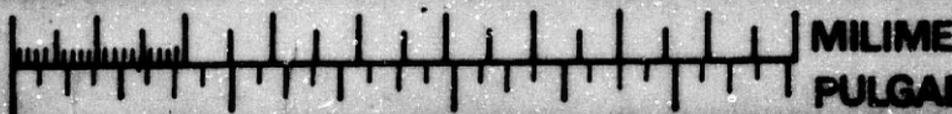
Para su utilización se recomienda el mismo proceso que demanda cualquier médium magro.

Se debe evitar la humedad y al mismo tiempo el contacto con el exterior, por lo que se recomienda la utilización de un cristal.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1 : 24



3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

La dilatación del soporte no ha experimentado en la capa pictórica alteración alguna, salvo las debidas a su propia fragilidad, porque su sensibilidad a posibles rayados es manifiesta.

Tras la prueba de impacto, la fina capa de pigmento empleado en esta práctica apenas se ha desprendido.

3.5. NORMAS SOBRE SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Se recomienda rayar la plancha para que el pigmento agarre en lo posible, a falta de poros que evitarían esta operación.

Para su utilización se recomienda el mismo proceso que demanda cualquier médium magro.

Se debe evitar la humedad y al mismo tiempo el contacto con el exterior, por lo que se recomienda la utilización de un cristal.

37. PRÁCTICA T - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. DIBUJO PREVIO

Se realizó con pincel en forma de manchas, con lo que se invadió el terreno propio de la mancha.

1.2. MANCHADO

Se prosiguió dibujando y manchando con la ayuda del diluyente, que facilitaba el adelgazamiento de la pincelada a voluntad.

1.3. TERMINACIÓN

Con progresivos empastes se fue estructurando el tema, comenzando con la fluidez y quietud del celaje, siguiendo con las montañas y núcleo urbano, donde la pincelada se va moviendo y aumentando de grosor, terminado con la suntuosidad y dinamismo de las pinceladas de los primeros términos.

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL

Tras una mano de aglutinante se procedió a una pasada uniforme de cauterium, con lo que este se integró en los poros.

Tras un leve frotado, se consiguió un aspecto semi-satinado muy agradable.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La consistencia de la plancha y la adherencia del aglutinante, favorecieron el empleo tanto de tenues veladuras como gruesos empastes. El tema elegido nos brinda esas posibilidades (fig. 36).



Figura 36. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre plancha de aluminio anodizado, 45 x 60 cm.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La estructuración del tema en forma de manchas, a veces un tanto inconcretas, posibilitan la consecución de una sinfonía cromática muy expresiva, con el contraste de los cálidos y gruesos empastes del primer término y las manchas frías del resto.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La consistencia de la plancha y la adherencia del aglutinante, favorecieron el empleo tanto de tenues veladuras como gruesos empastes. El tema elegido nos brinda esas posibilidades (fig. 36).



Figura 36. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre plancha de aluminio anodizado, 45 x 60 cm.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La estructuración del tema en forma de manchas, a veces un tanto inconcretas, posibilitan la consecución de una sinfonía cromática muy expresiva, con el contraste de los cálidos y gruesos empastes del primer término y las manchas frías del resto.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Existe una variada gama que va desde la tenue rugosidad del celaje a los gruesos relieves del primer término.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La variada forma de incidir tanto con el pincel como con la espátula, ha imprimido al tema la vibración y quietud que la característica de los elementos del tema nos ofrecen: quietud de las montañas, leves y sutiles vibraciones de luz en el casco urbano y contundentes y dinámicas manchas arbóreas del primer término.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

El aspecto satinado propio de este aglutinante nos ofrece al tacto un agradable efecto, en donde las gruesas pinceladas contrastan con las leves rugosidades del resto.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE

Ver apartado 3.1 de la práctica T-1

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Ver apartado 3.2. de la práctica S-1

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la practica T-1

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE

La fluidez de la pincelada en las primeras manchas ha favorecido la resistencia de la película pictórica a las posibles contracciones que puede haber realizado el soporte.

Al impactar la prueba contra el suelo, han saltado pequeños pedazos de película pictórica de las zonas muy empastadas.

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN

Con el presente médium y plancha metálica no se precisan normas concretas, salvo las propias que el elemento estético exija.

A pesar del deterioro, tras la prueba de impactos producidos en los gruesos empastes, no es motivo para eliminarlos, porque la rigidez de la plancha facilita su empleo.

Para su limpiado y conservación no presenta ningún inconveniente, al admitir su lavado con agua y jabón, si la suciedad es muy persistente.

CONCLUSIONES

PRIMERA PARTE

Evolución Histórica

Concepto de encáustica

Desde que estamos investigando sobre esta técnica, hemos observado que la encáustica es un procedimiento pictórico poco conocido por el público en general e incluso por algunos pintores en particular, quienes al preguntarnos sobre nuestra actividad pictórica, se quedan extrañados cuando les mencionamos la palabra "Encáustica".

Es un hecho digno de resaltar que estos pintores, tras las explicaciones realizadas por nuestra parte, se han interesado por el estudio y práctica de ella, en la mayoría de los casos con notable éxito, quienes, al igual que nosotros, se han convertido desde entonces, en entusiastas difusores y valedores del procedimiento en cuestión.

Basándonos en lo que dicen los diccionarios, enciclopedias, textos clásicos, interpretaciones de éstos por artistas e investigadores, (entre los cuales Scheffer y Palomino, continuador de la línea de éste, amplían el campo, diciendo que encáustica es pintar con fuego, pudiendo hacerse de dos maneras: sobre tabla con cera, o sobre barro con colores metálicos, o sobre oro con vidrio o esmaltes dividiendo con ello la pintura encáustica, en cerífica, figulina y porcelana, a la que añaden la vítrea). Tras nuestras investigaciones concluimos, definiendo "Encáustica" como un procedimiento

pictórico cuyo principal ingrediente es cera virgen de abejas y una porción variable de resina, ambas en estado puro y disueltas con calor o con ingredientes modificantes (aceites volátiles o álcalis).

Orígenes de la encáustica

La búsqueda del origen de la encáustica concretamente, y el descubrimiento de un creador individual de la misma, es una tarea vana e inútil, aunque ciertamente, y por la influencia de la cultura renacentista, basada en gran parte en el protagonismo individual del hombre, no deja de preocupar al investigador actual este aspecto de la cuestión. Pero si pretendiéramos dar solución a este enigma, nos encontraríamos ante un problema similar sobre quién fue el creador de la escritura, o quién fue el autor del Poema de Mío Cid, si es que lo hubo.

Por tanto, a lo más que podemos aspirar es a realizar una visión panorámica sobre pueblos y sociedades que sirvieron de base a un procedimiento pictórico tan antiguo. El origen de la encáustica debe estar ligada al de la pintura en general.

Aunque no está generalmente admitido que la encáustica provenga de la antigua civilización egipcia, es probable que así lo fuese por las siguientes razones:

a) Los egipcios eran maestros en la obtención de materiales y en las técnicas, entre las que destacan el conocimiento de las pastas. Los perfumes, por ejemplo se usaban tanto líquidos como incorporados a una emulsión grasa.

b) Conocían las cualidades de los productos naturales, especialmente la cera, empleada en embalsamamientos, así como los secretos de emulsiones y fusiones. No es extraño, por tanto, que conocieran la técnica de la encáustica en todas sus variantes.

c) El conocimiento de la cera era evidente, pues las abejas tenían un gran significado para los egipcios primitivos y, por tanto, sus productos serían conocidos y explotados. Lo demuestra el hecho de que, en un principio, el reino occidental del Delta tenía como símbolo la abeja, la cuál aparece grabada en relieves

d) El hecho de que conocieran el esmalte, y llegaran a él a través de la fundición de silicatos-arena, cal, carbonato sódico, carbonato de cobre, etc., afianzan la posibilidad del conocimiento de la encáustica.

e) Los egipcios, en los trabajos portátiles, adicionaban cera a los colores que disolvían con aceites; también utilizaban la cera y diversos barnices para proteger la pintura e hicieron uso de diferentes resinas disueltas en óleos fijos y volátiles.

f) Las necrópolis tebanas del siglo XV a de J.C. y los hipogeos de Beni-Assan, constituyen magníficos testimonios de las cotas conseguidas en la pintura egipcia, en la que destacan el colorido preciosista, fresco y de un delicado diseño de sello inconfundible.

Por los textos de Plinio, se sabe que los pintores que perfeccionaron la encáustica fueron griegos. Plinio incurre en inexactitudes, y atribuye el invento de la encáustica al pintor Arístides de Tebas, que vivió por los años 340 a de J.C.; sin embargo, como él mismo observa, se conocían pinturas de este tipo ejecutadas por artistas anteriores.

Polignoto de Tasos, junto con los celebrados pintores Pausias y Arístides, fueron los que utilizaron la encáustica en su más alta perfección y dominio en sus murales, consiguiendo un amplio desarrollo artístico.

Fue Pausias el más célebre en este género de pintura, logrando dominio pleno de esta técnica, que es particularmente lenta y difícil, alcanzando una excelente vivacidad cromática.

Métodos de pintura encáustica

Tras la lectura de las diferentes traducciones e interpretaciones del poco explícito pasaje de Plinio, en donde enumera los métodos de encáustica, corroborado con las interpretaciones y prácticas realizadas por artistas e investigadores durante el siglo XVIII y XIX, intentando restablecer el antiguo método, podemos sacar unas conclusiones aproximadas a lo que fue, en realidad, este proceso.

Vemos como Plinio establece dos modos bien diferenciados. Por un lado, dos de ellos estaban reservados a los artistas con espátula, bien sobre una superficie de madera, que podría estar previamente encerada, o no, y también sobre marfil. Y finalmente un método al pincel sobre barcos.

Imaginamos que, en los dos primeros modos se empleaban las ceras en caliente con el cestrum; aunque no se puede eliminar la posibilidad del uso del pincel en este proceso, como hemos visto en las prácticas de investigadores y las nuestras propias, al menos para mezclar los tonos y matices en la paleta caliente, y trasladarlos posteriormente a la tabla, sirviéndose después del cestrum y cauterium para ir fundiendo y modelando las tintas que el pincel no había podido realizar.

Caylus, tratando de acercarse a este proceso realizó una serie de prácticas con cuatro métodos en caliente. Estos, aunque factibles (pues nosotros los hemos experimentado), respecto al proceso, como en relación al resultado obtenido, quedan superados por los medios moderno empleados.

En el segundo modo, el trazo inciso en el marfil delineaba la forma y se incrustaba después con colores a la cera. Parece ser que este género sería usado en pequeñas obras de miniatura y muy delicadas, como lo prueba el hecho referido por Plinio sobre los

pintores que trabajaban en marfil, cuando cita a Iea de Cícico y a otras que fueron excelentes en pinturas en miniatura. *"Iea de Cícico, que vivió siempre soltera... pintó en Roma con el pincel, y en marfil con cestro, por lo común imágenes de mujeres"*. (ver nota 62 del capítulo IV de la primera parte).

Otras interpretaciones realizadas por otros investigadores referente al método sobre marfil, consiste en manchar el marfil con un color oscuro general y con el cestrum o punzón ir rascando la superficie logrando un dibujo en claroscuro. Lo que no sabemos con exactitud es de qué forma se practicaba la "adustión" para haber sido incluida entre los modos del encausto. Sobre este aspecto ignoramos el modo y tiempo de aplicar el fuego.

El tercer método, en el cual, (según Plinio) se empleaba la cera con el pincel, es el que más polémica suscitó durante el restablecimiento, al no ponerse de acuerdo sobre qué substancia se empleaba para hacer la cera soluble y poder utilizarla con el pincel.

Pensamos que, al menos, hay dos tipos de substancias que permiten "mantener" la cera líquida. Una es la utilización de sales o bases alcalinas (sosa, potasa), con lo que se consigue "despojar" a la cera de las substancias grasas, es decir, haciéndolas solubles en agua; el otro tipo lleva a la utilización de "aceites volátiles" en los que la cera se disuelve, y así facilita la mezcla con los pigmentos y colorantes y permite su aplicación con pincel, utilizando como diluyente el mismo aceite volátil.

Por los relatos de Plinio sabemos que estas dos substancias eran conocidas en la Antigüedad. El relato que hace de la tabla "Jaliso" de Protógenes, queda claro que se empleaba el pincel, así como la formación de espuma de este jabón de cera. En otros relatos menciona Plinio la existencia de gran cantidad de aceites y esencias volátiles capaces de disolver la cera y hacerla aplicable con el pincel.

Descubrimientos arqueológicos

Compartimos plenamente la opinión de que los retratos de El Fayúm son las únicas pinturas de la Antigüedad en las que los investigadores especializados se han puesto de acuerdo al asegurar que están realizadas a la encáustica.

Su finalidad era ciertamente funeraria. Tales tablillas eran incrustadas en la parte superior de la momia disimulando los bordes con las vendas, de manera que hicieran creer que el muerto que representaban, miraba hacia el exterior por una abertura.

No se sabe con certeza si tales tablas fueron pintadas antes o después de morir el modelo. No descartamos la hipótesis de que fuesen pintadas antes de morir, pues sorprende, cuando se pasa revista a estos retratos sobre tablillas de cedro, la extraordinaria expresión de vida que desprenden.

Aunque fuesen pintados por encargo, algunos de estos retratos están realizados con una factura valiente y segura, de buen pintor conocedor y dominador de la técnica.

La calidad transparente de los tonos deja ver a través de la cera sus tonalidades anteriores, a través de los surcos realizados con la herramienta. Hay además, trazos semejantes a la huella que dejaría una brocha plana, pero estas pinceladas resultan excesivamente largas para haber sido realizadas a la Encáustica. Sin embargo, es seguro que se efectuaron con la pasada de un instrumento plano, parecido a un cincel con dientes, de estructura igual al útil que los escultores llaman "gradina".

En todas las obras que hemos podido ver, es perceptible la huella del hierro en las carnaciones y la del pincel en los ropajes.

Estos retratos, que representan a hombres y mujeres jóvenes y doncellas, tienen en general una intensidad de mirada que desconcierta. Algunas figuras femeninas tienen los ojos desmesuradamente agrandados, con el propósito de idealizar al modelo.

Un aspecto digno de resaltar es el aire moderno de muchos de estos retratos. Los personajes que representan parecen haber vivido en época reciente. Aunque ignoramos los originales, la verosimilitud expresiva de estos retratos es sorprendente. Hay mucha vida en estas imágenes, y ella se marca por rasgos demasiado individuales para que dudemos de su fidelidad.

Pinturas pompeyanas

¿Frescos?. Justificamos la causa de esta definición porque las pinturas a que nos referimos, efectivamente están realizadas sobre las tres capas de estuco de cal y arena, o mortero graso, clásicas de la pintura al fresco.

En observaciones visuales recogidas, se aprecian las tres capas de estuco y posteriormente la capa pictórica que está perfectamente delimitada. Sin embargo en las muestras monocromas, se aprecia la incrustación de la pintura en la última capa de estuco.

En estas pinturas se han realizado al fresco los fondos, dejando secar las zonas destinadas a los temas figurativos, que pudieran haber sido pintadas a la encáustica en cualquiera de sus variantes, temple de cola, cal saponificada o al fresco y una posterior mano de cera cauterizada.

Sobre la posibilidad de que fuesen pintadas al fresco y cauterizadas posteriormente, hemos realizado la correspondiente prueba:

Sobre la copia de un fragmento de pintura de la Villa de los Misterios realizada al fresco, hemos delimitado tres zonas, cauteri-

zando cada una de ellas con un gluten diferente de cera, de los empleados en las prácticas. En las zonas cauterizadas, se aprecia una escala de brillos característicos de cada uno de ellos, y con una notable diferencia en la jugosidad respecto a la zona no cauterizada.

Preferentemente nos decantamos por la cera en caliente o disuelta en esencia de trementina, descartando el temple de cera por su poca consistencia ante la humedad.

¿Temples? En cuanto a los que se inclinan por el temple sobre estuco seco, sabemos que la humedad ataca y destruye la pintura al temple, más aún, después del tiempo en que éstas han estado enterradas.

Sin embargo, cabe la posibilidad de que se trate de temples con una cauterización final con cera en caliente o con cera disuelta en esencia de trementina, lo que conferiría a éstos la impermeabilización necesaria.

Sobre la posibilidad de esta hipótesis, hemos copiado al temple en un soporte de estuco seco un fragmento de la Villa de los Misterios. Hemos delimitado tres zonas, cauterizando cada una con un gluten de los empleados en las prácticas. En las zonas cauterizadas se aprecian una jugosidad y luminosidad características de la encáustica. Preferentemente nos decantamos por la cera en caliente o la disuelta en esencia de trementina, pues el temple de cera, dada su fragilidad lo descartamos.

¿Encáusticas ? Los que opinan que son encáusticas se basan sobre todo en el análisis químico de fragmentos de pinturas murales, que arrojan unos resultados menos divergentes que los obtenidos en el estudio de los textos clásicos o por la observación visual de estas pinturas.

Todas las afirmaciones contrastadas sobre las que, en su mayoría, estamos de acuerdo, serían incompletas sin la correspon-

diente constatación realizada por nuestra parte. Evidentemente, por muchas diapositivas, fotografías y opiniones escritas consultadas, nunca se puede imaginar con mediana exactitud el impacto que estas pinturas producen mediante la observación directa del original en el que las observa. Inmediatamente nos vinieron a la mente las encáusticas que teníamos realizadas en el estudio y el gran parecido con los efectos visuales que provocan estas pinturas "in situ"..

El extraordinario lustre que se aprecia en tales pinturas en la actualidad, se deberá posiblemente a los preparados con los que fueron protegidos tras su descubrimiento, o a la cera que aún conservan.

Como hemos visto, algunos investigadores han encontrado partículas de materias grasas, lo que afianza nuestra tesis; otros no han detectado nada que se parezca a la cera.

Nosotros, a la vista de los análisis visuales por un lado, y tras las prácticas realizadas sobre estuco de cal y arena y que enumeramos a continuación, por otro, podemos concluir que estas pinturas son "encáusticas".

En las siguientes prácticas, el soporte empleado es el clásico de la pintura al fresco: (mortero graso de cal y arena), empleando las diferentes variantes de aglutinante.

a) El aglutinante se compone de cera y resina empleadas en caliente, con una imprimación previa con el mismo gluten (ver práctica A-1, capítulo IV de la segunda parte, fig. 5).

b) Temple de cera saponificada, con una imprimación previa con el mismo gluten y una vez terminada la obra, cauterización final tras una mano de gluten.(ver práctica A-2, capítulo IV de la segunda parte, fig. 6).

c) Cera y resina disueltas en esencia de trementina, con una imprimación previa con el mismo gluten y cauterización final. (ver práctica A-3, capítulo IV de la segunda parte, fig. 7).

d) Pintura realizada al fresco y, una vez seco, cauterizada con cada una de los médiums empleados en los apartados anteriores a, b y c. (ver apartado 1.2.6 del capítulo V de la primera parte, fig. 16).

e) Pintura realizada al temple sobre estuco seco, previamente imprimado con el mismo temple y, una vez terminado, cauterizado con los médiums empleados en el apartado anterior. (ver apartado 1.2.6 del capítulo V de la primera parte, fig. 17).

Sobre las afirmaciones de Robert Etienne, referente a que estas pinturas están realizadas con "cal saponificada", no dudamos de su verosimilitud, pues el resultado final se asemeja bastante a nuestra práctica A-2, a pesar de no haber seguido el mismo proceso. Aunque dudamos de su resistencia si estas no son cauterizadas tras una pasada de cera en caliente.

Restablecimiento de la encáustica

Tras el descubrimiento de las pinturas murales de la Domus Aurea (Roma) y las de Pompeya, Herculano y otras localizaciones, los investigadores sienten interés en descifrar la técnica de estos murales. Para ello había que adentrarse en los testimonios que pudieran transmitir sus contemporáneos en los escasos escritos legados por ellos.

Al analizar el poco claro pasaje de Plinio (Encausto pingendi duo fuere...) surgen toda suerte de procedimientos, intentando restablecer el método de los antiguos.

Respecto al método en caliente sobre tabla u otro paramento, los investigadores a partir del siglo XVIII han realizado innumerables ensayos. Caylus propone un método en el que se mantenían las

ceras, cuencos para contenerlas, paleta y soporte, calentados al baño maría, para lo cual se fabricó unos artilugios muy complicados, por lo que se vio obligado a abandonarlo. Sin embargo, hoy en día con la electricidad se puede realizar sin ningún problema.

Aunque las investigaciones de Requeno se centran en el tercer método, (con pincel), detalla un método para pintar a la encáustica con estiletes calientes mediante los que aplicarían las ceras coloreadas las cuales se mantenían calientes sobre una plancha bajo la cual estaban las brasas, estas ceras eran llevadas el cuadro con la punta de la espátula caliente, etc.

Otros procesos de Caylus consistían en pintar con colores al agua sobre una superficie encerada, o directamente sobre el soporte, y posterior aplicación de una capa de cera.

Requeno empleaba los colores aglutinados con gomas y una pequeña cantidad de cera, pintura que cubría de cera una vez terminada.

Moretti pintaba con colores aglutinados con glicerina, y posteriormente era sustituida por cera.

Igual que la técnica al óleo se llama así porque el principal ingrediente es el aceite, la cera, debe ser el principal ingrediente de la "encáustica" desde un primer momento, se cauterice finalmente o no, o se emplee en caliente o en frío.

Pensamos que estos procesos apuntados anteriormente, se deben llamar "encaustizar una pintura" pues la cera se adiciona a posteriori como si de un barnizado se tratara. Igualmente no se puede llamar óleo a una pintura pintada al temple con una mano de aceite superpuesta.

Tras el restablecimiento de la encáustica podemos destacar como máximos exponentes a Vicente Requeno y Pedro García de la Huerta, por lo documentado de sus investigaciones, preferentemente con la resolución de la cera.

La reconstrucción de Requeno contó con enorme prestigio, su método se propagó rápidamente por todas las grandes ciudades italianas (por lo extenso de este proceso lo omitimos en estas conclusiones, ver capítulo IV de la primera parte)

García de la Huerta experimentó con éxito (después de hojear un folleto de Juan María Astori), la resolución de la cera con lejía de cenizas. Para darle consistencia a la cera le adicionaba resina, aconsejando el encáusto una vez terminada la obra.

Aunque los métodos que ponen en consideración tanto uno con sus "pruebas", como el otro con sus "comentarios", no sean idénticos a la técnica antigua, sí contaron con el aplauso de sus contemporáneos, y han seguido siendo desde entonces, un punto de partida muy valioso para todo aquel que se haya interesado por la encáustica.

Terminando con el restablecimiento, podemos citar a Paillot de Montabert, con su método consistente en mezclar la cera con resinas de elemí y de copal disueltas con esencias volátiles. Así como Cros y Henry, los cuales propugnan una restitución del método en caliente a base de barras de cera y resina coloreadas fundidas sobre una paleta caliente, llevadas al cuadro con el pincel y modeladas con los hierros calientes.

Cera Púnica

Este término tuvo su controversia a raíz del restablecimiento de la encáustica, sobre el modo de interpretar los textos de Plinio, donde confundieron el método para blanquear la cera con el de la saponificación. Plinio dice: *"La mejor de las ceras es la que llaman*

púnica..." y al tratar sobre el blanqueamiento de la de la cera dice: "*La púnica se hace del modo siguiente...*" y cita el proceso para blanquear la cera.(ver nota 17 del capítulo IV de la primera parte).

La conclusión que sacamos, es que la cera ha de ser despojada de sus impurezas, blanqueada y endurecida para su uso en medicina o en pintura. Que el llamar púnica a la cera blanca, se deba a la semejanza de ésta con la que llevaban de Cartago a Roma, por ser los cartagineses famosos en el arte de purificarla, y que apellidasen "púnica" a la cera blanca aunque su origen fuese de otra región diferente. Para corroborar esta conclusión podemos citar algunos testimonios de algunos investigadores:

a) A. P. Laurie dice: "*se ha demostrado de manera concluyente por investigación química moderna que, la cera púnica no difiere en absoluto de la cera ordinaria que, al hervirla con nitro o bicarbonato sódico y agua de mar no tiene influencia sobre el producto final*", (ver nota 9 del capítulo VII de la primera parte)

b) Max Doerner dice: "*la cera púnica o de Heliodoro, citada por Plinio, era una cera endurecida por triple fusión en agua de mar y sosa, no emulsionable y turbia y de elevado punto de fusión 100° C. La palabra púnica despertó siempre en los pintores esperanzas fantásticas que no podían realizarse*".(ver nota 22 cap. VII, 1ª parte).

"A. Tois, dice Doerner, ha publicado un estudio completo acerca de la cera púnica. En su concepto la cera púnica está compuesta de una parte de sales ácidas, y otra neutra de la cera de abejas, la miricina, que en cantidad supone el 86% aproximadamente de la cera de abejas. El punto de fusión de la cera así constituida es superior a los 95° C, en oposición al de la cera de abejas que funde 20° C menos. Esta se prepara por cocción con agua de mar y un álcali".(ver nota 23, cap. VII, 1ª parte)

Sin embargo, Lorgna se empeñó en probar que el nitro de Plinio, prescrito para hacer la cera púnica, no es el nitro que los modernos llaman propiamente tal, sino el natrium de los antiguos, el álcali base de la sal marina, sal fija que se extrae de las cenizas de las plantas crecidas en el fondo del mar, la sal de barrilla. Y dice que de este modo descubre todo el misterio que encierra el nombre de púnica; que Plinio no enseña en modo alguno a blanquear la cera, sino a preparar un verdadero jabón de cera.

Guajardo afirma haber descubierto la cera púnica basándose en los textos de Plinio, quien decía que eran necesarias tres fusiones, y así es en efecto; pero lo que no mencionaba es que en esta última es donde se produce la transformación; lo que era mezcla pasa a ser combinación. Al contrario que en la encáustica donde la cera y pigmentos constituyen una simple mezcla, en la cera púnica ambos elementos se transforman en un cuerpo distinto de sus componentes y homogéneo; en su constitución se han precisado un total de sesenta y cuatro productos naturales, como el platitanio, la miricina y oxidaciones del alcohol vinílico. Dichos productos son fusionados con la cera de abejas. Estos productos naturales actúan como catalizadores los cuales elevan a la cera a temperatura por encima de la de ebullición, casi 100° C.

Hacer un comentario sobre lo que nos cuenta, sería aventurado, pues desconocemos los productos empleados y su fórmula, pero las calidades matéricas que hemos visto reflejadas en sus cuadros no difieren en absoluto de las conseguidas con fórmulas que hemos experimentado, sobre todo la 1 y 3. Por lo tanto, referente a la veracidad de este misterio poco podemos añadir, salvo una interrogante.

La encáustica en el siglo XX

Respecto a los tratados actuales consultados hemos realizado un extracto en el que queda reflejado lo que tratan sobre encáustica, con objeto de orientar a los estudiosos sobre los aspectos que tratan al respecto. Podemos resaltar el de María Bazzi como uno de los más completos y documentados.

Somos conscientes de la complejidad que entraña el analizar la obra de artistas actuales. A lo largo de nuestras investigaciones hemos ido recopilando datos que aparecen en publicaciones dedicadas a éstos, de los cuales conocemos sus datos, Del resto sólo podemos reflejar su nombre y algún que otra referencia incompleta.

Por su extensa obra a la encáustica, tanto de mural como de caballete, así como los valiosos datos reflejados en sus diarios podemos resaltar al pintor canario José Aguiar, el cuál empleaba indistintamente el método en caliente y el de cera disuelta en esencia de trementina, (el los llamaba colores duros y en frío). Del resto no dudamos de su importancia, pero no podemos citarlos a todos en estas conclusiones por razones obvias.

Tras la consulta a los titulares de Procedimientos Pictóricos de las Facultades de Bellas Artes respecto a la incidencia de la encáustica en el alumnado, reflejamos un extracto de ellos.

a) La encáustica se emplea de una forma académica, donde el alumnado por primera vez se interesa por un aspecto de la pintura no experimentado hasta ahora en la mayoría de los casos: la materia; sin embargo son reacios a emplear las fórmulas ortodoxas, haciendo experimentaciones con añadidos de las materias más insospechadas, que en la mayoría de los casos y debido a la bondad de la cera empleada obtienen resultados satisfactorios. A partir de aquí y debido a lo complejo de su preparación, la van abandonando paulatinamente, siendo escasos los artistas que la continúan .

b) La práctica de la encáustica reserva un enorme potencial didáctico a la hora de sensibilizar al alumno en la elocuencia de la materia, resultando sumamente eficaz en los procesos de mentalización sobre los tratamientos de la capa pictórica, la aplicación de los instrumentos sobre el soporte, la valoración de los efectos provocados por el uso racional de las texturas y los estímulos perceptivos que propicia la factura lograda gracias a la versatilidad de este medio.

Excelencias de la encáustica

La entusiasta aceptación de la encáustica por nuestra parte, queda fuera de toda duda. No sólo en la labor investigadora, a través de la cual hemos realizado más de un centenar de obras, sino por la ingente labor de captación de nuevos amantes de ella, como ha quedado reflejado en la introducción.

Vamos a realizar un extracto de las excelencias encontradas por artistas e investigadores a lo largo de esta tesis y que se encuentran reflejadas en el capítulo correspondiente. Entre otras, estas son:

a) La cera, dada su estructura y composición, se defiende ella misma frente a otros aglutinantes, pues ha quedado sobradamente probado que desde la antigüedad más remota, incluso antes de ser empleada en pintura, se utilizaba como elemento protector de una serie de materiales, tales como la madera, el mármol etc.

b) Todos los colores no pueden ser empleados al aceite. Son de empleo difícil, por ejemplo: El verde-gris, carmín de cochinilla, las lacas en general, y los negros. La cera por el contrario se alía con todos.

c) Este proceso ofrece ventajas preciosas. Los colores secan instantáneamente, se puede retocar sin raspar, la cera da transparencia y relieve, el color no se escama, resiste a la humedad y a los vientos.

Resumiendo: Las calidades de la cera, que la historia, la ciencia y nuestra práctica, confirman que es capaz de formar una base óptima para la pintura, no amarillece jamás, pues no se oxida con el aire, es poco sensible al agua, permite mezclar todos los colores y superponerlos en cualquier orden, consiguiéndose toda clase de tonos y matices que mantienen intacta la luminosidad. Su notable pastosidad proporciona formas enérgicas y opulentas, no obstante permite el trazado de los más finos detalles. Permite un sólido asentado de la materia hasta su secado completo sin sufrir alteraciones en la pincelada o el color.

Sería muy reiterativo el que nos pusiésemos a enumerar uno a uno, los pintores y las excelencias encontradas por éstos. Sólo nos queda el corroborar lo dicho por cada uno de ellos, no de forma teórica, sino demostrado práctica a práctica durante los años que llevamos realizando esta tesis.

Inconvenientes

Ciertamente es un procedimiento que requiere proveerse de utensilios y materiales no usuales, lo que conlleva un gasto adicional. También exige un dominio y seguridad en la ejecución, superior a otros procedimientos. A pesar de ello, son tantas las ventajas que nos aporta, que puede darse por bien empleado el esfuerzo.

SEGUNDA PARTE

Práctica sobre la encáustica

Fórmulas empleadas

Para la realización de las prácticas, y tras el estudio de todas las fórmulas conocidas, por sus características favorables hemos elegido las siguientes:

- a) Cera y resina empleadas en caliente
- b) Cera y resina saponificadas
- c) Cera y resina disueltas en esencia de trementina

Con estos tres modos hemos conseguido esa versatilidad expresiva que todo artista demanda a un procedimiento pictórico para poder expresarse en todas sus vertientes creativas. Sus características plásticas son:

- a) Cera y resina empleadas en caliente: aporta un aspecto brillante o semi-brillo, característicos del esmalte.
- b) Cera y resina saponificadas: aspecto mate, semi-mate, característicos del fresco, temple, gouache y acuarela.
- c) Cera y resina disueltas en esencia de trementina: aspecto brillo, semi-brillo y semi-mate característicos del óleo en particular.

En general, en la encáustica encontramos aunadas todas las calidades tanto visuales como táctiles propias de cada uno de los procedimientos existentes.

Materiales usados. Hemos seleccionado por sus características y para cualquiera de las tres fórmulas los siguientes.

- a) Cera virgen de abejas sin opercular y blanqueada
- b) Resina dammar lavada y pulverizada
- c) Esencia de trementina rectificada
- d) aceite de ricino
- e) Carbonato amónico
- f) Agua destilada o de lluvia

Utensilios empleados. Por sus características hemos elegido los siguientes.

a) Paleta térmica fabricada artesanalmente con los siguientes elementos de uso común. Rustidera de aluminio de 50 x 35 x 8 cm. Bandejas con huecos para cocer flanes de 35 x 25 cm. Resistencia de lavadora. Potenciómetro con mando regulable de temperatura.

b) Cauterium eléctrico, que se expende en el comercio como decapador de pinturas, por aire caliente con mando regulable de temperatura.

c) Cestrum eléctrico, que se expende en el mercado para ser usado como estación de microsoldadura, al que se le han acoplado en la punta las diferentes formas de cestrum necesarios (lisas, dentadas etc).

d) Pinceles y paleta se emplean los mismos que para otros procedimientos.

Primera fórmula. Los porcentajes de cera y resina idóneas tras las correspondientes pruebas son las siguientes:

Cera virgen de abejas	2 volúmenes
Resina dammar pulverizada	1 volumen

Segunda fórmula: Los criterios seguidos para la elección de los componentes son:

a) Gracias a la saponificación, la cera es un producto emulsionable en agua. Para lograr esta reacción se suele emplear una sal o base inorgánica. Por la saponificación se anula el efecto graso de la cera al desintegrarse su composición y transformar su ácido graso. Por ello pierde algo su poder amalgamante al estar la cera disgregada y escindida en minúsculas partículas, pudiendo ser atacada fácilmente por la humedad. Esta dificultad se remedia emulsionando la pasta con un elemento ligante (cola).

b) Hemos elaborado cinco temples empleando los diferentes álcalis: carbonato sódico, carbonato potásico, carbonato amónico, y amoniaco. Hemos elegido el carbonato amónico como el que mejor aspecto aporta a la pasta y menos residuos alcalinos porta.

c) Se emulsionó con las siguientes colas: Goma arábica, temple de huevo, caseína, cola de conejo, cola de pescado, gelatina y temple acrílico.

El resultado de esta emulsión en el que se buscaba: 1º.- grado de adherencia, y 2º.- comportamiento ante la cauterización: El 1º ha sido positivo con cualquiera de las colas enumeradas; no así el 2º, pues impedía el fundido con el calor y consiguientemente su reversibilidad.

d) La cera saponificada necesita para su perfecta adherencia e! ser emulsionada con un temple, pues si se emplea sola, aunque admite la cauterización, el resultado es una pintura frágil.

e) La necesidad de un temple cauterizable y consistente hizo que investigáramos en los textos y, recordando a García de la Huerta, incluimos en la saponificación junto con la cera, resina dammar, la cual no entorpece la saponificación; esta se mantiene en suspensión y en el momento de la cauterización forma con la cera un cuerpo compacto y jugoso.

f) Tras los correspondientes ensayos hemos optado por la fórmula siguiente:

Cera virgen de abejas	80 gramos
Resina dammar	40 "
Carbonato amónico	30 "
Agua destilada	250 c.c.

g) Para comprobar el comportamiento de la pasta ante el calor, hemos realizado las pruebas que se describen a continuación:

En el fondo de dos recipientes hemos depositado la misma porción de pasta, en uno en frío y en el otro caliente. Una vez secas, se aprecia en la pasta calentada una mayor dureza y jugosidad, con lo que ha quedado demostrado lo anteriormente expuesto en el apartado -e-.

Tercera fórmula: Tras los correspondientes ensayos y dosis hemos optado por la siguiente:

Cera virgen de abejas	100 gramos
Resina dammar	175 "
Aceite de ricino	15 "
Esencia de trementina	200 cc.

Al emplear como diluyente el mismo vehículo que el usado en el gluten (esencia de trementina), y tras las correspondientes prácticas, hemos sacado estas conclusiones:

a) El exceso de esencia de trementina en las películas de color iniciales del cuadro, diluye el aglutinante en tal cantidad que lo descompone y, al depositar la pintura sobre el soporte, éste absorbe las partes líquidas, entre ellas el aglutinante muy diluido y el pigmento que le acompaña.

b) Un exceso de esencia de trementina en cualquiera de los estados de la pintura, tanto al principio, en el medio o en un estado muy avanzado del cuadro, puede romper las películas inferiores de color, pues el disolvente reblandece las capas aún no consolidadas, y se produce una evaporación excesivamente rápida, contrae violentamente dichas capas y las cuarteas.

c) El exceso de disolvente divide al color, es decir, separa las partículas colorantes por el aglutinante dividido y aparecen en la superficie del cuadro en manchas de color y puntos. También por el mismo efecto de descomponer la cohesión del aglutinante, el pigmento queda seco y algo decolorado en la superficie de la mancha.

Existe otra circunstancia común a las tres fórmulas empleadas. El exceso de pigmento en la elaboración de los colores, por un lado, o si estos se aplican sobre la superficie sin diluirlos y enriquecidos con gluten, por otro, los poros del soporte absorben totalmente el aglutinante dejando al pigmento desprovisto de la cohesión necesaria, con lo cual la película de color se desprende al mínimo roce.

Soportes murales empleados

Hemos elegido un abanico en el que estuviesen representados el máximo de texturas, colorido, porosidad etc.; algunos de ellos lo suficientemente probados desde la antigüedad: estuco de cal y arena, piedra, barro cocido, y yeso. Y otros empleados actualmente en revocos.

Estos últimos, en los que la base principal son las resinas acrílicas (copolímeros acrílico-vinílicos), nos aportan una fuerte adhesividad sobre cualquier soporte, estabilidad a la luz, impermeabilidad y poquísima sensibilidad a los ácidos álcalis, muy secantes.

Hemos empleado diez soportes murales; de ellos cinco están realizados con estas resinas, y tras las pruebas correspondientes hemos observado que tres de ellos arrojan un resultado muy satisfactorio para ser recomendados en revocos como soportes de pintura mural a la encáustica. Estos son el E, F y H. (ver capítulo IV de la segunda parte).

La adopción de unas mallas de fibra de vidrio en la elaboración de los soportes murales han aportado a éstos una consistencia no conseguida hasta ahora.

Aparte de los informes favorables de las Firmas elaboradoras del producto, y probadas en fachadas desde hace más de una década, nosotros, tras nuestras prácticas hemos sacado estas conclusiones:

a) Esta inclusión, además de evitar los molestos cuarteados que hasta la presente eran una constante cuando se preparaba un muro, ha imprimido a éstos una consistencia que evita su deterioro ante las tensiones por la dilatación.

b) Para analizar el comportamiento ante posibles impactos, hemos realizado la correspondiente prueba. En dos bateas de madera se han confeccionado dos preparaciones murales(las tres capas de estuco para el fresco), en una de ellas con las mallas incrustadas, y en la otra, sin ellas. Las hemos dejado caer contra el suelo, partiéndose en varios pedazos la que no tenía las mallas, manteniéndose casi intacta la otra, lo que nos confirmó la consistencia que éstas aportan al revoco.

Estudio de las prácticas murales

Ejecución:

La imprimación siempre se ha realizado con el mismo médium que el empleado para aglutinar el color, circunstancia a

todas luces favorable para la perfecta integración entre ambos estratos.

El dibujo previo se realizó directamente sobre el soporte antes de la imprimación, pues, de lo contrario, la cera y resina impiden que el lápiz o carboncillo se adhiera; este dibujo es fijado por la primera capa de gluten transparente. En el supuesto de que el soporte necesitara una segunda mano de imprimación con un color neutro, el dibujo se realiza con pigmento y a pincel, con una barra de cera o lápiz graso.

El manchado se realizó con el pigmento fluido para facilitar la integración de éste en los poros. Esta operación conviene hacerla sin abusar del diluyente que rompería las capas de imprimación.

Durante el proceso de la obra se va empastando y cauterizando progresivamente en función del gluten utilizado; conviene no empastar directamente sobre soportes porosos que pueden dejar al pigmento desprovisto de la consistencia necesaria al absorber completamente el gluten, dejando al pigmento en el exterior.

La cauterización final es muy conveniente en todos los casos, preferentemente en las fórmulas en frío, pues unifica las pinceladas entre sí y las adhiere al soporte, así como con la cauterización, hacer que se consigan efectos estéticos insospechados.

Estudio estético

En todos los casos, el tema elegido para cada práctica se ha realizado en función de las calidades texturales del soporte, su color, porosidad, etc.

De esta manera, se ha conseguido un aspecto importante de la pintura mural: que la calidad del muro y la del tema estén íntimamente ligados.

Las calidades expresivas se consiguen en función de las propias que nos brinda la calidad del soporte y las conseguidas con la forma de incidir con los utensilios:

a) Fluidificando la pincelada se ha conseguido una gama de transparencias más o menos nítidas en función del gluten empleado; sobre todo el método de cera disuelta en esencia de trementina favorece esta circunstancia.

Estas veladuras se pueden conseguir bien por glaseado sobre superficies lisas, o por barridos del pincel en seco sobre superficies rugosas.

b) Empastes, -tanto grasos como magros, con adición de materiales de carga-, son favorecidos en unos casos por la porosidad del soporte, y en otros, por la adherencia que confieren la cera y resina, sobre todo en las fórmulas 1 y 3.

c) El fundido de la cera favorece la consecución de matices, con la mezcla de tonos que afloran desde el estrato inferior entremezclándose con los del superior; en muchos casos, con efectos estéticos insospechados.

d) Con la incisión de los utensilios, planos o dentados, aparecen calidades al dejar descubiertos parcialmente los estratos inferiores, unas veces calentando la cera, o en seco.

e) La Reversibilidad es un hecho muy positivo, por la posibilidad que tiene la cera y resina de ser fundidas una vez que están depositadas sobre el soporte, con lo que se pueden desplazar de un sitio a otro, aumentar la tonalidad con adición de nuevo pigmento, quitar parte de este, etc.

f) La jugosidad característica de la cera y resina, hacen innecesaria la operación de barnizado final, imprescindible en otros procedimientos. Sólo con el frotado de cepillo o paño de lana se consigue el efecto deseado.

g) El aspecto táctil que presenta cualquiera de los glútenes sobre los diversos soportes es favorecido por la calidad agradable al tacto que nos brinda la cera, tanto más rica cuanto más se frota o acaricia.

Estudio técnico

La adherencia del mortero al muro ha sido satisfactoria en todos los soporte por las siguientes causas:

a) La adherencia que el cemento aporta al mortero facilita la de este al muro, bien de ladrillo, piedra o prefabricado de hormigón.

b). La inclusión de una tela metálica galvanizada y fijada al muro con los correspondientes herrajes, garantiza la unión entre ambos elementos, evitando el fisuramiento causado por la dilatación de los materiales.

La adherencia del revoco al mortero ha sido satisfactoria en todos los soportes por las siguientes causas:

a) La propia adherencia natural de los productos empleados (cal, cemento, yeso moreno y escayola).

b) Las resinas acrílicas incorporadas a las fórmulas de los revocos modernos.

c) La inclusión de las mallas de fibra de vidrio entre el mortero y diferentes capas de revoco, ha facilitado esta adherencia, así como evitado el fisuramiento o cuarteamiento tras la dilatación de los materiales.

La adherencia de la imprimación al revoco ha sido satisfactoria por las siguientes causas:

a) La porosidad de los soportes ha facilitado que los componentes de los médiums empleados (cera y resina) se integren en éstos.

b) La capa de imprimación de mayor a menor fluidez, ha facilitado la penetración de todas las partículas del medium.

c) El calor aportado con la cauterización ha derretido aquellas partículas de cera y resina que, por alguna circunstancia, aún no se habían introducido en los poros.

La adherencia de la capa pictórica a la imprimación ha sido favorecida por:

a) El empleo del mismo medium para ambas capas, con lo que la adherencia queda obviamente garantizada.

b) El empleo del mismo diluyente (guardando las debidas precauciones).

c) Con la cauterización, el calor ha favorecido la integración entre ambos estratos.

Exposición a la intemperie

Todos los revocos han resistido a las pruebas a que han sido sometidos, circunstancias que han sido favorecidas, sin duda, por la inclusión de las mallas de fibra de vidrio descritas y por la naturaleza de los materiales, salvo aquellos en los que interviene el yeso, escayola o cal, que por su higroscopicidad desaconsejamos.

Los aglutinantes empleados han protegido a los soportes impermeabilizándolos y aportándoles mayor dureza.

Estos médiums empleados para la imprimación y aglutinado de los pigmentos, han aceptado convenientemente estas pruebas a excepción del gluten de la fórmula 2 (cera saponificada) que, por la fragilidad que esta conlleva, desaconsejamos su empleo en mural exterior.

Visualmente se aprecia en todas las pruebas un ligero decoloramiento debido a diferentes causas: frío, calor, polución ambiental; ésta última en mayor escala.

El brillo característico que presentaba la prueba antes de ser expuesta, ha desaparecido en parte; este cambio se aprecia al comparar ambas zonas: la expuesta y la protegida. Sin embargo, con un lavado y posterior frotado, recupera en parte la jugosidad perdida.

La circunstancia desfavorable apuntada al principio, respecto al excesivo empleo de diluyente que debilita la cohesión del gluten, así como el empaste directo que deja al pigmento desprotegido de su aglutinante, al ser absorbido por los poros, se ha visto agravada por el impacto ambiental que ha aligerado esta degradación.

Con el barnizado final de unas capas de gluten y su posterior cauterización, remedian en parte la posible degradación de la capa pictórica, debido a estas circunstancias desfavorables.

La cera y resina empleadas en los glútenes usados, han protegido a los soportes ante los agentes atmosféricos. Al incidir con un elemento contundente en una zona imprimada y en otra sin imprimir, se aprecia mayor dureza en la zona imprimada.

Soportes de caballete empleados

Como en el mural, hemos elegido un abanico de soportes ligeros en el que estuviesen representados el máximo de texturas,

colorido, porosidades y satinados. Algunos de ellos lo suficientemente probados desde la antigüedad: tabla, lienzo, metal, etc.

Como novedad, y sin que se pierda la calidad visual y táctil del lienzo en todos sus grados, hemos adherido el lienzo a soportes rígidos ligeros, lo que evita que la presión que se puede ejercer sobre éste y consecuentemente el fisurado o cuarteado de la capa pictórica.

Esta adherencia a soporte rígido para evitar su abombamiento o alabeamiento, lo hemos realizado también con láminas de cartón y metal, lo que posibilita unos tamaños superiores a los que estos, por su fragilidad, aconsejan.

Estudio estético

Respecto a las calidades de las superficies, tanto visuales como táctiles, al tratarse de los mismos glútenes que en el mural, el aspecto de éstos, no difieren, salvo en el de la propia calidad, en este caso distinta por los soportes empleados. El resto de los aspectos tratados: imprimación, dibujo, manchado, cauterización y demás aspectos estéticos, son similares a los adoptados en la pintura mural.

Estudio técnico

Comportamiento del soporte ante la dilatación:

a) En los soportes rígidos, para evitar la dilatación, y si estos son porosos, se recomienda impermeabilizarlos por todas las zonas con el mismo gluten que el empleado en imprimación y capa pictórica. En los casos en que se emplee temple de cera saponificada, se recomienda impermeabilizarlos con otros médiums.

b) En los soportes elásticos, la imprimación se adhiere perfectamente e incluso llega a traspasarlos en el caso de la tela, por lo que la resistencia ante la humedad aumenta, y consecuentemente su resistencia a la dilatación.

c) En los soportes metálicos, al ser poco porosos, es imprescindible el rascado de la superficie, con objeto de que las diferentes capas depositadas de imprimación y pigmento no se desprendan ante la dilatación de éste.

Comportamiento de la capa pictórica ante la dilatación del soporte:

a) Como en todas las prácticas, tanto murales como de caballete, la circunstancia de que se emplee el mismo vehículo para ambas capas, éstas han resistido sin desprenderse entre ellas, tras los movimientos efectuados por el soporte debido a la dilatación.

b) No obstante a lo apuntado en -a-, en los soportes elásticos la pincelada puede desprenderse, sobre todo si la elasticidad del soporte y la pincelada no tienen el mismo grado.

c) Esta circunstancia anteriormente expuesta, no se aprecia mientras el soporte permanezca colgado, pues los movimientos tras la dilatación son lentos, lo que impide que la pincelada se desprenda.

d) Sin embargo, al descolgarlo para realizar el estudio analítico y al incidir con el dedo presionando de atrás hacia adelante, se aprecia un diferente grado de elasticidad, y consecuentemente la capa pictórica se fisura y, en los casos en que la incisión es contundente y la pincelada no esté muy integrada en el soporte, esta se desprende.

e) Cuando se trate de soportes elásticos, sobre todo lienzo, recomendamos: 1º. aligerar la pincelada al comienzo, con objeto de que se integre en los poros del soporte, y progresivamente ir empastando, y 2º., en los casos en que se requiera pintar sobre este tipo de soportes, disminuir el porcentaje de resina, lo que aumenta la elasticidad.

f) Sobre el soporte -S- (plancha de hierro galvanizado), al tratarse de la fórmula -2- (cera saponificada) el despojo del elemento graso característico de este médium ha posibilitado en la práctica S-2 el deterioro siguiente. Este consiste en la oxidación de la zona rayada y desprovista de la capa antioxidante, por el agua empleada como diluyente.

El deterioro ha sido percibido al cabo de dos años con la aparición sobre la capa pictórica de unas protuberancias semejantes al rayado realizado en la plancha. La oxidación de estas zonas ha desprendido en forma de polvo la capa pictórica. En las zonas donde la pincelada es más gruesa apenas se aprecian estos deterioros, debido a estar más enriquecida de médium; no así en las zonas donde el agua ha debilitado la consistencia. Recomendamos no emplear este médium en soportes sensibles a la oxidación.

Finalizada la Tesis, pudiera parecer que en algunos aspectos se ha engordado deliberadamente. Nada más lejos de esta apreciación; nuestra idea se ha basado en, (dado el poco conocimiento que existe sobre la encáustica y lo diseminado de sus estudios), aportar un compendio sobre el origen, naturaleza y evolución histórica de esta técnica, así como el estudio y análisis de las fórmulas y tentativas realizadas desde su descubrimiento hasta nuestros días, completado con nuestra aportación práctica, y tratando de contribuir con este trabajo a ofrecer a todos aquellos que deseen conocer este procedimiento, un compendio de conocimientos amplios y puntuales sobre sus secretos y desarrollo histórico y expresivo.

Como decíamos al principio, en la introducción, no intentamos inventar nada nuevo, sino en la medida de lo posible, brindar a los pintores y al público en general la posibilidad de conocer, practicar y amar a este excelente sistema pictórico, que es la Encáustica

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, A., *José Aguiar*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Imp., A. Romero, S. A., Santa Cruz de Tenerife, 1991.

AGUILERA CERNI, V., *Panorama del nuevo arte español*, ed. Guadarrama, Madrid, 1966.

ALBERTI, L. B., *Sobre la pintura*, ed. Fernando Torres, Valencia, 1976.

ALVAR EZQUERRA, M., *Vox*, diccionario ilustrado de la lengua española, Barcelona, Bibliograf, 1987.

AMIDA, E. DI, *De re médica*, ed. J. Cornarium, Lyon, 1549; Venecia 1563.

ANGULO IÑIGUEZ, D. *Historia del Arte, I-II*, Gráficas Condor, S.A. Madrid, 1966.

ANDRE, J., *Pline l' Ancien*, ed. Belles Lettres, Paris, 1958.

ANTOLOGIE GRECQUE, ed. Hachette, Paris, 1863.

ANTOLOGIA GRIEGA, ed. Belles Lettres, Paris, 1891.

ASTORI, G. M., *Della pittura a cera con l'encausto*, Venecia, 1786.

AUGUSTI, S., *La técnica dell'antica pittura parietale pompeiana. in Pompeiana, Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi de Pompei*, Gaetara Macchiaroli Editore, Nápoles, 1950.

BACHELIER, *L'Histoire et le secret de la peinture en cire*, 1749

BAYET, J., *Literatura latina, Plinio el viejo*, ed. Ariel, Barcelona, 1970-1972.

BAZZI, M^a., *Enciclopedia de las técnicas pictóricas*, ed. Noguer, S.A., Barcelona, 1965.

BERGER, R., *El conocimiento de la pintura*, ed. Noguer, Barcelona, 1976.

BERGER, E., *Die Technik der römisch-pompejanischem Wand-Malerei*, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Die Maltechnik des Altertums, Dr. Wolf y Shn, Munich, 1893.

BETHE, E., *Pollucis, onomasticon*, ed., Teubner, Stuttgart, 1966.

BIRINGUCIO, V., *Pyrotechnia*, Venecia, 1550; idem., *La Pyrothenie, on art du fen*, Roven, 1627.

BLANCO FRELJEIRO, A., *Arte Griego*, Instituto Español de Arqueología, C. S. I. C., Madrid, 1971.

BONNIEC LE, H., *P. Ovidius Naso, Fastorum Liber Primus*, Coll. de Textes Latines Commentés, Paris, 1965.

BONTCÉ, J., *Técnicas y secretos de la pintura*, L.E.D.A., Las Ediciones del arte, Barcelona, 1980.

BRYSSON LOWE, F., *Pintura a la cera*, ed. L.E.D.A., Barcelona, 3ª edición, 1983.

CARDOZA Y ARAGON, L., *Mexico, pintura de Hoy*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1964.

CARDUCCI, V., *Diálogo de la Pintura; su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Impr. F. Martinez, Madrid, 1633.

CARPENTIER, P. *Notes sur la peinture á la cire cauterisee en procédé encaustique d'apres les laborieuses recherches de Paillet de Montabert*, Paris, 1875.

CARTIER, E. *Memoria de la pintura encáustica de los antiguos y sus verdaderos procedimientos*, 1845.

CAYLUS, A.C.P. Compte de; MAJALUT, M., *Memoire sur la peinture a la l'encaustique et sur la peinture á la cire*, Reimp. de la ed. de Génova, 1755, Chez Pissot Libraire, á la Croix d'Or, Quai de Conti, á Geneve, 1755; idem., *Du genre et de l'espece des peintures anciens*, Paris, 1771.

CENNINI, C., *Tratado de la Pintura (El libro del arte)*, Traducción, prólogo y notas de F. Pérez Dolz, 3ª ed. Barcelona, (sin fecha).

CIRICI PELLICER, A., *Pintura y la Escultura de la Edad Antigua*, ed. Amaltea, Barcelona, 1949.

CORNALI, R., *P. Ovidio Nasone, I- Fasti*, Collezione di classici Greci e Latini, Torino, 1949.

COROMINAS, J., *Diccionario crítico y etimológico castellano e Hispánico*, ed. Gredos, Madrid, 1980.

COSSIO-PLJOAN, *Summa Artis, Historia General del Arte*, Tomo I-50, ed. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1931.

CRESPO CASAS DE LAS, C. N., *José Aguiar, su vida y su obra*, Aula de cultura de Tenerife, Imprime: Litografía A. Romero S.A., Santa Cruz de Tenerife, 1975.

CROSS, H. et HENRY, CH., *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens. Histoire et Technique*, libraire de l'Art, J. Ronan, imprimeur-Editeur, Paris, 1884.

CUNÍ, J. A., *La encáustica pompeyana, I- II- III*, (Revista de Arqueología) Nº 66, 67 y 68, Madrid, 1986.

CHAPTAL, J. A. C. y HUMPHRY, D., *Anales de Física y Química*, 1809; idem., *Philosophical transactions*, 1815.

CHARMA, M., *Congrés des Sociétés Savantis des departements*, 1865.

CHIRICO, G. DE, *Piccolo trattato di Técnica Pittorica*, Milán, 1928.

CHURCH, A. H., *The Chemistry of Paints Painting*, Londres, 1890.

DIAZ MARTOS, A., *Restauración y conservación del arte pictórico*, ed. Arte Restauro, Madrid, 1975.

DIDEROT, D., *Encyclopedie on Dictionaire rainsonne des Sciences, des Arts et des Métiers par une societe de Gens de Léttrés Mis en ordre et publie par M. Diderot... par M. d'Alembert*, Le Breton et Stompe, Paris, 1751; idem., *I. Ensayo sobre la pintura, II. Goethe, Comentario al ensayo sobre la pintura*, La plata, Universidad de B. Aires, 1903.

DIOSCÓRIDES, *De re medica*, Venecia 1499; idem., *De medicinalis materia*, Venecia, 1538, Basilea, 1542.

DOERNER, M., *Malmaterial und sine verwendug im bilde*, ed., Ferdinand Enke, Vg., Stuttgart, 1921. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, ed. Reverté, 3ª ed. Barcelona, 1965.

DOLCE, L., *Dialogo della Pittura*, g. giolito de Ferrari, Venecia, 1557.

DORFLES, G., *Constantes técnicas de las Artes*, ed. Nueva Visión, Col. Arte y Estética, Buenos Aires, 1958.

DRIOTON, E. et VANDIER, J., *Historia de Egipto*, ed. Universitaria, Buenos Aires, 1964.

DU CANGE, CH. du F. S., *Glosarium mediae et infimae graecitatis*, Lyon, 1688.

DU FRESNOY, C. A., *De arte graphica*, París, 1677.

DUROZIEZ, A. M. *Manuel du peintre á la cire*, Chez l'auteur, rue des Frances-Bourgeois-Saint-Michel, París, 1844.

EBERS, G., *Antike Porträits Dei hellenistischen Bilduisse ans dem Fayum*, Leipzig, 1893.

EICHHOLZ, D. E., M. A., *Pliny, Natural History*, ed. Loeb, London, MCMLXII.

ERNOUT, A. et PEPIN, R., *Pline l' Ancien, Histoire Naturelle*, ed. Belles Lettres, París, 1947.

ERNOUT, A., *Pline l' Ancien*, ed. Belles Lettres, París, 1956.

ETIENNE, R., *La vie quotidienne à Pompéi*, ed. Hachette, 1966; *La vida cotidiana en Pompeya*, ed. Temas de Hoy, S. A., Madrid, 1992.

FABRONI, G., *Antichità, vantaggi e metodo della pittura Encausta*, Roma, 1797.

FERNADEZ, J., *Arte Moderno y Contemporaneo de Mexico*, Imprenta Universitaria, Mexico, 1952.

FERNBACH, *Die enkäustische Malerei*, Munich, 1845.

FILLON, B., *Description de la Villa et du tombeau d'une femme artiste gallo-romaine découvert à Sant-Medard-des-Pres*, 1849.

FIORILLO, J. D., *Kleine Schrifften artestichem Inhalte*, Goettingen, 1806.

FLEURY, P., *Nuevo tratado de Pintura industrial, adorno, decorado*, Paris 1899.

FLORIA, B., *Historia de la Pintura*, 2 vol., ed. Plaza & Janes, S.A., E. de Llobregat, Barcelona, 1974.

FRANCASTEL, p., *Historia de la Pintura francesa*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1970.

FRANCISCIS, A. DE., *Catálogo*, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, (sin fecha).

FRECHAT, F. et NOBLOT, H., *Senèque, Lettres à Lucilius*, ed. Belles Lettres, Paris, 1971.

FRERE, H. et IZAAC, H. S., *Stace*, ed. Belles Lettres, Paris, 1961; idem. *Stace, Silves*, Hercules Sorrentinus Pollii Felicis, Paris, 1961.

GAMBIER, PARRY, T., *The Spirit Fresco Painting*, Londres, 1883.

GARCIA DE LA HUERTA, P., *Comentarios de la Pintura encáustica del pincel*, Imprenta Real, Madrid, 1795.

GARRUCI, R., *Vetri ornati figure inoro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma, 1858.

GEIGER, P. L., *Chemische Untersuchung altaegyptischer und altoemischer Farben*. Calsruhe, 1826.

GIRARD, P., *La Peinture Antique (Peinture Helenistique, Antiphilos, les protrait du Fayoun)*, Maison Quantin, Paris, 1892.

GIUNTULI, S., *Arte e Historia de Pompeya*, Casa Editore Bonechi, Via cairoli 18, Florencia, 1989.

GOETHE, J. W., *Italianische Reise*, V. H. V., Einem, 1951.

GOMBRICH, E. H., *Historia del arte*, ed. Garriaga, Barcelona, 1967; Idem., *El legado de Apeles, estudio sobre el arte del Renacimiento*, ed. Alianza, Madrid, 1976.

HAUSER, A., *Historia Social de la Literatura y el Arte*, ed. Labor, Col. Guadarrama, Barcelona, 1978.

HAYES, C., *Guia completa de Pintura y Dibujo (técnicas y materiales)*, ed. H. Blume, Madrid, 1981.

HERRERO LLORENTE, V. J., *San Nazario. Panegirico a Constantino, I*, ed., Aguilar, Madrid, 1969; Idem., *Diccionario de expresiones y frases latinas*, ed. Gredos, Madrid, 1980.

HILER, H., *Notes on the technique of Painting*, Londres, 1910.

HIRT, *Geshichte del bildenden Künste bei des Alten*, Berlin, 1833.

HISCOX, G. D.; HOPKINS, A. A., *Recetario Industrial*, ed. G. Gili, Barcelona, 1934.

HITTORF, *Reconstitution du Temple d'Empédocle á Selinonte on l'Architecture polychrome chez les Gress*, París, 1851.

HOLANDA, F. DE, *De la pintura antigua*, ed. por J. Ratés, Madrid, 1921.

HUERTA, G. DE LA, P., *Plinio el Viejo, Historia Naturalis*, Universidad Literaria, 1624.

JOHN, C. F., *Die Malerey der Alten*, Berlin, 1836.

JONES, W. H. S., *Pliny, Natural History*, ed. Loeb, Harvard University, Press, MCMLXVI.

KLENZE, L. VON., *Aphroristische Bemerkungen aun einer Peise nach Griechenland*, Berlin, 1838.

KROHN, F., *Vitruvii de architectura libri decem*, ed. Teubner, Lipsiae, MCMXII.

LAFUENTE FERRARI, E., *Antología y recuerdo de Ramon Stolz Viciano*, Catalogo de la Exposición Homenaje, Galería Terre, Castellón, 1982.

LAGUNA, A. DE, *Anotaciones in Dioscoridem*, Salamanca, 1560, Valencia, 1636.

LALANDE, J. J. LE F., DE., *Voyage d'un François en Italie*, Nouvelle Edition, Yverdon, 1969.

- LAROUSSE, *Gran Enciclopedia*, ed. Planeta, S. A., Barcelona, 1988.
- LASSAIGNE, J., *La Peinture Espagnole*, ed. Skira, Ginebra, 1952.
- LATRONNE, *Lettres d'un antiquaire á un artiste sur l'emploi de la peinture murale*, París, 1834.
- LATTILLA, F., *A Treatise on Fresco, Encaustic and Tempera Painting*, Londres, 1842.
- LAURIE, A. P., *Greek and Roman Methods of Painting*, Londres, 1926; Idem., *The materials of the painter's craft in Europe and Egypt*, imp., por Nelli and Co. Ltd., Edimburgo, 1910; Idem. *La práctica de la pintura. Métodos y materiales empleados por los pintores*, ed. Hernando, S.A., Madrid, 1935.
- LEGER, F., *Funciones de la Pintura*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.
- LINDSAY, W. M.; VAL MARTALIS, M., *Epigrammata*, Oxonii, 1969.
- LINZI, C., *La tecnica de la pittura e dei colori*, Milán, 1930.
- LIVIO, T., *Ab urbe condita libri*, ed. Madvig y Ussing, 1873.
- LOPEZ GARCÍA-MOLINS, A., *Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española*, ed. Ortell, Valencia, 1986.
- LORGNA, A. M., *Un discorso sulla cera púnica e in natrón*, Verona, 1758; Idem., *Della cera púnica*, Verona, 1785.
- MAGGI, G., *Toda Pompeya*, Bonechi Editore, Firenze, 5, Via dei Rustici, 1989.

MAILLAR, R., *Diccionario Universal del Arte y de los Artistas*, ed. G. Gili, S.A., Barcelona , 1969.

MALQUORI, G., *Relazione sulle indagini sperimentali intorno alla tecnica delle antiche pitture parietali*, Nápoles, 1942.

MALTESE, C., *Las técnicas Artísticas*, ed. Ugo Mursia, Milán, 1973; ed. Cátedra, Madrid, 1980.

MANTEROLA, P.; SANCHEZ-O.; ZUBIAUR, F. J., *Gustavo de Maeztu*, Panorama, nº 6, Departamento de Educación y Cultura, ed., Gobierno de Navarra, 1986.

MARTÍN GONZALEZ. J. J., *Historia del Arte*, ed. Gredos, S.A., Madrid, 1970.

MARTINEZ, F., *Prontuario artístico o Diccionario Manual de las Bellas Artes. Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado*, Vda. de Escribano, Madrid, 1838.

MARTINEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines...*, Imprenta de Manuel Tello, Madrid, 1866.

MAYER, R., *Manual del artista, Materiales y Técnicas*, ed. Hernan Blume, B. Aires, 1948.

MAYHOFF, C., *Naturales Historiae*, ed. Teubner, Leipzig, 1892.

MENGS, R., *Opere*, Bassano, 1783.

MERRIFIELD, M., *The Art of Fresco Painting as practised by The Italian and Spanish masters*, Londres, 1846; Idem., *Original treatises on the art of paintings*, Dover Publications Inc, Nueva York, 1967.

- MOLINER, M^a., *Diccionario de uso del español*, ed. Gredos, Madrid, 1980.
- MONTABERT, P. DE, *Histoire de la peinture*, Paris, 1829.
- MONTAROLA, P.; SANCHEZ-ORTIZ, M.; ZUBIAUR, F. J., *Gustavo de Maestu*, Panorama, nº 6, Departamento de Educación y Cultura, ed. Gobierno de Navarra, 1986.
- MONTE DE PIEDAD DE CORDOBA, *29 Pintores Andaluces Contemporáneos*, Sala de Exposiciones, Montera, 16, Madrid, 1983.
- MONT-JOSIEU, L., *Gallus Romae Hospes*, (Ludovici Demontiosii Gallus Romae Hospes), Roma, 1585.
- MOREAU-VAUTHIER, CH., *La Peinture: Les divers procédés les maladies des couleurs les faux Tableaux*, Hachette & Cie., Paris, 1912.
- MOYA DEL BAÑO, F., *Ovidio, Heroidas. Hypsipyle Iasoni*, C.S.I.C., Madrid , MCMLXXXVI.
- MULLER, K. O., *Handbüch der Archeologie der Kunst*, Berlín, 1835.
- MUNTS, J. H., *Encaustique...*, Londres, 1760.
- NORA, P. y L. , and PHILIPPOT, P., *La Conservation des peintures murales*, Editrice compositor, Bologne, 1977; Idem., *The conservation of Wall Painting*, Butterworths, London, 1985.
- OLIVER RUBIO, D., *Los aglutinantes densos para la pintura Artística*, (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Valencia , 1989.

OLMOS VICENTE, I., *Guajardo*, Artistas Españoles contemporáneos, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.

PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y Grandeza....*, Sevilla, 1649, Arte de la Pintura, Tomo I y II, ed. L. E. D. A., Barcelona, 1982.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A., *El museo pictórico o escala óptica*, ed. Aguilar, Madrid, 1947.

PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*, ed., Infinito, Buenos Aires, 1970.

PAPARI, V., *La pittura ad encausto al tempo di Augusto*, Roma 1901.

PARRASIO TEBANO, Seud. (Preciado de la Vega), *Arcadia Pictórica*, En sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura, ed., A. Sancha, Madrid, MDCCLXXXIX.

PEDANII DIOSCORIDIS ANAZARBEI, *De Medicinali materia, Libri. Sex Ioanne Roellio Suessionensi interprete*, Lugdoni, Apud Balthazarem Arnolletum, MDL.

PEDROLA I FONT, A., *Materials, procediments i tècniques pictòriques*, Publicación de la Universidad de Barcelona y ed. Barcanova, S.A., Barcelona, 1990.

PÉREZ DOLZ, F., *Pinturas murales Pompeyanas*, Manuales Meseguer, Barcelona, 1940; Idem., *Iniciación a la técnica de la pintura*, Manuales Meseguer, Barcelona, 1947; Idem., *Pintura mural, fresco, temples, encáustica*, Manuales Meseguer, Barcelona, 1953; Idem., *Teoría de los colores*, Manuales Meseguer, Barcelona, 1966.

PESCIO, C. *Arte y Erotismo en Pompeya*, Bonechi Edizioni, Nápoli, 1980

PETTIGREW, *History of Egyptian monmies*, Londres, 1834.

PIENNE & ERIKA D'ORTA, *Juntos en Pompeya*, Falanga Edizioni Pompeiane, Nápoli, 1982

FIGANIOL, A., *Historia de Roma*, Manuales Eudeba, Buenos Aires, 1961.

PLUTARCO, *Amatorio*, ed. Belles Lettres, Paris, 1947.

POLLUCIS, I., *Onomasticon*, Rodolpho Gualtero Tigurino, interprete, Apud Robertum Winter, Basilae, 1541.

PONZ, A., *Comentarios de la pintura que escribió D. Felipe de Guevara*, ed., hijos de Ibarra & Cia, Madrid, MDCCLXXXVIII.

PRATT, F.; FIZELL, B., *Encaustic. Material and Methods*, Nueva York, 1949.

PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'Art égyptien*, Paris, 1879.

RACKHAM, H. M. A., *Pliny, Natural History*, Harvard University Pres. The Loeb Classical Librari, London, MCMLXI.

RAEHLMANN, E., *Über die Maltechnik der Alten*, E. A. Seemann, Leipzig, 1910.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, ed. Espasa Calpe, 1970.

REQUENO, V., *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei Greci e Romani pittori*, 2ª edición correcta e acrescita notbe del'autore della Stamperia Reale, Venecia, 1784; Idem., *Saggi sul ristabilimento dell'arte de dipingere all'encausto degli antichi*, Parma, 1787.

RICHARDS, A., *Descriptin historique et critique de l'Italie*, Dijon, 1766.

RIVERA, D., *Textos de Arte*, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Mexico, 1986; Idem., *Retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1987.

ROCA Y DELGADO, M. DE LA, *Compilación de todas las prácticas de la pintura desde los antiguos griegos, hasta nuestros días*, Madrid, 1880.

RORET, M., *Miniature, gouache, lavis, sépia, aquarelle et peinture á la cire*, Paris, 1845.

ROSE, B. ; PROWN, D., *La pintura Norteamericana*, ed. Barcelona, 1969.

ROUGE, DE, *Catalogue du Musée égyptien*, 1854.

RUDEL, J., *Tecnica de la pintura*, Vergara Editorial, Barcelona, 1957.

RUDOLF, C., *Antología*, C/ Henry Houssange, Revue des Deux-Moncles, Sep. 1874.

RUNES, D. ; SCHRIKEL G., H., *Encyclopedia of the Arts*, ed. Philosophical Library of New York, (sin fecha).

SACHS, H., *Lehrbuch der Maltechnik*, Berlín, 1927.

SALVAT, J., *Historia del Arte*, 10 tomos, Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1981.

SANTANA, L., *José Aguiar*, Editora Regional Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984.

SCHULTZE, R., *Die Technik der Malerei*, Leipzig, 1920.

SHACKLETON, B., D. R., *Cicero's Letters To Atticus*, Cambridge University Press, 1965.

SCHEFFERI, J., *Graphice id est, de arte pingendi*, Nürnberg, 1669.

SCHMID, H., *Enkaustik und Fresko auf antiker Grundlage*, Munich, 1926.

SECCO-SUARDO, G., *Il restauratore dei dipinti*, Milan, 1866; Idem., *Pensiere sulla pittura ad encausto ad olio e a tempera*, Torino, 1870.

SECO, M.; FERNANDEZ RAMIREZ, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1986.

SOEHNEE, H. C., *Recherches nouvelles sur les procédés de la peinture des anciens*, Paris, 1810.

TAUBENHEIM, CH., BARON DE, *La cire alliéé a la huile on la peinture de cire Trovée á manheim*, 1770.

TAYLOR SARSFIELD, B. S., *A manual of Fresco and Encaustic Painting*, Londres, 1843.

TORREGO, M^a, E., *Plinio el Viejo*, Textos de Historia del Arte, ed. Antonio Machado, 1987.

- TORRI, L., *Observazioni intorno alla cera púnica*, Verona, 1786.
- TRAGLIA, A., *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Editrice Torinese, Torino, 1974.
- VASARI, G., *Vidas de artistas ilustres*, ed. Iberia, S. A., Barcelona, 1957.
- VENTURI; PAPARI, T., *L'arte della pittura ad encausto e degli stuchi del tempo de Augusto*, Roma , 1901.
- VIVERT, J., *La science de la peinture*, Paris, 1891.
- VIGNOLI, G., *Del dipingere a fresco sull'intonaco greco-romano*, Parma, 1885.
- VINCI, L. DA, *Tratado de Pintura*, ed. Nacional, Madrid, 1976.
- VITRUVIO, M. L., *Los Diez libros de arquitectura*, ed. Iberia S. A., Barcelona, 1970.
- WARD, J., *Fresco Painting its art and Technique*, Lodres, 1909; Idem., *History and Methods of Ancient and Modern Painting*, Londres, 1913.
- WEHLTE, K., *Wandmalerei*, Berlín, 1938.
- WEST, M. L., *Cármina Anacreónica*, ed. Baxter, Leipzig, 1793; ed. Teubner, Leipzig, 1984.
- WILKINS, A. S., *M. Tullí Ciceronis, Rhetorica*, I- II. Brutus, Oxinii, 1970.

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas, entidades y firmas comerciales, que durante el desarrollo de esta Tesis me han asesorado, facilitado información y animado en todo momento para llevar a feliz término la misma.

Mi especial reconocimiento a los Doctores, D. Antonio Pérez Pineda, Catedrático de Procedimientos Pictóricos de la Facultad de B.B.A.A. de Granada y a D. Antonio Ruiz Fernández, Catedrático de Latín del I.B. "Cartuja" de Granada, tanto por su magistral dirección de esta Tesis, como por la ilusión que han puesto en dicho cometido.

A la firma comercial HOECHST - IBÉRICA y especialmente a los hermanos Mercado Coca de REANSA por su desinteresada colaboración.

A D. Juan José Arnedo Arnedo, Catedrático de Francés y D. José Antonio Hita Marín, Catedrático de Inglés por la ayuda prestada en la traducción de textos.

A mis compañeros del I.B. "Cartuja" por su colaboración y apoyo y en especial a D. José Muñoz Pareja por su colaboración química y a D. José González Vázquez por su colaboración informática.

A mi antiguo compañero del I.B. "Padre Suárez" D. Jacinto Martín Martín y a mi cuñado D. José Cifuentes Díez por su colaboración en aspectos lingüísticos y literarios.

A los artistas y amigos, D. José Damian Rodríguez Gabucio, Luis Pablo Reyes Fernández, Juan García Pedraza, José Luis Rojas Gómez, José Navas-Parejo y Pérez de la Concha y Juan de Dios Muñóz Valor por sus consejos artísticos y constantes pruebas de aliento.

A mis familiares más allegados y muy especialmente a Inmaculada, mi esposa, e hijos: Javi, Tomás, José María y Jesús, que han llevado con entusiasmo, en unas ocasiones, y con resignación en otras, las luces y sombras de mis éxitos y fracasos, animándome durante el proceso de esta Tesis.

Finalmente, un recuerdo póstumo a mi Maestro D. Nicolás Prados López, que supo inculcarme el amor a las cosas recias y sanas del oficio de pintor y escultor.

**Esta Tesis se terminó de escribir
el día 10 de Junio de 1993, festividad del
Santísimo Corpus Cristi**