

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA

" PINTURA A LA ENCAUSTICA "

TESIS DOCTORAL

Presentada por

F. JAVIER MARÍN MARÍN

Dirigida por

DR. ANTONIO PÉREZ PINEDA

DR. ANTONIO RUIZ FERNANDEZ

GRANADA, 1993

"La visión de una mujer bella deja en el corazón indiferente una imagen pálida y rápidamente se borra como un temple: en el corazón del amante esa imagen queda fijada con la fuerza del fuego, como una pintura a la encáustica"

(PLUTARCO: "Amatorio")

PRIMERA PARTE

Evolución Histórica de la Encáustica

SEGUNDA PARTE

Práctica sobre la Encáustica

"PINTURA A LA ENCAUSTICA"

PRIMERA PARTE.- EVOLUCIÓN HISTÓRICA

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN

I. NOCIÓN DE ENCAUSTICA

II. ORÍGENES DE LA ENCAUSTICA

III. MÉTODOS DE PINTURA ENCAUSTICA

IV. UTENSILIOS, MATERIALES Y SOPORTES

V. DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS

VI. RESTABLECIMIENTO DE LA ENCAUSTICA

VII. LA ENCAUSTICA EN EL SIGLO XX

VIII. EXCELENCIAS DE LA ENCAUSTICA

IX. INCONVENIENTES DE LA ENCAUSTICA

SEGUNDA PARTE.- PRÁCTICA SOBRE LA ENCAUSTICA

VOLUMEN II

I. ELECCIÓN DE LAS FÓRMULAS EMPLEADAS

II. FÓRMULAS EMPLEADAS

III. ELECCIÓN DE LOS SOPORTES USADOS

IV. SOPORTES USADOS (Pintura mural)

V. SOPORTES USADOS (Pintura de caballete)

VOLUMEN III

VI. REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS (Pintura mural)

VII. REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS (Pintura de caballete)

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

PRIMERA PARTE

EVOLUCIÓN HISTÓRICA

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN

I. NOCIÓN DE ENCAÚSTICA

II. ORÍGENES DE LA ENCAÚSTICA

III. MÉTODOS DE PINTURA ENCAÚSTICA

IV. UTENSILIOS, MATERIALES Y SOPORTES

V. DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS

VI. RESTABLECIMIENTO DE LA ENCAÚSTICA

VII. LA ENCAÚSTICA EN EL SIGLO XX

VIII. EXCELENCIAS DE LA ENCAÚSTICA

IX. INCONVENIENTES DE LA ENCAÚSTICA

INDICE

PRIMERA PARTE

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. NOCIÓN DE ENCAÚSTICA	13
1. INTRODUCCIÓN	14
2. CONSULTA EN DICCIONARIOS	16
3. CONSULTA EN ENCICLOPEDIAS	18
4. CONSULTA EN TEXTOS CLÁSICOS	21
5. OPINIÓN PERSONAL	25
II. ORÍGENES DE LA ENCAÚSTICA	27
1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA	28
1.1. EGIPTO	29
1.2. GRECIA	31
1.3. ROMA	32
2. LA ENCAÚSTICA EN LOS TEXTOS CLÁSICOS	34
3. PINTORES PIONEROS	40
III. MÉTODOS DE PINTURA ENCAÚSTICA	47
1. INTRODUCCIÓN	48
2. ENCAÚSTICA EN CALIENTE	53
2.1. SOBRE TABLA	53
2.2. SOBRE MARFIL	56
3. ENCAÚSTICA A PINCEL	60
3.1. CERA SAPONIFICADA	61
3.2. CERA DISUELTA EN ACEITES VOLÁTILES	65

IV. UTENSILIOS, MATERIALES Y SOPORTES	72
1. UTENSILIOS	73
1.1. CAJA DE COLORES	73
1.2. CÁUTERES	74
1.2.1. CESTRUM	75
1.2.2. CAUTERIUM	76
1.3. PINCELES	77
1.4. PALETA	78
2. MATERIALES	80
2.1. LAS CERAS	80
2.1.1. SUS CLASES	81
2.1.2. SU BLANQUEAMIENTO	82
2.1.3. CERA PÚNICA	87
2.2. RESINAS Y ACEITES	88
2.2.1. RESINAS	89
2.2.2. ACEITES VOLÁTILES	91
2.3. PIGMENTOS	91
2.3.1. OCRE	94
2.3.2. ALMAGRA	94
2.3.3. VERDE	94
2.3.4. OROPIMENTE	95
2.3.5. SANDÁRACA	95
2.3.6. BERMELLÓN	96
2.3.7. CRISOCOLA	96
2.3.8. NEGRO DE HUMO	97
2.3.9. AZUL	98
2.3.10. OCRE QUEMADO	98
2.3.11. ALBAYALDE	98
2.3.12. CARDENILLO	99
2.3.13. SANDÁRACA	99
2.3.14. PÚRPURA	99
3. SOPORTES	102
3.1. PINTURA MURAL	102
3.1.1. PINTURA DIRECTAMENTE SOBRE MURO	102

3.1.2. SOBRE PREPARACIÓN DE ESTUCO	105
3.1.2. SOBRE PANELES DE MADERA FIJADOS	107
3.2. PINTURA DE CABALLETE	107
3.2.1. SOBRE TABLA	107
3.2.2. SOBRE TELA	110
3.3. OTROS SOPORTES	110
3.3.1. SOBRE ESTATUAS	110
3.3.2. MINIATURAS DE MARFIL	112
V. DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS	118
1. MONUMENTOS	119
1.1. RETRATOS DE EL FAYUM	119
1.1.1. SU ORIGEN	119
1.1.2. EL CULTO A LOS MUERTOS	121
1.1.3. SU TÉCNICA	122
1.1.4. INVENTARIO Y ANÁLISIS	124
1.2. PINTURAS POMPEYANAS	136
1.2.1. CATÁSTROFE DEL VESUBIO	136
1.2.2. DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS	136
1.2.3. ESTILOS POMPEYANOS	137
1.2.4. INVENTARIO Y LOCALIZACIÓN	142
1.2.5. POLÉMICA. ¿FRESCOS, TEMPLES, ENCAÚSTICAS?	152
1.3. OTROS MONUMENTOS	166
2. UTENSILIOS	170
2.1. CÁUTERES	170
2.2. CAJA DE COLORES	171
2.3. PALETA	171
2.4. RECIPIENTES	174
2.5. PINCELES	175
3. MATERIALES	176
3.1. PIGMENTOS	176
3.2. CERAS	177
3.3. RESINAS	177

VI. RESTABLECIMIENTO DE LA ENCAÚSTICA

1. INTRODUCCIÓN	183
2. TRATADISTAS	184
2.1. FELIPE DE GUEVARA	184
2.2. LOUIS DE MONT-JOSIEU	187
2.3. JOANNIS SCHEFFER	188
2.4. CHARLES DU FRESNE SIEUR DU CANGE	196
2.5. JEAN HARDUINO	197
2.6. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO	198
2.7. A.C.P. COMPTE DE CAYLUS Y MAJALULT	200
2.8. JEAN JACQUES BACHELIER	209
2.9. RAIMUNDO DI SANGRO	209
2.10. CHARLES, BARÓN DE TAUBENHEIM	210
2.11. M. FRATREL	210
2.12. VICENTE REQUENO	210
2.13. ANTONIO MARÍA LORGNA	218
2.14. LUIGI TORRI	219
2.15. VICENTE BOZZA	219
2.16. GIAN MARÍA ASTORI	220
2.17. PEDRO GARCÍA DE LA HUERTA	221
2.18. GIOVANNI FABRONI	229
2.19. PRECIADO DE LA VEGA (PARRASIO TEBANO)	229
2.20. FIORILLO	238
2.21. HOOKER	239
2.22. CASTELLAN	239
2.23. SOEHNEE	239
2.24. PAILLOT DE MONTABERT	239
2.25. DUROZIEZ	241
2.26. E. CARTIER	243
2.27. FERNBACH	243
2.28. HITTORF	243
2.29. PAUL CARPENTIER	244
2.30. HENRY CROS Y CHARLES HENRY	246

3. NUEVA PINTURA	249
3.1. ANTONIO MORETTI	249
4. SPIRIT-FRESCO	250
4.1. GAMBIER PARRY	251
4.2. ARTUR CHURCH	252

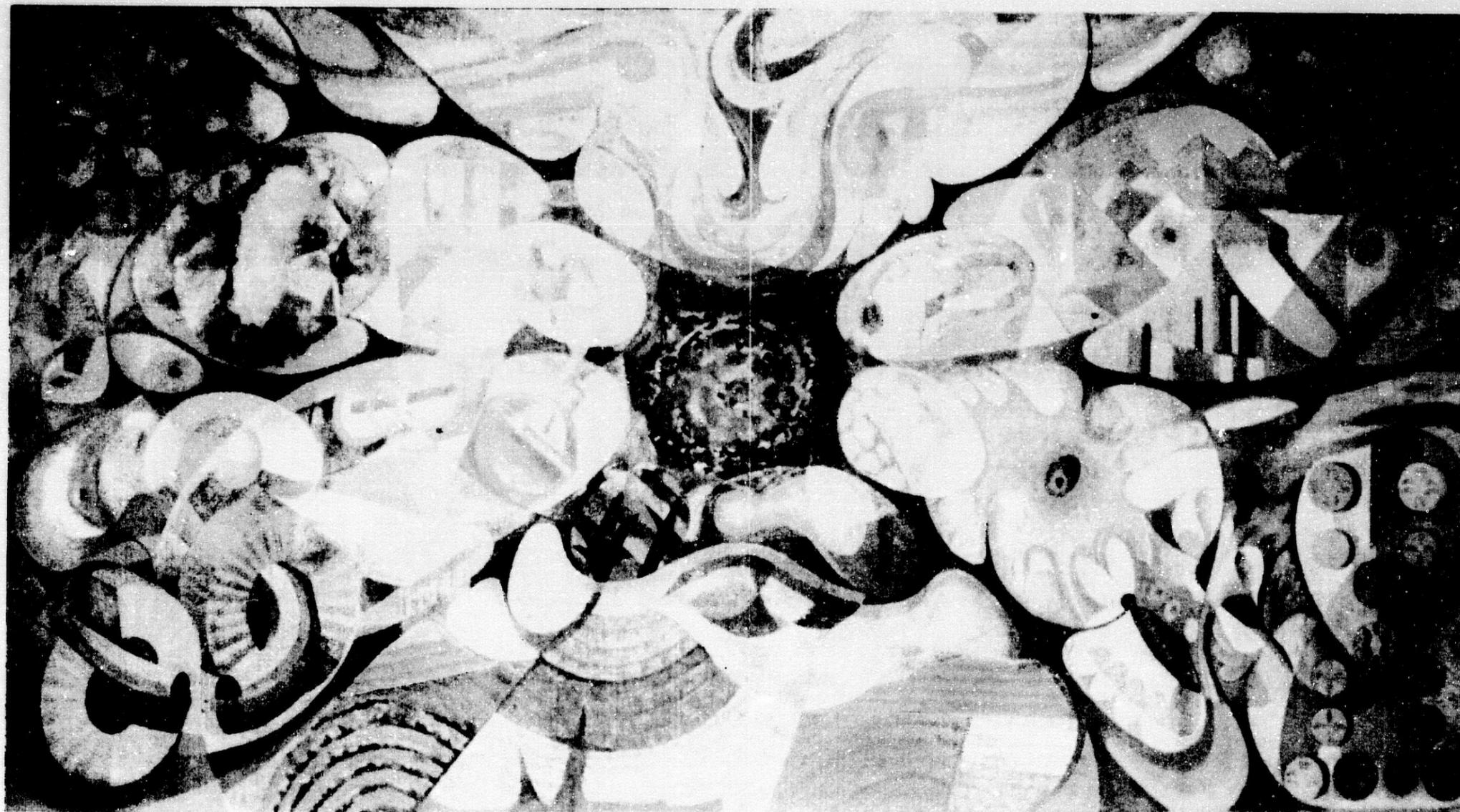
VII. LA ENCAÚSTICA DEL SIGLO XX	259
--	-----

1. INTRODUCCIÓN	260
2. TRATADOS ACTUALES CONSULTADOS	261
2.1. A. P. LAURIE	261
2.2. CH. MOREAU-VAUTIER	266
2.3. MAX DOERNER	267
2.4. RALPH MAYER	271
2.5. FRANCISCO PÉREZ DOLZ, I.	274
2.6. FRANCISCO PÉREZ DOLZ, II.	276
2.7. JEAN RUDEL	279
2.8. MARÍA BAZZI	282
2.9. J. BONTCÉ	287
2.10. F. BRYSSON LOWE	288
2.11. ANTONI PEDROLA I FONT	290
3. PINTORES ENCAÚSTICOS	293
3.1. PINTORES ENCAÚSTICOS ESPAÑOLES	294
3.1.1. GUSTAVO DE MAEZTU	294
3.1.2. RAMÓN STOLZ VICIANO	296
3.1.3. ANSELMO MIGUEL NIETO	298
3.1.4. JOSÉ AGUIAR GARCÍA	299
3.1.5. FRANCISCO PÉREZ DOLZ	315
3.1.6. JESÚS DE PERCEVAL	317
3.1.7. JOSÉ ALFONSO CUNÍ	318
3.1.8. ANTONI PEDROLA I FONT	322
3.1.9. JOAN MONTCADA	324
3.1.10. DOMINGO OLIVER RUBIO	325
3.1.11. WALDO AGUIAR	328
3.1.12. ANTONIO PÉREZ PINEDA	328

3.1.13. FREDERIC AMAT	331
3.1.14. FRANCISCO GARCÍA ABUJA	332
3.1.15. EUSEBIO SANCHEZ BLANCO	332
3.1.16. PEDRO GUAJARDO EGUILUZ	333
3.2. PINTORES ENCAÚSTICOS MEJICANOS	340
3.2.1. DIEGO RIVERA	340
3.3. PINTORES ENCAÚSTICOS NORTEAMERICANOS	346
3.3.1. JASPER JOHNS	346
3.3.2. KARL ZERBE	348
3.3.3. LEÓN GOLUB	349
4. LA ENCAÚSTICA EN LAS FACULTADES DE B.B.A.A.	
4.1. FACULTAD DE B.B.A.A. "SAN JORGE" BARCELONA	354
4.2. FACULTAD DE B.B.A.A. "SAN FERNANDO" MADRID	356
4.3. FACULTAD DE B.B.A.A. "SAN CARLOS" VALENCIA	361
4.4. FACULTAD DE B.B.A.A. "SANTA ISABEL DE HUNGRÍA" SEVILLA	363
4.5. FACULTAD DE B.B.A.A. BILBAO	364
4.6. FACULTAD DE B.B.A.A. SALAMANCA	366
4.7. FACULTAD DE B.B.A.A. LA CORUÑA	366
4.8. FACULTAD DE B.B.A.A. LA LAGUNA, TENERIFE	367
4.9. FACULTAD DE B.B.A.A. GRANADA	367
VIII. EXCELENCIAS DE LA ENCAÚSTICA	377
1. INTRODUCCIÓN	378
2. OPINIONES DE AUTORES CLÁSICOS	379
3. OPINIONES DE ARTISTAS E INVESTIGADORES A PARTIR DE SIGLO XVIII	381
4. OPINIONES DE ARTISTAS E INVESTIGADORES DEL SIGLO XX	387
5. NUESTRA OPINIÓN	395
IX. INCONVENIENTES DE LA ENCAÚSTICA	398
1. INTRODUCCIÓN	399

2. ALGUNOS INCONVENIENTES ENCONTRADOS POR INVESTIGADORES Y ARTISTAS	400
3. NUESTRA OPINIÓN	404

Las notas bibliográficas van al final de cada capítulo.



Mural a la encáustica sobre madera "La Llama de la Ciencia" , Biblioteca de la Facultad de Ciencias (Granada), 462 x 240 cm. Punto de partida de nuestras investigaciones sobre la encáustica y preludio de esta Tesis

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Como artista plástico, amante del bien hacer y del conocimiento de los procedimientos pictóricos, además de poseer las cualidades innatas necesarias, ambas cosas imprescindibles para la correcta realización de una obra de arte, el tema de esta Tesis no podía ser otro que el relacionado con la actividad creativa y de investigación de una técnica pictórica.

Hasta hace unos cuantos años, sólo habíamos practicado con pintura a la cera en contadas ocasiones y sin profundizar en sus posibilidades técnicas.

Nuestra participación en el curso monográfico titulado: "*La Encáustica y los Acrílicos aplicados a la pintura mural*" impartido por el profesor Dr. Pérez Pineda y la realización de un mural con la técnica de la Encáustica sobre madera, fue un ejercicio de práctica de esta materia, realizado en la biblioteca de la Facultad de Ciencias.

En efecto, tanto los conocimientos teóricos, a los que accedimos a través de los apuntes de dicho curso y de la consulta de los textos clásicos y modernos, como las prácticas en la ejecución del mural, consiguieron que en un primer momento nos estremeciéramos ante un mundo pictórico desconocido y digno de mayor atención, coincidiendo así con la opinión de los más acreditados investigadores.

Todas estas circunstancias son las que nos impulsaron a la realización del presente trabajo. No pretendemos que sea un trabajo de historia, por no ser especialista en la materia, ni tampoco de química, por no estar ésta al alcance de nuestros conocimientos específicos. A pesar de ello, hemos realizado, con las limitaciones naturales, un estudio sobre el origen, naturaleza y evolución histórica del procedimiento, así como sobre el estudio y análisis de las fórmulas y tentativas realizadas por químicos e investigadores.

El interés del trabajo está centrado en la investigación práctica, bajo la óptica de un artista plástico y con las experiencias adquiridas con los estudios de Bellas Artes y las prácticas posteriores sobre el mismo.

En esta parte del trabajo, se aportan pruebas realizadas en encáustica, con tres fórmulas distintas sobre soportes varios, tanto de mural como de caballete.

Como se ha apuntado anteriormente, esta Tesis se divide en dos partes: la primera teórica e histórica, y la segunda de investigación práctica.

En esta primera se desglosan los siguientes apartados:

Noción de Encáustica. Se realiza un recorrido etimológico a través de los diccionarios. Un análisis de los textos clásicos en los que se dice lo que es Encáustica. Se recogen opiniones de artistas e investigadores sobre la verdadera Encáustica y sus variantes. Conclusiones sacadas y visión particular sobre lo que es Encáustica.

Evolución histórica. Investigando en los textos clásicos, se analizan: **Orígenes de la Encáustica.** Aparición de la misma, en los textos clásicos. **Pintores pioneros.** **Métodos de Encáustica.** Análisis sobre los métodos practicados por ellos. **Utensilios, Materiales y Soportes,** análisis sobre estos. **Descubrimientos arqueológicos.** Partiendo de los hallazgos arqueológicos, observar: Utensilios em-

pleados; Materiales; Monumentos (retratos de El Fayúm, pinturas pompeyanas y otras). **Restablecimiento de la Encáustica.** Tras un largo período de olvido, a partir del siglo XVI, una serie de pintores e investigadores deciden desentrañar todo aquello que quedó perdido, al leer los textos clásicos y a la vista de los descubrimientos arqueológicos. **La Encáustica en el siglo XX.** En él se analizan los tratados más importantes, pintores encáusticos actuales y la Encáustica en las Facultades de Bellas Artes. **Excelencias de la Encáustica.** Frente a otros procedimientos, se enumeran las ventajas encontradas por artistas e investigadores a través de la Historia. **Inconvenientes de la Encáustica.** Se exponen algunos inconvenientes encontrados por los artistas e investigadores.

A esta primera parte eminentemente histórica, le sigue una segunda, dedicada a "**La Encáustica aplicada a nuestra práctica personal**", en la que se analizan los siguientes apartados: **Elección de las fórmulas usadas.** Motivos en los cuales nos fundamentamos para su elección. **Formulas usadas.** Ingredientes utilizados. Proceso de elaboración del médium. **Pintura Mural.** Soportes empleados. Materiales y características. Proceso de realización. Aspecto textural. **Pintura de Caballete.** Soportes empleados. Materiales y características. Proceso de realización. Aspecto textural. **Realización de las prácticas.** En ellas se cumplimentan los siguientes aspectos: a. **Realización del tema y sus fases.** Imprimación con distintas capas. Dibujo previo. Manchado. Calidades texturales. Cauterización final. b. **Estudio estético (visión expresivo-crítica).** En el que se analizan los siguientes aspectos: Idoneidad del tema elegido. Posibilidades expresivas y texturales conseguidas, tanto visuales como táctiles. c. **Estudio técnico (visión técnico-objetiva).** En el que se analizan los siguientes aspectos. Se comprueba el comportamiento de los distintos estratos, tras su sometimiento a las

inclemencias atmosféricas. Adherencia del mortero al muro; adherencia del revoco al mortero; resistencia del revoco a las tensiones dilatatorias y oportunidad de la inclusión de las mallas de fibra de vidrio; adherencia de la imprimación al revoco; adherencia de la capa pictórica a la imprimación. Conclusiones.

Con este estudio sobre la Encáustica, no intentamos inventar nada nuevo, empresa casi imposible, sino adentrarnos en el conocimiento de ella en la medida de nuestras posibilidades, y asimilar todo lo que nos pueda aportar para nuestra formación artística y, a su vez, comunicarlo a los demás, e intentar interesarles sobre la bondad y posibilidades de esta técnica.

Estamos de acuerdo en lo que dice García de la Huerta¹ en el prólogo de su libro. *"Es empresa tan ardua la de restablecer un arte perdido del que no han quedado sino muy escasas y confusas luces, que toca los límites de la temeridad el intentarlo. Una finísima crítica, gran sagacidad, mucha constancia, vasta erudición y agudo ingenio son requisitos indispensables para salir adelante con la empresa siendo casi imposible su logro"*.

De todos cuantos han escrito o trabajado sobre la Encáustica, unos no han querido entender el espíritu de la ineludible prueba sobre los procedimientos conocidos, y otros no se han tomado el trabajo de ir a las fuentes clásicas, sino que, con el ánimo de parecer inventores, han añadido, cambiado, quitado ingredientes sin ningún análisis que lo sostenga.

Por sí sólo, un hombre inteligente es a menudo incapaz de soslayar las fatigas que una investigación con sus innumerables prácticas conlleva.

No deben olvidar ningún detalle quienes rindan cuentas sobre una investigación, pues no sólo se deben anotar los detalles para uso personal, sino darlos a conocer de forma pormenorizada a los

artistas que quieran continuar dichas investigaciones, aunque por su simplicidad o reiteración parezcan inútiles para algunos eruditos.

Por otra parte, reconocemos nuestras limitaciones en algunos campos, como el de la lectura y análisis de textos griegos y latinos y de química, puesto que sin la ayuda de personal especializado en estos campos, hubiéramos sido incapaces de llegar a la lectura de estos textos o imaginar reacciones sufridas por algunos productos empleados.

Para no separar los puntos de atención, hay que tener en cuenta, además, las reflexiones que hemos recogido de los textos antiguos, sobre todo de Plinio, y que preceden a las realizadas en esta tesis.

Al examinar los pasajes relativos a la Encáustica, éstos nos sirvieron de base para responder a las objeciones que preveíamos. El número de colores, su preparación y sometimiento a exámenes rigurosos son experiencias muy difíciles de simplificar y exigen ordinariamente su experimentación o repetición en más de una ocasión, incluso abren a menudo caminos nuevos que no se pueden dejar de examinar.

El detalle somero de lo que se ha avanzado en la realización de estas prácticas, ocupará necesariamente la parte más importante de esta tesis.

Muchos artistas han salido con invenciones tales, que sus obras apenas durarán más que ellos mismos. Solo hemos podido conseguir de unos pocos, que nuestro fin no es inventar a toda costa procedimientos nuevos, sino más bien investigar en profundidad sobre los ya existentes y, si algo nuevo se consiguiese, procurar ser desprendidos y comunicarlo a los demás.

A este respecto, comentaba Pérez Dolz² al referirse al tratado escrito por García de la Huerta: "*Grandes tropiezos tuvo que sopor-*

tar D. Pedro, unos, con las propias dificultades del procedimiento y los más, con pintores incrédulos y ya entonces poco inclinados a profundizar en el oficio. Con una generosidad que le honra, éste no se reservaba nada para sí de lo obtenido en sus experiencias, más bien las difundía y ayudaba en sus pruebas a todo aquel que se interesaba por ellas. Observaba como algunos pintores instruidos por él en la pintura Encáustica, tomaban a mal el que también comunicase a otros sus experiencias."

Parece ser que ésta es práctica habitual en el mundo del arte el no querer compartir con los demás los secretos de sus experiencias. De esta actitud disentimos absolutamente, a sabiendas de ser tachados de ingenuos. Tal ingenuidad hizo que nos trasladásemos a Madrid a visitar a los pintores Cuní y Guajardo (de cuyas prácticas con la encáustica teníamos conocimiento) con ánimo de contrastar puntos de vista sobre la técnica y los aspectos estudiados por ellos, y los que les podíamos aportar. Su hermetismo fue casi absoluto, y de sus palabras extraídas con extrema dificultad llegamos a la conclusión de que sus experiencias eran patrimonio exclusivo suyo. Limitándose a enseñarnos su estudio y su obra, cortesía que les tenemos que agradecer a pesar de todo. Las conclusiones sacadas sobre sus técnicas, las expondremos en el capítulo correspondiente.

Respecto al hecho de dar publicidad a las experiencias realizadas, con objeto de favorecer la divulgación de esta técnica, Plinio³ comenta en su libro al referirse a Apeles, que *"los descubrimientos de éste en el arte de pintar han servido a otros pintores, pero nadie ha podido imitarlo, porque terminada su obra, la retocaba con un "Atramentum" tan sutil que, al dar la luz sobre ella, destellaran sus colores y lo protegieran del polvo y de la suciedad, y así apareciera a la vista del observador"*.

"Inventa eius et celeris profuere in arte: unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento illinebat ita tenui, ut id ipsum, cum repperis claritates colorum omnium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret."

Aunque sus contemporáneos conocían la Encáustica y podían investigar sobre este barniz y conseguir un medio brillante para sus obras, sin embargo esto no sucede, pues es presumible que la preparación de Apeles difiera absolutamente de todas las prácticas conocidas. El misterio ha cubierto su secreto, defecto que Plinio reprocha indirectamente a la memoria del gran artista o a su egoísmo o, tal vez se produjo una muerte precipitada, como parece, al dejar una de sus obras inacabada, o a algún otro acontecimiento.

Es cierto que tanto él como los autores contemporáneos nos han privado del conocimiento de su "Atramentum". Es posible que el barniz precioso que él usaba, era una resina conocida en China que se le había comunicado, y que sólo él practicaba para dar a sus cuadros ese encanto visual tan particular, que se llevó a la tumba.

No se debe suponer jamás que un hombre honrado prive de una invención útil no solo a su patria, sino a la humanidad entera.

Abundando en este asunto, Caylus⁴ comenta en su libro un hecho relacionado con la conveniencia de comunicar las experiencias. Cuenta que *"El Abad Gaetano Zumbo, pintor Siciliano y profundo en anatomía, el gusto para modelar lo dominaba sobre otras partes... Trabajaba pequeñas figuras y las coloreaba a la cera con tanta variedad como inteligencia y sus colores, a pesar de su poco cuerpo, no han cambiado después de cincuenta años... Murió en París sin comunicar su secreto... He visto en París dos magníficas composiciones del mismo Zumbo y que pertenecen a M. Boivin. Estoy persuadido de que los artistas convendrán conmigo en que si Zumbo hubiera sido más comunicativo hoy a 50 años de su pintura, ésta sería conocida en toda Europa"*.

También, un aspecto muy a tener en cuenta a la hora de investigar sobre una técnica, o simplemente realizar una obra pictórica, es proveerse de buenos materiales. A este respecto, Pérez Dolz⁵, en el prólogo del *"Tratado de la Pintura"* de Cennino Cennini, comenta: *"Pero es curioso; en aquella atrasada Edad Media, cuando los materiales eran regularmente buenos y había muchas menos posibilidades de fraude que ahora... Los gremios velaban por la bondad de la producción de sus afiliados... por su prestigio y crédito. Sin embargo hoy día, cuando apenas hay materia libre de vehemente sospecha y a pesar de que la experiencia nos convence luego de la ruindad de tantos materiales, nada ni casi nadie, ni aún los pintores mismos, se inquietan por la bondad, garantía de perduración de su trabajo"*.

Tal inquietud por la perdurabilidad de nuestra obra ha hecho que observemos en otros su escasa preocupación por esta circunstancia en su obra. En efecto, en nuestras asiduas visitas a salas de exposiciones observamos con harta frecuencia obras en las que, bien por lo inadecuado del soporte, bien por su deficiente preparación o por la falta de adherencia y combinación entre sí de los materiales empleados, aparecen al lado del cuadro restos de pintura desprendidos del mismo. Nuestra reacción natural e inmediata es pensar ¿qué les ocurrirá a dichos cuadros, cuando pasen los años?, incluso, a veces, puede desconfiarse del conocimiento del oficio que todo pintor debe tener.

Nos gustaría terminar esta Introducción como Pérez Dolz⁶ finaliza el prólogo del libro aludido: *"Este libro de Cennino Cennini respira todo él esa verdad, esa bondad de las cosas recias y sanas del oficio, esa rectitud de intenciones, virtudes que entre otras de orden distinto resplandecen en las obras antiguas y de los siglos posteriores, hasta el momento en que la Ilustración enseñó a los hombres a contrahacerse a sí mismos. No nos hagamos ilusiones,*

tanto en llegar a la verdad, en cuanto a la buena preparación de los materiales de la Pintura, como en recuperar el perdido oficio de pintor. Habrá que emprender una larga y costosa, pero también sabrosa campaña, pues la depuración de los medios y de la práctica habrá de comenzar por el artista mismo".

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DE LA INTRODUCCIÓN

1. P. GARCÍA DE LA HUERTA, *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*, Imprenta Real, Madrid, 1795, Prólogo.
2. F. PÉREZ DOLZ, *Pintura mural (Fresco, temple, encáustica, silicatos y resinas)*. Ed. Manuales Meseguer, 1953, Cap. IV, apartado B, p. 49.
3. H. RACKHAM, M. A. *Pliny, Natural History*, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, London, 1961, IX. XXXV-XXXIV-97.
4. A. C. P. COMPTE DE CAYLUS, M. MAJALULT, *Memoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Chez Pissot Libraire, a la Croix d'Or, Quai de Conti, à Geneve, 1755, p. 24.
5. F. PÉREZ DOLZ, CENNINO CENNINI, *Tratado de la pintura (El libro del arte)*, Traducción, prólogo y notas, ed. Meseguer, Barcelona, 1968 Prólogo, apartado II, p. 9.
6. F. PÉREZ DOLZ, Op. Cit., Pról., apart. III. p. 9.



Ceris pingere, ac Picturam inurere etc
Plin. hist. nat. li. XXXV. Cap. XI.

CAPÍTULO I

NOCIÓN DE ENCAÚSTICA

1. INTRODUCCIÓN

Se trata de un término definido en diccionarios, enciclopedias, textos clásicos y modernos, así como en opiniones de artistas e investigadores, leídos al respecto.

Aunque éstos no se ponen de acuerdo en el método preciso, en lo único en que sí lo están, es en el empleo de la cera como ingrediente principal de este procedimiento.

Hay quienes opinan que solamente es Encáustica el procedimiento en el que es necesariamente indispensable el empleo del calor, relegando a variantes, o sólo pintura a la cera, a aquellos en los que ésta se emplea en frío, bien saponificándola o diluyéndola en un aceite volátil.

Otros, por el contrario, dicen que la verdadera encáustica es aquella en la que se resuelve la cera mediante un álcali, y se emplea en frío diluida en agua según la técnica al temple. También se dan otras opiniones al respecto sobre encáustica, definiéndola como aquella técnica que se emplea en frío con disolución en un aceite volátil.

Y finalmente hay quienes, al igual que nosotros, opinan que encáustica es una técnica de pintura con cera, intervenga, o no, el calor.

Por otra parte, la gente en general, y algunos artistas pintores, en particular, con bastantes años de oficio, al comentarles esta actividad investigadora actual, se preguntan extrañados pensando qué es esto de la encáustica.

Por lo tanto, de un tiempo acá, además de nuestras investigaciones en el estudio sobre esta técnica, nos vemos obligados a explicar, a uros y a otros, qué es encáustica y, naturalmente a continuación, entusiasmarlos con las excelencias de este procedimiento frente a otros.

Nos es grato comentar sobre ello que, debido a esta actividad, en la actualidad hay varios pintores que se encuentran practicando, y con notable éxito, esta técnica, motivados sin duda por las atractivas explicaciones y la observación de algunas de las prácticas realizadas para esta tesis.

2. CONSULTA EN DICCIONARIOS

Realicemos un recorrido a través de las distintas fuentes que pueden aclarar algo sobre el término que nos ocupa: *Encáustica*.

Tras la consulta del *Diccionario Etimológico*¹ podemos entrever lo que es encáustica.

ENCAUSTICA:

1. Palabra incorporada a la Lengua Española en el siglo XVIII.
2. Procede del término griego "*Enkaustos*": pintar por medio del fuego.
3. El término éнкаustos deriva del verbo Kaío, que significa "yo quemo".
4. Son palabras españolas, derivadas del verbo Kaío, las siguientes:

Cáustico, incorporada en el año	1535.
Cauterio, " "	1490.
Cauterizar, " "	1570.
Encausto, " "	1832.

Hipocausto, (calentar por debajo) incorporada en el siglo XVIII.

Sobre estos términos, el *Diccionario de Sinónimos*² nos aclara:

Encausto = Cera

Cera = Cerón, Cerote, Naftadil, Vela, Bujía, Cerillo, Barniz, Pulimento, Enredadera, Bejuco.

Cauterización = Restañó, Cura, Escarificación.

Cauterizar = Restañar, Cicatrizar, Curar.

Citemos a continuación otros diccionarios, que nos puedan terminar de aclarar algunos conceptos:

El Diccionario de la Real Academia Española³ dice:

a) Aplicase a la pintura hecha por medio del fuego, ya con ceras coloridas y desleídas aplicadas por medio de un hierrecillo caliente, ya en marfil con un punzón o buril encendido, o ya con esmalte sobre vidrio, barro o porcelana.

b) Preparado o barniz de cera para preservar de la humedad la piedra, la madera, etc.

El Diccionario de María Moliner⁴ apenas nos aporta alguna novedad con relación al anterior:

a) **Encausto:** Del griego "*enkaustos*", "pintado con fuego" ; de "*kaustikós*", "incandescente"; de "*kaío*", "quemar". (esta acepción es parecida a la de Joan Corominas).

b) Procedimiento de pintar en que se emplea el fuego, bien con ceras coloreadas que se aplican con un punzón caliente, bien con esmaltes aplicados con un buril al rojo sobre marfil, cerámica, vidrio. (esta segunda, aunque con distintas palabras, viene a decir lo mismo que el Diccionario de la Real Academia Española).

c) **Encausto:** Se aplica a las sustancias hechas con cera que se aplican sobre una superficie para cubrir los poros y dejarla limpia y brillante.

Como se aprecia en esta última acepción, en la encáustica no interviene necesariamente el calor para su aplicación, ya sea con pigmento o para preservar la superficie de cualquier material; por tanto aquí entraría el aceite volátil como diluyente de la cera, o reducida a un temple de cera saponificada mediante un álcali.

3. CONSULTA DE ENCICLOPEDIAS

A continuación se expone lo que nos aportan las enciclopedias:

*La Gran Enciclopedia Larousse*⁵ nos dice:

Encauste o Encausto, n. m. (lat. encaustum, del gr. enkaustos, der. de kaío, quemar) tinta roja con la que escribían sólo los emperadores.

Encáustica, n. f. b., Arte. 1. Preparación de cera con que se impregnan las obras de mármol o de estucos, para suavizar su colorido y protección contra la humedad. 2. *Pintura a la encáustica*. Procedimiento de pintura a base de colores diluidos en cera fundida, que se emplean en caliente y se trabajan con una espátula de hierro calentada. (El procedimiento empleado en la antigüedad, reapareció en el siglo XVIII y de nuevo en el XIX).

Encausticar, v. tr. (la) Dar el encáustico a una pared, suelo etc. Encausticar un entarimado.

Encáustico/a, adj., pint. Dicese de la pintura o del barniz preparado con ceras. *Encáustico*, n. m.; Tecnol. Preparado a base de cera fundida que sirve para recubrir las superficies pulimentadas, paramentos, paredes, muebles, etc. a fin de darles brillo o preservarlos de la humedad.

Como se aprecia, aparte de servir la cera para recubrir las superficies y preservarlas de la humedad, en lo referente a las Bellas Artes, los colores son disueltos en cera caliente, al igual que su aplicación.

Según esta afirmación, discrepamos en lo de la necesidad de mantener la cera caliente para su aplicación en pintura; pues habiendo ingredientes capaces de fundir y hacerla maleable, como son los aceites volátiles y los álcalis, su uso simplifica la preparación y empleo. Sin embargo, si estamos de acuerdo en la necesidad

del uso del calor para la cauterización final o durante el desarrollo de la obra, con objeto de ir fundiendo colores entre sí, y de éstos con el soporte.

Finalmente en la *Enciclopedia de las Artes*⁶ se aprecia una mayor tolerancia con este concepto:

Encáustica, (Pintura): Antiguo procedimiento de pintura mural y de caballete, en el que se utilizan los pigmentos mezclados con ceras refinadas de abejas, bien en estado puro o con ingredientes modificativos (por ejemplo, aceites y resinas). La pintura es ablandada y aplicada con la ayuda del calor, pero la palabra *Encausto* que literalmente equivaldría a una fuerte adustión o combustión de los colores, no debe interpretarse al pie de la letra, pues en ninguna de las versiones conocidas del método se llega a este extremo, empleándose para la aplicación de los colores, cera derretida, un pincel y el cestrum, instrumento que viene a ser una mezcla de espátula y cauterio.

A propósito de cauterio, volvamos a la *Enciclopedia Larousse* para ver lo que nos dice sobre este concepto⁷.

Cauterio, n. m. (lat. cauterium del gr. kauterion)

Cauterización, fig.: Lo que corrige o ataca eficazmente algún mal. **Terap.:** Instrumento que permite la aplicación del calor en un punto del organismo con fin terapéutico (Los primeros consistían en barras de hierro calentadas al rojo, pero actualmente suelen ser de tipo eléctrico. Por extensión, se da el nombre de cauterio químico a diversos álcalis y ácidos fuertes: sosa, ácido sulfúrico, nítrico etc.)

Cauterizar, v. tr. Curar las heridas u otras enfermedades con el cauterio. Destruir un tejido por acción de un cáustico o por cremación térmica o eléctrica. **Fig.** Corregir con aspereza o vigor un vicio o tildar a uno con alguna nota o censura.

Abundando sobre el cauterium, en los descubrimientos arqueológicos en los que se han encontrado estos instrumentos de pintura encáustica, algunos investigadores han querido ver instrumentos de cirugía.

Volviendo al término que nos ocupa, como hemos visto en los diccionarios y enciclopedias, la palabra Encáustica está relacionada con lo que siempre hemos creído, esto es: pintura a base de cera.

Ellos se habrán documentado con textos clásicos y modernos lo suficiente como para realizar tales afirmaciones; por tanto, ya poco nos queda que indagar al respecto, salvo alguna que otra afirmación realizada por los investigadores y reflejada en los textos clásicos y modernos.

4. CONSULTA EN TEXTOS CLÁSICOS

Si consultamos los textos clásicos, naturalmente encontramos en Plinio una visión más de compilador que de artista.

La descripción que hace de la encáustica parece bastante correcta pero, por desgracia omite o pasa por alto muchos detalles de estudio, quizá porque los considerara tan de dominio público que no valía la pena registrarlos.

El texto más revelador del que disponemos se encuentra en su "Historia Natural", que nos dice en su versión original:

"Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere; hoc tertium accesit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur".

(Desde antiguo hubo dos maneras de pintar: a la encáustica, con cera, y sobre marfil con cestro (especie de punzón) hasta que más tarde comenzaron otras formas de hacerlo. A esto se añade un tercer modo, en el que se emplea un pincel para aplicar la cera fundida al fuego, y este procedimiento de pintar no se estropea ni aplicado a los barcos, ni por la acción del sol, ni por la del mar, ni con el viento).

De este pasaje se puede deducir que los antiguos usaban en principio dos métodos: uno con cera, sobre tabla u otro paramento, y el otro sobre marfil, en caliente con las consabidas espátulas. Posteriormente surgió un tercer método, con el cual se disolvían o resolvían las ceras y se aplicaban con el pincel.

Pero lo que no dice Plinio con claridad, es el modo de manipular la cera para poder aplicarla con el pincel.

Intuimos que, dado que los antiguos conocían los aceites volátiles, éstos pudieran ser los que disolvieran la cera y hacerla dúctil al pincel.

También podría ser otra la manera de hacer maleable la cera, si analizamos la frase de Plinio: "*Resolutis igni ceris penicillo utendi*" (*uso del pincel con cera disuelta al fuego*). Sería un álcali el producto empleado para resolver la cera y conseguir de ella un temple soluble en agua y aplicada con el pincel.

Plinio nos habla de la resolución de la cera por medio de la sosa.

Las interpretaciones de los textos de Plinio, Dioscórides, Vitruvio etc., realizadas por investigadores y artistas a lo largo de la historia, se reflejarán en los capítulos III "*Métodos de Pintura Encáustica*" y VI "*Restablecimiento de la Encáustica*".

5. OPINIONES DE ARTISTAS E INVESTIGADORES

Finalmente vamos a referir y citar algunos ejemplos sobre lo que opinan de la encáustica algunos investigadores y artistas.

Según Scheffer⁹, la encáustica es un término mucho más amplio. Sobre esta materia nos dice: "*Encauste pingunt inustione; est autem Artis huius triplex fere ratio: nam fit, aut ceris, aut coloribus, aut vitro. Ceris in ligno; coloribus in ebore, aut ferro, aut fictilibus in vitro, denique Auro*". (*Encáustica: esto es, pintar con fuego, la cual se hace de tres maneras: con ceras, colores o al pastel. Ceras sobre madera, colores sobre marfil, hierro o cerámica y, por último, pastel sobre oro*).

Para Scheffer sólo es encáustica aquella en la que se emplean los colores en caliente.

Además de él podríamos citar a un elevado número de pintores e investigadores que opinan igual. Citamos a modo de ejemplo algunos:

Opinan que encáustica es cera y resina mezcladas con los colores y empleadas en caliente: *Caylus, Cros y Henry, Diego Rivera, Schmidt, Ralf Mayer, José Aguiar, Guajardo, Jasper Johns, Jean Chacot, Dr. Alt, Frederic Amat, etc.*

Otros opinan que encáustica es sólo aquella que se utiliza en frío, mezclando la cera y la resina disueltas en un aceite volátil. Entre éstos destacamos a *Giovanni Fabroni, Paillot de Montabert, Duroziez, Fernbach, Paul Carpentier, Gambier Parry, Artur Church, Diego Rivera, Pancho de la Torre, Anselmo Miguel Nieto, José Aguiar, etc.*, y por último a *Jean Jacques Bachelier, Raimundo di Sangro, Vicente Requeno, Juan M^a Astori, Pedro G^a de la Huerta, Anselmo Miguel Nieto, José Alfonso Cuní, etc.*, quienes interpretan a Plinio, entendiendo la encáustica como técnica con pincel, cera saponificada por medio de un álcali.

Sería muy complejo enumerar en este apartado todos y cada uno de los pintores encáusticos, y sus fórmulas o modos de entenderla. Se aprecia en la relación expuesta, que algunos pintores se repiten por emplear indistintamente uno u otro método; incluso hay algunos que utilizan fórmulas mixtas, usando en la misma obra distintos modos. Sólo nos interesa reflejar el hecho de que no todos opinan igual al interpretar a los antiguos en sus modos de emplear la encáustica.

Hay algunos que evolucionan con el tiempo. Según esto, **Cros y Henry**¹⁰ comentan en su libro lo siguiente: *"A menudo, mientras los objetos cambian, las designaciones quedan. Decimos todavía CAUTERIZACIÓN por el nitrato de plata, tanto que en este proceso no había ni hierro, ni fuego. Incluso, por la evolución de las ideas, la palabra ENCAUSTICA ha llegado a designar un proceso en el cual el fuego no jugaba más que un papel secundario e incluso nulo"*.

6. OPINIÓN PERSONAL

El Profesor Pérez Pineda¹¹ opina lo siguiente sobre lo que es encáustica: *"Por extensión, se puede llamar encáustica a todo procedimiento a base de cera de abejas, intervenga o no el calor"*.

Max Doerner¹² dice lo mismo: *"Es pintura a la cera cauterizada por el calor"*.

Nuestra opinión personal, y así queda reflejado en las prácticas realizadas, se ratifica en que: *encáustica es toda pintura en la que el principal ingrediente es la cera, se mantenga ésta caliente para su manipulación o se utilicen otros elementos para hacerla meleable y utilizable en pintura.*

En las prácticas realizadas se han empleado tres modos, como se verá más adelante:

- 1) Cera y resina empleada en caliente.
- 2) Cera saponificada.
- 3) Cera y resina diluidas en esencia de trementina.

Aunque la 2 y 3 se emplean en frío, para su elaboración se emplea el calor además de la cauterización final, e incluso durante las distintas fases de la obra se cauteriza para ir fijando las pinceladas entre sí, y de éstas con el soporte.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO I

1. J. COROMINAS, *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, ed. Gredos, Madrid, 1980, tomo I, p. 138.
2. A. LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, *Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española*, ed. Ortells, Valencia, 1986, tomo I.
3. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1956, tomo I, p. 527.
4. M^a. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, ed. Gredos, Madrid, 1980, tomo II, p. 1 101.
5. *Gran Enciclopedia Larousse*, ed. Planeta, Barcelona, 1988, tomo VIII, p. 3671.
6. D. RUNES Y H. G. SCHRIKEL, *Encyclopedia of the Arts*, ed. Philosophical Library of New York (sin fecha), tomo I, p. 545-546.
7. G. E. LAROUSSE, op. cit., tomo V, p. 2089.
8. H. RACKHAM, M. A., *Pliny, Natural History*, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, London, 1961, IX. XXXV. 149.
9. J. SCHEFFER, *Graphice, id est, de arte pingendi*, Nürnberg, 1669, p. 54.
10. H. CROS, ET CH. HENRY, *L'encaustique et les autres procédès de la peinture chez les anciens*, Paris, 1884, p. 35.
11. A. PÉREZ PINEDA, *Aplicación de la Encáustica y los acrílicos a la pintura mural*, (apuntes del Curso Monográfico de Doctorado), Granada, 1984.
12. M. DOERNER, *Malmaterial und seine Verwendung in Bilde*, ed. Ferdinand Enke Vg Stuttgart. (*Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*), ed. Reverté, Barcelona, 1965, cap. VII, p. 268.

CAPITULO II

ORÍGENES DE LA ENCÁUSTICA

1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Es natural la curiosidad humana, fundamento, por otra parte, de toda investigación e interés por conocer tanto las circunstancias como los orígenes de una muestra cultural que nos ha precedido. Sólo podemos conocer bien el presente, si conocemos el pasado.

En este sentido, es normal que desde la perspectiva investigadora, y a partir del punto de mira de esta Tesis Doctoral, dediquemos un espacio a los orígenes de la encáustica y a su desarrollo a lo largo de los siglos. De este modo podemos comprender mejor, con toda seguridad, (aunque sólo sea de forma somera, puesto que el objetivo de la Tesis no es teórico, sino práctico) el por qué de su caída en desuso a lo largo de muchos siglos, y el por qué de un incipiente interés y tratamiento por parte de unos pocos artistas pintores.

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 influencia de la cultura renacentista, basada en gran parte en el protagonismo individual del hombre, no deja de preocupar al investigador actual. 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 los pueblos y sociedades que sirvieron de base a un procedimiento pictórico tan antiguo, y que tan frescas y vivas muestras nos ha dejado a la contemplación actual.

El origen de la encáustica debe estar ligado al de la pintura en general, ya que Plinio¹ nos dice al respecto: *"El origen de la pintura no está claro. Los egipcios afirman que fueron ellos los que*

inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia; vana pretensión, como es evidente". (De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegypti sex milibus annorum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana predicatione, ut palam est).

Sin embargo, atribuye el invento de la pintura a los egipcios. Sin duda en este pasaje sigue Plinio una fuente griega deseosa de atribuirse el mérito.

Sobre el origen de la encáustica, vamos a realizar un recorrido cronológico, comenzando por Egipto, siguiendo con Grecia y terminando en Roma.

1.1. EGIPTO

Se ignora en qué precisa época comenzó, aunque parece ser que tuvo lugar tras la conquista de Egipto por los Macedonios².

Aunque la pintura no ocupara, como les ocurre a la arquitectura y escultura, un lugar preponderante, los egipcios, vencedores de la materia y perpetuadores de la idea del espíritu, realizaban sus obras para la posteridad, sin importarles el sacrificio que suponía. Para ellos sólo eran materiales nobles aquellos que perduraban; por eso dominaban la técnica del trabajo en piedra y derivados, esto es, las pastas vítreas y los esmaltes y, aunque en menor importancia, la pintura, ya sea al fresco, al temple o a la encáustica.

Aunque no está generalmente admitido que la encáustica provenga de la primitiva civilización egipcia, es probable que así lo fuese.

Los egipcios³ 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. Conocían las cualidades de los productos naturales, especialmente la cera, empleada en embalsamamientos, así como los secretos de emulsiones y fusiones. No es

extraño que conocieran la técnica de la encáustica en todas sus variantes.

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, antes de que Menes, primer faraón, unificase el Alto y Bajo Egipto, el reino occidental del Delta tenía como símbolo la abeja, y ésta aparece grabada en relieves, como puede observarse en el retrato funerario de Kefren y en la inscripción de un trono de Micerinos.

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.), afianza la posibilidad del conocimiento de la encáustica.

Las pinturas murales de Mari (siglo XVII a. de J. C.) han subsistido a través de milenios como prodigio de conservación de los colores, tal vez debido a que en su factura al temple, (como después harían los griegos y romanos), entraran las ceras y resinas sobre dicho temple, para protegerlo de la humedad, o mezcladas con pigmentos, como ocurre en la encáustica.

Los egipcios⁴ 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.

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 un delicado diseño de sello inconfundible.

1.2. GRECIA

¿De qué forma se pudo propagar esta técnica desde Egipto a Grecia?

Muy probablemente fueron los fenicios quienes, como expertos navegantes, ya que estaban al servicio de los egipcios y absorbieron parte de su cultura, aportaría estas técnicas y conocimientos artísticos, como se aprecia en los platos fenicios de estilo egipcio que se conservan en el Museo del Louvre. Como sus naves recorrían las islas del Egeo hasta las costas de Tracia y la embocadura del Helesponto, los griegos pudieran aprenderla de éstos y, a su vez, con toda seguridad, la perfeccionarían, dada su capacidad creadora, como se aprecia en un pasaje de Plinio⁵: *"No se sabe cuál es el primero que ha imaginado pintar con ceras y quemar las pinturas. Algunos piensan que Aristides fue el inventor y que Praxiteles la perfeccionó". (Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. Quidam Aristidis inventum putat, postea consummatum a Praxitele).*

Si los Cartagineses fueron los que usaron con mayor asiduidad la cera púnica y eran maestros en su purificación y blanqueado, no es muy arriesgado pensar que pudieran adquirir esta técnica de Útica, colonia fenicia situada no lejos de Cartago. También pudiera ser que, dado el peregrinaje de los griegos al puerto de Byblos, en la costa de Líbano, llevaran consigo dicha técnica.

Posteriormente, durante la época Saita, los griegos tuvieron las fronteras abiertas para su comercio con Egipto. Ello motivó que fuera visitado por Platón, Herodoto y otros escritores, y posiblemente éstos fomentaran entre los griegos las formas y técnicas que habían observado en Egipto.

Finalmente, durante la época de Ptolomeo, Egipto era casi una colonia griega, en la que se fundieron las dos culturas. Es precisamente de esta época la costumbre de retratar al difunto para introducir su rostro en la parte superior de la momia. De estos retratos se han encontrado gran variedad en *El Fayum*, y que estudiaremos en el apartado "Descubrimientos Arqueológicos".

El hecho de que fuesen los griegos quienes perfeccionaron esta técnica y la usaran con mayor profusión, así como el que los escritores contemporáneos lo reflejaron en sus escritos, ha hecho pensar que fueron ellos los que inventaron la encáustica.

Plinio⁶ incurre en inexactitudes y atribuye el invento a Aristides de Tebas, que vivió por los años 340 a. de J. C.

Sin embargo, como él mismo reconoce: "*Pero preexistieron pintores que usaban la técnica de la pintura a la encáustica*" (*Sed aliquanto vetustiores encausticae picturae exstiterent*).

Suponemos que estos artistas anteriores fuesen egipcios.

Lo que se ignora realmente es cuándo la encáustica fue perfeccionada.

Parece ser que esto sucede en el siglo V a. de J. C., cuando Polignoto de Tasos pintó memorables murales en el templo de los Dióscuros de Atenas y las decoraciones murales de los Pórticos de los Cnidos, en Delfos. Junto a éste se encuentran los célebres Pausias y Aristides, quienes emplearon con mayor profusión la encáustica en Grecia. Aunque el más famoso en su dominio fue Pausias.

A partir de aquí, la encáustica se propagó a Creta, Fenicia, Cartago y Roma, aunque nunca con la intensidad de Grecia.

1.3. ROMA

A raíz de su introducción en Roma, donde existe el mejor exponente en las "*encáusticas pompeyanas*", y que estudiaremos en capítulo aparte, esta técnica fue decayendo a lo largo de los años, por el mejor empleo de otros procedimientos, como ocurrió con el método introducido por Tadío que, dado el poco gasto y la facilidad de su ejecución, se propagó rápidamente. Plinio⁷ lo cita junto con su método: "*También introdujo el arte de pintar las ciudades costeras decoradas con terrazas, de agradable efecto y pequeño*

costo".(Idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit blandissimo aspectu minimoque impendio).

El elogio que hace Plinio de Tadio es bastante moderado y común. No se cita indicio alguno de cera en Plinio cuando describe el método de Tadio, ni tampoco de gomas, sino de cola animal.

Sin embargo Requeno⁶, cuando intenta restablecer el método tadiano, sí incorpora cera a la mezcla de cola y colores.

Por otra parte no se hallan en Vitruvio, ni Plinio, ni Harduino, ni Guevara, ni en algún otro, el empleo de cera en este método, a pesar de lo que diga Requeno.

Por lo tanto pensamos que fue a partir de este momento cuando el método de la encáustica decayó y dejó de usarse hasta su restablecimiento por parte de Requeno, entre otros, y que estudiaremos en un capítulo aparte.

2. LA ENCAÚSTICA EN LOS TEXTOS CLÁSICOS

Sobre las pinturas antiguas y los pintores que las ejecutaron, no nos queda otra cosa que el tomo XXXV de la *"Historia Natural"* de Plinio⁹.

En éste se aprecian algunas lagunas relativas a la explicación de la técnica del arte, sin la cual no se puede llevar a su desarrollo.

¿Creía Plinio que nadie de su tiempo podría no ignorar los procedimientos? ¿Pensaba que los numerosos tratados especializados que él había consultado sobrevivirían largamente a su tiempo?

Los libros eran, para la mayoría, escritos por los pintores y de los más célebres, de los que citamos como ejemplo a Apeles, Eufanor y algunos más. Desgraciadamente, de estos artistas no queda más que la gloria de su nombre y de sus libros; sólo algunas palabras citadas por azar, o alguna que otra frase.

Por los textos se aprecia que en la antigüedad se conocía la existencia de la cera en las creaciones artísticas.

En las odas falsamente atribuidas a Anacreonte¹⁰ hay una dedicada a una pintora, donde se dice: *"Pinta a mi amiga, pinta estos cabellos flexibles y negros y, si la cera lo puede, píntalos exhalando mirra"*. El texto original griego dice:

γράφει τὴν ἐμὴν ἑταίρην
γράφει μοι τρίχας τὸ πρῶτον
Ἄπαλὰς τε καὶ μελαίνας
Ὅ δὲ κηρὸς ἂν δύνηται,
γράφει καὶ μύρου πνεούσας.

En la *Antología Griega*¹¹ hay varios epigramas donde la cera es mencionada a propósito de la pintura. En un fragmento sobre un cuadro que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, procedente de Pompeya, y que representa a Medea que se prepara para matar a sus hijos, leemos: *"Ve, huye en la cera, asesina de niños, pues el trazo hace presentir ya hacia dónde tiende tu furor"*

sin mesura" (fig. 1). El texto original griego dice:

"Ἐρρε καὶ κηρῶ, παιδοκτόνε· σῶν γὰρ ἀμέτρων
Ζήλων εἰς ἃ θέλεις καὶ γραφὶς αἰσθάνεται.

Séneca¹² parece identificar la pintura con la encáustica en esta frase: *"El artesano es maestro con sus herramientas; el piloto sabe manejar el timón del navio; el pintor ha colocado delante de sí numerosos y variados colores para conseguir un parecido. Los reconoce con prontitud y entre la cera y su obra puede actuar a su gusto con la mirada y la mano"*. (*Artifex instrumenta sua tractat ex facili: rector navis scit gubernaculum flectere, pictor colores quos ad reddendam similitudinem multos variosque ante se posuit, celerrime denotat et inter ceram opusque facili vultu ac manu com meat*).

Estacio¹³ dice: *"Las ceras de Apeles estarían dichosas de reproducir tus rasgos"*. (*Apellae cuperent te scribere cerae*).

Así lo siente Scheffer y lo aseguran los poetas y autores antiguos, en quienes es muy común el estilo y la frase de nombrar las ceras para explicar las pinturas: *"Recorre con tu mirada las máscaras de cera colocadas en los amplios atrios"* (*Perlege dispositas generosa per atria cerae*)¹⁴. *"Embruja a los ausentes, y modela figuras de cera"*. (*devovet absentes simulachraque cera fugit*)¹⁵. ¿*"Tantas estatuas de mármol y de bronce que reproducen los rasgos y esplendor del color"*? (*¿Tot saxa imitantia vultus aeraque tot scripto viventes lumine ceras fixisti?*)¹⁶. (*Apellae cuperent te scribere cerae*)¹⁷.

Como puede verse en los pasajes siguientes, era una preocupación muy particular por la cera y sus excelencias, la que tenían los antiguos.



Figura 1. Cuadro de Medea que se prepara para matar a sus hijos, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles .



Figura 1. Cuadro de Medea que se prepara para matar a sus hijos, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

San Basilio¹⁸ dice: *"La madera y el arte de pintar llevan a buen término a una imagen perecedera, imitación de un ser perecedero"*. La versión original griega dice:

" Ξύλα καὶ κηρὸς καὶ ζωγράφου τέχνη τὴν εἰκόνα ποιεῖ φθαρτὴν φθαρτοῦ μίμημα."

Constantino bibliotecario¹⁹ comenta: *"Nosotros no asociamos la divinidad simple e inicial a formas y a imágenes, y no son la cera ni las tablas las que nos han enseñado a honrar su substancia absoluta y eterna"*. El texto original dice:

Οὐ γὰρ τὸ θεῖον ἀπλοῦν, ὑπάρχον καὶ ἄληπτον μορφαῖς τίσι καὶ σχήμασι ἀπεικάζομεν, οὔτε κηρῶ καὶ ξύλοις τὴν ὑπερούσιον οὐσίαν τιμᾶν ἡμεῖς ἐγνώκαμεν."

Severo de Alejandría²⁰ hace unas reflexiones sobre un pintor enamorado de una joven que él había pintado: *"Nada es más poderoso que la belleza, puesto que puede seducir incluso por los colores y que ella hace sucumbir las almas por los medios materiales. Ella fluye con la cera coloreada y fuerza al pintor a gustar de su obra, prestando, por así decir, una voz a la cera y uniendo la palabra a la pintura"*. El texto griego dice:

" Οὐδὲν ἄρα κάλλους ἐστὶ δυνατώτερον εἶγε καὶ διὰ χρωμάτων θηρῶν ἐπισταται καὶ τοῖς ἀφύχοις ἀλίσχεσθαι παρασκευάζει τὰ ἔμψυχα· συνῆλθε ποικιλλωμένων κηρῶ καὶ τὸ εἶργασμένον ἐρῶν κατηναγκασεν.. φωνὴν παρεῖχον διὰ τῆς τέχνης, ὡς εἶπεῖν, τῷ κηρῶ καὶ σκιὰν δοκεῖν διαλέγεσθαι παρασκευάζον."

Boecio²¹ menciona entre las tareas de la pintura: *"Las tablas confiadas a las manos de los obreros, las ceras recogidas por la observación de los agricultores, las materias colorantes adquiridas"*

por la habilidad de los mercaderes, las telas elaboradas por laboriosos talleres de tejidos". (At picturae manibus tabulae commissae fabrorum, cerae rustica observatione decerptae, colorum fuci mercatorum soilentia perquisiti, lintea operosis elaborata textrinis multiplicem materiam praestant) .

San Nazario²², en el Panegírico de Constantino, escribe: "Estos tratados no pueden desaparecer, ellos son fijados por los pintores del universo y no toman prestado su brillo por la recomendación de la cera o del estallido de los colores ; el sentimiento de las almas las vuelve inmortales". (Aboleri hic vultus non potest; universonum - pictoribus infixus est, nec commendatione cerae aut pigmentorum fucis retinet; sed desiderio efflorescit animorum) .

Ovidio²³ describe un barco, y se expresa así: "La popa a la mar de los dioses celestes pinta colores quemados". (...et picta coloribus ustis Caelestum matrem concava puppis haeret).

Marcial²⁴, en un epigrama sobre un cuadro representando a Faetón herido por el rayo, dice: "Faetón está para ti pintado al fuego, en este cuadro; quieres tu que Faetón que sea quemado por segunda vez". (Encaustus Phaeton tabula tibi pictus in hac est; Quid tibi vis, dipyron qui Phetonta facis ?).

Plutarco²⁵ dice: "La vista de una mujer bella deja en el corazón indiferente una imagen pálida, y rápidamente se borra como un temple; en el corazón de un amante una impresión fijada al fuego, como una pintura a la Encáustica" .

Ἡ γὰρ ὄψις ἔοικε τὰς μὲν ἄλλας φαντασίας ἐφ' ὑργοῖς ζωγραφεῖν, ταχὺ μαραινομένας καὶ ἀπολειπούσας τὴν διάνοιαν· αἱ δὲ τῶν ἐρωμένων εἰκόνες, ὑπ' αὐτῆς οἷον ἐν εἰκαύμασι γραφόμεναι διὰ πυρὸς, εἶδωλα ταῖς μνήμαις ἐναπολείπουσι κινούμενα, καὶ ζῶντα καὶ φθειγόμενα καὶ παραμένοντα τὸν ἄλλον χρόνον.

Paulino²⁶ al escribir una carta a Sulpicio Severo, dice:
"Gracias a Dios que, por una pintura más duradera y vibrante, había pintado nuestra imagen no sólo sobre tablas de madera que se pudrieran, ni con ceras líquidas, sino en las tablas de tu corazón".
(*Gratias autem Domino quod perenni magis et vivente pictura imagines nostras non in tabulis putribilibus neque ceris liquentibus sed in tabulis cordis tui pinxit*).

Anastasio el Sinaíta²⁷ da esta definición de un cuadro:

"Este no es otra cosa que madera, colores mezclados con cera y quemados".

Τῆς εἰκόνοϋ οὐδέν ἕτερον οὕσης ἢ ξύλον καὶ
χρῶματα κηρῶν μεμιγμένα καὶ κεκραμμένα.

Pensamos que es muestra suficiente la serie de textos descritos, en los que se aprecia el hecho incuestionable del uso de la encáustica entre los antiguos, así como el canto a las excelencias de la cera por parte de alguno de ellos.

3. PINTORES PIONEROS

La única constancia que nos queda de la pintura encáustica y los artistas que ejecutaron su obra en dicha técnica, son los escritos de sus contemporáneos, entre los que se encuentran Plinio, Dioscórides, Vitruvio etc.

De entre ellos destaca Plinio²⁸ con sus 37 libros de investigaciones acerca del universo, llamados "*Historia Natural*" (Naturales Historiae). Es una compilación erudita, sin método, sin crítica, sin aportaciones científicas originales, pero muy precisa por la cantidad de datos transmitidos.

Dedica a los minerales y a sus usos, a las Bellas Artes y a las piedras preciosas, los libros XXXIII a XXXVII.

Plinio incurre en inexactitudes y atribuye el invento de la encáustica al pintor *Aristides 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.

En su obra citada dice: "*No sé con exactitud quién fue el primero que pintó con ceras y descubrió el procedimiento de la encáustica. Unos piensan que Aristides fue el inventor, y Praxiteles el que lo perfeccionó; pero quedan pinturas a la encáustica bastante más antiguas, como las de Polignoto, Nicanor, Mnesilas, los tres de Paros. También Elasipo de Egina puso en una de sus pinturas "enékaen" (grabó al fuego), cosa que en verdad no hubiera hecho si no hubiera conocido la encáustica*". (Ceri pingere ac picturam inurere qui primus excogitaverit non constat. Quidam Aristidem inventum putant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquanto vetustiores encausticae picturae exstiterent ut Polignoti et Nicanoris et Mnesilai Pariorum. Elasippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit: ἔνέκαεν quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa)²⁹.

Plinio continúa con el relato y dice: "*Asimismo, Pánfilo, el preceptor de Apeles, no solo pintó a la encáustica, según dicen, sino que incluso enseñó la técnica a Pausias de Sición, el primero célebre en este género. Este era hijo de Brietes, y al principio también fue su discípulo. El fue quien pintó a pincel cuando se*

restauraron unas paredes en Tespias, que habían sido pintadas anteriormente por Polignoto". (Pamphilus quoque, Apellis praeceptor, non pinxisse solum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausiam Sicyonium, primum in hoc genere nobilem. Bryetis filius hic fuit eiusdemque primo discipulus. Pinxit et ille pennicillo parietes Thespiis cum reficerentur quondam a Polygnotos picti)³⁰

Y dice también : "Y con ellos se hicieron famosos e inmortales: Eufnanor de Istmia, Cidias, Nicias, Atenión de Maronea, Glaución de Corinto, Heraclides de Macedonia, Metrodoro, Timómaco de Bizancio, Aristolao, Nicófanos, Sócrates y otros artistas menores, cuyos nombres la historia ha inmortalizado". (Post eum eminuit longe ante omnes Euphranor Isthmius, Cydias, Nicias, Athenion Maronites, Glauconis Corinthii, Heraclidi Macedoni, Metrodorus, Timomachus Byzantius, Aristolaus, Nicophanes, Socrates, hactenus indicatis proceribus in utroque genere non silebuntur)³¹.

Como se aprecia, fue Pausias el más célebre en este género de pintura, aunque se le consideró inferior a Polignoto por comparación, pero era porque se había establecido en un género que no era el suyo. Fue el primero que se dedicó a pintar los casetones de los techos, pues antes de él no se acostumbraba a decorar así las bóvedas. Pintaba cuadros pequeños, sobre todo de niños. Sus rivales decían que esto lo hacía porque era lenta aquella técnica pictórica. Entonces él, para mostrar su rapidez, terminó en un solo día un cuadro llamado "*hemeresios*" (pintado en un día), que representa a un niño.

Pero Pausias también pintó cuadros de gran tamaño, como el "*Sacrificio de los Bueyes*", que se pudo contemplar en el pórtico de Pompeyo.

Después de éste, quien sobresale muy por encima de todos los demás es Eufnanor de Istmia, que vivió por la olimpiada 104.

A la misma época perteneció Cidias, del cual compró Hortensio el Orador un cuadro de "*los Argonautas*" por 144.000 sestercios.

Nicias pintaba mujeres con enorme precisión. Observaba sobre todo la luz y las sombras, y se ocupaba muy especialmente de resaltar sobre el fondo de sus cuadros los temas que representaba.

Es comparable a Nicias y, a veces, preferido a Atenión de

Maronea, discípulo de Glaución de Corinto, más sobrio en el colorido y más alegre también, dentro de su austeridad, de modo que hasta en su pintura resplandece su ciencia³².

De este modo podíamos seguir citando las características más sobresalientes de estos pintores.

Los artistas más sobresalientes gozaban del aplauso y admiración del pueblo, llegando algunos a conseguir ciudadanía honoríficas. Tal es el caso del insigne Polignoto de Tasos, que pintó memorables murales en el templo de los Dióscuros de Atenas, y las decoraciones murales de los Pórticos de los Cnidos, en Delfos.

Es precisamente éste, junto con los celebrados pintores Pausias y Aristides, los que utilizaron en sus murales la encáustica en su más alta perfección y dominio, consiguiendo un amplio desarrollo artístico.

La pintura de Polignoto, por testimonios de sus contemporáneos, era realmente extraordinaria y no de perspectiva monofocal, sino que, al realizarse como friso, estaba concebida para ser contemplada desde varios puntos de vista.

No obstante, como se ha dicho anteriormente, fue Pausias el verdadero maestro de la encáustica, consiguiendo un pleno dominio de esta técnica, que es particularmente lenta y difícil, alcanzando una excelente vivacidad cromática.

Plinio³⁴ cita también a las mujeres que pintaron a la encáustica: *"Timarete, hija de Micón, pintó una Diana que estaba en Éfeso, de estilo muy arcaico; Irene, hija y discípula del pintor Cratino, una niña que está en Eleusis; Calipso, un viejo y al prestidigitador Teodoro; y Alcístenes, el juglar; Aristarete, hija y discípula de Neaco, un Esculapio; Iea de Cícico, que permaneció doncella siempre, un M. Varrón, de joven; también pintó con el pincel y ayudada con punzón, unos retratos de mujeres en marfil, entre los que destaca el de una vieja en un cuadro de gran tamaño que está en Nápoles, y un autorretrato pintado con un espejo. No hubo mano más rápida para la pintura, y la grandeza de su arte fue tal que por sus precios se pone por delante de los más celebrados artistas de su tiempo, Sópolis y Dionisio, cuyos cuadros llenan las pinacotecas.*

También pintó una tal Olimpia, de la que sólo se recuerda que tuvo como discípulo a Autóbulo". (Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula, puellam, quae est Eleusine, Calypso, senem et praestigiatorem Theodorum, Alcisthenem saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum, nec ullius velocior in picturam manu fuit, artis vero tantum, ut multum maniprestitiis antecedere celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas inplent. Pinxit et quaedam Olimpias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Autobulum).

La encáustica continúa triunfando en Roma bajo el reinado de Augusto.

Plinio³⁵ dice: "No hay que menospreciar a S. Tadio, de la época de Augusto, por ser el primero que introdujo atractiva técnica de la pintura en paredes, pintar villas, pórticos y jardines...". (Non fraudando et S. Tadio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topicaria opera...).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO II

1. H. RACKHAM, M. A., *Pliny, Natural History*, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, London, 1961, lib. XXXV. V.
2. H. CROS, ET CH. HENRY, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens*, Paris, 1884, p. 57.
3. E. DRIOTON, Y J. VANDIER, *Historia de Egipto*, ed. Universitaria, Buenos Aires, 1964, Cap. VIII, pag. 81
4. PRISSE D'AVENUES, *Histoire de l'Art égyptien*, 1979 p. 291.
5. H. RACKHAM, M. A., *Pliny*, op. cit., XXXV, XXXIX.
6. Ibidem, XXXV, XXXIX.
7. Ibidem, XXXV, XXXVII, 17.
8. V. REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei Greci e Romani Pittori*, Venezia, 1784, t. I, pp. 329 ss.
9. J. BAYET, *Literatura Latina, Plinio el Viejo*, ed. Ariel Barcelona, 1972, pp. 386 ss.
10. M. L. WEST, *Carmina Anacreontica*, ed. Teubner, Leipzig, 1984, 16 (15, B), v. 5-10; y ed. Baxter, Leipzig, 1793, Od. 28, p. 104.
11. ANTOLOGIE GRECQUE, ed. Belles Lettres, 1961, liv. IV, IX, 9.
12. FRECHAT, ET H. NOBLOT, *Seneca, Lettres à Lucilius*, ed. Belles Lettres, Paris 1971, t. V, épit. 121, frag. 5.
13. H. FRÈRE, ET H.S. IZAAC, *Stace*, ed. Belles Lettres, 1961, liv. III, 1, 95-96.
14. H. LE BONNIEC, *P. Ovidius Naso, Fastorum Liber Primus*, coll. de Textes Latines Commentés, Paris, 1965, v. 191.
15. F. MOYA DEL BAÑO, *Ovidio, Heroidas*, C.S.I.C. Madrid, MCMLXXXVI, Hypsipyle Iasoni, v. 91.
16. H. FRÈRE, ET H. S. IZAAC, *Stace, Silves*, Hercules Sorretinus Pollii Felicis, Paris, 1961, t. I, liv. III, v. 94-96.

17. H. FRÈRE, ET H. S. IZAAC, *Stace, Silves*, ed. Belles Lettres, París, 1961, t. I, liv. I, v. 100.
18. H. CROS ET CH. HENRY, *L'Encaustique*, Libraire de L'Art, París, 1884, p. 5, cita a S. Basilio en su Homilia contra los Sabelianos (p. 805).
19. DUCANGE, *Constantino Bibliotecario*, Glossarium mediae et infimae graecitatis. Homilia para los mártires. Lyon, 1688, col. 648.
20. DUCANGE, *Severo de Alejandria*, Homilia para los mártires, Glossarium..., Lyon, 1688, col. 648.
21. H. CROS, ET CH. HENRY, op. cit., p. 6 (Boecio: Prefacio a la Aritmética).
22. V. J. HERRERO LLORENTE, *San Nazario. Panegirico a Constantino I*, cap. XX, frag. 4, ed. Aguilar, Madrid, 1969.
23. R. CORNALI, P. Ovidio Masone, *I Fasti*, Collezione di classici Greci e Latini, Torino, 1949, lib. IV, v. 275-276.
24. W. M. LINDSAY, M. VAL. MARTIALIS, *Epigrammata*, Oxonii, 1969, lib. IV, XLVII, v. 1-2.
25. PLUTARCO, *Amatorio*, ed. Belles Lettres, 1961, t. IX, V.
26. H. CROS, ET CH. HENRY, op. cit., p. 9, Paulino, carta XXX dirigida a Sulpicio Severo.
27. DUCANGE, op. cit, Anastasio el Sinaíta, Sermón sobre el sábado, Sínodo VII, acta IV, col. 649.
28. J. BAYET, op. cit., cap VIII, p. 386.
29. H. RACKHAM, M. A., op. cit., XXXV, XXXIX, 121.
30. Idem, XXXV, XL, 123.
31. Idem, XXXV, 128-138.
32. A. CIRICI PELLICER, *La Pintura y la Escultura en la Edad Antigua. Pintura del siglo IV de Zeuxis a Apeles*, ed. Amaltea, Barcelona, 1949, p. 116.
33. Idem, p. 162.
34. H. RACKHAM, M. A., op. cit., XXXV, XL, 147-148.

35. H. RACKHAM, M. A. *Plinio, Naturales Historiae*, edición crítica, nos muestra la versión más acertada sobre el nombre correcto del pintor Tadio, quien en las copias latinas medievales, en general, figura con el nombre de Ludio Romano. Aquí se ha elegido la lectio difficilior que se cita en este autor, XXXV, XXXVII, 16.

La misma observación y crítica cabe plantearse con el nombre de Iea de Cícico. Los textos medievales nos ofrecen una forma corrupta "Lala" que ha sido reconstruida por este mismo autor en M. H. XL, 147-148. El texto utilizado es de la Editorial Loeb, Leipzig, 1892.

CAPÍTULO III

MÉTODOS DE PINTURA ENCAÚSTICA

(Análisis realizado tras la consulta de textos clásicos)

1. INTRODUCCIÓN

De los escasos testimonios legados por la antigüedad clásica ninguno nos llegó de un verdadero artista, circunstancia que no facilita el completo entendimiento de lo que nos transmiten, teniendo, por consiguiente, la ineludible necesidad de interpretar estos textos, con el riesgo de dar una interpretación no ajustada a los hechos que ocurrieron.

Los textos más reveladores sobre los procedimientos usados por los antiguos se encuentran en la "*Historia Natural*" de *Plinio*, quien se limitó, tras la consulta de más de dos mil volúmenes pertenecientes a otros escritores, a hacer una compilación de todas ellas. En el campo de las artes, Plinio toma como autores más importantes a:

1) Extranjeros: *Jenócrates de Sición, Duris de Samos y Antígono de Caristo.*

2) Latinos: *Licinio Muciano, Pasiteles de Nápoles y Varrón.*

De Jenócrates de Sición toma todo lo relativo a estatuaria y pintura, reflejado en los libros XXXIV y XXXV; y permite reconstruir parcialmente las obras y vidas de pintores y escultores. De Duris de Samos y Antígono de Caristo, toma anécdotas biográficas y leyendas atribuidas a diversos artistas y a sus obras; de Licinio Muciano, datos sobre obras de arte y artistas de Asia Menor; de Pasiteles de

Nápoles, la estructuración del contenido, orden alfabético y calidad en la obra de la estatuaria y pintura. En cuanto a Varrón, su obra fue conocida y utilizada por Plinio con mucha profusión.

Se sabe que algunos de los autores citados en los índices de la Historia Natural, sólo tenían referencia a partir de las obras de Varrón.

Además de éstos, también toma notas de *Valerio Antias, Cornelio Nepote y Anio Feticia*.

Son conocidas las anécdotas que Plinio reproduce con entusiasmo sobre los cuadros que representan naturalezas muertas tan reales que engañaban a los animales e incluso a algún pintor, como Parrasio.

El texto más revelador se encuentra en el t. IX, XXXV, 41, siendo fundamental para todos los estudios sobre la encáustica.

Su contenido es como sigue:

"Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera: cera et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere; hoc tertium accesit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur" ¹.

Hay varias traducciones de las que destacamos sus respectivos aspectos positivos y negativos:

Traducción de M^a Esperanza Torrego²: *"Hubo dos maneras de pintar a la encáustica en la antigüedad; se pintaba con cera sobre marfil con ayuda de un cestro, es decir, de un punzoncito, hasta que se empezaron a decorar las flotas de guerra; entonces se añadió un tercer procedimiento, que consistía en utilizar el pincel después de haber disuelto la cera en el fuego. Este tipo de pintura sobre las naves no se estropeaba ni con el sol ni con el viento ni con la sal".*

Traducción de Cros y Henry³: *"Antiguamente dos eran los métodos de pintar a la encáustica. Uno con cera, y el otro sobre marfil, valiéndose de un cestro, es decir, un verículo. Se añadió posteriormente un tercer método, en el cual se disolvían las ceras con fuego y se aplicaban con el pincel, pintura que en los barcos no se alteraba por la acción del sol, ni por la del agua salada, ni por la de los vientos"*.

Traducción de Jerónimo de la Huerta⁴: *"Es cosa cierta aver havido antiguamente dos diferencias de pintura, encaustica, con cera, y en marfil con cestro, este es buril caliente con fuego, hasta que començaron a pintarse las naos. Iuntose este tercer modo de pintar, derretiendo las ceras al fuego, usar del pinzel, la cual pintura en las naos, no se borra, ni se deslustra con el sol, ni con la sal ni vientos"*.

Traducción e interpretación comentada de Oliver Rubio⁵:

"Antiguamente hubo dos modos diferentes de pintar con la técnica de la encáustica: con cera y en marfil. Entendemos que los dos métodos usan un aglutinante más o menos común, a base de cera, pero con distinta aplicación. El primero, que no se menciona, es sobre un soporte de tabla y se pinta con pintura desde muy pastosa a fluida. El segundo método, se realiza sobre un soporte de marfil; en ambos se distribuye la pintura con el pincel, cestrum y rabidium, se fijaba con el cauterium o aproximando el rabidium caliente sobre el color. Estos dos métodos se utilizaban hasta que comenzó a aplicarse un tercero, éste provenía del sistema de pintar los navios y consistía en derretir la cera con calor y saponificarla. Esta pintura se aplicaba y distribuía con el pincel; se fijaba igualmente con el cauterium o calor de llama o de ascuas. Esta técnica es tan consistente que en las naves la pintura no se borra

ni degrada con la acción del sol, la sal o los vientos.

Este texto se presenta bastante confuso, pues cada interpretación dice cosas distintas según sea lo que se pretende buscar. Lo más confuso es la parte referente al tercer método, y lo antecedente sobre el primero y el segundo, aunque no se indica el proceso de la elaboración del aglutinante (seguramente por ignorarlo), se puede entrever éste con ayuda de otros textos y comentarios referentes al tema. Hace Plinio una larga lista de pintores que han utilizado la encáustica, nos refiere las obras realizadas y que él conoce por lectura o porque las ha visto. La única distinción que hace de técnicas es la "pintura al pincel" o al "cestrum". A continuación veremos un fragmento donde se menciona a una pintora que ejecuta los tres métodos de pintura, dice: "Lala⁶ Zizena que fue doncella toda su vida siendo mozo Marco Varrón, pintó también en Roma con pincel (3º método) y con el cestro en marfil (2º método) principalmente figuras de mujeres y en una tabla grande (1º método) pintó a un napolitano y retrató su misma imagen mirándose a un espejo, no hubo mano más ligera en la pintura que la suya".

Vemos como Plinio establece dos formas bien diferenciadas. Por un lado, dos de ellos estaban reservados a los artistas con espátula, bien sobre una superficie de madera, que podría estar encerada previamente o no, o también sobre marfil. Por otro, la encáustica de los barcos realizada con el pincel.

Imaginamos que en las dos primeras formas se empleaban las ceras en caliente con el *cestrum*, aunque no se puede eliminar la posibilidad del uso del pincel en éste primer método, al menos para mezclar los tonos y matices en la paleta caliente, y trasladarlos posteriormente a la tabla, sirviéndose después del *cestrum* para ir fundiendo las tintas que el pincel no había podido realizar.

En el segundo método el trazo incis en el marfil delineaba la forma y se incrustaba después con colores a la cera; el claroscuro se rasgaba finamente, como después se ve en una cajita del British Museum⁷. Y en el tercer método, con el pincel, pensamos que aquí entrarían a formar parte los aceites volátiles y los álcalis.

Sobre cada uno de estos métodos vamos a hacer un análisis detallado tras la consulta de los textos, desglosándolo de la forma descrita a continuación:

ENCAÚSTICA EN CALIENTE

Sobre tabla
Sobre marfil

ENCAÚSTICA A PINCEL

Cera Saponificada
Cera disuelta en aceites volátiles

2. ENCAÚSTICA EN CALIENTE

Los exámenes que hemos realizado sobre las pinturas e instrumentos, acercándonos a los textos, permiten formular la restitución de la encaústica en caliente o primer método de los relatados por Plinio, y que algunos autores dan como único verdadero: *"La verdadera encaústica, esto es, la aplicada en caliente"*⁸.

Consistía, según parece, en formar con la cera blanca y resina una pasta que era mezclada en caliente con los pigmentos. Estos se conservaban en forma de bastones o panecillos en sus cubiletes metálicos dentro de una caja.

2.1. SOBRE TABLA

Para usar estos panecillos, se fundían al fuego sobre una paleta metálica, con un mango que permitiera retirarlo sin quemarse. Los tonos son aplicados sobre la tabla por medio del pincel, pero, como la cera se solidificaba rápidamente, el trabajo hasta aquí es duro y sin unión. Es entonces cuando tenía lugar la *"kausis"*, con los hierros calientes, enrojecidos a veces, unían los tonos entre sí, e introducían los tonos intermedios o matices, y se terminaba con el modelado de la figura.

Cada artista, según sus condiciones, se preparaba sus instrumentos, como hacen los escultores de nuestros días, siguiendo su mano y su fantasía personal; como también ocurre con los pintores, pues unos prefieren los pinceles planos o redondos, mientras que otros aplican los colores mediante la espátula.

*"Esta técnica, que aporta a la pintura claridad, estabilidad y brillantez, puede utilizar todos los colores, incluso aquellos que son tenidos por frágiles, como los vegetales, ya que la cera parece protegerlos"*⁹.

También se presta a todas las magias del color y a todas las delicadezas del modelado, como se aprecia en las obras estudiadas, y que sobre tablas de cedro realizaban los egipcios para colocarlos sobre las momias. De ellas se han encontrado gran cantidad en *El Fayum*, y que estudiaremos en el capítulo "*Descubrimientos Arqueológicos*". En ellas se aprecia a qué perfección se podía llegar con este procedimiento de la mano de un gran artista.

También notamos que los pintores que practicaban este género de encáustica, empleaban para firmar los cuadros, la fórmula: "*Un tal ha quemado*", en lugar de: "*Un tal ha pintado*".

Nada nos muestra mejor que esta sustitución, la importancia que ellos daban a la "*kausis*".

Los hierros que servían a esta técnica y para su última etapa, llevaban el nombre genérico de "*cáuter*". Tenían diferentes formas y su duración varia según el tiempo y la práctica personal de cada artista. Su origen y formas se analizarán en el apartado correspondiente a utensilios.

Anteriormente hemos dicho que la cera se fundía y se transportaba con el pincel, cosa que contradice en cierto modo a las afirmaciones de Plinio en lo referente a que sólo se empleaba el pincel en el tercer método.

Plinio, en otro pasaje, por ejemplo, cuando enumera pintores célebres, distingue dos grupos: los que pintan a pincel, y los que lo hacen con espátula: "*Se dice también que Pánfilo, maestro de Apeles, no sólo había pintado a la encáustica, sino que, además, había enseñado a Pausias el Sicionio, el primero que se hizo famoso en este género. Este fue hijo de Brietes y, en un principio, discípulo del mismo. Este también con pincel pintó los muros de Tespias, a propósito de una restauración de las obras realizadas antes por Polignoto*". (*Pamphilus quoque, Apellis praeceptor, non pinxisse solum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausiam Sicyonium, primum in hoc genere*

*nobilem, Bryetis filius hic eiusdemque primo discipulus, pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis cum reficerentur quondam a Polygnoto picti...)*¹⁰

La exclusión del pincel en este primer método, creemos que no se debe considerar como absoluto. La práctica personal nos autoriza a afirmar que el pincel debió ser empleado tanto en la encáustica del primer método como en los otros posteriores, al menos como instrumento preparatorio o complementario, aunque reconocemos que también lo podían hacer sólo con el "cestrum".

En cuanto al empleo de resinas mezcladas con cera, para aportarle la consistencia necesaria, tenemos un párrafo de la *Antología Griega*¹¹ en el que se aprecia su empleo, perfumadas en particular con incienso, y dice: "*¿Quién ha gratificado con incienso perfumado a este amor armado de flechas que no respetó ni al mismo Júpiter? He aquí, pues, situado para blanco de Vulcano, lo que no se debe ver sino consumido por el fuego*". Texto original griego:

Τοξοβόλον τὸν Ἔρωτα τίς ἔξεσεν ἐκ λιβανωτοῦ
τὸν ποτὲ μηδ' αὐτοῦ Ζηνὸς ἀποσχομενον;/
'Οφε ποθ' Ἡφαίστῳ κεῖται σκοπὸς, ὄν κα-
θορασθαί/ Ἔπρεπεν οὐκ ἄλλως ἢ πυρὶ τυφόμενον.

Respecto a la necesidad de la unión de la cera con la resina, *Paillet de Montabert*¹² lo señala con exactitud al comentar los versos de Virgilio, diciendo: "*La pared primero, se hacen unir con cera varios tubos de caña. No debía ser cera sola, dice Paillet, sino también resinas; de otro modo, la ensambladura o unión no podía solidificar*".

2.2. SOBRE MARFIL

Este segundo género se practicaba sobre marfil, con cestro, que es un hierro puntiagudo, especie de buril: *"in ebore cestro, id est vericulo"*¹³.

Parece ser que este género sería usado para pequeñas obras en miniatura y muy delicadas, como lo prueba el hecho referido por Plinio sobre los pintores que trabajan en marfil, cuando cita a Iea de Cícico y a otras que fueron excelentes en pintura en miniatura (fig. 1).

Lo que no se sabe con exactitud es de qué forma se practicaba la adustión para poder contarla entre los del encausto. Sobre este aspecto ignoramos el modo y tiempo de aplicar el fuego.

Harduino¹⁴ dice: *"El otro modo de pintar a la encáustica fue el siguiente, sin que haya entre todos los escritores uno que contradiga. Con el estilo o buril hecho ascua, señalaban las líneas en el marfil y en los cuernos, y con ellos representaban las figuras que querían. Y así dibujaban primero en el marfil lo que habían de pintar: después para dejar las luces y las sombras donde convenía, se valían para los claros de la blancura del marfil, pero el tono y la sombra, no se daba con la cera, sino con un color común y único".* (Et in ebore. Altera haec ratio encausti sic se habuit nullo scriptorum omnium refragante. Stilo ferreo igne candefacto inurebant ebore, cornibusque lineas, quibus quas vellent imagines exprimebant. Itaque quod pingendum erat, graphice primum in ebore adumbrabant: deinde servata ratione luminum, et umbrarum, ebore candore ad lumina utebantur: Tonum vero, et umbram non jam amplius cera, ut in priori genere, sed vulgari colore, ac simplici).



Figura 1. Fragmentos de cofre de marfil con pinturas encáusticas

Refiriéndose al pasaje de Plinio, en el que habla del tipo de marfil y la forma de incidir en él, algunos autores lo han interpretado de una forma o de otra. Así, Requeno¹⁵ lo ha hecho de la siguiente manera: *"Primeramente se preparaban las hojas o láminas de marfil antiguo, que bermejease por la vejez en lo extremo, según la expresión de los poetas y de la Sagrada Escritura, que dice: (rubicundiores ebore antiquo, más claros que el marfil antiguo), se teñía la superficie de éstas con un color encarnado, amarillo u otro color a juicio del autor. Luego con el punzón o estilo de modo que pudiese hacer rayas o surcos en el marfil; delicadamente punteando se dibujaban los contornos de las figuras, y después de bien acabadas, se raía con la espátula del mismo buril la superficie para descubrir los claros: hasta aquí el estilo se debía de manejar frío, para después calentarlo y hacer con él las sombras en negro teñidas por el fuego"*

La versión original dice así: *"Preparavansi lamette d`antico avorio, il quale per la vecchiaja roffeggiaffe al di fuori, secondo le spressioni de poeti, e della Santa Scrittutura, che dice, -rubicundiores ebore antiquo- o pure delle lámína di duro, e liscio legno con artificio tintingevasi la superficie col rosso, col giallo, o con altro colore a gusto dell`artifice. Poi collo stiletto fatto in maniera, che potesse rigare, e scavare l`avorio tesso delicatamente, punteggiando, delineavanfi i contorni delle figure; i quali ben terminati, raschiabasicolla spatolina del madesimo steletto la fuperficie per iscoprire i chiari: fin cui lo stiletto doveva adoperarsi freddo; onde, scaldandolo dopo, potessero farsi l`ombre; giacché lo stilletto ben infocato, abbruciando l`avorio, o il legno, tinge necessariamente d`un nero corrispondente alla materia le abbrustolite parti" .*

En esta forma de interpretar a Plinio, estamos de acuerdo con los reparos que le pone **Pedro García de la Huerta**¹⁶, quien sobre ello comenta: *"¿Para qué fin buscar tablitas de marfil que bermejee o amarillee por la vejez? No es el rojo del marfil antiguo un color propio para formar con él los claros, especialmente de las primeras luces; y aún el amarillo, si no es muy claro, apenas es bueno, sino*

para los claros de las figuras...El color blanco es el natural de aquel hueso y no el rojo...Si se tiñe la superficie de tales láminas de encarnado ¿qué claros se pueden esperar de un hueso también rojo por la vejez? Y ¿cómo puede resaltar un oscuro junto a otro oscuro?". Luego más adelante, al referirse al tostado con el buril, dice: *"Tampoco sé donde conste que el estilo o buril se hubiese de manejar caliente y tanto, que se pueda quemar y tostar los surcos que hacía en el marfil, de suerte que hubiese de teñir necesariamente de un negro correspondiente las partes tostadas"*. Comenta más adelante: *"Aunque de hecho, la experiencia con el cestro ardiendo sobre el marfil, no he hallado ninguna mayor facilidad en rayarlo, ni dejaba señal alguna de tostado"*.

Haciendo alusión a los pintores que realizaron su obra sobre marfil, Plinio¹⁷ comenta: *"Tea de Cícico, que vivió siempre soltera, siendo aún mancebo Marco Varrón, pintó en Roma con el pincel, y en marfil con el cestro, por lo común imágenes de mujeres"*. (*Iaia Cyzicena perpetuo virgo, Marci Varronis iuventa, Romae et penicillo pinxit, et cestro in ebore, imagines mulierum*).

Por lo que se aprecia, también esta pintora realizó obras con el pincel sobre tabla u otro material, además de estas miniaturas sobre marfil.

Este método tiene mucha analogía con el grabado sobre metal y también con el método llamado *"esgrafiado"*, consistente en cubrir una superficie con tierra oscura; después sobre ella se deposita una segunda capa de blanco, consiguiéndose al rascar, que aparezcan en oscuro los trazos realizados con el punzón, como si se tratara de un lápiz.

3. ENCAUSTICA A PINCEL

Para este proceso es necesario transformar la cera en una sustancia maleable con el pincel, sin el peligro de su solidificación, como ocurría con el primer y segundo modo.

Para conseguir la maleabilidad de la cera, Plinio¹⁸ dice: "*resolutis igni ceris, penicillo utendi*", es decir, resolver la cera, cambiarla de estado, que no es disolver con el fuego. Por tanto aquí entrarían otras sustancias distintas al empleo del fuego.

Parece ser que se quemaban las pinturas, una vez terminadas o durante su ejecución. El fin de este encausto o adustión era unir los colores entre sí, y éstos con el soporte, dándoles mayor luminosidad y durabilidad.

Se pintaba con el pincel a diferencia de los modos anteriores. La cera hacía el mismo cuerpo con los colores que hoy hacen los distintos aceites.

Se pintaba con ceras frías y después se aplicaba el encausto para su fijación, pero... ¿qué sustancias intervenían para mantener la cera en todo momento líquida con el fin de ser mezclada con los pigmentos y empleada con el pincel?

Pensamos que, al menos hay dos tipos de sustancias que permiten "mantener" la cera líquida. Una es la utilización de sales o bases alcalinas (sosa o potasa), con lo que se consigue "despojar" a la cera de las sustancias grasas, es decir, hacerlas solubles en agua. El otro tipo nos 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.

3.1. CERA SAPONIFICADA

El empleo de este modo en la antigüedad nos lo relatan los textos siguientes:

Dioscórides¹⁹: "Unos dicen que la zopissa es una resina con cera arrancada de las naves, llamada por algunos barniz, que es disolvente al mojarse en el agua del mar; otros la llaman resina de pino por lo mismo".

En su versión original griega dice:

Ζώπισσαν δὲ εἶπον οἱ μὲν εἶναι τὴν ἐκ τῶν πλοίων
ξυομένην ῥητίνην μετὰ τοῦ κηροῦ καλουμένην ὑπ'
ἐνίων ἀπόχυμα, οὗσαν διαχυτικὴν διὰ τὸ ἐν τῇ
θαλάσῃ βρέχεσθαι, οἱ δὲ τὴν πιτυῖνην ῥητίνην
ὠνόμασαν.

En texto latino dice:

"Zopissam aliqui aiunt derasam navibus resinam cum cera, quam alii APOCHYMA appellant. Ea dissipandi naturam habet: quoniam marino sale macerata sit. Alii pineam resinam hoc nomine vocaverunt" .

Plinio²⁰ dice: "Cuando la cera es atacada por las sales del mar, se denomina Zopissa". (*Zopissam eradi navibus diximus cera marino sale macerata*) .

Eusebio²¹ nos relata: "En cuadro colgado ante el vestíbulo del palacio, quiso que se pintara a cualquier enemigo, con cera fundida al fuego y que se pusiera a la vista de todos". (*In sublime quadam tabula ante vestibulum Palatii posita...hostem humani generis cera igni resoluta depingi, proponique omnibus voluit*) .

Esta cera fundida al fuego era transformada por medio de la adición de una sustancia alcalina. Plinio habla de la resolución de la cera por medio de la sosa.

Quinto Sereno Samónico²², en el siglo II a de J. C., habla de la lejía de cenizas como disolvente de la cera: *"Entonces una lejía de cenizas disuelve las ceras". (Tunc lixiva cinis ceras dissolvit) .*

La acción de un álcali sobre la cera la transforma en una sustancia jabonosa, soluble en agua y permanentemente estable todo el tiempo, manteniendo las características de la cera como materia pictórica.

En el siguiente fragmento de Plinio queda claro que se empleaba el pincel en este modo, así como la formación de espuma en este jabón de cera.

En el relato que hace de la tabla *"Jaliso"* de Protógenes, dice: *"En ella hay un perro ejecutado de un modo curioso, porque se lo debemos por partes iguales al pintor y al azar. El pintor consideraba que no acababa de representar la espuma del animal jadeante cuando todas las demás partes del cuadro le satisfacían, cosa harto difícil. Pero le disgustaba su propia perfección: no era capaz de atenuarla y al mismo tiempo le parecía excesiva y muy distante de lo real y la espuma se veía que estaba pintada, que no salía de la boca del perro. Con el espíritu atormentado y desasosegado porque en aquella pintura quería lo real, no lo verosímil, a menudo corregía, cambiaba de pincel sin lograr en modo alguno resultados satisfactorios. Por último, furibundo con su arte, porque era demasiado perceptible, tiró una esponja a la parte del cuadro que le disgustaba. Y aquella esponja puso los colores que el pintor había eliminado de la manera en que él había deseado con tanto empeño, logrando así el azar en el cuadro el efecto de la naturaleza". (Est in*

ea canis mirefactus, ut quem pariter ars et casus pinxerit. Non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfacisset. Displicebat autem ars ipsa: nec minui poterat et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaque pingi, non ex ore nasci. Anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. Postremo iratus arti, quod intellegeretur, spongeam inpegit. Inviso loco tabulae, et illa reposuit oblatos colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna naturam)²³.

Paul Girard²⁴ cita el mismo relato de Plinio para demostrar que este cuadro estaba pintado al temple .

Se pueden citar otros pasajes de Plinio para abundar sobre la existencia de la cera saponificada en la antigüedad.

De estos pasajes de Plinio puede deducirse que la encáustica estaba en todo momento lista para su empleo, que se pintaba con el pincel, siendo de fácil manejo y que su secado era rápido.

A este propósito podemos citar el pasaje de Plinio que habla sobre la tabla pintada por Protógenes y Apeles. Dicho pasaje demuestra que se pintaba con el pincel sin preparación previa, es decir, sin usar el calor, pero no se puede afirmar que tal procedimiento fuese temple de cera saponificada o, por el contrario, cera disuelta en un aceite volátil, circunstancia que facilita su empleo inmediato, como así ocurrió. Por lo tanto, vamos a citarlo a propósito de cualquiera de los dos métodos en frío y usados con pincel.

Dice Plinio²⁵: *"Sabida cosa es la que sucedió entre los pintores Protógenes y éste. El primero vivía en Rodas, y como Apeles navegase allí deseoso de conocer sus obras, porque sólo le conocía por fama, fue a su taller y estudio. Protógenes estaba ausente, pero había una tabla muy grande preparada para pintar en ella, y junto*

a ella una vieja que la guardaba. Esta dijole que el pintor estaba fuera, y preguntó quién diría que le había buscado cuando volviese. Dijo Apeles: por quién hizo esto. Y tomando un pincel tiró una línea de color con grandísima sutileza por la tabla. De vuelta Protógenes explicóle la vieja lo que había pasado. Dicen que el artista considerando la belleza de la línea intuyó que Apeles lo había visitado, porque otro no podía hacer una obra tan perfecta. Y tomando otro color echó otra línea más delgada sobre aquella misma, y yéndose de casa mandó que si aquel hombre volviese se la enseñase y le dijese que aquél era a quién buscaba. Apeles tornó avergonzado de ser vencido, con otro tercer color hendió las líneas, no dejando lugar alguno a mayor sutileza. Venido Protógenes y confesándose vencido caminó volando al puerto buscando al huésped. Y gustaron de que aquella tabla quedase a los venideros para admiración de todos y principalmente de los artífices.

Es cierto haberse consumido esta tabla con el primer incendio de la casa de Cesar en el Palacio. Yo la había visto antes (dice Plinio) con gran deseo y en tan espaciosa anchura no había otra cosa más que aquellas líneas que huyen de la vista. Y entre otras excelentes obras de muchos artífices parecía cosa vacía, y por esto atraía hacia ella los ojos y era más notable que todas las demás obras". (Scitum inter Protogenem et eum quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. Haec foris esse Protogenem respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. "Ab hoc", inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. Et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitate dixisse Apellem venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsum alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. Atque ita evenit.

Revertit enim Apelles et vinc' erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. Consumptam esse priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante, spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem).

3.2. CERA DISUELTA EN ACEITES VOLÁTILES

Por los textos clásicos conocemos cómo los pintores antiguos tenían varios medios para disolver la cera y emplearla en frío con pincel. Uno de estos medios disolventes eran los aceites y esencias volátiles.

Sobre ellos nos dice *Prisse d'Avenues*²⁶: "Los egipcios en los trabajos portátiles adicionaban cera a los colores que disolvían con aceites; también utilizaban cera y diversos barnices para proteger la pintura, e hicieron uso de diferentes resinas disueltas en óleos fijos y volátiles".

Sobre los aceites, Plinio²⁷ dice: "Todas las resinas son disueltas por aceites". (*Resina omnis dissolvitur oleo*).

Plinio conocía la existencia de los aceites que se relatan a continuación: "No había entonces aceite artificial, y por ello pienso que Catón no dijera nada al respecto. Se tienen varias clases, y en primer lugar hablaremos de las procedentes de árboles, y ante todo del olivo salvaje. Su aceite es fino y mucho más ácido que el del olivar y sólo se usa en la preparación de medicamentos. A este aceite de asemeja bastante el del olivo enano, criado en roquedales, que no sobrepasa un palmo de tamaño, con hojas y bayas de olivo salvaje.

A continuación tenemos el aceite de cico, árbol abundante en Egipto, (se le denomina también crotón, sibi y sésamo silvestre), en esta región y poco después también en España, alcanza rápidamente la altura de un olivo, con tallo de férula, hoja de viña, fruto con racimos esbeltos y pálidos. Nosotros lo llamamos ricino, por la semejanza de su grano. Este se hace hervir en agua y se retira el aceite que rebosa encima flotando. Pero en Egipto, donde abunda éste, se exprime el grano sin emplear fuego o agua salpicándolo con sal. Este aceite es mal condimento para los alimentos y da una luz pobre en las lucernas.

El aceite de almendras, que algunos llaman neopo, se elabora de almendras amargas secas, apiladas y reducidas a pasta que se rocía con agua apilándose de nuevo y prensadas. Se hace también aceite de laurel añadiendo aceite de olivas maduras, haciéndolo algunos con sólo sus bayas, otros con sólo sus hojas, y algunos con las hojas y la piel de las bayas, y añadiéndole también styrax y otros aromas. El mejor laurel para éste es el silvestre, de hoja alargada y baya negra. El aceite de mirto negro se le asemeja, y el de hoja alargada es también el mejor. Se trituran las bayas después de haberlas rociado con agua caliente, y después se le hace hervir. Otros hacen hervir las hojas más tiernas en aceite y las exprimen, otros las echan en aceite y las cuecen primero al sol. Se sigue el mismo proceso para el mirto cultivado, pero se prefiere el mirto silvestre a la baya más delgada, que algunos llaman oxymirsine, otros chamaemyrsine, unos acoron por su semejanza; es en efecto bajo y frondoso.

Se hace también aceite de cedrá, de ciprés, de nueces (o con el nombre de caryinum), de "Manzanas", de "cedro" (o de nombre pisselaeon) de torvisco, extraído de su corteza y se exprime el fruto; igualmente del lentisco. En cuanto a los aceites de alheña y de nueces de moringa, hemos hablado de su preparación en los

capítulos de los perfumes. Se dice que los indios extraen aceite de las castañas, del arroz, y los ictiófagos, de los pescados. La carestía de aceite para el alumbrado obliga a conseguirlo del glomérulo de plátano, macerado en agua salada. Se extrae aceite también de oenante (se ha hablado de él a propósito de los perfumes). Para hacer el gleucino, se cuece mosto (en aceite) a fuego lento; otros sin calentar, rodean (el vaso) de orujo de uvas colgadas durante 21 días, removiéndolo dos veces al día. Otros mezclan con el aceite no sólo la mejorana, sino aún perfumes muy valiosos, de la misma manera como se perfuman los gimnastas, pero con uno de bajo precio. Se hace aceite con los astrágalos, con la caña olorosa, con el árbol del bálsamo, con lirio, con cardomomo, meliloto, espliego céltico, opopánax, mejorana, el gran helenio, raíz de cinamomo, todas estas plantas se maceran con su jugo en aceite y se exprimen. Así se hace también el rhodium con rosas, el iuncinum con junco oloroso, muy semejante al aceite de rosas, e igualmente (aceites) con el veleño, los lupinos, y narcisos. Esto se hace mucho en Egipto con semilla de rábano silvestre, o con una hierba forrajera llamada chortinon, e igualmente con sésamo y ortiga, cuyo aceite se llama cnecimun. Incluso aún se hace de lirio por medio de maceración al aire libre y exposición al sol, a la luna y a la intemperie. Con hierbas indígenas se compone entre Capadocia y Galacia un aceite llamado celgiticum, excelente para los tendones y nervios, tal como ocurre en Italia entre los iguvinos. Con la pez se hace un aceite llamado pissinum, extendiendo bajo el vapor vellones que se exprimen después. La más estimada es la pez del Abruzo, muy graso y resinoso; su aceite es fuerte. El llamado elaeomedi se produce espontáneamente en las costas de Siria. Es una substancia segregada por los árboles, grasa, más espesa que la miel, más fina que la resina, de sabor dulce y empleado en medicina. Este viejo aceite es usado en la cura de enfermedades y se la cree apta para conservar el marfil

de la caries; como ejemplo hay una estatua de Saturno en Roma, llena por dentro de aceite". (Non erat tum ficticiu oleum, ideoque arbitror de eo nihil a Catone dictum. Nunc eius genera plura, primumque persequemur ea quae ex arboribus fiunt, et inter illas ante omnes ex oleastro. Tenue id multoqae amarius quam olease et tantum ad medicamenta utile. Simillimum huic est ex chamelaea, frutice saxoso, non altiore palmo, foliis oleastri bacisque.

Proximum fit e cici, arbore in Aegypto copiosa (alii crotonem, alii sibi, alii sesamon siluestre eam appellant), ibique, non pridem et in Hispania, repente prouenit, altitudine olease, caule ferulaceo, folio uitium, semine uuarum gracilium pallidarumque. Nostri eam ricinum uocant a similitudine seminis. Coquitur id in aqua, innatansque olleum tollitur. At in Aegypto, ubi abundat, sine igni et aqua sale adpersum exprimitur, cibis foedum, lucernis exile.

Amygdalinum, quod alii neopum uocant, ex amaris nucibus arefactis et in offam contusis adpersam aqua iterumque tuis exprimitur. Fit et lauru admixto drupparum oleo, quidamque e bacis exprimunt tantum, alii foliis modo, aliqui folio et cortice bacarum, nec non styracem addunt aliosque odores. Optima laurus ad id latifolia, siluestris, nigris bacis. Simile est e myrto nigra, et haec latifolia melior. Tunduntur bacae adpersae calida aqua, mox decoquuntur. Alii foliorum mollissima decoquunt in ole et exprimunt, alii deiecta ea in oleum prius sole maturant. Eadem ratio et in satiuua myrto, sed praefertur siluestris minore semine, quam quidam oxymyrsinen, alii chamaemyrsinen uocant, aliqui acoron a similitudine; est enim breuis, fruticosa.

Fit et e citro, cupresso, nucibus iuglandibus quod carynum uocant, malis, cedro quod pisselaeon, e grano quoque Cnidio purgato semine et tunso, item lentisco. Nam cyprinum et e glande Aegyptia ut fieret odorum causa dictum est. Indi e castaneis ac sesima atque oryza facere dicuntur, Ichthyophagi e piscibus.

Inopia cogit aliquando luminum causa et e platini bacis oenanthe dictum est in unguentis. Gleucino mustum incoquitur XXI bis singulis permixtum, consumiturque mustum oleo. Aliqui non sampsuchum tantum admiscent, sed atiam pretiosiora odoramenta, ut in gymnasiis quoque conditur odoribus, sed uilissimis. Fit ex aspalatho, calamo, balsamo, iri, cardamomo, meliloto, nardo,

Gallico, panace, sampsucho, helenio, cinnamomi radice, omnium sucis in oleo maceratis expressisque. Sic et rhodinum e rosis, iuncinum e iunco, quod et rosaceo simillimum, item hyoscyamo et lupinis, narcisso. Plurimum autem in Aegypto e raphani semine aut gramine herba quod chortinon uocant, item e sesima et urtica quod cnecinum appellant. E lilio et alibi fit sub diu sole, luna, pruina maceratum. Suis herbis componunt inter Cappadociam et Galatiam quod Selgiticum uocant, neruis admodum utile, sicut in Italia Iguuini. E pice fit quod pissinum appellant, cum coquitur, uelleribus supra halitum eius expansis atque ita expressis. Probatum maxime e Brutia; est enim pinguis et resinosissima. Color oleo fuluus. Sponte nascitur in Syriae maritimis quod elaeomeli uocant; manat ex arboribus pingue, crassius melle, resina tenuius, sapore dulci, et hoc medicis. Veteri quoque oleo usus est ad quaedam genera morborum, existimaturque et ebori uindicando a carie utile esse; certe simulacrum Saturni Romae intus oleo repletum est)²⁸.

El aceite llamado "pissine" parece ser un tipo volátil análogo a nuestra esencia de trementina.

Dioscórides, que trata el tema de resinas y aceites con más detalle, refleja esta misma preparación de la pez de Brutia en el capítulo XCV de su primer libro.

Plinio dice refiriéndose a la nafta: "... A los ojos de cualquier autor, es una especie de asfalto, pero de éste modo eminentemente inflamable, acerca de la naturaleza del fuego, no ofrece ninguna especie de utilidad". (*Sunt qui et naphtam...bituminis generibus adscribunt, verum ejus ardens natura et ignium cognata procul ab omni usa abest*)²⁹.

Ellos conocían, pues, la disolución de la cera en nafta, y a ésta, sin duda, de los tiempos más remotos.

La práctica de la kausis que hemos visto en el apartado de pintura mural, prueba cómo conocían la propiedad que el aceite tiene para ablandar y extender la cera.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO III

1. Confer H. RACKHAM, M. A., *Pliny, Natural History*, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, London, 1961, t. IX, lib. XXXV, 4.1.
2. M^a E. TORREGO, *Plinio el viejo, Textos de Historia del Arte*, ed. Antonio Machado, 1987, traducción del frag. 41 del libro XXXV.
3. H. CROS Y CH. HENRY, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens*, París, 1884, p. 11, traducción del texto de la nota 1.
4. J. DE LA HUERTA, *Plinio el Viejo, Historia Naturalis*, Universidad Literaria, 1624, p. 652, traducción sobre el mismo texto de la nota 1.
5. Nombre corrupto. El correcto es *Iea de Cícico*. Confer nota 35, cap. II.
6. D. OLIVER RUBIO, traducción comentada sobre el mismo texto de la nota 1. (Tesis Doctoral, *Los aglutinantes densos para la pintura artística*, Valencia 1989, pp. 19-20)
7. M^a. BAZZI, *Enciclopedia de las técnicas pictóricas*, ed. Noguer, Barcelona, 1965, cap. XIII, p. 232.
8. Idem, p. 232.
9. Idem, p. 232.
10. H. RACKHAM, M. A. op. cit. t. IX, lib. XXXV, XL, 123
11. ANTOLOGIE GRECQUE, ed. Hachette, París, 1863, liv. I, Lire XXVII, épg. 4; J. ANDRÉ, *Pline l' Ancien, Histoire Naturelle*, ed. Belles Lettres, París, 1860, XV, VII; Idem, XXI, XLIX; Idem, liv. XIV, XXV, 122-123.
12. P. DE MONTABERT, *Histoire de la Peinture*, París, 1829. p. 137.
13. H. RACKHAM, M. A. op. cit., t. IX, XXXV, XLI, 149.
14. Harduino, parafrasea a Plinio en su lib. XXXV, XLI, según P. GARCÍA DE LA HUERTA, *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*, Imprenta Real, Madrid, 1795, p. 52, not. 1.
15. V. REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte dei Greci e Romani Pittori*, Venezia, 1784, cap. XVI, pp. 198-199.

16. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., cap. VI, pp. 54-55.
17. H. RACKHAM, M. A., op. cit., t. IX, lib. XXXV, XL, 147.
18. Idem, t. IX, lib. XXX, 149.
19. PEDANII DIOSCORIDIS ANAZARBEI, *De Medicinali materia*, Libri sex, Ioanne Ruellio Suessionensi interprete lugdoni Apud Balthazarem Arnolletum, MDL, lib. sec., cap. LXXXI.
20. W. H. S. JONES, *Pliny, Natural history*, ed. Loeb, Harvard University Press, MCMLXVI, vol. V, lib. VII, XXIV, 26.
21. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., en p. 174 cita a Eusebio: *De vita Constantini*, I, lib. III, cap. 3
22. Q. SERENO SAMÓNICO, *De Medicina Liber*, Collectio Pisauraensis, t.IV, ch. 44, p. 135, vol. 7.
23. H. RACKHAM, M. A., op. cit., t. IX, XXXV, XXXVI, 102-103.
24. P. GIRARD, *La Peinture Antique (Peinture Helenistique, Antiphilos les portrait du Fayoum)*, Paris, 1892, cap. VII.
25. H. RACKHAM, M. A., op. cit., t. IX, XXXV, XXXVI, 81-83.
26. P. D'AVENNES, *Histoire de l'Art égyptien*, 1987, p. 191.
27. J. ANDRÉ, *Pline l'Ancien*, ed. Belles Lettres, Paris, 1958, liv. XIV, 122.
28. J. ANDRÉ, *Pline l'Ancien, Histoire Naturelle*, ed. Belles Lettres, Paris, 1960, liv. XV, cap. VII.
29. H. RACKHAM, M. A., op. cit., t. IX. XXXV, L, 179.

CAPÍTULO IV

UTENSILIOS, MATERIALES Y SOPORTES

1. UTENSILIOS

Aparte de los hallazgos arqueológicos, en los que se han descubierto utensilios, materiales y soportes usados en la antigüedad para el procedimiento de la encáustica, y que estudiaremos en un capítulo aparte, en el presente vamos a realizar un recorrido por los textos clásicos, y analizar, a través de lo que nos dicen, cuáles eran los utensilios, materiales y soportes usados por los pintores encáusticos.

De entre los escritos consultados destacamos los que nos pueden dar alguna luz sobre los distintos utensilios usados por los pintores.

Polux¹ llama " *armas del pintor a las tablas, tabletas, tripodes de las tablas, púlpitos, estilos, pinceles, y a las tablas de box* ". (*Pictoris autem arma tabulae, tabellae, tripodes tabularum, pulpita, styli, penicilli, buxae tabulae*) (fig. 1).

Marciano el Jurisconsulto² nos dice: " *El utillaje de un pintor es muy amplio, las ceras, los colores y otras cosas unidas entran en los legados, así como los pinceles, los cáuteres y las conchas* ".

1.1. CAJA DE COLORES

Varrón³ nos hace entrever la caja de colores de un pintor:

"*Pausias y otros pintores del mismo método de la encáustica, tienen grandes cajas divididas en compartimientos donde se ordenan las ceras de diferentes colores. (Nam ut Pausias et ceteri pictores eiusdem generis loculatas magnas habent arculas, ubi discolores sint cerae).*

Las compara con los viveros, separadas las varias especies de peces, lo que nos hace suponer que las ceras parecían bastones análogos a los pasteles de nuestros días.



Figura 1. Caricatura de un pintor en su taller a través de una copia de Mazois

1.2. CÁUTERES

Este término nos pone a la vista la restitución de los instrumentos. Viene a prolongar la acción del pincel, demasiado corta e interrumpida. Viene a fundir los tonos unos con otros, y así terminar de modelar las ceras depositadas con el pincel sobre la superficie del cuadro.

Es un término genérico con el que también se denomina al hierro de los encuadernadores.

Dentro de este término podríamos situar en primer lugar el *cestrum*, especie de espátula que se mantenía al rojo vivo y fundía los colores modelándolos, y en segundo lugar el *cauterium*, especie de brasero que se arrimaba al cuadro una vez terminado, para ir fijando los tonos unos con otros y su penetración en los poros del soporte.

1.2.1. CESTRUM

Se supone que el artista debía poseer cestrum de todas clases, formas y dimensiones, como ocurre hoy con los pinceles del pintor o los cinceles del escultor.

Plinio⁴ habla del cestrum y del verículo, y nos explica su forma y origen, diciendo al respecto: "*La planta que llaman betónica en Galia, se llama en Italia serrátula, en Grecia cestros y psychotrophon, más elogiada que ninguna*". (...*eam quae vettonica dicitur in Gallia, in Italia autem serratula, a Graecis cestros aut psychotrophon, ante cunctas laudatissima*" (fig. 2).

Por lo tanto, el cestrum de los griegos es de una forma larga y dentada, que está entre la hoja de la planta betónica y el cestrosphendone (fig. 3).

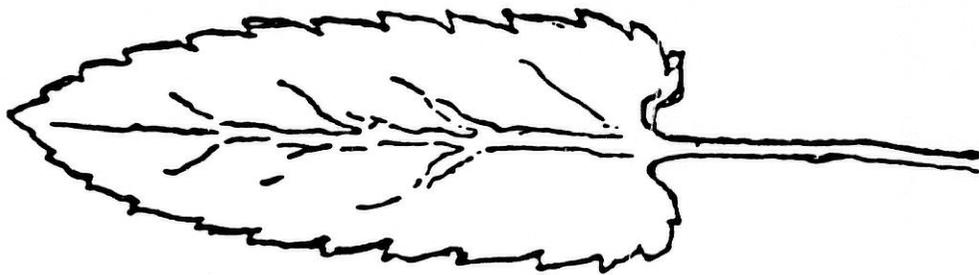


Figura 2. Hoja de la planta llamada Serrátula

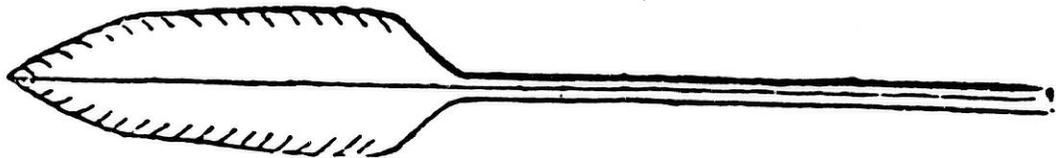


Figura 3. Cestrum de los griegos

Tito Livio⁵ nos aclara este termino con el siguiente texto:

"Estaban todos heridos con los cestrofendones; era un nuevo tipo de proyectil inventado para esta guerra; es una punta de lanza de dos palmos, montada sobre un asta de medio codo de longitud y de un dedo de espesor; estaba provisto de tres aletas como se le colocan a las flechas". (Maxime cestrophendonis vulnerabantur: hoc illo bello novum genus teli inventum est; bipalme spiculum hastili semicubitali infixum erat, crassitudine digiti; huic abiegnae breves pennae tres, velut sagittis solent circumdabantur) (fig. 4).

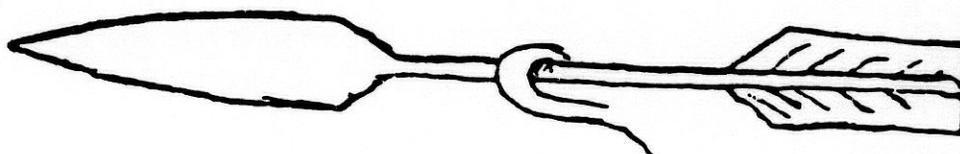


Figura 4. Cestrofendone

1.2.2. CAUTERIUM

Relativo a este utensilio se puede citar el texto de Coelius Rhodiginus⁶, que dice: *"El cauterium consiste en un instrumento por el cual se cuece el enlucido de asfalto y la aglutinación de la pintura encáustica"*.

Analizando los pasajes de Plinio⁷ en lo referente a la preparación de los muros, este nos dice: *"Que una vez aplicada la cera al muro, con los carbones situados en un infernillo (cauterium) se calentaba el muro, de manera que hagan sudar la cera"*. Y casi lo mismo expone Vitruvio, al referirse a la preparación del muro y una vez que se ha depositado la cera sobre él, diciendo: *"Inmediatamente con las brasas preparadas en una vasija de hierro, recalenden-*

tando bien las paredes y la cera, procuraría que ésta se derritiera, procurara hacerla sudar y la disuelva para que se equilibrara ". (...deinde carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram una cum pariete calefaciundo sudare cogat lietque ut peraequetur).

1.3. PINCELES

Volviendo al texto en que Marciano⁸ habla del utillaje usado por el susodicho pintor, nos dice entre otras cosas:

"...así como los pinceles, los cauteres y las conchas " (...penicilli et cauteria et conchae).

Creemos que los pinceles poco pueden diferir de los actuales, aunque al principio es posible que fuesen unas cañas o varas con un extremo fibroso por su maceración, aunque de este modo debería ser muy rudo y, por consiguiente, pronto aparecería el pincel con pelo fijado a un extremo, como hoy conocemos, y de diferentes formas y tamaños.

Plinio⁹ habla de *" Ciertos pinceles hechos con esponjas y que servían para innumerables usos, especialmente en medicina, y entre éstos, para ponerlos sobre los orzuelos y tumores de los ojos empapados de vino dulce ". (Itidem oculorum tumores sedant ex mulso impositi, abstergendae lipitudini, utilissime ex aqua).*

Volviendo al pincel de pelo, se distinguían las brochas y brochones, según el tamaño de uno y de otro. Antes de Vitruvio ya era conocida la brocha y el brochón, que eran de cerdas.

Ni este autor ni Plinio dan a instrumento semejante otro nombre sino el de *"seta" o "setae"*; y quien inventó la brocha para blanquear o dar cera a los ábacos, lo hizo para practicarlo con facilidad, si es que no se había ya inventado con anterioridad el pincel, instrumento más pequeño y de pelo más suave y propio para pintar delicadamente.

1.4. LA PALETA

Marciano nos cita entre los utillajes del pintor "...*Las conchas*" (confer a 8).

Imaginamos que estos instrumentos o recipientes cóncavos serían los utilizados para introducir en ellos los colores con cera, y a su vez, depositados sobre la plancha metálica, bajo la cual estarían los carbones encendidos.

En los mejores tiempos de Grecia ponían los colores en unas tazas o platillos, como acostumbran muchos miniadores, según Polux¹⁰, que cita a Isócrates:

ἐπὶ μὲν γὰρ τῶν ὀφοφόρων σκευῶν οὐ μεμνήμαι
παρὰ τινὶ εὐρών, ἐπὶ δὲ τῶν παρὰ ζωγράφοις
Ἰσοκράτους εἰπόντος τὰ πινάκια, οὐδὲν κωλύει
ὑποκορίσμα τῶν πινάκων εἶναι (δοκοῦν τοῦνομα)
κατὰ τὴν ὑπὸ τῆς συνηθείας γινῶσιν εἰς χρῆσιν
ἐλθεῖν, ἐπεὶ καὶ οἱ πινάκες αὐτοὶ οὐ μόνον τὸ
ὑπὸ τοῖς ὄφοις δηλοῦσι ἀγγεῖτον, ἀλλὰ καὶ δέλτον
παρ' Ὀμήρω...

La traducción latina hecha por el mismo autor es:

" *Sed de Pictorum vasculis Isocrate patellas dicente nihil intererit quo minus de lancibus nomen hoc dici videri possit, et secundum consuetudinis usam, et cognitionem, usitatum fieri. Sed de πίνακες ipsi, non modo opsoniorum vas, sed tabulam quoque significant, apud Homerum, et tabulam indissolutam...* ".
" *Pero sobre los pequeños recipientes usados por los pintores, a los que Isócrates llama vasitos, no hay dificultad en que se los pueda denominar platos, y que se utilicen y conozcan según su aplicación y uso. Pero estos mismos vasos no sólo representan platos de pescado, sino también cuadro pintado en Homero, y pintura indisoluble...* ".

Otro instrumento que se empleaba para moler los colores y que podía servir de paleta además de la piedra plana, era un mortero de piedra, también usado para medicina.

Plinio¹¹ nos dice: "*Los pintores se preocuparon también de la piedra usada en los morteros y no sólo de las destinadas a las medicinales o a los pigmentos. La piedra etesia entre éstas fue preferida a las demás, después de la de Tebas, que llamamos pyrrhopocillon, algunos psaron y en tercer lugar, crisita por proceder de una piedra preciosa*". (Auctoribus curae fuere lapides mortarium quoque, nec medicinalium tantum, aut ad pigmenta pertinentium. Etesium lapidem in iis praetulere ceteris, mox Thebaicum, quem pyrrhopocillon appellavimus, aliqui psaron vocant tertium ex chalazio chrysitē).

2. MATERIALES

Entre los materiales que intervienen en la composición de las distintas fórmulas o modos de pintura encáustica, encontrados a través de la consulta de los textos clásicos, nos encontramos con la cera como principal ingrediente, así como resinas, aceites y pigmentos.

A continuación desglosamos las características de cada uno de estos componentes:

2.1. LAS CERAS

La cera de que nos hablan los textos, es cera virgen de abejas que, tras su extracción del panal y posterior purificación y blanqueamiento, se conserva en forma de panes o tortas, para su posterior utilización como pintura, junto con resinas y pigmentos, mezclada en caliente o en frío.

Plinio¹² nos relata la forma de extraer la cera en el siguiente texto: "*La cera se hace con panales de los que se extrae la miel, pasada primeramente por agua y puesto a secar durante tres días en obscuridad; al cuarto, se funde al fuego en vaso de cerámica terracota, con una cantidad de agua suficiente para cubrirla; después se filtra con una criba de esparto o cesto. Se cuece de nuevo la cera en el mismo vaso y con la misma agua y se vierte sobre vasos embadurnados de miel con agua fría...La cera se hace negra si se le añade ceniza de papel; roja, si se le añade orcaneta, y si se le dan diversos colores con drogas para el modelado, y para innumerables usos de la vida, y también para proteger los muros y las armas. Al tratar de las abejas, hemos dado todas las demás reseñas sobre estos insectos y sobre la miel. Se acaba de exponer todo cuanto se refiere a los productos del huerto*". (*Cera fit expressis fauis, sed ante purificatis aqua ac triduo in tenebris siccatis, quarto die liquatis igni in novo fictili, aqua fauos tegente, tunc sporta colatis. Rursus in eadem olla coquitur cera cum eadem aqua excipiturque alia frigida... Nigrescit cera addito chartarum cinere, sicut anchussa admixta rubet, uariosque in colores pigmentis*



1.0



1.1



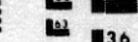
1.25



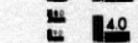
2.8



3.2



3.6



4.0



2.5



2.2



2.0



1.8



1.4



1.6

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

1:24



MILIMETROS
PULGADAS

2. MATERIALES

Entre los materiales que intervienen en la composición de las distintas fórmulas o modos de pintura encáustica, encontrados a través de la consulta de los textos clásicos, nos encontramos con la cera como principal ingrediente, así como resinas, aceites y pigmentos.

A continuación desglosamos las características de cada uno de estos componentes:

2.1. LAS CERAS

La cera de que nos hablan los textos, es cera virgen de abejas que, tras su extracción del panal y posterior purificación y blanqueamiento, se conserva en forma de panes o tortas, para su posterior utilización como pintura, junto con resinas y pigmentos, mezclada en caliente o en frío.

Plinio¹² nos relata la forma de extraer la cera en el siguiente texto: "*La cera se hace con panales de los que se extrae la miel, pasada primeramente por agua y puesto a secar durante tres días en obscuridad; al cuarto, se funde al fuego en vaso de cerámica terracota, con una cantidad de agua suficiente para cubrirla; después se filtra con una criba de esparto o cesto. Se cuece de nuevo la cera en el mismo vaso y con la misma agua y se vierte sobre vasos embadurnados de miel con agua fría...La cera se hace negra si se le añade ceniza de papel; roja, si se le añade orcaneta, y si se le dan diversos colores con drogas para el modelado, y para innumerables usos de la vida, y también para proteger los muros y las armas. Al tratar de las abejas, hemos dado todas las demás reseñas sobre estos insectos y sobre la miel. Se acaba de exponer todo cuanto se refiere a los productos del huerto". (Cera fit expressis fauis, sed ante purificatis aqua ac triduo in tenebris siccatis, quarto die liquatis igni in novo fictili, aqua fauos tegente, tunc sporta colatis. Rursus in eadem olla coquitur cera cum eadem aqua excipiturque alia frigida... Nigrescit cera addito chartarum cinere, sicut archussa admixta rubet, uariosque in colores pigmentis*

trahitur ad reddendas si-militudines et innumeros mortalium usus parietumque etiam et armorum tutelam. Cetera de melle apibusque in natura earum dicta sunt. Et hortorum quidem omnis fere peracta ratio est).

2.1.1. SUS CLASES

Hay bastante confusión sobre las clases de ceras descritas en los textos

Plinio¹³ nos relata su procedencia en el texto siguiente: "*La mejor es la llamada cera púnica; después de ésta, una cera muy amarilla con olor a miel, pura, pero proveniente del Ponto, fama que me impresiona verdaderamente en este país de mieles envenenadas. Después viene la cera de Creta, que tiene mucho propóleo, substancia de la que se ha hablado a propósito de las abejas. Después de estas ceras viene la de Córcega, a la que, como proviene del boj, se atribuye un poder medicamentoso*". (*Optima quae Punica uocatur, proxima quam maxime fulua odorisque mellei, pura, natione autem Pontica, quod constare equidem miror inter uenenata mella, dein Cretica, plurimum enim ex propoli habet, de qua diximus in natura apium. Post has Corsica, quoniam ex buxo fit, habere quandam uim medicaminis putatur*).

Otro autor que da instrucciones sobre este apartado es Dioscórides, con la diferencia de ser el original, escrito por él, como entendido en la materia, cosa que no sucede con Plinio.

Dioscórides¹⁴, en su pasaje dice: "*La mejor de todas es la de un amarillo encendido, grasa, con olor a miel pura, y venida del Ponto, o de Creta*". (*Cera optima subfulva, subpinguis, pura, odorata et halitu quadam tenuis mellem referens, natione Pontica, aut Cretica*).

Un tercer autor, anónimo, refiere en su obra "*Hortus Sanitatis*" aunque con pequeñas variantes, los mismos consejos para la elección y blanqueamiento de la cera que expresan Plinio y Dioscórides.

2.1.2 SU BLANQUEAMIENTO

Como hemos visto en el pasaje anterior, la cera, después de extraída del panal, necesita ser despojada de las materias que le dan color, es decir, decolorarla, pero...¿ es necesariamente imprescindible esta operación para su uso en pintura ?

Parece ser, según Plinio, Dioscórides y anónimo, que esta operación fue inventada por la ciencia médica y farmacéutica para sus usos particulares, y que después la adoptó la pintura para los suyos. Por lo tanto, parece ser que esta operación no fue realizada necesariamente por los pintores.

En nuestras prácticas se ha realizado esta decoloración de la cera, siguiendo las instrucciones de los autores antes mencionados, consiguiendo cera completamente blanca.

Al comienzo de las prácticas usábamos cera virgen amarilla, tal como la expenden en el comercio. Tal circunstancia, al parecer, no influía aparentemente en la nitidez y luminosidad de los colores; posteriormente y debido a la práctica realizada para el blanqueamiento de la cera, el resto de las prácticas las hemos realizado con esta cera. Al comparar en sus botes y en la paleta los colores realizados con una y otra cera, no se aprecia, a simple vista, diferencia alguna en cuanto a los aspectos antes apuntados.

Naturalmente es un hecho fuera de toda duda pensar en la conveniencia del empleo de la cera blanqueada, sobre la otra; pues nada positivo debe aportar al pigmento, el ser mezclado con cera provista de impurezas. En esta circunstancia, pensamos que, a medio y largo plazo, debe afectar a la transparencia y durabilidad de la pintura.

Como hemos visto, para estudiar el proceso de blanqueamiento de la cera, hemos de referirnos necesariamente a tres autores, Plinio, Dioscórides y anónimo.

De entre ellos cabe destacar el testimonio de Dioscórides, como el original, el que conoce el proceso por haberlo experimentado personalmente, según se aprecia en lo detallado de su exposición.

Plinio, como compilador, expone el mismo proceso con los mismos ingredientes, aunque con menos lujo de detalles. Otro tanto hace el autor del tratado *Hortus Sanitatis*.

Nos vamos a referir, en primer lugar, al escrito de Dioscórides¹⁵, quien después de enumerar las clases de ceras y su procedencia, dice: "*La cera más blanca y pura de aquella especie, se hace pedacitos, y se echa en una olla nueva; échale el agua necesaria tomada de altamar, hasta hervir, y rocíala entonces con poquito de nitro. Después que haya hervido por segunda y tercera vez, aparta la olla, y déjala enfriar: saca luego la costra de la cera, y rayendo la inmundicia, si por casualidad se ha pegado alguna, echa otra agua marina, y cuécela por segunda vez del modo que se ha explicado; y después de que haya hervido la cera, aparta del fuego la olla, y luego meterás con tiento el fondo exterior de un pucherillo mojado con agua fría dentro de la cera, tomando un poquito de ella con la mano en el aire, para ir sacando lo menos que se pueda, y para que de esta suerte se endurezca más fácilmente. Sacando el fondo del pucherillo, despegarás el primer cerco, y volverás a meter el mismo asiento del pucherillo refrescado en agua dentro de la cera, e irás haciendo esta misma diligencia hasta sacarla toda. Últimamente pasarás por aquellos cercos un cordón o cinta de lino, y los colgarás de suerte que no se toquen unos con otros, y entre día los irás rociando con frecuencia al sol; por la noche los dejarás a la luna hasta que queden completamente blancos. Pero si quieres que la cera quede sumamente blanca, cuécela algunas otras veces, haciendo todo lo demás como antes. Algunos en lugar del agua de altamar la cuecen una o dos veces en una salmuera fortísima del modo que queda dicho". El texto original dice: " *In eo genere quae candidior, puriorque fuerit, conscissa, in ollam novam transfundito; et affusa, quanta satis sit, aqua marina ex alto petita, coquito, inperso etiamnum nitri momento. Cunque iterum, tertioque eferbuerit, remota olla, refrigerari sinito: Tum cerae pastillum eximio, desaraque sorde, si qua forte adhaesit, alia addita aqua marina, secundo decoquito; cunque cera denuo, uti demonstratum est, efferbuerit, vas ad igne submoveto, ac nova ollulae fundum, prius frigida madefactum, leniter in ceram demittito, paululum dumtaxat,**

suspensa manu, intingens, ut ipsius quam minimum detrabatur: quo facilius per se concreseat. Sublato fundo, orbiculum primun auferto; iterumque vasis imum aqua refrigeratum, in ceram immittito; idemque tantisper facito, dum ceram totam exceperis. Tandem filo lineo traiectos orbiculos ita suspendito, ut ne inter se contigant; ac interdum ipsos assidue ad solem irrorato, noctu vero lunae exponito, dum perfecte albescant. Quod si ceram candidissimam brevi volueris, identidem eam recoquito; caetera vero omnia eodem modo peragito; nec desunt, qui pro marina ex alto petita muria acerrima secum, aut iterum antedicto modo decoquunt).

Plinio¹⁶ da su receta de un modo más parco en detalles y con algunas diferencias en lo referente a la extracción de la cera del interior de la olla, así como en el modo de exponerla al sol, como veremos al comparar ambos pasajes.

Después de dar las características de la cera idónea, describe el modo de blanquearla, y dice así: "*La cera púnica se prepara de la siguiente manera: se expone al aire durante varios días la cera amarilla; después se la hace hervir en agua de mar cogida de altamar, añadiéndole carbonato de sodio. Después, con cucharas se le quita la flor, es decir, la parte más blanca y se le vierte en una vasija con un poco de agua fría; después de haberla hecho de nuevo hervir aparte en agua marina, se vuelve a enfriar en el mismo recipiente o bien con agua. Cuando esto se ha hecho tres veces, se seca el producto al aire libre, sobre zarzo de junco, a la luz del sol y de la luna. La luna la blanquea, el sol la seca y, para impedir su fundición, se la cubre con fina tela de lino. Se obtiene la cera más blanca posible si se hace cocer de nuevo, después de la insolación*". (*Punica fit hoc modo: uentilatur sub diu saepius cera fulua, dein fueret in aqua marina ex alto petita addito nitro. Inde lingulis hauriunt florem, id est candidissima quaeque, transfunduntque in uas quod exiguum frigidae habeat, et rursus marina decocunt separatim, dein uas ipsum aut aquam refrigerant. Et cum hoc ter fecere, iunceae crate sub diu siccant sole lunaque. Haec enim candorem facit, sol siccant et, ne liquefaciat, protegunt tenui linteo. Candidissima uero fit post insolationem etiamnum recocta*).

Omitiremos la descripción que nos hace el anónimo del *Hortus Sanitatis* para no ser reiterativos, ya que nos dice lo mismo que los anteriores.

Como se ve, éste era el sistema que tenían los antiguos para purificar y blanquear la cera. Modernamente existen otras formas menos laboriosas, como se aprecia en el apartado dedicado al blanqueamiento de la cera en la actualidad e incluido en la segunda parte de la tesis.

Siguiendo estos consejos, hemos realizado la práctica correspondiente, con la que se ha conseguido el blanqueamiento total de la cera, como se aprecia en la lámina adjunta.

He aquí el proceso seguido: Se trocea la cera en pedacitos y se introduce en una olla con agua tomada de altamar y un poco de nitro; se deja hervir dos veces y se saca la cera de la olla con la ayuda de una cuchara, y se va echando en un recipiente con agua fría. Volvemos a repetir la misma operación con agua nueva y nitro; una vez que ha hervido dos veces, se saca la flor de la cera de la superficie y se introduce en el recipiente con agua fría, se saca la cera del recipiente y se pone a secar sobre un lienzo de lino extendido en un bastidor; se deja al sol durante cinco días, y se consigue un blanqueamiento casi completo. Sin embargo, para conseguir el blanqueamiento total, en lugar de hervir la cera otra vez, como dicen los autores antiguos, la hemos dejado otros cinco días al sol, con lo cual hemos conseguido el blanqueamiento total (fig. 5).

Cera virgen tal como se
expende en el comercio

Tras dos hervores con
agua de mar y nitro

Tras cuatro hervores con
agua de mar y nitro

Tras cinco dias al sol

Tras diez dias al sol



Figura 5. Pceso seguido para el blanqueamiento de la cera

Cera virgen tal como se
expende en el comercio

Tras dos hervores con
agua de mar y nitro

Tras cuatro hervores con
agua de mar y nitro

Tras cinco dias al sol

Tras diez dias al sol



Figura 5. Pceso seguido para el blanqueamiento de la cera

2.1.3. CERA PÚNICA

Este término, que tuvo su controversia a raíz del restablecimiento de la encáustica, sobre el modo de interpretar a los escritores antiguos, lo veremos con detenimiento en el capítulo dedicado a "*Restablecimiento de la Encáustica*", iniciado por *Felipe de Guevara*. Pensamos que aún no se ha terminado en la actualidad.

En este apartado nos vamos a limitar a analizar los textos donde aparece este término, e intentar sacar algunas conclusiones.

Plinio¹⁷ dice en su libro: "*La mejor de las ceras es la que llaman púnica*". Luego enumera la cera que huele a miel y que procede del Ponto, Creta etc. Y más adelante, al tratar el blanqueamiento, dice: "*La púnica se hace del modo siguiente...*". Y da la fórmula de blanquear la cera que hemos visto anteriormente.

Según Plinio la cera púnica es la blanca, después de su purificación con el agua de mar, etc.

Dioscórides¹⁸ no llama púnica a la cera blanca, sino que dice: "*La cera se pone blanca del modo siguiente...*", y describe el proceso ya indicado antes.

Este autor, a diferencia de Plinio, no llama cera púnica a la cera blanca. Por eso algunos autores, al interpretar a Plinio, han visto en este proceso algo más que un mero blanqueamiento, al confundir la sal nitro con otra sal, y consecuentemente el proceso de blanqueado con el de saponificación.

Plinio¹⁹ en su relato comienza dando primacía a la púnica, nombrando a las otras con el topónimo de la región de procedencia. Sin embargo, no llama púnica a la cera criada en Cartago, sino a la que llaman de Cartago: "*la mejor, llamada púnica...la de la cercana región del Ponto; a continuación la cretense...después la de Córcega. (optima, quae púnica vocatur...Próxima...natione autem Pontica; deinde Cretica...post has Corsica*".

De esto se deduce que el llamar cera 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 la apellidasen púnica, aunque fuese su origen del Ponto, Creta o Roma.

Mereció esta cera la preferencia sobre las demás, únicamente por estar ya purificada y no ser necesaria toda la operación antes descrita.

A las otras se las llama cera del Ponto; después viene la de Creta y por último la de Córcega, tomando el nombre de la región y, naturalmente, de un color amarillento o rojizo, siendo púnica la más blanca, aún sin purificarla todavía, o púnica después de ser purificada: *"Punica fit hoc modo. Ventilatur sub dio saepius cera fulva. (La púnica se hace de la siguiente manera. La cera amarilla se ventila durante varios días " 80.*

La conclusión que sacamos de esto, es que la cera virgen debe ser despojada de impurezas y blanqueada para su uso en medicina o en pintura, y que el nombre de púnica tiene su origen en Cartago, por ser los cartagineses maestros en el arte de purificarla; de ahí el nombre de púnica a la cera blanca, aún cuando su origen fuese de diferente región.

2.2. RESINAS Y ACEITES

Como hemos visto, la cera es principal ingrediente de la pintura encáustica. Los colores tanto naturales como artificiales, se consiguen con diversas tierras, metales, flores y otras materias. También se requieren resinas para dar consistencia y firmeza a la blandura natural y fragilidad de las ceras solas, ayudándose para este efecto de la acción del fuego y de los aceites volátiles, también usados para su disolución.

2.2.1. RESINAS

El uso conveniente de las resinas mezcladas con la cera, con objeto de endurecerla y fijarla al soporte, aparece en los textos clásicos como uno de los elementos imprescindibles en la práctica de la encáustica.

Plinio habla de la utilidad para los pintores del uso de las resinas, nombrando entre ellas a la "sarcocola", y más adelante, recomienda entre las sarcocolas la más blanca, sobre las rubias, porque su color puede alterar el tinte de los colores. Y dice sobre ello: "*Y por tanto es la blanca mucho mejor que la roja*". (...et ideo candida quam rufa melior).

*Plinio*²¹, hablando de los árboles resinosos, dice: "*Entre los árboles que destilan jugo, los que producen pez y resina, unos crecen en Oriente y otros en Europa. Asia, por su situación central, tiene especies de estas dos regiones. En Oriente la resina mejor y más fina proviene del terebinto. Le sigue la procedente del lentisco, llamada también almáciga. Después la del ciprés, de sabor muy fuerte. Todas son líquidas y quedan en forma de resina, mientras que la procedente del cedro es más espesa y apta para obtener pez. La resina arábica, blanca, de fuerte olor, molesta a los que la hacen cocer. La de Judea es más dura y olorosa, tanto como la del terebinto. La de Siria se asemeja a la miel ática. La de Chipre supera a todas, pues es de un color meloso y carnosa. La de Colofón, de un amarillo superior a todas las demás, si se tritura, se hace blanca y de olor más fuerte. Por esta razón no se usan en los perfumes. En Asia, la que se extrae de pez, es muy blanca y se llama psagdas. Toda resina es soluble en aceite*". (Arborum suco manantium picem resinamque aliae ortae in Oriente, aliae in Europa ferunt; quae interest Asia utrimque quasdam habet. In Oriente optimam tenuissimamque terebinthi fundunt, dein lentisci, quam et mastichen vocant, postea cupressi, acerrimam sapore, liquidam omnes et tantum resinam, crassiorem vero et ad pices faciendas cedrus. Arabica resina alba est, acri odore, difficilis coquenti, Judea callosior et terebinthina quoque odoratior, Syriaca Attici mellis similitudi-

nem habet. Cypria antecedit omnes; est autem melleo colore, carnosa. Colophonia, praeter ceteras fulva, si teratur, alba fit, gravior odore; ob hoc non utuntur ea unguentarii. In Asia quae fit e picea, admodum candida, psagdas vocatur. Resina omnis dissoluitur oleo).

Otro documento que nos aclara el uso de las resinas en las pinturas encáusticas griegas, es el *de Isócrates*, citado por Plinio y que dice: " *Las materias son las mismas tablas, las tablillas, las ceras, los colores, los fármacos, que son las resinas, y las flores* " (*Materiae ipsae tabulae, tabellae, el secundum Isocratam cera, colores, pharmaca, flores*)²²

Otra resina nombrada por Plinio, y que pudiera ser útil a la *encáustica*, es la pasta de incienso, porque es soluble, resinosa y diáfana, especialmente si es escogida. Sobre ello dice: " *Nadie mezclará el incienso macho* ". (*Nonnulli, et thus masculum admiscent*)²³.

En el pasaje no se aprecia con claridad si se usaba en pintura, y quiénes y para qué fin lo mezclaban.

El betún judaico nace en el lago Asphaltites. Hay dos colores: blanco y negro. El blanco debe estar destinado a la pintura, como todas las demás resinas blancas y transparentes, aunque parece ser que sólo se usaba para proteger las estatuas, y no usado por pintores griegos y romanos para mezclar con sus pinturas.

La pez, como ingrediente mezclado con cera y que se empleaba para pintar y proteger los barcos, es cita de Plinio²⁴: " *La zopissa, hemos dicho, se arrancaba de las naves, cera macerada con sal marina* ". (*Zopissam eradi navibus diximus cera marino sale macerata*).

Parece ser que sólo eran los médicos los que llamaban zopissa a aquella mezcla de pez y cera que se raía de las naves en la parte que estaba en contacto con el agua; pero no se aprecia con claridad que esta substancia se mezclara con los colores y fuese empleada por los pintores para sus cuadros.

Por lo tanto el documento de donde se puede sacar una conclusión más favorable sobre el uso de las resinas en la pintura encáustica, es el referido anteriormente de J. Polux, en el que la palabra *pharmaka* es igual a resina, y entre todas ellas, la *sarcocola*, en opinión de Plinio, utilísima a los pintores.

La Sarcocola es muy conocida entre los médicos y cirujanos. Su nombre griego significa "cola de carne", porque cierra las heridas.

Plinio aconseja la blanca sobre la roja, no se sabe si para la pintura, para la medicina o para ambas cosas: "*Y por tanto la blanca es mejor que la oscura*". (*Et ideo candida quam rufa melior*)²⁵.

2.2.2. ACEITES VOLÁTILES

El uso de aceites volátiles como diluyente de la cera, así como su variedad y procedencia se encuentran en los textos de Plinio y otros autores y relatados en el capítulo III, apartado 3.2 de esta tesis, y que ya hemos citado antes.

2.3. PIGMENTOS

Al principio sólo había dos colores: uno, el correspondiente al fondo del cuadro, y el segundo, con las líneas hechas con barro cocido y molido.

Según Plinio "*fue Ecfanto de Corinto el primero que hizo esta clase de pintura*". (*Primus inlevit eas colore testae, id ferunt, tritae Ecphantus Corintius*)²⁶.

Después se aumentaron los colores a cuatro, que eran, según Plinio: "*La tierra de Melos o melina, para el blanco; el sil atico, especie de ocre, para el amarillo; la sinopia pónica para el rojo; el atramentum para el negro, es decir, el negro de humo. Con estos cuatro colores, hicieron obras tan prodigiosas, Apeles, Etión, Melantio, Nicómaco, cuyas tablas se vendían por lo que valían las riquezas de lugares enteros*". (*Quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere ex nigris atramento. Apeles, Aetion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus*)²⁷

Parece ser que Apeles tenía una paleta mucho más abastecida.

En este punto la opinión de Cicerón está más cercana al tiempo en que fueron empleados estos colores, que lo que dice Plinio.

Cicerón²⁸ dice: *"La misma razón milita en la pintura que celebramos de Zeuxis, Polignoto y Timantes, y en los contornos y formas de los que no usaron más de cuatro colores. Pero en Aecio, Nicómaco, Protógenes y Apeles, ya se halla perfeccionada la pintura en todas sus partes".* (Similis in pictura ratio est; in aqua Zeuzis et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et linniamta; at in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle iam perfecta sunt omnia).

No se sabe exactamente la época en que se pintaba con los cuatro colores, ni tampoco el número y orden en que se fueron admitiendo en el arte.

Se puede afirmar, con cierta verosimilitud, que Apeles poseía, para cada uno de los colores antiguos, varios matices. Disponía del azul y del verde, y puede ser que fuera ya el caso de sus predecesores inmediatos, los que explicarían la rica policromía de las *"Lecythes"* de ese tiempo.

¿Se han preguntado si los ojos de los artistas griegos percibían todos los colores que perciben los nuestros, si eran capaces de la misma pasión, de la misma delicadeza de análisis?

Lo que es verdad es que las palabras de los textos no designan siempre lo que nosotros creemos; pero no conviene deducir de aquí que ellos conocieran un menor número de tonos y matices que nosotros.

Analizando a Plinio, se ve cómo los pintores empleaban distintas variedades de rojo: la sinopia los abastecía de tres rojos distintos, según su procedencia, bien del Ponto (de ahí su nombre), de Egipto, de Africa, Baleares, Lemnos, Capadocia.

También conocían varios amarillos, como el de Skynos, el lidio, este último, más oscuro que el sil de Atenas.

Además, dado el espíritu inventivo de los griegos, hace suponer que tenderían a multiplicar tonos o perfeccionar los ya existentes.

Referente al negro, los pintores Polignoto y Micón lo obtenían al secar las heces de la uva, después de su prensado, secado y

quemado. También Apeles lo obtenía del marfil calcinado.

Parrasio conseguía el blanco de la tiza de Eritrea, cualidades que no tenían otros blancos.

Cidias de Kythnos, pintor poco conocido de la época helénica, había tenido la idea de quemar el amarillo para obtener el bermellón. A todos estos recursos se añadían los provenientes de mezclas, de las cuales Polignoto obtenía ya efectos suficientemente variados.

Uno de los más complicados era aquel con cuya ayuda se obtenía el color carne. Hay cierto número de testimonios, que sería largo enumerar, y que probaban la importancia que los griegos daban a esta coloración y las habilidades que ellos empleaban.

Además de los testimonios de Plinio, tenemos los de Vitruvio, quien nos completa el correspondiente capítulo destinado a los pigmentos.

En Vitruvio se aprecia, al referirse a las especies de colores de los antiguos, que los pigmentos sólo se diferenciaban de los modernos en el nombre; pues en lo relativo a su composición y manipulación, se asemejan a la de nuestro tiempo.

En su libro VII analiza el modo de extraer y depurar los colores nativos o minerales y, sobre todo, hace hincapié en las instrucciones dadas a los pintores sobre el conocimiento físico, su legitimidad, saber distinguir entre los verdaderos y los falsos mezclados con cuerpos extraños.

Al hablar de los pigmentos naturales, nos comenta: *"Diré ante todo, que entre los colores hay unos que aparecen naturalmente como tales en lugares determinados, en canteras de donde se los extrae, y que hay otros que se hacen artificialmente, mediante manipulaciones con mezclas o amalgamas de substancias diversamente dcsificadas, con las que se obtienen productos que pueden utilizarse en las obras, y producen en ellas el mismo efecto que los colores simples y naturales". (...colores vero alii sunt, qui per se certis locis procreantur et inde fodiuntur, nonnulli ex aliis rebus tractationibus aut mixtionum temperaturis compositi perficiuntur, uati praestent eandem in*

operibus utilitatem)²⁹.

A continuación hace una relación de los colores existentes en su tiempo, así como sus características y procedencia:

2.3.1. OCRE

*"En primer lugar citamos al sil, que se extrae de forma espontánea, denominado en griego ocre. Se encuentra en muchos lugares, incluso en Italia, pero el ático, que es el mejor, aún no se tiene". (Primum autem exponemus, quae per se nascentia fodiuntur, uti sil, quod Graece ὄχρα dicitur. Haec vero multis locis, ut etiam in Italia, invenitur; sed quae fuerat optima, Attica, ideo non nunc habetur)*³⁰.

2.3.2. ALMAGRA

*"Igualmente las rojas se extraen abundantemente en muchos lugares, pero las mejores en pocos, como la de Sínope en el Ponto, la de Egipto, la de las Baleares en Hispania, y no menos buena la de Lemnos". (Item rubricae copiosae multis locis eximuntur, sed optimae paucis, uti Ponto Sinope, et Aegypto, in Hispania Balearibus, non minus etiam Lemno)*³¹. *"En cuanto al color paretorio, toma su nombre del propio lugar de donde se extrae. Igual ocurre con el nombre melino, así llamado porque hay abundancia de él en una de las islas Cícladas, la de Melo". (paretorium vero ex ipsis locis, unde foditur, habet nomen, eadem ratione melinum quod eis metallum in sola cycladi Melo dicitur esse)*³².

2.3.3. VERDE

*"La tierra verde se extrae de muchos lugares, pero la mejor de todas es la de Esmirna; los griegos la llaman Theodotion del nombre del dueño del campo donde se encontró por primera vez, llamado Theodoto". (Creta viridis item pluribus locis nascitur, sed optimae Smyrnae; hanc autem Graeci θεοδοτειον vocant, quod Theodotus nomine fuerat, cuius in fundo id genus cretae primum est inventum)*³³.

2.3.4. OROPIMENTE

"En griego se llama arsenicon, y se extrae en el Ponto" (Auripigmentum quod ἄρσενικόν graece dicitur, foditur Ponto)³⁴.

2.3.5. SANDARACA

"Se halla también en varios lugares, pero la mejor es la de las canteras del Ponto, cerca del río Ipani".

En los parajes de Magnesia y Éfeso se extrae ya en perfectas condiciones, hasta el punto de que no es necesario molerla ni cernerla. (Sandaraca item pluribus locis sed optima Ponto proxime flumen Hypanium habet metallum)³⁵.

En el capítulo VIII, dedicado al minio y al azogue, dice Vitruvio sobre el primero: *"Voy a comenzar a explicar el origen del minio. Es fama que éste se descubrió por primera vez en los campos cilvianos, cerca de Éfeso: su naturaleza y propiedades son muy notables. En efecto, se extrae de un mineral que, antes de que con la manipulación se convierta en bermellón, se parece a una vena de color de hierro, pero de un color algo más rojizo, porque tiene a su alrededor un polvo rojo". (ingrediar nunc minii ratione explicare. id autem agris Ephesiorum Cilbianis primum esse memoratur inventum. cuius et res et ratio satis magnas habet admirationes. foditur enim glæba quae dicitur, antequam tractationibus ad minium perveniant, vena atque ferrum, magis subruto colore, habens circa se rubrum pulverem)³⁶.*

Este color era en tiempos de Plinio precioso, muy caro, y algunos pintores astutos, que robaban los colores costosos que les suministraban los dueños de los cuadros, mojaban los pinceles en el color y lo enjuagaban muchas veces en el agua. Así los colores pesados, como ocurre al minio, se depositaban en el fondo. Plinio dice literalmente: *"Era propio de los pintores, para el robo de los colores, sumergirlos llenos en el agua. De esta manera se asientan los colores en el fondo y queda para los ladrones". (Pigmentum furto opportunum est plenos subinde abluentium penicillos. Sidit autem in aqua, constatque furantibus)³⁷.*

2.3.6. BERMELLÓN

Vitruvio, en el libro IX, habla, entre otros, del bermellón y su preparación: *"Cuando los terrones de tierra estén secos, se tunden en un mortero de hierro y se muelen y, libres de impurezas mediante lavados y cocimientos repetidos, se consigue hacer salir los colores. Cuando el bermellón, por el abandono del azogue, ha perdido su vigor natural, se vuelve más tierno y débil. Así que, cuando se lo utiliza para enlucidos de habitaciones cerradas, mantienen sin alterarse su color, pero empleado en lugares abiertos, como los peristilos y las exedras, en los que los rayos del sol y de la luna pueden penetrar, el bermellón se altera, pierde pronto su viveza y se ennegrece".* (ipsae enim glabrae cum sunt aridae, contunduntur pilis ferreis, et lotionibus et cocturis crebris relictis stercoribus efficiuntur, ut adveniant, colores. cum ergo enissae sint ex minio per argenti vivi relictionem quas in se naturales habuerat virtutes, efficitur tenera natura et viribus inbecillis. itaque cum est in expolitionibus conclavium tectis inductum, permanet sine vitiiis suo colore; apertis vero, id est, peristylis aut exhedris aut ceteris eiusdem modi loci, quo sol et luna possit splendores et radios inmittere, cum ab his locus tangitur, vitiatum et amissa virtute coloris denigratur)³⁸.

Más adelante cita otros colores y su región de procedencia:

2.3.7. CRISOCOLA

"La Crisocola viene de Macedonia y se extrae en lugares próximos a las minas de cobre. El azul de Armenia y el Indico, nos dicen sus propios nombres los países de donde proceden". (chrysocola adportatur a Macedonia; foditur autem ex is locis, qui sunt proximi aerariis metallis, armenium et indicum nominibus ipsis indicatur, quibus in locis procreatur)³⁹.

En el capítulo X Vitruvio habla de los pigmentos artificiales:

2.3.8. NEGRO DE HUMO

"Primeramente hablaré sobre el negro de humo, cuyo uso es muy necesario en las obras, con el fin de que se conozca cómo se preparan en sus justas medidas de proporciones, a que temperatura". (et primum exponam de atramento, cuius in operibus magnas habet necessitates, ut sint notae, quemadmodum praeparentur ceris rationibus artificiorum, ad id temperaturae)⁴⁰.

Continuando con el negro de humo, he aquí su forma de extracción⁴¹: *"Se construye un pequeño recinto en forma de lacónico; se le reviste finamente de mármol y se alisa. Delante de él se pone un hornillo que tenga un conducto que comunique con el lacónico, cuya boca debe estar cuidadosamente taponada para evitar que por allí salga la llama y se disipe. Se pone luego en el hornillo resina: ésta por el efecto del fuego, se ve forzada a despedir humo que se irá adhiriendo a las paredes y a la bóveda, de donde se la recoge". (namque aedificatur locus uti laconicum et expolitur mormore subtiliter et levigatur. Ante id fit fornacula habens in laconicum nares, et eius praefurnium magna diligentia comprimitur, ne flamma extra dissipetur. in fornace resina conlocatur. hanc autem ignis potestas urendo cogit emittere per nares intra laconicum fuliginem, quae circa parietem et camerae curvaturam adhaerescit).*

Y continúa diciendo: *"Si no se encontrara éste negro a mano, se remedia la necesidad de la siguiente manera: se quemarán sarmientos o teas de pino y cuando se hayan hecho brasas se apagarán y se molerán para mezclarlos con la cola". (si autem hae copiae non fuerint paratae ita necessitatibus erit administrandum, ne expectatione morae res retineatur. sarmenta aut taedae schidiae comburantur; cum erunt carbones, extinguantur, deinde in mortario cum glutino terantur)⁴².*

"También se podrá obtener el mismo resultado, si se secan y calcinan en un horno las heces de vino". (non minus si faex vini arefacta et cocta in fornace fuerit et ea contrita cum glutino in opere inducetur)⁴³.

2.3.9. AZUL

"La preparación del azul, dice Vitruvio, se descubrió por primera vez en Alejandría; después Vestorio introdujo su fabricación en Puzol". (caeruli temperationes Alexandriae primum sunt inventae, postea item Vestorius Puteolis instituit faciundum)⁴⁴.

Se prepara de la siguiente manera: *"Se machaca arena con flor de salitre y se muele tan finamente que vaya a quedar como harina; se le mezcla con gruesas limaduras de cobre de Chipre; se humedecen a fin de que se conviertan en pasta; luego, con las manos se forman unas bolitas bien prietas que se ponen a secar. Una vez secas, se echan en un crisol de barro que se mete en el horno. Así el cobre y la arena, al hervir juntos, se comunican recíprocamente sus vapores, y pierde cada cual sus cualidades, y reducidas por el fuego a una sola substancia, se vuelven de color azul". (arena enim cum nitri flore conteritur adeo subtiliter, ut efficiatur quemadmodum farina; ea aes cyprum limis crassis uti scobis facta mixta conspargitur, ut conglomeretur; deinde pilae manibus versando efficiuntur et ita coligantur, ut inarescant; aridae componuntur in urceo fictili, urcei in fornace: - ita aes et ea arena ab ignis vehementia confervescendo cum caluerint, inter se dando et accipiendo sudores a proprietatibus discedunt suisque viribus per ignis sudores vehementiam confectis caeruleo rediguntur colore)⁴⁵*

2.3.10. OCRE QUEMADO

Se prepara de este modo: *"Se pone al fuego un trozo de mineral de buen ocre y se lo deja hasta que esté incandescente, luego se apaga con vinagre, con lo que adquiere color púrpura". (glaeba silis boni coquitur, ut sit in igni candens; ea autem aceto extinguitur et efficitur purpureo colore)⁴⁶.*

2.3.11. ALBAYALDE

A continuación Vitruvio explica el método de prepararlo a partir del cardenillo y de la sandáraca. El albayalde de obtiene de

este modo: *"Los rodios ponen en el fondo de algunas tinajas sarmientos y vierten sobre ellos vinagre; después colocan sobre los sarmiento planchas de plomo; tapan seguidamente las bocas y todas las posibles rendijas, a fin de que nada se evapore. Transcurrido un determinado lapso de tiempo, al abrir las tinajas, se encuentra el albayalde en vez de las planchas de plomo". (Rhodo enim doliis sarmenta conlocantes aceto suffuso supra sarmenta conlocant plumbeas massas, deinde ea operculis obturant, ne spiramento obturatum emittatur. Post certum tempus aperientes inveniunt e massis plumbeis cerussam)*⁴⁷.

2.3.12. CARDENILLO

*"Por el mismo procedimiento, sólo que se depositan laminillas de cobre en vez del plomo, con lo que se obtiene el cardenillo llamado eruca". (eadem ratione lamellas aereas conlocantes effigiunt aeruginem, quae aeruca appellatur)*⁴⁸.

2.3.13. SANDÁRACA

*"El albayalde calcinado en el horno cambia de color y se convierte en Sandáraca. Esto lo aprendieron por casualidad en un incendio, y resulta mucho mejor esta sandáraca que la natural que se extrae de las canteras". (cerussa vero, cum in formace coquitur, mutato colore ad ignem (incendi) efficitur sandaraca, id autem incendio facto ex casu didicerunt homines, et es multo meliorem usum praestat, quam quae de metallis per se nata foditur)*⁴⁹.

2.3.14. PÚRPURA

*"Comenzaré a hablar sobre la púrpura, que es entre todos los colores el más apreciado, el más caro y el más agradable a la vista". (incipiam nunc de ostro dicere, quod et carissimam et excellentissimam habet praeter hos colores aspectus suavitatem)*⁵⁰.

"Se extrae, dice Vitruvio, de unas conchas marinas que tienen tantos títulos como otras muchas cosas, a la admiración de cuantos

se interesan por las maravillas de la naturaleza, ya que este color; no tiene un matiz único, sino que varía naturalmente, con arreglo al curso del sol.

La púrpura que se recoge en el Ponto y en la Galia, donde debido a que estos países están próximos al septentrion, es negra; a medida que se avanza entre el septentrion y el occidente es plumiza; la que se recoge hacia el oriente equinocial y el occidente es de color violeta; finalmente la que viene de los países meridionales es completamente roja, y este mismo tipo de color se encuentra en la isla de Rodas y en algunos otros lugares que están más próximos al curso del sol". (id autem excipitur e conchylio marino, e quo púrpura efficitur, cuius non minores sunt quam ceterarum <rerum> naturae considerantibus admirationes, quod habet non in omnibus locis, quibus nascitur, unius generis colorem sed solis cursu naturaliter temperatur. Itaque quod legitur Ponto et Gallia, quod hae regiones sunt proxumae ad septentrionem, est atrum; progredientibus inter septentrionem et occidentem invenitur lividum; quod autem legitur ad aequinoctialem orientem et occidentem, invenitur violaceo colore; quod vero meridianis regionibus excipitur rubra procreatur potestate, et ideo hoc Rhodo etiam insula creatur ceterisque eiusmodi regionibus, quae proximae sunt solis cursui)⁵¹.

Mas adelante explica la forma de extracción del color a partir de las conchas: *"Una vez recogidas las conchas, se cortan en redondo con ciertas herramientas, para que destile de los cortes como lágrimas su jugo que se acaba de extraer y que se recoge en un mortero y se muele". (ea conchyliá, cum sunt lecta, ferramentis circa scinditur, e quibus plagis purpurea sanies, uti lacrima profluens, excussa in mortariis terendo comparatur)⁵².*

A continuación citamos una serie de colores artificiales que imitan a alguno de los antes descritos, y cuya obtención es más barata y simple que los colores verdaderos. Se obtienen estos colores -dice Vitruvio- de la siguiente manera: *"Se obtiene la púrpura tñiendo la creta blanca con el zumo de la raíz de la rubia o escarlata. Asimismo, con el jugo de varias flores se pueden hacer otros diversos colores, por ejemplo, cuando los estucadores quieren imitar el amarillo de sil ático, hacen hervir en una vasija con agua*

violetas secas; cuando el agua ha quedado teñida, lo vierten todo sobre una tela, y exprimiéndola con las manos, recogen en un mortero el líquido obtenido que, mezclado después con arcilla blanca y moliendo la mezcla, proporciona un color semejante al del ocre ático. Aplicando la misma preparación al arándano, y diluyéndolo en leche, se consigue un color púrpura bastante bueno. Igualmente, los que no pueden adquirir la crisocola por ser demasiado cara, mezclan con el azul el zumo de una hierba llamada gualda, y obtienen así un vivísimo verde, que se denomina tintura de crisocola. Asimismo, cuando se carece de indigo, se consigue una buena imitación mezclando la creta selinusia, o la anularia con el glasto o pastel, que los griegos llaman isatis". (fiunt etiam purpurei colores infecta creta rubiae radice et hygino, non minus et ex floribus alii colores. itaque tectores, cum volunt sil atticum imitari, violam aridam coiciunt in vas cum aqua, confervesciunt ad ignem, deinde, cum est temperatum, coiciunt <in> linteum, et inde manibus exprimentes recipiunt in mortarium aquam ex violis coloratam, et eo cretam infundentes et eam terentes efficiunt silis attici colorem eadem ratione vaccinium temperantes et lacte miscentes purpuram faciunt elegantem. item qui non possunt chrysocolla propter caritatem usi, herba, quae luteum appellatur, caeruleum inficiunt, et utuntur viridissimum colorem; haec autem infectiva appellatur, item propter inopiam coloris indicis cretam selinusiam aut anulariam vitro, quod Graeci ἰσάτιν appellant, inficientes imitationem faciunt indicis coloris)⁵³.

A través de estos pasajes hemos visto la variedad de colores y sus matices correspondientes, que los antiguos conocían y que naturalmente emplearían en la encáustica.

3. SOPORTES

Un problema que preocupó a los arqueólogos durante largo tiempo, fue la materia sobre la que pintaban los antiguos.

Parece ser que desde los tiempos más remotos los pintores han realizado sus obras sobre toda suerte de soportes, tanto inmóviles, en todo tipo de muro, preparado o sin preparar, como soportes móviles, también en cualquier material, aunque lo más común fuese la tabla.

3.1. PINTURA MURAL

Los procedimientos de pintura mural, en uso entre los egipcios, griegos y romanos, han sido objeto de numerosas discusiones. ¿Conocían el fresco? Esta técnica consistía en la aplicación de pintura al agua sobre estuco fresco de pared, o la pintura al temple sobre soporte seco.

Parece que desde muy antiguo ellos también practicaron la pintura encáustica, consistente en diluir los colores en cera y resina, y extenderla sobre una superficie. Pero ¿qué clase de superficie se empleaba para esta pintura?

3.1.1. PINTURA DIRECTAMENTE SOBRE MURO

La antigüedad nos ha dejado varios textos que dan prueba del uso de la cera para pintar en exteriores de edificios, y del cuidado que empleaban en la preparación del muro.

Vitruvio tomó nota de lo que a muchos había ocurrido, y en especial del escribano *Faberio* que, habiendo querido tener su casa decorada con pinturas, sobre todo en exteriores, éstas al cabo de treinta días, tomaron un tinte feo y desigual, lo que le obligó a aplicarles otros colores. Imaginamos que éste contratiempo fuese debido a la deficiente preparación del muro o al "médium" utilizado en la mezcla con los pigmentos, inadecuado para conferirle la

protección necesaria.

Ante tal hecho Vitruvio aconseja: *"Ahora bien, si alguno más avisado quisiera conseguir que el cinabrio conserve su color, procederá de esta manera: Cuando la pared estuviese totalmente pintada y debidamente seca, con la ayuda de un pincel, extenderá sobre ella una capa de cera púnica derretida al fuego y templada con un poco de aceite; inmediatamente con brasas preparadas en una vasija de hierro, recalentando bien las paredes y la cera, procurará que ésta se derrita, y la pared quedara bien lisa; luego, con paños limpios la frotará, como se hace con las estatuas de mármol. (A esta operación le llaman los griegos ganosis). Ahora bien, esta capa evita que la luz de la luna y los rayos del sol puedan quitar ni modificar los colores de esa pintura". (at si qui subtilior fuerit et voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expolitus et aridus fuerit, ceram ponticam igni liquefactam paulo oleo temperatam saeta inducat; deinde postea carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram una cum pariete calefaciundo sudare cogat lietque, ut peraequetur; deinde tunc candela centunculisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur (haec autem γανώσις graece dicitur); ita obstans cerae ponticae lorica non patitur nec lunae splendorem nec solis radios lambendo eripere ex his politionibus colorem)⁵⁴.*

Vitruvio recomienda en el siguiente fragmento la forma de preparar el muro: *"Cuando se haya aplicado no menos de tres capas de mortero, sin incluir la mampostería, entonces será preciso macizar los revoques con grano de mármol, a condición de que la mezcla de mármol esté batida de suerte que, al hollarla, no se pegue a la llana, sino que ésta salga limpia. Extendida esta capa de mortero de grano gordo, y antes de que seque, se aplicará otra de la misma calidad, pero de un polvo un poco más fino; y cuando ésta estuviese bien aplanada y alisada, se aplicará encima otra tercera capa de polvo mucho más fino aún. Aplicadas sobre las paredes estas tres capas de arena y otras tantas de mármol, no estarán expuestas ni a grietas ni a cualquier otro defecto. Además, si han sido trullados y alisados, el mármol les prestará una dureza y blancura que harán resaltar la nitidez y viveza de los colores que*

sobre ella se apliquen". (cum ab arena praeter trullissationem, non minus tribus coriis fuerit deformatum, tunc e marmore graneo directiones sunt subigendae, dum ita materies temperatur, uti, cum subigatur, non haereat ad rutrum, sed purum ferrum e mortario liberetur grandi inducto et inarescente alterum corium mediocre dirigatur; id cum subactum fuerit et bene fricatum, subtilius indicatur. ita cum tribus coriis harenae et item marmoris solidati parietes fuerint neque rimas neque aliud vitium in se recipere poterunt, sed et liaculorum subactionibus fundata solidate marmorisque candore firmo levignata, coloribus cum politionibus inductis nitidos expriment splendores)⁵⁵.

Plinio, además de recomendar el carbón de la Galia por ser más compacto que el ordinario, nos describe: *"Cuando el muro estuviera bien pulido y bien seco, se le aplicará suavemente con un pincel de pelo de puerco, una capa de cera púnica fundida al fuego y mezclada con un poco de aceite; después con los carbones situados en un infernillo, se calentará el muro de manera que hagan sudar la cera y para bien unirla. Se frotaba enseguida todo con una vela y ropas propias, como se hace con las estatuas de mármol". ("Esta operación que los griegos llaman kausis, reviste el enlucido de una capa de cera que preserva el color de la luz de la luna y de los rayos del sol"). (remedium, ut pariete siccato, cera Punica cum oleo liquefacta candens saetis inducatur iterumque admotis gallae carbonibus inuratur ad sudorem usque, postea candelis subigatur ac deinde linteis puris, sicut et marmora nitescunt)⁵⁶.*

Por ello se deduce de estos relatos que la pintura mural que ellos protegían con la cera, podía ser realizada con cualquier procedimiento distinto a la encáustica, bien al fresco o al temple, y que la cera sólo sería una protección para las mismas.

Sin embargo creemos que utilizaron la cera como aglutinante de los colores, además del uso como preservante.

En este relato de Vitruvio se aprecia cómo la cera era coloreada: *"Las construcciones en planta, fueron imitadas por los arquitectos en los templos en piedra y en mármol, y ocupando los extremos de las vigas que rebasan los muros, se le aplicaban*

planchas en forma de triglifos que recubrían de cera azul". (in lapideis et marmoreis aedium sacrarum aedificationibus artifices eorum scalpturis sunt imitari tum proiecturas tignorum, quantum eminebant, ad lineam et perpendicularum parietum praesecuerunt...et eas cera caerulea depinxerunt)⁵⁷.

También se aprecia esta circunstancia, apuntada anteriormente, en este pasaje de Plinio: *"Úsase con pigmentos de diversos colores, para tratar similitudes, es decir, para pintura y para varios usos de las personas, y también para protección de las paredes y de las armas". (Variosque in colores pigmentis traditur ad reddendas similitudines et innumeros mortaliium usus parietunque etian et armorum tutelam)⁵⁸.*

El hecho de que los antiguos conocieran la disolución de la cera en aceites volátiles, hace suponer que la emplearon en frío sobre los muros, bien como preparación previa, bien como aglutinante de los colores, usando el fuego para la cauterización final.

De la misma forma no es igual pintar un mural sobre muro completamente desnudo, que sobre un enlucido de estuco, por lo que tendrían distintas formas de imprimación.

Para la pintura sobre muros que estamos estudiando, los colores líquidos serían empleados en frío, pues un infernillo sería muy pesado y, como se trata de edificios en piedra o mármol sin estucar, no sería admisible ni el fresco ni el temple, y los colores se emplearían en cera disuelta en frío con aceites.

3.1.2. SOBRE PREPARACIÓN DE ESTUCO

Como es natural, la forma de imprimir una superficie estucada varía con relación a hacerlo sobre muro de piedra desnuda.

En Roma el gluten que usaban bien para preparar el muro o como aglutinante de los pigmentos, se llamaba "*Atramentum*". También podría usarse para preservar las pinturas al temple o al fresco con una mano final, con lo cual se cambiaba la tonalidad de los colores, dándoles más brillantez y frescura.

El que los antiguos pintores tuviesen perfeccionada esta preparación, se puede constatar con las observaciones realizadas por Cicerón⁵⁹ al referirse al famoso barniz de Apeles, al que alaba: *"Y como si Apeles contemplara a su Venus y Protógenes a su Jaliso manchados de cieno, sentirían una gran pena; así también yo vi no sin gran dolor a éste pintado por mí y embellecido con todos los colores del arte, súbitamente deformado"*. (*Et ut Apelles si Venerem aut si Protogenes Ialysum illum suum coeno oblitum videret, magnum, credo, acciperet dolorem; sic hunc omnibus a me picturam et politum artis coloribus subito deformatum nom sine magno dolore vidi*).

Plinio⁶⁰, al referirse a este barniz, dice: *"Nadie pudo imitarlo porque untaba sus obras acabadas con un negro de tal modo sutil que él mismo, al reflejar brillantemente las tonalidades de todos los colores y lo protegiera del polvo y la suciedad, lo pareciera ante la mirada de quien lo contemplaba; pero a causa de las fuertes luces, para que el resplandor de los colores no dañara la vista, como a los que ven un vidrio transparente desde lejos, esta misma situación proporcionara una austeridad a los colores demasiado brillantes"*. (*Unum imitari nemo potuit quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum, cum repercussum claritates colorum omnium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret, sed et luminum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularum intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret*).

Nadie ha podido averiguar la preparación de este barniz. Su aplicación era general y Vitruvio⁶¹ también lo cita diciendo: *"Se debe hacer, debajo del revestimiento decorativo de un muro o de una tabla, extendiéndolo con el atramentum, e interponer los triángulos de sil y de minio"*. (*In vis vero supra podia abaci ex atramento sunt subigundi et poliendi cuneis silaceis seu miniaceis interpositis*).

3.1.3. SOBRE PANELES DE MADERA FIJADOS

Algunas decoraciones podían ser aplicadas directamente sobre superficies pétreas y, como hemos visto en la preparación del muro, también en otras ocasiones eran pintadas sobre paneles fijados previamente a la pared que trataban de decorar, o transportados sobre ella, una vez que la pintura había sido realizada en el taller.

Nosotros creeríamos de buen grado que, de estos dos métodos, el primero, sobre piedra directamente, es el más antiguo, y que las viejas pinturas monocromas que adornaban los templos del siglo VI eran realizadas sobre las mismas paredes.

Pero muy pronto, sin duda, tuvieron la idea de pintar sobre tableros de madera, que eran más fáciles de reemplazar en caso de accidente. Esto ofrecía ventajas que no presentaba la piedra inmóvil, y sobre todo si se admite que los paneles no estaban fijados previamente a la pared antes de terminar la obra. Los paneles tenían aún esta prioridad sobre el muro, porque podían así ser pintados sobre los tableros en el taller con toda comodidad.

3.2. PINTURA DE CABALLETE.

Pudiera ser ésta una derivación del modo empleado en pintura mural con tableros realizados en el estudio y después fijados a la pared.

3.2.1. SOBRE TABLA

Sobre madera parece ser que estaban pintados los cuadros de Zeuxis, Parrasio, Timantes y Apeles, y éstos eran en general de pequeñas dimensiones.

Plinio relata en su obra, al referirse a las tablas pintadas por los antiguos griegos, que cuando Pausias visitó Grecia, no vio estas tablas, que habían sido transportadas a Italia, mientras que sí vio

las grandes obras de los excelentes decoradores del siglo V que sobre madera o estuco eran de grandes dimensiones y habían sido dejadas en su sitio. De este pasaje se puede constatar el hecho apuntado en el apartado anterior acerca de los grandes paneles de madera pintados a la encáustica y que habían sido dejados en el mismo sitio.

Las decoraciones de Agatarco y de sus sucesores fueron realizadas con toda seguridad, sobre paneles de madera.

Sobre un caballete estaba apoyada la tabla donde, según el relato de Plinio, (reflejado en el apartado 2.1 del capítulo III) se cuenta lo que ocurrió a Protógenes y Apeles a propósito de las líneas trazadas por ellos en una tabla que se encontraba preparada en el estudio de Protógenes.

Plinio termina el relato diciendo: *"Es cierto haberse consumido esta tabla en el primer incendio de la casa de César en el Palacio. Yo la había visto antes con gran deseo y en tan espaciosa anchura no había otra cosa más que aquellas líneas que huyen de la vista. Y entre otras excelentes obras de muchos artifices parecía cosa vacía, y por esto atraía hacia ella los ojos y que era más notable que todas las demás obras"* (ver texto latino en capítulo III, apartado 2.1)

Lo que se desprende de este relato es que se encontraba la tabla preparada en un caballete y preparada para pintar sobre ella.

En algunos dibujos antiguos, donde se ven representados pintores en el momento de realizar sus obras, se aprecia en uno de ellos a un pintor realizando un retrato, y el caballete sobre el se ha colocado el cuadro, y éste tenía la misma forma que los caballetes de nuestro tiempo. En otro dibujo se observa la forma del marco.

En un fresco pompeyano se muestra una mujer pintora ocupada en colorear una estatua; a sus pies se percibe el bosquejo que le sirve de modelo, y que está encerrado en un marco (fig. 6).



Figura 6. Dibujo de un fresco pompeyano

Plinio habla de pinturas griegas sobre estuco, que se veían en Roma y que, despegadas del templo que decoraban, eran conservadas en bastidores de madera.

Además de los célebres pintores ya citados y que realizaron su obra sobre tableros ligeros, podemos citar a una mujer pintora a instancias de Plinio, quien nos dice: *"Tea de Cízico, que vivió siempre soltera, siendo aún mancebo Marco Varrón, pintó en Roma con pincel, y en marfil con el cestro, por lo común imágenes de mujeres", y continúa: "En una tabla grande pintó una vieja napolitana y retrató su misma figura mirándose a un espejo. En pintura no hubo mano más ligera que la suya". (Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum. nec ullius velocior in pictura manu tuit)⁶².*

La encáustica sobre marfil tenía en común con la de las

tablas, el empleo del cestrum, del fuego y de la cera, aportando además el uso del buril.

3.2.2. SOBRE TELA

Aunque no con la profusión de la tabla y marfil, usados como soporte de la encáustica y relatados en pasajes diversos el lienzo también fue utilizado como soporte para esta pintura, según lo prueba el pasaje de Plinio, en el que comenta: *"No voy a dejar de mencionar la locura que reina en nuestra época en el terreno pictórico. El emperador Nerón ordenó pintar un retrato suyo de medidas colosales, en un lienzo de ciento veinte pies, insólito hasta ese momento"*. (*Et nostrae aetatis insaniam in pictura non omittam. Nero princeps iusserat coloseum se pingi CXX pedum linteo, incognitum ad hoc tempus*)⁶³.

Aparte de esta anécdota histórica, poco más se encuentra en los textos clásicos sobre el uso de la tela para la realización de obras de arte.

3.3. OTROS SOPORTES

Tanto por las noticias que nos han legado los escritores antiguos, como por los hallazgos arqueológicos, sabemos sobre qué otros soportes, además de los ya enumerados, pintaban los artistas de la antigüedad con la técnica de la encáustica, aunque no ya como obras de arte autónomas, sino como miniaturas decorativas o como complemento de la escultura.

3.3.1. SOBRE ESTATUAS

Esta práctica de pintura encáustica ha sido largo tiempo desconocida.

Además se usaba la *"ganosis"*, que consistía en una preparación dada a la superficie de las estatuas de mármol para con-

servar su pulido y dureza.

La encáustica se empleaba también para embellecer estatuas con tintes variados a través de la "kausis".

En las estatuas que se encuentran en los museos y procedentes de hallazgos arqueológicos, apenas se aprecian ligeros tintes en su superficie. Sin embargo es preciso admitir que éstas estuvieran en su origen revestidas de una rica policromía. Tales estatuas sobre las que no percibimos apenas tinte, eran bien diferentes antes de su exhumación.

Es bien cierto que la colaboración entre pintores y escultores para el embellecimiento de las esculturas era una práctica común, pues se sabe que éstos llamaban a los pintores para la policromía de sus esculturas.

Esta práctica es relatada por Plinio y la llama "*circunlitio*", en el citado pasaje, al comentar: "*Se preguntaba a Praxíteles cuáles eran las estatuas que él prefería, y él contestó: aquellas en las que Nicias ha puesto sus manos; tanto que él hacía caso de la "Circunlitio" de este pintor*". (*hic est Nicias de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset, tantum circunlitioni eius tribuebat*)⁶⁴.

Nicias era pintor a la encáustica y se comprende que, como pintor que era, fuese preferido por Praxíteles para la policromía de sus esculturas.

También era posible que usaran la cera sólo para impedir la oxidación de las estatuas por el aire.

De igual modo, por palabras de Plinio, los antiguos usaban otros productos para la conservación de las esculturas cuando dice: "*Nosotros hemos dicho tanto que se han habituado a recubrir las estatuas de un barniz de betún*". (*Diximus et tingi solitum aes eo statuasque inlini*)⁶⁵.

3.3.2. MINIATURAS DE MARFIL

Los miniaturistas de todos los tiempos han realizado sus pinturas sobre marfil, pintando directamente en las placas.

Plinio dice al respecto: "*Se empleaban con preferencia cuernos de ures a varios otros usos de lujo, sea más que el color, sea más que los barnices, existen finalmente los cestrotos además del género de pintura para el que se empleaba*". (*Multasque alias ad delicias conferuntur, nunc tincta, nunc sublita, nunc quae cestrota picturae genere dicuntur*)⁶⁶

Vitruvio habla de llevar cestrotos, es decir, incrustaciones de cera: "*Estas no se hacen con barrotos, ni de dos hojas, sino libres*". (*Ipsaeque non fiunt clathrata, neque bifora, sed salvata*)⁶⁷.

Con la punta del buril se perfora en el marfil sobre todo las partes sombreadas y, dejando para los claros las otras partes, con el cestrum rellenaban con cera coloreada y disuelta al fuego o en frío, según el método empleado.

Los fragmentos de pinturas realizadas sobre marfil, encontrados en las excavaciones, no son más que un tipo de pintura decorativa.

Para hacerse una idea respecto al modo de realizar estas miniaturas sobre marfil, contrastemos el parecido con los grabados de retratos romanos, hechos preciosamente y trazados con punzón sobre cristal dorado y aplicado sobre fondo negro o azul de otro cristal.

De estos retratos se han encontrado muchos en las catacumbas⁶⁸.

La Biblioteca del Vaticano posee dos pequeños medallones de marfil, representando uno de ellos a una musa que conserva algún trozo de color rojo sobre su borde.

Cartier⁶⁹ presenta algunos fragmentos de un bello cofre de marfil antiguo. Tal cofre puede ser diferente del fragmento encontrado en las excavaciones de Pompeya y que se conservan en el Museo Británico, y de los dibujos que están en la Biblioteca Nacional de París⁷⁰.

La encáustica sobre marfil sigue todas las fases de las de los cuadros.

La sección de Arte Egipcio del Museo del Louvre posee sarcófagos de granito y de madera, cuyas figuras trazadas en hueco y semejantes a las hechas en marfil, ocultan bastantes cantidades de cera verde.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO IV

1. IULII POLLUCIS, *Onomasticon*, Rodolpho Gualtero Tigurino, interprete, Apud Robertum Winter, Basiliae, 1541, lib. X, caput. XXXVII.
2. H. CROS, Y CH. HENRY, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens*, Paris, 1884, p. 9, cita a Marciano el Jurisconsulto.
3. A. TRAGLIA, *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Editrice Trinese, Torino, 1974, lib. III, 17,4.
4. W. JONES, H.S., *Pliny, Natural History*, ed. Loeb, Harvard University Press, MCMLXVI, t.VII, lib. XXV, XLVI.
5. T. LIVIO, *Ab urbe condita libri*, ed. Maduig y Ussing, 1873, lib. 42, 65, 9.
6. H. CROS, Y CH. HENRY, op. cit., p. 16
7. F. KROHN, *Vitruvii de architectura libri decem*, ed. Teubner, Lipsiae, MCMXII, VII, IX, 20-22.
8. Confer nota 2.
9. W. JONES, H. S., op. cit., t. VIII, XLII.
10. IULII POLLUCIS, *Onomasticon*, op. cit. lib. VII, caput. XXVIII. BETHE, E. *Pollucis onomasticon*, ed. Teubner, Stuttgart, 1966, lib. X, 83.
11. D.E. EICHHOLZ, M. A., *Pliny Natural History*, ed. Loeb, London, MCMLXII, t X, XXXVI, XLIII.
12. J. ANDRÉ, *Pline l'Ancien*, ed. Belles Lettres, Paris, 1958, lib. XXI, XLIX, 83-85.
13. Idem, lib. XXI, XLIX, 34.
14. PEDANII DIOSCORIDIS ANAZARBEI, *De Medicinali materia*, Libri sex, Ioanne Ruellio Suessionensi interprete lugdoni Apud Balthazarem Arnolletum, MDL, lib. sec. cap. LXXV.
15. Ibidem, libro, sec. cap. LXXV.

16. J. ANDRÉ, op. cit., lib. XLIX, 84.
17. Confer nota 16.
18. Confer nota 15.
19. Confer nota 13.
20. Confer nota 16.
21. A. ERNOUT, *Pliny l' Ancien*, ed. Belles Lettres, Paris 1956, t XIII, lib. XX, 67. J. ANDRÉ, op. cit., lib. XIV, XXV, 122-123.
22. A. ERNOUT, op. cit., lib. XXI, 67.
23. H. RACKHAM, M. A., *Pliny, Natural History*, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, London, 1961, t. IX, lib. XXXIV.
24. W. JONES, H. S., op. cit., t. VII, lib. XXIV, 26
25. Confer nota 21.
26. H. RACKHAM, M. A. op. cit., t. IX, XXXV, V, XVI.
27. W. JONES, H. S., op. cit., t. IX, lib. XXX, XXXII, 50.
28. A. S. WILKINS, *M. Tulli Ciceronis, Rhetorica*, t. II, Brutus, Oxonii, 1970, 18, 25-29.
29. F. KROHN, op. cit., lib. VII, IX, 19-21.
30. Ibidem, VII, VI, 22-28.
31. Idem, VII, VII, 30-33.
32. Idem, VII, VII, 34-37.
33. Idem, VII, VII, 37-40.
34. Idem, VII, VII, 40-41.
35. Idem, VII, VII, 42-43.
36. F. KROHN, op. cit., VII, 8, VIII, 1-6.
37. H. RACKHAM, M. A. op. cit., t. IX lib. XXXIII, XL, 120.
38. F. KROHN, op. cit., VII, IX, 6-12.

39. Ibidem, VII, IX, 41-44.
40. Idem, VII, X, 47-50.
41. Idem, VII, X, 50-56.
42. Idem, VII, X, 59-63.
43. Idem, VII, XI, 64-66.
44. Idem, VII, XI, 1-2.
45. Idem, VII, XI, 4-13.
46. Idem, VII, XI, 15-17.
47. Idem, VII, XII, 2-7.
48. Idem, VII, XII, 7-8.
49. Idem, VII, XII, 8.
50. Idem, VII, XIII, 1-3.
51. Idem, VII, XIII, 3-15.
52. Idem, VII, XII, XIII, 15.
53. Idem, VII, XIV, 1-15.
54. Idem, VII, IX, 16-27; VII, 3.
55. Vitruvio recoge de Plinio un texto relativo a este tema. Confer, H. RACKHAM, M. A. op. cit., t. IX, XXXIII, XL.
56. Confer nota anterior.
57. F. KROHN, op. cit., IV, 14-27.
58. J. ANDRÉ, op. cit., lib. XXI, XLIX, 85.
59. D. R., SHACKLETON BAILEY, *Cicero's Letters to Atticus*, Cambridge University Press, 1965, vol. I, 41, 4 (21,II).
60. H. RACKHAM, M. A. op. cit., t. IX, XXXV, XXXVI, 97.
61. F. KROHN, op. cit., VII, 39-41.
62. H. RACKHAM, M. A., op. cit., t. IX, XXXV, XL.

63. Idem, t. IX, XXXV, 33.
64. Idem, t. IX, XXXV, XL.
65. Idem, t. IX, XXXV, XLI.
66. A. ERNOUT, ET R. PÉPIN, *Piine l'Ancien, Histoire Naturelle*, ed. Belles Lettres, Paris, 1947, liv. XI, XLV, 126.
67. F. KROHN, op. cit., IV, 6.
68. R. GARRUCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma, 1858.
69. E. CARTIER, *Memoria de la pintura y sus verdaderos procedimientos*, 1845.
70. R. ROCHETTE, *Peintures antiques inédites*, p. 378. (Citado por Cros y Henry, op. cit., p. 42)

CAPÍTULO V

DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS

1. MONUMENTOS

1.1. RETRATOS DE EL FAYUM

El más importante hallazgo sobre esta técnica es una colección de retratos plasmados en madera, cuya antigüedad está comprendida entre los siglos I al IV d. de J. C., y encontrados en la provincia de "*El Fayum*", colonia romana en el Alto Egipto, al oeste de El Cairo, de la época de los Tolomeos.

Compartimos plenamente la opinión de que 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.

Vicente Requeno¹, ante el descubrimiento de las ruinas romanas, se interesó por investigar esta técnica, y los resultados que obtuvo fueron los que más se acercaron a las calidades de estas tablas encontradas en El Fayum.

1.1.1. SU ORIGEN

Su finalidad era ciertamente funeraria. Tales tablillas eran incrustadas en la parte superior de la momia (fig. 1), disimulando los bordes con las vendas o cintillas, de manera que hicieran creer que el muerto que representaban, miraba hacia el exterior por una abertura. Es curiosa esta persistencia de ritos fúnebres.

No se sabe con certeza si tales obras fueron pintadas antes o después de morir el modelo. Unos opinan que después de ver el pintor al cadáver o, sin haberlo visto, lo pintaban de imaginación, atento a cierta fórmula de acertar en satisfacer el deseo de los

familiares. Pero no descartamos la hipótesis de que fuesen pintados antes de morir, pues sorprende, cuando se pasa revista a estos retratos inmóviles sobre sus tablillas de cedro, la extraordinaria expresión de vida que desprenden.



Figura 1. Forma en que era incrustada la tablilla en la momia

En alusión a esto, Pérez Dolz² dice: *"Estas obras, verdadera reliquia de la antigüedad y de la pintura a la encáustica, no todas parecen ser de muy buena mano en cuanto a su valor propiamente pictórico, lo que deja en duda, en consecuencia, su valor iconográfico. En efecto, el estilo se sobrepone en estos retratos a su valor documental o individual, dándole, a los más, cierto aire de familia, lo que nos hace pensar en obras por encargo, no poco convencionales acaso"*.

Sobre lo mismo, Pérez Pineda³ nos comenta: *"Considerando las pinturas de El Fayum, diremos que, siendo retratos maravillosamente realistas, se deben a pintores artesanales de segundo o tercer orden, dedicados a cumplir encargos de retratos funerarios"*

de la burguesía romano-egipcia, costumbre ancestral en el país, procedente del culto a los muertos de su pasada cultura".

Pero, ¿por qué ese deseo de los egipcios de incrustar en la momia un retrato, y no colocarlo en sus casas como se hace actualmente? Esto se comprende en parte analizando las creencias relativas a la vida de ultratumba de los egipcios.

1.1.2. EL CULTO A LOS MUERTOS

En lo que se refiere a la muerte, *"la idea que los egipcios se hicieron del compuesto humano era el siguiente: Atribuían al hombre dos elementos más o menos espirituales e independientes: el Ba, que responde al alma, y el Ka, que responde al cuerpo. De todos modos, la muerte era concebida por los egipcios como la separación del elemento corporal y los espirituales"*⁴.

En cuanto a la habitación del alma en la tumba, se nos dice: *"La creencia más antigua que permaneció siempre en el fondo del pensamiento egipcio considera que, aunque separada de él, el alma continúa teniendo necesidad del cuerpo para subsistir; también, destruido el cuerpo, el alma debe perecer infaliblemente. De ahí el cuidado en conservar el cuerpo. Y los progresos de la civilización inventaron procedimientos de conservación que, según se suponía, volvían imperecedero al cuerpo, y con él, al alma"*⁵.

En cuanto al culto de los muertos, y respecto al embalsamamiento y momificación, dice igualmente el mismo autor: *"La creencia fundamental de la supervivencia del alma al lado del cuerpo en la tumba, inspiró y desarrolló las medidas de protección del cuerpo, el arreglo de la tumba y el servicio de ofrendas"*.

"El rito principal en la protección del cadáver es la momificación, destinada a hacerlo incorruptible. En efecto, su descomposición entrañaba en el pensamiento de los egipcios la anulación del alma, que debía reencarnarse en su cuerpo para alimentarse con las ofrendas".

"De este modo nace el arte del embalsamamiento en época tinita. Sus primeros ensayos, mediante la aplicación de natrón sobre

los cuerpos cubiertos de sudarios o mediante envoltura en vendas impregnadas con resinas, testimonian una práctica poco segura a pesar de sus medios.

Las pocas momias del Imperio Antiguo llegadas hasta nuestros días se encuentran en un precario estado de conservación. Las momias del Imperio Medio, tratadas con resina, están delicadamente embalsamadas, pero son siempre frágiles. Sólo bajo el Imperio Nuevo, con el fluir de los aromas y esencias asiáticas en el mercado egipcio, el arte del embalsamamiento alcanza su apogeo y elabora prácticas cuya descripción fue recogida más tarde por historiadores griegos. De esta época clásica de embalsamamiento datan las hermosas momias indestructibles, con la carne apenas contraída y la piel moderadamente ennegrecida. El procedimiento creado por los embalsamadores tebanos dura hasta el fin de la civilización egipcia" ⁶

Este retrato del difunto al que nos referíamos, en otros tiempos, era una mascarilla modelada que figuraba los rasgos del difunto. Ahora este retrato es una pintura, pero se representa siempre de esta forma, por la antigua creencia que deseaba que el muerto viviera siempre en su ataúd y pudiera recibir en él el homenaje de los vivos.

1.1.3. SU TÉCNICA

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, a pesar de ser difícil tal procedimiento primitivo y de la dificultad que entrañaba el tener que realizarlo con instrumentos calentados previamente en el hornillo de carbón, y derretir la cera para su manipulación en el tablero, característica esta del primer procedimiento de los tres enumerados por Plinio ⁷ (fig. 2).



Figura 2. Retrato de mujer en el que se aprecian las huellas del cestrum



Figura 2. Retrato de mujer en el que se aprecian las huellas del cesium

Como decíamos, están realizadas con cera derretida y pigmento, y extendido con espátulas calentadas. La huella de las espátulas es muy visible en estas pinturas. La dificultad está en evidenciar precisamente tales huellas, hechas con el útil caliente, al tratar de ir fundiendo unas tintas con otras sobre la tabla misma.

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 como los que haría una brocha plana, pero muy larga, para haber sido hecha a la *encáustica*. Sin embargo parece haber sido realizado con la pasada de un instrumento plano, como un cincel con dientes, según se aprecia en la forma que tiene el útil que los escultores llaman "*gradina*". Todos estos utensilios dentados se usan con el fin de poder conducir la cera de un lado a otro y fundir los tonos sin dejar el tablero desnudo.

En todas las obras que hemos podido ver es sensible la huella del hierro en las carnaciones, y la del pincel en los ropajes.

Paul Girard⁸ escribe lo siguiente con relación a estos retratos: "*Varios han sido pintados enteramente al temple, que no son en general los mejores; los más numerosos han sido ejecutados a la encáustica y llevan las trazas aún visibles del hierro, pero mientras que la cabellera y la cara son tratadas con cuidado, las telas que debían en parte ser cubiertas por las bandas de la momia, no están por tanto indicadas más que someramente al pincel*".

1.1.4. INVENTARIO Y ANÁLISIS

Existen en París imágenes de éstas, pintadas a la *encáustica*, Londres, San Petersburgo, Florencia, Nápoles y Museo de Gizeh. En el Museo Británico se encuentran tres retratos encáusticos:

- 1) Retrato de mujer joven, procedente de Menfis (nº 5619).
- 2) La mitad solamente de un retrato de mujer (nº 5612).
- 3) Retrato de hombre joven atado a una momia (nº 6173).

El Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional oculta, sobre la tapadera de la funda de una momia, un solo ejemplo de pintura encaústica, y que es mitad de un retrato de mujer joven. Viendo una mitad del retrato de mujer en el Museo Británico, y la otra mitad del retrato de la Biblioteca Nacional, el lector se preguntará si no serían las dos mitades del mismo cuadro (fig 3).



Mitad de la Biblioteca Nacional de París

Mitad del British Museum

Figura 3. Las dos mitades encontradas en ambos museos

Esta conjetura se ha planteado por Cros y Henry⁹ de la siguiente manera: *"Uno de nuestros amigos volviendo de Inglaterra nos dice tener visto en el Museo Británico varios retratos greco-egipcios pintados a la encaústica, entre los cuales hay una mitad de cabeza de mujer vista de frente. Inmediatamente nos proveemos de dos hojas de papel, una de ellas se la dimos y le pedimos que retratara o trazara de memoria el trozo de retrato, previa medición de la dimensión de la cara. Sobre la hoja que nosotros nos hemos reservado, dibujamos de memoria el fragmento del Gabinete de Medallas; dijimos a nuestro amigo que nos mostrara su dibujo, en el cual aparecía la mitad de una cara con toda la nariz. Comprobamos los dos dibujos y vemos una cabeza completa. Nuestro amigo nos dice a continuación: -hay en los cabellos y sobre el fondo hojas de oro-. No había duda, con esta última descripción estaba claro que eran del mismo retrato, perteneciente a la hija de Díoscoro, como reza una inscripción de la tapadera de la funda de una momia del Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional, al que corresponde la otra mitad encontrada por nosotros. En dicha inscripción escrita en griego se lee: -hija de Díoscoro, llevada por ti-bien-".*

Además de los retratos descritos en el Museo Británico y la Biblioteca Nacional, el Louvre posee alguno de ellos, que son significativos y destacados. Tres son al temple y tres a la encaústica, y todos han recibido una restauración contemporánea. Están pintados sobre pequeñas planchas de cedro, que se han pegado sobre una plancha de abeto. Los tres, pintados a la encaústica, representan en primer lugar a un hombre con aspecto etíope, con la clámide sobre el hombro derecho, cabeza alta, frente estrecha, cejas muy acentuadas, barba rizada y espesa, y los ojos grandes y abiertos (fig. 4).

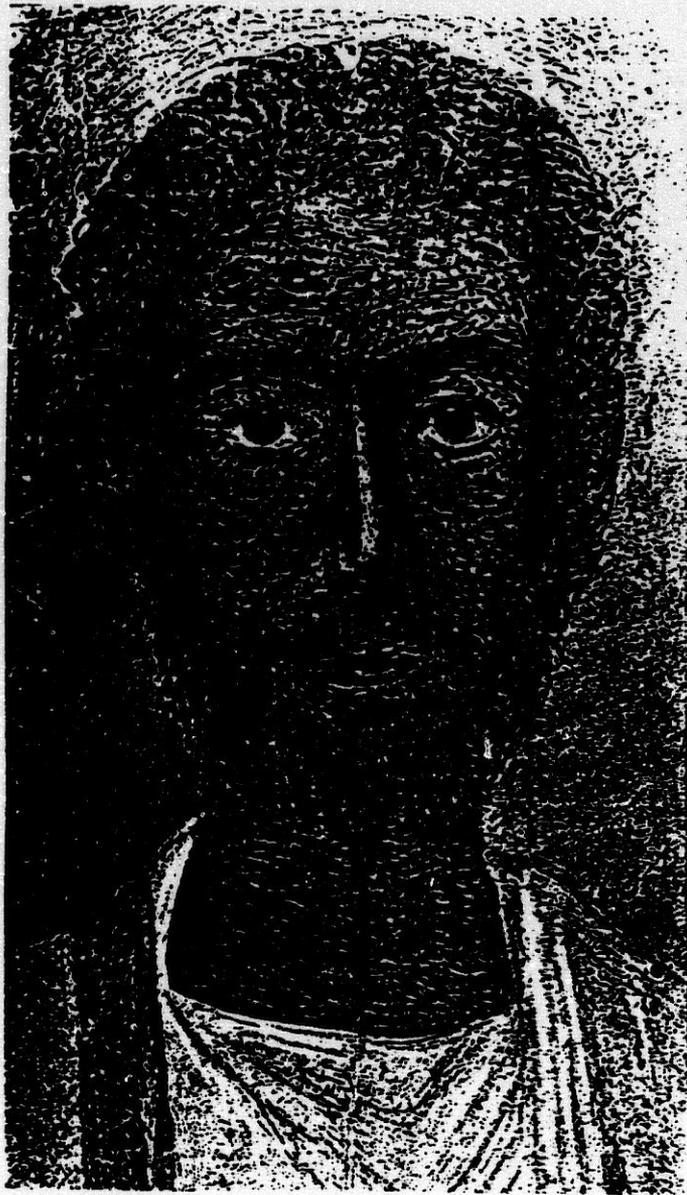


Figura 4. Hombre con aspecto de etiope (Museo del Louvre)

En segundo lugar tenemos a un hombre con aire romano, barba rasurada, nariz delgada por lo alto, con una clámide rosa sobre cada hombro (fig. 5).

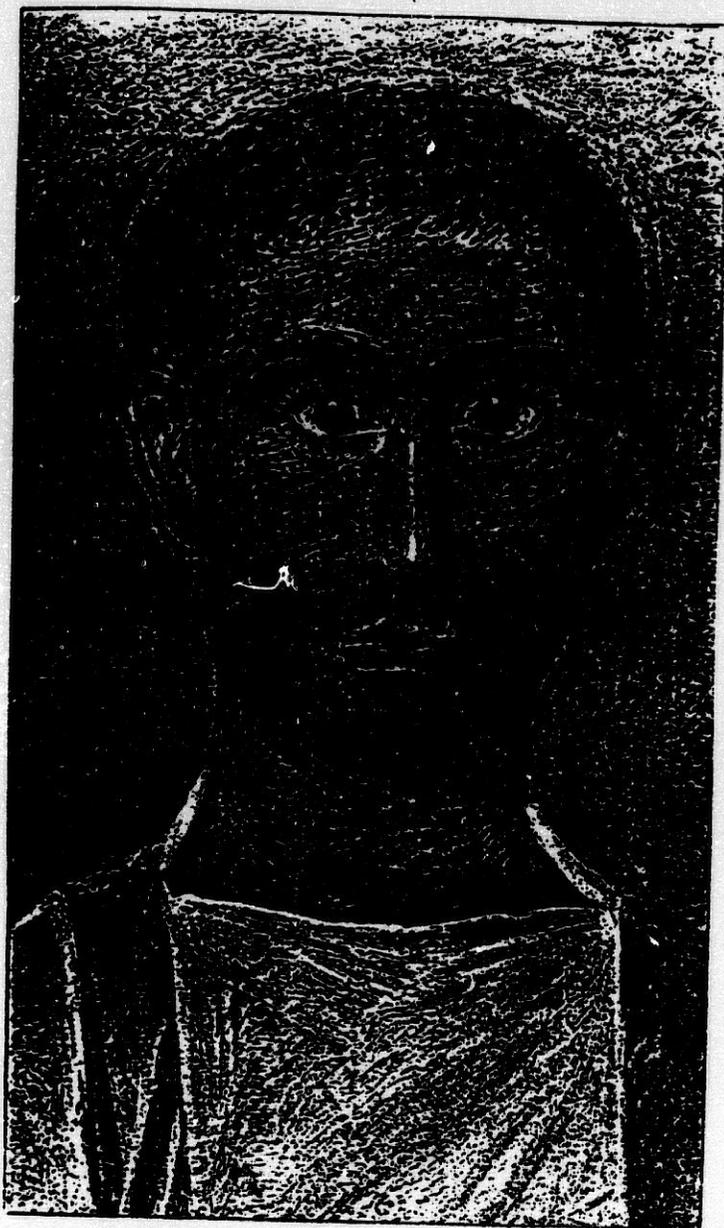


Figura 5. Retrato de hombre con aire romano (Museo del Louvre)

Y en tercer lugar, citamos el retrato de una mujer joven, morena que inclina ligeramente la cabeza hacia el hombro derecho, con los ojos muy abiertos y tristes, un poco asombrada, las cejas espesas, con la cabellera corta y rizada. En todo este conjunto, a la vez refinado y salvaje, se reconocen las raíces egipcias, griegas y romanas (fig. 6).

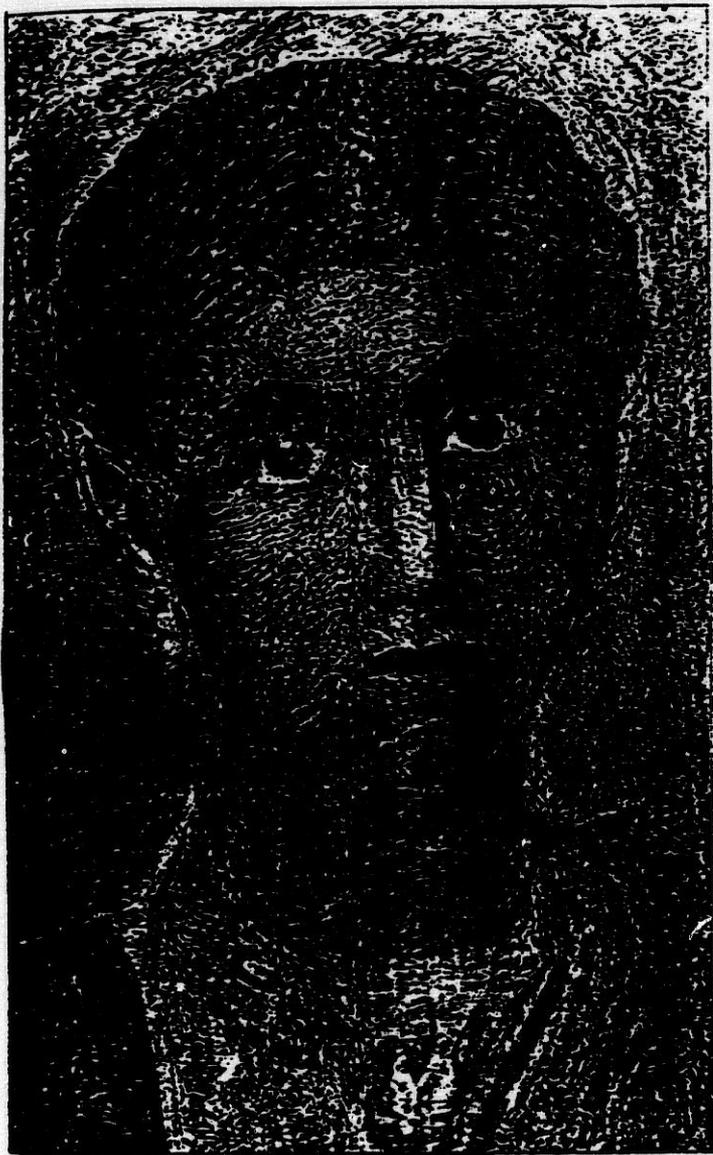


Figura 6. Retrato de mujer joven (Museo del Louvre)

"Excepcionalmente conocemos la ascendencia de estos personajes, pertenecientes a la familia de Pollius Soter (Arconte de Tebas) en tiempos de Adriano"¹⁰.

Según relato de Paul Girard¹¹, *"la colección más rica de estos retratos sobre madera, es la que fue expuesta en París, propiedad del vienes M. Graf, compuesta casi únicamente de monumentos descubiertos en Rubaijat, en El Fayum"*.

Esta colección comprende más de noventa piezas de valor desigual, pero algunas de ellas son obras de primer orden. Todos ellos, hombres y mujeres, jóvenes y doncellas, tienen en general una intensidad de mirada que desconcierta. Algunas figuras femeninas en particular tienen los ojos desmesuradamente agrandados, con el propósito de idealizar al modelo o, gracias al agrandamiento artificial producido por el maquillaje, parecen seguir con la mirada al visitante y pegarse, por así decirlo, a sus pasos.

Destaca la cabeza de una joven que, sin ser bella, atrae por su sencillez, ingenuidad y, por su contorno es infantil por fisonomía.

Un aspecto digno de resaltar es el aire moderno de muchos de estos retratos. Los personajes que representan parecen haber vivido en época reciente a pesar de su antigüedad.

Analizando este retrato de mujer joven, de labios finos, nariz recta, cabellos artísticamente peinados en forma de gorro, podría decirse o afirmarse que es una pintura del Renacimiento italiano (fig. 7).

Otro tanto podemos decir del retrato de hombre que con la cabellera ligeramente desgreñada, de mirada a la vez enérgica y espiritual, de barba rala, nos hace pensar en los cuadros de los viejos maestros del siglo XVII (fig. 8).

Junto a estos últimos se encuentran otros cuyos rostros sí parecen de la época en que fueron pintados.



Figura 7. Retrato de mujer joven (colección Graf)



Figura 8. Retrato de hombre (colección Graf)

Hemos cotejado intencionadamente un retrato de mujer y otro de hombre, entre los cuales el contraste es sorprendente. Nada puede imaginarse más actual que el primero, con tocado elegante y libre, sus ojos prestos a sonreír, su boca amable y un poco

sensual; todo, hasta la vestimenta, cuyos pliegues indistintos procuran la ilusión de corsé embozado, contribuye a dar a esta figura un aspecto de modernidad sorprendente. El hombre, al contrario, con sus cabellos rizados, su bigote poco espeso, el collar de la barba rizado, que le sombrea las mejillas y el mentón, reproduce más bien el tipo romano tal como imaginamos o conocemos (fig. 9).



Figura 9. Retratos de hombre y mujer (Colección Graf)

Aunque ignoramos los originales, la semejanza 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. Lo que causa asombro es su expresión de juventud.

Tanto en Londres como en San Petersburgo, en el Louvre, como en la colección Graf, la mayoría de estas pinturas funerarias representan a hombres y mujeres en la apoteosis de la vida, a menudo incluso aún en la adolescencia.

¿Se puede, sin embargo, admitir que la edad media de la vida humana descendiera en Egipto durante los primeros siglos de nuestra Era? De aquí se deduce la hipótesis que apuntábamos al comienzo, de que estos retratos han sido ejecutados en vida de sus modelos. Es posible también que ellos no quisieran ser pintados más que después de su muerte, pero los artistas querrían intencionadamente rejuvenecer a aquellos cuyo recuerdo estaban encargados de perpetuar. En ello podríamos encontrar un eco de esta vieja costumbre egipcia que quería mostrar la figura del difunto no en el estado de decrepitud a que lleva una edad avanzada, sino en posesión de todas sus facultades físicas, y pudiendo gozar plenamente de la felicidad que le estaba prometida al dejar la tumba.

Si el rejuvenecimiento ha sido una regla, hay alguna excepción, como el medallón de la colección Graf que representa a una mujer anciana y arrugada, en la que no hay ninguna pretensión de embellecimiento sistemático.

De la misma manera hay figuras enfermizas, cuyo sufrimiento o disposición morbosa es indicada con un curioso realismo. Tal es el caso del retrato de esta mujer, que se encuentra en el Museo del Louvre, con los párpados abultados, el lagrimal singularmente desarrollado, y que parece minada por un mal interior (fig. 10).

A través del recorrido efectuado en esta galería de retratos, vemos, aunque superficialmente, las enseñanzas técnicas que nos suministran sus retratos. Si podemos constatar el interés psicológico y moral de esta galería, que pone ante nuestros ojos los tipos más variados de la antigüedad en decadencia, como señores importantes del Egipto Greco-romano, con los atributos de sus

funciones públicas o privadas, en cuyos rostros se refleja la fisonomía de los habitantes de la sociedad de aquellos tiempos.



Figura 10. Retrato de mujer en estado decrepito (Museo del Louvre)

funciones públicas o privadas, en cuyos rostros se refleja la fisonomía de los habitantes de la sociedad de aquellos tiempos.



Figura 10. Retrato de mujer en estado decrepito (Museo del Louvre)

1.2. PINTURAS POMPEYANAS

1.2.1. CATÁSTROFE DEL VESUBIO

En las primeras horas de la tarde del día 24 de Agosto del año 79 d. de J. C., la cima del Vesubio reventó con un espantoso estruendo y una negra nube en forma de pino se levantó sobre el volcán, rociando al suelo cenizas y "lapilli". En tanto que Herculano, ciudad cercana que sufrió el mismo trágico destino, fue sumergida con bastante celeridad por barro, lava y agua torrencial.

El fin de Pompeya fue diverso. Mortales vapores sulfurosos penetraron en la ciudad por doquier, sofocando a todos los que trataban de refugiarse dentro de las casas, escondiéndose en las habitaciones más apartadas. El que salía a la calle era alcanzado por lapilli y piedra pómez que caía cada vez con más densidad.

Después de tres días, el sol volvió a iluminar una desolada landa de tierra que cubría con seis o siete metros de espesor, lo que había sido la próspera ciudad de Pompeya.

Entre las innumerables víctimas cabe destacar al naturalista Plinio el Viejo, tan recordado en esta Tesis, que entonces era almirante de la flota, en Miseno. Al iniciar la erupción, el anciano quiso acercarse al lugar para ayudar a los que huían y observar de cerca el fenómeno. Desembarcó con enorme dificultad en Estabia y murió también por las exhalaciones sulfurosas.

1.2.2. DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS

Tuvieron que transcurrir mil setecientos años para que otros hombres desenterraran y dieran a la luz esta ciudad. El descubrimiento de Pompeya se produjo casualmente entre 1594 y 1600, durante las obras de saneamiento en el valle del Sarno, cuando el arquitecto *Doménico Fontana*¹² excavó una galería en los campos donde se encontraba el anfiteatro, tropezando con algunas inscripciones, sin sospechar de la ciudad que se extendía bajo sus pies. La primera verdadera exploración realizada con espíritu científico se

efectuó en 1748, reinando Carlos de Borbón, cuando ya se habían iniciado las excavaciones de Herculano.

Excavaciones más sistemáticas se llevaron a cabo en 1860 bajo la dirección de *Giuseppe Fiorelli*, a quien se debe el sistema de vaciar yeso líquido en los huecos que había en la capa de ceniza, consiguiendo de este modo la impronta de los que hallaron de improviso la muerte.

La ciudad está llena de otros recuerdos como lápidas, inscripciones esgrafiadas en las paredes, pintadas con propaganda electoral, etc.

Lo más importante para el desarrollo de nuestro estudio, son las innumerables pinturas murales, tanto en interiores como exteriores, y que se encuentran en óptimo estado de conservación, tanto las dejadas en su lugar de origen como las trasladadas al Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

En estos murales se aprecian los gustos y costumbres de la época, así como los ritos religiosos, paganos, y los elementos decorativos en los que se percibe la evolución de los distintos modos de manifestarse, los llamados estilos.

1.2.3. ESTILOS POMPEYANOS

En ellos podemos estudiar la evolución histórica y estilística antes aludida. La evolución tiene como principal objeto conseguir conjuntos figurados de arquitectura, que comienzan siendo trasunto de una realidad deformada por la fantasía, y acaba siendo un juego de estructuras, que hoy diríamos escenográficas. Parece como si el diseño de los decoradores hubiera sido el de convertir lo pequeño en grande, fingiendo a los ojos profundidades que no pudieron ser reales, o representar elementos constructivos o decorativos fingiendo su realidad¹³.

Estilo I o de "Incrustación"

Se difunde en el mundo romano durante el siglo II a. de J. C., con la práctica de pintar las paredes interiores de las viviendas privadas, además de los edificios públicos o religiosos (fig.11).

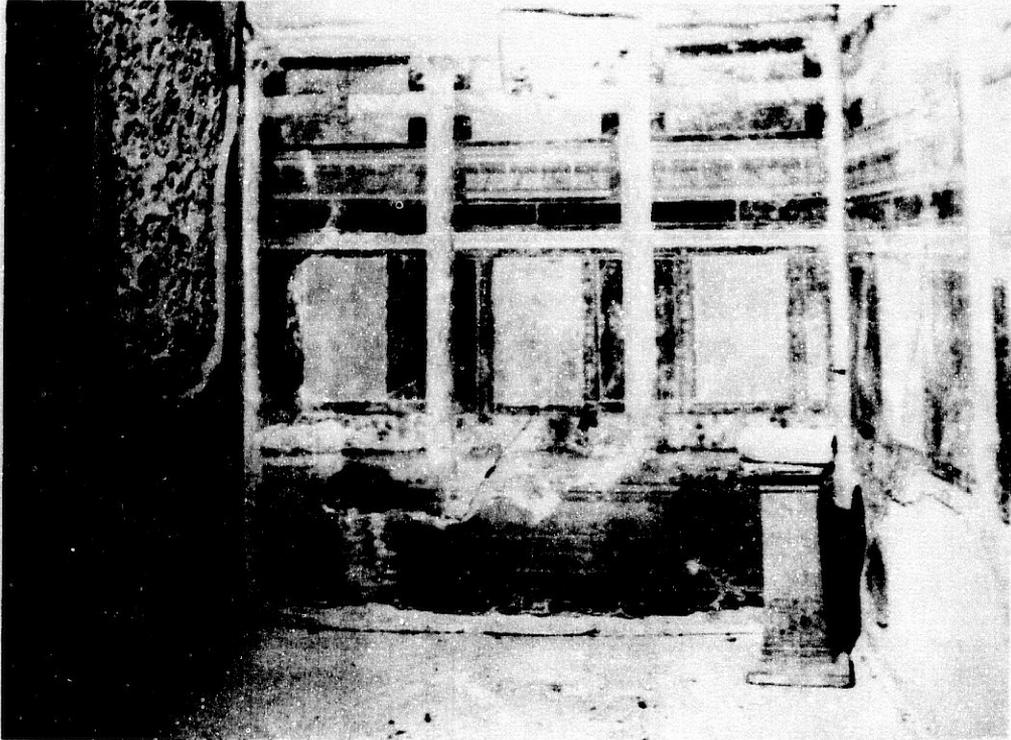


Figura 11. Primer estilo pompeyano o de "Incrustación"

Se trata de un modelo decorativo tomado de los griegos, que se inspira en la técnica constructiva de mampostería isódoma propia de la arquitectura de los siglos V y VI a. de J. C., de la que se reproducen en estuco policromo los elementos constructivos salientes, tales como zócalo, la zona media con grandes recuadros, la parte superior con cuadros más pequeños, las molduras y, a veces, las pilastras que crean divisiones verticales. El vivaz contraste cromático no es otra cosa que una traducción al lenguaje pictórico de la innovación propia del helenismo, que consiste en el empleo de mármoles de diverso tipo y color en la realización de elementos únicos.

Estilo I o de "Incrustación"

Se difunde en el mundo romano durante el siglo II a. de J. C., con la práctica de pintar las paredes interiores de las viviendas privadas, además de los edificios públicos o religiosos (fig.11).

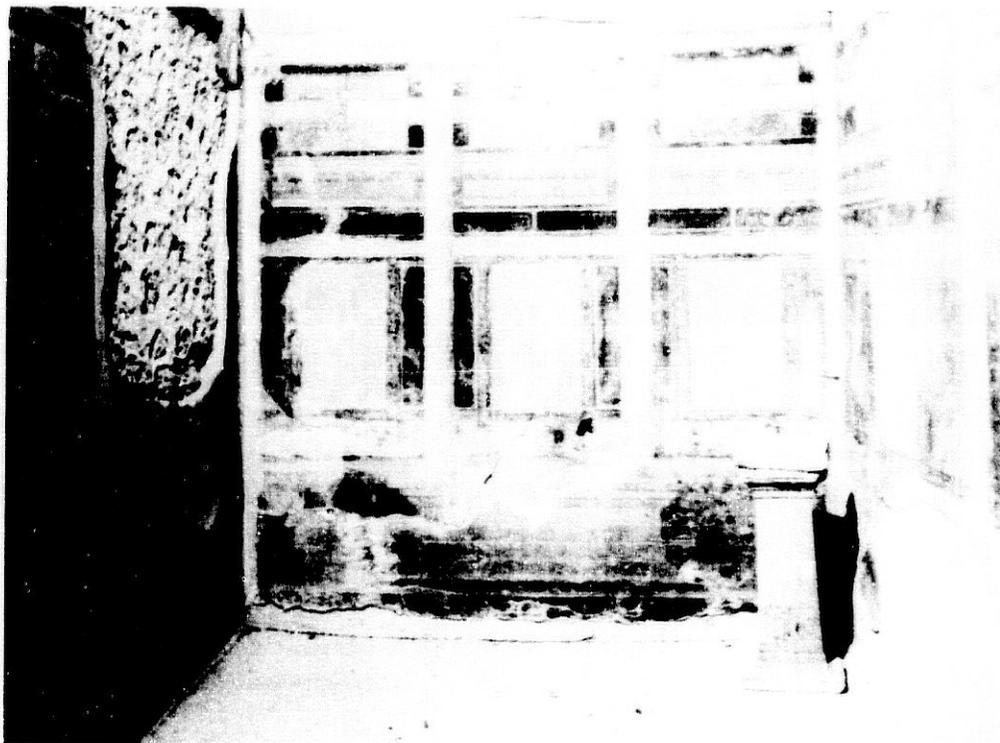


Figura 11. Primer estilo pompeyano o de "Incrustación"

Se trata de un modelo decorativo tomado de los griegos, que se inspira en la técnica constructiva de mampostería isódoma propia de la arquitectura de los siglos V y VI a. de J. C., de la que se reproducen en estuco policromo los elementos constructivos salientes, tales como zócalo, la zona media con grandes recuadros, la parte superior con cuadros más pequeños, las molduras y, a veces, las pilastras que crean divisiones verticales. El vivaz contraste cromático no es otra cosa que una traducción al lenguaje pictórico de la innovación propia del helenismo, que consiste en el empleo de mármoles de diverso tipo y color en la realización de elementos únicos.

Estilo II o "Arquitectónico"

Se afirma en los años de la fundación de la colonia Silana (80 a. de J. C.). Las paredes reciben una decoración que propone frentes con elementos arquitectónicos articulados ilusionísticamente en planos diversos, con escorzos y complejos juegos de perspectiva que culminan con el ahondamiento de la pared hacia un imaginario espacio abierto. El modelo directo está representado por escenografías ilusionistas del teatro helénico-romano y por los nuevos modelos "*barrocos*" propios de la arquitectura de los siglos II y I a. de J.C. (fig. 12).



Figura 12. Segundo estilo pompeyano o "Arquitectónico"

Estilo II o "Arquitectónico"

Se afirma en los años de la fundación de la colonia Silana (80 a. de J. C.). Las paredes reciben una decoración que propone frentes con elementos arquitectónicos articulados ilusionísticamente en planos diversos, con escorzos y complejos juegos de perspectiva que culminan con el ahondamiento de la pared hacia un imaginario espacio abierto. El modelo directo está representado por escenografías ilusionistas del teatro helénico-romano y por los nuevos modelos "*barrocos*" propios de la arquitectura de los siglos II y I a. de J.C. (fig. 12).

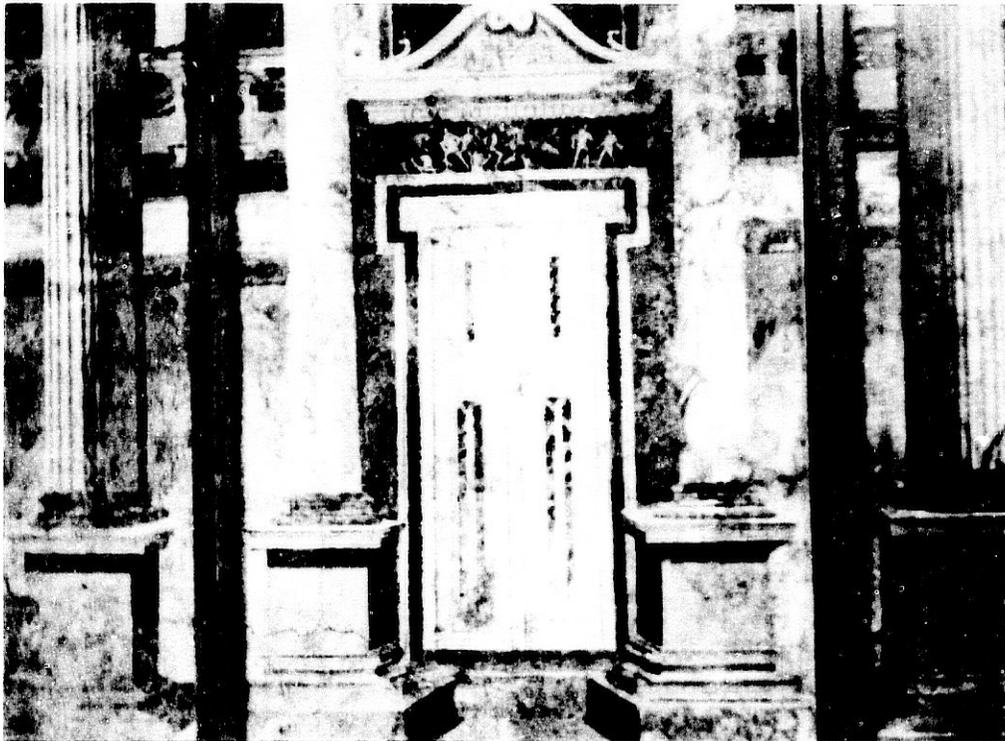


Figura 12. Segundo estilo pompeyano o "Arquitectónico"

Estilo III u "Ornamental"

Entraña un cambio entre las reacciones ampulosas del ilusionismo del segundo estilo, en coherencia con las formas estilísticas del clasicismo académico del arte de la edad augustal. Las paredes vuelven a ser simples superficies planas que delimitan un espacio cerrado y divididas en tres partes con escansiones horizontales y verticales de fondo monocromo, animados por delicados elementos arquitectónicos y decorativos. El punto focal está constituido por un cuadro central, generalmente de tema mitológico, religioso o idílico, colocado en el interior de un templete flanqueado por paneles con viñetas suspendidas en el centro, con representaciones de figuras en miniatura y paisajes. En la franja superior sobreviven a veces tenues arquitecturas en perspectiva a la manera del II estilo.

Son dignos de atención el frecuente uso de motivos decorativos de ascendencia egipcia y la aparición de la técnica impresionista propia de la pintura "*de manchas*" alejandrina que, en cierto modo, contrasta y dinamiza el sobrio y equilibrado clasicismo del tercer estilo (fig. 13).



Figura 13. Tercer estilo pompeyano u "Ornamental"

Estilo III u "Ornamental"

Entraña un cambio entre las reacciones ampulosas del ilusionismo del segundo estilo, en coherencia con las formas estilísticas del clasicismo académico del arte de la edad augustal. Las paredes vuelven a ser simples superficies planas que delimitan un espacio cerrado y divididas en tres partes con escansiones horizontales y verticales de fondo monocromo, animados por delicados elementos arquitectónicos y decorativos. El punto focal está constituido por un cuadro central, generalmente de tema mitológico, religioso o idílico, colocado en el interior de un templete flanqueado por paneles con viñetas suspendidas en el centro, con representaciones de figuras en miniatura y paisajes. En la franja superior sobreviven a veces tenues arquitecturas en perspectiva a la manera del II estilo.

Son dignos de atención el frecuente uso de motivos decorativos de ascendencia egipcia y la aparición de la técnica impresionista propia de la pintura "*de manchas*" alejandrina que, en cierto modo, contrasta y dinamiza el sobrio y equilibrado clasicismo del tercer estilo (fig. 13).



Figura 13. Tercer estilo pompeyano u "Ornamental"

Estilo IV o "Ilusionista"

Difundido a partir de la época claudio-neroniana, manifiesta el eclecticismo propio del arte romano, a través de una gran variedad de esquemas decorativos inspirados ya en el estilo II, ya en el III. Los colores se vuelven más definidos y están dispuestos de manera que crean un efecto cromático contrastante y vivaz. Los elementos decorativos se multiplican y se amontonan, alternándose con escorzos arquitectónicos ilusionistas y con cuadros que representan escenas mitológicas, a menudo realizadas con técnica impresionista. Un género muy particular es el de los tapices suspendidos, que en el centro representan cuadritos y pequeñas figuras, inspirado en la costumbre helenística de colgar tapicerías decorativas en las paredes¹⁴ (fig. 14).

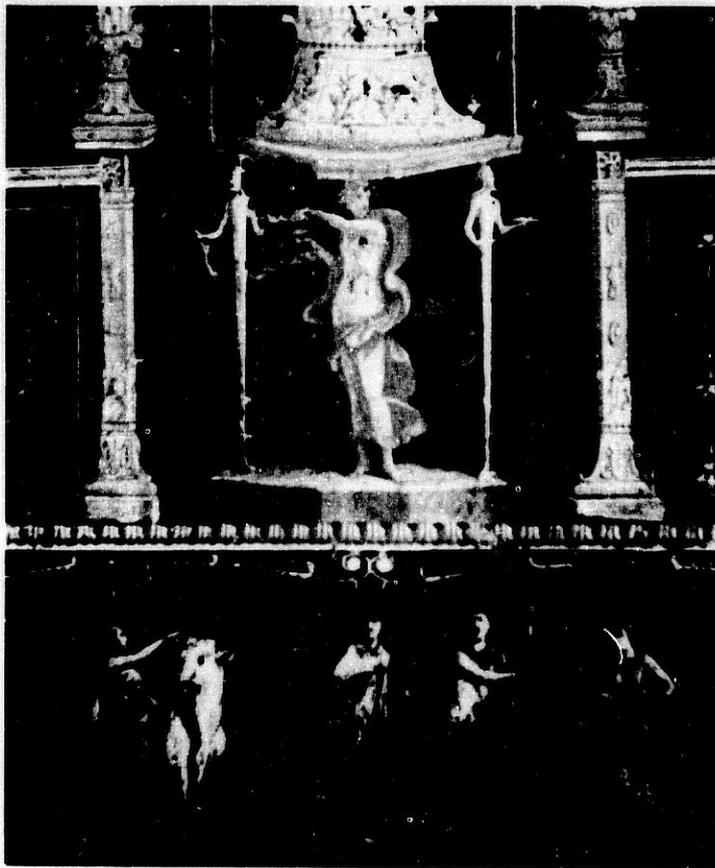


Figura 14. Cuarto estilo pompeyano o "Ilusionista"

Estilo IV o "Ilusionista"

Difundido a partir de la época claudio-neroniana, manifiesta el eclecticismo propio del arte romano, a través de una gran variedad de esquemas decorativos inspirados ya en el estilo II, ya en el III. Los colores se vuelven más definidos y están dispuestos de manera que crean un efecto cromático contrastante y vivaz. Los elementos decorativos se multiplican y se amontonan, alternándose con escorzos arquitectónicos ilusionistas y con cuadros que representan escenas mitológicas, a menudo realizadas con técnica impresionista. Un género muy particular es el de los tapices suspendidos, que en el centro representan cuadros y pequeñas figuras, inspirado en la costumbre helenística de colgar tapicerías decorativas en las paredes¹⁴ (fig. 14).



Figura 14. Cuarto estilo pompeyano o "Ilusionista"

1.2.4. INVENTARIO Y LOCALIZACIÓN

Aunque el grueso de las pinturas y su importancia se reparten entre el Museo Nacional de Nápoles, la Villa de los Misterios y la Casa de los Vettii, creemos necesario y aunque de una forma somera, incluir la mayoría de éstas, que se encuentran localizadas en casas repartidas por toda Pompeya, y alguna de Herculano. En este inventario incluimos el nombre de la casa donde se encuentran, el lugar de la casa donde se ubican, así como el tema, en la mayoría de los casos mitológico.

Casa de los Vettii

Fue desenterrada en 1849-1895 y es quizás la casa más conocida y admirada del mundo antiguo. Sus propietarios eran Aulo Vettio Restituto y Aulo Vettio Conviva, que no eran nobles sino mercaderes enriquecidos que se asociaron en la propiedad de la casa. Son típicos ejemplos de la burguesía del período neroniano que construye y embellece la casa con gusto quizás demasiado refinado, con ostentación y lujo. Todos los objetos hallados durante las excavaciones de la casa han sido colocados en su lugar, de modo que la reconstrucción de cómo vivía un rico pompeyano es perfecta.

Vestibulo:

- * Pelea de gallos
- * Oveja con atributos dionisiacos
- * Priapo que se pesa su falo

Atrio Tuscaniano:

- * Niños ofreciendo sacrificios a los Penates
- * Geniecillos alados
- * Carros con símbolos de Baco y Mercurio
- * Sacrificio de la Fortuna

Cubículo de la entrada izquierda:

- * Viveros de peces
- * Leander atravesando a nado el Helesponto
- * Despertar de Ariadna

Oecus:

- * Mito de Capariso
- * Dionisos y Ariadna
- * Pan y Eros
- * Zeus y Era

Alae:

- * Medallones y pequeños cuadros con cabezas
- * Sátiro y Medusa

Larario: (altar de los Lares)

- * El Genio en toga praetexta está en el acto de cumplir una libación, entre dos lares danzantes con cuernos para beber
- * Serpiente

Oecus, (a la entrada del Peristilo):

- * Anfión y Zeto atan a Dirce
- * Penteo rey de Tebas
- * Hércules niño que estrangula serpientes
- * Perspectivas arquitectónicas

Triclinio, (cerca de la esquina del Peristilo):

- * Estaciones del año
- * Perspectivas arquitectónicas
- * Elementos ornamentales con figurillas
- * Batallas navales coronadas con máscaras
- * Dédalo muestra a Pasífae la vaca de madera
- * Mito de Ixión
- * Ariadna despertada en Naxos por Dionisos

Triclinio (Gineceo):

- * Aquiles en Skiros
- * Hércules embriagado

Oecus (Triclinio principal):

- * Parejas míticas en vuelo
- * Hermafrodita con Sileno
- * Amorcillos en el friso sobre fondo negro
- * Certamen de tiro al blanco
- * Geniecillos alados con flores
- * Producción y venta de esencias
- * Carrera de bigas con antílopes
- * Amorcillos orfebres
 - bataneros
 - panaderos
 - vendimiadores
- * Cortejo triunfal de Dionisos

Pilatras:

- * Agamenón
- * Apolo vencedor de la serpiente pitón
- * Orestes y Pilades ante Ifigenia y Toantes

Villa de los Misterios

Fue excavada y restaurada en 1909 a 1930. Constituye uno de los más importantes edificios suburbanos de Pompeya, no tanto por sus 55 ambientes de la planta baja, como por sus famosas pinturas que ilustran los misterios dionisiacos de los que ha tomado nombre (fig 15).

Oecus:

- * Decoraciones arquitectónicas

Atrio:

- * Paisajes ambientales del Nilo

Doble Alcoba:

- * Perspectivas arquitectónicas

Tablinum:

- * Decoración pictórica del estilo III sobre fondo negro

Sala de la Gran Pintura:

Esta pintura, que cuenta con 29 figuras, fue seguramente comisionada por la misma dueña de la casa, iniciada en el culto a Dionisos. La acción que se desenvuelve en las paredes es única, pero está formada por numerosos momentos sucesivos y diversos.

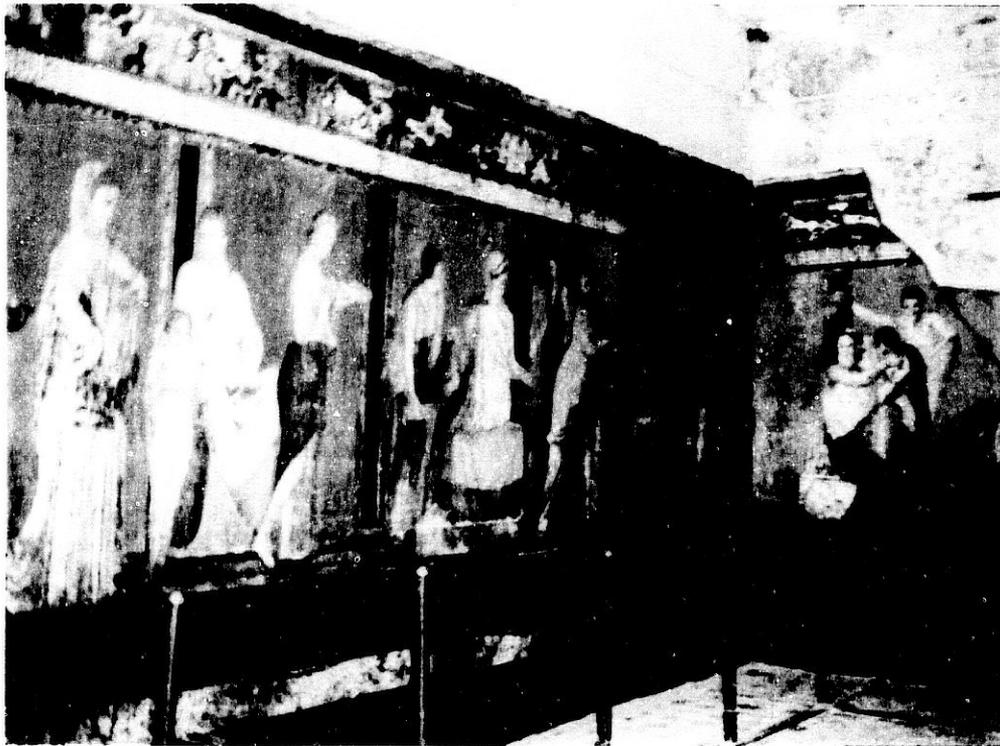


Figura 15. Sala de la Gran Pintura (Villa de los Misterios)

Atrio:

- * Paisajes ambientales del Nilo

Doble Alcoba:

- * Perspectivas arquitectónicas

Tablinum:

- * Decoración pictórica del estilo III sobre fondo negro

Sala de la Gran Pintura:

Esta pintura, que cuenta con 29 figuras, fue seguramente comisionada por la misma dueña de la casa, iniciada en el culto a Dionisos. La acción que se desenvuelve en las paredes es única, pero está formada por numerosos momentos sucesivos y diversos.

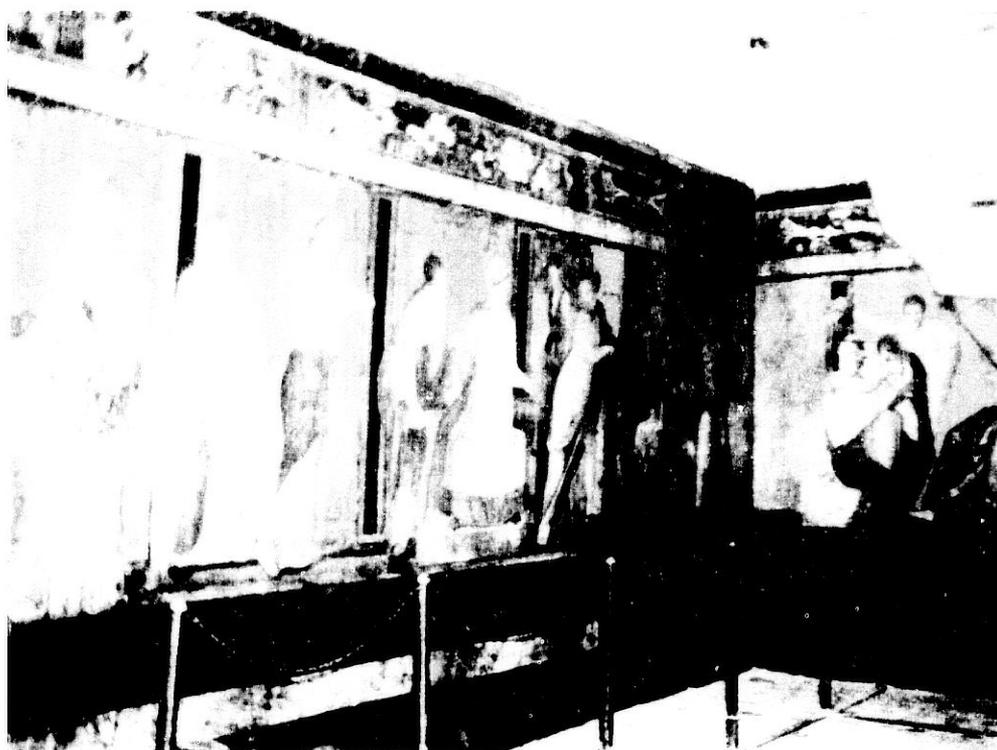


Figura 15. Sala de la Gran Pintura (Villa de los Misterios)

La escena se inicia por la pared norte, junto a la puerta de ingreso:

a) Lectura del ritual:

* En él un niño, lee el papiro con las normas del rito.

b) El Sacrificio:

* Una muchacha trae una bandeja con las sagradas ofrendas, mientras otras mujeres se ocupan de una lustración.

c) Sileno:

* Un viejo sileno canta acompañándose con la citara, mientras una joven toca la Siringa, y otra muchacha ofrece el seno a una cervatilla.

d) La Mujer aterrorizada:

* Hermosísima cara femenina y magnífico ejemplo de pintura realista.

e) Grupo de Sileno y Sátiros:

* Mientras Sileno alcanza un ánfora a un sátiro, otro tras de ellos levanta una máscara teatral.

f) Baco y Ariadna:

* Unidos en los esponsales y símbolo de la felicidad que alcanzarán todos los que serán iniciados en este sagrado rito.

g) La mística vannus:

* Una mujer arrodillada protege bajo el manto el "phalos", símbolo de la fecundidad, dentro de un cesto y junto a ella hay una figura alada con el "*flagellum*" en la mano.

h) La flagelada:

* Es quizás la escena más dramática y cautivadora de todo el ciclo. La mujer flagelada se abandona sobre las rodillas de

su compañera, mientras una bacante, invadida por el dios, danza frenéticamente.

Los últimos dos recuadros muestran la preparación de una mujer que debe ser iniciada en los misterios, y en la figura sentada de la última escena, podemos reconocer a la dueña de la casa que ordenó esta pintura¹⁵.

El significado de esta pintura que, desde nuestra óptica, consideramos como la más importante de todas las encontradas en Pompeya, realizada quizás por un pintor de la Campania a mediados del siglo I a. de J. C., ha sido durante mucho tiempo objeto de discusión. Ahora es ya casi cierto que se trata de la representación de la iniciación a los misterios dionisiacos, o sea, los misterios que se introdujeron en Roma desde Campania y se difundieron rápidamente, a pesar de que el Senado trató de impedirlo sancionándolo, (Senatus consultum de Bacchanalibus).

Casa de Loreio Tiburtino

Interior:

- * Sarmientos, trofeos y figurillas
- * Sacerdote de Isis
- * Diana en el baño
- * Acteón destrozado por sus perros
- * Heracles enfrentado a Laomedonte
- * Episodios de la vida de Aquiles
- * Príamo que reclama el cuerpo de Héctor

Exterior:

- * Orfeo que apacigua a los animales
- * Venus sobre una concha
- * Narciso reflejado en la fuente
- * Tisbe que se quita la vida ante el cuerpo de Píramo

Casa de la Venus recostada en una concha

- * Venus sobre una concha acompañada de dos amorcillos
- * Paneles con motivos de jardín
- * Estatua de Marte

Casa de Iula Félix

- * Paisajes de Nilo

Casa de las bodas de plata

Exedra Central:

- * Decoración de guirnaldas y festones

Cubiculos laterales:

- * Pinturas diversas

Oecus:

- * Decoración parietal del estilo II

Lupanar:

- * Priapo con doble falo
- * Escenas eróticas encima de las puertas de los cuartos

Casa de M. Lucretius

Atrio:

- * Bodas de Marte y Venus
- * Medallón con Mercurio
- * Arquitecturas fantásticas

Tablinum:

- * Perspectiva escenográfica de jardín
- * Narciso espejeándose en la fuente

Casa del Centenario

Atrio principal:

- * Pequeños cuadros de tema teatral

Criptopórtico:

- * Cacerías de fieras
- * Medallón con paisaje

Cubiculo:

- * Cuadros de tema erótico

Recintos:

- * Temas mitológicos

Actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles:

- * Baco y el Vesubio cubierto de bosque
- * Hércules, Negarina y Neso

Casa de M. Obellius Firmus

Alcoba:

- * Escenas pastorales

Cubiculo junto al jardín:

- * Paisaje palustre
- * Panikes con ofrenda
- * Cibeles

Oecus:

- * Arquitecturas fantásticas

Casa de los amorcillos dorados

Tablinum:

- * Encuentro de Paris y Helena en presencia de Eros

Triclinium:

- * Tetis en la fragua de Vulcano solicitando armas para su hijo Aquiles
- * Aquiles en su tienda con Briseida y Patroclo
- * Jasón ante Pelias

Gineceo:

- * Las estaciones
- * Diana y Acteón
- * Venus pescadora
- * Leda y el cisne
- * Retratos femeninos

Cubiculo matrimonial:

- * Amorcillos sobre láminas de oro

Casa de los Dióscuros

Actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles:

- * Dióscuros, Cástor y Pólux
- * Perseo y Andrómeda
- * Teseo y el Minotauro

Atrio:

- * Arquitecturas fantásticas

Termas del Foro

Laconicum:

- * Jardines y amorcillos

Casa del poeta trágico

Actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles:

- * Sacrificio de Ifigenia
- * Admeto y Alcestes

Casa de Marte y Venus

Actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles:

- * Ares y Afrodita

Casa del gran Duque

Actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles:

- * Suplicio de Dirce

Taller de Veracundus

Fachada:

- * Venus montada sobre elefantes

Casa de Ceius

- * Cacerías.
- * Poetisa con un Citarista
- * Dionisos que escancia el vino a un tigre y una bacante

Otras localizaciones en Pompeya

Actualmente ubicadas en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles:

- * Medea a punto de matar a sus hijos
- * Medallón con retrato de muchacha
- * Retrato de Paquio Próculo y su esposa

Basilica de Herculano

Actualmente ubicadas en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles:

- * Aquiles y Quirón
- * Hércules y Télefo

1.2.5. POLÉMICA. ¿FRESCOS, TEMPLES, ENCAUSTICAS?

A raíz de los descubrimientos arqueológicos, en los que se dieron a la luz, y en excelente estado de conservación, las pinturas murales pompeyanas y, dada la calidad y variedad de éstas, atrajeron rápidamente a innumerables investigadores, deseosos de analizar la naturaleza del aglutinante empleado y que durante tanto tiempo permitió que se mantuvieran en un estado óptimo de conservación, a pesar de encontrarse unos cuantos metros bajo una capa de cenizas y lava.

Los hallazgos de herramientas hicieron presumir que existían entre ellas algunas destinadas a la realización de la encáustica.

A partir de este momento una gran polémica ha girado en torno a ellas.

Unos opinan que son pinturas realizadas al fresco, otros por el contrario, defienden que se trata de encáusticas, algunos se inclinan por pinturas realizadas al temple sobre un enlucido de estuco seco, y finalmente otros afirman que la verdadera técnica es cal saponificada.

La opinión más generalizada, y dada la preferencia de los romanos por esta técnica, es la de que son pinturas al fresco.

Han sido muchos los investigadores que han estudiado estas pinturas, de las que se ha concluido toda suerte de opiniones, a menudo contradictorias.

No es difícil decantarse por unas u otras hipótesis, dado que cada cual da sus razones, y a veces convincentes, sobre la naturaleza de estas pinturas, lo que facilita aún más la desorientación de

aquellos que intentan, de una manera superficial, su estudio a través de las opiniones encontradas en los textos.

Son muchos los que, de una manera o de otra, han dado sus opiniones de una forma más o menos documentada. Recientemente ha aparecido publicado en los números 66, 67 y 68 de la *Revista de Arqueología* un excelente y documentado estudio a cargo del pintor e investigador **J. Alfonso Cuní**, con el título "**Encáustica Pompeyana**".

El interés del trabajo se fundamenta preferentemente en los análisis visuales realizados por Cuní en las ruinas de Pompeya, completándolos con los testimonios de investigadores y los análisis químicos aportados por éstos, y reflejados en el libro de Cros y Henry.

Hemos creído oportuno hacer un recorrido a través de este trabajo, reflejando sus afirmaciones, y posteriormente realizar un análisis crítico, rebatiendo o apoyando éstas con toda objetividad, por encontrarnos en las mismas circunstancias que ellos para dar una opinión sobre el tema, sin que difieran en demasía tales análisis. Tanto ellos como nosotros, (aunque ellos en un período de tiempo más largo que el nuestro) nos encontramos investigando sobre la encáustica, así como el que los dos hemos viajado a Pompeya para analizar in situ, aunque sea de una forma visual la naturaleza del gluten empleado en dichas pinturas.

Nuestras afirmaciones a veces son similares a las de Cuní, aunque defendidas de una manera menos vehemente, pues aportamos un abanico de posibilidades, algunas descartadas por él.

Comienza su trabajo relacionando los investigadores que opinan sobre estas pinturas. Los primeros se decantan por la pintura al fresco, entre los que cita a **Vasari**¹⁶, **Meng**¹⁷, **Mazois**¹⁸, **Paolo y Laura Nora**, y **Paul Philippot**¹⁹.

Intuimos el motivo de esta opinión, debido a que efectivamente las pinturas están realizadas sobre el estuco clásico del fresco, pero si fuesen tales, se notarían las uniones de las distintas fases o etapas propias del procedimiento. Tampoco los colores se han introducido en la última capa de estuco, sobre todo en los

sectores dedicados a las pinturas figurativas. Sin embargo si se ha incrustado en el color del fondo de los espacios existentes entre los distintos temas figurativos, debido al hecho de haberse pintado al fresco y dejado secar el resto para su posterior ejecución. Pero ¿con que aglutinante?

A continuación cita a los investigadores que opinan sobre la posibilidad de que se trate de temples realizados sobre estuco seco. Estos son: **Raoul Rochette**²⁰, **Hirt**²¹ y **K. O. Muller**²².

En cierto modo este grupo podría tener alguna razón en lo referente al color general del fondo, como se aprecia en el rojo del fondo de la sala principal de la Villa de los Misterios, o los amarillos de algunas estancias de la Casa de los Vettii. Sin embargo la opinión de que los temas figurativos sean temples a la cola, es más discutible, pues sólo con ella los colores no hubieran aguantado bajo tierra sin ser desprendidos por la humedad. Aunque cabe la posibilidad de que se trate de temples con una cauterización final con cera caliente, lo que facilitaría a la pintura esa adherencia e impermeabilidad necesarias para resistir tanto tiempo enterradas, y le diese también ese lustre y luminosidad característico de la cera, y no así del temple.

A continuación cita aquellos que defienden la posibilidad de que estas pinturas sean encáusticas. Y en primer lugar tenemos a **Vicente Requeno**²³ y a **León Von Klenze**, que apoya las opiniones de Requeno.

Terminando con los analistas de fragmentos de pinturas murales, éstos dan resultados menos divergentes que los obtenidos en el estudio de los textos antiguos, o por la observación de las pinturas.

Estos, aunque con alguna que otra excepción, han encontrado partículas de sustancias grasas, lo que les hace suponer que puedan ser encáusticas. Destacamos a **Geiger**²⁴, **Faraday**²⁵, **Landerer**²⁶, **M. Chevreul**²⁷, **John**²⁸, **Venturi Papari**²⁹, **G. Malquori**³⁰ y **Selim Augusti**³¹.

Este último, en opinión de Cuní, con un lúcido y completo estudio sobre la pintura mural pompeyana, hace un análisis ri-

guroso de las más de cien pruebas pertenecientes a los cuatro estilos pompeyanos. Sus análisis confirman la existencia de cera en todas ellas.

Robert Etienne³² en su libro corrobora esta opinión de Cuní respecto a Selim Augusti, de quien dice: *"A petición del fallecido A. Maiuri, Selim Augusti, en 1947 y 1948, procedió a una serie de análisis de laboratorio que permiten tener hoy día una clara visión de la técnica pictórica pompeyana"*.

Esta clara visión de la técnica empleada relatada por este autor se reflejará al final del presente apartado

Hay otro grupo de químicos encabezados por **Chaptal** y **Humphry Davy**³³, **Raehlmann**³⁴ y **G. Linzi**³⁵. Aunque ninguno ha encontrado cera en sus análisis, este último escribe: *"En las pinturas pompeyanas los estudios químicos no dieron la existencia de cera y resina. En efecto, la cera púnica, dado que está reducida en emulsión y en unión con la cal, tiene su naturaleza cambiada, tanto más porque el tiempo le ha producido una mutación química que impide su análisis"*.

Donde Cuní afianza su tesis es en el hecho de haber observado in situ estas pinturas con todo detenimiento, con las consiguientes comprobaciones al natural de las copias realizadas por él a la encáustica sobre fragmentos de estas pinturas.

De este viaje a Pompeya saca unas conclusiones tales como: *"El análisis a simple vista de pedazos de muro desechados como escombros en los vertederos de Pompeya me demostraron sin lugar a dudas que no se trataba de frescos. Las diferentes capas de pintura estaban delimitadas con precisión; no se mezclaban unas con otras sino que formaban películas planas superpuestas. La pintura estaba realizada sobre un estuco completamente seco y también lo estaban cada uno de los distintos enfoscados hechos de cal y arena, tanto más rugosos cuanto más próximos estaban al muro"*. Y más adelante termina: *"En la observación de los murales tampoco se apreciaban marcas de delimitación de áreas, lo que me confirmaba que la capa final se tendió toda de una vez y la pintura se realizó cuando estuvo totalmente seca"*³⁶.

Compartimos estas afirmaciones plenamente por haberlas comprobado personalmente en el viaje realizado a Pompeya recientemente, con la intención de estudiar estas pinturas.

En observaciones visuales recogidas se aprecian las tres capas de estuco, y posteriormente la capa pictórica está perfectamente delimitada. Sin embargo en otras muestras monocromas sí se aprecia la incrustación de la pintura en la última capa de estuco. De tal circunstancia intuimos que sólo se realizarían al "*buen fresco*" los fondos, dejando secar los espacios destinados a las pinturas. Tampoco hemos apreciado las delimitaciones de áreas, clásicas en el fresco.

Refiriéndose al tema pictórico en particular, Cuní afirma:

"Las pinceladas se muestran nítidas; no aparece el característico fundido de un color con otro como vemos en el fresco. Tampoco son posibles en el fresco los empastes gruesos. Éstos, sólo podrían realizarse por veladura sobre una masa de mortero de cal y polvo de mármol pintada al fondo. En los murales pompeyanos los empastes se ven distribuidos por todo el muro".

Opinamos que esta última afirmación puede ser discutible, pues el fundido de los tonos unos con otros, característico del fresco, también se puede conseguir con la encáustica. Y referente al hecho que apunta, de que al fresco no son posibles los empastes, opinamos que con la debida precaución y saturando los colores con cal, éstos se pueden empastar sobre la superficie.

Mas adelante continúa afirmando: *"Las pinturas pompeyanas tampoco pueden ser temples; durante tantos siglos de enterramiento, la humedad absorbida por materiales tan higroscópicos como la cola y la goma, hubiesen provocado su desintegración. Por otra parte, no es posible realizar al temple gruesos empastes; y sobre todo la brillantez y transparencia que presentan los murales son imposibles en el temple, donde los colores al secarse se hunden y pierden gran parte de su luminosidad"*³⁷.

En el sentido de no ser simplemente temples, en eso estamos de acuerdo; pero sí puede tratarse de pinturas al temple con una capa final de cera cauterizada, como hemos apuntado anteriormente

al referirnos a los que opinaban que estas pinturas eran temples.

Relativo a los gruesos empastes, imposibles en el temple según Cuní, opinamos que, si la pintura está bien saturada de cola, ésta puede aglutinar perfectamente el color aún en pincelada gruesa, sin temor a desprendimiento ni cuarteamiento. De lo que no estamos seguros es de si ésta puede permanecer bajo tierra tanto tiempo, aún con la cauterización final de cera.

Aunque con los testimonios aportados por Cuní se pueden rebatir las tesis del temple, y sacar unas conclusiones al respecto, tales serían incompletas sin la correspondiente visita a Pompeya realizada por nuestra parte, y analizar, aunque de una forma somera, la naturaleza de estas pinturas, como indicábamos anteriormente.

Evidentemente aunque sean muchas las diapositivas, fotografías y opiniones escritas consultadas, nunca se puede imaginar con mediana exactitud lo que son estas pinturas y el impacto que producen en el observador. Inmediatamente nos vinieron a la mente las pinturas encáusticas realizadas en nuestro estudio, y el gran parecido con éstas, hasta el punto de no poder contener la emoción y hacernos fotografiar ante una de ellas portando una cuartilla en la que se lee la misma expresión pronunciada por nosotros cuando las contemplamos: "*Evidentemente esto es encáustica*", y comprendimos enseguida, por qué Cuní se aventuraba a llamar a estas pinturas "*Encáusticas Pompeyanas*".

El extraordinario lustre que se aprecia en tales pinturas actualmente se deberá a los preparados con los que fueron protegidas tras su descubrimiento, o a la cera que aún conservan de su realización. Lo cierto es que en la pintura al fresco, esa luminosidad y frescura del color se desvanecen por la causticidad de la cal, y más aún con el paso del tiempo, a no ser que, una vez terminado y seco, le diesen con la cera una cauterización final.

Sobre esta última hipótesis hemos realizado en el estudio la correspondiente práctica.

Hemos elegido un fragmento de pintura pompeyana, corres-

pondiente al Sacrificio de los Misterios Dionisiacos de la Villa de los Misterios. Lo hemos pintado al "*buen fresco*", apreciando una diferencia notable con el original, sobre todo en la jugosidad de los tonos, sin que apareciera el brillo característico aún con el frotado intenso. A continuación hemos delimitado tres zonas y sobre cada una de ellas, depositado una capa de cera en las tres formas estudiadas en esta tesis.

- a) Cera y resina empleada en caliente.
- b) Cera saponificada.
- c) Cera y resina disuelta en esencia de trementina.

Se ha dejado el resto del fragmento en su estado primitivo para su comparación entre ellos (fig. 16).

En las zonas cauterizadas se aprecia una escala de brillos característicos de los tres médiums empleados, no decantándonos por ninguno de ellos, como el que, en cualquier caso, ellos usarían, pues en los tres se aprecia esa luminosidad y jugosidad de color propios de estas pinturas.

Esta primera hipótesis se desvanece si tenemos en cuenta el que en las pinturas pompeyanas no se encuentran por ninguna zona la presencia de las características marcas de delimitación de áreas referentes a las uniones de los fragmentos realizados de un día a otro. Sin embargo, estas uniones sí se encuentran en otras pinturas murales romanas, como es el caso de los frescos de la casa Livia sobre el Palatino, etc. Sin embargo en Pompeya las composiciones decorativas características de los cuatro estilos, ya sean ornamentales, arquitectónicos, y de tema figurativo mitológico se encuentran sobre un estuco ya seco.

Además algunos colores de los que cita Plinio³⁸, por ejemplo, los azules y verdes, no podían aplicarse sobre la pared húmeda.

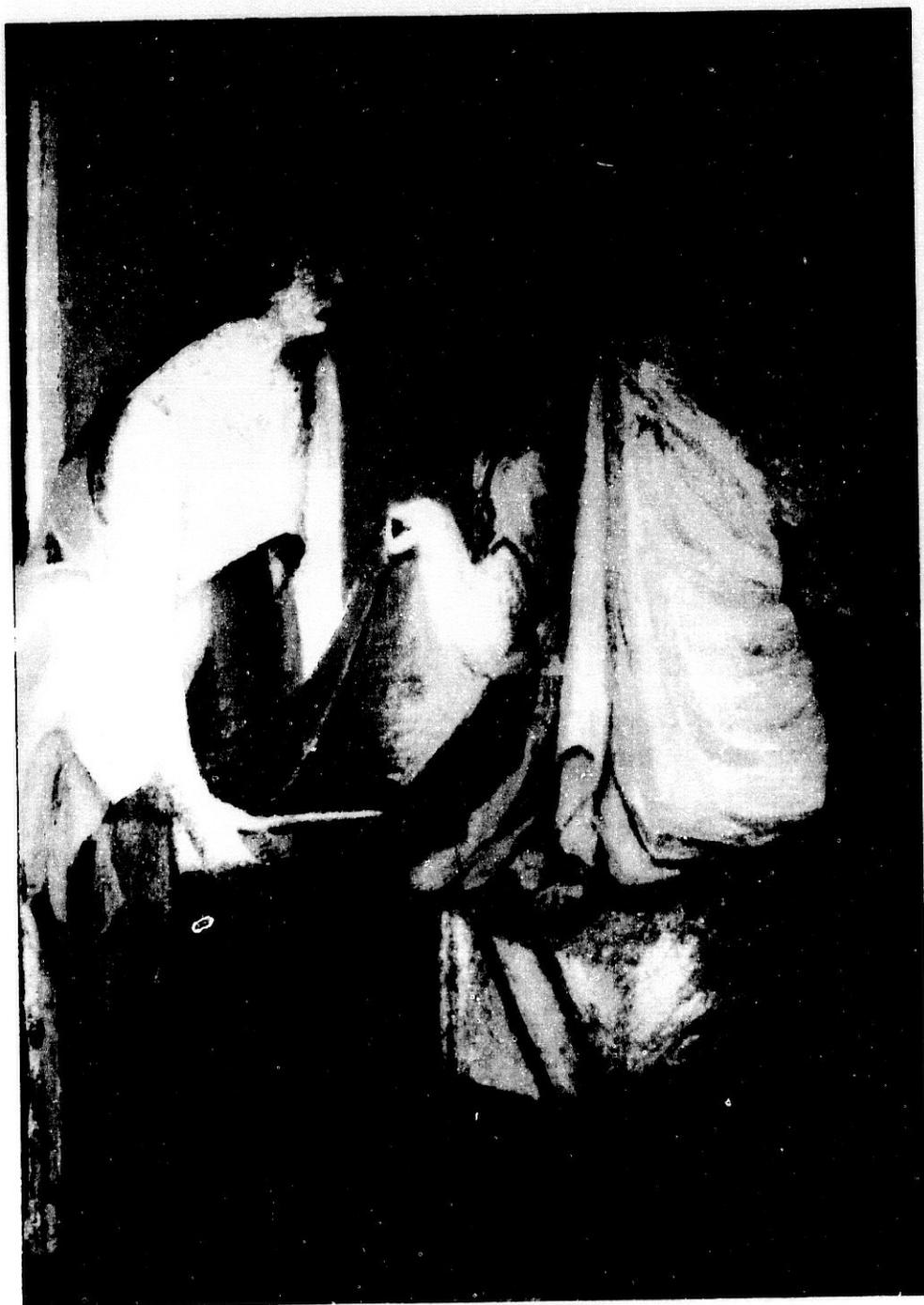


Figura 16. Copia de fragmento de mural de la Villa de los Misterios realizado al fresco y cauterizado con las tres fórmulas empleadas en esta tesis.



Figura 16. Copia de fragmento de mural de la Villa de los Misterios realizado al fresco y cauterizado con las tres fórmulas empleadas en esta tesis

De lo que sí estamos seguros es de la naturaleza del enlucido sobre el que están depositadas estas pinturas, pues tuvimos en nuestras manos pedazos de estuco en los que se apreciaban las tres capas de cal y arena, y en las que se notaba un coloreamiento general en la última capa, realizada al fresco, y posteriores capas delimitadas de materia pictórica adheridas a la última (fig. 17).

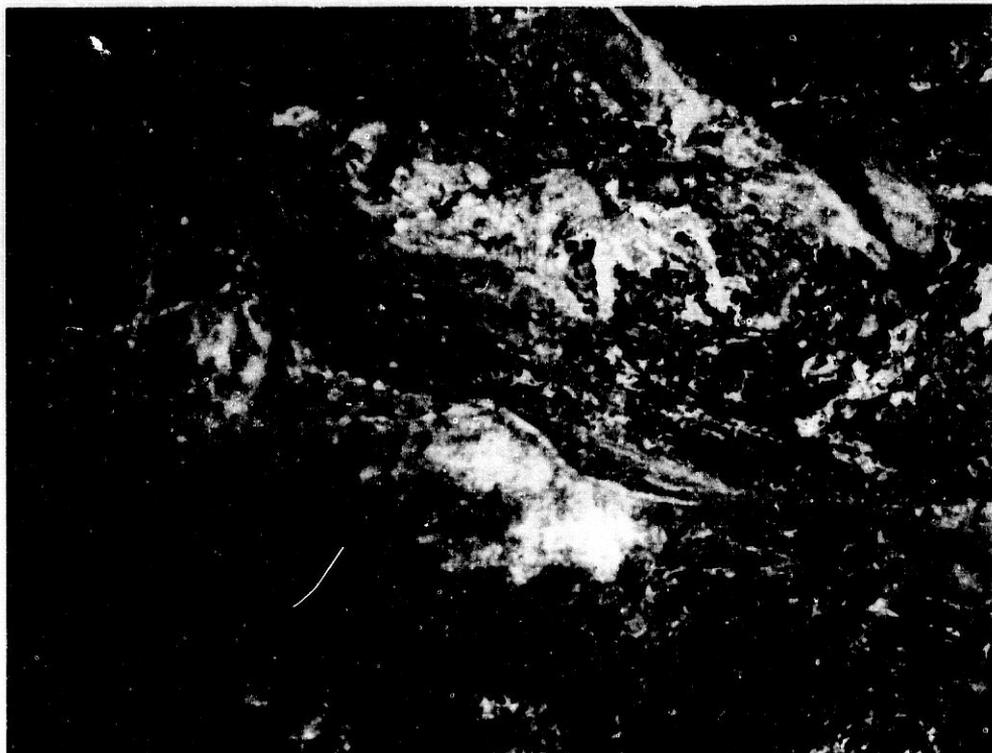


Figura 17. Fragmento de pintura pompeyana donde se aprecia la capa de pintura superpuesta al estuco.

Y he aquí la cuestión: de estas últimas capas de pintura, que tan perfectamente están adheridas, ¿cual sería el aglutinante empleado?

Como hemos visto, unos han encontrado partículas de materias grasas; otros no; sin embargo nos vamos a atrever a dar unas

De lo que sí estamos seguros es de la naturaleza del enlucido sobre el que están depositadas estas pinturas, pues tuvimos en nuestras manos pedazos de estuco en los que se apreciaban las tres capas de cal y arena, y en las que se notaba un coloreamiento general en la última capa, realizada al fresco, y posteriores capas delimitadas de materia pictórica adheridas a la última (fig. 17).



Figura 17. Fragmento de pintura pompeyana donde se aprecia la capa de pintura superpuesta al estuco.

Y he aquí la cuestión: de estas últimas capas de pintura, que tan perfectamente están adheridas, ¿cual sería el aglutinante empleado?

Como hemos visto, unos han encontrado partículas de materias grasas; otros no; sin embargo nos vamos a atrever a dar unas

opiniones sobre lo que tras nuestros análisis visuales y prácticas en el estudio, intuimos pudieran ser en realidad estas pinturas, aunque sin los fundamentos científicos analíticos necesarios que lo demuestren. Sólo en nuestro fuero interno y para nosotros, y pensando en voz alta, estamos plenamente convencidos de que estas pinturas son encáusticas.

A continuación exponemos las distintas hipótesis que en cierto modo se pueden acercar a la verdad:

Vitruvio³⁹ es quien explica cómo se prepara el muro para el fresco. Después de preparado con las tres capas de estuco de cal y arena de mármol a la manera de "*buen fresco*", la última capa se realiza con estuco coloreado que sirve de fondo, bien rojo, amarillo, negro etc., dejando los temas ornamentales, arquitectónicos o figurativo mitológico para realizarlos una vez que el estuco está bien seco, con una preparación previa de fondo con el mismo gluten usado para la pintura, y posteriormente, la realización del tema propuesto. Esta preparación es común a todas las variantes que exponemos a continuación:

A) Cera y resina empleada en caliente, con o sin cauterización final. (Los resultados de esta primera vía se encuentran reflejados en la práctica A-1).

B) Temple de cera saponificada, con una cauterización final con el mismo gluten empleado. (Los resultados de esta segunda vía se encuentran reflejados en la práctica A-2).

C) Cera y resina disuelta en esencia de trementina, con o sin cauterización final con el mismo gluten. (Los resultados de esta tercera vía se encuentran reflejados en la práctica A-3).

D) Temple de cola, con una cauterización final con cualquiera de los tres glútenes empleados en las vías anteriores (Los resultados de esta cuarta vía se encuentran reflejados en la práctica de la fig. 18).



Figura 18. Copia de fragmento de la Villa de los Misterios realizado al temple sobre estuco seco y cauterizado con los tres médiums empleados en las prácticas.



Figura 18. Copia de fragmento de la Villa de los Misterios realizado al temple sobre estuco seco y cauterizado con los tres médiums empleados en las prácticas.

E) Pintura realizada al fresco y, una vez seco, cauterizado con cualquiera de los tres glútenes empleados, como ya hemos apuntado anteriormente al realizar la copia de un fragmento de la Villa de los Misterios, hipótesis que tampoco se puede descartar rotundamente. (Visto en la fig. 16).

Para defender la hipótesis de las vías cuarta y quinta nos podemos basar en lo que dicen los textos clásicos. Plinio distingue entre "*pintar al encausto y encausticar una pintura*". Esta última es la que se puede aplicar a la vía cuarta preferentemente.

Después de realizadas las prácticas correspondientes y contrastadas con las pinturas pompeyanas, nos inclinamos por cualquiera de las tres primeras.

Como decíamos, vamos a terminar este apartado con las afirmaciones realizadas por Robert Etienne⁴⁰ y tomadas, al parecer, de los estudios de Selim Augusti. Su título es:

"La verdadera técnica: cal saponificada"

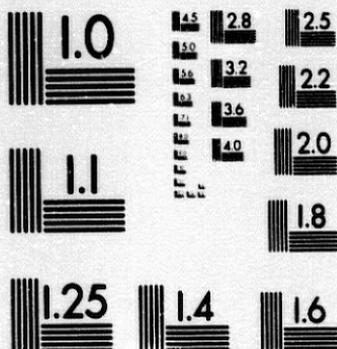
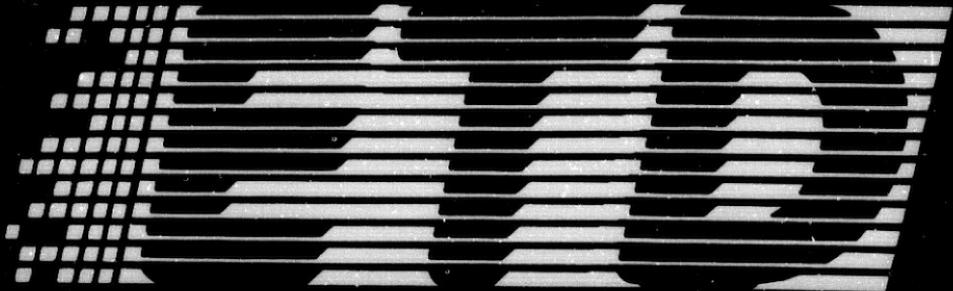
"Para empezar, esta técnica exige la preparación minuciosa del soporte de la pintura. Se trata en primer lugar de dar una capa espesa de cal y arena (3 a 5 cm.) y una segunda más fina, de cal y de calcita (0,5 a 0,7 cm.), con materiales de primera calidad. Para dar esta segunda capa, se esperaba a que la primera estuviera bien seca. Sobre este soporte seco, se aplicaba una última capa, hecha de una película (0,05 a 0,1 cm.) de una mezcla acuosa de cal y de jabón, perfectamente dosificada a la que se añadía en caliente cera y que llevaba tiza en suspensión. Esta preparación se pulía por medios mecánicos (llana de hierro, cilindro de mármol o de cristal o piedra de pulir) y se lustraba con una tela bien limpia. Sobre este enlucido así preparado, se pintaba en seco. La pintura se obtenía

mezclando los colores en una solución acuosa de cal y de jabón, a la que se había añadido también cera. Después era pulida y lustrada de la misma manera que el soporte".

"VENTAJAS. Esta era la técnica de los pintores pompeyanos. Las ventajas son inmediatas y múltiples. La fluidez de la solución jabonosa permitía trabajar cómodamente, con pinceles muy finos y con rapidez. Los pintores habían adquirido tal maestría en la ejecución, que pintaban directamente sin tener necesidad de preparar o copiar un dibujo, como testimonia la ausencia de todo contorno grabado. Además, el hecho de trabajar en un soporte ya seco les permitía pintar en cualquier momento. El trabajo se hacía de arriba abajo; primero se hacían las cornisas, después los fondos y los personajes de los paneles, finalmente el zócalo. Los obreros daban el color a los fondos, y los artistas se reservaban los personajes y ornamentos: a veces incluso les sucedía que llegaban a poner la capa de impresión, hecha de una cera más blanca que la que empleaban los obreros. Con frecuencia también, para hacer resaltar el valor de su pintura, retomaban y reavivaban el color del fondo en las zonas próximas a su trabajo. Esta técnica conservaba una maravillosa simplicidad. El secreto de la perfección y de la resistencia de las pinturas pompeyanas reside en el cuidado con que estaba realizado el enlucido previo, al que la cal y la calcita hacían muy duro, y en el esmero con que se habían escogido y dosificado los materiales de la capa de impresión: la cal que, con el tiempo, forma una capa dura de carbonato de cal; el jabón que, con sus ácidos grasos, neutraliza la causticidad de la cal; la cera que da su aspecto pulido y brillante a la pintura y que la impermeabiliza; la tiza, que aumenta su solidez, aclara el fondo y facilita el pulido y lustre. Así pues, si se quiere definir el procedimiento de la pintura pompeyana, podemos decir que es un procedimiento especial a tempera, basado en el empleo de cal saponificada. Los diferentes

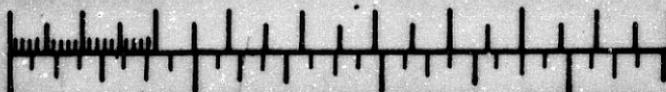
productos están dosificados con una precisión y una exactitud dignas de los mejores químicos modernos y esta perfección es una enseñanza que nos transmite hasta hoy la antigüedad". Y termina la exposición refiriéndose a los colores: "He aquí la composición química de los colores cálidos que han merecido el calificativo de pompeyanos, (recordemos el descubrimiento, en una tienda especializada, de botes de color que están expuestos en el museo de Nápoles): rojo con base de óxido de hierro, natural (sínopé, ocre) o artificial (ocre tostado); el rojo brillante está constituido por cinabrio (sulfuro de mercurio, el minium de los Antiguos); el amarillo se hace a base de óxido de hierro hidratado; el azul a base de cobre, de sílex; y el negro, con materias carbonizadas" .

Respecto a esta última afirmación, no dudamos de su verosimilitud, pero son tan contundentes que parece como si el autor hubiese estado allí tomando nota. No obstante, alguna de las fórmulas aportadas por nosotros tiene alguna semejanza con esta, en concreto, temple de cera saponificada sobre estuco seco.



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

1 : 24



MILIMETROS
PULGADAS

productos están dosificados con una precisión y una exactitud dignas de los mejores químicos modernos y esta perfección es una enseñanza que nos transmite hasta hoy la antigüedad". Y termina la exposición refiriéndose a los colores: "He aquí la composición química de los colores cálidos que han merecido el calificativo de pompeyanos, (recordemos el descubrimiento, en una tienda especializada, de botes de color que están expuestos en el museo de Nápoles): rojo con base de óxido de hierro, natural (sinope, ocre) o artificial (ocre tostado); el rojo brillante está constituido por cinabrio (sulfuro de mercurio, el minium de los Antiguos); el amarillo se hace a base de óxido de hierro hidratado; el azul a base de cobre, de sílex; y el negro, con materias carbonizadas".

Respecto a esta última afirmación, no dudamos de su verosimilitud, pero son tan contundentes que parece como si el autor hubiese estado allí tomando nota. No obstante, alguna de las fórmulas aportadas por nosotros tiene alguna semejanza con esta, en concreto, temple de cera saponificada sobre estuco seco.

1.3. OTROS MONUMENTOS

Además de los anteriores, existen otros monumentos que, aunque no tan numerosos como éstos, sí tienen la importancia necesaria como para estar ubicadas en los mejores museos, sin descartar la posibilidad de que con futuros descubrimientos se aumente este legado.

Enumeramos a continuación estas obras con su correspondiente comentario sobre su descubrimiento, ubicación y características más sobresalientes.

Retrato de Cleopatra

Hace años, el marqués Cósimo Rudolf comunicó al profesor **Pietri**⁴¹ el descubrimiento de un retrato de Cleopatra, pintado a la encáustica sobre pizarra, que él atribuía a Timómaco de Bizancio; pero **Zenoni**⁴², prueba algún tiempo después, que el pretendido retrato es obra de un artista del siglo XVI, relevante en la composición, pero al compararlo con las medallas romanas se veían ciertas contradicciones.

Máscara de Medusa

Se ha considerado también pintada a la encáustica una máscara de Medusa decorando el fondo del artesonado de un techo en estuco, pero sin fechar, y en sus trazos se aprecia la aplicación de la cera.

Se han considerado también pintados a la encáustica fragmentos de composición donados después al Louvre por **Seroux de Agincourt**⁴³ y provenientes de Roma.

Retrato

Millarini Rosellini⁴⁴ y François Lenormant⁴⁵, han considerado como pintura a la encáustica un retrato cuya fecha es fijada hacia el siglo II a. de J. C., inventariada con el nº 2411 del Museo Arqueológico de Florencia. Sobre esta cuestión, Cros y Henry⁴⁶ creen que se trata de un temple, pero no especifican las razones que les llevan a tal afirmación.

Musa de Cortona

Hacia 1733 se hace un descubrimiento de máxima importancia y que ha sido estudiado por Cros y Henry⁴⁷ en profundidad .

Relatan que *"Un campesino encontraba en los alrededores de Cortona, con algunas estatuas, una pintura sobre pizarra de 38,5 cm. de altura, sobre 33 de anchura, la cual representa a dos tercios del natural una figura de mujer"* (fig. 19).

"La familia venera durante largo tiempo este retrato como si se tratara de la Virgen, pero un día siendo reconocido su error, la emplearon para tapar una pequeña ventana, incluso recortaron las esquinas superiores.

En el año 1735, el caballero Tomaso Tommasi, hace la adquisición de la hacienda y arranca el cuadro de tan bárbaro tratamiento. Ahora, 30 años después, M^a Luisa de Cortona la conserva en su museo, con un soberbio lapidario etrusco. Ella tiene en toda la ciudad una gran popularidad".

Cuentan al respecto estos estudiosos la favorable acogida dispensada por las gentes de la ciudad cuando estuvieron estudiando este retrato.

En 1748 el Caballero Marcelo Venutti le dedica la mayor parte de una memoria sobre los descubrimientos que se habían hecho y publicado en la Memoria de la Academia de 1791.

En 1852 aparece un estudio sobre la Musa del pintor sardo

Fernando Cavalleri acompañado de un dibujo de ella, de escasa calidad⁴⁸.

En 1877 François Lenormant⁴⁹ publicó una fotografía ilustrando el siguiente documento de observación acertada:

"Ella es turbadora, con grandes ojos negros, la mirada divergente aparentan penetrar envolviéndola con estas pestañas largas y claras, las cejas finas, la nariz perfecta, los labios rosados animados de una mueca voluptuosa, el cuello con un modelado exquisito, el seno descubierto que provoca y el otro que transparente bajo el manto, los cabellos castaños que caen repartidos por la espalda floridos y sedosos.



Figura 19. Musa de Cortona (encáustica sobre pizarra) 33 x 38,5 cm.

El color es perfecto, dibujo de una pureza deliciosa. El procedimiento es evidentemente a la encáustica, la encáustica llevada a la mas alta perfección.

El modelo está tratado de diversas maneras, el ropaje, los senos, los brazos, la nariz, la frente, la oreja, marcan largos trazos finos, como los de un lápiz; el cuello, el pecho aparecen como reposados, no de trazos de pincel, sino de un instrumento largo o corto, según los casos. ¿no sería este instrumento el Cestrum?

Se observa el modelado de los relieves muy poco acusados, la capa pictórica es demasiado delgada, incluso deja entrever el fondo de pizarra en algunos sitios, tales como la frente, debajo del ojo, sobre la nariz, la mejilla, los labios, la cabellera, etc. En general, el lado izquierdo del cuadro está mejor conservado".

Cros y Henry⁵⁰ comentan: "Sobre quién es la persona retratada, no se sabría decir con certeza. ¿Es acaso la Musa Polimnia como opinan los italianos?, o ¿es una de las jóvenes de lira que venían para encantar con sus senos desnudos y sus acordes a los ciudadanos, como opina el sabio francés? Se ha discutido mucho la cuestión de saber si esta pintura es verdaderamente antigua. La opinión general de arqueólogos es favorable a su antigüedad; nosotros opinamos de igual forma. Es antigua, pero es difícil precisar de qué época".

2. UTENSILIOS

Los descubrimientos arqueológicos nos confirman lo que apuntan los textos clásicos consultados sobre las características de los utensilios e instrumentos utilizados en la encáustica.

De entre los yacimientos hallados podemos citar:

a) En 1847, en *Saint-Medard-des-Pres*, (Francia), en iglesia construida sobre las ruinas romanas de la antigua Lutecia, se encontró la tumba de una pintora Galo-romana enterrada con todos sus instrumentos, y que iremos enumerando en los apartados correspondientes.

b) Otro yacimiento donde se han encontrado utensilios, se sitúa en el pueblo de Yort. (alrededores de Feloise).

c) El descubrimiento de la tumba de Tebas, dio a conocer muchos utensilios que se emplearon en la técnica encáustica.

Naturalmente en los yacimientos arqueológicos se han encontrado, además de utensilios y materiales, restos humanos y otros elementos que pasaremos por alto.

Dentro del apartado de utensilios vamos a analizar los correspondientes a la técnica que nos ocupa.

2.1. CAUTERES

De entre los encontrados en *Saint-Medard-des-Pres*, y que parecen ser instrumentos de la encáustica, tenemos:

- * Pequeño cuchillo de casquillo.
- * Estuche, encerrando dos pequeñas cucharas o espátulas de bronce.

Estas dos cucharitas o espátulas no son otra cosa que una variedad del cesto.

A este respecto **Benjamín Fillon**⁵¹ comenta: *"Una es de una forma encantadora y de un estilo irreproducible, mientras que la otra, de un trabajo inferior, no es obra del mismo artesano"*.

El uso de este instrumento, que se encuentra en gran cantidad en la monografías y en los museos, se debe sin duda a instrumentos de la pintura encáustica. Tales son útiles encontrados en el pueblo antes citado de Yort, en los que **M. Charma**⁵³ veía una especie de uña que servía para hacer excavar las entrañas de las víctimas.

Calvet, fundador del Museo de Avignon, veía en ellos instrumentos de cirugía.

Instrumentos semejantes a los descritos se encuentran en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París, en la Galería de los Uffizzi de Florencia (sección de bronces), Museo de Kircher y Museo Arqueológico de Milán (fig. 20).

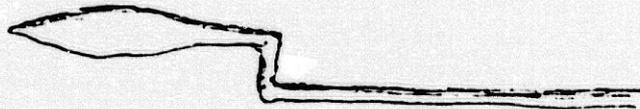
2.2. CAJA DE COLORES

Entre los instrumentos encontrados en Saint-Medard-des-Pres, tenemos:

* Cofre de hierro que contiene en su interior una caja de bronce con colores (fig. 21).

2.3. PALETA

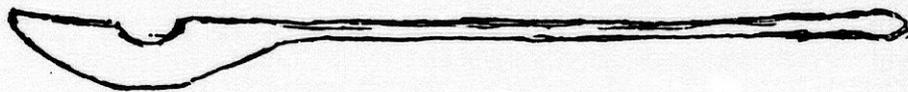
De entre los instrumentos hallados, lo que más se parece a la paleta, tal como actualmente conocemos, es un instrumento de basalto que fue encontrado en Saint-Medard-des-Pres y se halla actualmente en el Museo de Cluny.



Espátula del Museo de Kircher



Espátula del Museo de San Juan de Letrán



Espátula del Museo Teverino



Utiles encontrados en Yort

Figura 20. Cestrums utilizados para la pintura encáustica

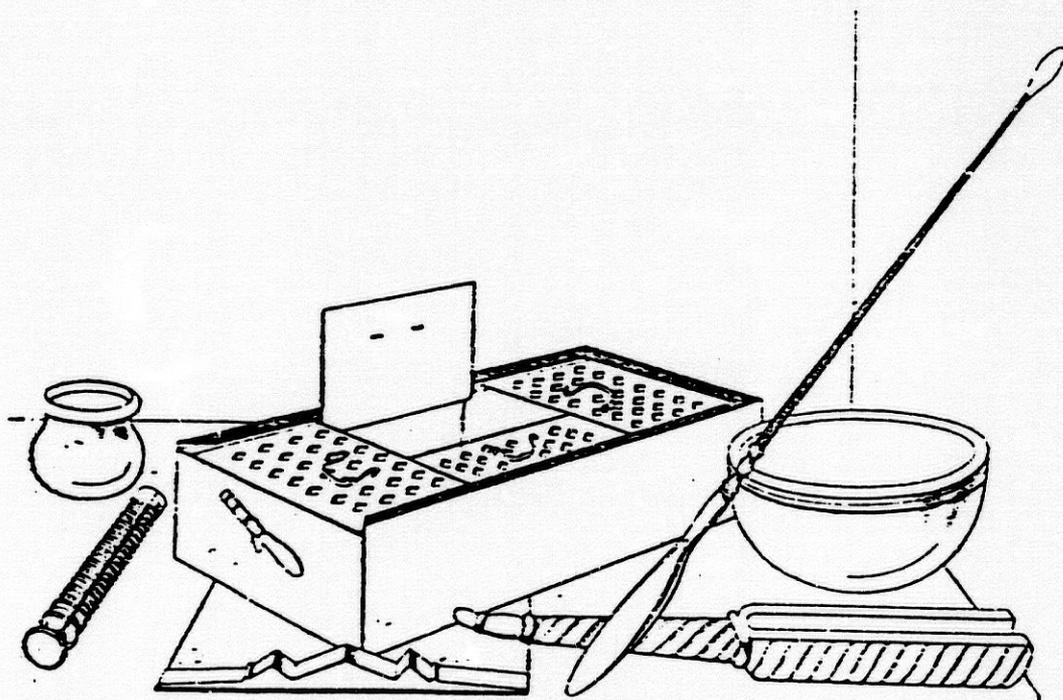
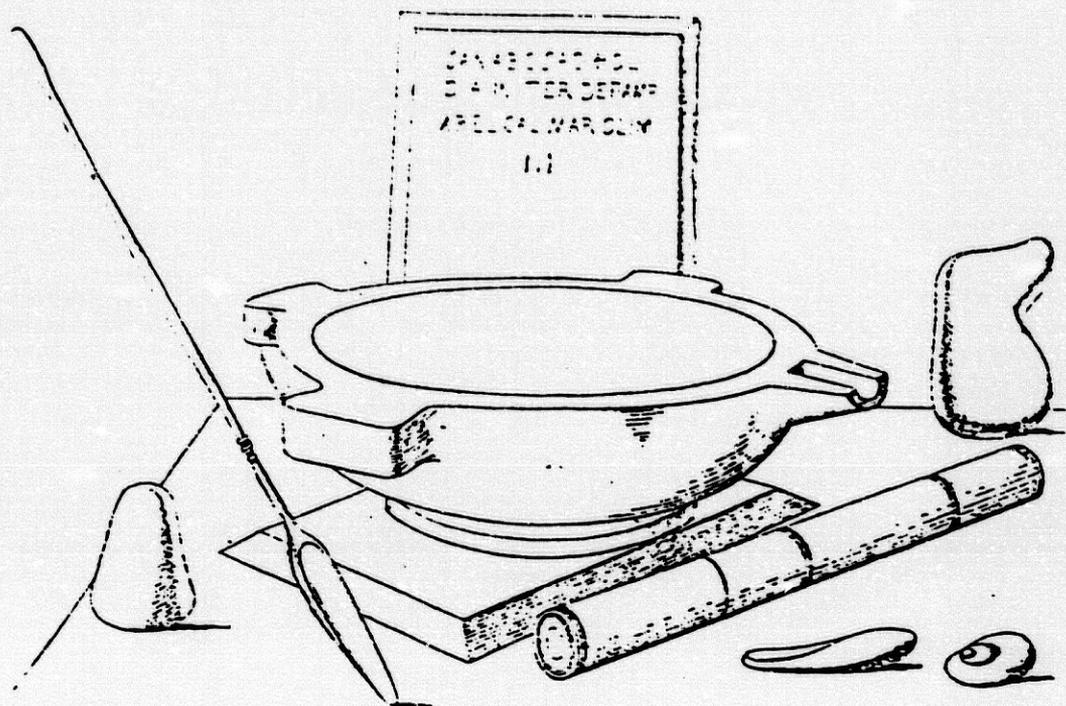


Figura 21. Utiles encontrados en Sait-Medard-des-Pres

El descubrimiento de la tumba de Tebas nos aporta algunos utensilios que pueden ser de la encáustica, como: "*Piedra para triturar los colores*", que podría servir de paleta, así como una "*plancha*" con huecos o recipientes, que sería la paleta propiamente dicha (fig. 22).

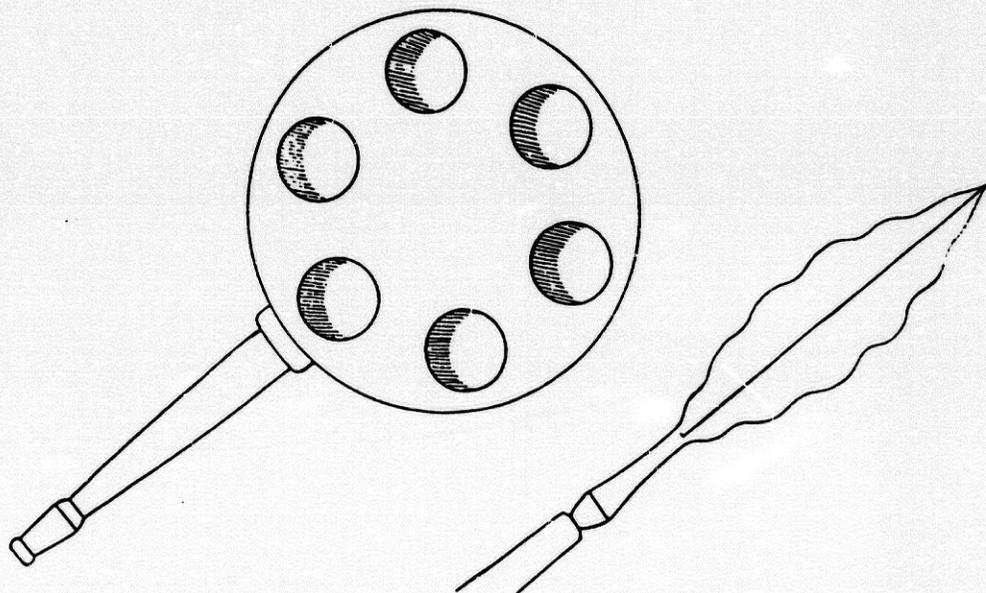


Figura 22. Paleta y cestrum utilizados para la encáustica

2.4. RECIPIENTES

Lo que más abunda entre los utensilios de Saint-Medard-des-Pres, son los recipientes de todas clases y tamaños, entre los que destacan:

- * Vasos de vidrio verdoso y en cristal artificial.
- * Dos vasos en vidrio de color.
- * Platos en arcilla cocida.
- * Dos vasos en vidrio blanco muy fino.

- * Dos ánforas.
- * Un cubilete amarillo.
- * Pedazos de cajas de madera.
- * Dos pequeños conos de ámbar amarillo.
- * Un mortero de alabastro con dos pequeños mangos.
- * Grandes vasos de vidrio blanco.

Todo esto, además de otros recipientes que contienen colores y sustancias, son enumeradas en sus apartados.

2.5. PINCELES

Los pinceles encontrados en Saint-Medard-des-Pres, o lo más parecido a ellos son:

- * Dos mangos de pincel.

En la tumba de Tebas se han hallado, entre otros instrumentos:

- * Cañas con un extremo fibroso y suave para el calco de los dibujos y aplicación de los colores.

3. MATERIALES

En los descubrimientos arqueológicos, además de los ya citados monumentos y utensilios, también se han encontrado algunos materiales, que se supone fueron utilizados en la encáustica.

3.1. PIGMENTOS

Citemos en primer lugar, dada su importancia, los pigmentos hallados en la tumba de Saint-Medard-des-Pres. Tales son:

- * Recipiente de vidrio que contiene polvo de oro mezclado con una sustancia gomosa.
- * Botella grande de vidrio blanco conteniendo tierra de Siena.
- * Vaso egipcio de tierra negra conteniendo azul y negro de humo.

El descubrimiento de la tumba de Tebas dio a conocer muchos utensilios, así como los pigmentos que éstos usaban, a saber:

- * Azul de esmalte egipcio.
- * Rojo.
- * Cinabrio.
- * Amarillo indio.
- * Ocre pardo.
- * verde.
- * Negro.

En 1871, en Pompeya, a la Strada de Strabia, aparecieron simultáneamente un mortero de piedra pómez con una mezcla de

asfalto y pez y un trozo de ocre amarillo con partes de alquitrán, negro de humo, ocre rojo, azul, además de dos clases de blancos ⁵³.

3.2. CERAS

En un vaso M. Chevreul⁵⁴ ha encontrado restos de cera de abejas que está alterada. En un pequeño frasco, en el fondo, se encuentra una mezcla compleja de ácido oleoso, cera y negro de humo .

3.3. RESINAS

Entre los elementos de la tumba de la pintora Galo-romana de Saint-Medard-des-Fres, aparecen las resinas en:

- * Vaso de vidrio blanco lleno de resina.
- * Recipiente conteniendo polvo de oro y una sustancia gomosa.

En un vaso M. Chevreul⁵⁵ encuentra una materia en parte alterada, cuyos caracteres apuntan a la resina de pino marítimo .

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPITULO V

1. V. REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei Greci e Romani pittori*, pp. 1 y ss.
2. F. PÉREZ DOLZ, *Pintura mural, fresco, temple y encáustica*, Manuales Meseguer, Barcelona, 1953, cap. IV, p. 46.
3. A. PÉREZ PINEDA, Apuntes: *Aplicación de la encáustica y los acrílicos a la pintura mural*, (Curso Monográfico de Doctorado), Granada, 1984.
4. E. DRIOTON, Y J. VANDIER, *Historia de Egipto*, ed. Universitaria, B. Aires, 1964 cap. VII. pp. 76 y ss. Sobre los principales aspectos de esta creencia hay motivos para considerar la más antigua; MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, I, París, 1895, pp. 113-115.
5. E. DRIOTON, Y J. VANDIER, op. cit., cap. VIII, p. 81. El texto del ritual egipcio del embalsamamiento, nos es conocido a través de una doble transcripción: la del papiro Bulag nº 3, editado por Mariette, *Les papyrus égyptiens du Musée de Bolulag, I*, París, 1870, pp. 6-14, y la del papiro 5.158 del Louvre, publicada y comentada por Maspero, *Memoire sur quelques papyrus du Louvre*, París, 1875, pp. 14-104.
6. E. DRIOTON, Y J. VANDIER, op. cit., cap. VIII. pp. 81 ss.; los pasajes de autores antiguos que describieron la momificación son: *Herodoto*, II-88-89, y *Diodoro*, I, 9192.
7. H. RACKHAM, M. A. *Pliny, Natural Histoty*, Harvard University Pres. The Loeb Classical Library, t. IX, lib. XXXV, 41. Se encuentran muchas ediciones de los siglos XV y XVI, así como algunas del XVII, que se refieren a las técnicas pictóricas. Plinio coge nociones de muchas obras de las que la mayoría se han perdido. Los capítulos relativos a la Historia del Arte fueron traducidos al inglés por E. K. Jex Blake. (Macmillan, Londres, 1859).
8. P. GIRARD, *La Peinture Antique (Peinture Elenistique, Antiphilos. les protrait du Fayoun*, Maison Quantin, París, 1892, p. 249.
9. H. CROS, Y CH. HENRY, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens. Histoire et technique*, París 1884, pp. 22-23.
10. H. CROS, Y CH. HENRY, op. cit., p. 24, De Rouge, *Catalogue du Musée égyptien*. 1854. p. 96.

11. P. GIRARD, op. cit., Cap. VII, p. 250 (Musée égyptien, salle des Monuments funéraires).
12. G. MAGGI, *Toda Pompeya*, Bonechi Editore, Firenze, 5, Via dei Rustici, Redazione di Nápoli, Sammuele e Alfredo Bello, p. 4.
13. F. PÉREZ DOLZ, *Pinturas Murales Pompeyanas*, Manuales Meseguer, Barcelona, 1940, p. 11.
14. S. GIUNTOLI, *Arte e Historia de Pompeya*, Casa Editrice Bonechi, Via Cairoli, 18, Florencia, p. 53.
15. G. MAGGI, op. cit., p. 63.
16. G. VASARI, *Introduzione*, (Encáustica Pompeyana) p. 182, Estima que las pinturas murales estaban ejecutadas al fresco, como en el Renacimiento.
17. R. MENGES, *Opere*, Bassano, 1783. Concluía que tales pinturas no podían ser más que frescos, realizados a "buen fresco".
18. MAZOIS, *Ruines de Pompéi*, t. II, p. 64. (citado por H. Cros y Ch. Henry, op. cit. p. 90).
19. P. Y L. NORA Y P. PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, Editrice Compositori, Bologne, 1977. Para quienes la utilización de elementos arcillosos o con adición de caolín, explicaría la untuosidad de los empastes y la posibilidad del pulido.
20. R. ROCHETTE, *Peintures antiques inédites*, p. 348, opina que estas pinturas son temple. (citado por H. Cros y Ch. Henry, op. cit. p. 91)
21. HIRT, *Geshichte der bildenden Künste beiden Alten*, Berlín, 1833, p. 162; según él, el color del fondo lo extendían con el estuco y sobre éste ya seco pintaban los objetos con colores a la cola.
22. K. O. MULLER, *Handbüch der Archeologie der Kunst*, Berlín, 1835, El color del fondo es fresco y el resto temple.
23. V. REQUENO, op. cit., p. 331; sugiere que el fondo de la pintura podría estar realizado al fresco, siendo la encáustica el procedimiento empleado para los temas figurativos.
24. P. L. GEIGER, *Chemische Untersuchung altaegyptischer und altromischer Farben*, Carlsruhe, 1826; encontró cera y materias orgánicas en los fragmentos pompeyanos y en un trozo de la Villa Adriana.
25. FARADAY, (*Hittorf, Restitution du temple d'Empédocle a Selinonte*, París, 1851, p. 547); encontró cera y azul de por carbonato de cobre.

26. LANDERER, (*RANGABÉ, Antiquités helléniques*, t. I, p. 63). en los análisis de muestras rojas, verdes, blancas, azules y negras, en todas ellas se hallaron mezclas de aceite y cera. (citado por H. Cros y Ch. Henry. op. cit. p. 90)
27. M. CHEVREUL, (*Chaptal, J. A. C., Annales de Physique et Chimie, 1809, LXX, 22.*); aisló proporciones considerables de materia orgánica procedentes de estuco coloreado.
28. C. F. JOHN, *Die Malerey der Alten*, Berlín, 1836; en un fragmento de estuco pompeyano pintado de rojo por extracción con éter separó e identificó restos de sustancias grasas.
29. V. PAPARI, *La pittura ad encausto al tempo di Augusto*, Roma, 1901. El examen químico ha dado siempre partículas de cera.
30. G. MALQUORI, *Relazione sulle indagini sperimentali intorno alla tecnica delle antiche pitture parietali*, Nápoles, 1942. Ha identificado la presencia de sustancias grasas en la pintura pompeyana y opina que se forma un jabón de cal en la misma pintura.
31. S. AUGUSTI, *Técnica delle pitture murale parietale pompeiana, en Pompeinana, Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi de Pompei*, editore, Gaetara Macchiaroli, Nápoli, 1950, pp. 313-354.
32. R. ETIENNE, *La vie quotidienne à Pompéi*, Hachette, 1966, *La vida cotidiana en Pompeya*, traducción: Flor Herrero Alarcón, Ediciones Temas de Hoy, S.A., Madrid, 1992, p. 322.
33. J. A. C. CHAPTAL Y DAVY, HUMPHRY, *Philosophical transactions*, 1815, No hallaron cera.
34. E. RAEHLMANN, *Über die Maltechnik der Alten*, E. A. Seemann, Leipzig, 1910. Supone un aglutinante compuesto por cal y caseína.
35. C. LINZI, *Técnica della pittura e dei colori*, Hoepli, Milano, 1930, p. 68.
36. J. ALFONSO CUNÍ, *Encáustica Pompeyana*, Revista de Arqueología, año VII, Nov. 1986, N° 67, p. 19.
37. J. ALFONSO CUNÍ, idem.
38. H. RACKHAM, M. A. op. cit., XXXV, 49.
39. F. KROHN, op. cit., lib. VII, cap. III., pp. 117-118.
40. R. ETIENNE, op. cit., pp. 322-323.

41. C. RUDOLF, *Antologia*, t. VII, p. 298, (Lettera al prof. Petri, C/ Henry Houssange, Revue des Deux-Moncles, Sep.1874, p. 93).
42. C. RUDOLF, op. cit., t. VII, p. 491. (Apéndice a la carta del marques Rudolf).
43. SEROUX DE AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monument peintures*, pp. 16-18.(citado por H. Cros y Ch. Henry, op. cit. p. 16).
44. ROSELLINI, MILLARINI, *I monumenti dell'Egitto, monumenti civili, parte secunda*, t. II, p. 206.(citado por H. Cros y Ch. Henry, op. cit. p. 17).
45. F. LENORMANT, *Gazette archeologique*, Paris, 1877, t. III, p. 41.
46. H. CROS Y CH. HENRY, op. cit., p. 17.
47. H. CROS Y CH. HENRY, op. cit., p. 18.
48. F. CAVALLERI, *Sopra un antica graeca pittura esistente del museo dell'Accademia etrusca di Cortona riconosciuta per la musa Polinnia, osservazioni del prof. Ferdinando Cavalleri*.(citado por H. Cros y Ch. Henry, op. cit. p. 18).
49. F. LENORMANT, op. cit., t. III, p. 41.
50. H. CROS Y CH. HENRY, op. cit., p. 21.
51. B. FILLON, *Description se la villa et du tombeau d'une femme artiste gallo-romaine découverts à Saint-Medard-des-Pres*, 1949, p. 26.
52. M. CHARMA, *Congrés des Societés Savantes des departements*, 1865.
53. H. CROS Y CH. HENRY, op. cit., p. 31.
54. H. CROS Y CH. HENRY, op. cit., p. 32.
55. H. CROS Y CH. HENRY, op. cit., p. 34.

CAPÍTULO VI

RESTABLECIMIENTO DE LA ENCÁUSTICA

**Ensayos realizados por artistas e investigadores, tras la consulta
e interpretación de los textos clásicos desde 1535 a 1890.**

1. INTRODUCCIÓN

Como hemos visto en los capítulos precedentes, esta técnica fue empleada en la antigüedad por los más celebrados pintores, y con una perfección suma y, aunque no se saben con exactitud las causas, fue decayendo hasta quedar en el más absoluto silencio y olvido.

Tras el cansancio de las formas góticas y su pensamiento, surge el Renacimiento, cuya característica principal es adoptar nuevas formas extraídas de la antigüedad clásica. Por lo tanto se origina un deseo de ahondar en todo aquello que la antigüedad clásica les pudiera aportar, centrada sobre todo en Atenas y Roma, en donde se hallaban reunidos la mayoría de los restos de esta época clásica.

Se envían a estas ciudades estudiosos que miden, dibujan y catalogan todo aquello que se va descubriendo. Citemos como ejemplo a *Jacobo Barozzio de Vignola*, que es enviado por la Academia de Roma para que mida y estudie todo aquello que las excavaciones emprendidas les presentaban, descubriendo con sus estudios el "*Canon*" empleado para la proporción del cuerpo humano, así como el "*Módulo*" seguido en la proporción de la arquitectura.

Paralelamente a estos estudios arqueológicos, se editan y estudian los textos clásicos, griegos y latinos, indagando en ellos algo que les diera luz sobre la técnica pictórica empleada por los artistas de la antigüedad, tras el impacto producido en ellos al contemplar las pinturas descubiertas en los hallazgos arqueológicos, tales como los murales del palacio que Nerón se había hecho construir en la colina del Palatino, llamado "*Domus Aurea*", o los descubrimientos en Pompeya y Herculano.

Estos murales tenían una belleza y brillantez de tonos desconocidos en la técnica del fresco y del temple, con sus colores diáfanos y puros y una jugosidad sólo comparable al esmalte cerámico.

Por lo tanto, había que adentrarse en los testimonios que les pidieran transmitir sus contemporáneos en los escasos escritos legados por ellos.

El más importante texto que nos habla sobre el procedimiento pictórico que nos ocupa, es la valiosa obra de *Plinio el Viejo*, titulada "*Naturales Historiae*"¹.

Sobre el origen y características de esta importante obra, ya se han hecho los correspondientes comentarios introductorios en el capítulo II, apartado 2, y en el capítulo III.

Durante el siglo XVI se suceden los trabajos en torno a los comentarios de Plinio, generalmente desde puntos de vista filosóficos o arqueológicos. En cambio se siente muy poco interés hacia el arte y la técnica pictórica. La intención de estos trabajos se halla muy lejos de la obtención de una materia pictórica de calidad para uso habitual y cómodo de los pintores.

2. TRATADISTAS

2.1. FELIPE DE GUEVARA

El primer tratado conocido sobre las técnicas pictóricas clásicas, se debe a FELIPE DE GUEVARA, titulado *Comentarios de la Pintura*, escrito en 1535, aunque no publicado hasta 1788 por *Antonio Ponz*²

Felipe de Guevara, autor de estos "*Comentarios*", vivió en tiempo del Emperador Carlos I, Rey de España, y parece que su edad floreciente fue por los años de 1535, cuando estaba en Sicilia, de vuelta de la célebre Jornada de Túnez, en que se encontró sirviendo a dicho Soberano, como se colige de la página 103 de este libro, y de algunos otros pasajes.

Se deja conocer que recorrió Italia, donde adquirió o pudo adquirir muchos conocimientos en las Bellas Artes, y que para hablar de la Pintura de los antiguos Griegos, que es su principal asunto, también se entrevé que había hojeado bien lo que Plinio y otros autores de la antigüedad nos dejaron escrito de aquellos célebres hombres. Se ve asimismo que estuvo en Flandes, y que trató en Amberes con los pintores de su tiempo.

Hay sospecha de que Guevara no estudió las pinturas romanas, sino que se basa en los textos clásicos, sobre todo de Plinio y Vitruvio.

Al analizar los orígenes de la pintura, dice entre otras cosas: *"Plinio en su Historia Natural dice que los egipcios se atribuían esta gloria, diciendo que fue inventada por ellos seis mil años antes que los griegos empezasen a usar de ella. Los griegos también dudan con porfía, tratando de quienes primero entre ellos fuesen los inventores"*³.

A continuación, realiza un recorrido sobre los distintos pintores griegos, analizando sus orígenes y características, así como sus obras más famosas. De este estudio de Plinio sospecha que debían utilizar para las fachadas de las casas el óleo, y el fresco para interiores. Para el lienzo usarían el temple y el óleo.

Al llegar al apartado que nos ocupa, esto es, al género de pintura llamado *"Encausten"*, se asombra de que los pintores italianos no hubiesen resucitado un género de pintura tan empleado por los antiguos. Esta pintura fue llamada por los antiguos Encausten, como cosa quemada.

Al analizar a Plinio dice: *"Hubo en ella dos géneros, uno que se pintaba con cera, y otro en marfil con cesto, que es virículo. Después se añadió el tercero, desatando las ceras con fuego y gastándolas con pincel. Esta tercera pintura se empezó a usar para pintar las naos; y era tan fijo que ni el viento, ni sol, ni mar lo podían deshacer. Sería bueno se atinase hoy este género, que podría servir para muchos usos"*; y sigue diciendo: *"Cuanto yo he podido atinar por palabras de Plinio diversas, y en diversos lugares puestas, entiendo que esta Pintura Encausten se pintaba en tablas,*

*y en lugar de colores gastados al óleo; se gastaban ceras teñidas de diversos colores; con la diversidad de éstas declaraban los pintores sus imaginaciones de fábula o cosa semejante, como en los otros géneros de pintura hacían; y después de compuesta la pintura con dichas ceras, le daban fuego para que se juntasen y mezclasen unas con otras, como al presente hacen con el barro de Pisa o Faenza"*⁴.

"Que esta pintura Encausten se pintase en tabla y fuese quemado, consta muy claro por un dístico de Marcial".

*"Encaustum Phaeton Tabula tibi pictus in hac est. ¿Quid tibi vis, Dipyrum qui Phaetonta facit?"*⁵.

"Quiere decir, en esta tabla está pintado Faetón de Encausten, ¿qué es lo que quieres, quieres hacer a Faetón dos veces quemado?"

Notoria es la quema primera de Faetón cuando pidió a su padre el sol le dejase regir su carro, y dio con todo al traste quemando en Etiopía. Allende de esto, que estas ceras se desatasen con fuego, y se usasen de ellas líquidas con el pincel, consta por lo que antes se ha dicho de Plinio, quien dice que el tercer género de Encausten fue inventado para pintar las naos, desatándolas con fuego, y gastándolas con pincel, lo cual se dice a diferencia del otro género que, como digo, no era gastando la cera líquida en él con pincel.

El segundo genero de Encausten fue en marfil con cesto, que es viriculo: palabras a mí hasta ahora ignotas; no he podido saber que sea cesto, ni viriculo. En este género de pintura, imagino fuese de esta manera: Que en el marfil se perfilasen los animales, hombres o cosas que se pintaban con cesto, y que este cesto fuese en el marfil lo que en la pintura al óleo es el pincel, es a saber, instrumento con el que en el marfil se pintaba. Este, sospecho yo, se calentaba para ir quemando y señalando los perfiles y sombras en el marfil, y por esta causa se llamaría este género de pintura Encausten que es cosa quemada, de suerte que sería un género de pintura de blanco y negro, sombras y luces sin color ninguno. Esta labor imagino yo semejante a la que en Buesa, y en otras partes hacen en hueso, en flascos y cuñeras de arcabuces, aunque groseramente. La causa por que imaginé el cesto ser instrumento, es por

que Plinio hablando de Lala Cyciagena ⁶, dice: "pintó con el pincel y con el cesto en marfil".

Guevara continúa interpretando a Plinio en lo referente a quién fue el primero que pintó con ceras, etc. (pasaje que ha quedado visto en el capítulo II, apartado 3).

Si comparamos, (aunque vaya posteriormente descrito) lo que Vicente Requeno ha leído en Plinio: "*caestro, id est, Veruculo*", en lugar de "*cesto y viriculo*", como se leen en estos "Comentarios", corregimos de paso a los interpretes de Plinio que han entendido "*in cera*", en lugar de "*cera*"; pero tanto Requeno como Guevara convienen en que verúculo, o vericulo son unos hierrecillos de que los antiguos se servían para pintar con ceras teñidas y mezcladas con diversos colores. Eran éstos puntiagudos por un extremo, y por el otro, planos como espátulas de boticarios. Puede verse en la citada obra de Requeno, donde explica con toda menudencia este modo que él ha practicado. Si dicho género hubiera sido como entendió Guevara, quemando el marfil y resaltando sólo el color blanco y negro, sería como esas obras de esgrafiado que se ven en algunas fachadas, o taracea en papeleras y otros muebles preciosos, donde está embutido el marfil y en él dibujadas historias y otros temas.

Hasta aquí es lo que hemos podido sacar de tales Comentarios de Felipe de Guevara, en lo referente a lo leído en Plinio, y que más adelante veremos analizado y practicado por otros investigadores y artistas.

2.2. LOUIS DE MONT- JOSIEU

Más tarde, a finales del siglo XVI, LOUIS DE MONT JOSIEU (1590) crea el problema levantado en el "*Gallus Romae Hospes*", y complicado de conjeturas más singulares.

En su pequeño "*Tratado de pintura y escultura entre los antiguos*"⁷, hace un estudio sobre los tres métodos. Ve el primero

como una "taracea" a base de ceras endurecidas. El segundo sería como un dibujo grabado hecho con un punzón, el cestro sobre el marfil y, uniendo arcillas coloreadas, se pintarían ante todo retratos. El tercero le parece restringido a la pintura de barcos.

2.3. JOANNIS SCHEFFER

En 1669, JOANNIS SCHEFFER, en su obra "*Graphice id est de arte pingendi*", hace referencia a la *encáustica* y llega a conclusiones distintas a las de Mont Josieu, y nos dice al respecto: "*La encáustica es una pintura al fuego. Hay, pues, tres modos de realizar esta técnica: con ceras, colores o al pastel. Ceras sobre madera, colores sobre marfil, hierro o cerámica y, por último, pastel sobre oro*".

Sobre el modo de pintar a la encáustica se ha hablado mucho, con diferentes resultados, como ocurre en un tema poco claro.

"Yo creo, dice, que se trata de un sólo término. En cuadros de madera o de cualquier otra materia se marcaban al fuego trazos de dibujos que servían para representar la forma de una futura pintura. Esos trazos posteriormente se rellenaban con cera de distintos colores, según el modelo o imagen y, posteriormente, una vez terminado el cuadro, se aplicaba el fuego".⁹

"Encaustae pingunt inustione. Est autem artis huius triplex fere ratio, nam fit aut ceris, aut coloribus, aut vitro. Ceris in ligno; coloribus in ebore, aut ferro, aut fictilibus; Vitro deniq; in auro".

"De Encaustica pingendi ratione prodiderunt multa multi, diverso successu, sicut fit in re obscura".

"Mihi uno verbo res hujusmodi fuisse videtur. In tabulis ligneis, vel alterius materiae urebantur ductus lineares, qui figuram referebant futurae picturae. Ductus illi postea imprebantur cera tabulae, admotis ignibus."

Cita a este respecto a Marcial (lib. ,IV, c. 47), "*Al hablar sobre Faetón...etc.*" (citado ya en Guevara).

Más adelante dice: "*Se trazaban las líneas con punzón de hierro al rojo vivo, sobre marfil o cuerno, materiales en los que querían representar sus imágenes. Pero Plinio une esto a lo anterior*

e indica para ambos tal punzón o instrumento con el que se realiza el trabajo. El texto de Plinio ⁹ se encuentra en el libro XXXV c. II. "Se sabe de antiguo que hubo dos formas de pintar a la encáustica: con cera, sobre marfil, con buril o pequeño punzón. A los dos, buril o punzón, es decir hierro candente afilado me refiero, que se utiliza para trazar líneas y masas".

De esto también se induce la existencia de un tercer instrumento diferente a los dos anteriores, no hecho con una materia como la del punzón, sino con el uso del pincel. *"Existe un tercero -dice Plinio-, el uso del pincel con ceras fundidas al fuego".* En los dos anteriores no se utiliza el pincel sino punzón. Esto se encuentra patente -dice Scheffer- en otro pasaje del mismo, cuando habla de la encáustica de Pausias: *"El mismo pintó con pincel los muros de Tespias, y se pensaba que había sido superado con gran diferencia porque no había quien compitiese con ella en su género de técnica. Dijo (el haber pintado con pincel) que aquella forma de pintar no era la que se había acostumbrado a usar antes....etc."*¹⁰.

"Stylo ferreo igne candefacto inurebant ebori aut cornibus lineas, quibus quas vellent, imagines exprimerent. At hoc cum priori jungit Plinius & utriq; stylum istiusmodi, ceu instrumentum, quo conficiatur, tribuit. Verba Plinij sunt lib. XXXV. c. II: Encausto pigendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, & in ebore, cestro, id est, veruculo. Utriq; cestrum tribuit seu veruculum, hoc est, candens & acuminatum ferrum, quod ducendis lineis struisq; inseruit. Quod apparet etiam ex eo, quia quando à duobus his distinguit tertium, non aliã re magis facit, quàm quòd non veruculi, sed penicilli sit in eo usus. Tertium accessit, ait, resolutis igni ceris penicillo utendi. Quod & ex alio ipsius loco patet, ubi de Pausia Encausta: Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis, multumq; comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset. Dixit, penicillo pinxisse, id non fuisse genus, quo uti antè consueverat."

Después de ver la diferencia entre un modo y otro y sus repercusiones, continúa diciendo: *"Es pues la encaustica entre los griegos no una simple combustión, quema o acercamiento al fuego, sino en el propio fuego. En consecuencia, esto no se entiende sino cuando el fuego penetra en la materia, como cuando se pone a fuego una señal sobre la frente, o marca, al ganado. Pero cuando se*

extienden a fuego ceras de distintos colores sobre un cuadro, no se puede llamar quema aquella forma de -quemar en-; de manera que esta no haga desprenderse la cera fijada al tablero de madera".

"Finalmente, y según Procopio, puede dar a entender esto quien al principio, sobre los edificios de Justiniano, dice que han sido hechas con encaústica: lo que no sólo significa cera licuada, por así decirlo, sino -fundida en- y -derramada gota a gota en-, lo que no se puede comprender sino como licuada en los antedichos surcos". Al escribir estas cosas, continua Scheffer, "me encontré con Dalecambio, y descubrí que él había llegado a semejante conclusión. "Grabados" -dice en el libro XXXV c. 7-, cuadros con variadas figuras se untaban con cera teñida de distintos colores".

Sin embargo en esto se equivoca, porque piensa que ésta había sido la pintura de las naves, a la que Plinio diferencia, a no ser que viera de nuevo en ellos algunas imágenes. Tampoco Demontioso opinaba de otra forma, como igualmente después observó: *"La cera -dice- había sido endurecida con drogas, y después de ella se habían fijado las figuras que habían de ser pintadas. Entonces como en un trabajo de mosaico, derramada la cera de distinto color sobre aquellas figuras huecas, se obtienen las formas pensadas sin que aparezca ningún punto de unión".*

"Aunque esas figuras han sido hechas de cera, como opina Demontioso, la encaústica no hubiese sido cera, como dan a entender las palabras de Plinio, sino -en la cera-. Esto tampoco se ve claro, como el endurecerse tanto que hubiesen soportado las figuras ser quemadas".

"Consecuentemente -dice Scheffer- hubo ciertamente un modo de usar la encaústica con cera, como dijimos y no otra, como la del color".

"Se trazaban las líneas con la punta del punzón incandescente sobre marfil o cuerno para realizar figuras, como ya indiqué antes. Esto lleva consigo el que los trazos de líneas sobre marfil o cuerno no fuesen demasiado profundas, y su color fuese sólo uno, oscuro púrpura o negro, como hace pocos años en los estuches de madera de cornejo, en las que guardaban el polvo de las armas de guerra,

o en las empuñaduras de las espadas o cuchillos, hechos de cornejo o de hueso. Y así, esta pintura se solía practicar sobre marfil o cornejo. Pero se hace en pastel mezclados los colores, según las figuras con el pincel, y endurecidas al fuego. Que entre los antiguos fue conocida también esta clase, ciertamente no se ha descubierto, y no conozco a nadie que se acuerde de ella".

"Existe en el libro XXXVI c. 26 de Plinio, mención sobre ese pastel: "no existe una materia más usada, o incluso una pintura más manejable". Pero en este texto, la palabra se refiere a otra clase de pintura, ya que, a saber, toda la masa de pastel se mezcla con algún color y adquiere aspecto de piedra, mármol o gema, según es evidente por los antecedentes de aquel lugar. Hasta ese punto, ni aun siquiera este método parece haber sido conocido, donde hoy todo se mezcla con diferentes colores, que son y permanecen brillantes que, como desde entonces, se muestran en ventanas de los templos".

"Est enim Encausis apud Graecos non simplex quaedam ustio adustiove, sed inustio. Porrò hoc non intelligitur, nisi ubi in materiam ustio descendit, quemadmodum cùm nota fronti, aut signum pecori inuritur. At cùm in aequa tabula cerae diversorum colorum complanantur igne (quomodo hoc genus factum antè dicti eruditi volunt) ustio illa inustio, ut quae non descendat in materiã subiectam tabulamve, dici nequit, Deniq; & ex Procopio hoc apparere potest, qui in primo de aedificiis Justiniani, facta Encausticen ait, κήρυξ ἐντακέντι καὶ δισακυθέντι quod tantùm cera liquefacta denotat, ut sic dicam, & infusa instillataq; quod intelligi non potest, nisi liquefacta in praedictis sulcis.

Cum scripsissem ista, incidi in Delecampium eumq; in simili fuisse sententia deprehendi. Scalptae, inquit ad Plinij lib. XXXV. c. 7. variis figuris tabulae cera diversis etiam coloribus picta oblinebatur. In eo tamen errat, quod hanc navium existimat fuisse picturam, á qua Plinius ipse distinguit. Nisi forte ad imagines in eis aliquas respexit. Neq; alia Demontiosi opinio, ut pariter post observavi: Ceram ait se putare induratam medicamentis, ex ea deinde factas fuisse tabulas, in quibus formae eorum quae pingenda essent, incidebantur. Tum, quemadmodum in vermiculato opere, in eas formas cavas ceris inditis varij coloris figuras inductas, nullis apparentibus commissuris. Quanquam si in cera formae ista factae, ut existimat Demontiosus, encausis fuerit non cera sicut tamen volunt

verba Plinij, sed in cera. Quae quoq; quomodo tam dura fieri potuerit ut inuri sibi passa sit imagines ejusmodi, haud patet. Fuit ergò planè ratio encauseos cum cera, qualem diximus. Neq; alia, quae cum colore. Stylo ignito lineae inurebantur ebori aut cornibus, quibus imagines referrent, ut superius iam monui. Hoc intererat, quòd linearum ductus in ebore cornuvè minus essent profundi, uniusq; tantùm coloris, fuscì scilicet aut nigri. Planè sicut ante paucos annos in thecis corneis, quibus pulverem recondebant tormentarium, in manubriis ensium aut cultrorum corneis osseisve fieri consueverat. Atq; ita quidem haec pictura se habebeat in ebore cornuvè. At in vitro fit coloribus pro modo imaginum inductis penicillo, & duratis igne. An apud priscos notum quoq; fuerit hoc genus, mihi quidem incompertum est, certè qui meminerit illius, scio neminem. Est quidem apud Plinium lib. XXXVI. c. 26 de vitro: nec est alia materia sequacior, aut etiam picturae accommodatior.

Sed ibi sermo est àe alio picturae genere, cùm nempè tota vitri massa colore aliquo inficitur, & lapidum, marmoris, gemmaevè speciem acquirit, uti licet ex antecedentibus illius loci. Adèd ne ista quidem ratio tum cognita fuisse videtur, quã hodie toda diversis inficiuntur coloribus, ut sint maneantq; pellucida. Qualia deindè adhibent in fenestris ferè aedium sacrarum..."¹¹.

Imaginamos que este tipo de pastas serían vítreas, para vidrieras de templos, como se especifica anteriormente; por lo tanto, aunque interviene el fuego, no se puede decir que sea encáustica como tradicionalmente conocemos.

También se refiere al empleo de pastas que ofrecían un aspecto de oro y plata, y que se incrustaban en los puños de espadas, cascos y escudos, cuya técnica era secreta y conocida por pocos.

Más adelante dice Scheffer: "Ni siquiera puedes aprender algo de los antiguos, a quienes yo considero no conocedores de esta técnica en su totalidad. Tan sólo la mostraban en la cerámica. Pues Plinio la recuerda en su libro XXXVI. c. 26: "Agripa que pintó su obra cerámica a la encáustica". Aunque aquí dice Scheffer: "La palabra parece referirse al pavimento de mosaico en el que las teselas pudieron haber sido pintadas con esta técnica".

"Nec ex vetustioribus quid discas, quibus non existimo fuisse notam hanc artem. In fictilibus solùm adhibebant. Nam meminit Plinius lib. XXXVI, c., 26. Agrippae, qui figulinum opus encausto pinxerit. Quamquam ibi sermo de pavementis esse

videatur, in quibus tamen ipsis testas tali arte potuerunt pinxisse..." ¹².

Finalmente cita Scheffer un último tipo de encáustica en oro: *"El método de esta técnica es doble, pues bien se introducen los colores sobre surcos esculpidos, o bien pintan lo que desean sobre la superficie superior, sobre fondo blanco, amarillo u oscuro. La mayoría de los colores son de pastel, realizado con esta técnica oculta y secreta, solamente conocida en Italia y en la Galia por unos pocos"*.

Intuimos que es una técnica en la que los esmaltes son tratados al fuego, pues dice Scheffer que los alemanes la llaman *"Schmelzen"*, los belgas *"Smelten"*, los italianos *"Smalto"* y los Galos la llaman *"Email"*, de donde los Germanos tomaron su *"Emalieren"*.

Según su clase, están faltos de este preciso término.

"Esto difiere, a priori, en parte porque, salvo los pasteles, tienen otros colores procedentes de otras materias que se consiguen dificultosamente con el fuego; y en parte porque se preparan aquellos colores con óleo, sobre todo del azafrán, y se pintan con pincel, siendo así que es suficiente para ello un punzón de hierro. Es ésta otra clase nuevamente singular apropiada para las pinturas muy artificiosas y, por ello, se han de valorar más, ya que no se altera en ningún tiempo, por aguas, o a causa del sol. Y por ello se valora mucho, de manera que un cuadro pequeño se vende en quinientas o más monedas imperiales, y no se sabe si los antiguos mantuvieron este valor". Los nuestros -continúa Scheffer- apenas hace 40 años lo descubrieron. Pues esta fue conocida y usada hace más de cien años, y se hacía al exterior tan sólo con pasteles untados, sin pintura de figuras, ni con solo pastel, sino con otros mezclados con almáciga (resina de lentisco), por lo que los germanos también le dieron ese nombre y por ninguna razón se corresponde con su posterior alegación y, por tanto, difícilmente se puede incluir en esta cuenta".

"Artis hujus ratio est duplex, nam aut immittunt sulcis ex sculptis colores, aut superficie extrema inducto albo, flavo, aut caeruleo fundo, pingunt, quod volunt. Colores pleriq; vitra sunt, infecta singulari ac secretâ arte, paucis Italia tantum, Galliisq; nota. Ea teruntur aquâ forti magno labore, ablutaq; puris aquis

inducuntur metallo, ut immissa igni fluant indurenturq; A fluxu isto colliqatione-que Germani schmelzen, Belgae smelten vocant. Quod non multum abludit ab Italorum smalto, quo haec ars ab ipsis appellatur. Gallis est Email, undè Germani suum acceperunt emalieren. Quamquam hoc vocabulo secundum genus potiùs indigent. Quod differt à priori partim eo, quoniam colores, praeter vitra, habet alios ex quibuslibet materiis, quae ab igne difficulter absumuntur, partim eo, quoniam colores illi praeparantur oleo, spicae maximè, pingunturq; penicillo, cùm ad prius illud stylus ferreus sufficiat. Est hoc genus alterum prorsus singulare, picturisq; artificiosissimi ideoneum, eoq; magis aestimandum, quia nullo tempore, nullis aquis, aut sole corrumpitur. Atq; idè in magno pretio habetur, ut tabella vix thaleri magnitudine quingentis pluribusq; aliquando imperialibus vendatur. An & veteres tenuerint illius rationem, ignotum est. Nostri vix ante annos quadraginta plenè invenerunt. Nam quae ante annos centum pluresq; fuit nota usitataq; fiebatq; exterius illitis tantùm vitris, absq; pictura imaginum, nec vitris solùm, sed & aliis coloribus mastiche subactis undè arti ipsi quoq; nomen à Germanis datum, ad posterioris hujus elegantiam nullâ ratione pertinet, atq; adeo vix in censum hunc venire potest" ¹³.

Imaginamos que sigue refiriéndose a pastas duras, que también se podían usar sólo para proteger la superficie de algunos elementos.

Más adelante, al referirse a los pintores que emplearon la encáustica en sus pinturas, dice Scheffer: *"Por lo demás, como todos éstos pintan según su método o manera, y por ello, no se atribuye a ninguno el elogio de esta pintura ni por derecho ni por uso, más que a aquellos que usan colores sobre planchas o cuadros, y se llaman por ello propiamente pintores"*.

"El haber acostumbrado a usar estos colores sobre cuadros, se observa también en Plinio cuando habla de Protógenes. Así, en su libro XXXV. c. 12: ("Puso en esta pintura cuatro veces el color"). Creemos que se refiere al cuadro de Jaliso.

De la misma manera Vitruvio en el libro VII. c. 5: ("Pues quién de los antiguos no parecen haber usado droga, hermellón con moderación; pero ahora de forma generalizada en su mayor parte todas las paredes son tratadas así").

"Se hace esta aplicación -continúa diciendo Scheffer- cuando

se untan colores triturados o preparados de cualquier otra manera, aunque los pintores no quieran llamarlo "untar", el aplicar colores, puesto que esto es lo que más conviene a las estructuras murales, los pulen con greda oscura o roja. Sin embargo conviene observar que así habían hablado los antiguos sobre los pintores".

Al referirse a Apuleyo, dice en su "Apología": "Lo que fue quemado con cera o untado con color, o fingido con cualquier otro artificio humano".

"Caeterum ut hi omnes suo modo pingunt, ita nemini laus pictoriae, vel rectius, vel usutatus tribuitur, quam iis, qui colores inducunt chartis tabulisve, ac pictores propriè dicuntur. Inducere hos tabulis colores consuevisse, patet etiam ex Plinio, quando de Protogene lib. XXXV. c. 12 sic ait: Huic picturae quater colorem induxit. Sic Vitruvius lib. VII. c. 5: Quis enim antiquorum non uti medicamento, minio parcè videtur usus esse: at nunc passim plerumq; toti parietes inducuntur. Inductio haec fit, quando colores triti aliove modo praeparati illinuntur. Quamquam illinere pictores nolint dici, quando colores inducunt, quum id potius murariis conveniat, iisq; qui creta, vel rubricà expoliunt. Observare tamen licet etiam de pictoribus sic locutos esse veteres. Apulejus in Apolog: Quod cera inustum, vel pigmento illitum, vel alio quopiam humano artificio assimilatum est" ¹⁴.

Finalmente da una relación de métodos que, aunque con una serie de nombres no empleados comúnmente, por el pasaje de Plinio que cita, se trata de los métodos tradicionales enumerados por éste.

Dice Scheffer: "Entre los antiguos existieron en primer lugar dos clases de pintura, el Heládico y el Asiático: después se crearon tres: el Jónico, el Siciónico y el Ático. Al referirse Plinio, en su libro XXXV. c. 10, es quien considera a Eupompo creador de la difusión posterior: ("La influencia de Eupompo -dice- fue tan grande que llegó a dividir la pintura en tres tipos, que antes de él fueron dos: el Heládico, y el que llaman Asiático. Después de éste, que era Siciónico, dividido el Heládico, se hicieron tres: el Jónico, Siciónico y Ático").

"Se entresaca de estas palabras -dice Scheffer- que se trata del mismo tipo llamado Ático y al otro Sicionio. Pero cómo, porqué se

hayan llamado estas clases, creo que se fundamenta en los propios autores que fuesen los primeros en practicarlos, bien desde Jonia, bien desde Ática. En Jonia, Cleantes, Ardices y Cleofanto el de Corinto, ya que ésta es la capital de Jonia: En el Ática, Apolodoro el Ateniese, e igualmente Parrasio y los que éstos y a aquellos siguieron después. Ciertamente todos éstos fueron extraordinarios maestros. Por esto, después, los que seguían a unos y a otros en la técnica de pintar, se consideraron de estilo Jónico, Siciónico o Ático".

"Picturae apud veteres duo primùm genera fuere, Helladicum, et Asiaticum: pòst, tria facta sunt, Jonicum, Sicyonium et Atticum. Meminit Plinius lib. XXXV. c. 10. qui auctorem quod; divisionis posterioris facit Eupompum: Eupompi auctoritas, inquit, tanta fuit, ut dividerit picturam in genera tria, quae ante eum duo fuere, Helladicum, et quod Asiaticum appellabant. Propter hunc, qui erat Sicyonius, divisso Helladico, tria facta sunt, Jonicum, Sicyonium, Atticum. Liquet autem ex verbis, genus Asiaticum id ipsum esse quod dein Jonicum appellat, & ex Helladico alterum Atticum, alterum Sicyonium dictum esse. Sed & unde dictasint haec genera, ex istis arbitror constare, nempè ab auctoribus, qui vel ex Jonia, vel Attica primi eam coluere. Ex Jonia Cleantes, Ardices, & Cleophantus Corinthij, qua Corinthus caput Joniae: Ex Attica Apollodorus Atheniensis, itemq; Parrhasius, & qui hos illosvè deinde sunt secuti. Scilicet fuerunt hi omnes eximij magistri. Undè postea qui vel hos, vel istos in pingendi ratione sequebantur, genus vel Jonicum, vel Sicyonium, vel Atticum dicti sunt servare" ¹⁵.

Scheffer no daba ninguna indicación práctica. Sin embargo sus teorías tuvieron gran influencia, sobre todo en Palomino.

2.4. CHARLES DU FRESNE SIEUR DU CANGE

En 1678, DU CANGE, en "*Glossarium mediae et infimae graecitatis*" ¹⁶, vuelve a hacer una revisión bastante completa de los textos que hablan sobre la materia, y termina el artículo con estas reflexiones: "*Yo he desarrollado durante largo tiempo este procedimiento y he señalado más de una vez que nuestros pintores academicistas ignoran esta antigua manera de pintar. En efecto, en la*

pintura de los cuadros bizantinos, obtenidos del Gabinet Sainte-Geneviere, yo siempre a menudo pregunto ¿en qué consiste esta pintura? y no encuentro a nadie que me pueda decir, qué tiene de comprensible este antiguo proceso".

"Nam cum tabellas illas graenicas ex archeio Sangenorefano depromptas et nostra opera in aes incisas ostendissent, ab iis percunctatus cuius modi ea esset pictura, nemo invectus est qui hanc veterum pictorum artem sese assecutum omnino affirmavit".

2.5. JEAN HARDUINO

En 1688 HARDUINO¹⁷, al analizar a Plinio en los párrafos en los que no se especifica que las ceras son coloreadas, dice: *"Pintar con ceras y quemar las pinturas"*. Y más adelante continúa: *"Con las ceras fundidas al fuego, usando los pinceles..."*.

Harduino cree que el primer género de encáustica se pintaba sin colores, y el tercero, sin ceras. Del segundo dice: *"El modo fue el siguiente, sin que haya entre todos los pintores uno que lo contradiga: Con el buril o estilo hecho ascua se señalaban las líneas sobre el marfil y sobre asta, y con ellas se representaban las figuras"*.

La distinción que hace entre la pintura del primer género y la del tercero es algo singular. Entiende por pintura encáustica solamente la del primer género, y llama simplemente pintura con el pincel a la del tercero.

Es cierto que al primer género se da el nombre de Encáustico antonomásticamente y, aunque Plinio no señale la razón de esta particularidad, nos parece que se debe dar por la continua y nunca interrumpida acción del fuego, lo que no ocurre tanto en el segundo ni en el tercero.

A nuestro modo de ver no acierta, en no reconocer como encáustica la pintura del pincel y, respecto a los otros dos, tampoco, diciendo: *"Porque en el primer género se pintaba con las ceras, y en el tercero con los colores"*. Como si en el primero se pintase sin colores y en el tercero sin ceras. El pintar con las ceras y sin

colores, según parece quiere decir Harduino, tiene mucho de ininteligible y aún de portentoso. El pintar con colores solos en el tercer género tampoco se entiende, ni aún en la pintura al pastel, cuyos lápices o barras están unidos con alguna goma resinosa. La misma letra de Plinio llama encáustico a este tercer género: "*Hoc tertium accesit; resolutis igni ceris...*".

En el siglo XVIII se produce un crecimiento espectacular del interés por los estudios sobre la encáustica, debido a las pinturas murales encontradas en las ciudades sepultadas por el Vesubio: Herculano, en 1709 y, sobre todo, entre 1738-66; Pompeya, a partir de 1748 y Stabbia, en 1749-82.

El sorprendente estado de conservación de las pinturas y su gran variedad (como se especifica en el inventario del capítulo V, apartado 1.2.5.) y su gran calidad, atrajeron a innumerables investigadores y artistas, que volvieron a plantearse el tema de la técnica empleada.

2.6. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO

En 1707 ANTONIO PALOMINO, continuador de la línea de Schef-fer, escribió su libro que consta de dos tomos: "*Museo pictórico u escala óptica*"¹⁸, publicado en 1715. En el tomo primero, capítulo V, "*Visión de la pintura en sus especies*", menciona la encáustica como una de esas especies de pintura. El apartado IX lo titula "*Pintura encáustica*", y dice: "*esto es, pintar con fuego, la cual se hace de tres maneras: o sobre tabla con cera, o sobre barro con colores metálicos, o sobre oro con vidrio o esmaltes. Y así dividiremos la pintura encáustica en cerífica, figulina y porcelana, a las que podemos añadir la vítrea*". Y continúa diciendo: "*Cerífica la cuarta especie de pintura in genere que es encáustica, es aquella que se pinta con ceras de varios colores, uniéndolas con fuego de suerte que igualen la superficie de la tabla*".

Aunque nosotros llamemos encáustica a la realizada con cera (cerífica), tiene cierta razón al llamar encáusticas a la figulina,

porcelana y vítrea, porque lógicamente el fuego es imprescindible para ellas, aunque a mayor temperatura.

Y continúa diciendo: *"Es pintura a mi ver la más antigua de todas las que se han ejecutado con colores semejantes al natural. Así lo siente Scheffero, y lo aseguran los poetas, y autores antiguos, en quien es muy práctico estilo, y frase, nombrar las ceras, para explicar las pinturas"*.

Más adelante, al analizar el pasaje de Plinio, dice: *"Dos modos de pintar con fuego, nota dicho autor, usaban los antiguos: el uno en ceras, el otro en marfil; y dejando éste aparte, por menos artificioso, pues con un punzón encendido iban tostando las líneas y sombras que le querían dar, en el primero es donde no hallan punto fijo los autores; y más cuando añade Plinio otro tercer modo de pintar con fuego, que es, teniendo derretidas todas las ceras, usar de ellas con el pincel: y parece concuerda con el sentir de Séneca, en el lugar citado (celerrime denotat) donde se explica la celeridad en la operación; cosa bien importante, para que no se helasen los colores antes de llegar a la tabla: y aún así lo tengo, si no por imposible, por dificultosísimo; bien, que aplicando después el fuego con la moderación necesaria se viniese a conseguir la unión".* Y continúa con la interpretación del pasaje de Plinio: *"Pero en el primer modo usaban, como se ha dicho, en lugar de pincel, un punzón de hierro; en él un extremo agudo, y en el otro una paletilla, la cual servía para allanar, o borrar lo que estuviese errado; y sobre una tabla, barnizada con cera en suficiente grueso, se dibuja el intento con el estilo (que así se llamaba el punzón, como lo usaban también para escribir, donde vino a llamarse buen estilo el escribir y hablar bien); y luego se vaciaban con la paletilla los espacios, que había de ocupar la figura; y usando del estilo, se iban aplicando las ceras, según convenía; y después para lograr la unión, acercando la misma paletilla del estilo encendido, u otro hierro a propósito, se iban uniendo parte a parte, no todo junto, porque no confluyese confusa, e indistintamente la cera: y últimamente, para igualar del todo la superficie, se raía sutilmente con una cuchilla delgada, y llana. Este es el modo, que he podido inferir más ajustado a las noti-*

cias, que confusamente nos suministra la antigüedad".

Aunque Scheffer discurre de modo diferente, quiere que con el estilo encendido fuesen haciendo los surcos en la tabla, cosa que tiene grandes implicaciones, pues desde luego se conoce que los contornos no podían quedar bien recortados, y se funda en el dístico de Marcial (como ha quedado especificado en Scheffer). Donde, por significar el dipyrón, ser dos veces quemado, quiere que la una sea en la delineación, y excavación de la tabla con el estilo encendido; y la otra, con la aplicación del fuego para la unión de las ceras, debiendo recurrir para la frase de ser dos veces quemado: una, al incendio de su precipicio, a inclemencias del rayo de Júpiter; y otra, a la expresión de su imagen en la aplicación del fuego.

Más adelante continúa interpretando a Plinio en lo referente a: *"quien fuese el inventor de este artificio, no consta; aunque algunos atribuyen a Aristides la inventiva, y a Praxíteles la perfección; pero aún se tiene por más antiguo, etc..."*.

Y termina sus conjeturas respecto a esta técnica diciendo: *"Lo que puede acreditar este modo de pintura es lo que hoy vemos ejecutar de bulto con ceras a algunos ingenios, en cosas pequeñas, de que se ven muchas urnas, imitando el color y forma de cada cosa, con tan extremada paciencia que no parece queda que adelantar, hasta hacer retratos pequeños, observando el color, más o menos templado, en diferentes partes, según lo vemos en el natural"*.

2.7. A. C. P. COMTE DE CAYLUS Y MAJAULT

Toda la obsesión de CAYLUS¹⁹ se centra en interpretar al pie de la letra los textos de Plinio, aunque se lamenta de que éste se conforme con dar simples indicaciones. Por lo tanto trabaja para aclarar la obscuridad de su desarrollo.

El 12 de Noviembre de 1754 expone una Minerva que el pintor J. M. Vien había comenzado por el proceso pretendido encáustico, y terminado según la técnica de una pintura en cera imaginada por

Caylus.

El 29 de Julio de 1755 el célebre investigador presenta ante la Academia de Inscripción su *"Memoria sobre la pintura Encáustica"*. Este trabajo, seguido en común con el doctor *Majault*, expone cuatro procesos de encáustica.

La presente Memoria comienza con unas reflexiones acerca de la importancia, que puede tener el más insignificante detalle a la hora de iniciar una investigación, así como, ante las limitaciones naturales, asociarse a persona documentada en temas diversos, como Física y Química. Y dice al respecto: *"Yo estaba persuadido de que no podía encontrar en la Física y la Química más que un médico que, por oficio, debe ser uno y el otro..."* ²⁰.

"He creído un deber necesario asociar a mis trabajos a M. Majault, médico de la Facultad. La amistad ha guiado menos mi elección que los conocimientos que tengo de sus facultades. Él quiere ayudarme y dirigir las experiencias necesarias para el descubrimiento de la pintura" ²¹.

Antes de entrar en detalle sobre los métodos investigados, se refiere a algunas palabras usadas por Plinio, y dice: *"Este autor siempre ha empleado la palabra urere y inurere hablando de este género de pintura. Los términos han sido traducidos hasta aquí por QUEMAR"* ²².

"Cuando Plinio no nos ha suministrado una aclaración al respecto, es fácil pensar que la palabra quemar, tomada con el máximo rigor, no produciría ningún servicio al arte" ²³.

"Un fuego dado muy fuerte haría bien pronto disipar por la simple evaporación, incluso desaparecer. Si se ha quemado, sin ser gran físico, se sabe que quemar es una descomposición absoluta, y que para todas las operaciones del Arte, no se puede emplear más que la fusión" ²⁴.

"Plinio entendería por esta palabra, el referirse a la pintura, calentar, fundir" ²⁵.

"Esta necesidad será demostrada en las experiencias siguientes, no solamente de la encáustica, sino de varias operaciones a la cera, pues es cierto que no se puede mezclar ésta con los colores si

permanece sólida" ²⁶.

Y termina estas reflexiones, refiriéndose al pasaje: "*Ceris pingere, ac picturam inurere*". "Yo os he incluso anunciado una traducción diferente; en cambio no cae sobre "*ceris pingere*" (pintar con las ceras); es lo que nosotros hemos practicado y cuyo detalle es la continuación de estas reflexiones, sino que traduciría: "*ac picturam inurere*" diciendo: calentar, fijar la pintura al cuadro por el fuego, y dar y aplicar el fuego" ²⁷.

Antes de comenzar a relatar los experimentos, hacen algunas consideraciones: "No pretendemos haber agotado todos los medios de pintar a la encáustica; puede ser que se descubra lo que no hemos imaginado".

Y aconsejan: "Pero advertimos a los que quieran adentrarse en lo investigado por nosotros, no emplear más que cera pura"; y los medios en que se han fundado para creer haber sido practicado por los griegos: "Sabemos que nuestras maniobras eran precisamente las mismas que los antiguos han empleado; sabemos que se puede llegar al mismo fin por caminos diferentes; es preciso que el resultado sea igual y las prácticas que hemos encontrado desempeñen, al menos todas las condiciones indicadas en la obra de Plinio. Sólo nos queda que podamos atribuir a los antiguos el uso de la pintura que denominamos cera, que la investigación de la pintura a la encáustica nos ha dado ocasión de hacer" ²⁸.

Al comienzo utilizan para disolver la cera y manipularla con el pincel un aceite volátil, concretamente esencia de trementina.

"Esta vía ha sido fácil, dicen, y el mérito de su descubrimiento no ha sido recomendable, o al menos no fue un descubrimiento. ¿Nos acusarían con razón de ignorancia grande los que, con unas nociones mínimas de química, no mirarían la disolución de la cera en aceites esenciales como una cosa nueva" ²⁹?

Piensan que este método no puede ser el antiguo, pues dicen que Plinio no menciona los aceites esenciales para licuar la cera y, por otra parte, continúan diciendo que este autor no habla sino de cera, color, fuego y pinceles. Por lo tanto abandonan este primer proyecto para buscar un medio más conforme al lenguaje de Plinio.

A continuación exponemos sus métodos para pintar a la encáustica.

*** Primer método para pintar a la encáustica**

"Para imitar a los griegos con más exactitud habríamos imaginado mezclar los colores con la cera, poner todas las ceras coloreadas en fusión dentro de cubiletes, de aplicarlas rápidamente con un pincel sobre el cuerpo destinado a ser pintado, y aguantar las ceras aplicadas en medio de la fusión por medio de un hornillo de dorador, para dar al artista tiempo a fundir los tintes" ³⁰

Para mantener los colores licuados, recurren al empleo del agua caliente. Se fabrican unos artilugios idóneos para cada operación:

- a) Piedra para moler los colores, calentada con agua hirviente.
- b) Paleta con cubiletes para mantener los colores, también calentada de la misma forma.
- c) Paleta sobre la que se puedan mezclar los diferentes tintes, igualmente calentada con agua.

Hasta aquí el proceso es sencillo. La dificultad surge cuando el pincel llega a la tabla y la cera se solidifica.

Para eludir este problema fabrican otro artilugio, calentado como antes, con lo que se mantenía el soporte caliente.

A pesar de todos estos recursos, para mantener las ceras coloreadas en estado de ser empleadas, se comienza a dudar de que se pudiera hacer una pintura satisfactoria. Pues era dificultosísimo tener a la vez agua caliente para calentar, cubiletes, paleta y plancha de madera; y aún más dificultoso, la maniobra de pintar el cuadro, aunque las máquinas empleadas fueran infinitamente perfectas.

Terminan estas primeras experiencias con estos comentarios:
"Si los griegos han pintado con ceras coloreadas y fundidas, si se le da a entender el pasaje de Plinio en el sentido de si los pintores de

la antigüedad han empleado el agua hirviendo para trabajar o el calor inmediato del fuego, no es posible decidir la cuestión; el laconismo de Plinio no permite extenderse tan lejos. Por lo demás, es claro, que se pueda dar sentidos diferentes al pasaje de Plinio, y todos ellos susceptibles de ser verdaderos; por lo tanto, vamos a ensayar otras maneras de pintar sin apartarnos de los textos de Plinio".

*** Segundo modo de pintar a la encáustica**

"Se tomarán ceras coloreadas, preparadas como se ha dicho en el artículo precedente; se le hará fundir en agua hirviendo una onza de cera, por ejemplo, en ocho onzas de agua; cuando estas estén fundidas totalmente, se las batirá con espátula de marfil, hasta que el agua esté enfriada; la cera, por esta maniobra, se dividirá en pequeñas moléculas y estará bastante fraccionada para hacer una especie de polvo que flote en el agua, y que se conservará siempre húmeda en vaso tapado; porque, si la cera se vuelve a secar, las pequeñas partículas estarán sujetadas y pegadas entre sí, y esta cera dejará de ser propia a los usos para los que se destinó.

Cuando todas las ceras estén así preparadas, se meterá una porción de cada una en los cubiletes y se trabajará con pinceles ordinarios, como si se pintara al temple.

Cuando el cuadro esté acabado, se fijarán las ceras coloreadas con el hornillo de dorador, o con una espátula pequeña llena de fuego; si se da preferencia al hornillo, se pondrá el cuadro verticalmente; si por el contrario, se usa el de la espátula, se pondrá en una posición horizontal; de una u otra forma las ceras se fundirán fácilmente, contrayendo una fuerte adherencia con la madera y su color se volverá más rico".

*** Tercer modo de pintar a la encaústica**

"Para pintar el primero de estos dos procesos, se comenzará por encerar la plancha que se hubiese destinado para la operación.

Para encerar la tabla se procederá de la forma siguiente: se pondrá la plancha horizontalmente sobre un brasero caliente a una distancia adecuada para captar calor; entonces se frotará la parte de la plancha, que se habrá calentado, con un pan de cera blanca; si la plancha está a un grado de calor conveniente, la cera se fundirá; se la calentará de nuevo bastante vivamente para hacer entrar la cera fundida en la madera; se reiterará esta operación tantas veces como sea preciso, hasta que los poros de la madera no puedan absorber más cera; y sobrepasará la superficie aproximadamente el espesor de una carta.

Es muy importante, para el resultado de este género de pintura, que la plancha esté bien penetrada de cera, y que el calor más vivo no la pueda hacer entrar más que en los poros.

Cuando la plancha esté bien cubierta de cera, habrá recibido la primera preparación, que se podría llamar "impresión a la encaústica". Entonces se pintará sobre tal plancha con los colores usados para el aceite, preparados con agua pura o engomada ligeramente, sin embargo, estos colores no prenderían bien sobre la cera, y no se sujetarían por placas irregulares, lo que peligraría al pintar el cuadro.

Para remediar este inconveniente, es decir, para hacer tomar el color al agua sobre la cera...las tierras cretáceas parecen convenientes a esta operación más que mezcladas en pequeñas cantidades con la cera, ya que no le dan ningún color"³⁵.

"Se toma, pues, algo de esta especie de lápiz preparado, al que se le da comúnmente el nombre de blanco de España, puesto en polvo muy fino; se extiende sobre la cera y se lo frota ligeramente con un paño; se incrusta en la cera, dándole un tono mate; y entonces el color agarrará sobre la cera, como si esta hubiese sido aplicada sobre papel o madera en crudo"³⁶.

"Cuando el cuadro está pintado se expone al fuego; la cera que estaba bajo el color, se funde y hace penetrar al color en la cera. No es preciso un calor considerable para ejecutar esta especie de encaústica con exactitud"³⁷.

*** Cuarto modo de pintar a la encáustica**

El cuarto procedimiento de pintar a la encáustica no difiere de la que acabamos de indicar, más que por el lugar que la cera ocupa. En el precedente la cera había sido situada bajo el color; en este modo no es preciso poner la cera debajo.

"He aquí cómo es necesario trabajar: Se pinta a la aguada, de forma ordinaria, sobre una plancha muy compacta, cuando el cuadro esté terminado; se le colocará horizontalmente; se cubrirá de láminas de cera muy delgadas; se hará fundir esta cera con una estufa llena de fuego; la cera fundida penetrará en el color y la madera, y fijará el cuadro; lo cual hará que el color sea indisoluble al agua.

Para preparar las pequeñas láminas de cera se hará calentar la cera blanca, se la volverá bastante flexible, se extenderá con un rodillo sobre cristal o sobre mármol húmedo un poco caliente, hasta que esté delgada como un naipe.

De todos los medios que venimos indicando el tercero nos ha parecido más fácil para la práctica. La simplicidad de su manipulación ha animado a los artistas que han ejecutado sus cuadros con este proceso.

¿Es este modo el de los griegos? Es lo que no nos atrevemos a asegurar. Sin embargo, un número considerable de sabios y artistas, que han sido consultados después de la exposición de Minerva, en la Academia de Investigación, sobre nuestro cuarto modo de pintar a la encáustica, se han pronunciado de común acuerdo a favor del tercer o del cuarto modo" ³⁸.

Y terminan esta primera parte de la Memoria diciendo:

"En efecto, no entra en la composición de los cuadros, pintados según estos dos procesos, más que la cera pura y los colores: Estos llevan el carácter que Plinio recuerda de las pinturas griegas, lo vigoroso y la elegancia de sus colores. Pueden ser lavados y ser expuestos a la humedad sin recibir la menor alteración, calidad sin la cual la pintura a la encáustica no tendría gran mérito. Si la facilidad de la maniobra, el brillo de los colores y la

propiedad de ser impenetrables por el agua, son las cualidades que debe tener la pintura, se podría concluir que se ha adivinado la pintura de los griegos en el tercer proceso" ³⁹.

En la segunda parte de esta memoria titulada "*De la pintura a la cera*", dicen: "*Vamos a hacer un recuento exacto de los procesos de esta pintura a la cera, para lo que nos guardaremos bien de dar el nombre de Encaústica*" ⁴⁰.

Todas estas afirmaciones las hacen por el solo hecho de no ser necesario el fuego para fundir la cera en la esencia de trementina. En este aspecto disentimos rotundamente de Caylus, pues tan encaústica es este modo como los otros.

En esta segunda parte realizan cuatro experiencias que extractamos a continuación.

Primera experiencia: Se dejan las ceras en un recipiente con esencia de trementina hasta su total disolución y, a continuación, se mezclará con los pigmentos, y se ejecutará un cuadro.

Tras las correspondientes comprobaciones, se abandonará este proceso por falta de solidez.

Segunda experiencia: Se disolverán las ceras con esencia de trementina al baño maría, en la proporción de 7 partes de esencia por 4 de cera. Este proceso presenta mayor solidez que el anterior, sin duda por la mejor absorción de la cera por la esencia de trementina debido al calor.

Esta experiencia es desechada porque dicen que la cera se vuelve quebradiza por la falta de flexibilidad.

Tercera experiencia: Se cree poder volver la cera menos quebradiza con la adherencia de un cuerpo graso. Se le adiciona a la cera manteca de cerdo o aceites no secativos.

Estos productos, aunque en pequeña proporción, vuelven a las ceras coloreadas, pegajosas, por lo que se ven forzados a abandonar este ensayo.

Cuarta experiencia: Se recurre a los refinados secando la cera y desecando la trementina, con lo cual se consigue hacer más quebradiza la cera. También emplea la colofonia, pero volvía a la cera aún más quebradiza ⁴¹.

Continúa investigando otros modos que, dado lo disparatado de los ingredientes y forma de manipularlos, decidimos abandonar el presente extracto.

La memoria de Caylus fue el origen de discusiones y de panfletos interminables.

Pensamos que, además de los investigadores que cuestionaron a Caylus en sus descubrimientos, tenemos que objetar al respecto algunos puntos:

Primero: Los métodos de Caylus, aún cuando curiosos y laboriosos, carecen de toda consistencia porque se olvida de un aspecto: el de adicionar a la cera el ingrediente necesario para darle la dureza que ella no posee en condiciones naturales, esto es, las resinas, que en las proporciones idóneas le confieren adherencia y dureza.

Segundo: Respecto a llamar encáusticas a unos métodos, y a otros sólo pintura a la cera, pensamos que se deben considerar como encáusticas distintas, y cada una recibir un nombre según el método de trabajo o confección, con el fin de ir sentando bases que sirvan para esclarecer un tema tan confuso durante largo tiempo, que ha llegado a crear una relación problemática entre el investigador y la técnica, pues al final no aclaran nada entre el primer, segundo o tercer método.

Para nosotros es encáustica el primero, segundo y tercero. Con el tercero, las dos formas de diluir la cera: esencias volátiles y saponificación, en ambos casos hay necesidad de fuego, en unos casos al principio, y en otros al final.

2.8. JEAN JACQUES BACHELIER

Contemporáneo de Caylus es el pintor francés JEAN JACQUES BACHELIER que, con algunos conocimientos de química, imagina mezclar la cera con agua por el método de la sal de tártaro, pintar con los colores embebidos en esta micción y, enseguida, refundir el cuadro para fijarlo.

Los diversos ensayos que hizo tuvieron resultados satisfactorios, y los cuadros que ellos producían han sido tachados de ser un poco grisáceos; ello se debe a la forma de pintar y no al modo de operar.

Esta solución de ceras con sal de tártaro fue premiada en su época, pero perdió la celebridad y el aprecio iniciales con la práctica ⁴².

DIDEROT⁴³ escribe un folleto, "*Historia y secretos de la pintura en cera*" (1755), para exponer el medio descubierto por Bachelier (folleto sin nombre de autor) que reivindica en su favor la prioridad de esta búsqueda, y denigrar a M. de Caylus.

El pintor de esmaltes *Rouquet* hizo una burla o parodia titulada: "*El arte nuevo de la pintura en queso*" (*L' Art nouveau de la peinture en fromage*), donde lo descubierto por Bachelier era encubiertamente objeto de burla.

En el extranjero, sobre todo en Italia, había amigos y discípulos de Caylus, que se preocupaban por la difusión de sus investigaciones. Según el procedimiento de Caylus, trabajaron *Vien*, *Louis Joseph de Lorrain* y *Alexander Roslin*.

También Bachelier tenía alumnos y discípulos. Ambos bandos se debatían violentamente en vanas discusiones teóricas.

2.9. RAIMUNDO DI SANGRO

Tres años después de aparecer en los volúmenes de la Enciclopedia las investigaciones de Caylus y Bachelier, RAIMUNDO

DE SANGRO (príncipe de S. Severo, 1710-71), es tenido en Italia como el primero que se preocupó de la restauración del antiguo método, divulgando sus fórmulas y descubrimientos. Todas las gacetas se llenan sobre todo con los escritos de *Lalande*⁴⁴ y *Abad Richard*⁴⁵.

La cera era despojada de su grasa, obteniéndose una pasta que se dejaba mezclar con todos los pigmentos sin alterarse. Tales pigmentos eran solubles en agua y se aplicaban con pincel.

Suponemos que el ingrediente que despojaba a la cera de su grasa era un álcali, y la convertía en cera saponificada.

2.10. CARLES, BARÓN DE TAUBENHEIM

En 1770 el BARÓN DE TAUBENHEIM, quien preconiza un método consistente en asociar el aceite a la cera en la pintura, *"a iin -decía él- de poner al servicio de una, las cualidades de la otra, y de completar por esta unión, los procesos hasta entonces imperfectos"*⁴⁶.

2.11. M. FRATREL

M. FRATREL, contemporáneo y compatriota de Taubenheim, ha escrito sobre el objeto un libro en el cual exalta extraordinariamente los méritos de esta innovación. Expone largos detalles sobre las aplicaciones que él ha hecho. Da una serie de consejos para conseguir la idoneidad de la cera que él pretende, hasta llegar a una consistencia de mantequilla, y mezclando a partes iguales los colores diluidos en aceite⁴⁷.

A partir de 1770 se produce una acumulación de trabajos sobre la encáustica.

2.12. VICENTE REQUENO

La restitución de esta técnica estaba reservada al "Abate" VICENTE REQUENO (nombre por el que se le conoce), jesuita expulsado de España por Carlos III.

Este, natural de Calatorao (Aragón), tras su expulsión se estableció en Nápoles al amparo de la culta corte borbónica, y residente en Roma desde el año 1769. En 1784 publica su primer libro en lengua italiana, en Venecia, por Juan Gatti, cuyo título es: "*Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de Greci e Romani Pittori*"⁴⁸.

Fue el Padre Requeno hombre de ingenio inventivo y, como buen aragonés, muy tenaz.

Se hizo otra impresión de su obra ampliada, sobre la encáustica, en Parma en 1787, cuyo título es "*Saggi sul ristabilimento dell'Arte de dipingere all'encausto degli antichi*" (2ª Edición corretta e accrescita notbe del'autore della Stamperia Reale)⁴⁹.

Produjo otros trabajos sobre Música y Pantomima de los antiguos.

Requeno no se cifió a palabras, discursos e indagaciones sobre los escritores antiguos y modernos, sino que ensayó largamente la pintura a la encáustica, de manera que hablaba de ella como conocedor práctico y mostraba sus obras realizadas a la encáustica, y lo fundado que estaba en lo referente a sus manifestaciones sobre el método con que hicieron los griegos aquellas obras maravillosas.

Su interés está centrado en el tercer método de Plinio, aunque detalla una receta para pintar a la encáustica con estiletes calientes mediante los que se aplicarían las ceras en barras coloreadas, y que corresponde al primer método.

El método de Requeno obtuvo gran prestigio. Se le hizo académico y enseñó en Cátedras expresamente creadas para él: Bolonia, Ferrara y Mantua. Su método se propagó rápidamente.

A finales del siglo XVIII habían surgido pintores a la encáustica en todas las grandes ciudades italianas.

Puede que en sus teorías cometiera algún error, dando lugar a una apasionada polémica, pues la impugnó el científico y director de la Academia de Química de Verona *Antonio M^a Lorgna*, y arremetieron contra él el conde *Luis Torri y Vicente Bozza* y, discutiendo todos ellos lo que debía ser una mala interpretación de los pasajes de Plinio, nadie podrá quitarle la gloria de haber restau-

rado un célebre invento totalmente perdido.

Sobre el primer método dice: *"Se usa para pintar una plancha de madera lisa, sobre la cual se dibuja con carbón o lápiz rojo. Se fabrican unos estilete de hierro que tengan por un extremo un final puntiagudo y, por el otro, una terminación plana. Estos son los pinceles para este género de pintura.*

Para comenzar el trabajo, se tiene un horno con fuego cerca, que será para calentar los estiletes, pues se tendrán grandes y pequeños, como ocurre con los pinceles. A cada uno de ellos le he puesto en el centro un puño de madera para poder manejarlo cómodamente y sin quemarse.

Las ceras son tenidas en pequeños casilleros, como lo hacen los antiguos, según Varrón.

Las mezclas de los colores simples y los tintes los realizo sobre una plancha de hierro y, sobre ésta, unas hojas onduladas de hierro en las que estaban depositados los colores. Esta especie de paleta se tenía sobre el fuego.

Entonces, teniendo a la mano, o delante, ceras y mezclas preparadas, se toma con la punta de la espátula caliente, (que caliente pero sin quemar) una porción y se aplica donde se quiera, limpiando inmediatamente la punta de la espátula con un trapo de lino, que cubre extendiendo el color con el instrumento, uniéndolos, esfumándolos y dejando la capa con la espátula y tomando otros colores.

Al comienzo, el pintor se encuentra singularmente apurado para modelar los contornos, pero en pocos días, por la práctica llega a tal facilidad y prontitud que hará decir a Séneca: "Yo estoy maravillado de la celeridad con que un pintor hace un retrato, pasando de la cera al cuadro y del cuadro a la cera"⁵⁰.

Pero donde Requeno investiga sobre el restablecimiento de la encáustica con más profundidad es en el tercer método de los enunciados por Plinio, esto es, encáustica del pincel.

Basándose en el método de la disolución de la cera descrito por Bachelier, lo intentó por seis veces solo, y en presencia de dos personas bien instruidas en la materia, y con el artículo de la

Enciclopedia delante. Le salió inútil la experiencia no sólo con la sal de tártaro sino también con el cremor de tártaro. Pues ni con una ni con otro pudieron disolver las ceras, según se prometía, antes bien quedaron más duras que antes.

Se queja con toda justicia Requeno del Extensor del artículo "*Encaustique*" de la Enciclopedia metódica, porque, o por descuido, o por no entender la materia que trataba, se omitiese alguna circunstancia necesaria, sin la cual no pudo conseguirlo en su intento de resolver las ceras. Este método de Bachelier, aunque fue premiado, no tuvo éxito. Se puede creer que la Academia premiase al inventor más para animarle a proseguir perfeccionándolo, que por su actual mérito.

A continuación exponemos el método propuesto por Requeno para la pintura de tablas y paredes.

El método con que se han hecho las pruebas siguientes es especificado en su segundo volumen escrito acerca de esta materia.

La última advertencia que da Requeno es: "*Lo que se debe hacer para cultivar mejor mis encaustos, es que se prevean los investigadores de la encáustica del método que relato a continuación*"⁵¹.

** Primer paso: Hacer agua de goma y cera. Proceso a seguir:*

1º. Échense tres libras de agua natural dentro de una olla nueva vidriada, y arrímese esta al fuego. Debe ser este recipiente tal, que quede vacía una cuarta parte de él para que, cuando hierva la cera con la goma, no rebose fuera la espuma.

2º. En dicha agua se echan dos onzas de goma arábica en forma de polvos, que se harán cocer allí mismo hasta que se deshaga.

3º. Diluida la goma arábica, se echaran dentro de la misma olla dos onzas de cera púnica muy blanca, y ésta se recocerá tres o cuatro veces en el agua de goma.

4º. Se quitará del fuego la olla, y luego que se haya enfriado el agua, se verá encima una costra de cera blanquísima. Se hará un

agujero en la cera sin romperla, de suerte que no se haga pedazos toda la costra, y luego por declinación se echará toda el agua encerada dentro de una olla nueva. Sirve este agua para moler los colores con la pasta de almáciga y cera, y para empastar cuando se pinta".

*** Segundo paso: Pasta de almáciga y cera.**

1º. Se echan en un pucherillo vidriado y nuevo dos partes de cera púnica y cinco de almáciga purgada. Adviértase que, si se pone a derretir la cera, y después se echa la almáciga, ésta no se une con la cera. Es necesario seguir este orden. Échese antes la almáciga, y luego que ésta se haya derretido entre ascuas, se añadirán dos partes de cera púnica, o si no, échense a un mismo tiempo la cera y la almáciga, y después de bien desleída al fuego (pero sin hacerla hervir, ni tenerlas mucho tiempo sobre las brasas) se echará en una jofaina llena de agua fresca de pozo, y luego que se enfríen, se verán hechas las pastas.

*** Tercer paso:**

Muélese con agua de cera y goma los colores sobre pórfido (o si se quiere en un mortero a la antigua) juntamente con un poco de pasta de almáciga y cera. Conviene que el agua de cera y goma no sea muy fuerte o cargada, antes bien floja y ligera, y esto se hará debilitándola con agua.

*** Cuarto paso:**

Los colores molidos se tendrán en unos vasitos con agua de goma de cera, y de este modo se conservarán, como los colores al óleo en el agua fresca.

*** Quinto paso:**

Cuando se emprenda alguna obra se prepara la tabla o lienzo con los colores molidos sólo con cola.

*** Sexto paso:**

Las operaciones del colorido son las mismas que en los métodos ordinarios. Se han de evitar las veladuras demasiado ligeras, de que es muy enemigo el encausto. Es necesario hacerlo todo empastando, y se requiere en todas las cosas mucha masa de color para que salga más hermoso lo que se pinta, y no desaparezcan ciertos contornos, coloreados con demasiada ligereza.

*** Séptimo paso:**

Acabada la pintura, y bien enjuta, se hace el encausto del modo siguiente:

1º. Se derrite cera púnica (u otra cera blanca) en un pucherillo nuevo.

2º. Luego con un pincel de asta se cubre de cera desleída lo pintado, de modo que no se vea el color de la pintura.

3º. Se toma un caldero lleno de brasas y se arrima a la cera con que se cubrió la pintura; parte de la cera penetra y se une con la almáciga de la pintura, parte queda pegada a la superficie del cuadro, y lo restante se desprende goteando. Al aplicar el fuego es necesario observar: primero, que no se pare en un sitio el calderillo; segundo, que se tenga la pintura perpendicular, ó en el caballete, o en otra armadura semejante, para que pueda resbalar más libremente la cera; tercero, que el fuego sea mucho y muy vivo; cuarto, que se empiece a calentar la pintura de arriba abajo. Hecho de este modo el encausto, cuando empieza a enfriarse el cuadro, se toma un paño blanco, y con él se refriega la pintura, y se puede continuar refregándola aun después de frío".

La encáustica que recomienda para pintar las paredes se basa en el método que, según él, utilizaba *Tadio* (corrupto, Ludio Romano).

"Pero dígase cómo he practicado el método de Ludio:

1º. Se prepara cola que llaman de Alemania o, si se quiere, de orejas de buey, echándola en agua para que se ablande y pierda su natural dureza y sequedad.

2º. De esta cola se toma una porción, y se pone al fuego dentro de un pucherillo, sin echarle más agua que la que tiene incorporada dentro de sí la misma cola.

3º. Al mismo tiempo se echa cera blanca virgen, la mitad en cantidad o peso de lo que pesa la cola humedecida.

4º. Se mezclan con un palito, y cuando ya están desleídas y unidas, se echa dentro el color en polvo menudísimo, y se vuelve a mezclar todo de nuevo. La cantidad del color debe ser tanta que absorba en él la cera y la cola.

5º. Se deja hervir toda la masa de color volviéndola a mezclar con una espátula o palito, y luego se echa en un poco de agua fresca natural en él mismo, y se aparta del fuego.

6º. Para preparar las tintas o colores de suerte que se pueda pintar, desde luego es necesario volver a moler sobre el pórfido, o en mortero, una porción de aquella masa coloreada en los pucherillos.

7º. Todo lo demás se hace como cuando se pinta al temple ordinariamente.

8º. Acabado el mural y enjuto, se hace el encausto de esta manera: Se echa en un pucherillo, vidriado y nuevo, cera blanca con un poco de aceite. Se derrite al fuego la cera y se cubre de ella con el pincel todo lo pintado. Después de cubierto, se toma un brasero lleno de ascuas y, empezando desde lo alto, se va recorriendo y calentando, parte por parte, la cera; una porción de esta penetra sin alterar los colores; otra queda pegada a la superficie, y la mayor se derrite y baja goteando por el cuadro.

9º. *Últimamente, quedando igual toda la superficie, se toman en la mano algunas velas de cera encendidas y, acercando la llama con la izquierda a la pintura y replegando los sitios recalentados con un lienzo bien limpio a la derecha, se consigue el lustre de la pintura.*

10º. *En los techos paralelos al suelo se cubre de cera la pintura a cortos trechos y ligeramente, para que no sea necesario hacer gotear la cera superflua" ⁵⁸.*

Respecto a este método, y después de leer en Plinio y demás escritores lo que dicen de Tadio (corrupto, Ludio), no se encuentra indicio de cera, ni mezclada con los colores, ni sobrepuesta como barniz sobre las pinturas, ni desleída con cola, ni otros ingredientes. Los griegos mezclaron sus colores con ceras y resinas, no con gomas elásticas o con colas, como se supone en el método tadiano.

El barniz de cera que alega Requeno, apoyado en Plinio⁵³ y Vitruvio⁵⁴ no servía para las pinturas, sino para defenderlas. Esta maniobra no era pictórica, sino propia de enjalbergadores o albañiles.

Más adelante, y al descubrir algún inconveniente en la solidez de los colores, se hace cargo de la necesidad de que los colores se peguen a la tabla para que no se descostre fácilmente lo pintado, y que es necesario un fluido para desleír los colores demasiado densos o secos. Preparó para estos fines un agua compuesta de goma arábica y cera.

Este modo es como sigue:

"Se echan dos onzas de goma arábica en un pucherillo con agua, y luego que se han desleído agitándola con un palillo, se añade igual porción de cera, y dejándola hervir tres o cuatro veces, rompiendo el hervor con el palillo, se deja enfriar; una vez fría, se rompe la costra que aparece en lo alto del pucherillo, quedando el agua gomada debajo, que sirve para mezclarse con los colores y con la pasta de cera y almáciga, ya dicha en el acto en que se muelen en el pórfido. Esta misma agua sirve para tener siempre sueltos y húmedos los colores pudiéndose también añadir agua fresca en el momento en que se pinta".

Esta operación que, al igual que Pedro G. de la Huerta⁵⁵ hemos practicado algunas veces, pero poco o nada considerada agua de cera, sólo ha quedado unida a la goma, tras tres o cuatro errores, una quinta parte de cera o las partes desechables, esto es, las heces y otros cuerpos extraños que se extraen y separan mediante la fuerza del fuego.

Poco después de publicadas las *"Pruebas sobre el restablecimiento del antiguo arte de los Pintores Griegos y Romanos"*, se pusieron en movimiento contra esta obra algunos investigadores, y lanzaron a la luz una serie de folletos atacando estas investigaciones. Tales detractores son tres químicos y un anónimo, que han atacado a Requeno sobre un mismo punto, un tanto accesorio para el resto de las investigaciones acometidas.

Estos cuatro letrados han merecido respuesta por extenso, en la publicación de Requeno⁵⁶.

2.13. ANTONIO MARÍA LORGNA

El Coronel CABALLERO LORGNA, Director de la Academia de Química de Verona, quien se empeñó en un elegante discurso 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, sal de la barrilla. Y dice que de este modo descubre todo el misterio que encierra el nombre de cera púnica; que Plinio no enseña de modo alguno a blanquear la cera, sino a preparar un verdadero jabón de cera⁵⁷.

Después de publicado el mencionado Discurso, y antes de que Requeno diese respuesta, salieron ciertas observaciones de un anónimo contra el discurso de Lorgna.

Su objeto es impugnar la cera jabonácea, cayendo su autor en la misma red del antiguo "nitro" que su antagonista, y concediendo a Lorgna que el nitro antiguo fuese un álcali mineral, le niega la consecución del ceroso jabón.

2.14. LUIGI TORRI

Después de la contestación que Requeno da a Lorgna, aparecen unas observaciones sobre la cera púnica a cargo del conde LUIS TORRI⁵⁸, en las que pretende probar que muchas veces los antiguos bajo la voz nitro habían entendido un álcali; que la cera púnica de los antiguos probablemente estaba preparada con el "*afronitro*"; que el afronitro era un álcali, y que fabricándose la cera con un álcali necesariamente se reduce a jabón.

2.15. VICENTE BOZZA

VICENTE BOZZA, químico, con miras de aclarar el paso de Plinio acerca de las calidades del *nitro* para la cera púnica, también halló en el nitro de Plinio el natrón antiguo adoptado por Coronel, Anónimo y el Conde Torri.

Sorprende cómo estos críticos se han mancomunado en no examinar con detenimiento el pasaje de Plinio, Dioscórides y el Hortus Sanitatis, (véase cap. IV, apd., b.1.2)⁵⁹. Y así entender tan a su modo lo que dicen estos pasajes. Si los analizamos con detenimiento, lo antes expuesto, dónde se halla en todo el pasaje, o en todo el artículo la voz natrón, anatrón, u otro álcali mineral o vegetal. Solo se lee nitrum y nada más. Y así, por lo que toca a la letra de Plinio, no podemos entender en este paso el natro, pues no lo nombra como hace expresamente con el nitro: (*addito nitro...*).

Si recurrimos a Dioscórides, como anterior a Plinio y conocedor en profundidad de esta práctica, también emplea la palabra nitro (*insperso etiamnum nitri momento*).

Con relación a las dosis de cera y goma empleadas en las pruebas de Requeno e impugnadas por los célebres químicos, en el segundo tomo de las "*Pruebas*", analiza tanto el Discurso de Lorgna, como las observaciones del Conde Torri, del Anónimo y del proceso químico de Vicente Bozza.

Ante las observaciones que hace Lorgna al referirse a las cantidades empleadas y en las que dice: "*el pintar con tales pastas,*

podiera llamarse antes bien modo de pintar con almáciga que con cera", funda este reparo únicamente sobre las dosis de almáciga y cera, esto es: cinco onzas de almáciga y dos de cera.

Sin embargo Requeno, en el tomo 2, página 128, le responde: *"La razón que usted alega no tiene fuerza alguna, y si yo quisiese en esta carta hacer apología de mis Pruebas, respondería como conviene sobre esta duda; por ahora digo solamente que para concluir con el encausto una de mis pinturas hecha con almáciga, con la cera y con los colores, se requiere más cera que almáciga y colores juntos".*

Más adelante, al analizar el tratado de García de la Huerta, titulado: *"Comentarios de la pintura encáustica del pincel"* veremos sus investigaciones, así como las objeciones que le pone a Requeno sobre algunos asuntos, con lo cuál quedará aclarado el modo de Requeno.

Disentimos de Requeno, ya que el agua endurece la cera y, o se reserva para sí algún ingrediente, o de otro modo es imposible la operación de desleír los colores aglutinados con cera o cera y resina.

Seguramente actuaría con un álcali para *"romper la cera"* (romper la cera, es una voz muy utilizada antiguamente, y tal operación consiste en disgregar la cera; aquí se refiere a hacer una emulsión de cera y agua).

2.16. GIAN MARÍA ASTORI

En 1786, GIAN MARÍA ASTORI, publica una memoria: *"Della pittura a cera con l'encausto"*⁶⁰, en la que se proponía un método de preparar la cera, de suerte que se pudiese desleír con la misma facilidad que el jabón, y aún reducirse a tan mantecosa y blanda que cediese al pincel.

La solución de Astori es la siguiente: *"Para evitar este inconveniente (que la cera no se volviese oscura y cenicienta) se recomienda mezclar con la cera, no la ceniza de barrilla, sino el agua llena de sales de aquella ceniza. Para este efecto, échese en*

infusión la ceniza de barrilla, déjese en infusión dicha ceniza por diez y seis horas; luego filtre con papel de estraza y en agua preparada de este modo, échese una décima parte de miel; y de este agua de barrilla y miel, échese la cera en proporción que sea bastante para licuarla. Después se le añade agua caliente para hacerla más manejable. Esta mezcla sale con una perfecta blancura. Y todo esto es cuanto concierne a la preparación de la cera".

Como se aprecia, en este método se saponifica la cera, y queda reducida a un temple soluble en agua.

2.17. PEDRO GARCÍA DE LA HUERTA

En el año 1795 otro sacerdote español PEDRO GARCÍA DE LA HUERTA, residente en Roma, hizo allí innumerables ensayos sobre la pintura encáustica, reflejados en su libro *"Comentarios de la pintura encáustica del pincel"*. Fue socio de varias academias.

Con este libro da mucha luz sobre el antiguo procedimiento, sobre todo en lo relativo al tercer método.

Investigando nuestro autor en viejos textos latinos, sobre todo de Plinio, y comparando los de éste con otros de Vitruvio y Dioscórides, realiza un estudio completísimo desde un punto de vista filológico, desmenuzando los textos y estableciendo paralelismos entre las distintas versiones de ellos.

Investigando en los textos clásicos, nos informa del primer género de pintura a la cera, el más antiguo, que consistía en incorporar a la cera en fusión los colores en polvo. Al enfriarse se endurecen y, para usarlos, es necesario servirse de espátulas calientes, como ya se ha dicho. Por este medio se hicieron sin duda, muy notables obras de pintura en época remota, y Plinio se hizo eco de su fama, aunque lamentando no poder informar a la posteridad de quién fuera el inventor de la encáustica.

Cita a Plinio a propósito de este párrafo: *"Ceris pingere, ac picturam inurere quis prior excogitaverit non constat"* ⁶¹.

Respecto al segundo método (sobre marfil), las objeciones que hace a Requeno quedan reflejadas en el capítulo IV, apdo. 3.3.2.

En cuanto al procedimiento "del pincel", G^a de la Huerta atribuye su invención a Apolodoro, interpretando a Plinio literalmente. Para él, este procedimiento es el tercero ("*Tertium accedit, resolutis igni ceris penicillo utendi.*"), usando la cera disuelta con pincel. Pero, ¿de qué modo?. Sencillamente: disolviendo la cera fundida, saponificándola (*Resolutis igni ceris*).

Respecto a la elección de este tercer método dice: "*He elegido tratar el tercer método de Plinio con preferencia a los dos primeros, por que éste es el que más ha movido la curiosidad de los literatos, profesores y aficionados y del que yo tengo más noticias. Además de que veo su práctica menos diversa de la de los otros métodos, como óleo, fresco, miniaturas y temple, debe preocupar menos a los profesores el emprenderla y cultivarla, y porque en este último género se hicieron las obras más famosas de la antigüedad, tanto en tablas como en paredes*". Y sigue diciendo: "*Los detractores de la encáustica confiesan que, aún cuando la pintura que se propone en estos "Comentarios" y en las "Pruebas" (de Requeno) no sea idéntica a la de las lumbreras de Grecia, contiene dos innegables ventajas sobre ella: una, mayor hermosura en colorido; y otra mayor duración*"⁶².

Es grande el interés que dispensa este autor al libro de Requeno, del que toma la advertencia de los peligros del óleo, por diversos motivos, entre otros, la preocupación por la perdurabilidad de su obra. Lo que ponía fuera de sí a G^a de la Huerta era el que algunos mezclaran la cera con aceite, pues aseguraba que la adición de este perjudicaba en gran manera a la pintura encáustica. Era enemigo del óleo, pero con razón o sin ella, no vamos a detenernos en el presente trabajo sobre tal causa, ya que nuestra misión no es atacar a otros procedimientos en favor de la encáustica, sino en demostrar las excelencias que esta posee y que no son conocidas suficientemente por los pintores.

Como hemos dicho anteriormente, interesado G^a de la Huerta en la lectura del libro de Requeno, comenzó a ensayar por su cuenta, basándose en los consejos que daba el referido libro, con un continuo ejercicio de la cera. Sospechó que en ese libro había algún

error, sobre todo al explicar el poco claro pasaje de Plinio: *Tertium accesit, resolutis igni ceris, penicillo utendi.*

En el capítulo XXVI del libro de los "Comentarios" se reflejan los experimentos, reflexiones y diligencias previas al descubrimiento de la resolución de las ceras.

A este respecto dice: *"Al cabo de unos meses leí, anunciado en la Gaceta de Venecia, una "Memoria sobre la pintura con la cera al encausto del Señor Juan María Astori, Veneciano", en que se proponía un método de preparar la cera, de suerte que se pudiese desleír con la misma facilidad que el jabón, y aún reducirse a tan mantecosa y blanda que cediese al pincel. Me hice luego del cuadernillo y, a poco, vi que su autor no coadyuvaba el espíritu ni los deseos de Requeno, esto es, descubrir e investigar las prácticas de los antiguos para restablecerlas de nuevo, sino que se contentaba con hallar un modo gracioso de pintar con las ceras cualquiera que fuese Griego o Latino, antiguo o nuevo: así, da lugar a la miel, al aceite de almendras dulces, al de adormideras, ingredientes contrarios, con evidencia, al fin de reproducir la antigua pintura Griega"* ⁶³.

El método descrito ha quedado reflejado en la pág. 51 del presente capítulo, que dice: *"En virtud de este artículo -dice G^a de la Huerta- puse manos a la obra para probar si salía yo también con la resolución que tanto buscaba. Logré la cera blanquísima, perfectamente jabonácea, o por mejor decir, mantecosa. Agradecido como la justicia pide, al industrioso inventor, y contentísimo del éxito de mi experimento quedé conforme en todo a cuanto me había prometido la "Memoria"; Y, después de pintar algunos cuadros y ver los resultados, comenta al respecto: "De aquí inferí dos cosas. Primera, que los colores se muelen con mayor facilidad, pues en el método del Señor Requeno por la dureza más que natural de la cera, como unida a las resinas, resiste mucho en la piedra bajo la moleta a unirse con los colores, y cuesta mucho trabajo el quebrantarla y reducirla a polvos. Segunda, que los antiguos no necesitaron de la piedra plana, aunque de suyo tan cómoda para moler los colores, bastándoles un mortero competente"* ⁶⁴.

Seguidamente desecha el empleo de los ingredientes antes descritos, miel etc., por no encontrarlos útiles.

También encontraba dificultad en la consecución de la ceniza de barrilla, por lo que era necesario encontrar otro elemento más común, pues no viendo nombrada por los escritores antiguos esta ceniza resolutive, pensó que este menstuo de la cera debía ser una materia fácil de hallar en todas partes, que se pudiese aplicar cómoda y domésticamente por los artistas.

Después en el capítulo XXVII refleja sus descubrimientos acerca de la resolución de las ceras. Y dice: *"Después de no pocas experiencias con la cera, y de haber desperdiciado una buena porción de ella, se me ofreció probar si la ceniza común producía el mismo efecto en la cera que la de barrilla. Tomé una paletada de la cocina de mi casa. Eché esta ceniza en una porción casi igual de agua, dejándola en infusión por veinte y cuatro horas, como si fuese a hacer la solución de Astori, y a la mañana siguiente puse manos a la obra, aunque desconfiado del buen éxito de mi tentativa, y calificándola en mi interior casi de inútil y vana, no hallando la propuesta de los célebres químicos y literatos, que han dejado hasta el día de hoy intacta la privativa de resolución a la sola ceniza de barrilla. Arrimé la infusión a la lumbre, y la hice hervir para que se incorporasen mejor las partículas alcalinas e cualesquiera otras que tuviesen virtud resolutive; luego colé mi lejía por un lienzo cubierto de un papel de estraza y después de colada, la hice hervir otra vez, poniendo contemporáneamente a derretir en otro pucherillo una porción de pasta de cera y almáciga. Cuando la una hervía y la otra se había acabado de derretir, eché el agua en la pasta y la arrimé otra vez al fuego para que se uniesen los tres ingredientes; y la tuve así, moviéndola con un palito continuamente hasta que quería salirse. Entonces la quité del fuego y la puse a enfriar. Después de algunas horas fui a ver mi puchero, y hallé la cera tan blanca como el requesón, tan blanda y suave como un unguento y, por consiguiente, muy a propósito para mezclarla con los colores.*

Un descuido ajeno me dio lugar a un segundo descubrimiento muy estimable, por cuanto simplifica y facilita notablemente la resolución". Cuenta que, teniendo que hacer una demostración de esta resolución a unos señores, y habiendo encargado le hiciesen la infusión el día anterior, al comenzar dicho experimento se encontró con que se habían olvidado del encargo, y comenta: "Viendo yo que faltaba el agua de aquella preparación, y que había tenido hasta entonces por necesaria, como recomendaba Astori, por ver si podía salir del paso, hice la prueba de cocer allí mismo la ceniza que hallé en la chimenea y con las diligencias dichas, pero sin la infusión, me salió la cera perfectísimamente resuelta y mantecosa, por lo que desde entonces la resolución la realizo de este modo y con igual facilidad.

Otra casualidad me hizo encontrar el tercer modo de resolver la cera aún más fácil, aunque no tan pronto como el antecedente. La sola ceniza infusa por espacio de doce horas en agua común, colada por lienzo, filtrada por un papel de estraza, cocida sin la ceniza, y echando en ella la pasta de cera y resina hecha pedazos, la he resuelto excelentemente al mismo tiempo que se derretía en el agua. De esta suerte se ahorra la primera cocción de agua y ceniza. De donde infiero que es tan lejía la de la simple infusión como la cocida con la ceniza, aunque parece que esta última deba ser más eficaz" ⁶⁵.

Todo el interés de G^a de la Huerta se centraba en la divulgación de la práctica del encausto a través de las experiencias realizadas por él.

Como apuntábamos anteriormente, vamos a reflejar algunos reparos que pone G^a de la Huerta al autor de las "*Pruebas*" Requeno.

En lo referente a las dosis de goma y cera propuestas por Requeno, y ya impugnada por Lorgna, G^a de la Huerta dice: "*El pintar con una pasta de cinco onzas de almáciga y dos de cera, y con otra de dos onzas de goma arábica y apenas la quinta parte de una onza de cera sería más pintar con gomas que con cera. No me*

desentendiendo de la cera que requiere Requeno para barnizar el cuadro; pues trataré de ésta más adelante.

La cera se debe considerar, en la pintura al encausto, como primer ingrediente en orden a la cantidad, para mezclar en ella y con ella los colores. Prescindo por ahora de que estos hayan de pesar por sí solos más, o hayan de ocupar mayor espacio que las ceras con que se mezclan: pretendo solamente que, así como la pintura al óleo tiene esta denominación del solo aceite, que comúnmente se usa en ella, del mismo modo la pintura cérica que se practicase con las dosis sobredichas, no sería acreedora de tal denominación, siendo la dosis de las gomas tan evidentemente excesiva".

Al referirse al hecho de barnizar la pintura con cera blanca, con lo que al final haya más cera que de los otros ingredientes, como rebatía a Lorgna, al decir "*Calentada la cera, y mezclándose con los colores y con la goma, quedó barnizada la pintura*"⁶⁶, dice nuestro autor: "*No puedo concebir cómo se puede mezclar la cera externa del barniz con los colores mezclados, y unidos de antemano con una dosis enorme de gomas elásticas y resinosas, que unidas con los colores forman un compuesto mucho más consistente y duro que la simple cera. No necesita el cuadro para quedar barnizado, que la cera de fuera se mezcle con los colores, pues para esto se necesitaría que la cera estuviese más caliente. Debería estar cociendo para que se resintiesen algo las gomas resinosas; y de aquí nacerían varios inconvenientes: 1º) Quedaría la pintura demasiado árida; 2º) Se freiría la cera externa con las gomas pegajosas, levantando ampollas, como suele suceder con gran fealdad y detrimento de lo pintado; 3º) Pudiera la pasta resentirse de modo que los mismos colores, por liquidarse demasiado, goteasen, o se moviesen de su lugar. Y así, concluyo que el barniz de cera, aunque se pegue a la superficie, no se interna con los colores ni con las gomas; y que la porción de cera que se supone necesaria para denominar justamente cérica la pintura, no queda realmente en el cuadro, como pretende Requeno. Y por último, concedamos que el barniz del cuadro con la poca porción de cera mezclada con los colores,*

excede colores y gomas juntos; es cierto que tal barniz no es pintura, ni la cera que entre en él se debe contar como ingrediente propio de la pintura encaústica del pincel, por no hallarse autorizado ni por los antiguos escritores, ni por necesidad, como se probará en su lugar".

Referente a la proposición IX que hace el autor de las "Pruebas", dice: *"Los griegos y romanos antiguos lograron desleír las ceras, de suerte que quedasen manejables con el pincel y, después de quemadas, recibiesen consistencia con betunes y gomas resinosas" 67.*

"La oscuridad de esta proposición -dice G^a. de la Huerta- pide algún análisis para más clara inteligencia de lo que es resolución de las ceras. Ni los betunes ni las gomas han podido jamás ser instrumentos menstruos o causas eficientes de dicha disolución. Están las ceras tan lejos de adquirir solubilidad por la introducción de las gomas resinosas que antes bien deben adquirir mayor firmeza.

No creo que entienda Requeno por resolución el desleír los colores ya preparados en los vasitos o en la paleta, cuando empiezan a condensarse o endurecerse, porque para esta función no se necesita fuego sino algún liquido, como sería, según su método, el agua de cera y goma. Tampoco debería entender por resolución el moler y unir los colores con la pasta de almáciga y cera, y con el agua de cera y goma, pues en esta operación tampoco entra la del fuego; y por otra parte la disolución de las ceras se debía hacer rigurosamente a fuerza de fuego: "Tertium accesit resolutis igni ceris" de Plinio" 68.

Requeno por su parte, dice: *"Muélanse con el agua de cera y goma los colores sobre el pórfido (o si se quiere en un mortero a la antigua) juntamente con un poco de pasta de almáciga y cera" 69*

Aquí tampoco se halla vestigio de solución -dice G^a de la Huerta-. Los colores se preparan en frío y se muelen, pero sin disolvente. El agua por sí sola no resuelve la cera: en agua caliente el fuego la derrite, no la disuelve por virtud propia, sino por la del menstruo ayudado por el fuego. Fría el agua no altera poco ni

mucho la cera. Unida el agua de goma con los colores, tan lejos está de resolver la cera que, antes bien, sujeta de algún modo los pedazos de pasta y los colores para que no salten cuando quiebran al molerlos. Evaporada el agua, no deja otro efecto en la cera, sino el de haberle endurecido más con la admixción de las gomas y los colores. En suma, con esta agua no se consigue la resolución de Plinio que debe hacerse con el fuego (Resolutis igni ceris)" 70.

Para terminar estas objeciones respecto a los descubrimientos de Requeno, hace referencia a qué cosa sea la resolución de las ceras, pues parece que éste no llegó a conseguirlo.

Y apostilla G^a de la Huerta: *"El señor Abate Requeno usa la voz desatar ó soltar ("sciogliere"), interpretando el paso de la resolución. Pero sabemos, -dice Requeno-, que desataban las ceras al fuego antes de pintar: Resolutis igni ceris" 71.*

"Pero desatar, soltar y desleír, dice nuestro autor, son voces demasiado genéricas; pues se deslíe todo lo que se derrite, se deslíe todo lo que se resuelve, y se deslíe también lo que antes se había reducido a polvos, y después a terrones, echándole algún líquido frío o caliente. Lo mismo se puede entender del desatar. Pero ni el resolver se extiende tanto cuanto el desleír, ni el desleír es lo mismo que derretir, vaciar, fundir; y mucho menos en relación a la pintura cérea" 72.

Quien lea con atención la segunda prueba de Requeno comprenderá desde luego que buscaba muy de veras la verdadera resolución.

Intentó el mismo Requeno la resolución de Bachelier y, aunque lo hizo seis veces con sal de tártaro, no pudo conseguirlo.

Y termina diciendo nuestro autor: *"Yo entre tanto no me aquietaba con la resolución que finalmente adoptó Requeno, por no efectuarse con fuego, (resolutis igni ceris), y me puse a buscar un medio para reducir la cera resuelta en un estado de blandura permanente, y que se pudiese desleír y unir con agua fría como el verdadero jabón; condiciones que yo juzgo necesarias para no apartarme ni de la letra de Plinio, ni de la práctica de los Griegos Pintores del mejor siglo en un punto de los más esenciales" 73.*

Como se aprecia, G^a de la Huerta siguió muy de cerca todo aquello que Requeno decía en su libro y con cuánta diligencia fue desmenuzando párrafo a párrafo y comparándolos con los escritos clásicos.

Nosotros estamos de acuerdo en bastantes puntos con las objeciones y aclaraciones que hace a Requeno.

2.18. GIOVANNI FABRONI

A finales de siglo, 1797, el erudito florentino GIOVANNI FABRONI⁷⁴ toma en sus memorias una sola cara de la cuestión.

Entendía que los métodos utilizados hasta entonces no eran compatibles con las fuentes escritas de la antigüedad.

Examina la pintura blanca de un habito de momia conservado en el museo de Florencia, y cree poder establecer que con la materia colorante, la cera estaba empapada en aceite de nafta, pues Egipto poseía recursos naturales como para poder emplearla, obteniéndose el mismo resultado con esencia de trementina.

Aunque se apoya para el uso de este método en que desde las épocas más remotas se conocía la disolución de la cera en la nafta, Plinio no parece estar muy conforme con su empleo, ya que dice: "*A los ojos de algunos autores la nafta es una especie de asfalto y esta materia eminentemente inflamable, caso de la naturaleza del fuego, no ofrece ninguna utilidad*"⁷⁵.

Tanto en Francia como en Italia se suscitó una viva polémica entre los defensores del calor para ablandar la cera y poderla emplear, y los que lo conseguían por procedimientos químicos.

2.19. PRECIADO DE LA VEGA (PARRASIO TEBANO)

PARRASIO TEBANO publica en 1798 una Alegoría o poema prosaico sobre teoría y práctica de la pintura, llamada "*Arcadia Pictórica*", cuyo nombre de autor es PRECIADO DE LA VEGA. Dividida en dos partes, la primera trata de lo que pertenece al dibujo, y la segunda del colorido⁷⁶.

En realidad se trata de una lección magistral puesta en boca de Requeno por el autor del libro, en la que se enumeran los ensayos anotados por éste en su libro de las "Pruebas" y tratado con anterioridad. Por ello nos parece oportuno transcribirlo por si con ello se pueden aclarar algunas dudas respecto a los ensayos realizados por Requeno.

Comienza diciendo: "Una nueva Clase o Aula, me dijo el Estudio, deberá abrirse, acaso en este día, según tengo entendido, para enseñar un nuevo método de pintar que ya usaron los antiguos y celebrados Pintores Griegos, de quienes después aprendieron los Romanos, el cual era colorir con colores mezclados con cera purificada, según en varios pasajes de Plinio y Vitruvio; tratando de dicha práctica pero con tal obscuridad que muchos eruditos que han querido entenderlos y explicarlos, no han podido poner en claro el método, con que los antiguos practicaron esta especie de pintura.

Don Vicente Requeno, erudito español, se ha puesto en el empeño de entender y explicar a Plinio y Vitruvio y de asegurar con su propia práctica la inteligencia de los pasajes oscuros de dichos autores, que no pudieron aclarar otros escritores, y así con su explicación, que ha dado a la prensa, se han pintado ya muchos cuadros en varias ciudades de Italia con la cera al encausto, esto es, al fuego.

Algunas de estas pinturas hemos visto aquí, que no pueden negarse el acierto del modo y método de colorir con la cera; lo que naturalmente explicará el preceptor que tome a cargo la enseñanza, por si alguno de los aplicados y curiosos quiere practicar esta manera, en que los antiguos fueron tan celebrados.

Apenas la comitiva se dirige a la sala, vi salir por la puerta varios hombres vestidos de ropas talaes y con venerable aspecto, por lo que dije a mis compañeros: según el traje me parecen Griegos, aquellos que veo ponerse a uno y otro lado de la puerta, sin duda para recibir a la pintura. Son verdaderamente como dices, me respondió el estudio, y son aquellos más celebres pintores de la

Grecia, de quienes aprendieron después los Romanos el arte de pintar con la cera. Yo según los distingo, veo que son Apeles, Timantes, Parrasio, Protógenes, Apolodoro y Zeuxis, que salen a recibir a la pintura para introducirla en el Aula, y aquel que está con ellos sin la vestidura Griega, será el Preceptor, que naturalmente deberá hacer el discurso, con que enseñará a los discípulos que concurren el modo de pintar según aquellos antiguos maestros que vemos.

El Genio dijo entonces: Acaso será D. Vicente Requeno que es el que ha procurado instruirse para enseñar ahora el modo antiguo de pintar con la cera al encausto.

Llegó entonces a la puerta de la sala el honor recitando el siguiente soneto:

*Noble y bella pintura, que elocuente
el mudo pincel, con que imita
tu mano cuanto ve, y cuanto medita
la más sutil, docta, ó piadosamente.*

*Tu la historia y la efigie haces presente
del Héroe, que en sus hechos se acredita;
y cuanto nuestro Plectro o canto excita,
tanto tu arte figura dulcemente*

*Con lengua Universal y astro erudito
tus colores nos muestran de la Historia,
cuanto la pluma nos presenta escrito*

*Tu quieres hoy traer a la memoria
lo que obraste de Grecia en el distrito,
y así renovará tu antigua gloria*

-Discurso-

"Aquella grande afición, que tuve al arte de pintar, nobilísima señora, me ocupaba de continuo la mente, llenándole del deseo de poder entender como lo practicaron estos célebres Pintores Griegos, que aquí vemos y los demás que nos dejó la historia celebrados en los escritos de Plinio y de otros muchos Escritores, que procuraron encomiar el arte y los Profesores, y darnos noticia del modo que tuvieron en su práctica, con que hicieron tan celebradas obras.

Mis deseos llegaron a entender el modo y los medios que usaron para merecer aquel aplauso, que los historiadores nos manifiestan, aquel mérito digno de pagas o premios tan crecidos; prueba de la sensación que movía el espíritu de los hombres, y aún de los animales con verdadera imitación de la naturaleza, y hasta el relinchar de los caballos, al ver uno pintado y cantar las perdices a la vista de otra cosa coloreada, así como bajaron los pájaros a picar algunas frutas pintadas: tan verdaderas parecían.

Estas reflexiones, que me agitaban en entendimiento, me pusieron en la curiosidad de ver en los historiadores aquellas noticias, que no podían instruirme, no sólo del mérito de los pintores Griegos y Romanos antiguos, sino de la práctica con que usaron los colores, y del modo de prepararlos para pintar con aquel arte que hacía durar sus pinturas muchos años manteniéndose con la vivacidad del colorido con que fueron hechas, sin que llegase el tiempo tan fácilmente a ennegrecer u oscurecer los colores en las sombras, ni a mudar con amarilla pátina los claros, como de ordinario vemos que sucede en las más celebradas pinturas hechas con aceite y barnices, bien que con el auxilio de muchos colores, que los antiguos no conocieron.

Comencé a dudar, que fuese tan merecido tan grande aplauso que se le dio a la invención de pintar con colores mezclados con aceites secantes, creyendo que se perpetuasen más las pinturas por

quedar defendidas de la ruina del agua, si se limpiaban con ella estando puercas, pues veía el daño que en ellas causaba el tiempo obscureciéndolas demasiado.

Con estas consideraciones comencé a ver libros y hallé, que el uso antiguo era el de unir cera a los colores, con cuyo medio éstos, no solo no se inmutaban, sino que se defendían de las aguas, y mantenían su natural belleza por muchos años, pero el mecanismo de disponer la cera no era tan fácil entenderlo, y así comencé a probar varias maneras de purificarla, y poderla unir a los colores, para usarlos de modo que fuesen manejables con el pincel, y se pudiese pintar con ellos, para lo que era necesario hacer la cera flangible de modo que moliéndose sobre la piedra se pudiese reducir a polvo como los colores.

Hallé que los antiguos daban una mano de cera sobre sus pinturas, y que con el fuego o encausto volvían a quitarla dejando solo en la superficie una especie de barniz, que la dejaba tersa y lucida y defendida de las humedades, pero no hallaba yo tan claras las explicaciones, que pudiese penetrar fácilmente los medios y la práctica de este género antiguo de pintura.

Procuré hacer yo mismo varias pruebas en la purificación de la cera uniéndola a varias gomas a fin de que pudiese romperse, quitándole aquella porción oleosa que tienen unidas sus partes y moliendo con ella los colores, comencé yo mismo a pintar con ellos, y a dar a mis tablas pintadas la cera usando después el encáusto o fuego para quitarla, y dejarlas del todo concluidas.

Probé también el modo de pintar con la espátula aguda por un extremo, y por el otro plana, según pude comprender en los Autores la práctica de los antiguos, y conseguí el efecto con todo de faltarme el uso.

A ejemplo mío y con mi método, ya comunicado públicamente a todos, quisieron probarse otros varios pintores en Cento, Verona y Mantua y otras partes, no sólo a pintar con pinceles, sino a probar con el estilo o espátula, y consiguieron el buen efecto de manifestar su mérito en este antiguo y renovado método de pintar con la cera.

No puedo yo asegurar que tal fuese el mecanismo antiguo; pero podré afirmar, que hasta ahora mi experiencia ha manifestado con las operaciones prácticas más seguros efectos de los que los escritores modernos han propuesto interpretando a los antiguos, que por no haberse escrito con la claridad que se requería, no es fácil entenderle en la práctica de disponer la cera y los colores, y en el modo de manejarlos.

Y porque no quiero ser misterioso, ni demasiado prolijo en mi discurso, deseando solo de poner en claro a beneficio del público mi experiencia, diré ahora breve y claramente para instrucción de estos jóvenes que me oyen, el método que he tenido y practicado en disponer los materiales, usarlos y dar la cera y el fuego a mis pinturas, que es el que han conseguido aquellos profesores, que con sus pruebas han manifestado el propio efecto que conseguí yo mismo.

Y porque deseo ser breve comenzaré a decir la preparación de la cera, que es en el modo siguiente:

Se tomarán cinco onzas de goma llamada mástice, y dos onzas de cera cándida; se pondrán en un puchero, y se harán derretir al fuego, meneándolas con un palillo hasta que hiervan, y habiendo hervido se echan en una almofia, lebrillo o barreño de agua fresca. La pasta que quedará nadando sobre el agua, se pone aparte, porque deberá servir para moler los colores como diré.

Se tomará otro pucherillo con agua bastante para cubrir una porción de goma arábica a discreción, en cuanto a la cantidad. Se menea continuamente con un palillo a fin de que se derrita, y no se pegue al puchero, advirtiéndole que no hierva. Cuando la goma esté derretida se mete otra semejante cantidad de cera cándida en el mismo puchero, mezclándola con dicha agua engomada, hasta tanto se derrita y una la cera, moviéndola con un palillo: y cuando la cera esté derretida, y forme un líquido con el agua, se pone a enfriar fuera del puchero, y en estando fría quedará como un pastel o masa, cuyos usos serán los que voy a decir.

El primer uso será: puesta la pasta o pastel en un puchero de agua fresca por algunas horas se derrite el pastel; entonces se pone al fuego, y se hace hervir varias veces. Se quita del fuego, y se deja enfriar aquella solución de goma y cera, sobre cuya superficie se verá una costra de cera, y abajo se hallará el agua encerada y engomada, la cual sirve para moler los colores, uniendo el pastel con el mástice y cera en porción de una tercera parte, relativa a la cantidad del color.

Segundo uso: La misma agua hecha con el pastel hervido y disuelto, sirve para moler los colores, y pintar con el pincel teniéndose calientes los colores cada uno en su puchero a fin de imitar las miniaturas antiguas en pergamino, y para pintar sobre papel, sin hacer otro encáusto.

Tercer uso: La dicha agua de goma arábica y cera con el pastel de estas dos cosas sirven para moler sobre la piedra todos los colores.

La misma agua de goma arábica y cera se prepara también de otro modo. Se ponen dos onzas de goma en un puchero de agua, y luego que la goma esté derretida, meneándola con un palillo, se unirán otras dos onzas de cera dejándola hervir tres o cuatro veces, rompiendo el hervor con el palillo, se dejará entonces enfriar, y después se romperá la costra, que comparece sobre el puchero, bajo la cual se halla el agua engomada que debe mezclarse con los colores y con la pasta de cera y mástice sobredicha en el tiempo de molerlos sobre la piedra. Esta agua misma sirve para tener disueltos y húmedos los colores, pudiéndose también unir un poco de agua fresca en el acto de usar de ellos.

Preparados en alguno de dichos modos los colores se hace el aparejo del cuadro con cualesquiera tinta.

Pintado el cuadro con pincel y con los colores dichos, se dejará reposar y enjugar, oponiéndolo al calor del fuego o del sol, y en estando bien enjuto se pasará a la operación del encáusto en forma siguiente:

Primeramente se ha de derretir cera cándida en un puchero, de modo que no hierva, y con el pincel se cubre de dicha cera derretida el cuadro pintado.

Segundo, una vez fría la cera, se tomará un braserillo o sartén llena de carbones encendidos de cualidad fuerte, arrimándolo al cuadro, comenzando por lo alto, y se procura el efecto con poner el cuadro algo horizontalmente, y llevando el fuego de una a otra parte de él, hasta que comience a derretirse la cera sobrepuesta, y caer toda ella por el cuadro abajo sobre el suelo descubierta la pintura, con la advertencia que no hiervan las ceras teniendo demasiado fijo y parado el fuego en un sitio. Y como de ordinario sucede, que algunas partículas o gotas de cera quedan pegadas al cuadro por alguna dificultad en el derretirse, fácilmente se despegan con una raedera a manera de cuchillo, y mojándola a menudo con saliva o con agua.

Hecho de este modo el encáusto antes de enfriarse, el cuadro se limpia, y refriega con paño de lino suave y limpio, hasta que quede lo pintado lucido y lustroso.

Creo que por ahora bastará para instruiros del modo, que yo he comprendido, y usado el pintar con la cera al encausto, en lo que la experiencia y uso os hará prácticos, como a mí me ha sucedido.

Ahora os diré del modo de pintar con el estilo, o sea espátulas, sobre tablas de madera, mármol, cobre, u otros materiales consistentes.

Primeramente se ponen a derretir en un pucherillo iguales porciones de cera blanca y de mástice. Derretidas estas dos cosas se pone en polvo el color y se incorpora con las ceras al fuego moviéndolas con un palillo.

La cantidad de color debe ser tanta, cuanta sea menester para absorber las ceras casi calientes.

Se echará después la masa coloreada caliente e hirviendo en almofia o lebrillo lleno de agua fresca, y así se preparan uno a uno todos los colores, para poder trabajar con la espátula, o sea estileto.

Se dibuja sobre la tabla ya preparada y lisa, con el carbón o lápiz, sin imprimadura o aparejo de color.

Las espatulillas deberán ser largas un palmo y medio poco más o menos, y podrán hacerse de hierro u otro metal, por una parte puntiaguda, y por la otra planas con fachadas, y piramidales en la parte aguda.

Al comenzar el trabajo se tiene un brasero con fuego junto a sí, para tener calientes tres o cuatro espatulillas, que para que no quemem la mano, será bueno que en el medio tengan una especie de cabo o asidero de madera; y de estas, unas serán grandes, y otras pequeñas como se usa con los pinceles.

Las mezclas de simples colores, y las tintas, se pueden hacer sobre un pedazo de tabla con una espatulilla plana y caliente, o sobre una plancha de hierro pudiéndose ésta limpiar poniéndola al fuego.

Teniendo pues al lado las ceras y mezclas, o tintas preparadas con la punta de la espátula caliente, de modo que no queme, se toma una porción, se aplica sobre el dibujo, se limpia inmediatamente la punta de la espátula con un pedazo de lino, y esfumando y alisando el color con la espátula, se toma otra, cuando aquella se hubiese enfriado, y con todo esto no hay necesidad de otro encáustico.

De este modo se han pintado ya por algunos profesores varios cuadros de diferentes grandezas y tamaños, en particular á pincel. Y de este modo creo, que los antiguos pintasen sus naves.

Pudiera ser más prolijo en mi discurso, pero temiendo de ser cansado he dicho brevemente lo que basta para instruiros remitiéndome al libro, que sobre esta materia he dado a la prensa, cuyo asunto os diré en otras ocasiones manifestando para que sepáis aquellas experiencias, que sobre esta materia pudieran iluminarme y hacerme práctico.

Aquí dio fin el Preceptor a su discurso y la Pintura, que había estado atenta, hizo señal de aplaudirlo a tiempo que la Musa Polimnia levantándose en pie pidió la permisión de cantar el siguiente soneto:

*Jóvenes que a esta Arcadia habéis venido
a imitar con pinceles y colores
de la Naturaleza los primcres
con los preceptos, que ya habéis oído.*

*No deis de estos Maestros al olvido
las reglas; que os han dado por mejores,
ya que el amor de aquellos Preceptores
a sólo vuestro bien se ha dirigido.*

*Del Genio y del Estudio en compañía
id siguiendo los pasos, que acertados
siempre será, llevándolos por guía.*

*Así de aquí saldréis adelantados
para el honor de la patria y algún día
serán vuestros trabajos celebrados".*

2.20. FIORILLO

En 1806 FIORILLO terminaba un trabajo sobre la pintura a la encáustica con estas moderadas reflexiones: *"Muchos artistas han consagrado sus fuerzas para la restitución de la encáustica, pero ninguno ha podido dar su proceso, como el verdadero de los antiguos.*

Todas las búsquedas han acabado en esto, que con la cera, los colores, los buriles y otros instrumentos se encontraban en estado de acabar un cuadro; ¿pero los griegos han pintado así?

Esta es una cuestión difícil, y hasta tanto nosotros no descubramos un cuadro a la encáustica, no podremos conocer el proceso antiguo. Hasta entonces la encáustica será una hipótesis" ⁷⁷.

2.21. HOOKER

En 1811 HOOKER⁷⁸ publica una pretendida *"Manera de preparar y de aplicar la composición para la pintura denominada encáustica a imitación de la manera de los antiguos griegos"*. Consiste en una rara mezcla de goma arábica, agua, mástice y cera blanca. A esta mezcla le falta algún ingrediente, pues el agua y la goma arábica no tienen poder de hacer a la cera soluble al agua.

2.22. CASTELLAN

En 1815 CASTELLÁN sometió al Instituto un proceso que consistía en pintar sobre una imprimación de cera con colores desleídos en aceite de oliva. La pintura era secada posteriormente con el calor de un hornillo. La comisión elogió el procedimiento, pero hizo justas reservas sobre la cuestión de saber si era verdaderamente antiguo el procedimiento ⁷⁹.

En 1820 aparece en la *Biblioteca Italiana*⁸⁰ algunas páginas que señalan frases sobre la encáustica que no contienen ninguna idea nueva.

2.23. SOEHNEE

En 1822 SOEHNEE, en *"Búsquedas nuevas sobre los procesos de la pintura de los antiguos"*, preconiza una encáustica a la goma de copal sin empleo de aceite ⁸¹.

2.24. PAILLOT DE MONTABERT

En 1829 PAILLOT DE MONTABERT, autor del *"Tratado completo de la pintura"* consagra el capítulo 568 a la búsqueda laboriosa que él ha hecho respecto al proceso antiguo: lo ha hecho como pintor verdaderamente amante de su arte, pero sin pretensión de indicar de una manera positiva y afirmativa los procesos particulares

empleados por los artistas en éstos tiempos celebres.

Respecto a la duración de las pinturas griegas dice Montabert: *"Es incontestable y el trozo descubierto en las villas enterradas de Herculano, Resina y otros, prueban ya la existencia, sin duda dos mil años atrás, de estas pinturas, que podrían aún durar infinitamente, si nosotros no sabemos mejor conservarlas"*.

En cuanto a la conservación y a la frescura de las pinturas romanas que se han descubierto, es cierto que su conservación es debida al gluten empleado por los artistas de esta época célebre. Sobre esta cuestión, Montabert ha dicho, hablando del proceso de la pintura antigua: *"Un pintor aislado no puede hacer todas las experiencias necesarias; es menester que varios se ocupen para llegar a este fin"*⁸².

Este aviso es debido a su modestia, pues las búsquedas que él ha realizado y que ha consignado en su *"Tratado completo de la pintura"*, son inmensas, y el capítulo 568, consagrado a la belleza y frescura de los colores, constata sus laboriosos estudios sobre esta cuestión.

Propone una pintura que puede resumirse así:

1º. Mezclar la cera coloreada con la resina de elemí y de copal, que se disuelve en frío y que permite el manejo con el pincel.

2º. Cubrir el panel de cera, pintar sobre esta superficie, acercar el hornillo para unir los colores con el fondo, continuar así mezclando las capas de colores entre ellas con el hornillo a fin de cubrir la pintura de una última capa de cera que se incorpora a la anterior por el calor. El cauterio es el hornillo.

Este proceso no es ciertamente el encáustico propiamente dicho de los antiguos, pero el sabio artista ha preconizado otros, pues uno al menos, la disolución de las resinas y las ceras con los aceites esenciales, ha sido ciertamente aplicado por los pintores de la antigüedad.

Tiene el gran mérito de haber captado la atención de los pintores sobre los procesos de los materiales, y de haber propagado las técnicas que la tradición aún no ha perdido.

2.25. DUROZIEZ

En 1844 DUROZIEZ⁸³ publica un *"Manual de Pintura a la cera"* que es un resumen de los trabajos de Montabert y de Taubenheim, en el que analiza los siguientes apartados.

- a) De la naturaleza del proceso: sus ventajas.
- b) Proceso material de la pintura a la cera.
- c) Del gluten de elemí.
- d) Del gluten de Copal.
- e) Gluten de Paros.
- f) Cera pura a la esencia.
- g) Esencia de Aspic rectificada.
- h) Aceite volátil de cera.
- i) Leche de cera.
- j) De la preparación de los colores.
- k) Del empleo de los colores.
- l) Los soportes y su preparación.
- ll) Limpieza de la pintura.
- m) De la restauración de la pintura.
- n) La cauterización.
- ñ) De la pintura mixta a la cera y aceite.
- o) El dorado a la cera.
- p) Medios de garantizar la pintura al aceite.

Con relación a la pintura mixta de cera y aceite, y al referirse a Taubenheim y Fratrel, dice: *"En efecto, la idea de unir la cera y el aceite ha debido naturalmente venir de los que se han ocupado de la pintura a la cera, no fue sólo como complemento o simple extensión del proceso."*

La analogía de estas dos sustancias que se mezclan tan fácilmente la una a la otra, ha podido hacer pensar que su unión sería un servicio a devolver al arte de la pintura.

Nosotros lo pensamos así, y deseamos recomendar a los artistas el empleo de un proceso que miramos como útil y bueno, menos

sin duda que el de la cera pura, pero mucho más preferible que al aceite solo.

Sin embargo, aceptando el principio expuesto por Taubenheim, lo haremos, pero con una modificación fundamental.

Admitimos la unión de la cera y el aceite en la preparación de los colores. Reconocemos que ellos se pretenden un mutuo y útil recurso y que la pintura que resulta, todo depende de las condiciones materiales propias de la pintura a la cera, y en el interés de la buena conservación de los colores y de la pintura, lo haremos a la inversa de como lo practicaba Taubenheim.

En lugar de tomar, como él hacia, los colores mezclados al aceite para mezclar a la cera, se tomarán los colores a la cera y se le mezclará el aceite en las proporciones convenientes, tal como estableceremos.

Se comprenderá que los colores mezclados a la cera y adicionados de aceite son, en las condiciones, todas diferentes de las mezcladas al aceite y adicionándole cera. Las consideraciones que hemos hecho valen sobre las reacciones del aceite y del color, y reciben aquí su aplicación más inmediata y concluyente. No insistiremos sobre las ventajas.

En cuanto al proceso mismo, dos medios se presentan para operar la unión de la cera y del aceite; uno consiste en mezclar los colores con un gluten oleinoso que llamaremos "Gluten de Taubenheim"; el otro toma los colores mezclados a la cera y adicionándoles una preparación oleinosa, (el secante de Harlein).

En uno y en otro caso el manejo y empleo de los colores, el carácter de la pintura y su conservación serán absolutamente las mismas. Los colores mezclados para la pintura a la cera que se quiera emplear para este uso, podrán ser mezclados sobre la paleta con el secante de Harlein, como se mezcla el copal y el elemí a la esencia, o como se mezcla él mismo a los colores en la pintura al aceite".

2.26. E. CARTIER

En 1845 CARTIER, en su *"Memoria de la pintura encáustica antigua y sus verdaderos procesos"*⁸⁴, busca establecer que los antiguos mezclaban la cera al huevo, y que este último cuerpo obtenía así la propiedad de volverse soluble en agua. El famoso pasaje de Plinio *"Encausto pingendi"* lo interpretaba así: *"El primer género de pintura se practicaba sobre toda especie de fondo con cera preparada. El segundo se ejecutaba sobre marfil por medio del cestrum"*. El cestrum lo identificaba como un buril y el cauterium, como una imitación en pequeño de las conchas que se usaban en la cocina para asar.

2.27. FERNBACH

También en 1845 FERNBACH⁸⁵ creyó haber encontrado de nuevo los colores a la encáustica mural pompeyana en sus colores a base de cera con aceite de trementina, trementina de Venecia, barniz de resina de ámbar y caucho.

2.28. HITTORF

En 1851 HITTORF⁸⁶ en su bella obra *"Restitución del templo de Empédocles en Selinonte o la Arquitectura policroma entre los griegos"*, reprodujo las opiniones de Cartier sobre el cestrum, y la encáustica sobre marfil, pero él demuestra bien que la pintura al huevo y a la cera no ofrecen ninguna solidez. Para él la técnica antigua consistía solamente en la disolución de la cera por medio de esencias o aceites volátiles. Los colores se preparaban con un gluten compuesto de cera y resinas transparentes.

Este es un proceso de Montabert aplicado a la iglesia de San Vicente de Paul en París, por *Perlet, Laure, Gleyre, Quantin, Bouterneck, Lestang, Parade, Dussance, Flandrin, Picot*, pero con la sola cauterización de los fondos, aplicados sobre pequeños paneles por *André Giroux y Paul Carpentier*, con la cauterización de los colores.

Este proceso ha sido muy aplicado también en Munich, Parma, Roma, etc.

2.29. PAUL CARPENTIER

En 1875 PAUL CARPENTIER⁸⁷ publica sus *"Notas sobre la pintura a la cera cauterizada o Procedimientos Encáusticos, después de las laboriosas búsquedas de Paillet de Montabert, autor del tratado completo de pintura"*.

Paul Carpentier fue miembro de la Sociedad libre de Bellas Artes.

Al comienzo del libro dice: *"Estas notas son el resultado de una práctica concienzuda de 40 años. Yo ofrezco a los artistas que lo deseen cultivar y conocer lo que un pintor, alumno y amigo de M. de Montabert, ha podido conseguir por su experiencia en este estudio; dichoso si yo puedo volverle la preparación del material más fácil para ejecutarlo."*

En esta intención de satisfacer en parte su deseo, yo quiero poner en orden el resultado de 40 años de práctica, siendo todo preparado por él mismo: gluten, telas, paneles de diversas sustancias, tales como madera, cartón, zinc, piedra."

Yo he podido volver a experimentar los resultados más o menos satisfactoriamente, por lo que he pensado ordenarlos para ofrecerlos a los artistas y evitarles una parte de tiempo y de incertidumbre".

Se trata de un tratado completísimo sobre los modos de usar la cera con resinas y aceites volátiles.

Vamos a realizar un extracto sobre los aspectos más significativos que trata.

Se refiere en primer lugar a la *"esencia de aspic"*, como la más idónea para la fórmula, junto con el elemí y la cera.

"El gluten de elemí, compuesto de cera y elemí y disuelto en esencia de aspic, es considerado por Montabert como el mejor. Este es el que yo empleo para mezclar las sustancias colorantes".

Va dando la forma de preparar cada uno de los ingredientes:

- a) Ablandamiento de la cera.
- b) Mezcla de cera y elemí para triturar los colores.
- c) Gluten de copal (éste fundido con esencia de trementina)
- d) Gluten de almáciga.

En cuanto al empleo del aceite mezclado con la cera, adoptado por algunos artistas e investigadores, dice: *"El aceite y la cera se mezclan muy bien como manipulación, pero son enemigos, porque la cera impide que el aceite seque, y el aceite impide que la cera se endurezca, y aparecerá una suciedad amarillenta después de algún tiempo"*.

Más adelante, para corroborar esta afirmación, menciona lo que les ocurrió a dos célebres artistas que experimentaron sobre esta cuestión.

Estos dos artistas son: *Prudhon* y *Cánova* (el escultor). Con relación a ellos dice: *"Prudhon ha pintado varios retratos de damas, retratos que yo he visto después de diez años se su ejecución; su estado es amarillento y las manchas sucias estaban que no podían ser más lamentables. A Cánova también le ocurrió otro tanto. Esto les ocurrió por emplear un aceite fijo, es decir, que no se evapora."*

No es lo mismo la mezcla de aceite puro de oliva, es decir, natural, y la asociación de alguna otra especie de aceite.

El aceite de oliva -sigue diciendo- aún cuando se evapora muy lentamente, se volatiliza sin dejar película ni residuo. Se mezcla en unión del color con el gluten de cera y elemí, en una proporción un poco más de un tercio; pero yo debo decir que el color sobre tela u otros paneles queda largo tiempo blandos y ofrecen menos solidez y vigor en los tonos que el elemí y la cera; se puede lustrar porque está bastante endurecida, lo que tiene lugar varios meses después de su ejecución. Se puede sin embargo activar su evaporación en la cauterización, pero es mejor dejarla evaporar naturalmente".

Más adelante aclara: *"Si nosotros mencionamos esta asociación del aceite de oliva al gluten de cera y elemí es porque*

todavía está en práctica, al decir de M. Castellan, gran aficionado a las Bellas Artes y que ha viajado largo tiempo a Grecia y sus alrededores. Le agradaba visitar a los artistas para ver sus obras, y esto es lo que únicamente ha podido entresacar de sus procesos particulares, que mezclaban aceite de oliva a su gluten".

Sin embargo, dada la facilidad en el trabajo que esta adición aporta, así como la frescura y fineza en la fusión, no lo aconsejan, por la tardanza en el secado, a pesar de tener obras realizadas con esta fórmula de hace 35 años sin experimentar alteraciones.

Al final del tratado de las "Notas" da unas nociones sobre la preparación de las telas, paneles de madera, muros, placas de zinc, paneles de cartón-pasta, sobre papel, etc.

2.30. HENRY CROS Y CHARLES HENRY

En 1884 aparece uno de los trabajos de mayor interés sobre el tema. Se trata de "*L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens; Historia y técnica*" por HENRY CROS Y CHARLES HENRY⁸⁸.

Henry Cros, (escultor y pintor) y Charles Henry, (bibliotecario de la Sorbona), tratan sobre todo el método de cera en caliente, aunque el interés del tratado se debe también a la profusión de datos que nos aportan para los estudios de la encáustica.

Antes de entrar en la encáustica experimentada por ellos, vamos a realizar un recorrido por los distintos apartados que van tratando:

- a) Crítica de textos.
- b) Crítica de monumentos.
- c) Restitución del proceso.
- d) Derivaciones de la encáustica.
- e) Las encáusticas secundarias (sobre marfil).
- f) de los barcos.
- g) de muros.
- h) de las estatuas.

- i) Proceso histórico.
- j) Las restituciones anteriores.
- k) Nuestra práctica personal de la encáustica.

Sobre este último punto nos vamos a detener con un análisis en profundidad, por ser el objeto de este capítulo.

Como se trata del método en caliente el utilizado por ellos, comienzan por el hornillo: *"Este es el primero de nuestros utensilios, que sirve durante todo el tiempo que dura el trabajo de la encáustica; primero, para preparar las ceras coloreadas; segundo, para tener la paleta caliente y pintar por medio del pincel; tercero, para hacer calentar los hierros (cáuterres) y continuar indefinidamente la pintura"*. A continuación dan unas normas sobre la forma, tamaño y lugar donde se debe ubicar.

Más adelante se refiere a la paleta caliente: *"Consiste en un disco de metal estañado, hierro o cobre, en el cual se harán reposar en hueco los godeletes; estará dotado de un mango de hierro guarnecido de madera en los extremos, a fin de que el artista pueda en todo momento sacar y meter sobre el fuego sin quemarse."*

Los cubiletes no deben ocupar toda la superficie; una parte plana será reservada para la mezcla de los colores".

Respecto a la cera, la fabricación de los colores y sus proporciones, dicen: *"Se elegirá cera blanca de la más pura, ésta es la cera empleada por los farmacéuticos, que ofrecen más garantía. Se puede emplear, sin duda, sólo en la fabricación de los colores, pero aumentará con ventaja la adición de la mitad de su peso con resina de pino depurada (colofonia), y para ello es preciso elegir la menos coloreada."*

Esta adición economiza una notable cantidad de cera, y lejos de dañar a los colores, dan más brillo y consistencia".

La tabla de proporción de cera y pigmento se omite por haber quedado reflejada en el capítulo II : Formulas empleadas, apartado 2.1.1.

A continuación dan el proceso a seguir para la fabricación de los colores: *"Se coloca sobre el fuego suave un vaso de metal estañado o esmaltado; se pone al filo, en el fondo del vaso el color en polvo muy fino; enseguida con la mezcla de una pastilla de cera blanca, se coloca el color en el fondo del vaso, como si se acabara de mezclar; se añade al mismo tiempo que éstas, en la mezcla licuada por el calor, una cantidad de resina igual a la de cera o un poco más. Cuando el color está bien distribuido en toda la mezcla, se cuela en unas canenuras para ponerlas en orden en una caja de casilleros. Se puede fundir y colar también no solamente los colores simples, sino las mezclas entre ellos. Nadie se opone a que el pintor no haya así aventajado, al tener todos los tonos mezclados y en sus cajas con sus compartimientos.*

Para realizar la pintura -dicen- se fundirán en los cubiletes de la paleta las ceras coloradas. Se aplica rápidamente sobre el panel, por medio de pinceles; y toda clase de pinceles se pueden emplear en este primer trabajo. Se necesitará, sin embargo, levantar a contrapelo en las ceras muy calientes, o darles un mal plisado, o apoyándolos mucho tiempo sobre la paleta muy caliente.

El trabajo del pincel puede dar un aspecto rugoso al boceto, si este trabajo ha sido rápido y bien trazado; pero si se quiere llegar más lejos, con el mismo útil se añadirán capas superpuestas. Para fundir tales capas, se emplean los hierros que se tendrán en el fuego. Estos son de diferentes tamaños según su uso. Cada pintor podrá modificar los instrumentos e incluso, inventar algunos nuevos.

Se emplea también una paleta fría, esto es, una pequeña plancha de madera oval o rectangular, pudiendo tenerla en la mano izquierda. Sobre ésta se colocan las pastillas coloreadas y se recogen con los hierros calientes para pasarlas al cuadro.

Se puede pintar a la encáustica sobre todas las superficies; se aconseja la madera de pino, la tela imprimada de una capa de cola, la piedra, el yeso, la arcilla, cartón y papel que soportan perfectamente esta pintura. Es preciso sin embargo añadir que estas superficies no estén impregnadas de humedad.

Se puede pintar sin dar otra preparación a la superficie que una capa de cera blanca con pincel, y calentarla hasta su completa desaparición.

No es necesario incluso esta preparación y se podrá pintar directamente sobre la madera cruda, salvo para retocar y cubrir bien las partes mal aplicadas al pincel, o que se hayan absorbido en demasía los objetos pintados bajo la acción posterior de los hierros calientes".

3. NUEVA PINTURA

3.1. ANTONIO MORETTI (1810-1892)

Aconsejaba utilizar pigmentos mezclados con glicerina. Una vez acabado el cuadro, eliminaba la glicerina con lavados de agua y alcohol, basándose en el fenómeno físico de la endósmosis. Una vez seca la pintura, aplicaba sobre ella, o al dorso de la tela, cera fundida; después exponía el cuadro al calor para que la cera se filtrase por toda la superficie pictórica donde, al desplazar la glicerina, penetraba en todas las moléculas del color y las unía. Una vez fijada la pintura, permanecerá inalterable e impenetrable. Moretti añadía a la glicerina un poco de goma arábiga de dammar. La glicerina, al igual que el óleo, permite trazar pinceladas jugosas y modelar con ductibilidad.

El soporte, mientras se pinta, debe mantenerse húmedo vaporizándolo con agua; las tintas se pueden diluir tanto con agua como con alcohol. Moretti prefería el papel como soporte.

No es tan fácil como parece quitar la glicerina de los colores. El alcohol de 36º, aplicado al dorso del papel, atrae la glicerina y se combina con ella rápidamente; repitiendo la operación por ambos lados del papel, con un pincel de pelo de marta empapado en alcohol, se elimina lentamente la glicerina.

Esta operación se activa pasando por el dorso del cuadro una esponja húmeda. Una vez eliminada completamente la glicerina, se aplica cera fundida al dorso del cuadro exponiendo la parte anterior del mismo al calor, de modo que la cera, atraída por la llama, atraviese no sólo el soporte sino también todas las moléculas de los colores. Sobre este procedimiento dice M^a Bazzi: "*Antonio Moretti ejecutó de este modo muchos cuadros que todavía conservan intactos su colorido y vivacidad al cabo de varios decenios. No obstante, a pesar de repetidas búsquedas, no hemos conseguido ninguno de ellos*"⁸⁹.

4. SPIRIT-FRESCO

Durante el siglo XVIII los pintores muralistas se dedicaron a buscar un nuevo material que produjera resultados permanentes en condiciones adversas, especialmente en cuanto a la humedad; la cera parecía cumplir estos requisitos y, por añadidura, la reconocida excelencia del antiguo procedimiento o proceso griego, ofrecía un reto al artista y al estudioso. Así, a través de la investigación literaria y de laboratorio, y por medio de reconstrucciones, comenzó el resurgir de la pintura encáustica aplicada al mural.

Estos trabajos, que continuaron durante el siglo XIX, están bien documentados, y en la actualidad disponemos no sólo de las fuentes antiguas, sino también de 200 años de acumulación de datos a través del restablecimiento de la encáustica, origen de este capítulo y del cual nos serviremos para guiarnos.

En un pasado reciente, casi todo el interés práctico por este método se ha centrado en su aplicación a la pintura mural, aunque no se ha obtenido un procedimiento completamente satisfactorio, por la sencilla razón de que ningún material aplicado como revestimiento a una superficie puede resistir durante mucho tiempo la penetración de humedad por detrás.

Como decíamos, la encáustica fue empleada con frecuencia durante el siglo XIX para decoraciones murales, sobre todo en Alemania, Inglaterra, Rusia, Francia, etc. En estos países, dadas sus condiciones climatológicas, es difícil obtener frescos sólidos mediante el procedimiento clásico.

El Spirit-fresco es un método idóneo para países húmedos que no permiten el fraguado perfecto del "*Buen fresco*" y la humedad que puede perjudicarlos.

4.1. GAMBIER PARRY

Fue inventado en 1883 por el inglés GAMBIER PARRY⁹⁰. Es sumamente aconsejable en su empleo mural por el bello aspecto mate que proporciona, su resistencia al agua por la cera, y por la resina al calor y la inalterabilidad de sus tonos, gracias a la protección que supone la cera contra las reacciones químicas perniciosas (sulfuros de la polución atmosférica e incompatibilidad entre los pigmentos) y por la gran brillantez cromática que proporcionan sus ingredientes a la capa de pintura.

Como todas las pinturas murales que impermeabilizan las paredes, el Spirit-fresco es dañado por la humedad en ellas contenida; de aquí que el revoque deba airearse durante algunos meses antes de recibir la preparación. Esta consiste en imprimir la pared con la misma mezcla con que se han preparado los colores, diluida en una cantidad de trementina igual a la mitad de su peso, repitiendo esta operación un par de veces. Esta técnica fue adoptada por Gambier Parry en las decoraciones murales de la capilla de San Andrés (catedral de Gloucester).

El revoque, según el precepto de Gambier Parry, era de cal y arena a partes iguales, alisando con el fratás, dejando una superficie ligeramente áspera. Pasados unos ocho meses se aplica la preparación indicada. Se pueden emplear todos los colores aconsejados para la pintura al óleo, en empastes densos o por tenues veladuras; se puede volver sobre las pinturas y retocarlas lo mismo mediante trazos que por su aplicación de manchas extensas.

Receta de Gambier Parry

Se mezclan en caliente:

Resina de elemí	50	gramos
Cera blanca pura	100	"
Aceite de espliego	200	"
Barniz copal	500	"

4.2. ARTUR CHURCH

En 1890 ARTUR CHURCH, en su libro⁹¹, refleja una receta parecida a la de Parry pero menos fluida.

Se mezclan en caliente:

Resina de elemí	20	gramos
Cerosina (parafina mineral)	40	"
Aceite de espliego	80	"
Barniz copal	200	"

Se emplea aceite de espliego para diluir los colores, así como para humedecer la superficie del enlucido antes de pintar.

El Spirit-fresco fue empleado por LORG LEIGHTON⁹² en las decoraciones "*El arte de la paz y de la guerra*", en el Victoria and Albert Museum y en la iglesia de Lyndhurst.

La pared de ladrillos recibió primeramente un enlucido de cal apagada y arena de río a partes iguales, y de un espesor análogo al que se utiliza comúnmente en el fresco. Esta preparación se dejó respirar durante dos años antes de aplicarle una segunda capa de la misma mezcla no muy alisada. Pasados ocho meses se cubrió con dos capas del Spirit-fresco con que se prepararon las tintas, diluido con trementina a razón de la mitad de su volumen.

Una vez seca, se extendió otra preparación a base de albayalde, mezclado a razón de la mitad de su volumen, y yeso de dorador, diluida con la mezcla de los colores y aplicada bastante densa. Se le añadió un poco de ocre para conferirle una tonalidad cremosa. Al pintar se utilizaron los colores aglutinados con la mezcla descrita y diluidos con aceite de espliego. Para los retoques también se humedecieron con aceite de espliego las partes que se debían repintar.

Los colores, puestos después en tubos, se elaboraron con pigmentos secos aglutinados con la siguiente mezcla en caliente.

Resina de elemí	60	gramos
Cera blanca pura	120	"
Aceite de espliego o lavanda	240	"
Copal fino (barniz)	600	"

Hoy el Spirit-fresco ha sido abandonado casi del todo, debido, según María Bazzi, al alto coste de los materiales y a la lentitud de la ejecución.

Nosotros, en nuestras prácticas, hemos realizado una especie de Spirit-fresco aplicado a nuestras fórmulas.

Sobre soporte al fresco y dejado en seco hemos realizado tres prácticas, una por cada médium utilizado, empleando como imprimación el mismo gluten usado para la mezcla del color.

Se encuentran catalogadas en las prácticas con las siguientes notaciones:

A-1. Médium, cera y resina en caliente.

A-2. Médium, cera y resina saponificada.

A-3. Médium, cera y resina diluida en esencia de trementina.

Notas bibliográficas del capítulo VI

1. H. RACKHAM, M. A., *Pliny, Matural History*, Harvard University Pres. The Loeb Classical Libtary, London, MCMLXI, t. IX, lib. XXX IV; C. MAYHOFF, *Naturales Historiae*, ed. Teubner, Leipzig, 1892, t. IX, lib. X XXIV.
2. A. PONZ, *Comentarios de la pintura, que escribió D. Felipe de Guevara*, ed. Hijos de Ibarra y Cia., Madrid, 1788.
3. Confer nota 1, cap. II.
4. A. PONZ, op. cit., pp. 60-61
5. Confer nota 24, cap. III.
6. Error morfológico de Lala por Iea (confer. nota 35 del capítulo II)
7. L. DE MONT JOSIEU, *Gallus Romae Hospes*, Ludovici Demontiosi, Roma, 1585, pp. 13-14.
8. J. SCHEFFER, *Graphice id est, de arte pingendi*, Nürnberg, 1669, pp. 54-55.
9. H. RACKHAM, M. A., op. Cit., lib. XXXV.
10. J. SCHEFFER, op. cit., p. 50.
11. Ibidem, p. 60.
12. J. SCHEFFER, op. cit., p. 60.
13. Ibidem, p. 60.
14. Ibidem, p. 60.
15. Ibidem, pp. 60-62.
16. CH. DU FRESNE, DUCANGE, *Glosarium mediae et infimae graecitatis*, Lyon, 1688, p. 651.
17. J. HARDUINO, (citado por P. GARCÍA DE LA HUERTA, *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*, Imprenta Real, Madrid, 1795, pp. 68-69)

18. A. ACISCLO, PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, ed. Aguilar, Madrid, 1947, Prologado por Cea Bermudez, pp. 83-85.
19. A. C. M. COMTE DE CAYLUS Y MAJULT, *Memoire sur la peinture a l'encaustique et sur la peinture á la cire*, Chez Pissot Libraire, á la Croix d'Or, Quantin de Conti, a Geneve, 1755, pp. 28-55.
20. Ibidem, p. 8.
21. Ibidem, p. 8.
22. Ibidem, pp. 12-13.
23. Ibidem, p. 14.
24. Ibidem, pp. 14-15.
25. Ibidem, p. 15.
26. Ibidem, p. 15.
27. Ibidem, pp. 16-17.
28. Ibidem, pp. 26-27.
29. Ibidem, pp. 29-30.
30. Ibidem, pp. 30-31.
31. Ibidem, pp. 47-48.
32. Ibidem, pp. 49-50.
33. Ibidem, p. 51.
34. Ibidem, pp. 57-59.
35. Ibidem, pp. 59-60.
36. Ibidem, p. 60.
37. Ibidem, pp. 60-61
38. ibidem, pp. 62-63.
39. Ibidem, pp. 63-64.
40. Ibidem, p. 69.

41. Ibidem, extracto de las pp. 70-78.
42. BACHELIER, *L'Histoire et le secret de la peinture en cire*, 1749.
43. D. DIDEROT, *Essai sur la peinture (Histoire et secret de la peinture en cire)*, Enciclopedia de Diderot, París, 1775 (Art. de Nonnoye en el que aparecen cuatro métodos pictóricos elaborados por Bachelier).
44. J. J. LE FRANÇAIS DE LALANDE, *Voyage d'un François en Italie*, Nouvelle Edition, Yverdon, 1769.
45. ABBÉ RICHARD, *Description Historique et Critique de l'Italie*, Dijon, 1766, Bd. y 5.797-200.
46. CH., BARÓN DE TAUBENHEIM, *La cire allié à l'huile ou la peinture de cire, Trovée a Manheim*, 1770.
47. M. JOSEPH FRATRELL, *La cire alliée avec l'huile, on la Pinture á l'huilecisé, Trovée á Manheim par M. Charles Barón de Taubenheim ex perimentée, décrite, et dediée á l'Electeur par le Sr. Joseph Fratrel.* (citado por Duroziez)
48. V. REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell' antica Arte de Greci e Romani Pittori*, Venecia, 1784.
49. V. REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell' arte de depingere all' en causto degli antichi*, Parma 1787, 2ª ed. correta e acrescita notbe del' autore della Stamperia Reale, pp. 190-192.
50. Confer nota 49.
51. Confer, VICENTE. REQUENO, op. cit., p. 588.
52. V. REQUENO, op. cit., pp. 209-210.
53. H. RACKHAM, M. A., op. cit., lib. XXXIII, cap. 7, p. 40
54. M. LUCIO VITRUVIO, *Diez libros de arquitectura*, (traducción directa del latín, prologado y Notas por Agustín Blazquez) ed. Iberia, S. A., Montaner, Barcelona, 1970, Libro, 7, cap. 9.
55. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., cap. XVII, p. 125.
56. V. REQUENO, op. cit., t. II, p. 74.
57. A. Mª LORGNA, *Un discorso sulla cera púnica e in natron*, Verona, 1758; *Della cera púnica*, Verona, 1785.
58. L. TORRI, *Observazioni intorno alla cera púnica*, Verona, 1786.

59. Confer cap. IV, apdo. 2.1.2.
60. G. MARÍA ASTORI, *Della pittura a cera con l'encausto*, Venecia, 1786, pp. 10-13.
61. Confer cap.IV, apd. 3.3.2.
62. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., prólogo, p. 2.
63. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., pp. 184-186.
64. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., pp. 189-191.
65. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., pp. 192-193.
66. V. REQUENO, op. cit., tomo I, p. 293.
67. V. REQUENO, op. cit., tomo I, p. 263.
68. H.RACKHAM, M.A., op. cit., l. XXXV, cap. II.
69. V. REQUENO, op. cit., tomo II, cap. 26.
70. Confer nota anterior.
71. V. REQUENO, tomo I, pp. 293-294.
72. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., p. 177.
73. P. GARCÍA DE LA HUERTA, op. cit., pp. 181-182.
74. G. FABRONI, *Antichità, vantaggi e método della pittura encáustica*, Roma 1797.
75. H. RACKHAM, M. A., op. cit., l. XXXV, cap. 15.
76. PARRASIO TEBANO, seudónimo (Preciado de la Vega), *Arcadia Pictórica, En sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*, ed. A. Sancha, Madrid, 1789, pp. 287-291.
77. J. D. VON, FIORILLO, *Kleine Schrifflen artestichen Inhalto, Goettingen*, 1806, Tomo, II, p. 183, (citado por Cros y Henry, p. 75).
78. HOOKER, *Manera de preparar y aplicar la composición para pintura llamada encáustica a imitación de la manera de los antiguos griegos, Annales de Chimie*, t. LXXVII, p. 161. (citado por Cros y Henry, p. 75).
79. CASTELLAN, *Moniteur Universel, du 22 Juin 1815*, (citado por Cros y Henry, p. 75).

80. BIBLIOTECA ITALIANA, 1820, t. XVIII, p. 15.
81. H. C. SOEHNEE, *Recherches nouvelles sur les procédés de la peinture des anciens*, Paris, 1810-1822 (citado por Cros y Henry, p. 75).
82. P. DE MONTABERT, *Histoire de la peinture*, Paris, 1829, libro VIII, cap. 552.
83. A. M. DUROZIEZ, *Notices sur la peinture à la cire*, Paris 1838, *Manuel du peintre à cire; Application des divers procédés propres à la peinture artistique et autre; De la peinture à cire et huile* (dite de Taubenheim); *Considerations sur la peinture à huile, ses alterations, les moyens d'y remédier; Preparations diverses à son usage chez l'auteur, rue des Francs-Bourgeois-Saint-Michel-18*, Paris, 1844, 8º.
84. E. CARTIER, *Memoria de la pintura encaústica de los antiguos y sus verdaderos procedimientos*. 1845. (citado por Cros y Henri, p. 77).
85. FERNBACH, *Die enkaustische Malerei*, Munich, 1845, (citado por Cros y Henry, p. 77).
86. HITTORF. *Restitution du Temple d'Empédocle à Selinonte on l'Architecture polychrome chez les Gress*, Paris, 1851, (citado por Cros y Henry, p. 77).
87. P. CARPENTIER, *Notes sur la peinture à la cire cauterisée en procédé encaustique d'après les laborieuses recherches de Paillot de Montabert*, Paris, 1875, Henri Loones, Sucesores, Libraire Renouard, Rue de Tournon, 6, pp. 2-14.
88. H. CROS Y CH. HENRY, op. cit., cap. IV, pp. 79-86.
89. Mª. BAZZI, *Enciclopedia de las técnicas pictóricas*, ed. Noguer, Barcelona, 1965, pp. 242-243.
90. T. GAMBIER, PARRY, *The Spirit-Fresco Painting*, Londres, 1883, an account of the process, Florencia, 1839, (cita Mª Bazzi, pp. 267-268).
91. A. CHURCH, H., *The Chemistry of Paints Painting*, Londres, 1890-1901-1915, traducido al alemán por M. E. W. Ostwald, Munich, 1908. (cita Mª Bazzi, p. 268.)
92. Mª. BAZZI, op. cit. pp. 268-269.

CAPÍTULO VII

LA ENCÁUSTICA DEL SIGLO XX

1. INTRODUCCIÓN

En principio pensábamos incluir en el capítulo anterior la encáustica desde su restablecimiento hasta nuestros días. Dado su extensión, hemos decidido desglosarlo en dos partes; capítulo VI: *Restablecimiento de la Encáustica desde el siglo XVI al XIX*; y el VII: *La Encáustica del siglo XX*, con comentario sobre los contenidos encáusticos de los tratados actuales consultados; relación de los pintores encáusticos desde comienzos de siglo, hasta la actualidad, con breve biografía y análisis sobre los métodos empleados y su obra, terminando con un apartado dedicado a la encáustica en las Facultades de Bellas Artes e impacto en el alumnado y artistas encáusticos salidos de tales Facultades.

A tal efecto hemos recabado de los titulares de procedimientos pictóricos de estas Facultades, información sobre los aspectos citados.

Somos conscientes de la complejidad que entraña analizar la obra de artistas actuales, en su medida exacta, pues apenas se conoce su obra, y en algunos casos los hemos ido descubriendo casi por casualidad a lo largo de nuestras investigaciones. A unos los conocemos personalmente, y a otros por referencias.

Esperamos hacer una relación lo más completa posible y, si alguno no es citado, no lo será por nuestro interés.

2. TRATADOS ACTUALES CONSULTADOS

a) Contenido encáustico

b) Comentario analítico

En el presente apartado iremos analizando los tratados consultados y publicados a partir de 1900, en los que se reflejará título de la obra y fecha de publicación. Desglosamos la presente consulta en dos apartados: *a) extracto de su contenido encáustico y páginas en las que se encuentra; b) breve comentario analítico sobre los aspectos más importantes de cada contenido.*

2.1. A. P. LAURIE, "Los materiales del trabajo del pintor en Europa y en Egipto", 1910 ¹.

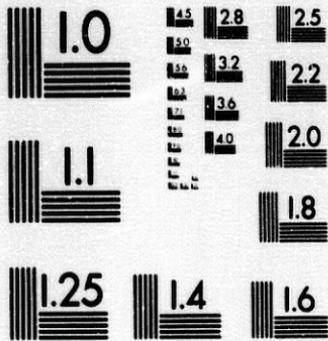
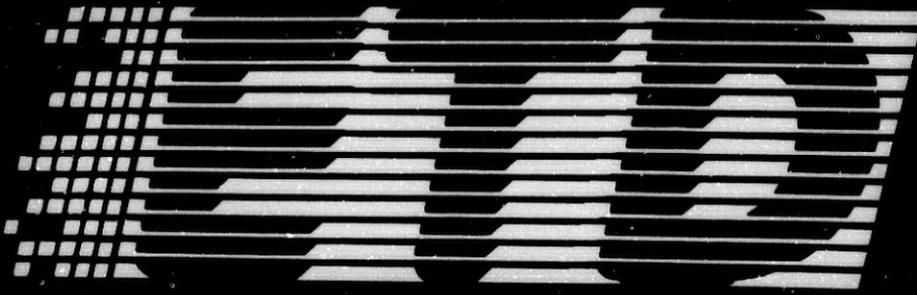
a) Contenido encáustico

Capítulo V. *Encáustica o pintura mural* ².

Comienza el capítulo diferenciando dos escuelas de pintura: los que utilizaban un medio desconocido, y los que utilizaban la cera dándole a ésta la primacía por sus excelentes características para proteger los colores. A continuación analiza a Plinio en lo relativo a métodos empleados, no aclarando qué medio fue primero, si sobre los barcos y, a partir de ahí, se empleara en cuadros de tabla, o viceversa.

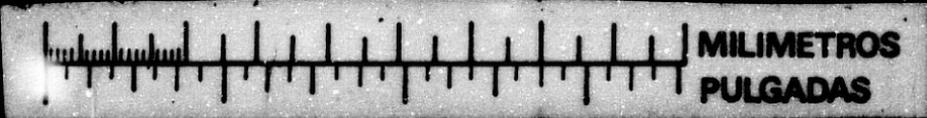
Menciona como medium empleado una especie de alquitrán sacado de los pinos, pero dado el color pardo de éste, sería imposible emplearlo en pintura de cuadros.

Con relación al otro método, a base de barras de cera mezclada con pigmentos, tales se modelarán sobre la superficie de la tabla con pequeños instrumentos de bronce calentados, conocidos como cauterios.



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

1 : 24



2. TRATADOS ACTUALES CONSULTADOS

a) Contenido encáustico

b) Comentario analítico

En el presente apartado iremos analizando los tratados consultados y publicados a partir de 1900, en los que se reflejará título de la obra y fecha de publicación. Desglosamos la presente consulta en dos apartados: *a) extracto de su contenido encáustico y páginas en las que se encuentra; b) breve comentario analítico sobre los aspectos más importantes de cada contenido.*

2.1. A. P. LAURIE, "Los materiales del trabajo del pintor en Europa y en Egipto", 1910 ¹.

a) Contenido encáustico

Capítulo V. *Encáustica o pintura mural* ².

Comienza el capítulo diferenciando dos escuelas de pintura: los que utilizaban un medio desconocido, y los que utilizaban la cera dándole a ésta la primacía por sus excelentes características para proteger los colores. A continuación analiza a Plinio en lo relativo a métodos empleados, no aclarando qué medio fue primero, si sobre los barcos y, a partir de ahí, se empleara en cuadros de tabla, o viceversa.

Menciona como medium empleado una especie de alquitrán sacado de los pinos, pero dado el color pardo de éste, sería imposible emplearlo en pintura de cuadros.

Con relación al otro método, a base de barras de cera mezclada con pigmentos, tales se modelarán sobre la superficie de la tabla con pequeños instrumentos de bronce calentados, conocidos como cauterios.

Siguiendo a Plinio, dice: *"En efecto, describe tres métodos a utilizar: uno con el cauterium, otro con el cestrum sobre marfil y el tercero con cera mezclada con el pincel"* ³.

Donde se especula es en el método sobre marfil, citando a Iea de Cícico como especialista en este género, pero hace sus conjeturas respecto a la forma, dando como verosímil un medio parecido al esgrafiado, esto es, usando un color de fondo, y posteriormente con un cestrum de punta afilada iba rascando y sacando los claros del mismo marfil.

Con respecto a los otros métodos, dice: *"Para volver a la consideración de los otros métodos, modelado con barras coloreadas de cera y la pintura de cera fundida y empleada con el pincel, encontramos que autoridades como Eastlake y Donner rechazan la posibilidad de utilizar cera fundida con el pincel, en base al rápido enfriamiento sobre la superficie del cuadro"* ⁴.

Para arrojar luz sobre esta cuestión cita el descubrimiento, realizado por Petri, de los retratos de cera descubiertos en Hawara, y que revelaban tanto el uso del cauterium como del pincel. Petri señalaba que la condición física de la cera, después de haber sido depositada sobre la tabla, se muestra claramente en un retrato, en el ojo que ha sido emborronado por un dedo descuidado, tal como hoy ocurriría a una pintura ejecutada al óleo y aún fresca. Dice que esta manera de mantener líquida la cera sería debido al excesivo calor de Egipto. En climas más fríos la dificultad puede eliminarse calentando suavemente la superficie del panel.

En cuanto a esto último dice: *"Los experimentos que yo mismo he realizado y que han sido hechos por artistas de Edimburgo, han demostrado claramente que no hay dificultad real en ejecutar esta operación, incluso en clima como el nuestro. Cada golpe de pincel debe ser dejado sobre el panel con certeza y seguridad y colocarlo exactamente donde se pretende, pero no hay*

*dificultad en mantener el panel lo suficientemente caliente para hacer esto posible, sin fundir la totalidad de la cera que ya está en su sitio, puesto que no hay un lapsus de tiempo entre la temperatura que es necesaria para fundir la cera y la que es necesaria para permitir que la cera no se solidifique mientras está en el pincel y se coloque en su sitio. Tanto el pintar fino como empastando, puede ser ejecutado frotando después con un trapo, ésta tiene la apariencia de una pintura al óleo"*⁵.

A continuación expone unas consideraciones sobre la elección de los materiales idóneos.

Y continúa: *"En primer lugar, habitualmente vendida, es frecuentemente adulterada, y sólo una cera de abejas genuina debe ser empleada. Esta se puede obtener a través de drogueros de toda solvencia. Un panel de madera bien compacto y sin imprimación o un panel revestido de yeso, puede utilizarse. Si se utiliza lienzo debe ser aprestado y no imprimado; probablemente el lienzo imprimado funcionaría también satisfactoriamente.*

*Para preparar los colores deben comprarse pigmentos en polvo fino y después fundidos con la cera en los pequeños recipientes de metal esmaltado depositados sobre una plancha de cobre que se mantiene sobre el fuego, y con los pinceles e instrumentos calientes modelarlos sobre el soporte."*⁶.

Sigue dando algunas otras recomendaciones hasta la terminación de la obra.

A continuación menciona los descubrimientos de la tumba de Saint-Medard-des-Pres, relacionando los instrumentos y materiales encontrados.

Al referirse a la resina encontrada, dice: *"La razón para la presencia de resina es claramente obvia. Como se ha explicado ya al referirse a los ataúdes egipcios, se podría utilizar resina natural semifluida tal como se obtiene directamente del árbol. Esta resina*

semifluida obtenida del pino es bien conocida como trementina o aguarrás de Venecia y el moderno bálsamo de Canadá. Trabajando en climas mas fríos que el de los artistas de Egipto o de Grecia, tenía una ventaja el reducir el punto de fundición de la cera, mientras que cualquier cosa que incrementara su transparencia y su dureza sería una ventaja. Todos estos objetos pueden ser fácilmente ejecutados mezclando el bálsamo obtenido de los pinos con la cera de abejas, formando así un medium más conveniente para los climas más nórdicos, que la original cera de abejas de los griegos" 7.

Mas adelante continúa analizando a Plinio diciendo: *"Las siguientes citas de Plinio nos servirán para hacer la descripción comentada al principio sobre la pintura encáustica. En primer lugar el capítulo XLIX del libro XXI, describe la preparación de la cera de abejas" 8.* (omitimos esta descripción por haber sido ya reflejada)

Al terminar de analizar el referido pasaje, dice: *"Este capítulo ha dado origen a una extraordinaria serie de errores, perjuicios y especulaciones, bajo la idea de que la "cera púnica" era una substancia misteriosa de naturaleza de un jabón o emulsión de cera. Se ha demostrado de manera concluyente por investigación química moderna que, en lugar de un reciente resurgimiento de estas teorías por parte de Herr Berger, en su "Maltechnik des Altertums", que la cera púnica no difiere en absoluto de la cera ordinaria que, al hervirla con nitro o bicarbonato sódico y agua de sal, no tiene influencia sobre el producto final, mientras que la preparación de una emulsión de cera y soda claramente es puesta por propia descripción de Plinio fuera de su preparación y propiedades" 9.*

Termina el capítulo refiriendo los capítulos de Plinio donde menciona a los pintores encáusticos (capítulo XXXIX del libro XXXV)¹⁰, y la descripción de los pigmentos (capítulo XVI del libro XXXV)¹¹.

Termina diciendo: *"Como se ha afirmado más arriba, la traducción no cuidadosa de las líneas que abren este capítulo (XLI del libro XXXV) ha dado lugar en el pasado a una infinita serie de errores sobre la naturaleza real de este proceso"*¹².

La traducción que hace del referido pasaje, es: *"En tiempos antiguos hubo dos métodos de pintura encáustica, con cera y en marfil con el cestrum, es decir, con una herramienta de punta afilada, hasta que se hizo costumbre el pintar barcos de guerra; después, este tercer método se añadió el fundir colores con cera, con fuego y aplicados con un pincel: esta variedad de pintura aplicada a los barcos no sufren daños por el sol, por el viento o por el agua del mar"*¹³.

*"Después de esta descripción, que ha sido ya dada de este método de pintura, no cabe más discusión de las citas que ya se han dado. Pues con la excepción de la referencia al marfil y al cestrum, son bastantes claras y coherentes, y por lo tanto hemos tenido éxito en colocar juntos un cuadro completo de este arte perdido de pintura que en manos cuidadosas debe haber tenido muchas posibilidades, y se han debido acercar mucho sus efectos a los obtenidos hoy en la actualidad en la pintura sólida del óleo"*¹⁴.

b. Comentario analítico

Las conjeturas que expone nos parecen acertadas, dando una visión bastante completa de los orígenes de la encáustica, así como de la interpretación que hace de los textos de Plinio.

No toca apenas el sistema de cera saponificada. Sin embargo parece decantarse por el sistema de disolución de la cera por aceites volátiles, e incluso apunta la posibilidad de que los retratos de El Fayum fuesen pintados con este medium, por lo que dice Petri.

2.2. CH. MOREAU-VAUTIER. "La Pintura: Los diversos procesos, las enfermedades de los colores en los falsos cuadros" ¹⁵.

a) Contenido encáustico ¹⁶

Comienza con un proceso consistente en usar colores al óleo despojado de su aceite y mezclado con esencia rectificada, o gluten de elemí.

Para él este método no se puede llamar encáustica sino pintura a la cera: *"Para pintar a la cera es preciso mezclar ésta con gluten de elemí y pigmentos en polvo. Aunque se recurre a la cera disuelta con esencia, este proceso no se puede llamar pintura encáustica" ¹⁷.*

En la página 132 se trata el apartado denominado *"Proceso a la Encáustica"*.

Comienza con la teoría sobre la técnica antigua a través de los textos de Plinio, Vitruvio etc., y su resurgimiento en el siglo XVIII, citando a alguno de los que la restablecieron, entre éstos a Cros y Henry.

A continuación va enumerando los instrumentos necesarios que se han de tener en un hornillo con brasas y que sirven para: 1) preparar las ceras coloreadas; 2) tener la paleta caliente; 3) calentar los hierros (cáuterres).

Más adelante da una relación de mezclas en peso de cera y pigmentos, adoptados por Caylus y Cros y Henry (esta tabla se cita en el capítulo II apartado 2.1.3. de la segunda parte).

Y termina el capítulo con el modo de emplear este método, y que reflejaremos literalmente:

"Una vez visto el porcentaje de cera y pigmento para cada color, dice, se preparan con antelación las mezclas: cera, resina y pigmento, sobre un fuego suave en un vaso de metal estañado o

esmaltado. Cuando la mezcla es obtenida, se guardan en recipientes para evitarles el polvo. Al momento de pintar, se coloca la cera coloreada sobre la paleta caliente, que se funde, y se lleva a la tabla o lienzo con el pincel ordinario. Para fundir o modelar se emplean hierros (cáuteres) de diversas formas hechos por los artistas según su gusto personal. Estos hierros calentados al fuego permiten fundir los retoques que el pincel ha colocado, de una manera muy ruda y sin ligazón, entre las pinceladas. Se usan todos los soportes: madera (pino), telas imprimadas de una capa de cola, yeso, pizarra, cartón, papel etc" ¹⁷.

b) Comentario analítico

Aunque nosotros hemos analizado sólo los contenidos encáusticos, por palabras de Pérez Dolz (cap. III, pág. 45): *"Este libro es generalmente bueno; no se aprende gran cosa respecto a la encáustica practicada por los antiguos pintores griegos"*.

Nosotros discrepamos de él en no considerar la cera y la resina fundida con esencia de trementina o de aspic, como verdadera encáustica, pues, aunque se usa en frío, se puede cauterizar, es decir, encausticar mediante el calor.

Sin embargo, sí estamos de acuerdo, en la afirmación que hace respecto a no llamar encáustica e incluso pintura a la cera al primer método descrito, colores al aceite mezclados con cera.

2.3. MAX DOERNER, 1925 ¹⁸

a. Contenido encáustico

Este no se encuentra sólo en un apartado, sino distribuido en función de sus características. En las páginas 132-135: *Ceras y Se-*

bos, en las 204-206: *Emulsiones* (cera saponificada); y *La Encáustica propiamente dicha*, en las páginas 268-269.

En el primer apartado, dedicado a las ceras y sebos en general, menciona en primer lugar a la de abejas, de la que dice: "*La cera de abejas es, desde luego, el más importante y empleado de estos materiales*"¹⁹.

Respecto a ella aconseja el modo de obtenerla, forma de decolorarla, vasijas idóneas para su fundido, precauciones para evitar su adulteración.

A continuación enumera una serie de excelencias atribuidas a ésta y reflejadas en el capítulo VIII de esta primera parte de la tesis.

Referente a su uso y cualidades, dice: "*La cera es una substancia apreciada en pintura desde la antigüedad: la empleaban egipcios, griegos y romanos. Su notable y sugestivo efecto óptico, que permite lo mismo un mate al óleo, al temple, que un brillo intenso y suave al frotarlo con un paño o con la mano e incluso un brillo intenso por fusión (encausto), hace comprender sus múltiples aplicaciones desde la antigüedad hasta nuestros días*"²⁰.

Más adelante, al referirse al empleo de cera mezclada con el óleo, recomienda ésta en pequeñas dosis con objeto de evitar la enojosa separación del aceite, así como la rápida solidificación de los colores.

Con relación a otras mezclas dice: "*También son excelentes las soluciones de cera en aceites etéreos y barnices resinosos, como almáciga o dammar, que dan un efecto mate y muy corpóreo. La cera emulsionada con carbonato de amonio da un temple excelente, mejor que con potasa que, por adición de solución de cola, caseína, goma de cerezo, yema de huevo etc., puede alterarse de muchas maneras. Así se empleó, por ejemplo, con la cola (cera colla) en la pintura bizantina y en los primitivos italianos*"²¹.

Al referirse a la cera fundida, cita las pastas de cera: color y cera, mezclados a veces con soluciones de resina, como la almáciga, y hechos amasables por el calor, por ejemplo, en agua caliente se emplearon ya en la antigüedad, se pueden extender con los dedos o con la espátula en dibujos de contorno firme, fundiéndose luego y dando un fino efecto decorativo. Así pueden haberse dibujado en parte los retratos de El Fayum.

A continuación habla de la cera púnica en los siguientes términos: *"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 según Eibner). Berger la cree equivocadamente una emulsión, aunque dice expresamente Plinio que para secar se colgaba en hilos; Pidoll, discípulo de Marées, fabricó una emulsión -púnica- de cera, potasa y huevo, como temple al huevo mejorado; naturalmente no era una cera púnica, sino un jabón a la cera. La palabra púnica despertó siempre en los pintores esperanzas fantásticas que no podían realizarse"*²².

Continuando con la cera púnica, subraya: *"El conservador Dr. A. Tois, (en Technischen Mitteilungen für Malerei, año 53, Julio 1937, número 14), ha publicado un estudio completo acerca de la cera púnica. En su concepto la cera púnica está compuesta por 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 85-95°C, en oposición al de la cera de abejas que funde a 20°C menos, preparada por cocción con agua de mar o un álcali"*²³.

En el apartado de emulsión de cera (cera saponificada), sus características y fórmula han quedado detallados en el capítulo II apartado 2.2 de la segunda parte.

No obstante, como en el presente apartado sólo se encuentra refundido con las fórmulas de otros autores, en la siguiente nota se hace referencia al lugar donde se encuentra detallado ²⁴.

Finalmente en el apartado denominado "encausto" dice: "*Encáustica es color a la cera cauterizada por el calor*" (anotado en el capítulo I de esta primera parte).

Al referirse a Plinio, dice: "*Éste llamaba a la pintura con cera una técnica exótica de la pintura mural (alieno parietibus genere). En cambio, la cera con bálsamo, "cera cum pice," era muy adecuada para pintura de embarcaciones, a pesar de la acción de los agentes atmosféricos. Todos los prácticos saben la gran importancia que tiene la misión del fondo en la estabilidad, de tal modo que no parece que dependa la opinión de Plinio por esta pintura mural de la afinidad de la cera con la madera.... Los campos de cinabrio de las pinturas murales romanas debieron ser, según Vitruvio, cubiertas de cera. El encausto tuvo gran importancia en Grecia y Roma, como pintura sobre tabla. La cera se calentaba en braseros y se aplicaba mezclada con el color, en estado fluido y caliente. La pintura podía ser fundida con la espátula caliente y encausticada superficialmente con el concurso de un hierro candente que se mantenía en la proximidad del punto de aplicación*" ²⁵.

Mas adelante habla del conservador municipal de Munich, *Doctor H. Schmid*, que inventó unos aparatos eléctricos de calefacción con temperatura regulable.

Y respecto al aglutinante, dice que el citado Doctor añade probablemente bálsamo o resina en las pinturas de trabajos exteriores, y aceite de nueces en interiores, para aumentar la extensibilidad de aquellas. El fondo de mortero de cal para la pintura al encausto debe estar completamente seco. El caldeo con la llama de soldar debe hacerse con prudencia, pues de otra forma la cera se quema y altera fuertemente y hace saltar los colores.

b) Comentario analítico

A pesar de lo extenso de este tratado y la divulgación que ha tenido, no ha dedicado a la encáustica el apartado que correspondía, dada su importancia. De haberse incluido un capítulo importante de la encáustica, ésta se hubiera difundido por todo el mundo.

Se limita sólo a transcribir unos hechos sin experimentarlos ni investigar personalmente sobre esta técnica.

Por lo tanto, aún siendo un excelente tratado, no aporta casi nada nuevo a aquellos que se interesen por la investigación de la encáustica.

2.4. RALPH MAYER, 1948 ²⁶

a) Contenido encáustico ²⁷

Para él la auténtica encáustica es la que emplea la cera en caliente. Y dice al respecto: *"La pintura encáustica, o con cera caliente, tuvo su origen en la antigua Grecia, donde el proceso se empleaba tanto para la pintura mural como de caballete. Quizás se trate de la técnica más antigua de pintura de caballete, y comparte con el fresco una cierta pureza fundamental, o sencillez combinada con un "modus operandi" bastante estricto y laborioso"* ²⁸.

Después hace un recorrido a través del tiempo en que se desarrolló esta técnica, y tras un largo período de olvido, a partir del siglo XVII y sobre todo en el XVIII, a través de la investigación literaria y de laboratorio, y por medio de reconstrucciones, comenzó el resurgir de la pintura encáustica. Estos trabajos continuaron en el XIX, y en la actualidad aún se continua investigando con cierta ventaja sobre los anteriores, por contar con instrumentos calóricos eléctricos más cómodos que el antiguo carbón.

Como decíamos, hace hincapié en el método de cera en caliente, cuyo proceso relata con detenimiento. Entre otras cosas dice: *"El método encáustico "clásico" o "básico" es sumamente sencillo; consiste en pintar sobre cualquier base o superficie con pinturas que se hacen mezclando pigmentos secos con cera blanca de abejas, refinada y derretida, más un porcentaje variable de resina (generalmente dammar), utilizando una paleta caliente. Las manipulaciones con pincel y espátula se pueden facilitar calentando y enfriando la superficie. Un tratamiento calórico final, o quemado, consiste en pasar una fuente de calor sobre la superficie, funde y liga la pintura en una forma permanente sin alterarla, y puliendo ligeramente con algodón se obtiene un brillo satinado"*²⁹.

Continúa haciendo una serie de alabanzas a tal proceso, que omitimos por quedar reflejado en el capítulo VIII (Excelencias de la Encáustica).

Al hablar del equipo para calentar, consistente en un barril lleno de carbón encendido, la paleta metálica que se ponía encima, y el cestrum, dice: *"Actualmente se utiliza una paleta calentada eléctricamente. Si se desea calentar el lienzo o tabla, se puede utilizar una bombilla eléctrica o un elemento calefactor, apuntándolo a la superficie del tablero o al dorso del lienzo. También se puede tener en la mano izquierda y aplicarlo o retirarlo según sea necesario"*³⁰.

Mas adelante va relatando los diferentes aparatos eléctricos que han ido diseñando aquellos que han experimentado con esta técnica y que ya hemos relatado en el capítulo anterior.

Al hablar de los colores dice: *"Si se desea, se pueden adquirir barras de color ya preparadas, con las debidas proporciones de pigmento, cera y resina; pero la preparación de colores encáusticos es muy sencilla; basta con derretir juntas la cera y la resina, y añadir a la mezcla pigmentos en polvo fino... Las fórmulas son considera-*

blemente flexibles; los colores con un 10% de dammar se comportan prácticamente igual que los que contienen un 25%. Algunos pintores añaden cera carnauba como endurecedor, o cera microcristalina como plastificante" ³¹.

Continúa el capítulo con el apartado dedicado a "*Manipulaciones*", donde va dando consejos sobre la manera de ir depositando los colores sobre el cuadro, calidades conseguidas, así como excelencias de éstas.

Al hablar de "*Otros métodos*", encuadra en este apartado el sistema de cera diluida en aceites volátiles y la cera saponificada; no asignándole más de 200 años de antigüedad.

Termina este apartado diciendo: "*Existe un común acuerdo en que todo método que incluya un quemado final debe clasificarse como encáustico. Los Investigadores de los siglos XVIII y XIX se empeñaron en buscar métodos de utilizar la cera en frío, no porque ignoraran la técnica de cera derretida, sino porque tenían la impresión (basada en leyendas acerca de los legendarios maestros griegos y en escritos técnicos bastante confusos) de que los antiguos tenían un segundo método para pintar con cera, y que este secreto perdido era el que se había empleado en las obras de mayor mérito y delicadeza" ³².*

b) Comentario analítico

Como hemos visto, tanto Ralph Mayer como el anterior, Doerner, nos hablan de referencias aunque este último es un poco dogmático sobre lo que es verdadera encáustica. Pero, como se ve al final, reconoce que existe ese acuerdo común en que todo método que incluya un quemado final debe clasificarse como encáustico. En esta órbita estamos encuadrados; pues, si algo tenemos que rebatir a Mayer, es que nosotros, además de considerar tan encáustica el

primer método, como los otros (cera disuelta en aceites volátiles y saponificación), sobre su antigüedad también estamos en desacuerdo, pues los antiguos griegos conocían los aceites etéreos, así como la saponificación, según ha quedado visto en los capítulos precedentes.

2.5. FRANCISCO PÉREZ DOLZ, I, 1949 ³³

a) *Contenido encáustico* ³⁴

Después de hacer un escueto recorrido por sus orígenes, trata en primer lugar del primer método, y dice: *"Todo estriba en diluir los colores en cera, empastándolos con ella perfectamente, estando la cera fundida, pues fría es de consistencia dura, y para usar de ellos es necesario el calor"* ³⁵.

A continuación da unas normas sobre su manipulación, utensilios empleados, etc.

Al referirse al modo de usar la cera disuelta en aceites volátiles, dice: *"Para hacer el procedimiento a la encáustica, una práctica más asequible y más de acuerdo con la pintura al óleo, se ideó ya hace tiempo, mezclar con la cera cierta cantidad de disolvente que permitiese mayor rapidez en el trabajo; este disolvente no es otra cosa que esencia de trementina. Disuelta, en parte, la cera con la esencia de trementina, es más fácil el mezclar con ella los colores. Solían emplearse para corregir el fuerte olor de la esencia de trementina, otras esencias, de canela, de espliego, de limón... Los colores así preparados se conservan mucho tiempo, y si se endurecen, los disuelve siempre de nuevo la esencia de trementina, con la que se pinta para darle consistencia más o menos líquida. Pero ésta ya no es pintura a la Encáustica, sino simplemente a la cera"* ³⁶.

Más adelante se refiere a la cera saponificada, y cita a García de la Huerta, de cuyo tratado hace un pequeño extracto y que omitimos por haber quedado reflejado en el capítulo correspondiente.

Volviendo al método de cera disuelta en esencias volátiles, refleja una nueva manera de disolver la cera, consistente en utilizar el amoníaco como diluyente de la cera. Este modo lo reflejamos con detalle en el apartado "*Pintores encáusticos*" en el método empleado por éste.

Termina el capítulo aconsejando los soportes idóneos para este modo de pintura.

b) Comentario analítico

No estamos de acuerdo con Pérez Dolz, en lo referente a no llamar encáustica a los procedimientos en frío. Tanto la disolución de la cera con aceites volátiles, como la saponificación, si se refiere a su antigüedad, relativa como él dice (*se ideó ya hace algún tiempo*), lo da como algo reciente. Sin embargo, ha quedado demostrado que en la antigüedad ya utilizaban estos métodos, y además, si se refiere a la no necesidad del empleo del calor en su disolución, para incluirla entre la encáustica. El calor se emplea de todas formas, para su elaboración como para la cauterización final.

Tampoco menciona la necesidad del aporte de resina mezclada con la cera para endurecerla.

Y por último, no vemos muy positivo el empleo del amoníaco para disolver la cera, ya que provoca más inconvenientes que ventajas (*nauseabundo olor, no poder empastar, etc.*)

2.6. FRANCISCO PÉREZ DOLZ, II, 1953 ³⁷

a) *Contenido encáustico*

Capítulo IV, "*La Encáustica*" ³⁸.

Capítulo V, "*Modernización de la encáustica*" ³⁹.

Capítulo VI, "*Imprimaciones*" ⁴⁰.

Capítulo VII, "*Ensayos de García de la Huerta*" ⁴¹.

Capítulo VIII, "*Imprimaciones varias: Para el muro, la tabla y el lienzo al usar colores saponificados*" ⁴².

Capítulo IX, "*Modo de dibujar y pintar con cera saponificada*" ⁴³.

Capítulo X, "*Métodos modernos de servirse de los antiguos*" ⁴⁴.

Capítulo XI, "*Diferentes imprimaciones modernas para la pintura a la cera*" ⁴⁵.

Capítulo XIII, "*Barnizado de la pintura a la cera*" ⁴⁶.

Capítulo XIV, "*Los colores a la cera en la policromía de tallas. Restauración de las pintura a la Encáustica*" ⁴⁷.

En el capítulo IV, "*La Encáustica*" comienza haciendo un recorrido histórico desde sus orígenes hasta su restablecimiento, que él llama "*Tardía resurrección del modo griego de pintar*". Comienza por Requeno y sigue con G^a. de la Huerta, autor de quien hace un extracto de su libro "*Comentarios de la pintura encáustica del pincel*", y al cual dedica parte del presente capítulo y la totalidad del VII, en el que relata todo el proceso seguido para saponificar la cera, y que omitimos por estar suficientemente estudiado.

En el capítulo V "*Modernización de la encáustica*", cita a Paillot de Montabert, Francisco Martínez, Grund, Wiegmann, Cros y Henry y el Doctor Schmid entre otros, como practicantes del método de disolución de la cera en esencias volátiles. Al referirse