gran afinidad con CO_2). Las calizas volíticas y pisolíticas se depositan en los mares cálidos y agitados. Las tobas y los travertinos constituyen depósitos en fuentes y manantiales. Las estalactitas, estalagmitas y concreciones diversas tapizan las paredes de las cavidades naturales de las regiones cársticas.

* *Calizas orgánicas*. Resultan de la actividad de ciertos organismos productores (algas, briozoos, corales) o, más a menudo, de la acumulación de fragmentos calizos de organismos muertos, posteriormente cementados: calizas de crinoideos, de foraminíferos, calizas conchíferas (de ceratites, de ammonites), lumaquélidas (moluscos), cretas.

El carbonato de calcio puede estar asociado a otros elementos sedimentarios: cuarzo (calizas arenosas), dolomita (caliza dolomíticas, dolomías), arcillas (calizas bituminosas). Por último, las calizas pueden encerrar un cierto porcentaje de silex (calizas de sílex).

La caliza es muy empleada en construcción.

De acuerdo con los métodos tradicionales se utiliza como piedra de cantería (aspecto del soporte empleado en esta práctica).

En aspecto comercial las calizas de construcción, de acuerdo con sus cualidades físicas, se clasifican como piedra fría, dura, semidura, firme, semifirme, blanda y muy blanda.

Los peldaños de escaleras, por ejemplo, se hacen con piedra dura de grano fino, los muros protegidos y poco cargados, con piedra blanda de grano grueso, etc.

En una misma cantera pueden existir varias franjas o vetas de diferente aspecto y calidad. Según las regiones, dichas vetas reciben distintas denominaciones.

Pedrera: Localidad de la provincia de Sevilla de cuyas canteras procede la plancha de piedra caliza usada en este soporte, y llamada comercialmente *"Pedrera"*.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

El proceso de realización es bastante elemental, pues basta dirigirse a un centro de venta y elegir las medidas, grosor y textura de la superficie deseada.

Para evitar la posible rotura de la pieza con el traslado y manipulación, la hemos incrustado en una batea de madera, con lo cual facilita su manipulado y traslado (fig. 18).

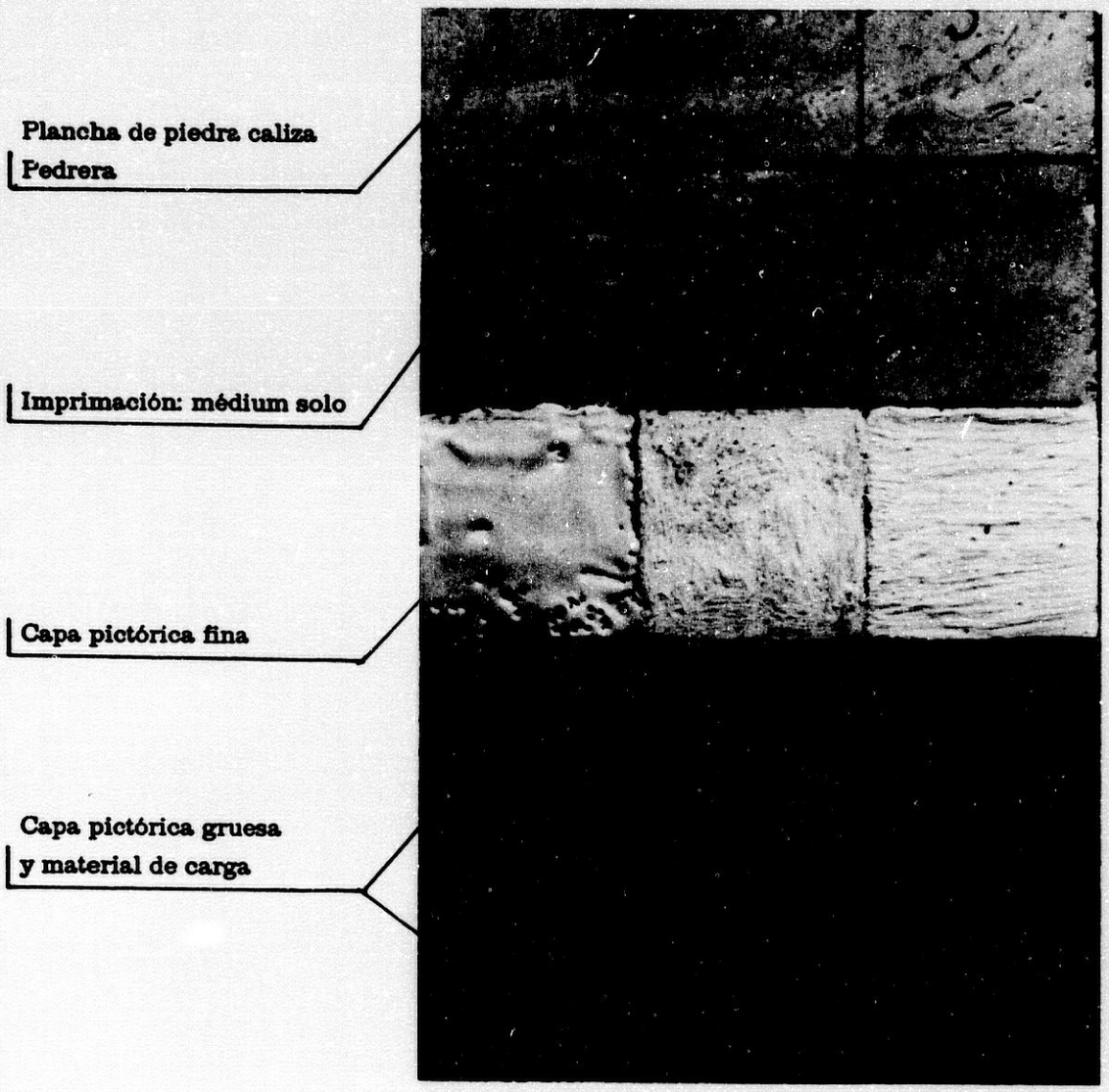
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. Liso

El aspecto textural se puede conseguir eligiendo la rugosidad que se desee. Nosotros hemos elegido una de rugosidad media, es decir, la piedra, al ser cortada en la cantera o fábrica con la sierra, deja en la superficie una rugosidad que para uso constructivo, solería, fachadas etc., es necesario su pulido. Sin embargo para nuestro uso, viene muy bien esa pequeña rugosidad semimate, con lo que facilita un apurado total del tema y su integración en los poros del gluten empleado.

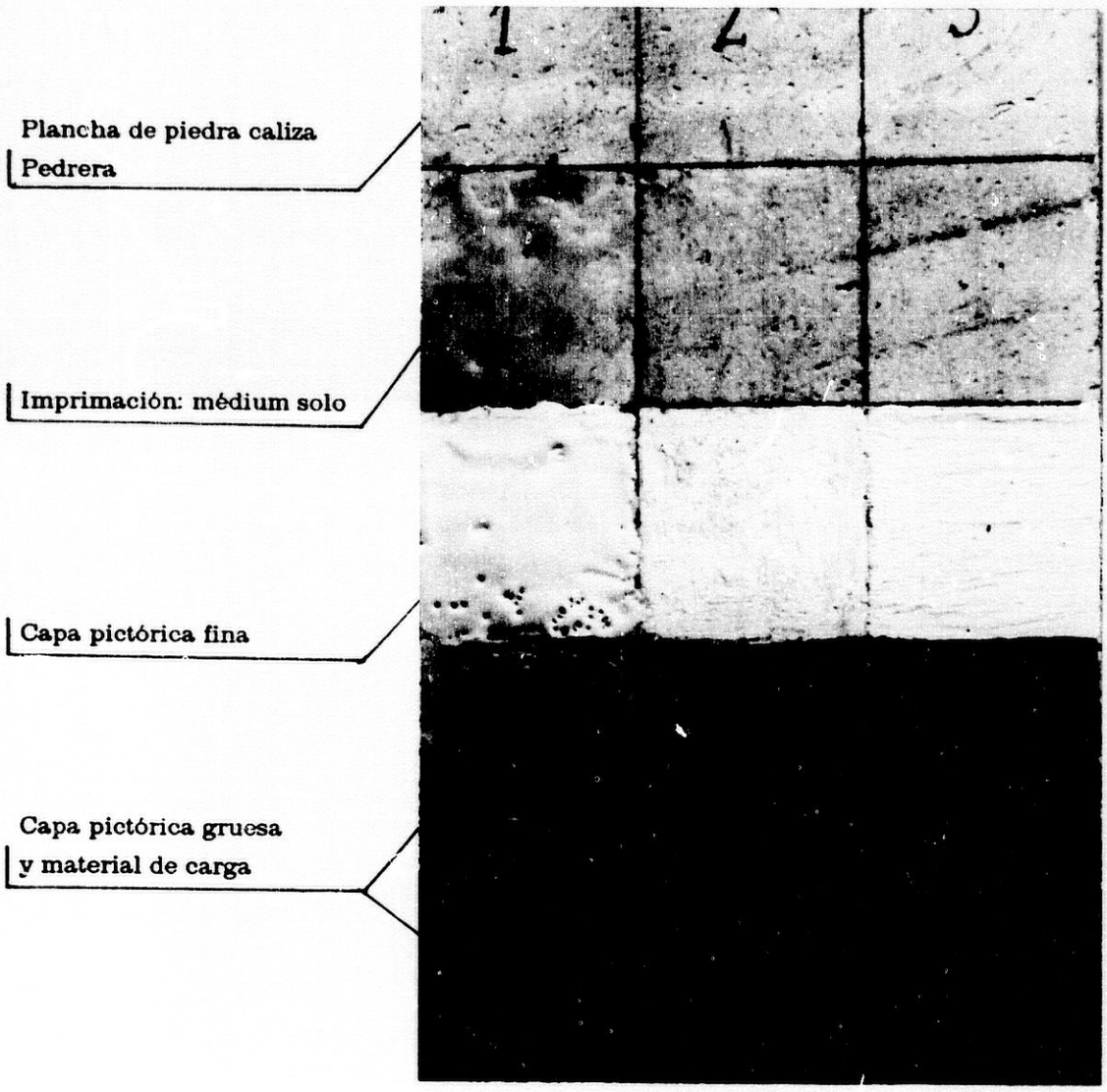
3.2. Rugoso

Aunque éste no es precisamente el acabado superficial de la piedra empleada, ésta, debido a su porosidad y blandura, facilita el manipulado de la superficie con las herramientas precisas, y conseguir la rugosidad que se desee.



J - 1. Cera fundida
J - 2. Cera saponificada
J - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 18. Muestra de estratos del soporte -J-



J - 1. Cera fundida
J - 2. Cera saponificada
J - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 18. Muestra de estratos del soporte -J-

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO IV

1. F. KROHN, ***Vitruvii de architectura libri decem,*** ed. Teubner, Lipsiae, MCMXII, p. 18

CAPÍTULO V

SOPORTES USADOS

PINTURA DE CABALLETE

SOPORTE CABALLETE -K-

1. MATERIALES USADOS

1.1. MADERA PRENSADA (AGLOMERADO)

Consiste en chapas que han sido formadas de manera similar, con fibras prensadas en una capa homogénea, pero que son de contextura de tal modo cerrada y compacta, que constituyen substitutos satisfactorios de la madera.

Las virutas están pegadas entre sí por una cola de ureaformol y por presión de vapor, de manera que nos ofrece una superficie compacta y uniforme.

Según las normas UNE, tienen una densidad de 0,730 a 0,800, humedad del 8%, resistencia a la tracción de 7 Kgs. por metro cuadrado, y resistencia a la flexibilidad de 300 Kgs. por metro cuadrado.

Se opina que las variedades seleccionadas hasta ahora como durables son permanentes. Han pasado todas las pruebas excepto las del tiempo verdadero. No han sido experimentadas suficientemente como para que tengamos absoluta confirmación de los resultados de los ensayos, pero a causa de que son superiores a la madera en resistencia a las condiciones de los ensayos acelerados, las aceptamos como permanentes.

Existen diferentes grosores, oscilando entre los 10 mm. y los 25 o 30 mm.

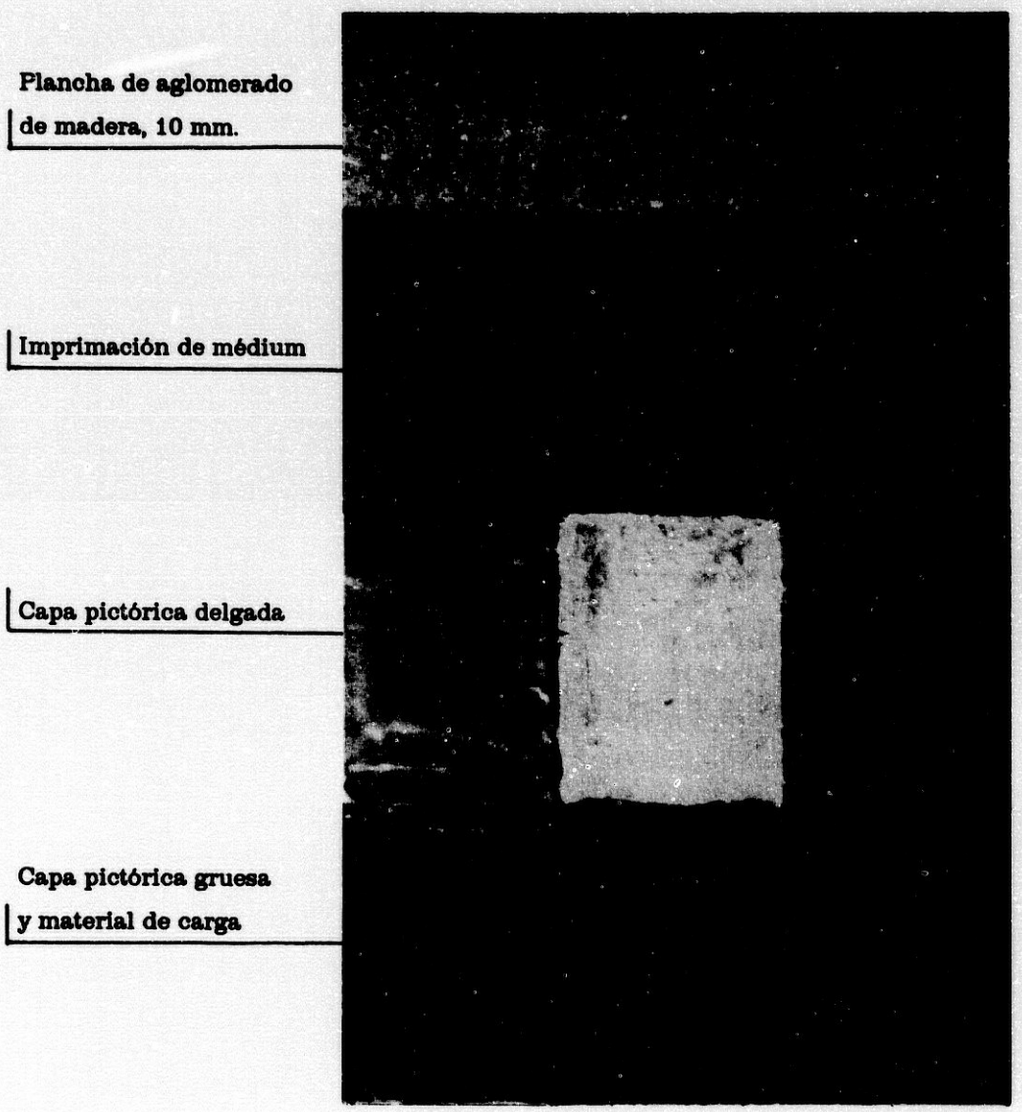
2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. Elección del tablero

Estos soportes son óptimos para nuestro cometido en cuanto a superficie capacitada para recibir las bases de imprimación y pintura. No obstante hay dos objeciones: una, el gran peso que dificulta su transporte (esta dificultad se ha soslayado usando un grosor de 10 mm. y unas medidas de 45 x 60 cm.); la segunda objeción, relativa a la absorción, que no es homogénea, pues absorbe más en las zonas de los grandes fragmentos de virutas, por lo tanto necesitan una preparación concienzuda hasta igualar la absorción.

Tal precaución es necesaria en los aglomerados de viruta gruesa. Modernamente existen tableros de virutas muy finas, y su porosidad queda repartida en la superficie con uniformidad.

Recientemente ha aparecido una variedad muy compacta llamada comercialmente DM que permite moldurar sus cantos, como si de madera natural se tratara y, por tanto, absorbe la humedad en menor proporción que los anteriores preparados (fig. 1).

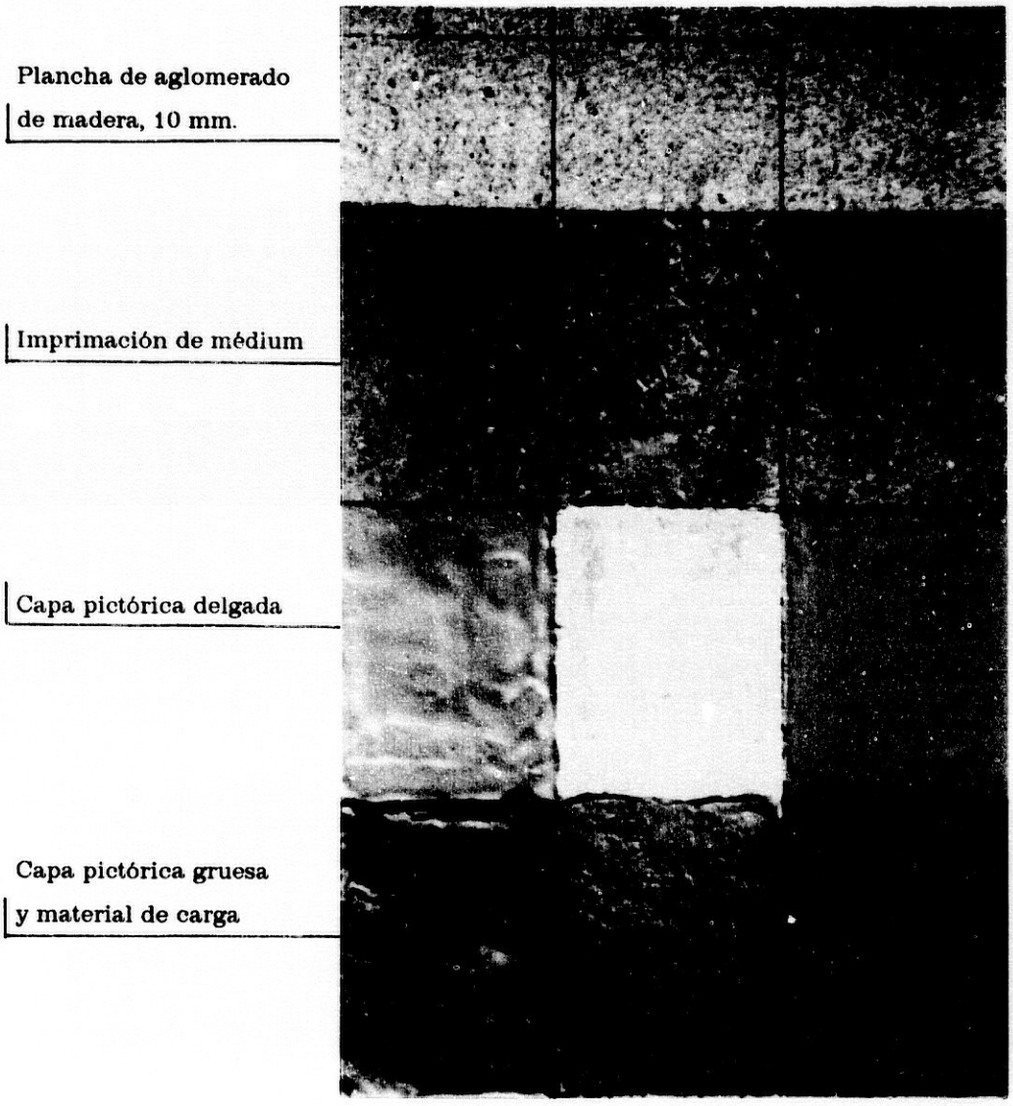


K - 1. Cera fundida

K - 2. Cera saponificada

K - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 1. Muestra de estratos del soporte -K-



K - 1. Cera fundida

K - 2. Cera saponificada

K - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 1. Muestra de estratos del soporte -K-

3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. Liso

Al tratarse de un soporte manufacturado industrialmente, la superficie que presenta, debido al prensado de la fibra de madera, es mas bien lisa; por tanto, al no recibir imprimación previa, con lo cual se podría alterar la textura con la aportación de materiales de carga, etc., al pintarse directamente sobre la superficie desnuda de la chapa, la calidad textural conseguida será la que aporta la chapa en su origen.

3.2. Rugoso

Se podría obtener una calidad rugosa, aparte de la conseguida con el tipo de plancha usada más o menos compacta, rayándola con lijas o instrumentos mecánicos que le pudiesen alterar la textura aumentando su rugosidad.

También se podría conseguir una textura rugosa con el mismo grosor de la pincelada y la fluidez o densidad de ésta, primero picando el color con el pincel perpendicular al soporte, y luego con el barrido del pincel en seco, lo que darían las calidades rugosas deseadas.

SOPORTE CABALLETE -L-

1. MATERIALES USADOS

1.1. MADERA PRENSADA

Esta variedad ha quedado descrita en el apartado 1.1. del soporte K.

1.2. MÉDIUM

Los médiums utilizados como primera capa de imprimación de este soporte son los tres empleados en las prácticas realizadas, y que se encuentran detallados en el capítulo II de la segunda parte apartados 2.1., 2.2. y 2.3.

1.3. BLANCO DE CINC

Es un término peculiar del comercio de materiales para artistas, donde se aplica para designar al óxido de cinc más puro (ZnO).

Otros pigmentos blancos, tales como el litopón, contienen cinc y, teniendo en cuenta el desorganizado sistema de nomenclatura a nivel comercial, podrían ser vendidas como blanco de cinc.

Los mejores grados de óxido de cinc seco, del país, se venden bajo la marca de fábrica de óxido de cinc de Florencia, procedimiento francés. Hay tres variedades puras en un 99% o más, y cada una de ellas puede emplearse indistintamente, puesto que las diferencias entre sí no son grandes: *Sello Blanco*, es la de grano más fino y más blanca; *Sello Verde*, es igualmente blanca, pero más gruesa y de menos cuerpo; *Sello Rojo*, es ligeramente inferior, en blancura y en fineza de grano, a las otras. También el nombre de óxido de cinc U.S.P., pero ésta se fabrica para preparaciones farmacéuticas y tienen inferiores cualidades físicas como pigmento pictórico. La Sello Verde se considera generalmente la más adecuada para las pinturas de artistas.

El blanco de cinc como pigmento pictórico, está libre de los defectos de los blancos de plomo. No es un veneno peligroso y, como el sulfuro de cinc, es blanco. Cualquier acción que puedan tener los vapores de azufre sobre el óxido de cinc en una pintura no alterará su color.

El blanco de cinc es un pigmento reactivo en óleo. En todos los médiums acuosos el blanco de cinc está libre de defectos y proporciona muy buenos resultados.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. PRIMERA MANO DE MÉDIUM

Sobre la superficie del tablero de madera prensada o aglomerado se deposita una primera capa de médium solo, el mismo que se usará para la segunda mano de imprimación y para la pintura definitiva, lo que garantiza una perfecta unión entre los distintos estratos.

Una vez seca, y con el objeto de que penetre en todos los poros, se pasa el cauterium sobre la superficie, hasta que es perfectamente embebido el médium.

Si la superficie de la madera es muy porosa, se puede dar una segunda mano de médium hasta su total saturación.

2.2. SEGUNDA MANO O IMPRIMACIÓN CON BLANCO DE CINC AGLUTINADO CON EL MÉDIUM

Se prepara una pasta con blanco de cinc y médium, con la que se da una primera pasada, más bien clara, con objeto de que el blanco excesivo no impida la entrada del médium en los poros.

Finalmente se da una mano con la pasta más densa, para que se cubra la madera completamente.

Si se desean conseguir unas calidades rugosas, se puede pasar sobre esta segunda capa un rodillo de esponja o fibra, consiguiéndose las calidades deseadas.

Por último se pasa el cauterium para facilitar la total integración de todas las capas.

3. ASPECTO TEXTURAL

En este soporte, por el hecho de estar preparada la tabla con la imprimación antes descrita, se facilita la consecución de una variedad de texturas, que comprende desde un satinado total a una rugosidad más o menos importante.

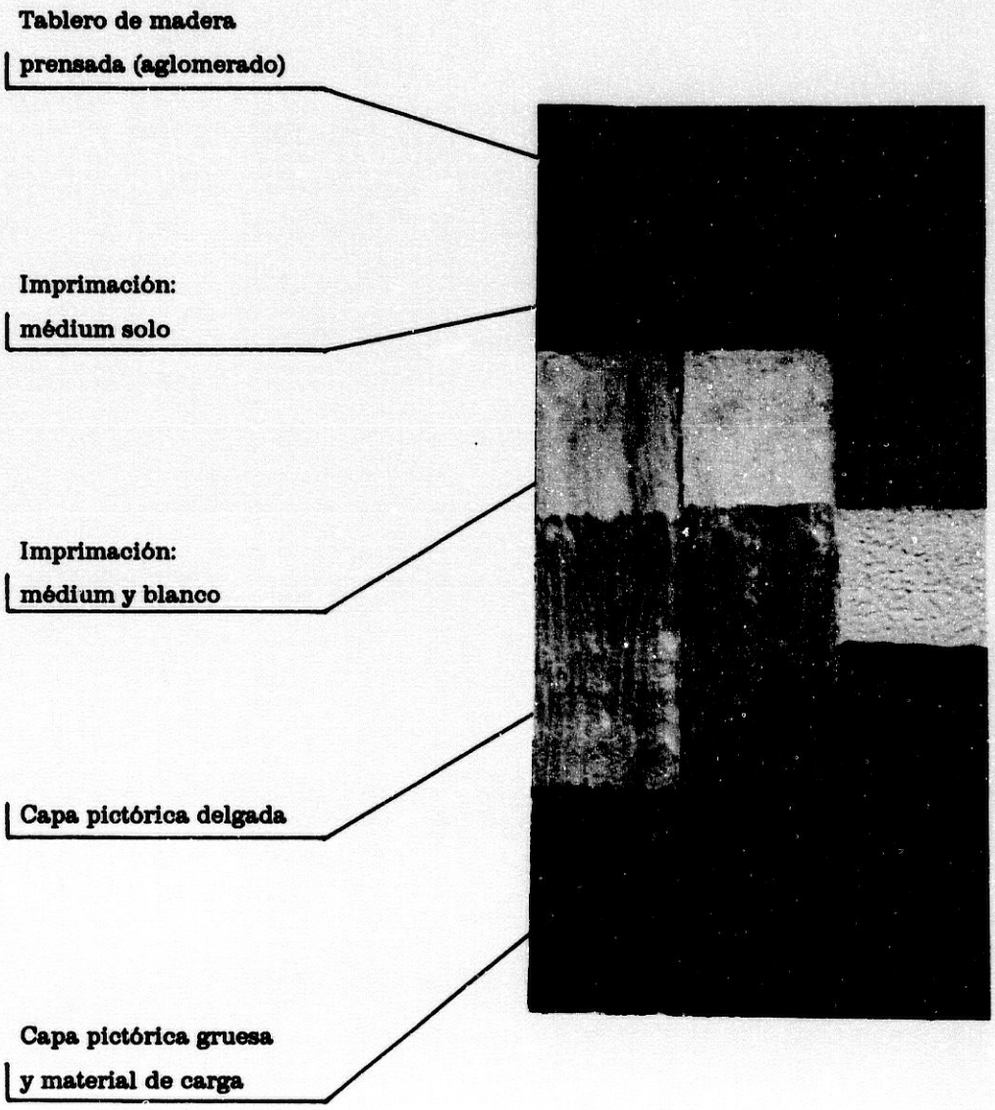
3.1. Liso

Si se desea conseguir una superficie lisa, se puede hacer la imprimación con blanco de cinc lo más clara posible, e incluso se puede lijar o bruñir la superficie, si ésta ha quedado con irregularidades (fig. 2).

3.2. Rugoso

Como hemos apuntado anteriormente, se puede conseguir con una imprimación espesa y con la ayuda del rodillo, un picado más o menos importante, incluso se pueden adicionar materiales de carga al médium, con lo que se consigue una serie de calidades en función del grosor del grano empleado, comprendiendo desde piedra pómez pulverizada hasta arenas detríticas de grosores variables, según el tema propuesto y las calidades que éste demande.

Se pueden conseguir calidades texturales por la adición de otras materias aparte de las ya descritas. Así tendríamos papel arrugado, tela arrugada, láminas de madera recortada en siluetas actuando compositivamente y creando valores de relieve que se aproximan incluso a la esculto-pintura.

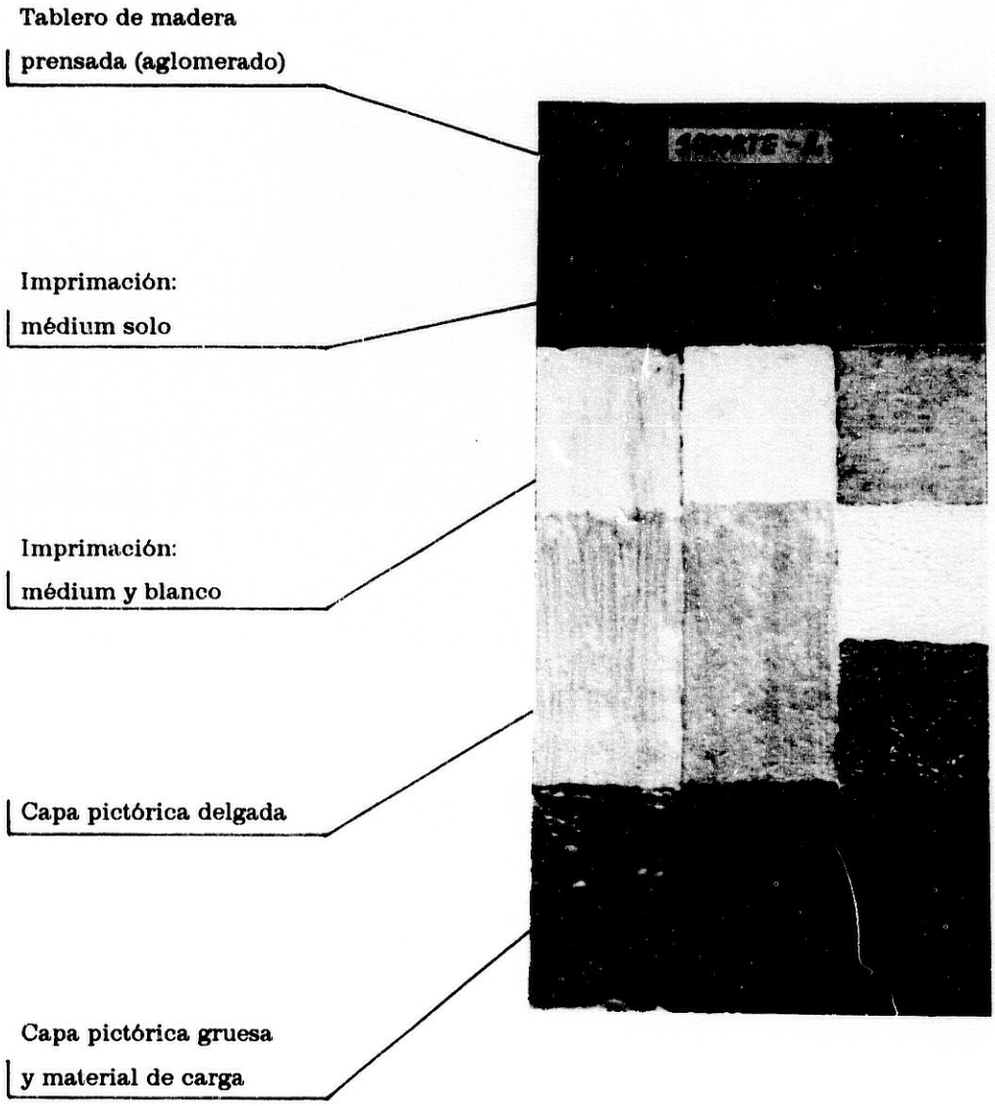


L - 1. Cera fundida

L - 2. Cera saponificada

L - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 2. Muestra de estratos del soporte -L-



L - 1. Cera fundida

L - 2. Cera saponificada

L - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 2. Muestra de estratos del soporte -L-

SOPORTE CABALLETE -LL-

1. MATERIALES USADOS

1.1. MADERA PRENSADA (AGLOMERADO)

Para este soporte se ha empleado la variedad media del soporte K y L.

1.2. YESO MATE (SULFATO DE CALCIO HIDRATADO)

Se trata del yeso natural finamente molido, lenciana, espato ligero o anatina. El espato ligero es una piedra de yeso natural molida y que contiene agua. Se obtiene por cochura de la piedra algez. El yeso se disuelve sin efervescencia en el ácido clorhídrico diluido y caliente (la creta, lo mismo pero en frío). Se disuelve poco en las lejías, y en agua sólo en 1:400, pero aún así constituye por dicha solubilidad, como florecer, un peligro grande en la pintura al fresco. Al calentarlo sigue blanco, si es puro. No es venenoso y carece de opacidad en el aceite, pero puede emplearse en las técnicas a la aguada, el pastel y especialmente en los fondos.

1.3. COLA DE CONEJO

Para la preparación de soportes manejaremos preferentemente las colas animales, y de éstas, las de pieles llamadas de conejo.

No quiere decir que procedan de pieles de conejo, ni siquiera en la antigüedad. Seguramente se utilizarían estas pieles como muchas otras. Los antiguos tenían un sin fin de colas con utilidades y características distintas, pero en ningún tratado de ellos se menciona la piel o cola de conejo como cola insuperable. Si se mencionan, cabrían las de cabritilla, retazos, cuello, guantes, etc.

Es probable que el nombre provenga de una variedad de cola francesa, muy limpia y transparente.

Esta cola se fabrica actualmente de pieles de animales, cartílagos, patas, tendones, etc. Con todos estos elementos gelatinosos se fabrica por ebullición, en presencia de algún ácido, separando todas las gelatinas de las impurezas y elementos sólidos. Las gelatinas se depositan en recipientes y por evaporación, secado con aire caliente, se obtiene una pasta densa que se deja airear sobre telas metálicas, obteniendo así las placas de *cola de conejo*.

Otro método más actualizado de fabricación consiste en la misma forma de manipulación hasta obtener la proteína densa, para pasar a obstrusionarla y secarla violentamente, obteniendo un granulado. Este método de fabricación está desplazando al sistema de placas.

Hace unos años estas colas se fabricaban separando sus elementos, es decir, colas de pieles o pieles y tendones o huesos y cartílagos, hasta el punto de que se vendían colas de distintos grados de pureza. Pero en la actualidad lo usual es encontrar a lo sumo 3 ó 4 grados distintos, similares a como ya hemos dicho en granulado.

Nosotros vamos a tratar de analizar las pureza de las colas y dosificarlas de mayor a menor calidad.

El análisis del grado de adhesión de las colas para un artista es muy complicado.

Ralf Mayer[1] menciona un sistema de medición con un hidrómetro especial para cola. Dice así: *"Un modo de controlar la fuerza de la cola con un aparato sencillo y económico es usando el hidrómetro. Existe un modelo fabricado expresamente pare este uso. Este hidrómetro para cola está graduado de 1 a 12 grados Baumé y calibrado para usarse a 65,5 ° C. Se necesitan un cilindro de vidrio de unos 250 cc. de capacidad y un termómetro. La solución de cola se vierte en el cilindro a 65,5 ° C de temperatura y se sumerge en ella el hidrómetro.*

El modo de calibrar la consistencia de la cola con un hidrómetro, que en realidad lo que nos mide es el peso específico de los líquidos, está basado en la teoría de que la viscosidad de una cola en estado líquido (mediante calor), no es sinónimo de unos grados de adhesión de esta cola".

Este modo descrito por Mayer puede ser de gran utilidad y lo damos por válido. Pero para conocer la resistencia de una cola de un modo más científico, se mediría la de la capa plástica que genera dicha cola.

Los métodos tradicionales de medición utilizados por el pintor, son los siguientes: Transparencia y opacidad de la placa.

Para valorar la trasparencia, se calibra en su pureza y potencia de adhesión. Esta valoración la realiza el pintor observando al trasluz dicha cola. En la cola de placas no existe problema alguno de valoración gradual. En las colas granuladas la transparencia se ha de observar en uno de los fragmentos.

Pruebas de adhesión en líquido

Las pruebas tradicionales de medición de la fuerza de una cola, usadas por los pintores a partir de un agua de cola son:

1. El pegado de los dedos. Consiste en humedecer en el agua-cola el pulgar y el índice, levantándolos y soplándoles repetidas veces para después separarlos. El tacto nos dará el grado de adherencia. Este sistema requiere una práctica y habilidad que la dará el tiempo y el oficio.

2. El mordido de la lija. Este método consiste en probar la incisión de una lija del nº 4 sobre un contrachapado, al que previamente se le han dado un par de manos de agua cola. Si la lija se desliza con facilidad es porque la cola está baja en consistencia, por lo tanto se aumenta la cantidad de la misma. Si por el contrario queda clavada o se desliza con dificultad, es debido a que la cola tiene exceso de fuerza. Para que la cola esté en su punto, la lija ha de deslizarse con cierta resistencia, pero no quedar clavada.

Pruebas en sólido

Otras dos formas de medir la potencia de la cola tienen lugar a partir del agua-cola coagulada.

1º.- En nevera enfriamos el agua-cola hasta que se forme una gelatina densa, intentamos hundirla con el dedo a fin de captar la resistencia que ofrece al empuje, ya que a mayor resistencia, es cola con más fuerza de adhesión.

2º.- Se enfría como la anterior en nevera. Sobre la masa gelatinosa resultante se introduce el dedo pulgar y el índice, rompiéndola y separando los dedos de manera que se abra una hendidura; observamos las paredes de esta abertura; si son muy cortantes, limpias y sin rugosidades, la cola utilizada es fuerte; si por el

contrario, las paredes son blandas, rugosas, deformes, etc., es señal de una cola débil.

Se debe tener en cuenta que las distintas pruebas de medición se han de realizar siempre con la misma temperatura, para lo cual colocaremos un termómetro junto al recipiente que contenga la cola.

Como se supone, estos métodos digamos artesanales necesitan un aprendizaje, por lo que habrá que practicarlos. Una vez conocidos, son exactos para ser aplicados en pintura. Dicha exactitud tiene un margen de tolerancia bastante amplio, que nos lo demuestran las imprimaciones en perfecto estado de siglos pasados.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. SIETE MANOS DE YESO MATE

En esta operación se siguen los mismos consejos que en la preparación de tablas para dorar o policromar.

Composición: Yeso mate (sulfato de calcio) y cola de conejo, una pastilla de cola cuyo peso aproximado es 65 gramos por cada litro de agua aproximadamente.

Preparación: Fragmentar la cola y ponerla en agua durante 24 horas, o bien hasta que esté flácida. Se disuelve a fuego lento al baño maría, sin que llegue a hervir. A continuación se carga con

yeso solo para que tome un poco de color, y con esta cola manchada daremos la primera mano a la madera, (esta cola al secar nos dejará la fibra de la madera con una pilosidad o "repelo", al que se adherirá perfectamente el yeso). Dejaremos secar completamente esta mano de cola, y a continuación reforzaremos la carga de yeso mate, hasta poner la densidad a punto.

Posteriormente y siempre dejando secar completamente la capa anterior, daremos siete capas o manos de este nuevo yeso a la tabla, entrecruzando el sentido de dirección de una a otra mano.

A continuación se lija la tabla con papel de lija del número 6, puesta en un taco de madera o corcho o bien con la mano, hasta dejarla bien lisa, sin verjuraciones u ondas; después volveremos a pulir con otra lija de los dos ceros, quedando perdida la huella de la lija anterior. Una vez lijada, se limpia de polvo y con un pincel y agua se termina de desempolvar y se pierde la huella de la última lija, quedando lista para recibir el bol.

2.2. Una mano de médium solo

En lugar de la mano de bol, necesaria para el dorado, nosotros procedemos a impregnar la superficie con una de médium, igual al que se usará posteriormente mezclado con los pigmentos.

Esta mano se dará muy licuada, para que penetre perfectamente en los poros, si admitiera más imprimación, se vuelve a insistir con otras manos sucesivas hasta su total saturación.

A continuación se pasa el cauterium para que termine de penetrar el médium que aún no lo había hecho, quedando lista la superficie para recibir la pintura.

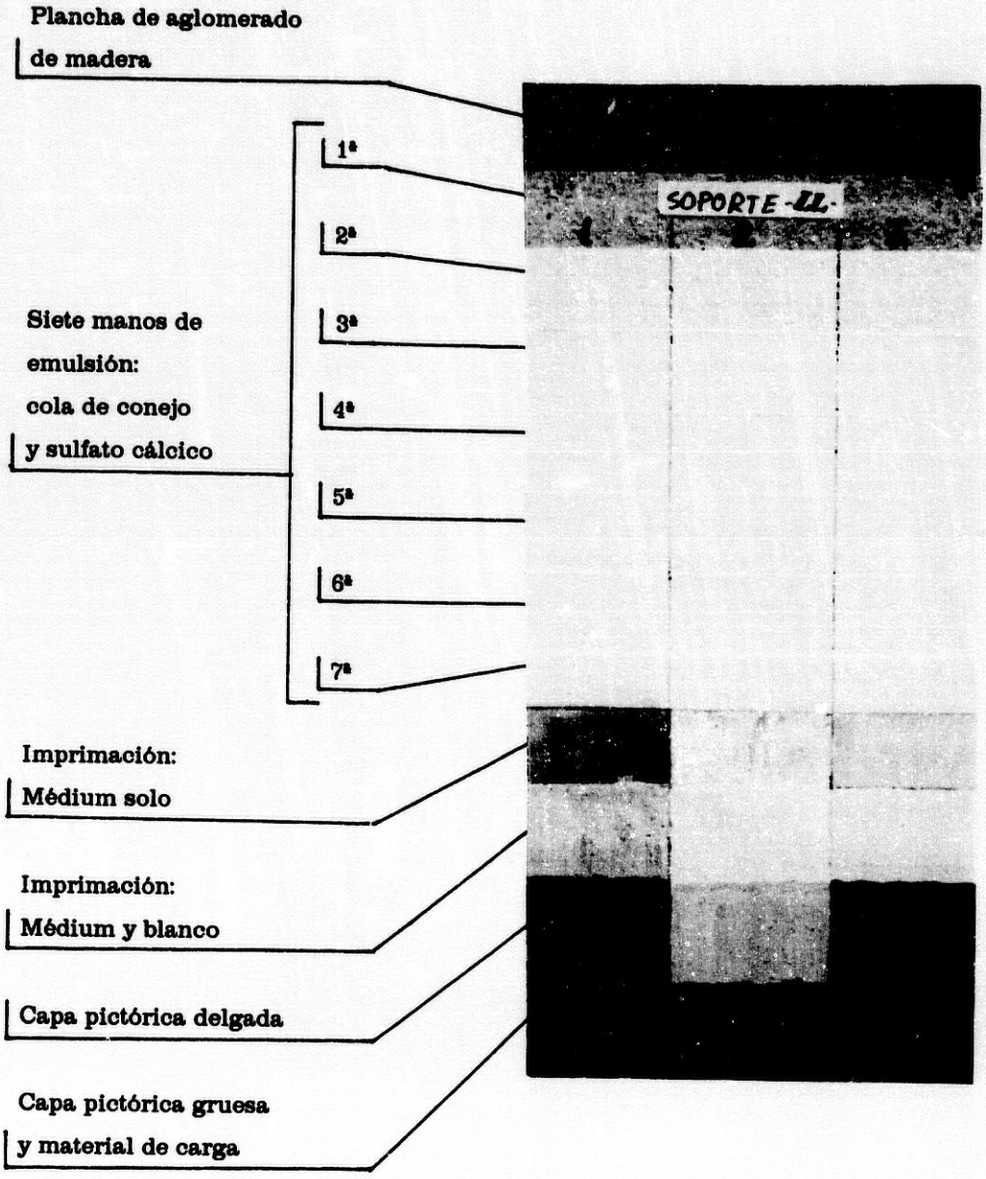
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. Liso

Generalmente la característica de esta imprimación o preparación del soporte, es de una calidad lisa y satinada. Por lo tanto facilita la realización de temas muy apurados si así se desea.

3.2. Rugoso

Este aspecto, aunque con las limitaciones inherentes a la preparación, se podría conseguir con la utilización de lijas con granos más gruesos, con lo que facilitaría un rascado de la superficie a voluntad del aspecto táctil deseado (fig. 3).

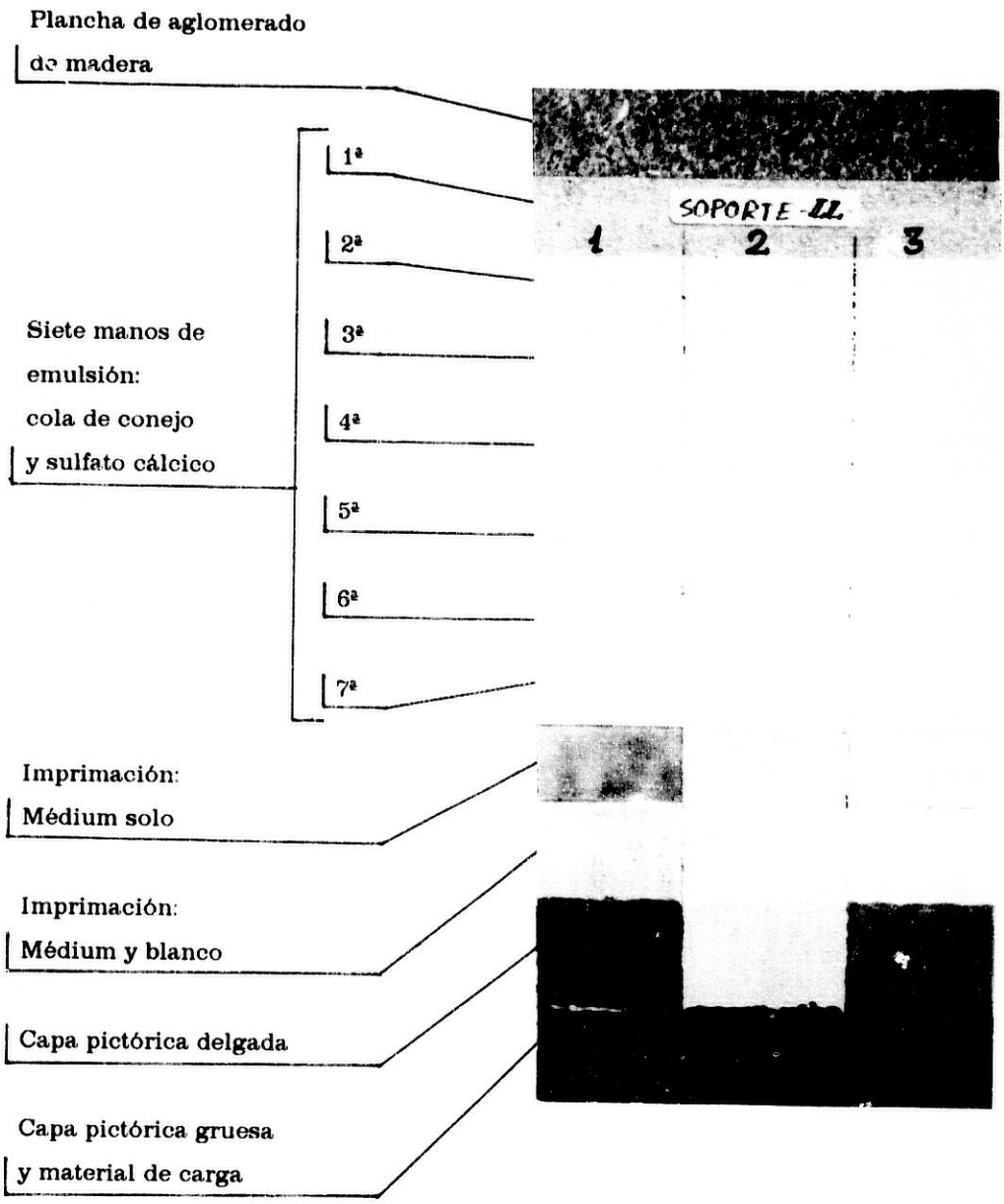


LL - 1. Cera fundida

LL - 2. Cera saponificada

LL - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 3. Muestra de estratos del soporte -LL-



LL - 1. Cera fundida

LL - 2. Cera saponificada

LL - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 3. Muestra de estratos del soporte -LL-

SOPORTE CABALLETE -M-

1. MATERIALES USADOS

1.1. LIENZO DE LINO

La palabra "lienzo" no se refiere a ningún material específico en término de telas, sino que se aplica a un número de materiales sólidamente tejidos de fibras relativamente bastas.

En pintura el término lienzo implica generalmente una tela recubierta, lista para el uso. La palabra también es empleada por los comentadores para significar una pintura al óleo terminada.

Prácticamente toda clase de telas tupidas fueron utilizadas alguna vez como soporte para pinturas.

Los lienzos de algodón, dril, lona y sarga, entraron en uso ocasional después de la producción comercial del algodón, pero son enteramente inferiores al lino, se estiran poco y la mayoría de ellos no toman bien la preparación.

El mejor material para emplear como tela en los cuadros es el hilo (lino). La fibra de lino se obtiene del cultivo de invierno de dichas plantas. Son de gran longitud, teniendo entre 1,50, a 2 metros de largo. Su color es ocre amarillento claro. Cuando se trata de lino puro, su tejido es tupido con los hilos de trama y urdimbre

iguales en peso y resistencia. Las mezclas de lino y algodón son probablemente peores que los de algodón puro. Su desigual absorción y descarga de humedad atmosférica pueden causar variaciones en la tensión.

Mantenido contra la luz, el lino presenta hilos de grosor desigual, mientras que el algodón los presenta uniformes. La tela de lino tratada con lejía de sosa se hace amarillo-oscura y la del algodón, amarillo-clara. Si se rompen de un tirón los hilos, éstos presentan extremos retorcidos y desgarrados en el algodón, y lisos y limpios en el lino.

El nivel de higroscopicidad del lino es el más bajo de todas las fibras naturales. Esto le hace ser el más estable de los lienzos.

Sus fibras son de gran resistencia a la rotura, por lo que le convierte también en el lienzo que permite la mayor tensión de las telas.

Admite las colas, cargas o colorantes perfectamente, repartiendo las mismas con uniformidad sobre la superficie de la tela. Solo le afectan (como a todas las demás fibras) los aceites puestos directamente sobre ellas, haciendo que se resequen y por consiguiente se produce rotura.

Además de con algodón, en las telas de lino se suele adulterar con fibras de cáñamo. Para detectar esta adulteración se analizan las fibras bajo la lupa, observándose fibras similares pero de distinto color y textura. Lo ordinario es que las fibras no sean adulteradas. Hoy los tejidos de lino son muy apreciados y normalmente no tiene mezclas.

El comercio tiene telas de lino para pintura en rollos de 1,40 y 1,60 m. de ancho, en tres grados de grosor: *delgado* (17 hilos por centímetro), *medio* (14 hilos por centímetro), *y grueso* (10 hilos por centímetro), y el tipo de ligamento sencillo.

El lino empleado en esta práctica es de grosor medio.

1.2. Cola de conejo

Se emplea la misma reflejada en la preparación del soporte anterior.

1.3. Creta (carbonato cálcico)

1.3.1. Los carbonatos cálcicos

Los carbonatos cácicos (CO_3Ca) (blanco de España, blanco de mármol, tiza, blanco de París, piedra caliza) tienen la misma composición química y difieren sólo en su estructura cristalográfica, densidad, o grado de pureza.

Son pigmentos inertes útiles en la preparación de soportes. Pero la creta además es un carbonato cálcico purificado por una precipitación de ácido clorhídrico diluido. El carbonato cálcico purificado es mucho más útil en las preparaciones de soportes y en la fabricación de colores al pastel por ser más blanco y de grano más fino, aunque a veces se desea que tenga un grano más tosco. Entonces utilizamos blanco de España.

1.3.2. Blanco de París (yeso fino)

Otros de los componentes de los pigmentos inertes blancos utilizados en la preparación de soportes, son los yesos. Existen algunas variedades, siendo una de las mejores el yeso fino o de París.

Los yesos han sido muy utilizados en la preparación de tablas románicas y góticas.

Obtención.- El yeso en su estado natural está bihidratado, y se forma por la acción del ácido sulfúrico sobre el calcio ($CaSO_4 . 2H_2O$). Este yeso sometido a una temperatura de 95°C y 180°C pierde tres cuartas partes de agua.

El yeso de París ($CaSO_4 . {}^1/_2 H_2O$), aún puede someterse a mayor temperatura, entre 400-700° C, obteniéndose la deshidratación total del $CaSO_4$, y entonces se llama *recocido*; y molido se convierte en blanco inerte, utilizado en la industria de pintura para interiores, y también en imprimación para soportes. Para su obtención se humedece en cantidad de agua aproximadamente igual a su volumen, y dejado en reposo, fragua y ya no admite más agua. Si nosotros a ese mismo yeso le incorporamos agua en exceso y no lo dejamos reposar batiendo continuamente e incorporándole agua durante un tiempo (que es más o menos el del fraguado), este yeso lo habremos *matado o apagado,* eliminando su poder de fraguado. Esta masa aumenta su volumen considerablemente y está en estado cremoso, y es necesario moverlo un poco diariamente y añadirle algo de agua. A los diez días aproximadamente ya esta totalmente apagado y se procede a su secado evaporando toda el agua. Una vez seco se muele, obteniendose el pigmento blanco llamado yeso de París o yeso fino.

1.4. Blanco de cinc

Está especificado en el apartado 1.3. del soporte L.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. PREPARACIÓN DEL SOPORTE

Composición:

Para 1 m^2 de tela:

1 pastilla de cola de conejo (50-75 grs.)

$^3/_4$ de litro de agua.

250-300 grs. de carbonato cálcico

100 grs. de blanco de cinc

Proceso:

La cola ha de haber hinchado bien, preferentemente durante 24 horas. Si no lo ha hecho lo suficiente, queda adherida al fondo del recipiente y se quema con facilidad. El agua de cola se calienta al baño maría moderadamente, de tal modo que la cola se disuelve, pero sin llegar a cocerse, pues la cocción disminuye la fuerza de adherencia.

El encolado no ha de hacerse de manera que el lienzo embeba gran cantidad, lo que le haría frágil y quebradizo. Basta aplicar la punta del pincel bien exprimida sobre el lienzo y pasarlo ligeramente sobre él.

Una vez encolada la superficie y seca, se procede a la imprimación propiamente dicha. Se mezclan 2 volúmenes de Carbonato cálcico y 1 volumen de blanco de cinc en 3 partes de agua de cola calentada al baño maría, se agita bien para que desaparezcan los grumos.

La imprimación puede darse con el pincel o con la espátula, debiendo aclarar la mezcla con una parte de agua si se va a emplear el pincel.

"El procedimiento más sencillo (según Doerner[2]) *es pasar el pincel rápidamente en toda su extensión, unos 30 por 30 cm. y, enseguida, antes de que el fondo absorba, quitar todo lo que rebase con el canto de la espátula mantenida oblicuamente. También puede hacerse la imprimación con la misma espátula y rebajar luego con el mismo instrumento, especialmente cuando comienza a enfriarse. Generalmente se dan dos capas sucesivas, no esperando para la segunda a que haya secado del todo la primera. La segunda se da en dirección perpendicular a la primera para cubrir todos los poros del lienzo, y luego se repasa.*

Si se quiere dar la imprimación sólo a pincel en vez de fijarla con la espátula, se coge con la punta del mismo una pequeña masa y se la extiende en una capa fina sobre el lienzo; se dan así de 2 a 3 capas ligeras, cruzadas, con lo que el fondo quedará brillante, pero a la vez elástico, y no quedará cubierto el grano del lienzo".

Los fondos fijados con espátula resultan más lisos y los pasados a pincel son tanto más rugosos cuanto más mojados estaban al imprimarse.

El fondo de Creta es absorbente y exento de aceite, de un tono aireado y una hermosa matización del color.

El encolado previo no es necesariamente imprescindible; los fondos sin encolar son más absorbentes.

En el caso que nos ocupa hemos prescindido de esta primera mano, con objeto de que la cera penetre perfectamente en los poros de la tela.

2.2. Imprimación con el médium

Una vez seca la imprimación a la creta y previo lijado, si es necesario, se procede a empapar el lienzo del mismo médium empleado en la pintura posterior, con lo que se facilita, por un lado,

impermeabilizar el lienzo, tanto por el anverso como el reverso, y por otro, facilitar la integración del color posterior con la cera depositada anteriormente.

También se puede cauterizar esta primera imprimación de médium para facilitar la completa integración en los poros de la tela.

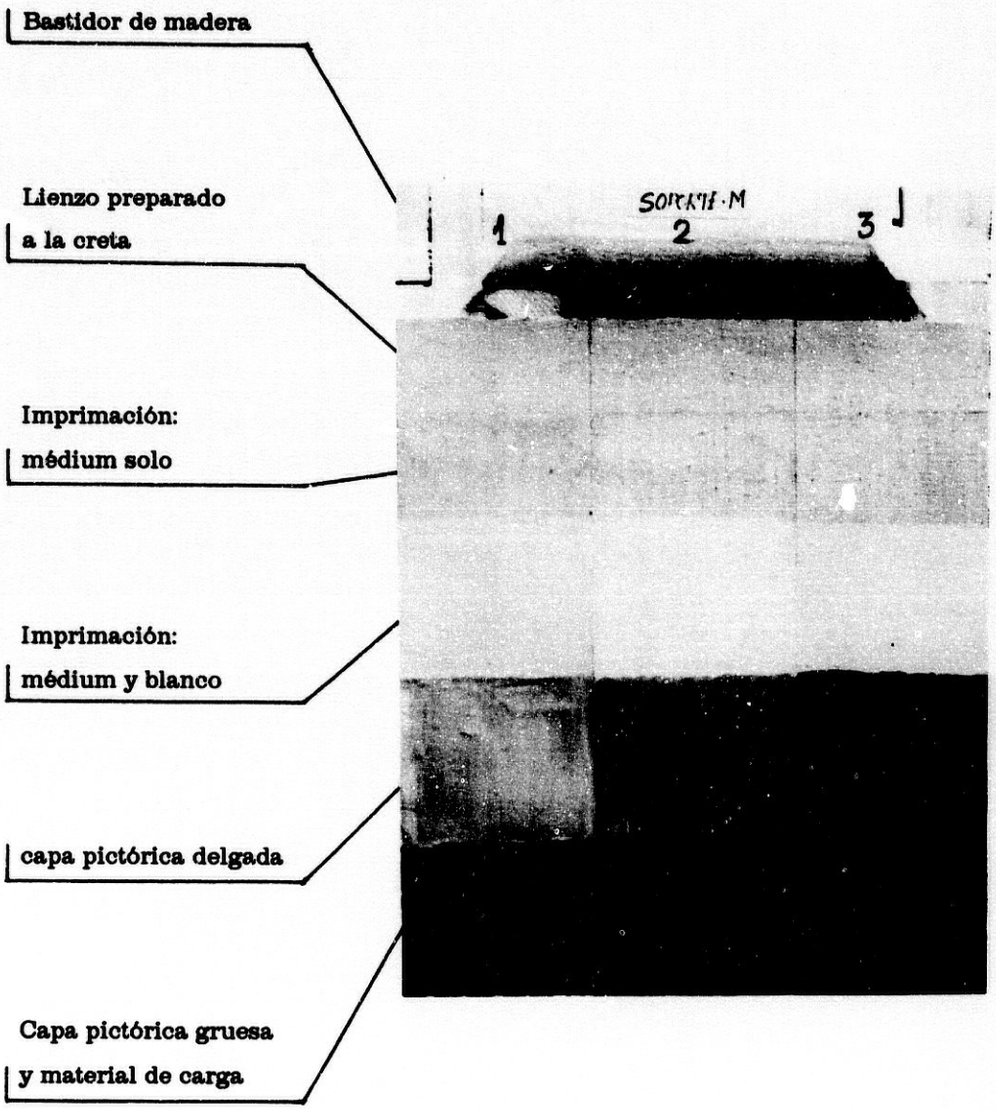
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. Liso

Si deseamos conseguir una superficie lisa, se puede emplear una tela de grano fino, y se procede a imprimarla con la espátula a fin de neutralizar la rugosidad propia de la tela.

3.2. Rugoso

El grado de rugosidad estará en función del tipo de grano que empleemos en la tela, procediéndose a la imprimación con el pincel y con pasta muy licuada, para evitar que desaparezcan las rugosidades de la tela (fig. 2).

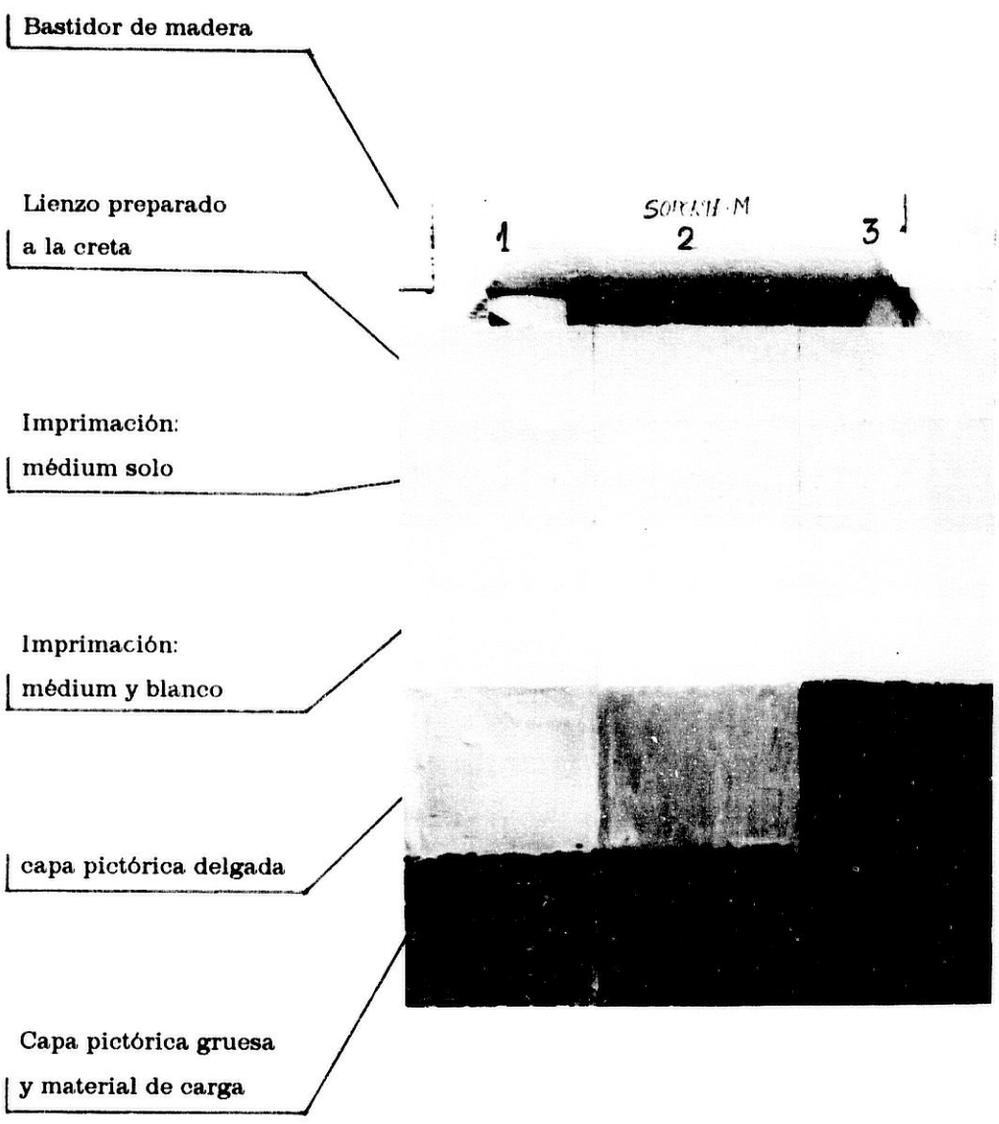


M - 1. Cera fundida

M - 2. Cera saponificada

M - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 4. Muestra de estratos del soporte -M-



M - 1. Cera fundida

M - 2. Cera saponificada

M - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 4. Muestra de estratos del soporte -M-

SOPORTE CABALLETE -N-

1. MATERIALES USADOS

1.1. SOPORTE RÍGIDO "THERMATEX-FRESKO"

Los plafones de fibras minerales "*Thermatex*" presentan una superficie estampada (agujeros y fisuras), acabada en color blanco por su cara vista.

En su variante térmico Thermatex, mejoran las condiciones acústicas de toda clase de locales.

Sus propiedades físicas son:

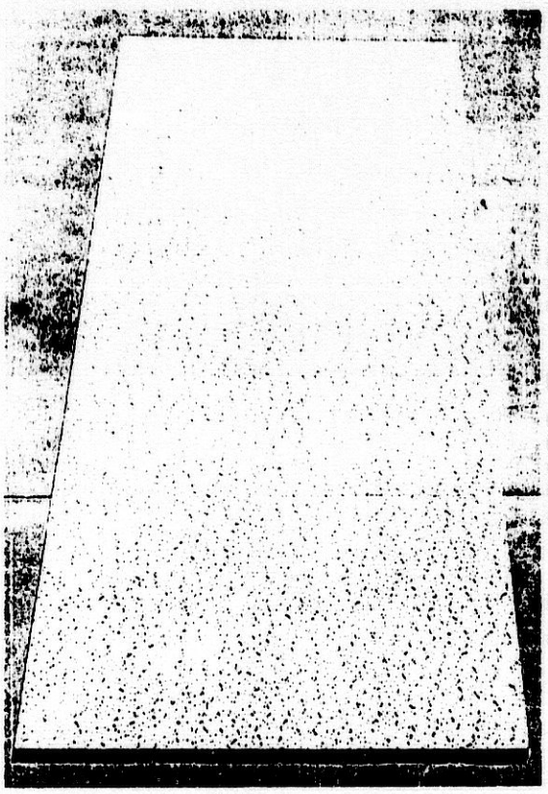
* Absorción del sonido
* Aislamiento térmico
* Protección al fuego
* Estabilidad dimensional
* Bajo peso específico

Las características por las que nos hemos decidido a adoptar este plafón como soporte rígido de la tela sobre la que se realizará la pintura, son: *protección al fuego, estabilidad dimensional y bajo peso específico (fig. 5).*

THERMATEX | POLIGLAS

producto inorgánico
aislante térmico y acústico

Por una acústica mejor.



Plafones Thermatex

Los plafones de fibras minerales «Thermatex-Fresko» presentan una superficie estampada (agujeros y fisuras), acabada en color blanco por su cara vista.
Los Plafones Thermatex mejoran las condiciones acústicas de salas de conciertos, cines, restaurantes, aeropuertos, oficinas y todos los locales en donde es necesario la absorción de reverberaciones nocivas del sonido.

Propiedades físicas

- Absorción del sonido
- Aislamiento térmico
- Protección al fuego
- Estabilidad dimensional
- Bajo peso especifico

Comportamiento al fuego

- Es un material de la clase M1, según UNE 23.727.
(Certificado 088-84 del Laboratorio Municipal del Fuego de Barcelona, del Cuerpo de Bomberos).

- Puede alcanzarse una Resistencia al Fuego de RF-120, dependiendo del tipo de techo y perfileria utilizada.

Absorción acústica

(Según norma DIN 52212)

Absorción acústica-α_s (Sabine)

Modelo	Frecuencia (Hz)					
	125	250	500	1.000	2.000	4.000
Fresko fisurado	0,37	0,37	0,54	0,68	0,76	1,01

Aislamiento térmico

(Según UNE-53037-1ª R)

Espesor plafón en mm.		16
Conductividad térmica	Kcal/mh °C	0,041
	W/°C m	0,047
Resistencia térmica	m²h °C/Kcal	0,39
	m² °C/W	0,34
Coeficiente transmisión térmica	Kcal/m²h °C	1,72
	W/°Cm²	1,88

Figura 5. Plafon Thermatex, características generales

1.2. Lienzo preparado industrialmente

Una ventaja del lienzo comercial consiste en que es recubierto a máquina o en taller bien equipado para suministrar casi mecánicamente un enlucido a mano por obreros expertos, quienes podrán forzar el recubrimiento para que penetre bien en el tejido con el menor uso de materiales.

También un aspecto a tener en cuenta a la hora de adoptar este lienzo para el soporte que nos ocupa, es la facilidad de manipulación en su adaptación al soporte rígido descrito.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. Preparación del soporte

Una vez obtenida la plancha de fibra mineral se impregna por la cara oculta con cola de contacto.

Se procede de igual forma con el lienzo antes descrito, por la cara vista o imprimada con otra mano de cola de contacto. Transcurrido el tiempo necesario se pegan ambas caras, quedando el lienzo a la vista por su cara no imprimada, que será la que recibirá las imprimaciones posteriores y realización de pintura.

El motivo por el cual le hemos dado la vuelta al lienzo, es por conseguir que la cera del médium usado se impregne correctamente en la tela de lino desnudo, y al mismo tiempo conseguir unas calidades texturales más importantes

El objeto de la aceptación de la plancha descrita es su ligereza de peso, su inalterabilidad a las tensiones dilatatorias y, en último caso, proteger la tela de posibles dilataciones, rasgados, etc.

2.2. Imprimación con el médium solo

Esta imprimación se realiza tanto en la superficie de la tela, para su posterior imprimación con blanco, como por la cara posterior y los bordes de la plancha, para proteger ésta de la humedad ambiental. Cauterizando posteriormente esta imprimación, facilita su total integración en todos los poros, tanto de la plancha como de la tela.

2.3. Imprimación con el médium y blanco cinc

Esta segunda imprimación se realiza con una pasta de médium y blanco de cinc, para aportarle al lienzo desnudo un apresto y luminosidad necesarios para conferir al colorido posterior una transparencia y luminosidad ideal (fig. 6).

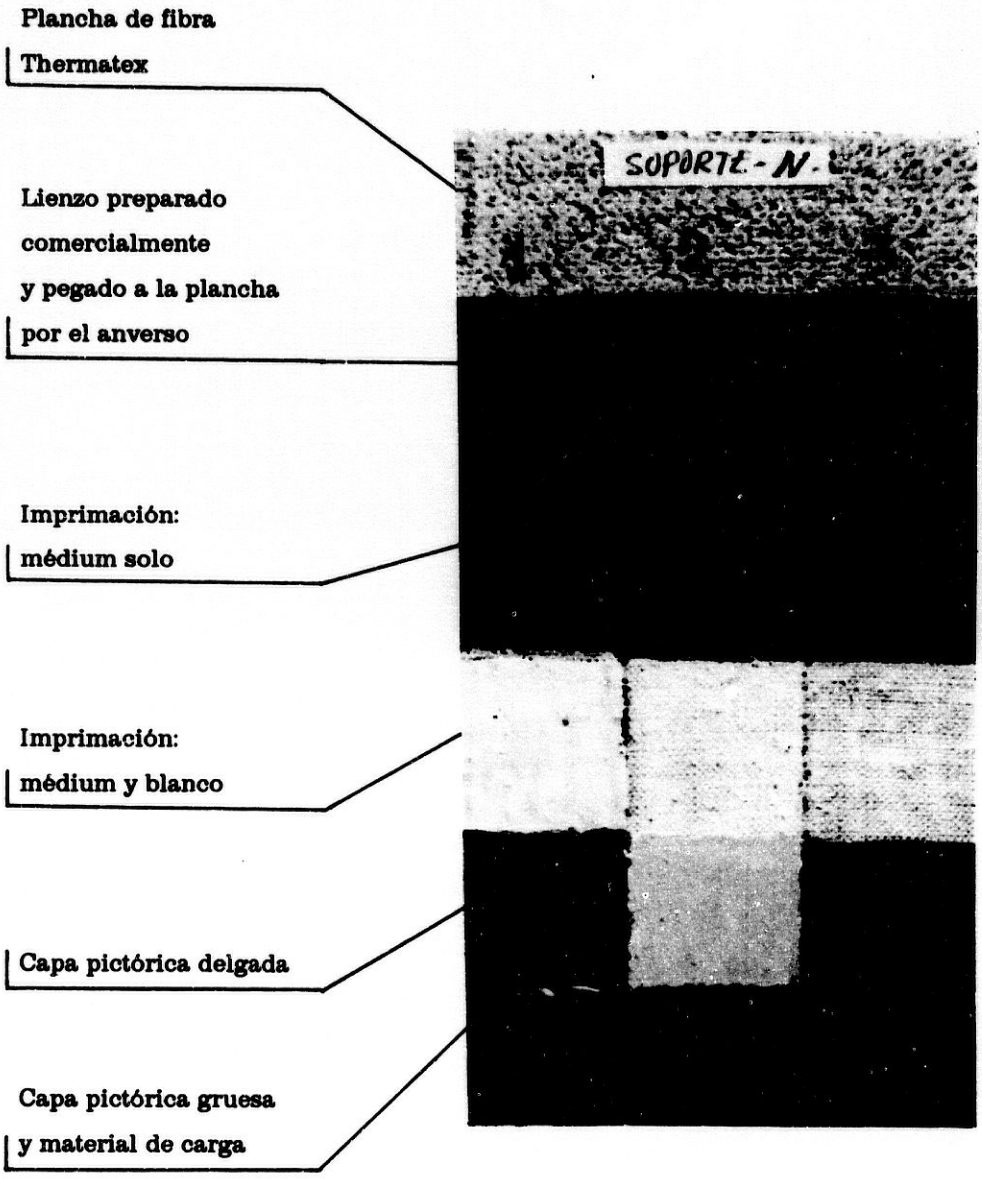
3. ASPECTO TEXTURAL

3. Liso

Esta calidad se puede conseguir en la medida en que la capa de imprimación final sea de mayor o menor espesor, consiguiéndose desde una superficie completamente lisa a otra de grano medio, según las características del tema propuesto.

3.2. Rugoso

Precisamente al estar el lienzo al revés y sin imprimación, respetando esta calidad textural, se pueden conseguir, con el barrido del pincel en seco, toda clase de cualidades texturales.

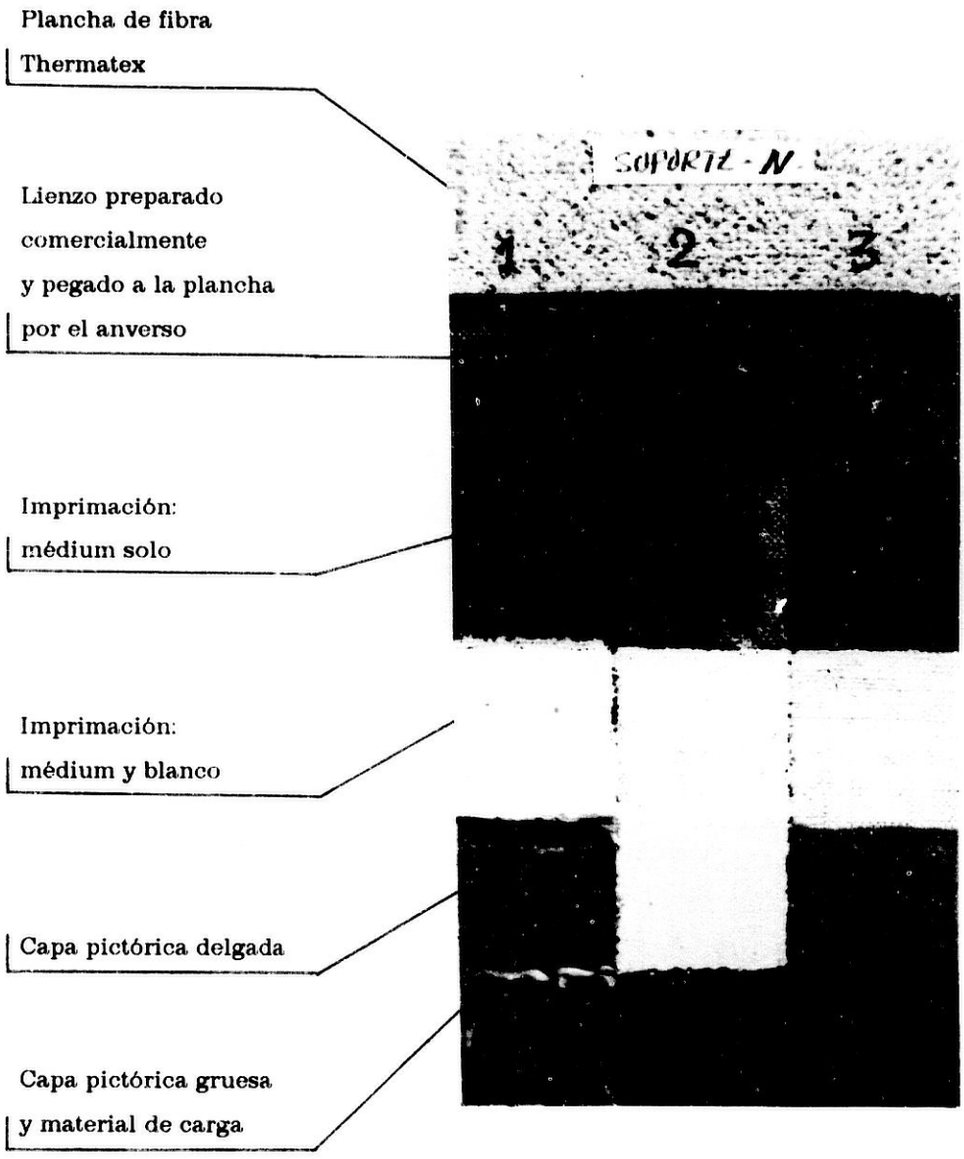


N - 1. Cera fundida

N - 2. Cera saponificada

N - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 6. Muestra de estratos del soporte -N-



N - 1. Cera fundida

N - 2. Cera saponificada

N - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 6. Muestra de estratos del soporte -N-

SOPORTE CABALLETE -Ñ-

1. MATERIALES USADOS

1.1. LIENZO DE LINO

Se emplea el mismo tipo ya especificado en el apartado 1.1. de soporte M.

1.2. COLA DE PASTA

Harina de trigo	150 grs.
Blanco de huevo	70 "
Cola de pez	20 "
Blanco de albayalde	150 "
Agua destilada	500 cc.

1.2.1. HARINA DE TRIGO

Contiene por término medio: 14-16 % de agua, 60-70 % de almidón, 1-2 % de azúcares, 8-12 % de materias nitrogenadas (entre un 7-12 % de gluten), 0,45-0,60 % de sustancias minerales y 1,20-1,40 % de materias grasas, con vestigios de sustancias celulósicas.

Su idoneidad como elemento colágeno es debido a su alto porcentaje de almidón, que es un polímero de la glucosa, de fórmula $(C_6H_{10}O_5)_4$, que posee una masa molecular muy elevada, y está constituido por el encadenamiento de moléculas cíclicas de d-glucopiranosa unidas unas a otras por puentes de éter entre los átomos 1 y 4, de acuerdo con la configuración alfa en 1.

1.2.2. BLANCO DE HUEVO

Solución acuosa de la albúmina que rodea la yema del huevo y está destinada a suministrar material nutritivo al embrión.

Las substancias varias de su composición confieren a esta preparación una flexibilidad aceptable.

Su análisis es:

* Agua 49,5 %
* Proteínas 12,7 %
* Dextrosa 0,5 %
* Cenizas 0,6 %
* Lecitina, colesterol, aceite, vestigios

La clara de huevo contiene aproximadamente un 85 % de agua, muy poco aceite, 1,2 % y un 12 % de albúmina. Esta es la sustancia adhesiva de la clara del huevo. La albúmina se endurece al calentarla a 70°C, y también bajo la acción de la luz. En estado solido es insoluble en agua. Las capas en estado fresco de clara de huevo pueden hacerse solubles en agua mediante pulverización con un 4 % de formalina.

La frescura del huevo es decisiva para la bondad y estabilidad de la emulsión.

La clara al no tener elementos grasos, en su integración con los elementos acuosos, no necesita ningún elemento estabilizador. Su solidificación se realiza por evaporación del agua y su estado, como todas las proteínas, es reversible con la humedad.

El comportamiento de la clara de huevo es similar al de las colas, y como ellas una capa demasiado densa puede producir cuarteados. La clara viene a contener el 50 % del huevo, y de este tanto por ciento el 87 % es agua y el 12,7 % son proteínas, lo que nos da una cola floja pero no obstante, para nuestro cometido se debe diluir en una o dos veces su volumen en agua.

La clara tiene una resistencia a integrarse en el agua (si la suspensión no es correcta, aparecen en ella lo que se denomina en el oficio "hilachas", que son concentraciones de clara). Esta resistencia se vence por fricción, por lo que tenemos que batir enérgicamente, o con batidora eléctrica, hasta conseguir lo que se denomina "punto de nieve". Después de batir la clara, la dejamos reposar para que desaparezca la espuma.

1.2.3. Cola de Pez

Se obtiene de las vejigas natatorias de los peces. Las mejores son la del esturión, y se obtienen lavando y desecando las vejigas para después hervirlas con agua y conseguir una masa gelatinosa.

En el comercio se venden placas muy finas y transparentes y también podemos hallarlas en estado líquido. Se utilizan como colas flojas por algunos doradores y en algunas técnicas pictóricas como la cola fría, y siempre en sustitución de las pieles de conejo.

1.2.4. BLANCO DE ALBAYALDE

El carbonato básico de plomo ($Pb\ CO_3\ (OH)_2$) es uno de los más antiguos pigmentos fabricados artificialmente. Fue empleado en China desde tiempos remotos.

Sus dos defectos son: naturaleza tóxica, y el que la superficie de las películas de pinturas de blanco de plomo es propensa a tornarse de color pardo oscuro cuando es atacado por el aire que esté contaminado con vapores de azufre.

El mejor grado de blanco de plomo se conoce comúnmente entre los artistas como de *albayalde;* un carbonato de plomo básico por corrosión, fabricado por el proceso conocido como viejo holandés aunque especialmente tal proceso es el mismo descrito por Teofrasto y usado en la antigua Roma y Grecia (ver nota 43 del capítulo IV de la primera parte).

El número de modernos compuestos de plomo fabricados y utilizados industrialmente bajo nombre de blanco de plomo es amplio. Muchos de ellos son superiores al albayalde en una o dos propiedades pictóricas o en facilidad y economía de fabricación.

El blanco de Cremnitz, descubierto en el siglo XIX, es fabricado por una modificación del proceso que permite que sea cuidadosamente controlado. Es un tanto más puro, de blancura más brillante, pero tiene menos opacidad. Varias autoridades consideran a uno ligeramente superior al otro. Para uso de los artistas ambos son superiores al resto de los pigmentos industriales de blanco de plomo. La materia prima, básica, del proceso holandés o *albayalde* es el plomo metálico. La del blanco de Cremnitz es el litargirio (monóxido de plomo tetragonal PbO. Es altamente tóxico, se produce en la copelación del plomo argentífero. Sirve para preparar el acetato de plomo y, por consiguiente, la cerusita, etc.).

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. REALIZACIÓN DEL APRESTO

Mezclada harina de trigo con agua y removida hasta que quede bien ligada, a esta cola se asocia el blanco albayalde, previamente mezclado con agua para formar una pasta antes de diluirla en la cola y facilitar su mezcla con ella.

A la cola de pasta descrita se le asocia el blanco de huevo, un poco más de un tercio. El blanco de huevo debe ser también dividido, batiéndolo con un poco de agua para que se mezcle bien con ella.

A continuación se añade la cola de pez, que se ha calentado previamente, se remueve todo junto hasta su enfriamiento.

Esta cola tiene la propiedad de dejarse pasar fácilmente por la cera y de no resquebrajarse, y debe ser bastante sólida para fijarse bien a la tela.

El apresto así preparado se extiende sobre la tela seca y, cuando el apresto esté seco, se iguala con una piedra pómez. Para facilitar este trabajo se empapa en agua y se frota el apresto en movimientos circulares en un espacio de 20 a 25 cm. Así se obtiene una superficie unificada. El papel de lija también puede usarse en esta operación.

En lugar del albayalde se puede usar blanco de España. Como este blanco cubre poco, se necesitan varias capas pequeñas, cosa necesaria para no cargar la tela en exceso.

El apresto no debe ser espeso, si se quiere conseguir una superficie uniforme y porosa .

2.2. Imprimación con médium

Una vez lijada la superficie, se procede a empapar el lienzo con el médium. Se le van dando pasadas con el pincel o la espátula, y con la ayuda del cauterium la cera irá penetrando en todos los poros de la tela hasta que no quede ninguno.

2.3. Imprimación con médium y pigmento

Esta segunda capa de imprimación tiene como objeto unificar la superficie y dotarla de un color de fondo, que dará transparencia y luminosidad a los colores, así como una tonalidad general que unificará todos los colores del tema propuesto.

Para facilitar la unión de ambas imprimaciones y de éstas con el lienzo, se procederá a cauterizar la superficie hasta conseguir la perfecta integración de estos elementos.

3. ASPECTO TEXTURAL

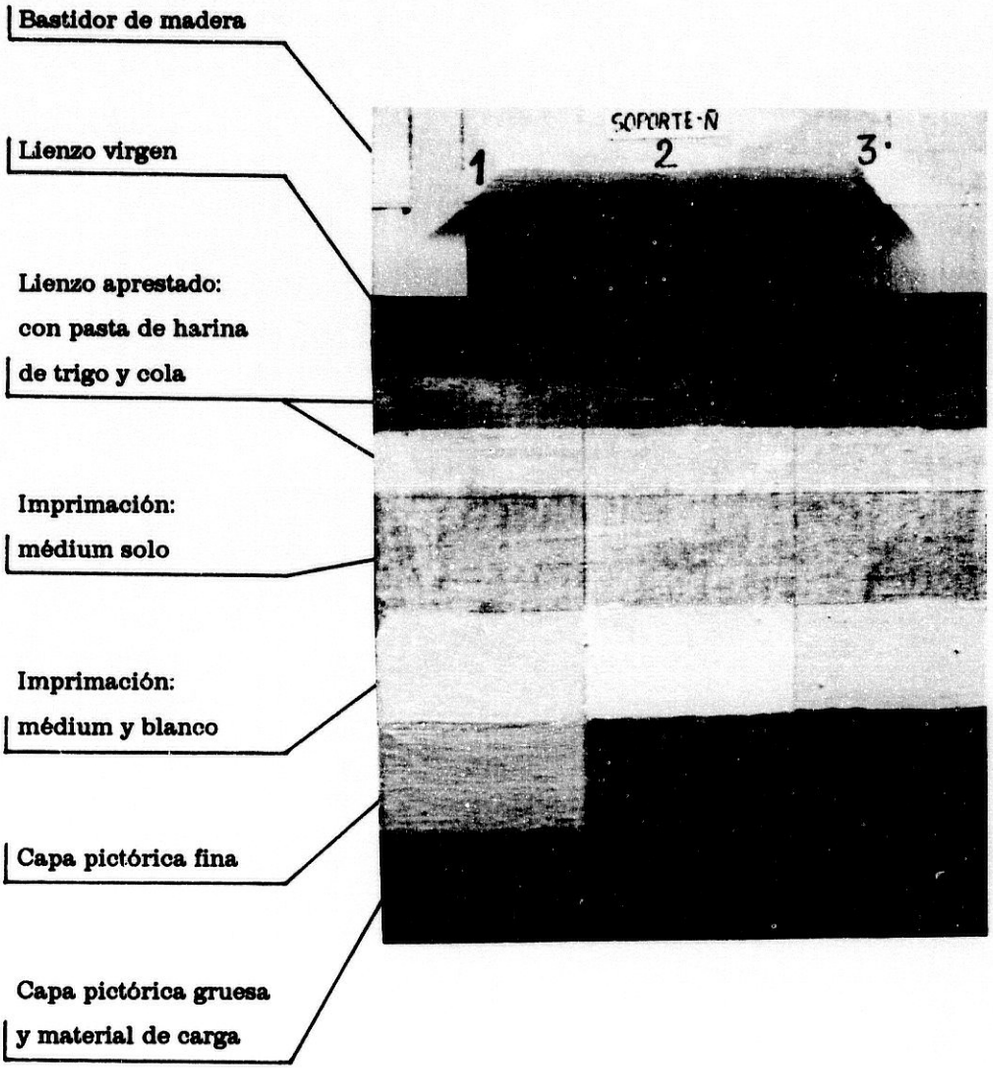
Este aspecto estará en función del tipo de lino empleado y de la materia de carga empleada en la preparación del apresto.

3.1. Liso

Aunque esta calidad es casi imposible en la tela, dada su trama y urdimbre, se emplea una tela muy fina y se satura completamente de apresto, se puede conseguir con la lija una superficie bastante lisa.

3.2. Rugoso

Como se dijo en el soporte anterior, la tela aporta a la pintura unas calidades texturales muy características en función del grano que se emplee, en ocasiones incluso, con la aportación de materias detríticas se puede afianzar y aumentar estas calidades texturales (fig. 7).

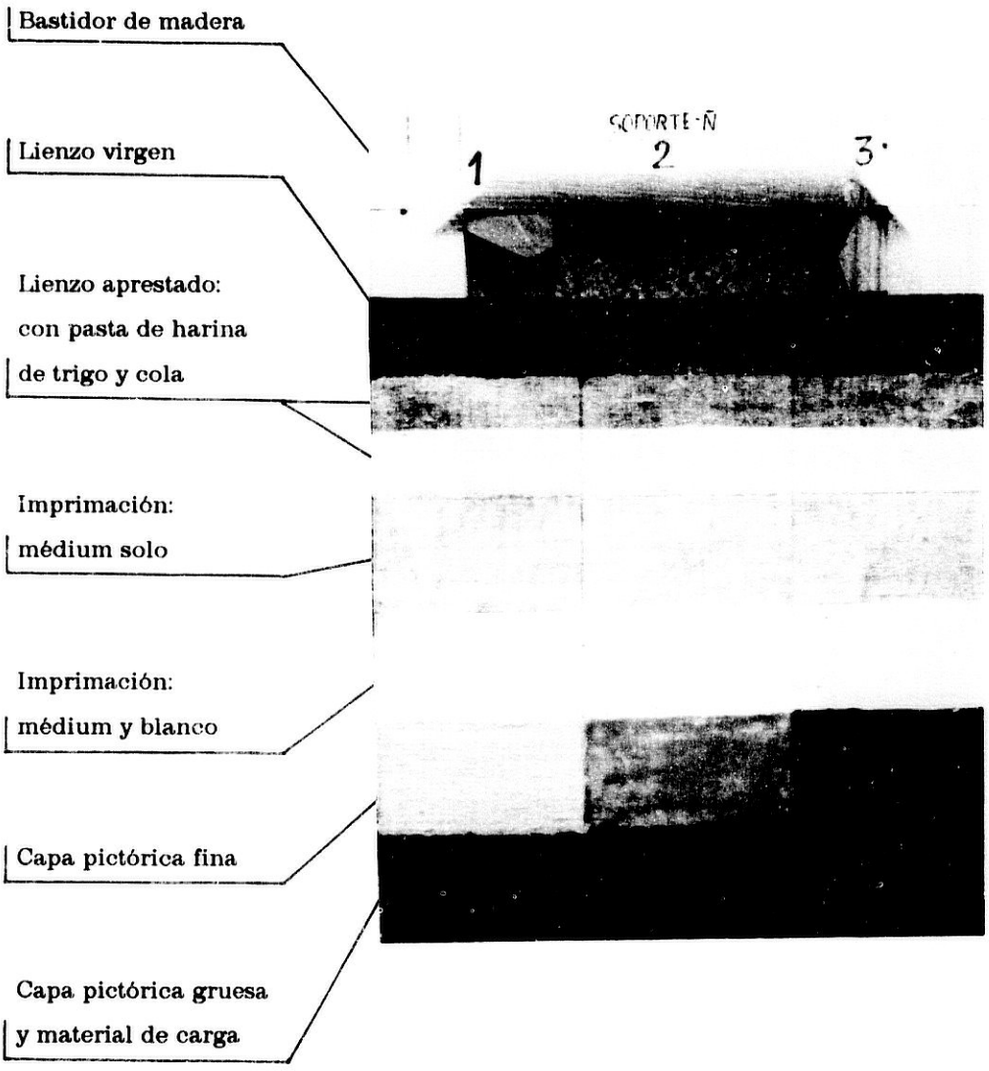


Ñ - 1. Cera fundida

Ñ - 2. Cera saponificada

Ñ - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 7. Muestra de estratos del soporte -Ñ-



Ñ - 1. Cera fundida

Ñ - 2. Cera saponificada

Ñ - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 7. Muestra de estratos del soporte -Ñ-

SOPORTE CABALLETE -O-

1. MATERIALES USADOS

1.1. LIENZO DE LINO

Este lienzo ha quedado detallado en los soportes anteriores: M, N y Ñ.

1.2. COLA DE PASTA

Sus componentes y proceso de elaboración se encuentran detallados en el soporte N.

1.3. PLANCHA PLADUR

Se trata de un producto comercial, formada por un tablero de yeso entre dos soportes de cartón especial, con lo que se consigue un material de grandes dimensiones, fácil manejo y elevadas características mecánicas (fig. 8).

Dentro de la gama de productos *Pladur* hemos elegido por sus características la denominada *Pladur Foc,* consistente en un alma de yeso con fibra de vidrio incorporada entre dos soportes, por un lado un soporte de cartón especial, y por otro, una plancha de

poliestireno tipo III, que mejora la resistencia térmica. Nosotros hemos empleado para esta práctica una plancha de 10 mm.

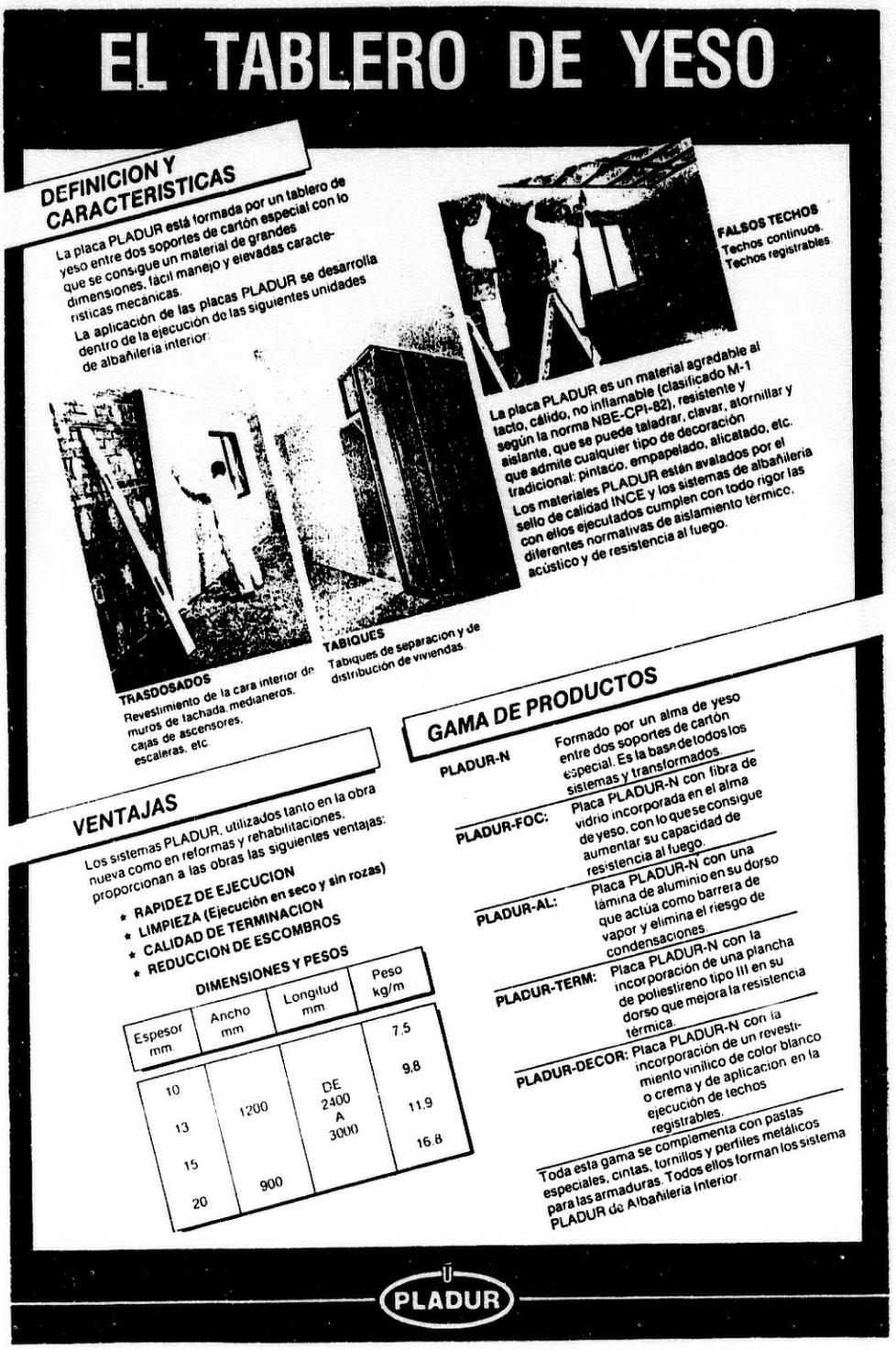


Figura 8. Folleto con las características generales de "Pladur"

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. Fijación del lienzo a la plancha

Una vez realizada la cola de pasta y antes de incorporarle el blanco o material de carga, con esta cola se impregna la superficie de la plancha por la cara del cartón especial, y una vez saturada completamente, se deposita la tela de lino en crudo, sin preparación, presionando fuertemente con las palmas de las manos, hasta que el engrudo aparezca en la superficie de la tela, remetiendo los bordes y pegándolos por el canto y parte posterior, como si de un reentelado se tratara, y se deja secar completamente.

2.2. Mano de apresto

A continuación se le incorpora a la pasta el blanco, y se le dan varias pasadas, hasta conseguir el aspecto ideal.

2.3. Imprimación con médium solo

Una vez seco el apresto e igualado con lija, si es necesario se le aplica una capa de médium igual al que después se emplee con los colores, cauterizándolo posteriormente para que la cera penetre perfectamente en los poros.

2.4. Imprimación con color

Si la superficie estuviera oscura o no uniforme, se le aplica una mano de médium, con un color acorde con el tono general que se le vaya a imprimir al cuadro.

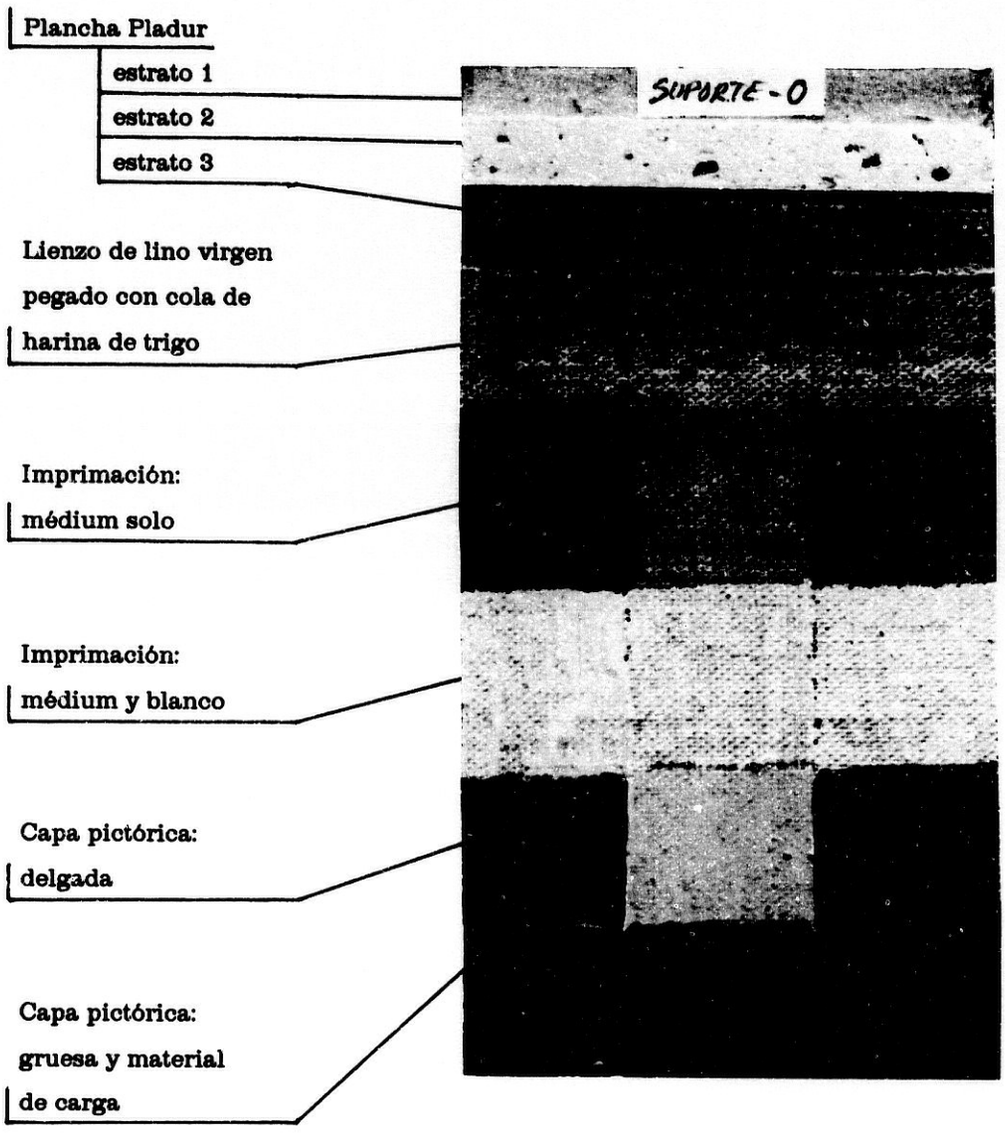
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. Liso

Como en soportes anteriores, la lisura de la superficie estará en función del tipo de lienzo empleado y el mayor o menor espesor del apresto, con lo cual se puede tapar a voluntad el agujereado de la tela y conseguir una superficie lisa (fig. 9).

3.2. Rugoso

Precisamente la rugosidad es la característica más sobresaliente de este soporte, consiguiéndose un mayor o menor grado en función del grosor de la tela y de la fluidez de la imprimación.

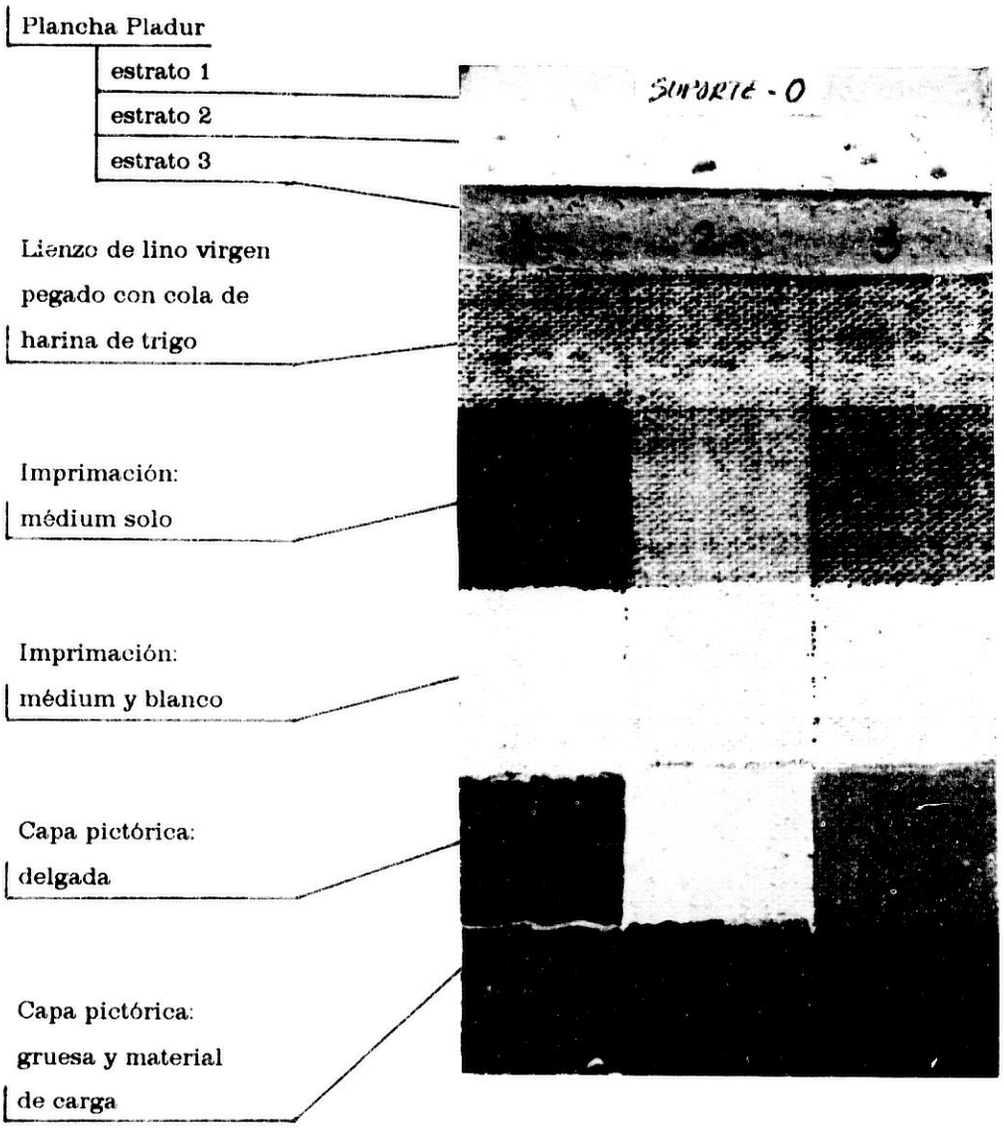


O - 1. Cera fundida

O - 2. Cera saponificada

O - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 9. Muestra de estratos del soporte -O-



O - 1. Cera fundida

O - 2. Cera saponificada

O - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 9. Muestra de estratos del soporte -O-

SOPORTE CABALLETE -P-

1. MATERIALES USADOS

1.1. CARTÓN ENCOLADO

Por convención internacional es un papel cuya masa por metro cuadrado es superior a 224 g., y que se caracteriza por una rigidez superior a la de los papeles propiamente dichos.

Puede ser abrillantado en una cara o en las dos, y generalmente son aptos para la impresión.

Comercialmente se distinguen por sus composiciones fibrosas del verso, del recto y de las capas fibrosas que entran en la composición del cartón. Son primeramente desintegradas con agua en los desintegradores. Las pastas recicladas sufren entonces una serie de tratamientos de depuración a fin de eliminar cuerpos extraños.

Después del refino y de la adición eventual de cargas y de diversas substancias destinadas a conferir características particulares al producto acabado, el taller de preparación incluye tantos circuitos como calidades de pasta.

El cartón empleado en esta práctica, es plano, de color gris y de 2 mm. de grosor.

1.2. Preparación a la creta

Esta preparación ha quedado detallada en el apartado 2.1. del soporte M.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. Fijación del cartón al bastidor

Como si se tratara de una pintura sobre lienzo, se prepara un bastidor de madera y sobre la cara redondeada, que iría en contacto con el lienzo, se fija con cola sintética el cartón que previamente ha sido cortado a la medida del bastidor. Una vez fijado y atirantado, se procede al paso siguiente.

2.2. Mano de apresto a la creta

Una vez que se tiene lista la preparación, se procede de igual forma que si se tratara de un lienzo de lino. Con una cola muy aguada se le da una primera mano, tanto por el anverso como por el reverso y los costados, con objeto de que la mano siguiente de apresto se adhiera en toda la superficie del cartón y penetre en los poros y se integre con la primera mano.

Esta mano de apresto puede aportar a la superficie lisa del cartón aquella calidad deseada desde un pulido total, si se le aplica la lija, a una rugosidad importante, si se le aplica el rodillo.

2.3. Imprimación con médium solo

Una vez seca la superficie con objeto de que se integre bien la capa de pintura final, se le da una primera mano con el mismo médium que se emplee como aglutinante del color. Este médium, con la ayuda de la cauterización, se integra en todos los poros de la preparación a la creta, lo que facilita de una forma total la integración de la capa pictórica al soporte.

2.4. Imprimación con blanco de cinc

Esta última capa de imprimación se realiza, si la creta se ha manchado con la primera imprimación, o si se precisa dar una mano de otro color general que unifique toda la composición posterior.

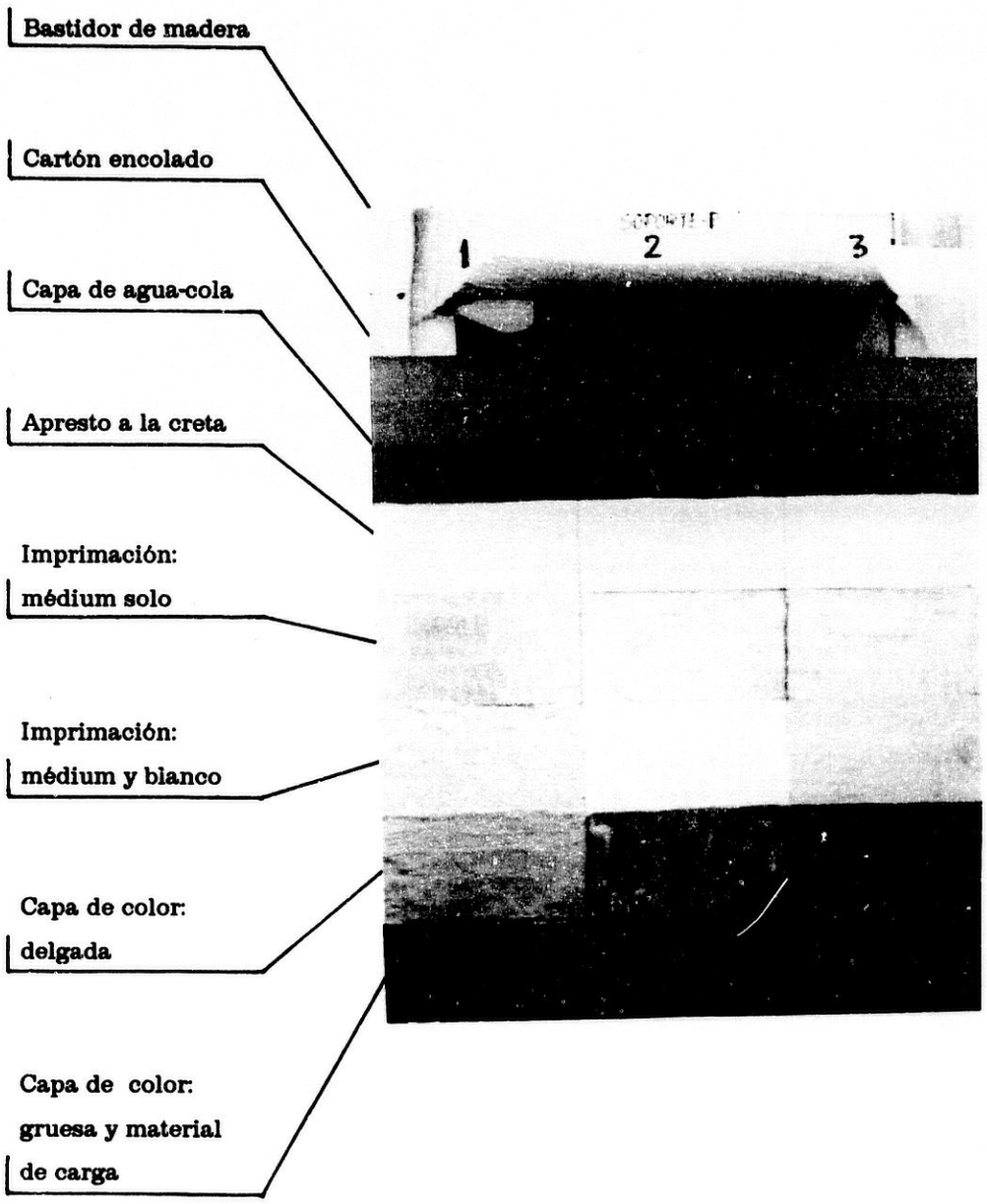
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. Liso

Este aspecto es el común aportado con este soporte, pues la superficie del cartón es lisa, por lo que facilita una superficie completamente lisa y satinada.

3.2. Rugoso

Con la ayuda del rodillo se puede conseguir una superficie picada, más o menos importante en función del tema propuesto y de las calidades texturales que se quieran conseguir (fig. 10).

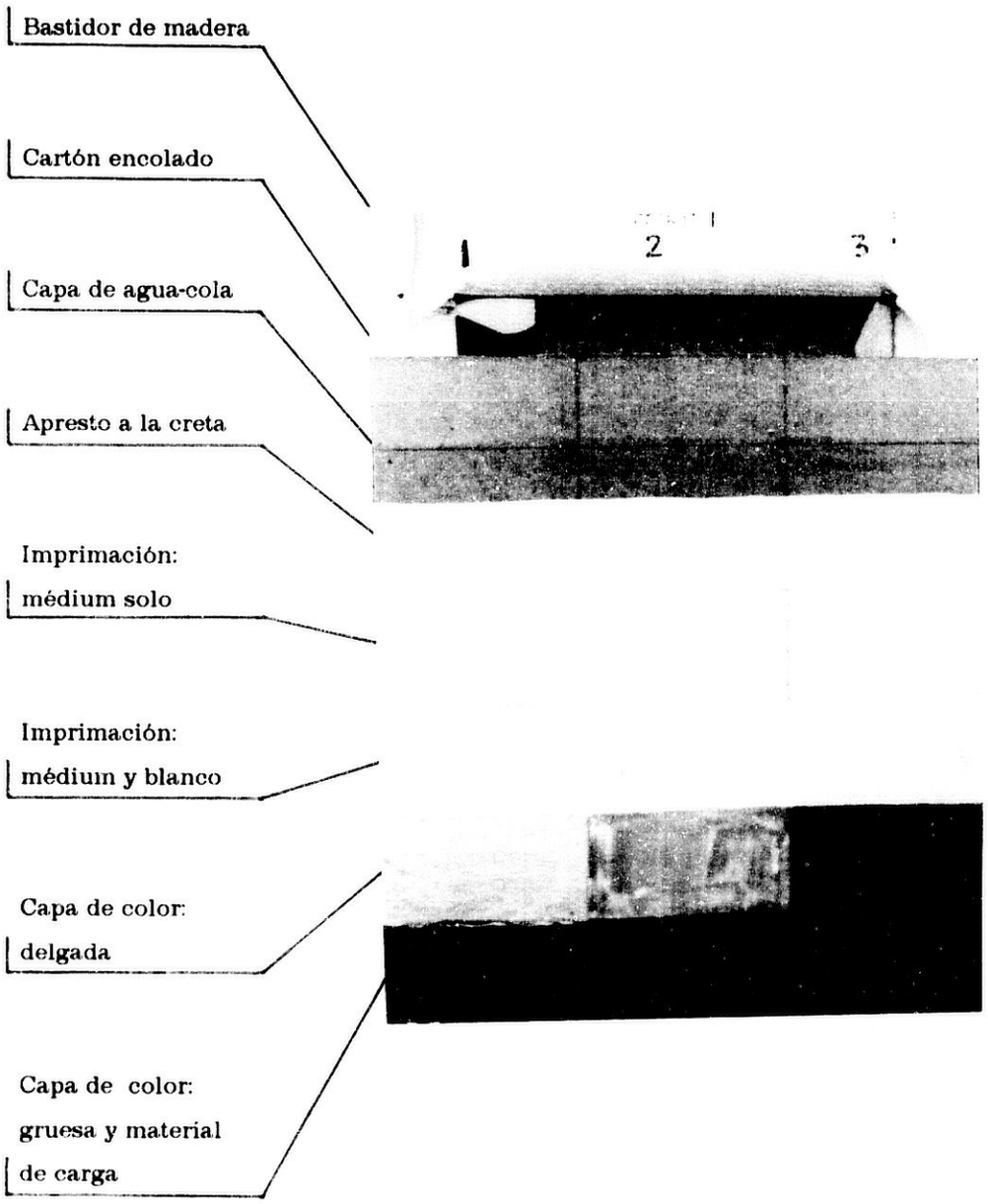


F - 1. Cera fundida

F - 2. Cera saponificada

F - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 10. Muestra de estratos del soporte -P-



F - 1. Cera fundida

F - 2. Cera saponificada

F - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 10. Muestra de estratos del soporte -P-

SOPORTE CABALLETE -Q-

1. MATERIALES USADOS

1.1. CARTÓN ENCOLADO

Las características del cartón empleado han quedado descritas en el apartado 1.1. del soporte P.

1.2. TABLERO DE MADERA PRENSADA

El tablero usado como soporte del cartón es del mismo tipo ya estudiado en los soportes K, L y LL.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. FIJACIÓN DEL CARTÓN AL TABLERO

El objeto de fijar el cartón al tablero tiene como fin evitar abombamientos, porque el cartón solo no tiene la suficiente entidad

como para aguantar toda clase de manipulaciones durante el proceso de la obra.

El tablero aporta al cartón una robustez y rigidez idónea para la práctica de la pintura encáustica. La fijación se realiza con cola sintética.

2.2. Imprimación con médium solo

Esta primera mano de imprimación facilita la protección contra la humedad y otros agentes externos, tanto del tablero de cartón como del soporte de madera, para la cara anterior, posterior y costados.

Al tratarse del mismo médium empleado para la aglutinación de los pigmentos, esto facilita la perfecta integración de las distintas capas de pintura entre sí y de éstas con el tablero de cartón, todo ello con la ayuda del cauterium.

2.3. Imprimación con blanco de cinc

Sobre la primera mano se deposita una segunda, compuesta del médium anterior y materia de carga, que puede ser de blanco solo o con aportación de materia de carga.

Este soporte admite perfectamente la pintura, al no encontrarse entre ella y el soporte ningún elemento extraño que pudiera dificultar la entrada del médium en los poros del cartón.

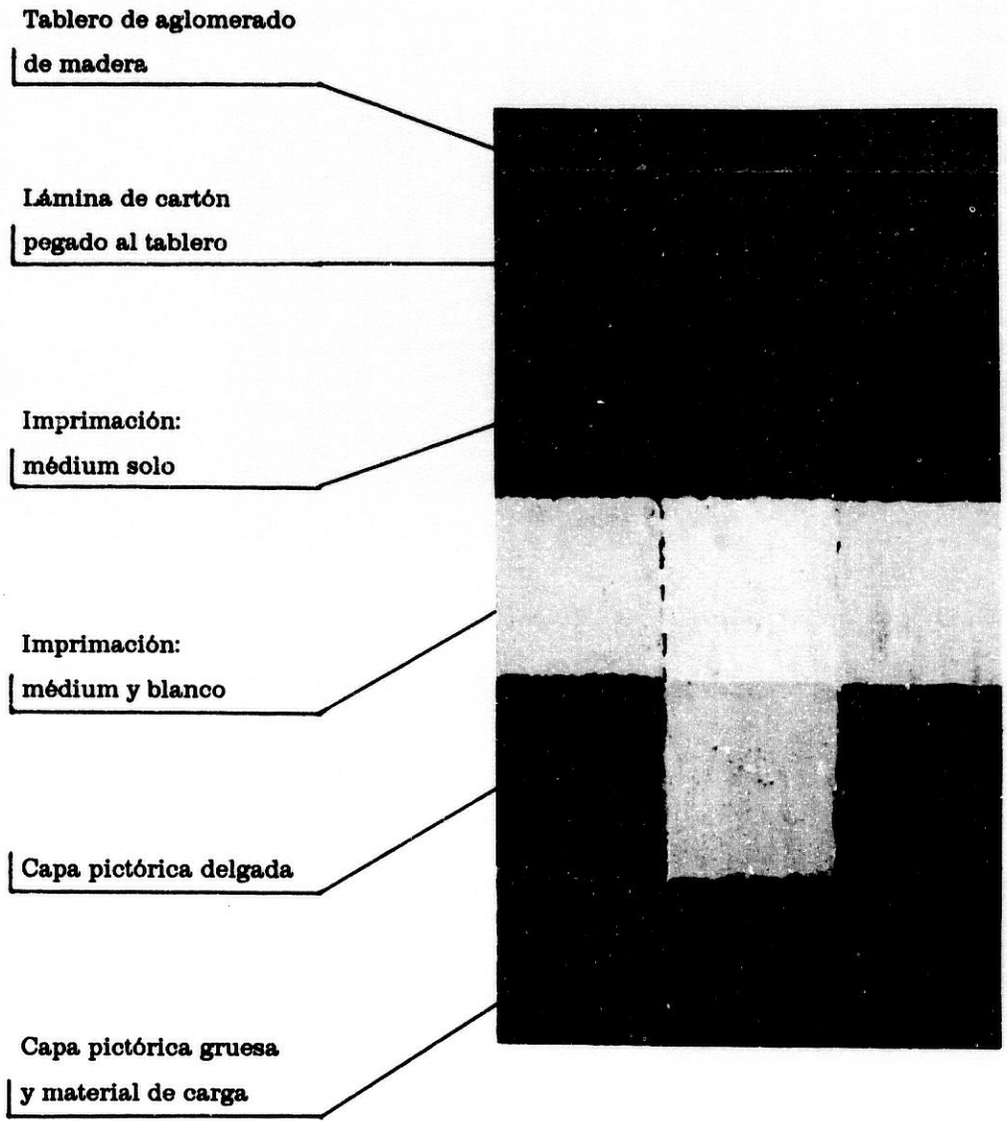
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. Liso

Es una variedad que se consigue sin ninguna dificultad, ya que la textura del cartón es lisa, por lo tanto imprimando la superficie con un gluten fluido, se puede conseguir un aspecto satinado muy agradable a la vista y al tacto (fig. 11).

3.2. Rugoso

Esta calidad se puede conseguir con el empleo de un médium bien cargado de blanco, y con la ayuda del rodillo lograr una serie de rugosidades acordes con el tema que se desea e incluso una calidad aún más rugosa con la aportación de cargas detríticas a la imprimación de la segunda capa.

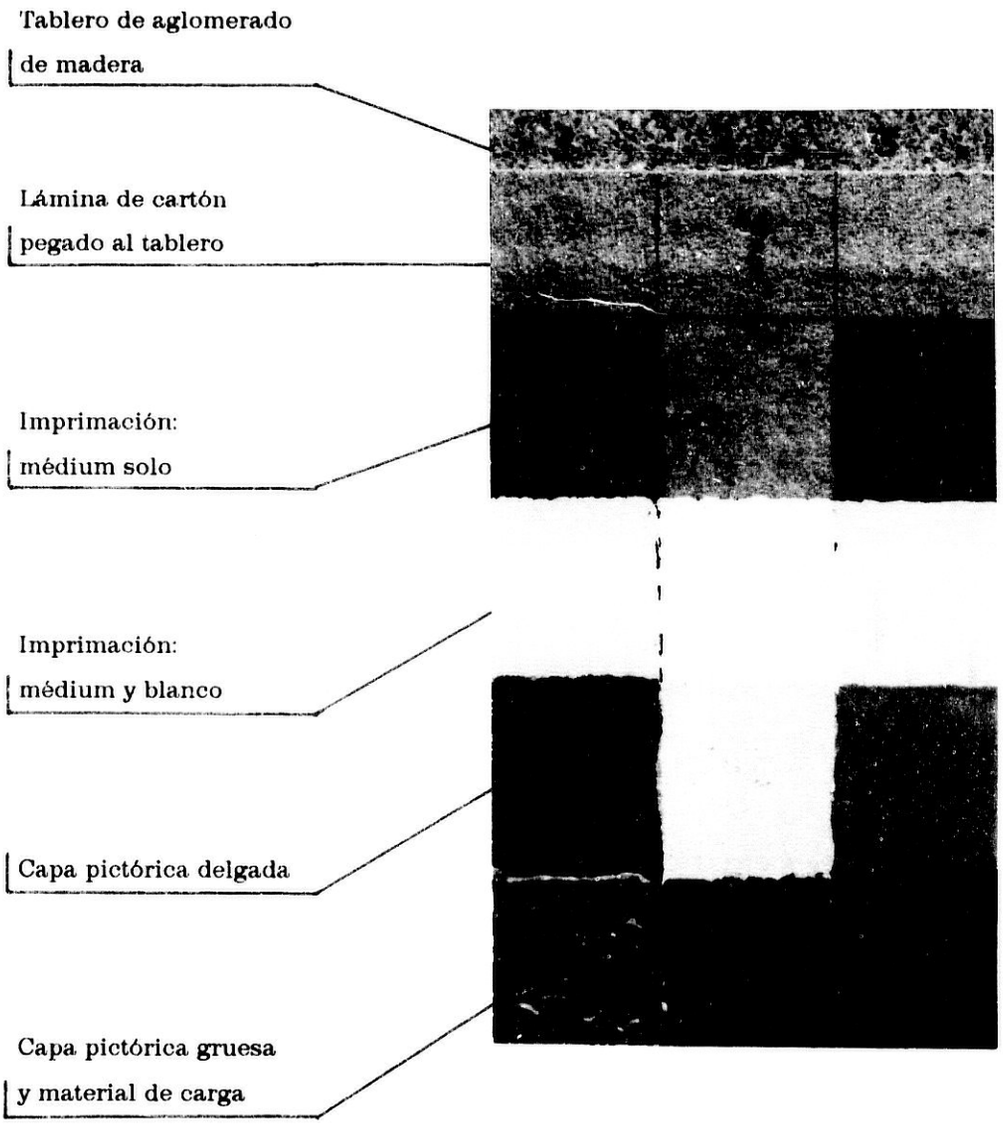


Q - 1. Cera fundida

Q - 2. Cera saponificada

Q - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 11. Muestra de estratos del soporte -Q-



Q - 1. Cera fundida

Q - 2. Cera saponificada

Q - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 11. Muestra de estratos del soporte -Q-

SOPORTE CABALLETE -R-

1. MATERIALES USADOS

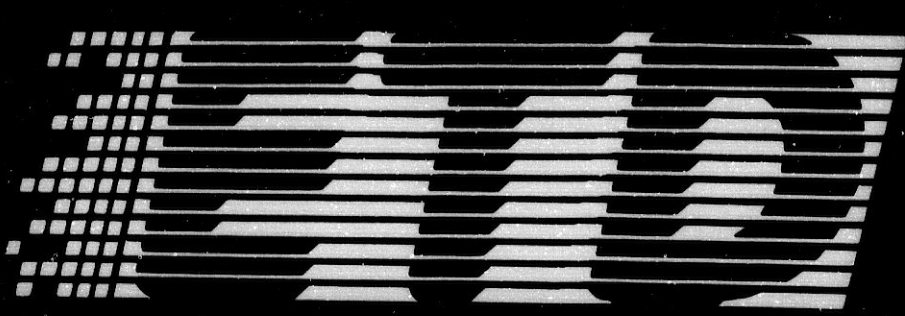
1.1. Papel Canson

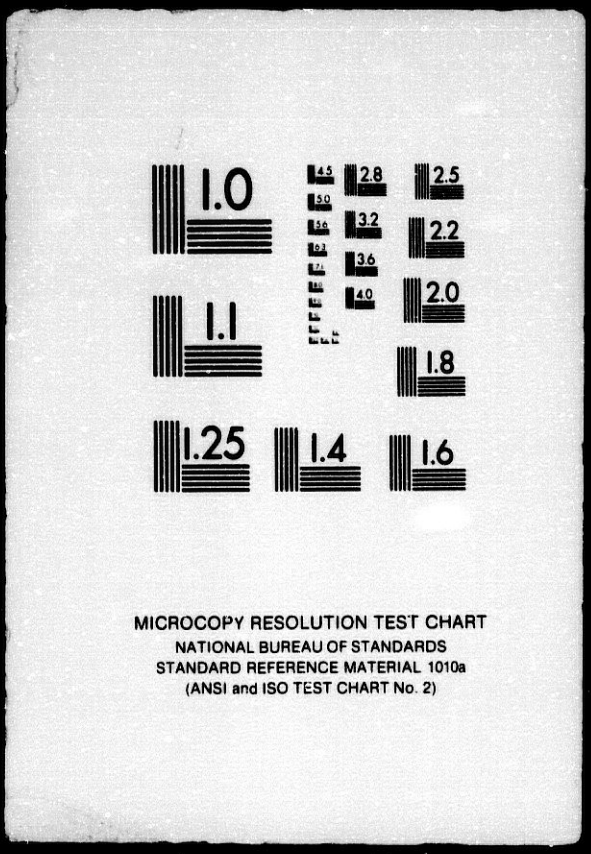
Es una lámina delgada, hecha con pastas de fibras vegetales blanqueadas y desleídas en agua, que después se hace secar y endurecer por procedimientos especiales.

El **Canson** es un papel especial para dibujo, muy liso y resistente.

1.2. Bastidor de madera

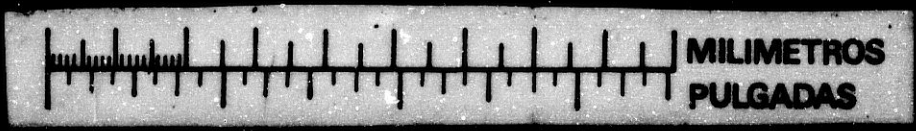
Se emplea el mismo tipo que el usado para el lienzo porque el papel también necesita atirantarlo con la ayuda de las cuñas.





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

1:24



SOPORTE CABALLETE -R-

1. MATERIALES USADOS

1.1. PAPEL CANSON

Es una lámina delgada, hecha con pastas de fibras vegetales blanqueadas y desleídas en agua, que después se hace secar y endurecer por procedimientos especiales.

El **Canson** es un papel especial para dibujo, muy liso y resistente.

1.2. BASTIDOR DE MADERA

Se emplea el mismo tipo que el usado para el lienzo porque el papel también necesita atirantarlo con la ayuda de las cuñas.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. FIJACIÓN DEL PAPEL AL BASTIDOR

Se fija el papel al bastidor de la misma forma que si se tratase de un lienzo, siguiendo las mismas recomendaciones en cuanto al atirantado, etc.

2.2. IMPRIMACIÓN CON MÉDIUM SOLO

Esta única imprimación se realiza para que la cera penetre en todos los poros del papel, tanto por el anverso como por el reverso, y así facilitar la integración del color con el papel.

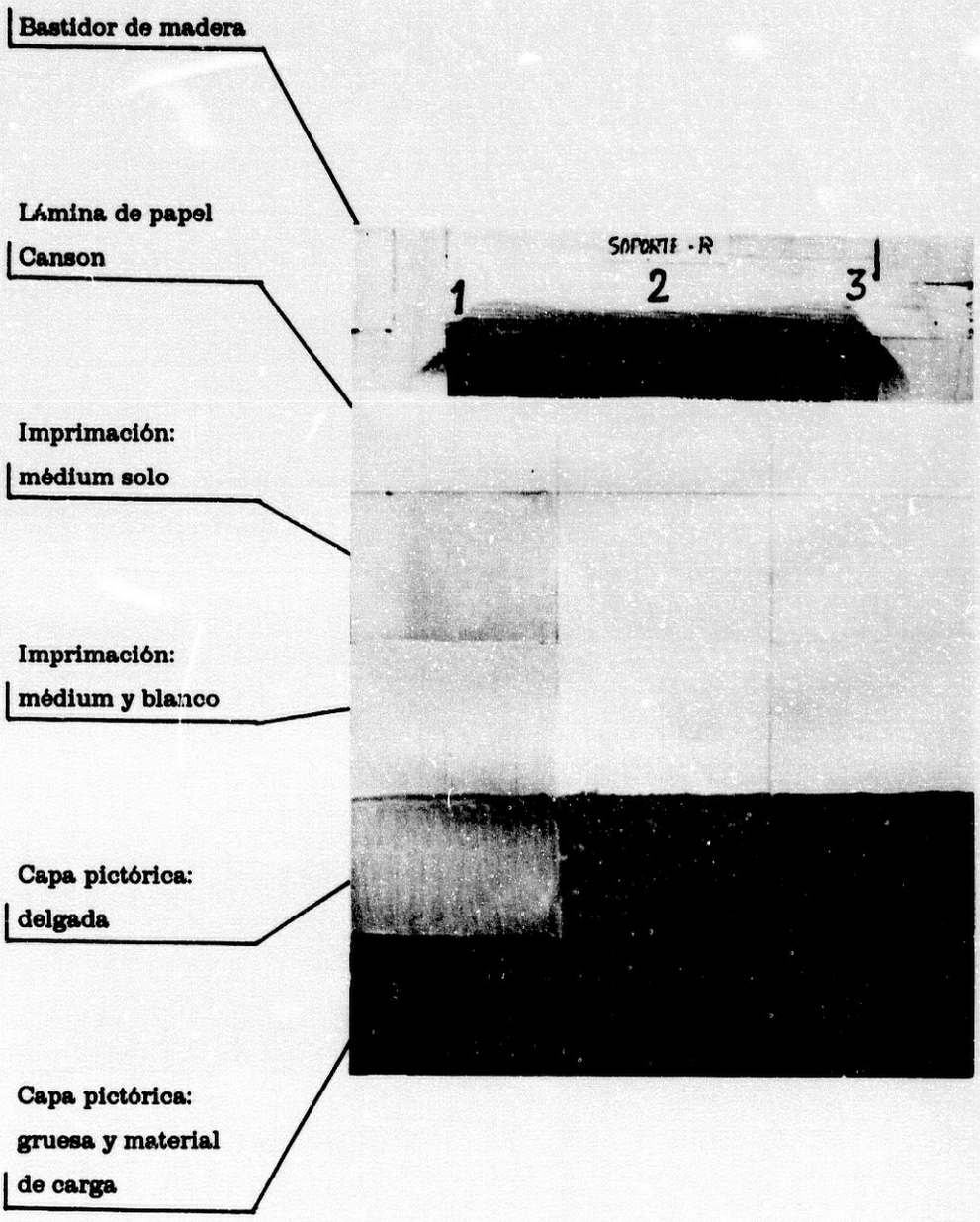
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. LISO

Dada la naturaleza de este papel, la calidad de la superficie es bastante lisa, facilitando la consecución de un apurado en el tema propuesto.

3.2. RUGOSO

Esta calidad se podría conseguir con el aporte de una pincelada cargada de pigmento, con lo que se logra un relieve que, al ser barrido por otras pinceladas posteriores, se consiguen calidades a voluntad, y sin ningún peligro de desprendimiento, ya que la cera y la resina se adhieren de una forma total (fig. 12).

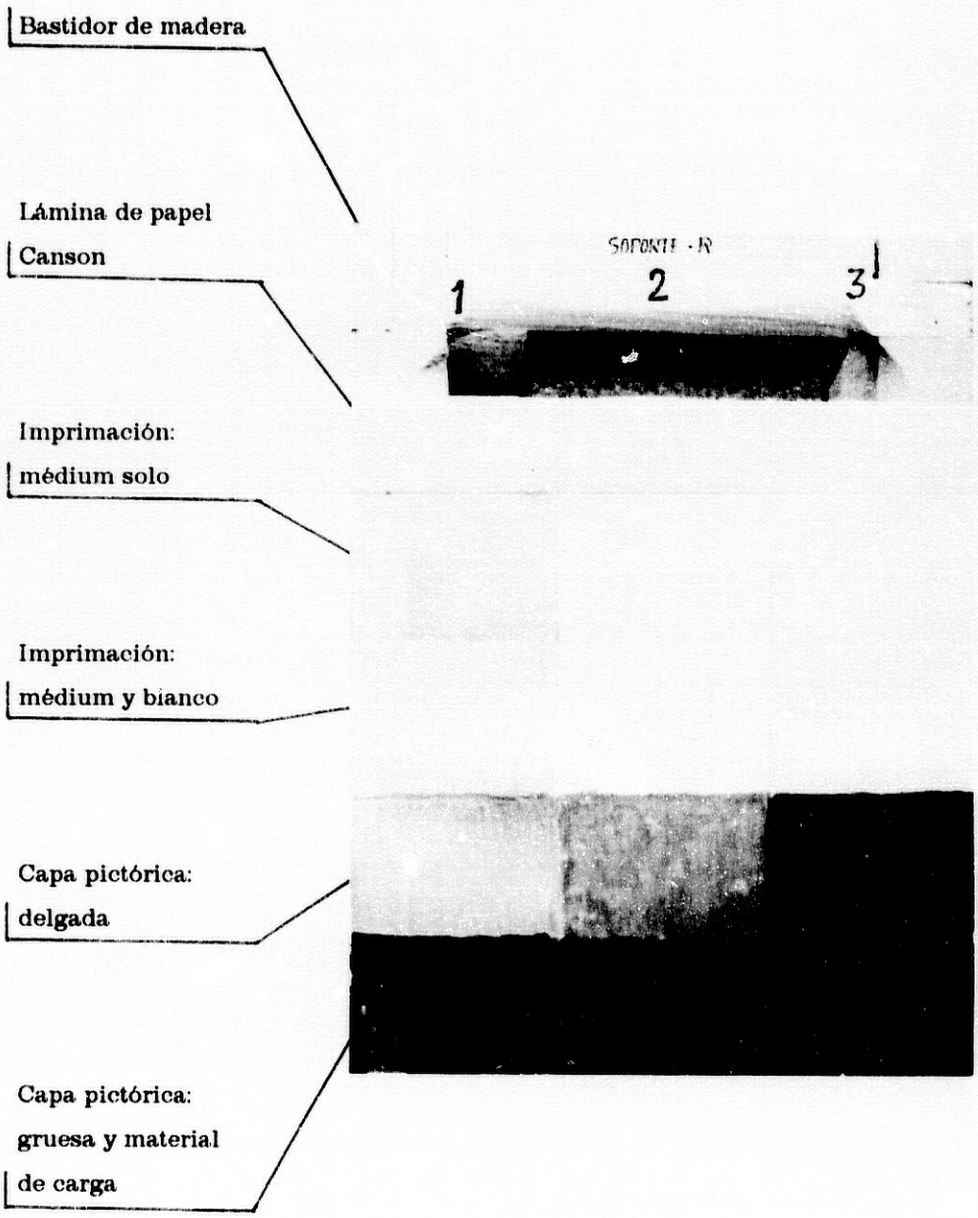


R - 1. Cera fundida

R - 2. Cera saponificada

R - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 12. Muestra de estratos del soporte -R-



R - 1. Cera fundida

R - 2. Cera saponificada

R - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 12. Muestra de estratos del soporte -R-

SOPORTE CABALLETE -S-

1. MATERIALES USADOS

1.1. PLANCHA DE HIERRO GALVANIZADO

Hierro; metal de color gris, dúctil, maleable, tenaz y magnético, es el más importante por su uso industrial principalmente en forma de aleaciones.

La galvanización de la plancha se realiza en caliente para obtenerla por inmersión del metal férreo, en cinc fundido a una temperatura entre 440 y 460°C.

El revestimiento de cinc proporciona al hierro una doble protección: física, al aislarlo del medio ambiente, y electroquímica, en caso de producirse cualquier deterioro del revestimiento y quedar el hierro al descubierto.

El metal del baño está constituido por cinc o por aleaciones de cinc de composiciones bien definidas. Frecuentemente suele añadirse aluminio, dado que permite controlar la formación de capas de aleaciones que constituyen el revestimiento y actúan sobre su aspecto.

El galvanizado en caliente se aplica a productos acabados, tales como alambres, tubos y chapas.

La chapa empleada en esta práctica tiene un grosor de 1 mm. aproximadamente.

1.2. Plancha de aglomerado de madera

La adopción de la plancha de aglomerado de madera es necesaria debido a la poca consistencia de la chapa por sí sola, dado su grosor, así como lo fácil de su manipulación y evitar que se corte con los bordes. La madera empleada es la misma que en los soportes anteriores.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

2.1. Fijación de la plancha al soporte

Se rasca la superficie de la plancha metálica que va a ir en contacto con la madera, con objeto de que la cola de contacto empleada se adhiera perfectamente a la superficie. Se encolan las dos caras que van a ir pegadas y, tras un tiempo prudencial, se acoplan entre sí presionando fuertemente ambas planchas.

2.2. Rascado de la superficie

Con esta operación se facilita una rugosidad en la superficie de la plancha capaz de retener completamente la sucesivas capas de médiums y pigmentos posteriores.

2.3. IMPRIMACIÓN CON MÉDIUM SOLO

Con esta primera imprimación de médium solo, se consigue una adherencia al soporte, porque penetra perfectamente en aquellas huellas dejadas por la herramienta usada, facilitando con la cauterización posterior una adherencia al soporte de las demás capas posteriores.

2.4. IMPRIMACIÓN CON BLANCO

El objeto de esta segunda capa es dotar a la superficie de una uniformidad y luminosidad que facilite a las sucesivas capas pictóricas una transparencia que el metal crudo no le aportaba.

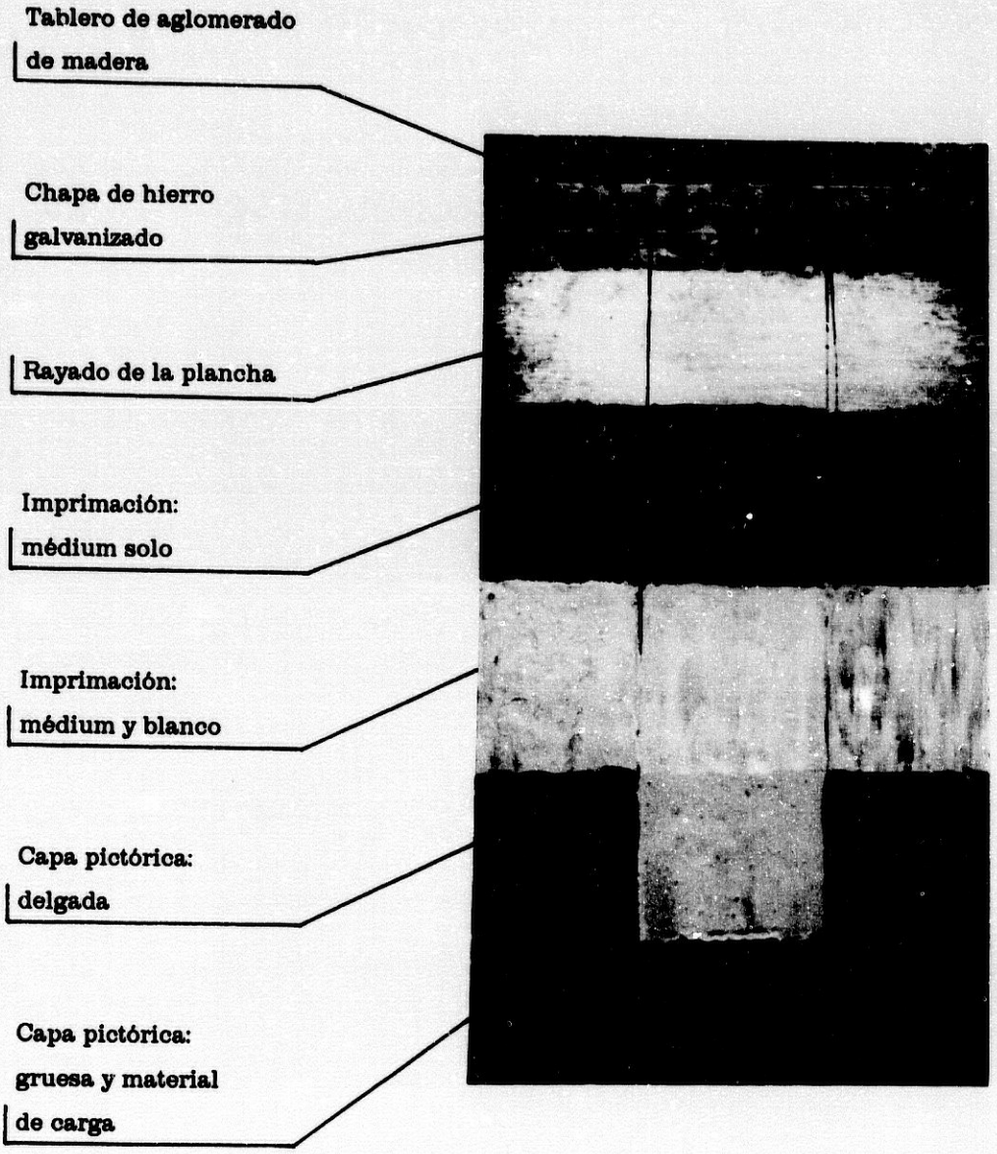
3. ASPECTO TEXTURAL

3.1. LISO

Esta es la característica más sobresaliente de este soporte. Dada la lisura de la plancha, sólo es alterada parcialmente por el instrumento rascador que, aunque le confiera una rugosidad momentánea, ésta queda reducida con el médium y la capa de imprimación posterior (fig. 13).

3.2. RUGOSO

Aunque no sea ésta la característica de este soporte, se puede facilitar alguna rugosidad aumentando la incisión del rascado, o aportando a la superficie, junto con el médium primero, un espolvoreado de cargas detríticas que aportarían a este soporte una textura parecida al papel de lija.

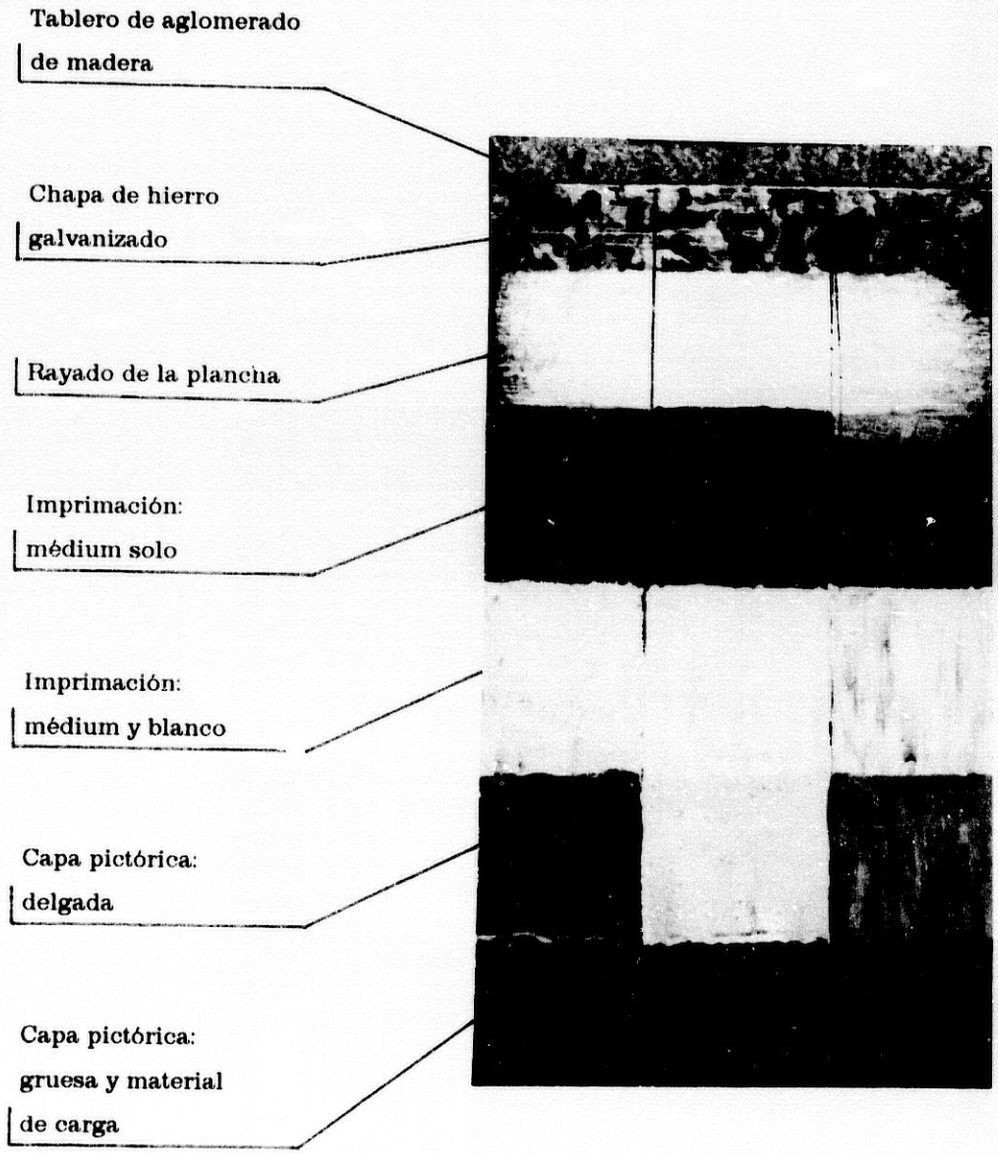


S - 1. Cera fundida

S - 2. Cera saponificada

S - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 13. Muestra de estratos del soporte -S-



S - 1. Cera fundida

S - 2. Cera saponificada

S - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 13. Muestra de estratos del soporte -S-

SOPORTE CABALLETE -T-

1. MATERIALES USADOS

1.1. PLANCHA DE ALUMINIO ANODIZADO

La metalurgia actual del aluminio se fundamenta enteramente en la reducción electrolítica de la alúmina obtenida a partir de la bauxita.

La alúmina (Al_2O_3) disuelta en la criolita fundida se somete, con alta temperatura, a la acción de una corriente eléctrica continua, descomponiéndose en aluminio y oxígeno. Prácticamente se produce un depósito de aluminio fundido en el fondo de la cuba (cátodo) y un desprendimiento de oxígeno en el ánodo de carbón que se oxida. Los gases liberados se componen de monóxido de carbono y de anhídrido carbónico.

Demasiado blando en estado puro para la mayoría de las aplicaciones corrientes, el aluminio es utilizado industrialmente en forma de numerosas aleaciones, designadas todas ellas con el término genérico de aleaciones ligeras en razón a su baja densidad.

En función de la composición química del material, se distinguen seis grandes grupos de aleaciones, en los que se toma en consideración los principales elementos de adición agregados de

aluminio: aluminio cobre, aluminio manganeso, aluminio silicio, aluminio magnesio, aluminio magnesio silicio y aluminio cinc.

La anodización consiste en una oxidación superficial de una pieza metálica que actúa como ánodo en una electrólisis.

Esta operación practicada sobre todo con el aluminio y algunas aleaciones ligeras, facilita el pulimento y aumenta la resistencia a la abrasión y a la corrosión.

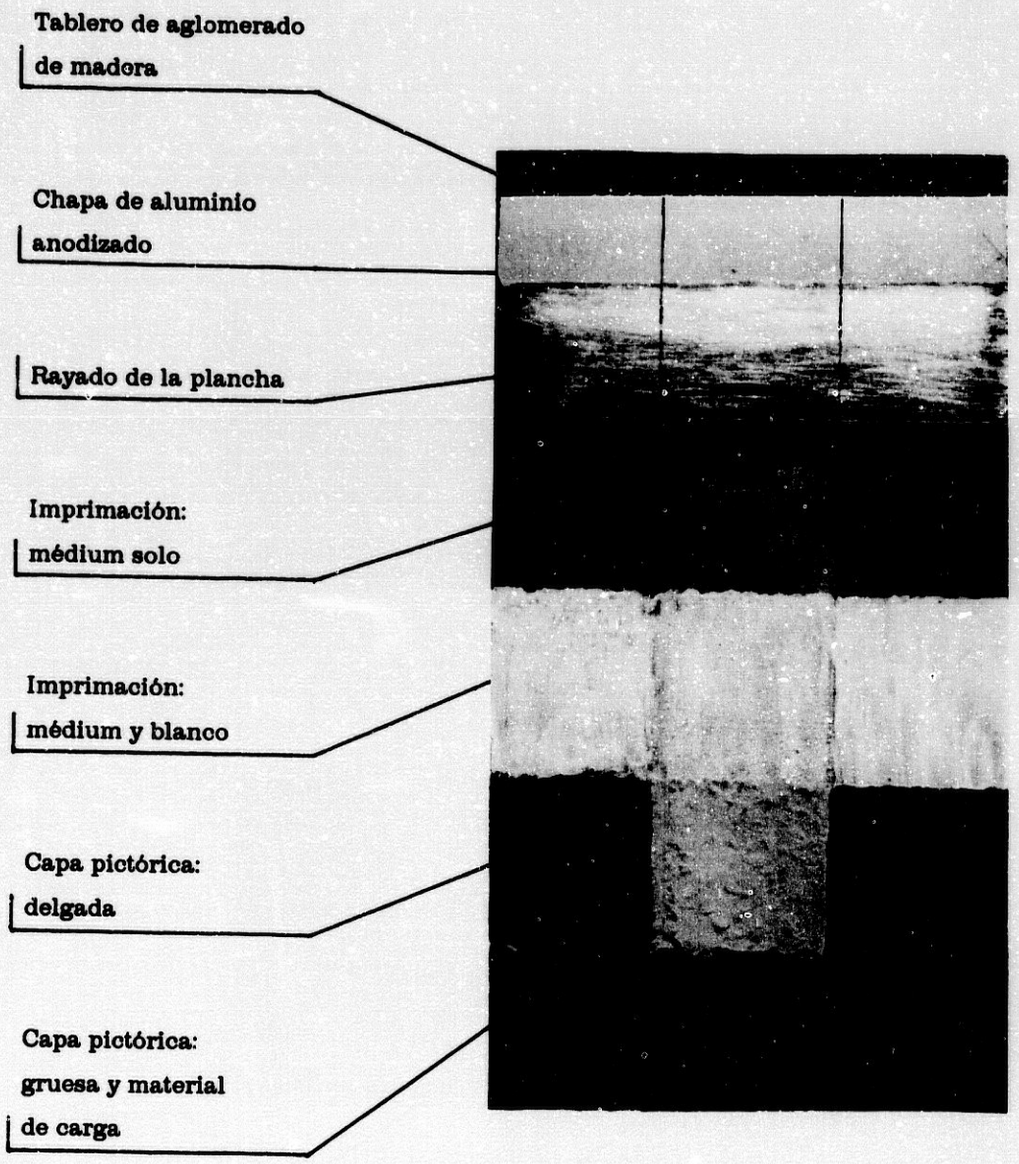
La plancha empleada en nuestra práctica es de 2 mm. de grosor.

2. PROCESO DE REALIZACIÓN

Al tratarse de una plancha metálica, la cumplimentación de los apartados 2.1., 2.2. y 2.3. se encuentran reflejados con las mismas características en el apartado del soporte anterior (fig. 14).

3. ASPECTO TEXTURAL

Estos aspectos se encuentran reflejados en el apartado correspondiente del soporte anterior, por lo que omitimos su reseña.

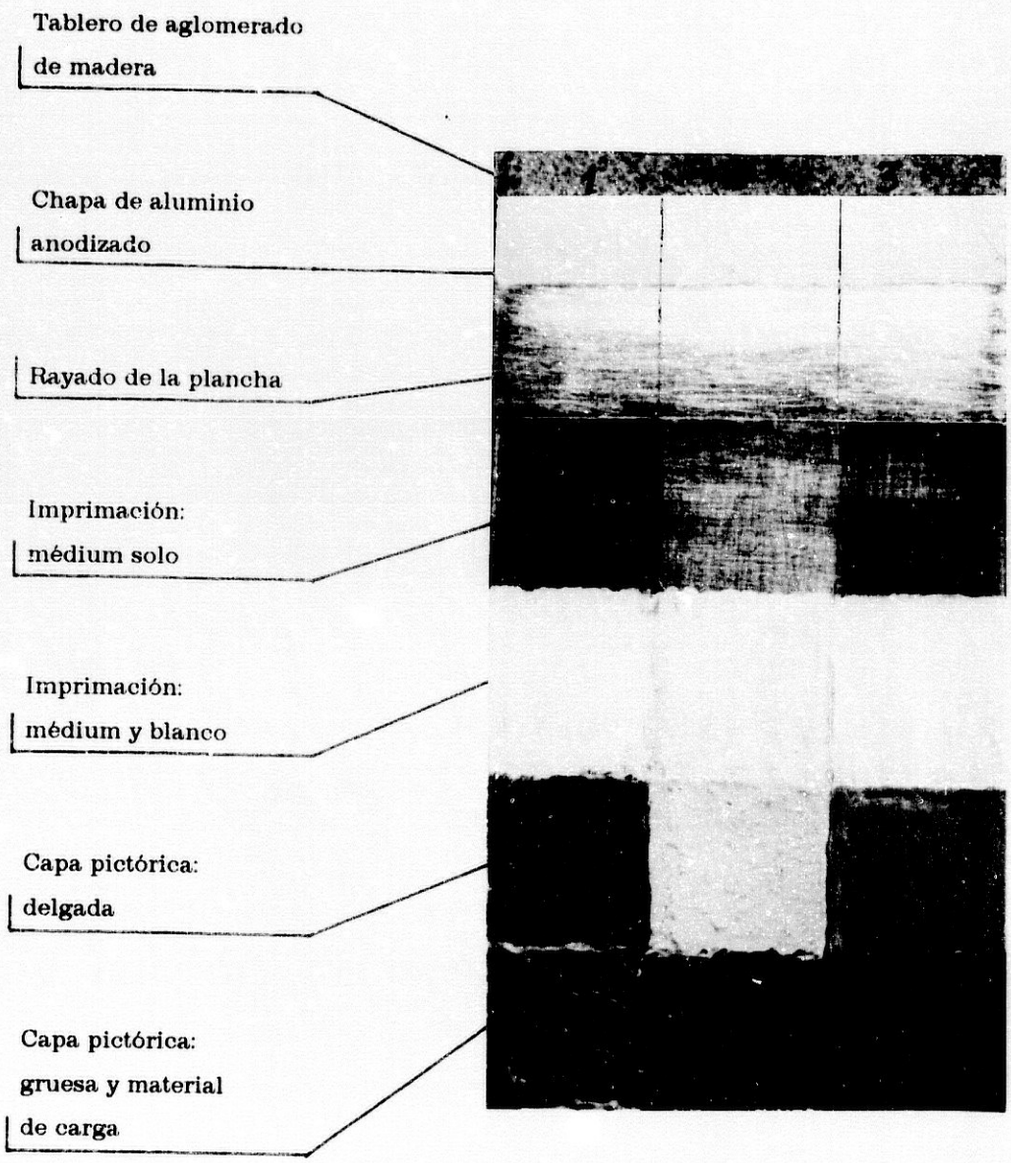


T - 1. Cera fundida

T - 2. Cera saponificada

T - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 14. Muestra de estratos del soporte -T-



T - 1. Cera fundida

T - 2. Cera saponificada

T - 3. Cera disuelta en esencia de trementina

Figura 14. Muestra de estratos del soporte -T-

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO V

1. R. MAYER, ***The Artists Handbook of Materials and Techniques***, Versión castellana de Abel Camps, ***Manual del artista, materiales y técnicas,*** ed. Hernan Blume, Buenos Aires, 1948, p. 234.

2. M. DOERNER, ***Malmaterial und Seine Verwendung in Bilde***, ed. por Ferdinand Enke, Stuttgart, 1921, Versión española por Pedro Reverté, ***Los materiales de la pintura y su empleo en el arte,*** ed. Reverté, S.A., Barcelona 1965, p.

3. P. CARPENTIER, ***Notes sur la peinture à la cire cauterisee en procédè encaustique d´aprés les laborienses recherches de Paillot de Montabert***, París, 1875, Tomo VIII, cap. 56, pp. 14-15.

SEGUNDA PARTE

PRÁCTICA SOBRE LA ENCÁUSTICA

VOLUMEN III

VI. REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS. Pintura Mural

VII. REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS. Pintura de Caballete

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

INDICE

INDICE

VI. REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS. MURAL 200

1. INTRODUCCIÓN 201

2. PRÁCTICA A-1 207

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 207

1.1. IMPRIMACIÓN 207

1.2. DIBUJO PREVIO 207

1.3. MANCHADO 208

1.4. TERMINACIÓN 208

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 208

2. ESTUDIO ESTÉTICO (Visión expresivo-crítica) 209

2.1. IDONEIDAD DE TEMA ELEGIDO 209

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 209

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 211

2.3.1. *Calidades visuales* 211

2.3.2. *Calidades táctiles* 212

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 212

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 212

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 212

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 213

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 214

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 214

3.5. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 214

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 215

3. PRÁCTICA A-2 216

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 216

1.1. IMPRIMACIÓN 216

1.2. DIBUJO PREVIO 216

1.3. MANCHADO 216

1.4. TERMINACIÓN 217

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 217

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 217

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 218

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 218

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 218

2.3.1. *Calidades visuales* 220

2.3.2. *Calidades táctiles* 220

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 220

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 220

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 220

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 220

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 221

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 221

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 221

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 222

4. PRÁCTICA A-3 223

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 223

1.1. IMPRIMACIÓN 223

1.2. DIBUJO PREVIO 223

1.3. MANCHADO 223

1.4. TERMINACIÓN 224

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 224

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 224

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 224

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 225

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 226

2.3.1. *Calidades visuales* 226

2.3.2. *Calidades táctiles* 226

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 227
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 227
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 227
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 227
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 227
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 227
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 227
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 228

5. PRÁCTICA B-1 229
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 229
1.1. IMPRIMACIÓN 229
1.2. DIBUJO PREVIO 229
1.3. MANCHADO 229
1.4. TERMINACIÓN 229
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 230
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 230
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 230
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 231
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 232
2.3.1. *Calidades visuales* 232
2.3.2. *Calidades táctiles* 232
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 233
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 233
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 233
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 233
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 233
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 234
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 234
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 235

6. PRÁCTICA B-2 236
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 236
1.1. IMPRIMACIÓN 236
1.2. DIBUJO PREVIO 236

1.3. MANCHADO 236
1.4. TERMINACIÓN 236
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 237
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 237
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 237
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 237
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 238
2.3.1. *Calidades visuales* 238
2.3.2. *Calidades táctiles* 239
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 239
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 239
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 239
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 239
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 239
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 240
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 240
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 240

7. PRÁCTICA B-3 242
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 242
1.1 IMPRIMACIÓN 242
1.2. DIBUJO PREVIO 242
1.3. MANCHADO 242
1.4. TERMINACIÓN 242
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 243
2. ESTUDIO ESTÉTICO, Visión expresivo-crítica 243
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 243
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 245
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 245
2.3.1. *Calidades visuales* 245
2.3.2. *Calidades táctiles* 245
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 246
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 246
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 246
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 246

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco 246
3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 246
3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie 246
3.7. Consejo recomendable para su empleo 247

8. PRÁCTICA C-1 248
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 248
1.1. Imprimación 248
1.2. Dibujo previo 248
1.3. Manchado 248
1.4. Terminación 249
1.5. Cauterización final 249
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 249
2.1. Idoneidad de tema elegido 249
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 249
2.3. Calidades texturales conseguidas 250
2.3.1. *Calidades visuales* 250
2.3.2. *Calidades táctiles* 251
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 251
3.1. Adherencia del mortero al muro 251
3.2. Adherencia de revoco al mortero 251
3.3. Resistencia a la dilatación 251
3.4. Adherencia de la imprimación al revoco 252
3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 252
3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie 252
3.7. Consejo recomendable para su empleo 253

9. PRÁCTICA C-2 254
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 254
1.1. Imprimación 254
1.2. Dibujo previo 254
1.3. Manchado 254
1.4. Terminación 254
1.5. Cauterización final 255

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 255
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 255
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 255
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 256
2.3.1. *Calidades visuales* 256
2.3.2. *Calidades táctiles* 257
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 257
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 257
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 257
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 257
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 257
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 257
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 258
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 258

10. PRÁCTICA C-3 259
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 259
1.1. IMPRIMACIÓN 259
1.2. DIBUJO PREVIO 259
1.3. MANCHADO 259
1.4. TERMINACIÓN 260
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 260
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 260
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 260
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 260
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 261
2.3.1. *Calidades Visuales* 261
2.3.2. *Calidades táctiles* 262
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico- objetiva 262
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 262
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 262
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 262
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 262
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 262
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 263

3.7. Consejo recomendable para su empleo 263

11. PRÁCTICA D-1 264

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 264

1.1. Imprimación 264

1.2. Dibujo previo 264

1.3. Manchado 264

1.4. Terminación 264

1.5. Cauterización final 265

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 265

2.1. Idoneidad del tema elegido 265

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 265

2.3. Calidades texturales conseguidas 267

2.3.1. *Calidades visuales* 267

2.3.2. *Calidades táctiles* 267

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión expresivo-crítica 267

3.1. Adherencia del mortero al muro 267

3.2. Adherencia del revoco al mortero 268

3.3. Resistencia a la dilatación 268

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco 268

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 268

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie 268

3.7. Consejo recomendable para su empleo 270

12. PRÁCTICA D-2 271

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 271

1.1. Imprimación 271

1.2. Dibujo previo 271

1.3. Manchado 271

1.4. Terminación 271

1.5. Cauterización final 272

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 272

2.1. Idoneidad del tema elegido 272

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 272

2.3. Calidades texturales conseguidas 274

2.3.1. *Calidades visuales* 274
2.3.2. *Calidades táctiles* 274
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 274
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 274
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 274
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 275
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 275
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 275
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 275
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 275

13. PRÁCTICA D-3 277
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 277
1.1. IMPRIMACIÓN 277
1.2. DIBUJO PREVIO 277
1.3. MANCHADO 277
1.4. TERMINACIÓN 277
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 277
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 278
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 278
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 278
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 278
2.3.1. *Calidades visuales* 278
2.3.2. *Calidades táctiles* 280
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 280
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 280
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 280
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 280
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 280
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 281
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 281
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 282

14. PRÁCTICA E-1 283

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 283

1.1. IMPRIMACIÓN 283

1.2. DIBUJO PREVIO 283

1.3. MANCHADO 283

1.4. TERMINACIÓN 283

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 284

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 284

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 284

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 284

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 285

2.3.1. *Calidades visuales* 285

2.3.2. *Calidades Táctiles* 286

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 286

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 286

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 286

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 287

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 287

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 287

3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 287

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 289

15. PRÁCTICA E-2 290

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 290

1.1. IMPRIMACIÓN 290

1.2. DIBUJO PREVIO 290

1.3. MANCHADO 290

1.4. TERMINACIÓN 290

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 290

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 291

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 291

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 291

2.3 CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 291

2.3.1. *Calidades visuales* 291

2.3.2. *Calidades táctiles* 293

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 293
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 293
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 293
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 293
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN LA REVOCO 293
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 293
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 294
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 294

16. PRÁCTICA E-3 295
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 295
1.1. IMPRIMACIÓN 295
1.2. DIBUJO PREVIO 295
1.3. MANCHADO 295
1.4. TERMINACIÓN 295
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 295
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 296
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 296
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 296
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 296
2.3.1. *Calidades visuales* 297
2.3.2. *Calidades táctiles* 297
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 298
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 298
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 298
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 298
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 298
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 298
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 298
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 299

17. PRÁCTICA F-1 300
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 300
1.1. IMPRIMACIÓN 300
1.2. DIBUJO PREVIO 300

1.3. MANCHADO 300
1.4. TERMINACIÓN 301
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 301
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 301
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 301
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 301
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 303
2.3.1. *Calidades visuales* 303
2.3.2. *Calidades táctiles* 303
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 304
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 304
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 304
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 305
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 305
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 305
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 306
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 307

18. PRÁCTICA F-2 308
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 308
1.1. IMPRIMACIÓN 308
1.2. DIBUJO PREVIO 308
1.3. MANCHADO 308
1.4. TERMINACIÓN 308
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 309
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 309
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 309
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 309
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 310
2.3.1. *Calidades visuales* 311
2.3.2. *Calidades táctiles* 311
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 311
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 311
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 311
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 311

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco 312
3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 312
3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie 312
3.7. Consejo recomendable para su empleo 313

19. PRÁCTICA F-3 315
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 315
1.1. Imprimación 315
1.2. Dibujo Previo 315
1.3. Manchado 315
1.4. Terminación 316
1.5. Cauterización final 316
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 316
2.1. Idoneidad del tema elegido 316
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 318
2.3. Calidades texturales conseguidas 318
2.3.1. *Calidades visuales* 318
2.3.2. *Calidades táctiles* 319
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 319
3.1. Adherencia el mortero al muro 319
3.2. Adherencia del revoco al mortero 319
3.3. Resistencia a la dilatación 319
3.4. Adherencia de la imprimación al revoco 320
3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 320
3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie 320
3.7. Consejo recomendable para su empleo 321

20. PRÁCTICA G-1 322
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 322
1.1. Imprimación 322
1.2. Dibujo previo 322
1.3. Manchado 322
1.4. Terminación 323
1.5. Cauterización final 323

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 323
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 323
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 323
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 324
2.3.1. *Calidades visuales* 325
2.3.2. *Calidades táctiles* 325
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 325
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 326
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 326
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 326
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 326
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 326
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 327
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 328

21. PRÁCTICA G-2 329
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 329
1.1. IMPRIMACIÓN 329
1.2. DIBUJO PREVIO 329
1.3. MANCHADO 329
1.4. TERMINACIÓN 330
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 330
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 330
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 330
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 332
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 332
2.3.1. *Calidades visuales* 332
2.3.2. *Calidades táctiles* 332
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 333
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 333
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 333
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 333
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 333
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 333
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 334

3.7. Consejo recomendable para su empleo 335

22. PRÁCTICA G-3 336

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 336

1.1. Imprimación 336

1.2. Dibujo previo 336

1.3. Manchado 336

1.4. Terminación 337

1.5. Cauterización final 337

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 337

2.1. Idoneidad del tema elegido 337

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 339

2.3. Calidades texturales conseguidas 339

2.3.1. *Calidades visuales* 339

2.3.2. *Calidades táctiles* 339

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 340

3.1. Adherencia del mortero al muro 340

3.2. Adherencia de revoco al mortero 340

3.3. Resistencia a la dilatación 340

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco 340

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 340

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie 340

3.7. Consejo recomendable para su empleo 341

23. PRÁCTICA H-1 342

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 342

1.1. Imprimación 342

1.2. Dibujo previo 342

1.3. Manchado 342

1.4. Terminación 343

1.5. Cauterización final 343

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 343

2.1. Idoneidad del tema elegido 343

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 345

2.3. Calidades texturales conseguidas 345

2.3.1. *Calidades visuales* 345
2.3.2. *Calidades táctiles* 345
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 346
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 346
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 346
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 346
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 346
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 346
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 347
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 348

24. PRÁCTICA H-2 349
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 349
1.1. IMPRIMACIÓN 349
1.2. DIBUJO PREVIO 349
1.3. MANCHADO 349
1.4. TERMINACIÓN 350
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 350
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 350
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 350
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 350
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 352
2.3.1. *Calidades visuales* 352
2.3.2. *Calidades táctiles* 352
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 352
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 352
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 352
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 353
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 353
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 353
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 353
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 354

25. PRÁCTICA H-3 355
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 355
1.1. IMPRIMACIÓN 355
1.2. DIBUJO PREVIO 355
1.3. MANCHADO 355
1.4. TERMINACIÓN 356
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 356
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 356
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 356
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 358
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 358
2.3.1. *Calidades visuales* 358
2.3.2. *Calidades táctiles* 358
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 359
3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO 359
3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO 359
3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN 359
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO 359
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 359
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 359
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 360

26. PRÁCTICA I-1 361
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 361
1.1. IMPRIMACIÓN 361
1.2. DIBUJO PREVIO 361
1.3. MANCHADO 361
1.4. TERMINACIÓN 362
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 362
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 362
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 362
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 362
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 364
2.3.1. *Calidades visuales* 364
2.3.2. *Calidades táctiles* 364

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 364
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 365
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 365
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 365
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 355

27. PRÁCTICA I-2 367
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 367
1.1. IMPRIMACIÓN 367
1.2. DIBUJO PREVIO 367
1.3. MANCHADO 367
1.4. TERMINACIÓN 367
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 368
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 368
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 368
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 368
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 369
2.3.1. *Calidades visuales* 369
2.3.2. *Calidades táctiles* 370
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 370
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 370
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 370
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 371
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 371

28. PRÁCTICA I-3 372
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 372
1.1. IMPRIMACIÓN 372
1.2. DIBUJO PREVIO 372
1.3. MANCHADO 372
1.4. TERMINACIÓN 372
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 373
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 373
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 373
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 373

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 374
2.3.1. *Calidades visuales* 374
2.3.2. *Calidades táctiles* 375
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 375
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 375
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 375
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 375
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 376

29. PRÁCTICA J-1 377
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 377
1.1. IMPRIMACIÓN 377
1.2. DIBUJO PREVIO 377
1.3. MANCHADO 377
1.4. TERMINACIÓN 378
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 378
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 378
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 378
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 378
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 380
2.3.1. *Calidades visuales* 380
2.3.2. *Calidades táctiles* 380
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 381
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 381
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 381
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 381
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 382

30. PRÁCTICA J-2 383
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 383
1.1. IMPRIMACIÓN 383
1.2. DIBUJO PREVIO 383
1.3. MANCHADO 383
1.4. TERMINACIÓN 383
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 384

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 384
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 384
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 384
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 386
2.3.1. *Calidades visuales* 386
2.3.2. *Calidades táctiles* 386
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 386
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 387
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 387
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 387
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 387

31. PRÁCTICA J-3 389
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 389
1.1. IMPRIMACIÓN 389
1.2. DIBUJO PREVIO 389
1.3. MANCHADO 389
1.4. TERMINACIÓN 390
1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL 390
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 390
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 390
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 390
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 392
2.3.1. *Calidades visuales* 392
2.3.2. *Calidades táctiles* 392
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 392
3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 393
3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 393
3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE 393
3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO 394

VII. REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS. 396

1. INTRODUCCIÓN 396

2. PRÁCTICA K-1 399

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 399

1.1. DIBUJO PREVIO 399

1.2. MANCHADO 399

1.3. TERMINACIÓN 399

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 399

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 400

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 400

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 400

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 400

2.3.1. *Calidades visuales* 401

2.3.2. *Calidades táctiles* 402

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 402

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 402

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 403

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 403

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 403

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 403

3. PRACTICA K-2 405

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 405

1.1. Dibujo previo 405

1.2. Manchado 405

1.3. Terminación 405

1.4. Cauterización final 406

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 406

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 406

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 406

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 407

2.3.1. *Calidades visuales* 408

2.3.2. *Calidades táctiles* 408
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 409
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 409
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 409
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 409
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 409
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 410

4. PRÁCTICA K-3 411
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 411
1.1. DIBUJO PREVIO 411
1.2. MANCHADO 411
1.3. TERMINACIÓN 411
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 412
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 412
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 412
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 413
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 414
2.3.1. *Calidades visuales* 414
2.3.2. *Calidades táctiles* 414
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 415
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 415
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 415
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 415
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 415
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 416

5. PRÁCTICA L-1 417
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 417
1.1. DIBUJO PREVIO 417
1.2. MANCHADO 417
1.3. TERMINACIÓN 417
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 418

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 418
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 418
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 418
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 419
2.3.1. *Calidades visuales* 419
2.3.2. *Calidades táctiles* 420
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 420
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 420
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 420
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 420
2.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 421
2.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 421

6. PRÁCTICA L-2 422
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 422
1.1. DIBUJO PREVIO 422
1.2. MANCHADO 422
1.3. TERMINACIÓN 422
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 423
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 423
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 423
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 423
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 424
2.3.1. *Calidades visuales* 424
2.3.2. *Calidades táctiles* 425
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 425
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 425
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 425
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 425
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 426
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 426

7. PRÁCTICA L-3 427

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 427

1.1. DIBUJO PREVIO 427

1.2. MANCHADO 427

1.3. TERMINACIÓN 427

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 428

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 428

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 428

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 428

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 429

2.3.1. *Calidades visuales* 430

2.3.2. *Calidades táctiles* 430

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 430

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 430

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 430

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 431

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 431

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 431

8. PRÁCTICA LL-1 432

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 432

1.1. DIBUJO PREVIO 432

1.2. MANCHADO 432

1.3. TERMINACIÓN 432

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 433

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 433

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 433

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 433

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 433

2.3.1. *Calidades visuales* 435

2.3.2. *Calidades táctiles* 435

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 435

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 435

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 435

3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 435
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 436
3.5. Normas para su utilización y conservación 436

9. PRÁCTICA LL-2 437
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 437
1.1. Dibujo previo 437
1.2. Manchado 437
1.3. Terminación 437
1.4. Cauterización final 437
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 438
2.1. Idoneidad del tema elegido 438
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 438
2.3. Calidades texturales conseguidas 438
2.3.1. *Calidades visuales* 439
2.3.2. *Calidades táctiles* 439
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 440
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 440
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 440
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 440
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 441
3.5. Normas para su utilización y conservación 441

10. PRÁCTICA LL-3 442
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 442
1.1. Dibujo previo 442
1.2. Manchado 442
1.3. Terminación 442
1.4. Cauterización final 442
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 443
2.1. Idoneidad del tema elegido 443
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 443
2.3. Calidades texturales conseguidas 443

2.3.1. *Calidades visuales* 445
2.3.2. *Calidades táctiles* 445
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 445
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN LA SOPORTE 445
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 445
3.3 COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 446
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 446
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 446

11. PRÁCTICA M-1 447
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 447
1.1. DIBUJO PREVIO 447
1.2. MANCHADO 447
1.3. TERMINACIÓN 447
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 447
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 448
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 448
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 448
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 448
2.3.1. *Calidades visuales* 448
2.3.2. *Calidades táctiles* 449
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 450
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 450
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 450
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 450
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 450
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 451

12. PRÁCTICA M-2 452

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 452
1.1. DIBUJO PREVIO 452
1.2. MANCHADO 452

1.3. Terminación 452
1.4. Cauterización final 452
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 453
2.1. Idoneidad del tema elegido 453
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 453
2.3. Calidades texturales conseguidas 453
2.3.1. *Calidades visuales* 453
2.3.2. *Calidades táctiles* 454
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 455
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 455
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 455
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 455
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 455
3.5. Normas para su utilización y conservación 456

13. PRÁCTICA M-3 457
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 457
1.1. Dibujo previo 457
1.2. Manchado 457
1.3. Terminación 457
1.4. Cauterización final 458
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 458
2.1. Idoneidad del tema elegido 458
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 458
2.3. Calidades texturales conseguidas 458
2.3.1. *Calidades visuales* 459
2.3.2. *Calidades táctiles* 459
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 460
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 460
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 460
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 460
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 460
3.5. Normas para su utilización y conservación 451

14. PRÁCTICA N-1 462

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 462

1.1. DIBUJO PREVIO 462

1.2. MANCHADO 462

1.3. TERMINACIÓN 462

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 462

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 463

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 463

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 463

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 463

2.3.1. *Calidades visuales* 465

2.3.2. *Calidades táctiles* 465

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 465

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 465

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 465

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 465

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 466

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 466

15. PRÁCTICA N-2 467

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 467

1.1. DIBUJO PREVIO 467

1.2. MANCHADO 467

1.3. TERMINACIÓN 467

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 467

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 468

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 468

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 469

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 469

2.3.1. *Calidades visuales* 469

2.3.2. *Calidades táctiles* 469

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 470

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 470

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 470

3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 470
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 470
3.5. Normas para su utilización y conservación 470

16. PRÁCTICA N-3 471
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 471
1.1. Dibujo previo 471
1.2. Manchado 471
1.3. Terminación 471
1.4. Cauterización final 471
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 472
2.1. Idoneidad del tema elegido 472
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 472
2.3. Calidades texturales conseguidas 472
2.3.1. *Calidades visuales* 473
2.3.2. *Calidades táctiles* 473
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 474
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 474
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 474
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 474
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 474
3.5. Normas para su utilización y conservación 474

17. PRÁCTICA Ñ-I 476
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 476
1.1. Dibujo previo 476
1.2. Manchado 476
1.3. Terminación 476
1.4. Cauterización final 476
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 477
2.1. Idoneidad del tema elegido 477
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 477
2.3. Calidades texturales conseguidas 477

2.3.1. *Calidades visuales* 477
2.3.2. *Calidades táctiles* 478
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 479
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 479
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 479
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 479
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 479
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 480

18. PRÁCTICA Ñ-2 481
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 481
1.1. DIBUJO PREVIO 481
1.2. MANCHADO 481
1.3. TERMINACIÓN 481
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 481
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 482
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 482
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 482
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 482
2.3.1. *Calidades visuales* 482
2.3.2. *Calidades táctiles* 483
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 484
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 484
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 484
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 484
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 484
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 485

19. PRÁCTICA Ñ-3 486
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 486
1.1. DIBUJO PREVIO 486
1.2. MANCHADO 486
1.3. TERMINACIÓN 486

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 487
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 487
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 487
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 487
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 487
2.3.1. *Calidades visuales* 489
2.3.2. *Calidades táctiles* 489
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 489
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 489
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 489
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 490
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 490
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 490

20. PRÁCTICA O-1 491
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 491
1.1. DIBUJO PREVIO 491
1.2. MANCHADO 491
1.3. TERMINACIÓN 491
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 491
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 492
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 492
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 492
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 493
2.3.1. *Calidades visuales* 493
2.3.2. *Calidades táctiles* 493
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 493
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 493
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 494
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 494
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 494
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 494

21. PRÁCTICA O-2 495

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 495

1.1. DIBUJO PREVIO 495

1.2. MANCHADO 495

1.3. TERMINACIÓN 495

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 496

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 496

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 496

2.2. POSIBILIDAD EXPRESIVA CONSEGUIDA 496

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 496

2.3.1. *Calidades visuales* 497

2.3.2. *Calidades táctiles* 497

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 498

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 498

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 498

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 498

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 498

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 498

22. PRÁCTICA O-3 499

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 499

1.1. DIBUJO PREVIO 499

1.2. MANCHADO 499

1.3. TERMINACIÓN 499

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 499

2. ESTUDIO ESTÉTICO . Visión expresivo-crítica 500

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 500

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 500

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 500

2.3.1. *Calidades visuales* 502

2.3.2. *Calidades táctiles* 502

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 502

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 502

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 502

3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 502
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 503
3.5. Normas para su utilización y conservación 503

23. PRÁCTICA P-I 504
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 504
1.1. Dibujo previo 504
1.2. Manchado 504
1.3. Terminación 504
1.4. Cauterización final 504
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 505
2.1. Idoneidad del tema elegido 505
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 505
2.3. Calidades texturales conseguidas 505
2.3.1. *Calidades visuales* 505
2.3.2. *Calidades táctiles* 507
3. ESTUDIO TÉCNICO . Visión técnico-objetiva 507
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 507
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 507
3.3. Comportamiento de soporte ante la dilatación 507
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 507
3.5. Normas para su utilización y conservación 508

24. PRÁCTICA P-2 509
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 509
1.1. Dibujo previo 509
1.2. Manchado 509
1.3. Terminación 509
1.4. Cauterización final 509
2. ESTUDIO ESTÉTICO . Visión expresivo-crítica 510
2.1. Idoneidad del tema elegido 510
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 510
2.3. Calidades texturales conseguidas 510

2.3.1. *Calidades visuales* 510
2.3.2. *Calidades táctiles* 511
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 511
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 511
3.2. ADHERENCIA DA LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 511
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 511
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 513
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 513

25. PRÁCTICA P-3 514
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 514
1.1. DIBUJO PREVIO 514
1.2. MANCHADO 514
1.3. TERMINACIÓN 514
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 515
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 515
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 515
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 515
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 515
2.3.1. *Calidades visuales* 517
2.3.2. *Calidades táctiles* 517
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 517
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 517
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 517
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 517
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 518
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 518

26. PRÁCTICA Q-1 519
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 519
1.1. DIBUJO PREVIO 519
1.2. MANCHADO 519
1.3. TERMINACIÓN 519

1.4. Cauterización final 519
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 520
2.1. Idoneidad del tema elegido 520
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 520
2.3. Calidades texturales conseguidas 520
2.3.1. *Calidades visuales* 522
2.3.2. *Calidades táctiles* 522
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 522
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 522
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 523
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 523
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 523
3.5. Normas para su utilización y conservación 523

27. PRÁCTICA Q-2 524
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 524
1.1. Dibujo previo 524
1.2. Manchado 524
1.3. Terminación 524
1.4. Cauterización final 525
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 525
2.1. Idoneidad del tema elegido 525
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 525
2.3. Calidades texturales conseguidas 526
2.3.1. *Calidades visuales* 526
2.3.2. *Calidades táctiles* 527
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 527
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 527
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 527
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 527
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 528
3.5. Normas para su utilización y conservación 528

28. PRÁCTICA Q-3 529

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 529

1.1. DIBUJO PREVIO 529

1.2. MANCHADO 529

1.3. TERMINACIÓN 529

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 529

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 530

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 530

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 530

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 530

2.3.1. *Calidades visuales* 530

2.3.2. *Calidades táctiles* 531

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 532

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 532

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 532

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 532

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 532

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 532

29. PRÁCTICA R-1 533

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 533

1.1. DIBUJO PREVIO 533

1.2. MANCHADO 533

1.3. TERMINACIÓN 533

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 533

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 534

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 534

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 534

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 534

2.3.1. *Calidades visuales* 534

2.3.2. *Calidades táctiles* 534

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 535

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 535

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 535

3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 536
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 536
3.5. Normas para su utilización y conservación 536

30. PRÁCTICA R-2 537
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 537
1.1. Dibujo previo 537
1.2. Manchado 537
1.3. Terminación 537
1.4. Cauterización final 537
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 538
2.1. Idoneidad del tema elegido 538
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 538
2.3. Calidades texturales conseguidas 538
2.3.1. *Calidades visuales* 539
2.3.2. *Calidades táctiles* 539
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 540
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 540
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 540
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 540
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 540
3.5. Normas para su utilización y conservación 541

31. PRÁCTICA R-3 542
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 542
1.1. Dibujo previo 542
1.2. Manchado 542
1.3. Terminación 542
1.4. Cauterización final 542
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 543
2.1. Idoneidad del tema elegido 543
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 543
2.3. Calidades texturales conseguidas 543

2.3.1. *Calidades visuales* 543
2.3.2. *Calidades táctiles* 544
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 545
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 545
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 545
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 545
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 545
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 545

32. PRÁCTICA S-1 546
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 546
1.1. DIBUJO PREVIO 546
1.2. MANCHADO 546
1.3. TERMINACIÓN 546
1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 547
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 547
2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 547
2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 547
2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 547
2.3.1. *Calidades visuales* 548
2.3.2. *Calidades táctiles* 549
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 549
3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 549
3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 549
3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 549
3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 550
3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 550

33. PRÁCTICA S-2 551
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 551
1.1. DIBUJO PREVIO 551
1.2. MANCHADO 551
1.3. TERMINACIÓN 551

1.4. Cauterización final 551
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 552
2.1. Idoneidad del tema elegido 552
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 552
2.3. Calidades texturales conseguidas 552
2.3.1. *Calidades visuales* 552
2.3.2. *Calidades táctiles* 554
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 554
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 554
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 554
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 554
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 554
3.5. Normas sobre su utilización y conservación 555

34. PRÁCTICA S-3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 556
1.1. Dibujo previo 556
1.2. Manchado 556
1.3. Terminación 556
1.4. Cauterización final 556
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 557
2.1. Idoneidad del tema elegido 557
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 557
2.3. Calidades texturales conseguidas 557
2.3.1. *Calidades visuales* 557
2.3.2. *Calidades táctiles* 558
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 558
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 558
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 559
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 559
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 559
3.5. Normas para su utilización y conservación 559

35. PRÁCTICA T-1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 560

1.1. DIBUJO PREVIO 560

1.2. MANCHADO 560

1.3. TERMINACIÓN 560

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 560

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 561

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 561

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 561

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 561

2.3.1. *Calidades visuales* 561

2.3.2. *Calidades táctiles* 562

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 562

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 562

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 563

3.3. COMPORTAMIENTO DEL SOPORTE ANTE LA DILATACIÓN 563

3.4. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA DILATACIÓN DEL SOPORTE 563

3.5. NORMAS PARA SU UTILIZACIÓN Y CONSERVACIÓN 563

36. PRÁCTICA T-2 564

1. REALIZACIÓN DEL TEMA 564

1.1. DIBUJO PREVIO 564

1.2. MANCHADO 564

1.3. TERMINACIÓN 564

1.4. CAUTERIZACIÓN FINAL 564

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 565

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO 565

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS 565

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS 565

2.3.1. *Calidades visuales* 567

2.3.2. *Calidades táctiles* 567

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 567

3.1. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL SOPORTE 567

3.2. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN 567

3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 567
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 568
3.5. Normas para su utilización y conservación 568

37. PRÁCTICA T-3 569
1. REALIZACIÓN DEL TEMA 569
1.1. Dibujo previo 569
1.2. Manchado 569
1.3. Terminación 569
1.4. Cauterización final 569
2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica 570
2.1. Idoneidad del tema elegido 570
2.2. Posibilidades expresivas conseguidas 570
2.3. Calidades texturales conseguidas 571
2.3.1. *Calidades visuales* 571
2.3.2. *Calidades táctiles* 571
3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva 571
3.1. Adherencia de la imprimación al soporte 571
3.2. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación 571
3.3. Comportamiento del soporte ante la dilatación 571
3.4. Resistencia de la capa pictórica a la dilatación del soporte 572
3.5. Normas para su utilización y conservación 572

CONCLUSIONES 573

BIBLIOGRAFÍA 606

AGRADECIMIENTOS 623

CAPÍTULO VI

REALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS

PINTURA MURAL

1. INTRODUCCIÓN

Las prácticas han sido identificadas, como se ha podido ver en los capítulos anteriores, con una letra mayúscula y un número. La letra indica el tipo de soporte empleado, y el número se corresponde con el médium utilizado. Por ejemplo:

PRÁCTICA A-1

A. Revoco compuesto por mortero de cal y arena. con tres capas sucesivas, a la manera de la preparación del soporte para pintar al fresco.

1.- Médium, compuesto por una parte de cera virgen de abejas y resina «dammar», empleadas en caliente.

PRÁCTICA A-2

A.- El mismo revoco.

2.- Temple de cera saponificada

PRÁCTICA A-3

A.- El mismo revoco

3.- Médium compuesto por cera virgen y resina «dammar», disueltas en esencia de trementina y empleadas con el mismo diluyente.

La realización de las prácticas y su posterior análisis se van a seguir cumplimentando en un esquema en el que se reflejan los pasos dados durante el proceso de estas prácticas.

ESQUEMA DE ESTUDIO DE CADA PRÁCTICA

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

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

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

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

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

- **3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO**
- **3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO**
- **3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN TRAS LA ADOPCIÓN DE LAS MALLAS DE FIBRA DE VIDRIO.**
- **3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO**
- **3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN**
- **3.6. RESISTENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA INTEMPERIE**
- **3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO**

Tras una primera valoración realizada desde un punto de vista estético, donde se analizarán los distintos aspectos plásticos conseguidos a lo largo del proceso y terminación de la práctica, se pasará al aspecto más importante de estas prácticas, esto es, un estudio técnico, en el que se valoran los comportamientos de los distintos estratos incluidos en la práctica, desde el mortero preparatorio del

muro, hasta la última capa pictórica.

En un período aproximado de dos años las pruebas han permanecido expuestas a la intemperie, para analizar los resultados producidos en ellas por los agentes atmosféricos, frío, calor, humedad, polución ambiental, etc.

Para comparar los resultados, se protegió en la medida de lo posible, la mitad de la prueba, porque esta protección, imaginamos, no llegaría a superar las altas y bajas temperaturas sufridas, sino tan sólo el agua, luz y polución ambiental.

El sitio y forma de protección de las pruebas queda reflejado en la figura 1.

Transcurrido el tiempo descrito, en su duración se han ido realizando los correspondientes controles sobre temperaturas mínimas y máximas, así como el de humedades relativas habidas durante este período, y reflejadas en los gráficos de las figuras 2 y 3.

Al ser despojadas las pruebas de la protección, se aprecian a simple vista las diferencias entre la parte protegida y la expuesta, notándose, casi en general, una pequeña diferencia en la tonalidad del color, unas veces por los efectos de la luz, y otras por la suciedad de la polución ambiental.

También, en función del soporte y del médium empleados, esta decoloración ha sido más o menos intensa, así como la pérdida en algunos casos de la jugosidad y brillo característico, aunque nunca en la medida esperada y proporcional a las inclemencias sufridas.

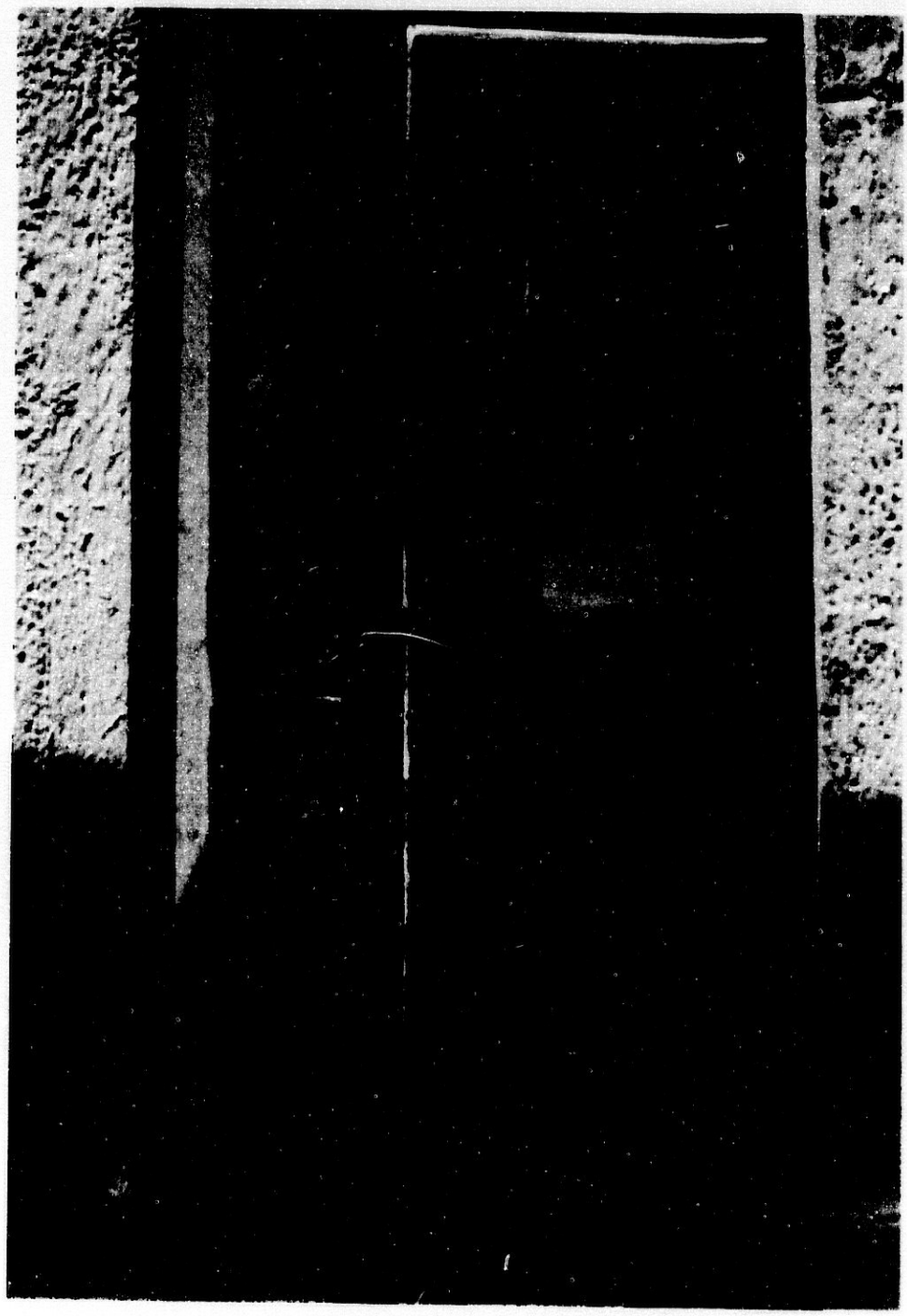


Figura 1. Muestras de las prácticas expuestas a la intemperie

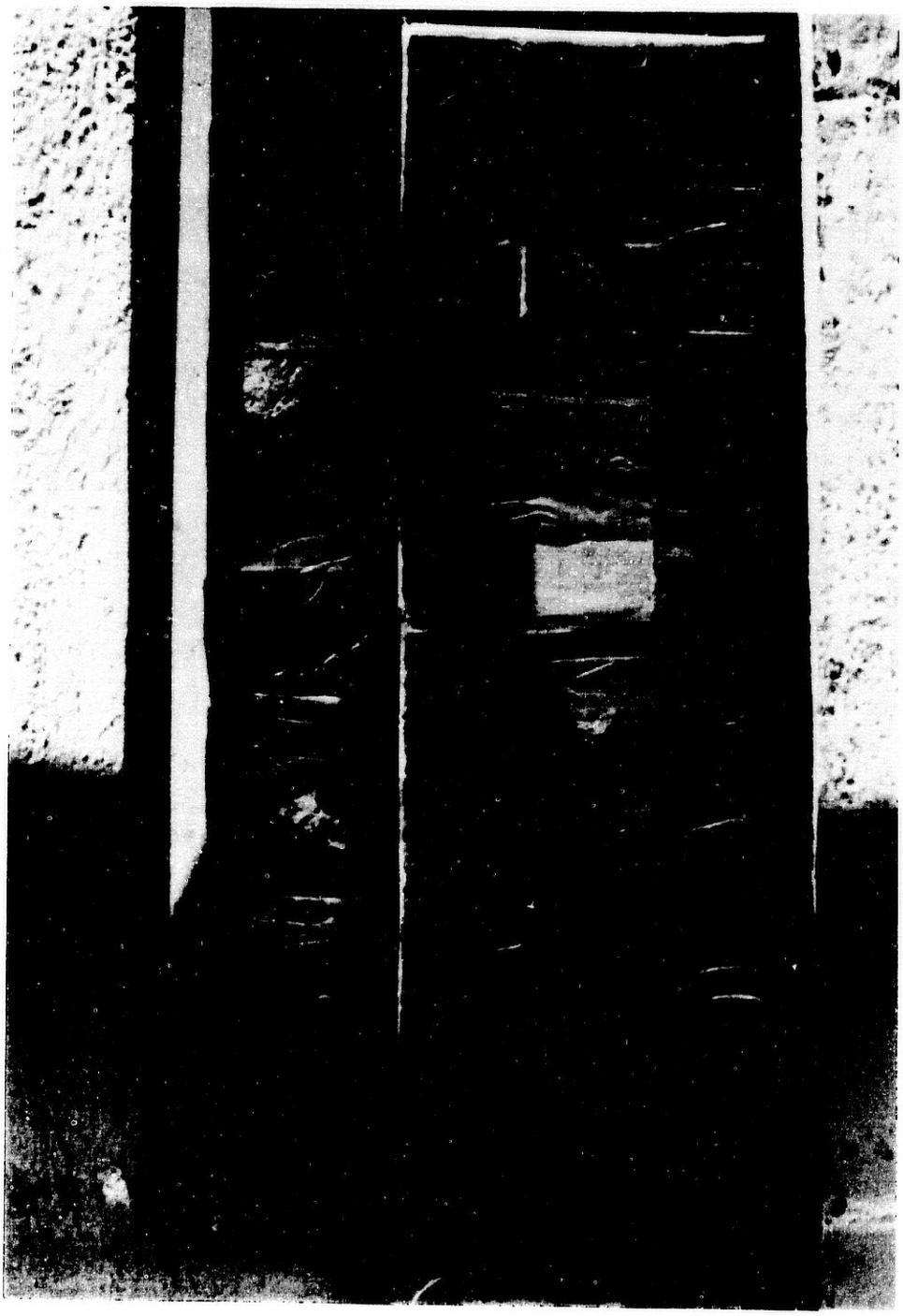


Figura 1. Muestras de las prácticas expuestas a la intemperie

Tras el correspondiente análisis se procederá a dar unas recomendaciones respecto a la idoneidad de los temas elegidos para cada soporte, en función de las calidades tanto visuales como táctiles de éste, así como del médium empleado en cada caso.

También se recomendará su empleo para pintura mural o de caballete y, si el mural es en interior o exterior, todo tras el estudio del comportamiento de los distintos estratos puestos a prueba.

Los consejos que se pueden dar, tras las conclusiones sacadas del estudio de estas prácticas, son un tanto relativas, porque éstas han sido sometidas a pruebas tan crudas que, en la realidad práctica de un mural no se suelen dar.

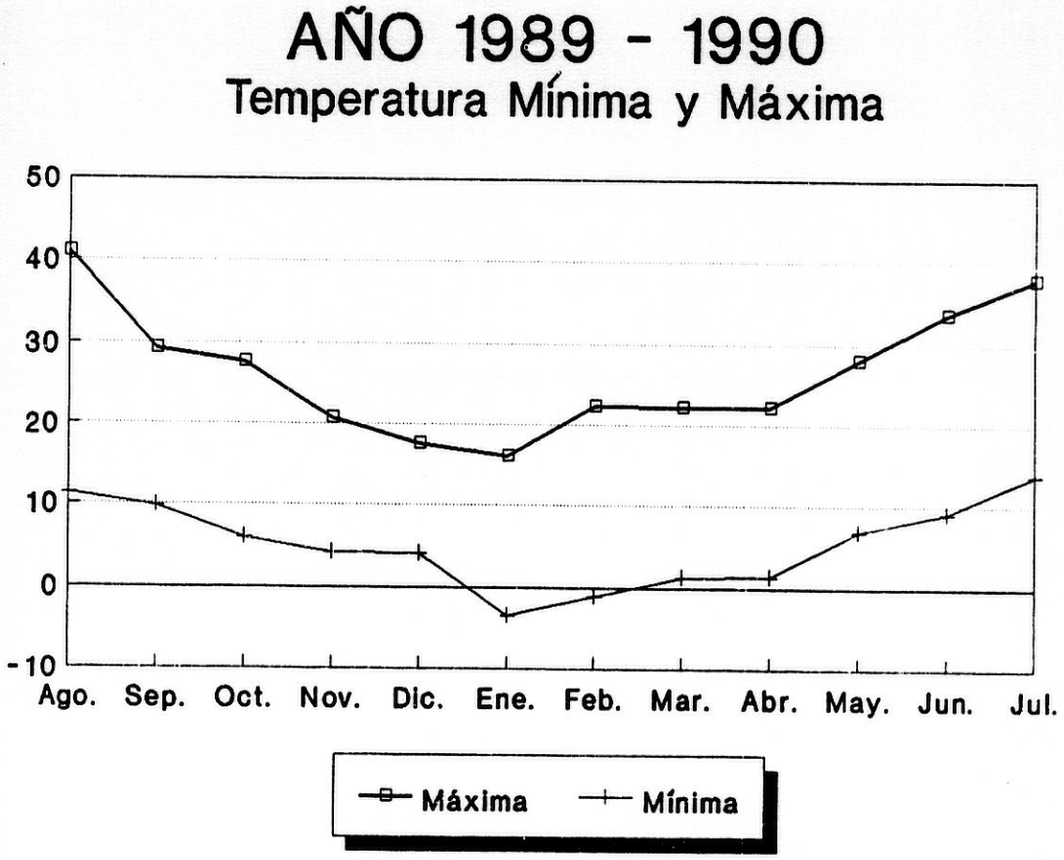


Figura 2. Gráfico de temperaturas máximas y mínimas

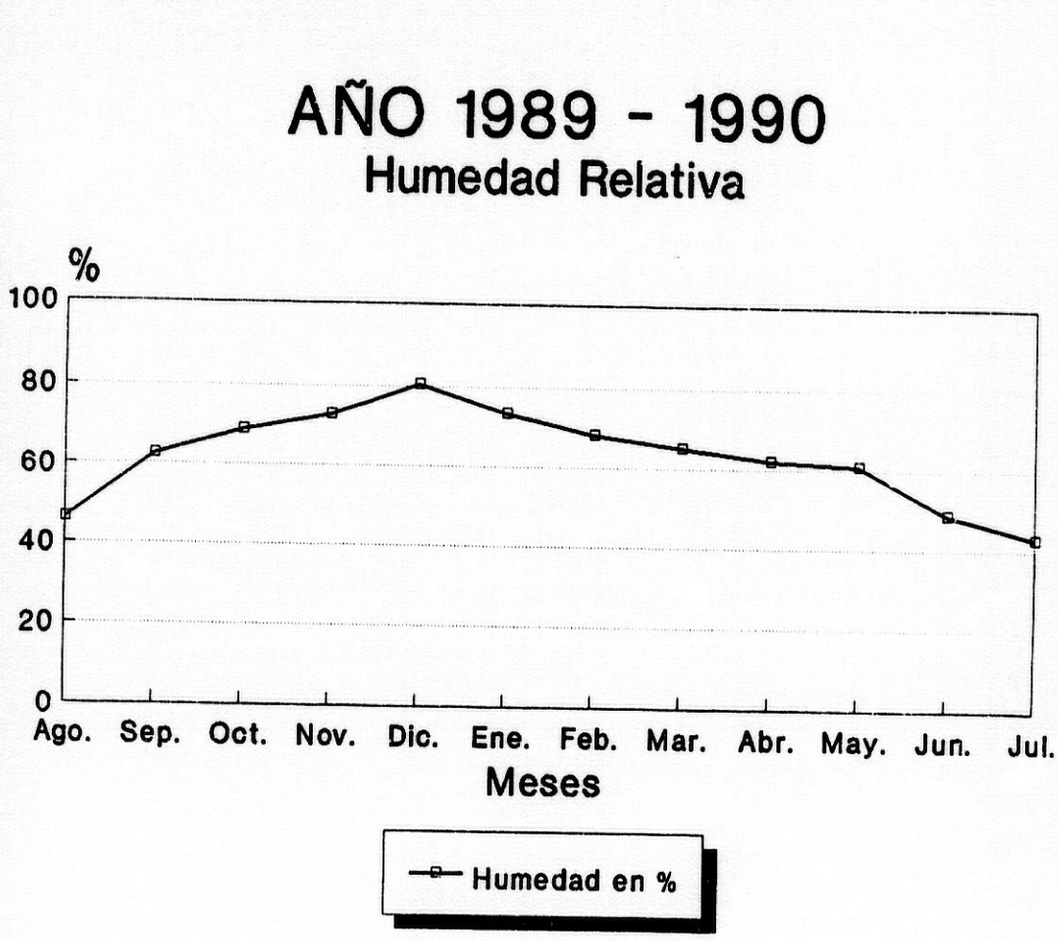


Figura 3. Gráfico de humedad relativa

Orientadas al norte, las prácticas han recibido directamente la lluvia, los rayos del sol, el frío, la polución ambiental más adversa, pues a escasos metros hay una chimenea de fábrica de pan, soportando directamente humos, pavesas, etc.

Decíamos que estas condiciones adversas, en la realidad práctica de un mural no se daban. Ello es debido a que generalmente los murales exteriores suelen pintarse en paramentos protegidos parcialmente por cornisas, galerías, etc. Por tanto, es un tanto aventurado sacar unas conclusiones y aconsejar de manera fiable el uso de estas pruebas en pintura mural exterior o interior. Puede darse el caso de que una de las pruebas que hemos dado como desaconsejable para mural exterior, pueda no serlo en la práctica, si se ubica en exterior medianamente protegido, sin que reciba directamente las inclemencias que han dado lugar a su deterioro, y por consiguiente a desaconsejar su uso.

2. PRÁCTICA A - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Tras el correspondiente lijado, se incidía en la superficie, a veces demasiado lisa del revoco, para facilitar la penetración del médium en los poros, y de este modo y con la cauterización final, lograr la perfecta integración entre sí de las distintas capas pictóricas y de éstas con el soporte.

El soporte que nos ocupa, dada la tonalidad blanca del revoco, no ha necesitado la mano segunda de imprimación, necesariamente imprescindible en otros soportes. Al ser de tonalidad oscura o de aspecto irregular, necesitan una segunda mano de imprimación con un color general que facilite la transparencia de la pincelada y unidad tonal del tema.

1.2. DIBUJO PREVIO

El dibujo necesario del tema para su posterior manchado, se ha realizado con un lápiz de cera, pues usando uno de grafito o carboncillo, o no agarraba y el trazo no se veía, o si llegaba a realizarse, con el menor roce se borraba e incluso ensuciaba la pincelada al menor contacto con ella.

Con la solución aportada con este médium en sucesivas prácticas, y siempre que el soporte fuese blanco o de un color idóneo que no necesitara la segunda mano de imprimación, se

procedió a realizar el dibujo previo sobre el soporte antes de cubrir la superficie con el médium. De esta forma el trazo de lápiz o carboncillo se incrustaba en los poros y con la posterior imprimación transparente se fijaba perfectamente el dibujo.

1.3. Manchado

Este proceso, como primer paso en toda obra pictórica, sea de la técnica que sea, o sobre soportes diversos, se realiza con la intención de que, por un lado, la pincelada poco cargada de pigmento facilita que el aglutinante penetre perfectamente en los poros del soporte, y así, ir empastando progresivamente; y por otro, si la pincelada es fluida, se facilita a través de ella la aparición del blanco del fondo o del color general empleado en la imprimación segunda, consigiéndose las transparencias que el tema demande. De lo contrario, si se empasta directamente, ni se consiguen las transparencias deseadas, ni la pincelada se integra en el soporte al no permitir, con el excesivo pigmento, la adherencia del aglutinante en la superficie del soporte.

1.4. Terminación

Para la conclusión de la obra se ha procedido a empastar en las zonas idóneas, así como a hacer el raspado o mezcla de los tonos con pasadas sucesivas de los instrumentos necesarios, llamados cestrum, que con sus diferentes formas, dentadas o planas, etc., van proporcionando las calidades necesarias.

1.5. Cauterización final

Este proceso, con otras fórmulas, sería el toque final para favorecer la perfecta integración de todas las pinceladas. En el médium que nos ocupa, al ser en caliente, prácticamente se está cauterizando de principio a fin, y sobre la marcha se van integrando las pinceladas unas a otras, con lo que no es imprescindible

finalmente la pasada del cauterium.

Esta pasada, aun con esta fórmula, es conveniente, porque unifica de una pasada general y uniforme aquellos tonos que, o se han quedado mates por el excesivo tiempo expuestos al calor de cauterium, o aquellas pinceladas que aún no se han integrado entre sí, aparecen como algo superpuesto, sin integración en la textura general del cuadro.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

Aunque en el apartado posterior se analizaran los resultados técnicos, con las conclusiones sacadas tras los comportamientos de los soportes y los médium empleados, en primer lugar vamos a hacer un estudio desde un punto de vista estético y expresivo.

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Para la presente práctica y en función de la calidades texturales del soporte, hemos elegido un tema de paisaje de urbanización rural, en el que se valora una serie de paramentos estructurales de distinto tipo, tales como paredes encaladas semiderruidas, un pilón de piedra caliza, etc., elementos cuyas calidades texturales se asemejan a las del soporte, e incluso en algunos casos se trata del mismo material (fig. 4).

Figura 4. Cera y resina en caliente sobre mortero de cal y arena, 45 x 60 cm.

Figura 4. Cera y resina en caliente sobre mortero de cal y arena, 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Desde un punto de vista expresivo, pensamos haber conseguido con este tema un aspecto característico de la pintura mural, al no perforar el muro con perspectivas violentas, así como que el aspecto del muro esté integrado en el tema.

También nos transmite una sensación de quietud y sosiego, al no existir en el tema elementos que puedan permitir al espectador imaginar situaciones diversas, a lo sumo imaginar qué habrá tras la ventana enrejada, o qué significa allí ese pilón de piedra.

2.3. Calidades texturales conseguidas

Precisamente las calidades texturales que nos aporta el tema elegido, en función de las del soporte, y la utilización de instrumentos diversos que lo facilitan, son la característica más sobresaliente que podemos analizar.

Pensamos que hemos conseguido lo que nos proponíamos: Consecución de unas calidades en las paredes encaladas muy parecidas a la realidad, así como en la textura pétrea del pilón, o la madera y barrotes de hierro de la ventana, etc.

2.3.1. Calidades visuales

Visualmente se aprecian las proyecciones que nos presentan las luces y sombras analizadas, y el material de que están formados los distintos elementos de la composición: de un lado, por la forma de incidir con el pincel, se aprecian, por las superposición de la pincelada, las distintas capas de estratos del muro encalado, yeso del fondo y las sucesivas manos de cal dadas a lo largo de los años; de otro lado, por el empleo de los utensilios dentados (cestrum) en la superficie del pilón, las calidades propias que producen los utensilios de talla, tales como, el puntero y las gradinas.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Al pasar la mano sobre la superficie del mural, se aprecian las mismas sensaciones que producen al tacto si tocamos los distintos paramentos al natural: rugosos, si estos lo son, lisa o satinada.

Precisamente un aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar una pintura encaústica, es la posibilidad de acariciar con las manos su superficie, por el aspecto agradable al tacto que nos aporta la cera, tanto más, cuanto más se incide sobre ella, bien con el pulpejo de la mano, o con la ayuda de un paño de lana.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

El soporte de esta práctica es un revoco con mortero de cal y arena, con tres capas superpuesta, como quedó ya expresado en el capítulo correspondiente IV, *Soportes empleados* (Mural).

El médium de esta práctica está formado por cera y resina empleados en caliente, como ya ha quedado analizado en el capítulo II, *Fórmulas empleadas.*

Comportamiento de los distintos estratos del soporte tras el sometimiento a las inclemencias atmosféricas.

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Dada la característica especial de la cal empleada en esta preparación como factor adherente, ésta se basta por si sola para hacer un cuerpo compacto con la arena, y de ésta con el soporte, no necesitando otros elemento aditivos para aumentar su efecto adherente.

No obstante, para mayor seguridad de adherencia al muro, se ha empleado una tela metálica galvanizada, que va fijada al muro

con los herrajes correspondientes. Por lo tanto, la adherencia del revoco al soporte queda completamente garantizada.

3.2. Adherencia del revoco al mortero

En este soporte no existe esta dualidad, pues quedan aunadas las capas de mortero y revoco en las tres capas características de la pintura al fresco. Se podrían diferenciar estos dos estratos llamando mortero a las dos primeras capas, y revoco a la última capa.

Al tratarse de los mismos componentes, estas tres capas se han quedado completamente adheridas entre sí.

3.3. Resistencia a la dilatación

Una dificultad que entrañaba la preparación de un muro para pintar al fresco, era la aparición de los molestos cuarteados debidos a distintas causas. Entre ellas cabe destacar los efectos producidos por la dilatación de los materiales empleados.

Aunque la oportunidad de la inclusión de las mallas de fibra de vidrio ya ha quedado expuesta en el apartado correspondiente de la preparación del soporte, en el que se comprobaba la resistencia aportada por éstas, incluso a prueba de impactos, el análisis actual se refiere a las tensiones producidas por la intemperie, con los cambios constantes de temperatura y humedad sufridos.

Las mallas descritas ha favorecido en el soporte, capaz de aguantar sin deteriorarse por las inclemencias, una resistencia notable.

Por tanto creemos muy conveniente adoptarlas en los casos en que se prepare un soporte para pintar al fresco.

El comportamiento de los diferentes estratos de la capa pictórica, tras su exposición a la intemperie, se ha analizado de una forma visual, bien a simple vista, o con la ayuda de una lupa de 100 aumentos, con lo que favorece de algún modo este análisis visual.

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

La imprimación se ha adherido perfectamente al revoco, favorecida por la porosidad del soporte y por la cauterización.

Se ha apreciado, tras un análisis visual, que el revoco no protegido ha sufrido un deterioro con el impacto ambiental.

Se ha procedido a rascar con una aguja un sector protegido y otro sin proteger, notándose una diferencia notable en la profundidad del surco realizado.

Dentro de la parte que no ha sido protegida se nota una diferencia entre el sector que ha recibido la imprimación y el que no.

La cera de la imprimación por sí sola ha aportado a la superficie una dureza y protección muy notables tras la exposición de ésta a la intemperie.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Esta adherencia ha sido total por la circunstancia de ser el mismo gluten el usado para la imprimación y el aglutinante de los pigmentos, favorecida esta adherencia con el uso del cauterium.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Hecho el despojo de la capa protectora, visualmente se aprecia un cambio general en la tonalidad del color.

También se aprecia una pérdida del brillo característico en la parte desprotegida.

Con respecto a la dureza de la capa pictórica, al ser rascada con una aguja, el surco de la parte protegida apenas se aprecia. Sin embargo, en la parte expuesta a la intemperie, se nota una blandura aparente, sin que esto favorezca su deterioro posterior (fig. 5).

En el cambio de coloración, aunque la luz, frío, y calor, han realizado su cometido en cuanto a favorecer con su incidencia estos cambios. La diferencia más notable se debe a la polución ambiental.

Tras un lavado de una parte de esta superficie con un jabón neutro, ha aparecido, en parte, su coloración habitual, y tras un frote con paño de lana, ha recuperado el brillo característico.

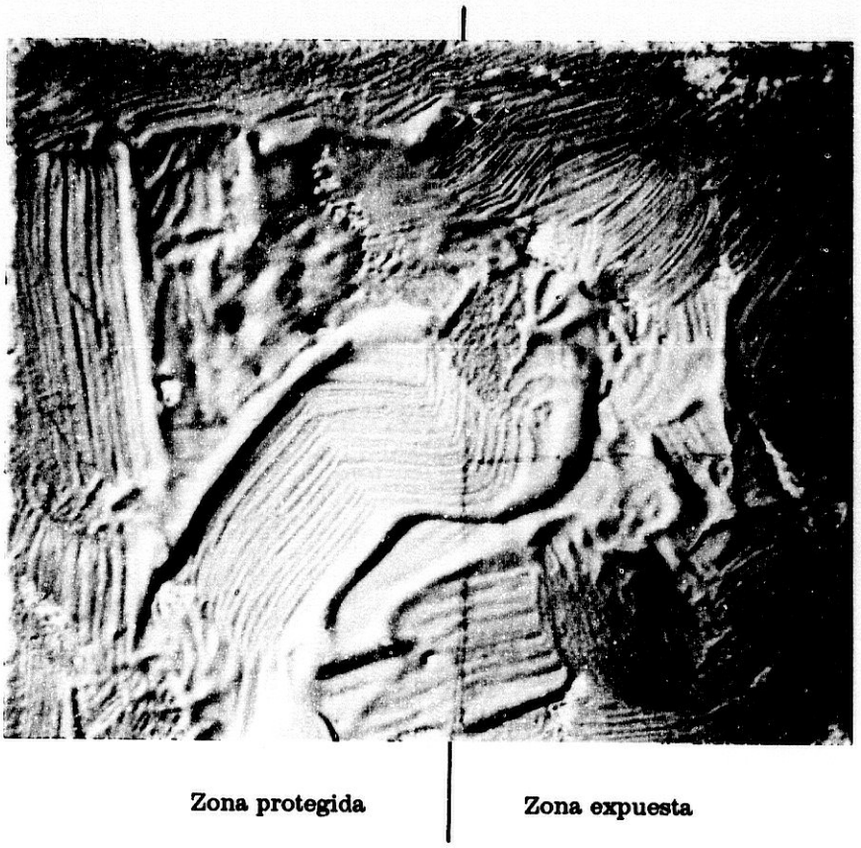


Figura 5. Muestra de la práctica A-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Del análisis realizado, deducimos que la presente práctica ha soportado en gran medida las pruebas a que ha sido sometida, resistiendo los diferentes estratos, sobre todo la capa final, los agentes atmosféricos: frío, calor, humedad, polución ambiental, etc, sin deteriorarse, y volviendo a su estado primitivo tras el lavado correspondiente.

Estas circunstancias favorables hacen que aconsejemos el uso de este soporte para pintura mural tanto en interiores como exteriores.

3. PRÁCTICA A - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Dada la naturaleza del soporte, al igual que en la práctica anterior, sólo ha necesitado una mano de gluten con objeto de facilitar la integración de la película pictórica al soporte, debido a ser el mismo médium que se emplea como aglutinante del pigmento.

1.2. DIBUJO PREVIO

El dibujo se ha realizado previo a la primera mano de gluten antes citada, con lo cual el dibujo a carboncillo ha quedado fijado a la superficie, como solución aportada en el soporte anterior.

1.3. MANCHADO

En esta práctica, y dada la naturaleza del médium, poco consistente, requiere ir aumentando el grosor de la pincelada de una forma gradual, evitando tapar los poros de una primera pasada, e incluso enriqueciendo en lo posible con manos sucesivas de aglutinante las pinceladas dadas anteriormente y que han quedado debilitadas por el exceso de agua empleada como diluyente en este manchado.

Dada la blancura del soporte, la fluidez de la pincelada facilita las transparencias de éstas con el soporte y entre sí.

1.4. Terminación

El proceso y terminación de la presente práctica se ha realizado como un temple clásico a la cola, con las consabidas precauciones inherentes a éste, como son el progresivo empaste y la subida del grado del color que, una vez seco, se apaga de una manera notable, cosa que no ocurre con el empleo de las otras formulas grasas.

1.5. Cauterización final

Concretamente en esta práctica la cauterización final es imprescindible, incluso durante el proceso de la obra, con el fin de ir integrando las pincelada entre sí, y éstas con el soporte.

Una vez terminada la obra, se le da una mano de gluten solo, y una vez evaporada el agua, se procede a pasarle el cauterium de una forma suave para unificar la superficie, y posteriormente se le pasa un paño de lana, con lo que la superficie adquiere un aspecto sumamente agradable a la vista y al tacto.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

La expresividad conseguida con este médium, y sobre este soporte, es la que más se asemeja a la pintura al fresco. Por tal motivo tenemos constancia de que algunos pintores lo han empleado para la restauración de estas pinturas.

2.1. Idoneidad del tema elegido

El haber elegido para esta práctica un tema con figura desnuda, se debe a la posibilidad de conseguir con la pincelada fluida, las transparencias que tiene la piel en contacto con la luz intensa del sol y recortadas por las zonas de sombra arrojada del fondo, así como la propia del pilón de piedra sobre el que está apoyada la figura, dándole a la misma una blandura superior a lo habitual, simplificando las formas en lo extremo por el contraste intenso de luz y sombra (fig. 6).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

La expresividad que se ha conseguido, como se ha apuntado en el apartado anterior, es la consecución del contraste entre la blandura de una piel infantil contrastada con la rudeza de la piedra del pilón y de todos los elementos que lo circundan, fondo encalado y empedrado del suelo, dándole a la figura esa blandura característica de un cuerpo infantil y, a la vez esa actitud entre pensativa y quieta, como observando algo.

2.3. Calidades texturales conseguidas

La característica del soporte empleado ha favorecido la consecución de unas calidades texturales acordes con el tema propuesto, pues en algunas zonas, se aprecia el color blanco del fondo que nos da la cal empleada, y que sustituye a las posibles pinceladas blancas para conseguir el efecto encalado del fondo o el blanco de piedra caliza del pilón.

Figura 6. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con mortero de cal y arena, 45 x 60 cm.

Figura 6. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con mortero de cal y arena, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La calidad visual conseguida nos la da de una parte, la misma calidad del soporte con su granulado fino que facilita el apurado de la pincelada, o el barrido de ésta para conseguir transparencias por superposición del color fluido o en seco.

Pensamos que la calidad que presentan los distintos elementos de la composición están conseguidos de una forma visual.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Aunque no con contundencia de la práctica anterior, pues con este aglutinante resulta más dificultoso su consecución, en algunas partes, al pasar la mano, se aprecia la rugosidad y sequedad de la pared encalada, el empedrado etc., pero en otras zonas es precisamente el aspecto visual el que más resulta.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica A-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO LA MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica A-1

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica A-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Dada la porosidad del soporte empleado, el gluten de la imprimación se ha adherido convenientemente al revoco. Sin embargo, al ser despojada la cera de su grasa, ésta ha quedado un tanto debilitada, por lo que la protección que esta capa realiza al soporte, es bastante inferior a la que confieren los otros dos aglutinantes grasos estudiados en las fórmulas 1 y 3.

Sin embargo, con las consabidas precauciones, como el no emplear excesiva agua que debilitaría aún más su poder adherente, su empleo como aglutinante es satisfactorio.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al ser el mismo vehículo el médium empleado para la imprimación y el empleado como aglutinante del pigmento, la adherencia de esta capa con la imprimación es buena, siempre que se hayan tenido las precauciones necesarias, como el ir empastando de forma paulatina y enriqueciendo esta capa pictórica con pasadas de gluten y calor, lo que favorece su adherencia.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Tras la prueba de resistencia a la que ha sido sometida la presente práctica, los resultados obtenidos no son del todo satisfactorios, porque la fragilidad que conlleva el haber sido despojada la cera de las substancias grasas, ha favorecido que los agentes externos a que han sido sometidos se ceben en esta fragilidad.

Al comparar la zona protegida con la expuesta, se aprecia una notable diferencia, como pérdida de dureza, desgranamiento, desprendimiento en algunas zonas de la capa pictórica, así como una pérdida de coloración por efecto lumínico o de polución ambiental (fig. 7).

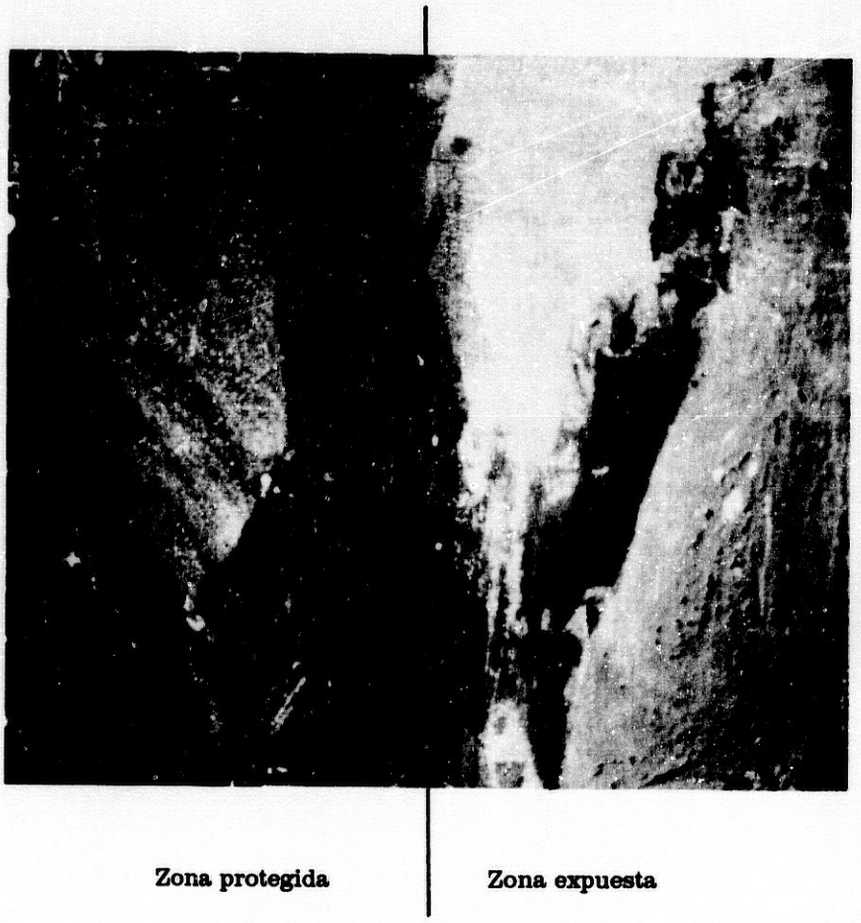


Figura 7. Muestra de la práctica A-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Del correspondiente análisis deducimos que, dada la fragilidad del presente aglutinante, sobre todo atacable por la humedad debido a su higroscopicidad, al carecer del elemento graso que lo evitase, desaconsejamos el uso de este médium como aglutinante en pintura mural exterior.

Sin embargo para su empleo en mural interior, es recomendable en sustitución del fresco, si se pretende conseguir el mismo efecto estético tanto visual como táctil, y consecuentemente como elemento restaurador de murales al fresco.

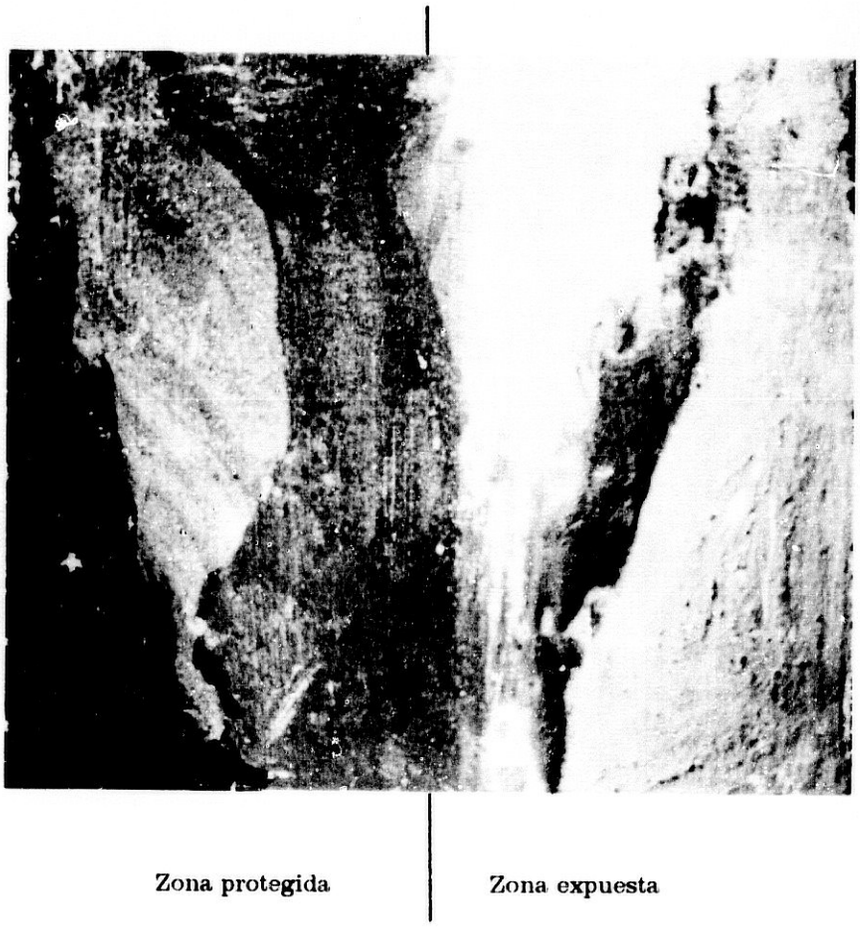


Figura 7. Muestra de la práctica A-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Del correspondiente análisis deducimos que, dada la fragilidad del presente aglutinante, sobre todo atacable por la humedad debido a su higroscopicidad, al carecer del elemento graso que lo evitase, desaconsejamos el uso de este médium como aglutinante en pintura mural exterior.

Sin embargo para su empleo en mural interior, es recomendable en sustitución del fresco, si se pretende conseguir el mismo efecto estético tanto visual como táctil, y consecuentemente como elemento restaurador de murales al fresco.

4. PRÁCTICA A - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se ha realizado con dos pasadas de médium solo, una muy fluida y la segunda más espesa, con objeto de facilitar su integración en los poros del soporte.

Dado el aspecto claro que presenta este soporte, no ha necesitado la tercera mano de apresto.

1.2. DIBUJO PREVIO

Este se ha realizado como en la práctica anterior, previo a la imprimación con carboncillo, que ha quedado fijado por ésta.

1.3. MANCHADO

Aunque la naturaleza del aglutinante empleado facilita el empaste directo, nosotros lo hemos realizado de una forma gradual, consiguiendo con la pincelada fluida, transparencias muy notables, que facilita el blanco del fondo, como si de una acuarela se tratara.

1.4. Terminación

El proceso de terminación se ha realizado como si de un óleo se tratase, empastando progresivamente de una forma rotunda, realizando glaseados con gluten o barridos del pincel en seco para la consecución de veladuras, etc.

1.5. Cauterización final

Con esta cauterización final se ha facilitado la integración de las pinceladas entre sí y de esta con la imprimación, así como su fundido, que dejan a veces al descubierto total o parcialmente estratos inferiores, depositados en un primer momento con esa intención.

Con esta pasada final se facilita la evaporación de los restos de esencia de trementina y la aparición en la superficie de la resina, lo que confiere al cuadro una brillantez y jugosidad muy notables, que ahorran en esta técnica el barnizado final.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

La expresividad conseguida en esta práctica es la que más se asemeja a la experimentada con la técnica del óleo, incluso se emplea el mismo diluyente. Este tiene ventajas con el óleo: su reversibilidad y no ser necesario el barnizado final, como ya se ha dicho en reiteradas ocasiones.

2.1. Idoneidad del tema elegido

Para sacarle partido a la tonalidad blanca del soporte, se ha elegido un tema de arquitectura rural, en el que predomina el

blanco de la cal, con lo cual en algunas ocasiones ésta aparece desde el mismo soporte hacia el exterior, a la manera de las reservas dejadas en el papel para la consecución de los blancos en la acuarela. En otras ocasiones fluidificando la pincelada se consiguen tonalidades claras por transparencias (fig. 8).

Figura 8. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte de mortero de cal y arena, 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Desde el punto de vista expresivo se ha conseguido transmitir a través de esta práctica el clásico ambiente rural en la época del estío y a una hora en la que las temperaturas están en su apogeo en la cota máxima. Todos los elementos de la composición nos transmiten esa sequedad. El polvo del suelo terroso, la hierva seca y el deslumbrante brillo de las paredes encaladas nos transmiten la expresividad buscada.

blanco de la cal, con lo cual en algunas ocasiones ésta aparece desde el mismo soporte hacia el exterior, a la manera de las reservas dejadas en el papel para la consecución de los blancos en la acuarela. En otras ocasiones fluidificando la pincelada se consiguen tonalidades claras por transparencias (fig. 8).

Figura 8. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte de mortero de cal y arena, 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Desde el punto de vista expresivo se ha conseguido transmitir a través de esta práctica el clásico ambiente rural en la época del estío y a una hora en la que las temperaturas están en su apogeo en la cota máxima. Todos los elementos de la composición nos transmiten esa sequedad. El polvo del suelo terroso, la hierva seca y el deslumbrante brillo de las paredes encaladas nos transmiten la expresividad buscada.

2.3. Calidades texturales conseguidas

La presente práctica nos aporta un abanico muy importante de posibilidades texturales logradas, porque tanto la calidad del soporte como las posibilidades texturales aportadas por pincelada o los instrumentos (cestrum) utilizados, confieren a esta práctica una gran riqueza textural.

2.3.1. Calidades visuales

Estas calidades antes descritas se han conseguido gracias a la bondad del soporte empleado, que deja ver a través de la pincelada fluida el blanco del fondo, lo que le confiere esa transparencia a los tonos.

2.3.2. Calidades táctiles

A través del proceso se han ido consiguiendo, con la pincelada más o menos fluida y en otras ocasiones con adición de materiales de carga, esas calidades táctiles que el elemento natural nos transmite, liso en algunas partes de la pared, encalada, con protuberancias en las zonas desconchadas y rugosidades exaltadas en especial, en las zonas pobladas por la hierba seca, dejando para los tejados las pinceladas sueltas en forma de mosaico.

Por lo tanto, al pasar la mano sobre la superficie, se aprecian de forma táctil estas calidades.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Ver apartado 3.1. de la práctica A-1

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Ver apartado 3.2. de la práctica A-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica A-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Por la porosidad del revoco, y la penetrabilidad que la esencia de trementina confiere al aglutinante utilizado, e imprimado de una forma gradual, ésta ha quedado convenientemente adherida al revoco de una forma total.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo elemento aglutinante el empleado en ambos casos, la integración de las distintas capas queda garantizada, afianzándose aún más con la cauterización final.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Al ser despojada la muestra de la protección, se aprecia una ligera pérdida del brillo característico en la zona expuesta a la intemperie. Tras el limpiado de la suciedad de esta zona producida por la polución, se aprecia una recuperación notable del estado primitivo, aunque sin llegar a igualarse con la parte protegida, en menos medida en las zonas donde la fluidez de la esencia de

trementina ha debilitado en parte el poder aglutinante de la cera y la resina (fig. 9).

En líneas generales, esta práctica ha sobrevivido a las inclemencias a que ha sido expuesta.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Por la deducción sacada tras la consulta de los datos analizados, recomendamos esta práctica como idónea para su empleo en pintura mural, tanto en interior como exterior. Con la advertencia sacada de nuestra práctica, relativa a la debilidad del gluten por el exceso de esencia de trementina, aconsejamos para esta práctica, además de la cauterización final, un barnizado con el mismo gluten, que protege de forma total la superficie.

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

5. PRÁCTICA B - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Al tratarse de un soporte blanco realizado con cemento y detrito blancos, sólo ha necesitado una capa de imprimación con el médium aglutinante solo, que con el cauterium, ha sido fijado a la superficie de forma total.

1.2. DIBUJO PREVIO

Como en todo soporte blanco utilizado, el dibujo se ha realizado previo a la imprimación, con lo que ha quedado fijado por ésta.

1.3. MANCHADO

Aunque el presente médium no permite diluirlo, sino que se emplea en caliente, el porcentaje de pigmento aglutinante no se altera, por lo que el manchado se consigue extendiendo la película pictórica, con capas sucesivas de menor a mayor grosor.

1.4. TERMINACIÓN

A medida que se ha ido finalizando la obra, se ha ido empastando progresivamente. Tal empaste ha sido más intenso en los primeros términos, sobre todo para conseguir mayor aproximación.

Y con la superposición de las pinceladas se llega a un efecto vibratorio muy acorde con las características del terreno pintado, esto es, superficies de cereal seco que forman hondas con el impulso del viento. Todo esto en contraste con la quietud de las montañas del segundo término, volviendo a esta vibración en las nubes cambiantes del celaje.

1.5. Cauterización final

Con la pasada uniforme del cauterium se ha conseguido dar unidad a algunas pinceladas que se encontraban demasiado superficiales y superpuestas.

La integración de estas pinceladas con el soporte se habían ido realizando progresivamente con el calor constante a que está sometido el soporte por la naturaleza de este médium empleado en caliente.

Se ha cauterizado con más intensidad en el celaje para fundir las nubes entre sí.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

La expresividad que nos presenta esta práctica se asemeja a la que nos podría dar tanto un óleo, como un esmalte acrílico o cerámico, con gruesos empastes, barridos del color en seco, etc., muy idóneo para la realización de un tema de estilo impresionista.

2.1. Idoneidad del tema elegido

El tema se ha elegido pensando en las calidades texturales que nos presenta el soporte. En este caso el detritus de la última capa es un poco más grueso que el habitual empleado en el soporte anterior, con lo que nos presenta un aspecto rugoso en donde la

pincelada se adhiere perfectamente facilitando los gruesos empastes.

En este caso, el tema elegido con sus campos de cereales secos en primer plano, las montañas y el celaje, es el idóneo con las calidades que nos aporta el soporte (fig. 10).

Figura 10. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con mortero de arena y cemento blancos, 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Como decíamos en el apartado relativo a terminación, se han conseguido en los primeros términos esos efectos vibratorios que nos produce el cereal movido por el viento con el barrido del pincel en seco, que deja entrever las pinceladas anteriores.

En segundo término, con la pincelada más sosegada, con mayor nitidez en los primeros planos y fundidas en los segundos,

pincelada se adhiere perfectamente facilitando los gruesos empastes.

En este caso, el tema elegido con sus campos de cereales secos en primer plano, las montañas y el celaje, es el idóneo con las calidades que nos aporta el soporte (fig. 10).

Figura 10. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con mortero de arena y cemento blancos, 45 x 60 cm.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como decíamos en el apartado relativo a terminación, se han conseguido en los primeros términos esos efectos vibratorios que nos produce el cereal movido por el viento con el barrido del pincel en seco, que deja entrever las pinceladas anteriores.

En segundo término, con la pincelada más sosegada, con mayor nitidez en los primeros planos y fundidas en los segundos,

donde se intentan fundir con las nubes, ello le confiere mayor profundidad, volviendo a un acercamiento de las nubes al obscurecimiento progresivo de éstas.

Todos estos aspectos aportan a la obra la expresividad que nos produce el contemplar un atardecer tormentoso en el campo.

2.3. Calidades texturales conseguidas

Tales son precisamente las características más sobresalientes de esta práctica, como el hecho de que el muro haya influido en que el ambiente movido del tema esté integrado perfectamente en él, debido esas calidades que el mismo soporte nos aporta.

2.3.1. Calidades visuales

Visualmente se aprecian a través de la forma de incidir con el pincel, las calidades de los distintos elementos que intervienen en la composición, como los trigales. Se ve que lo son no sólo por el colorido, sino por textura, las montañas y esfumados de las cambiantes formas nubosas.

2.3.2. Calidades táctiles

Al tratarse de elementos etéreos, táctilmente no se aprecia la calidad, porque no produce el mismo efecto físico tocar en el cuadro el trigal, que realizarlo al natural. Y así ocurre con cada uno de los elementos, en mayor medida, si cabe, con la calidad pétrea de la montaña.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

En el presente estudio vamos a analizar el comportamiento de los distintos estratos del soporte tras su sometimiento a las inclemencias atmosféricas.

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Al tratarse de un mortero compuesto de cemento blanco y arena de mármol, y con la ayuda de las mallas de fibra de vidrio intercaladas entre las distintas capas de mortero, éste ha quedado perfectamente adherido al muro.

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Igual que el soporte anterior, tanto el mortero como el revoco están compuestos de los mismos elementos, pero el revoco está formado por cemento blanco y detrito muy fino, por lo que la adherencia entre sí de ambos estratos ha sido total.

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Como ha quedado especificado en el apartado 3.1, gracias a estas mallas la dilatación, y por consiguiente la resistencia de las distintas capas, ha sido total.

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO

Debido a la porosidad y rugosidad conferida a la superficie de este soporte, la primera y única capa de imprimación ha quedado perfectamente embebida en el soporte.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo gluten el empleado para ambos cometidos, la adherencia entre sí de ambas capas ha sido buena.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie.

La protección que el médium de la imprimación ha realizado sobre el soporte es manifiesta, notándose mayor fragilidad en algunas partes donde no ha sido imprimada.

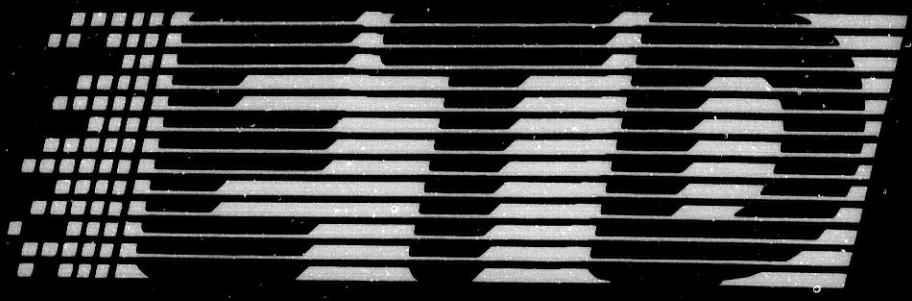
Se aprecia una menor adherencia al soporte de las pinceladas muy cargadas de pigmentos, lo cual no ha facilitado que el aglutinante penetre convenientemente en los poros; circunstancia que en todas las prácticas estudiadas habrá que tener en cuenta.

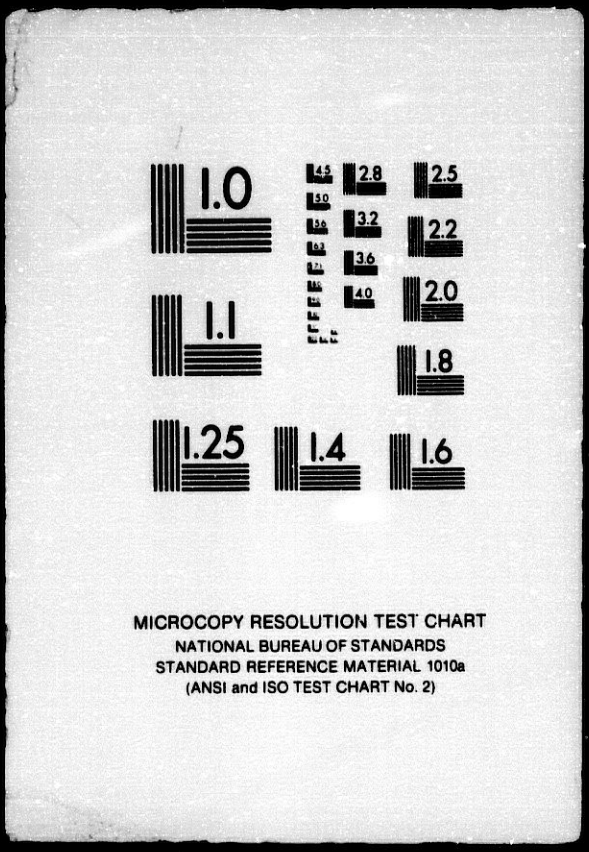
Concretamente en esta práctica y debido a una caída de la muestra contra el suelo, se han desprendido algunas partes donde la pincelada estaba muy cargada de pigmento. Pensamos que en condiciones normales esto no hubiera ocurrido.

A simple vista se aprecia una pérdida de brillo en la zona expuesta, así como un notable cambio de tonalidad bien por la luz o por la polución ambiental.

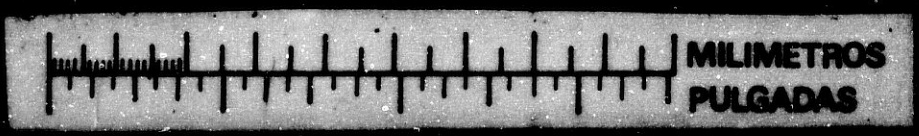
Este cambio de tono se ha acercado al original tras un ligero lavado con agua y jabón neutro.

También al ser rayado con un objeto punzante, se aprecia menor dureza en la parte que ha estado expuesta, aunque esta blandura no tiene la suficiente entidad como para desaconsejar su uso en mural exterior (fig. 11).




1.0
1.1
1.25
1.4
1.6
1.8
2.0
2.2
2.5
2.8
3.2
3.6
4.0
4.5
5.0
5.6
6.3
MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1:24


MILIMETROS
PULGADAS

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo gluten el empleado para ambos cometidos, la adherencia entre sí de ambas capas ha sido buena.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie.

La protección que el médium de la imprimación ha realizado sobre el soporte es manifiesta, notándose mayor fragilidad en algunas partes donde no ha sido imprimada.

Se aprecia una menor adherencia al soporte de las pinceladas muy cargadas de pigmentos, lo cual no ha facilitado que el aglutinante penetre convenientemente en los poros; circunstancia que en todas las prácticas estudiadas habrá que tener en cuenta.

Concretamente en esta práctica y debido a una caída de la muestra contra el suelo, se han desprendido algunas partes donde la pincelada estaba muy cargada de pigmento. Pensamos que en condiciones normales esto no hubiera ocurrido.

A simple vista se aprecia una pérdida de brillo en la zona expuesta, así como un notable cambio de tonalidad bien por la luz o por la polución ambiental.

Este cambio de tono se ha acercado al original tras un ligero lavado con agua y jabón neutro.

También al ser rayado con un objeto punzante, se aprecia menor dureza en la parte que ha estado expuesta, aunque esta blandura no tiene la suficiente entidad como para desaconsejar su uso en mural exterior (fig. 11).

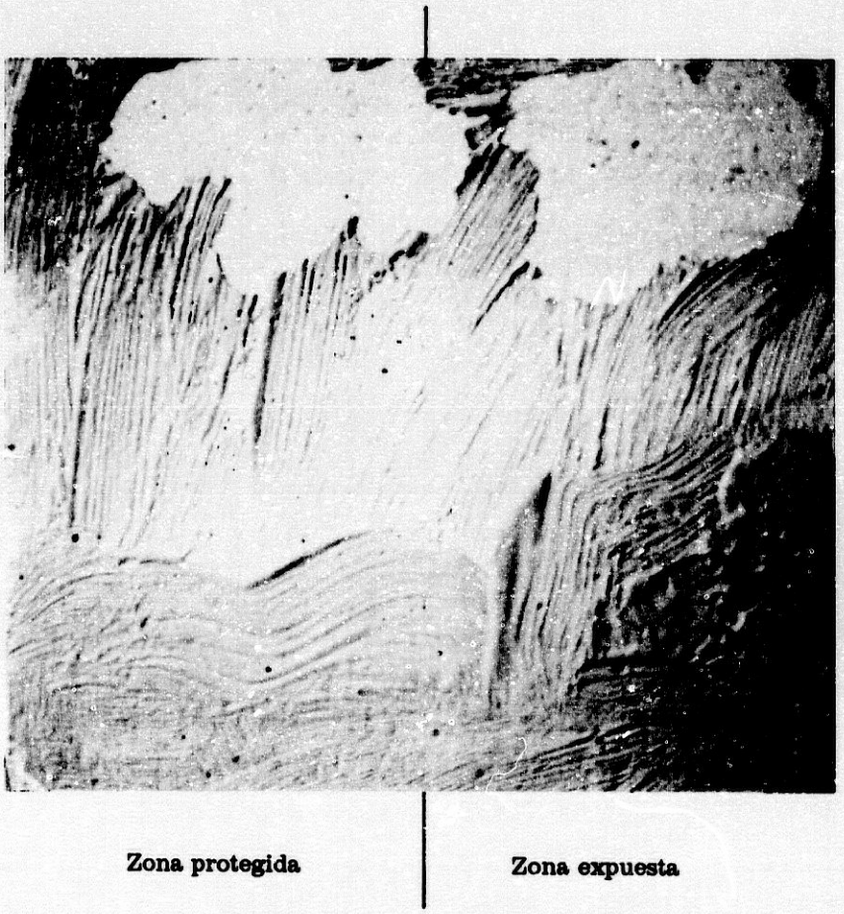


Figura 11. Muestra de la práctica B-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Dada la resistencia probada del cemento blanco en paramentos exteriores, y la resistencia de la cera y resina, usada en caliente con la precaución de no empastar directamente para evitar posibles desprendimientos, aconsejamos esta práctica para su empleo en pintura mural exterior.

6. PRACTICA B - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Sólo ha necesitado una mano de aglutinante transparente con objeto de favorecer la adherencia de la capa pictórica.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se realizó a lápiz sobre la ultima capa de imprimación magra, característico de este médium. Posteriormente se le dio una última mano de aglutinante para fijar el dibujo.

1.3. MANCHADO

Al tratarse de un temple de cera la evolución de la obra difiere de la anterior, comenzándose con una aguada, y progresivamente cargando la pincelada de pigmento enriquecido con el mismo gluten, con ligeras pasadas de cauterium para fijar las pinceladas al soporte y entre sí.

1.4. TERMINACIÓN

Al ir terminando la obra, los empastes han ido dirigidos sobre todo a las luces por ser las partes que se han realizado en último lugar, y donde se ha insistido con más profusión debido al obscurecimiento de éstos por las reiteradas pasadas con el cauterium.

1.5. Cauterización final

Antes de la pasada final con el cauterium, se ha procedido a enriquecer las pinceladas depositadas sobre el soporte y que, al diluirlas con agua, han perdido poder adherente, al mismo tiempo esta pasada o última película unifica todas las pinceladas con la pasada del cauterium.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

La expresividad que se ha conseguido en esta práctica se asemeja a la que nos podría dar una pintura al fresco o al temple, muy integrado al propio soporte en cuyas calidades está inmerso.

2.1. Idoneidad del tema elegido

Al elegir los elementos del tema, se pensó en su parecido tonal con los elementos propios del soporte mural, colores terrosos, y, procurando eludir la profundidad, todos los elementos están en el mismo plano, buscando a veces la bidimensionalidad, como si de un relieve se tratara (fig. 12).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Aunque no en la medida de otros temas tratados, las posibilidades expresivas que nos aporta tanto la calidad del soporte como las de los objetos representados, se asemeja bastante a las que tienen en la realidad, y se aprecia a simple vista de qué material está compuesto cada uno de los objetos representados.

En cuanto a la composición, existe un elemento central en torno al cual giran los demás elementos, que parecen como si custodiaran y protegieran al plato de cerámica central.

Figura 12. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con mortero de arena y cemento blancos, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTUALES CONSEGUIDAS

Como apuntábamos en el apartado precedente, se han conseguido, gracias a la calidad del mismo soporte y a la de la técnica empleada, temple de cera, las calidades que presentan estos elementos, cobre, plato repintado, urna de barro cocido sin vidriar y zuecos de madera, todos unificados con las calidades ásperas de la tela de fondo.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Desde este punto de vista, las calidades visuales que presentan los elementos de la composición están en consonancia con los materiales de que están formados.

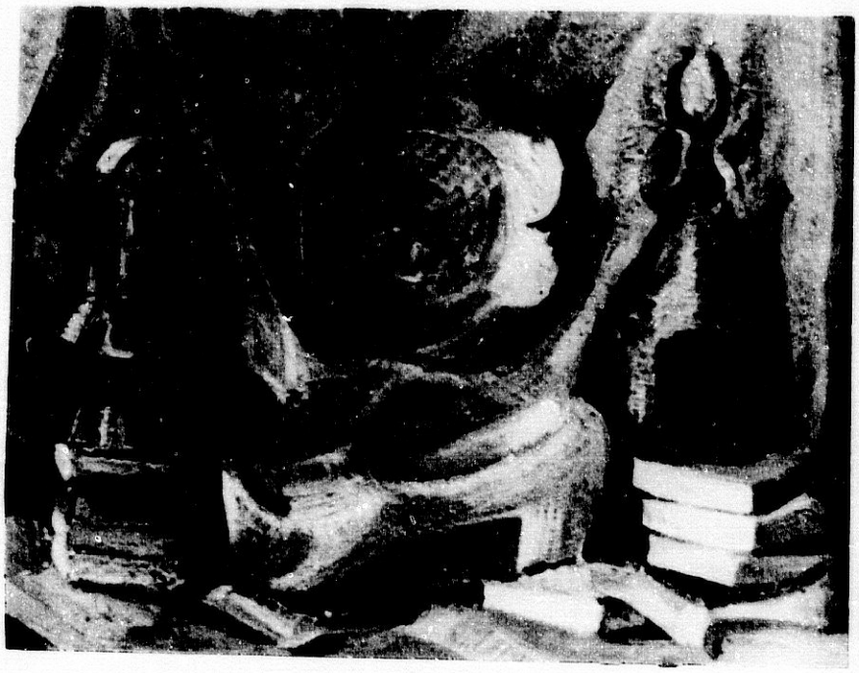


Figura 12. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con mortero de arena y cemento blancos, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTUALES CONSEGUIDAS

Como apuntábamos en el apartado precedente, se han conseguido, gracias a la calidad del mismo soporte y a la de la técnica empleada, temple de cera, las calidades que presentan estos elementos, cobre, plato repintado, urna de barro cocido sin vidriar y zuecos de madera, todos unificados con las calidades ásperas de la tela de fondo.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Desde este punto de vista, las calidades visuales que presentan los elementos de la composición están en consonancia con los materiales de que están formados.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

En la presente composición, la calidad táctil que presenta nos la da el mismo soporte de aspecto reseco, más acorde con la madera de los zuecos y la urna de barro, no así con el vidriado del plato o el cobre, y en un tono intermedio las calidades de la tela y otros elementos de la composición.

Sin embargo al pasar la mano sobre la superficie produce un efecto agradable al tacto.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica B-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica B-1

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica A-1

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO

Con las debidas precauciones esta adherencia se ha realizado de una manera satisfactoria.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Como en todos los soportes, al ser imprimados con el mismo médium que el aglutinante empleado para el color, ambas capas han quedado adheridas convenientemente, en mayor medida si se tiene la precaución de ir empastando de una manera progresiva.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

La parte protegida se ha mantenido con la dureza primitiva así como la jugosidad del color; sin embargo la zona expuesta, además del cambio de coloración por no poder proteger al color de la luz solar, se torna quebradiza y se desprende con facilidad, lo que nos demuestra una vez más que la cera saponificada no tiene el suficiente poder como para proteger al muro de los agentes externos, y menos aún de proteger los colores y a ella misma (fig. 13)

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Como ha quedado probado y debido a su fragilidad, al temple de cera no lo consideramos apto para su empleo en pinturas murales exteriores.

Figura 13. Muestra de la práctica B-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

7. PRÁCTICA B - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Ver apartado 1.1. de la práctica B-1

1.2. DIBUJO PREVIO

Se realizó a pincel en forma de manchas con un color grisáceo acorde con la tonalidad general del tema,

1.3. MANCHADO

Esta operación se ha realizado como si de un óleo se tratara, por las características del médium empleado (cera disuelta en esencia de trementina).

1.4. TERMINACIÓN

En esta práctica se ha ido insistiendo en el empaste, partiendo del claro hacia el oscuro, respetando en algunos casos la primera aguada transparente que deja al descubierto los claros del fondo.

1.5. Cauterización final

Con este médium la cauterización final no es imprescindible, pues la esencia de trementina facilita la integración de la cera y resina con el soporte, y de las pinceladas entre sí, si se ha tenido la precaución de ir empastando y envolviendo progresivamente. Sin embargo con la cauterización siempre gana el tema en jugosidad y calidades texturales con el fundido de la cera y resina.

En la presente práctica se ha cauterizado con objeto de dar a las paredes encaladas la calidad de los desconchados al chamuscar a veces y tostar de una forma voluntaria algunas zonas del cuadro.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

En el presente estudio se hará un repaso a todos aquellos aspectos estéticos conseguidos.

2.1. Idoneidad del tema elegido

La elección del tema se ha realizado teniendo en cuenta la calidad que nos aporta el mismo soporte de mortero de cemento blanco y arena de mármol.

Ese juego de matices y tonos característicos de una pared encalada son facilitados convenientemente por la naturaleza matérica del soporte (fig. 14).

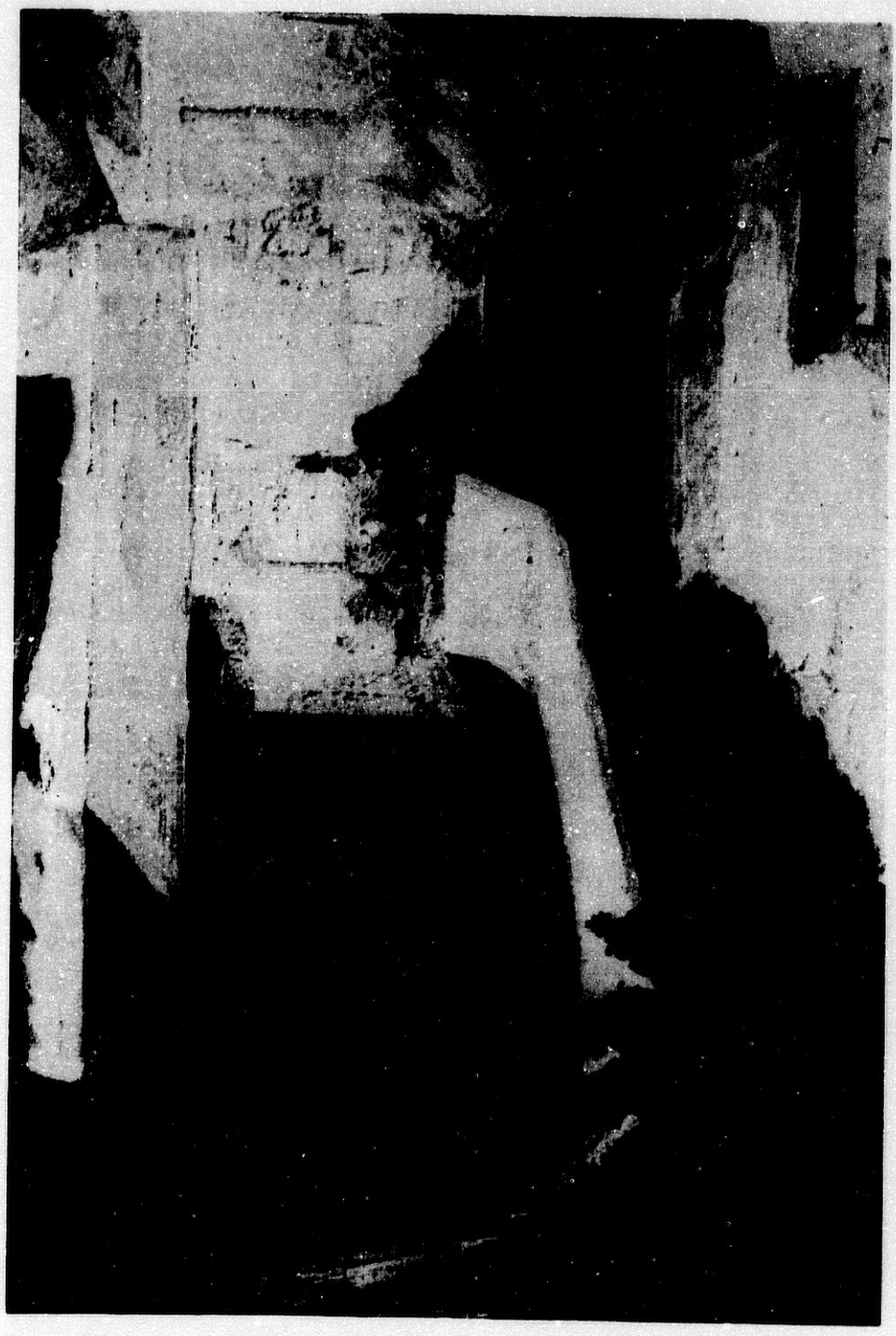


Figura 14. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con mortero de cemento y arena blancos, 45 x 60 cm.

Figura 14. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con mortero de cemento y arena blancos, 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

En el presente tema la expresividad se ha conseguido debido al contraste intenso, producido entre claros y oscuros, de un patio andaluz a pleno día, sin apenas un elemento dinámico, salvo las macetas y en especial la palmera del primer término. Esta circunstancia confiere al tema y al observador de ésta, una profunda quietud, sosiego y tranquilidad.

Dada la hora y la ausencia de elementos dinámicos, podríamos titular la composición *«La hora de la siesta»*.

2.3. Calidades texturales conseguidas

Gracias a la naturaleza del soporte se han conseguido unas calidades acordes con los elementos del tema, paredes encaladas.

A veces las pinceladas de los matices dejan entrever el mismo blanco del soporte por transparencias, dada la fluidez de las pinceladas, o saliendo a superficie tras el quemado y licuación de la pincelada tras la cauterización final.

2.3.1. Calidades visuales

Visualmente se aprecia la calidad conseguida de los distintos elementos de la composición, destellos de luz, sombras arrojadas de los desconchones o de otros elementos, empedrados del suelo, hojas de la palmera, etc.

2.3.2. Calidades táctiles

Al pasar los dedos sobre la superficie del cuadro, se aprecia la misma calidad que si tocásemos las paredes al natural; esta circunstancia se debe a la naturaleza del soporte y a la forma de incidir con el pincel, así como la calidad conseguida al cauterizarlo.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico objetiva.

3.1. Adherencia del mortero al muro

Ver apartado 3.1. de la práctica B-1

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Ver apartado 3.2. de la práctica B-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3 de la práctica A-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

El diluyente (esencia de trementina) ha facilitado la perfecta adherencia de la imprimación, lo que se ha conseguido con sucesivas capas de mayor a menor fluidez, ayudado por el cauterium.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Esta adherencia queda garantizada al ser de la misma naturaleza el médium de la imprimación y el aglutinante del color.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

La protección del médium al soporte es manifiesta, notándose al incidir con un elemento punzante mayor dureza en las partes que han sido imprimadas.

Visualmente se aprecia una pérdida de jugosidad y brillantez en la película de la zona expuesta, así como cierta pérdida de dureza.

El colorido se encuentra un poco más apagado que en la zona protegida.

Sin embargo, este deterioro y pérdida del color son reversibles, pues, tras un ligero aclarado con jabón neutro y una ligera frotación con un paño de lana, recobra en parte la jugosidad perdida (fig. 15).

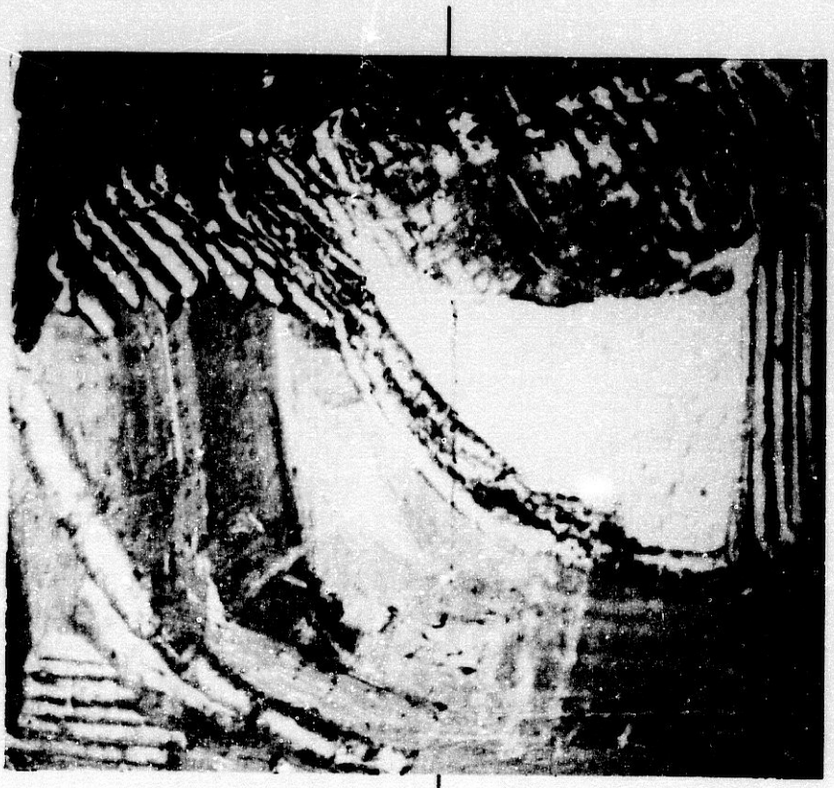


Figura 15. Muestra de la práctica B-3 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Pese a deteriorarse levemente, tal deterioro no tiene la suficiente entidad como para desaconsejar su uso en murales exteriores, pues si se barniza con médium cada período de 3 ó 4 años, queda garantizada su supervivencia.

8. PRÁCTICA. C - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Esta operación se ha realizado de forma satisfactoria, dada la porosidad del soporte de yeso.

En primer lugar se le han dado varias manos de médium solo, de mayor a menor fluidez, y posteriormente una mano final con blanco de cinc.

1.2. DIBUJO PREVIO

Este se ha realizado con lápiz de cera, pues usando otro lápiz de grafito o carboncillo, este no agarra en la superficie.

Este primer trazado se ha fijado con pigmento y pincel.

1.3. MANCHADO

Dada la naturaleza del médium utilizado, cera diluida por el calor, el manchado resulta diferente si se realiza con un diluyente.

Por lo tanto, el manchado con esta fórmula se realiza calentando y esparciendo el color en finas capas, y progresivamente se va empastando.

1.4. Terminación

Los toques finales se han realizado depositando el color con el pincel, y posteriormente con los hierrecillos o espátulas (cestrum) se han ido fundiendo entre sí las tintas, y se ha conseguido las calidades que estos aportan.

1.5. Cauterización final

Con la pasada del cauterium se han terminado de fundir unos tonos con otros, y estos en el soporte.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

Debido a la característica absorbente del soporte, éste admitía grandes empastes; por lo tanto se ha elegido una composición o naturaleza muerta en la que predominan los tejidos de variada textura y colorido.

Los elementos compositivos también se han elegido con diferente textura, aunque el colorido de éstos es análogo, entonados en amarillos y tierras (fig. 16).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

La expresividad de la presente composición nos viene dada por el incesante juego entre elementos opacos y transparentes, entre colores fríos de las telas y cálidos de los cacharros. Sin que exista un elemento preponderante en cuanto a primeros y segundos términos, se ha procurado que todos los elementos estén en un mismo plano, a modo de relieve.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

En el presente estudio estas calidades se han conseguido con la impronta de los hierrecillos utilizados (cestrum) en la mayoría de los casos, así como con la pincelada.

La calidad del fondo, de yeso, poco nos ha ayudado; éste ha quedado completamente cubierto con el color, en este caso muy empastado.

Figura 16. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con yeso moreno, 45 x 60 cm.

2.4. CALIDADES VISUALES

Estas calidades se han conseguido en su totalidad, pues se aprecia convenientemente de qué material está formado cada uno de los elementos que intervienen en la composición. Telas opacas o transparentes, elementos de cerámica, metal o cristal, etc.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

En el presente estudio estas calidades se han conseguido con la impronta de los hierrecillos utilizados (cestrum) en la mayoría de los casos, así como con la pincelada.

La calidad del fondo, de yeso, poco nos ha ayudado; éste ha quedado completamente cubierto con el color, en este caso muy empastado.

Figura 16. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con yeso moreno, 45 x 60 cm.

2.4. CALIDADES VISUALES

Estas calidades se han conseguido en su totalidad, pues se aprecia convenientemente de qué material está formado cada uno de los elementos que intervienen en la composición. Telas opacas o transparentes, elementos de cerámica, metal o cristal, etc.

2.5. Calidades táctiles

Con la ayuda de los cestrum se han ido consiguiendo una serie de calidades táctiles muy significativas, en lo posible recordando la calidad de que está formado cada elemento de la composición.

Aunque si se toca con la mano, naturalmente en la tela se aprecia una dureza táctil debido al soporte que en la realidad ésta no tiene.

De todas formas lo más llamativo de esta técnica, sea el motivo que sea, es la posibilidad de acariciar la superficie que la cera nos brinda.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Aunque no con la contundencia de otros materiales, el yeso se ha adherido perfectamente al muro gracias a la malla metálica fijada en la superficie del muro. Sin embargo al ser un material muy higroscópico su resistencia a la intemperie goza de cierta fragilidad.

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Esta ha sido total, en un caso por tratarse del mismo material, y en otro por el empleo de la malla intermedia de fibra de vidrio que, como en todos los casos, evita el agrietamiento y cuarteado del revoco.

3.3. Resistencia a la dilatación

Como decíamos anteriormente, el empleo de estas mallas ha favorecido el que la dilatación no dañe la superficie del revoco.

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Debido a la porosidad del material, este ha embebido perfectamente las dos capas de imprimación depositadas; la primera con médium solo, y la segunda con blanco de cinc, y con la ayuda del cauterium esta integración ha sido total.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Como en todos los casos, al tratarse del mismo gluten, esta adherencia queda garantizada

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

La fragilidad de este soporte está probado en albañilería como no idóneo en exteriores. Sin embargo en la práctica que nos ocupa, el aglutinante empleado, cera y resina calientes, ha protegido la superficie casi totalmente, incluso en lo relativo a la resistencia del médium de la imprimación; y el empleado en la capa pictórica, apenas existe diferencia entre la zona protegida y la expuesta.

El colorido ha cambiado en su tonalidad en la zona expuesta, y no debido precisamente a los agentes polucionadores, como ocurrió en la práctica A-1, sino a otras circunstancias, frío, calor, humedad, que han atacado a la fragilidad del soporte (fig. 17).

Figura 17. Muestra de la práctica C-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Tras los resultados obtenidos no es recomendable para mural exterior.

9. PRÁCTICA C - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Como se trata del mismo soporte, la imprimación se ha realizado igual que en la práctica C-1.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se realizó a lápiz, que agarró perfectamente favorecido por el carácter magro de la superficie.

1.3. MANCHADO

Al tratarse de un temple de cera, esta operación se realizó siguiendo el mismo proceso que en el temple, esto es: ir empastando progresivamente a partir de una primera aguada que deja al descubierto algunas zonas de la imprimación.

1.4. TERMINACIÓN

Dada la naturaleza de los materiales empleados en la composición, piezas de cerámica, estas para su ejecución no admiten gruesos empastes, sino barridos del pincel para conseguir la superficie un tanto reseca de éstos. Durante el proceso se ha ido cauterizando con objeto de ir integrando unas capas con otras y

estas con el soporte, e incluso la consecución de calidades texturales por el chamuscado a veces del color depositado o de la imprimación.

1.5. Cauterización final

En esta práctica esta operación es imprescindible, pues se afianza la consistencia de las pinceladas debilitadas por el diluyente (agua).

Una vez seco, se le dan unas pasadas de gluten solo, que con el calor del cauterium penetra en los poros que aún quedan, confiriéndole a la superficie una jugosidad y dureza muy apreciables.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

El tema propuesto con sus calidades texturales está en consonancia con las que nos brinda el soporte, muy idóneas para conseguir esa calidad reseca que nos brinda tanto el soporte como el gluten empleado (fig. 18).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

La expresividad se ha conseguido con la combinación de los distintos elementos cúbicos, todos en un mismo plano, sugiriendo tanto elementos arquitectónicos como escultóricos, en el que intervienen tres modelos distintos en forma y color que, combinados armónicamente, proporcionan una expresividad estética agradable.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Tanto la calidad del soporte como la conseguida con la pincelada y el cauterium han favorecido la consecución de las calidades texturales de los elementos que intervienen en la composición.

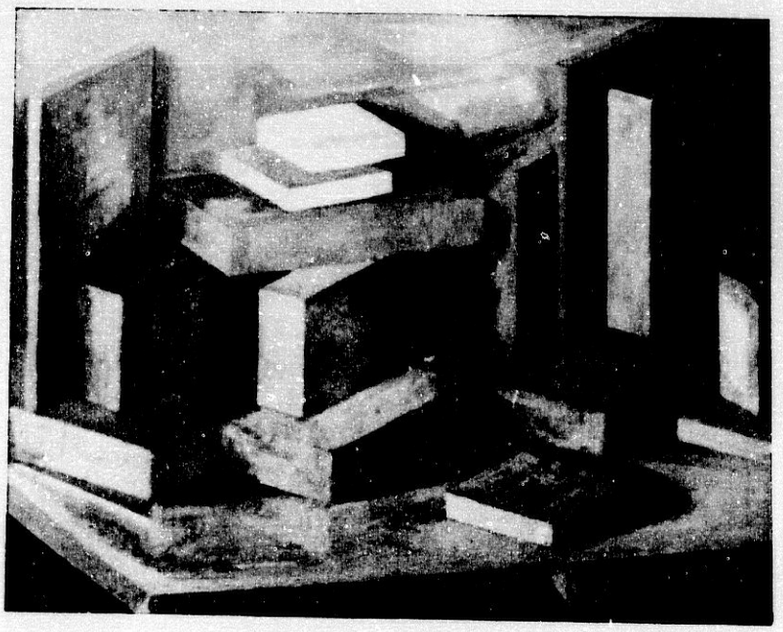


Figura 18. Temple de cera saponificada sobre soporte de yeso moreno, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Se aprecia visualmente la calidad de los elementos, cerámica de distinto tipo: roja y porosa de la rasilla catalana, y ocre claro del ladrillo refractario, así como de las piezas blancas de escayola y el lacado del tablero de la mesa.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Tanto la calidad del soporte como la conseguida con la pincelada y el cauterium han favorecido la consecución de las calidades texturales de los elementos que intervienen en la composición.

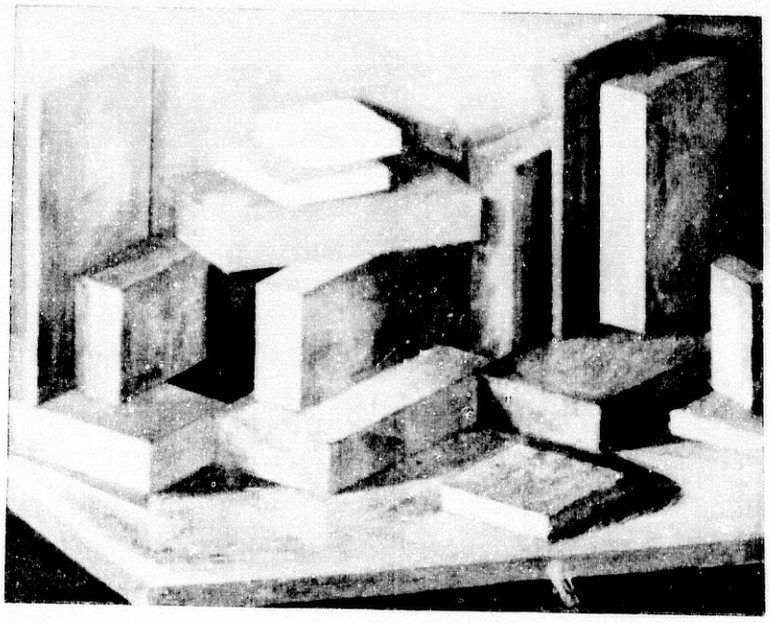


Figura 18. Temple de cera saponificada sobre soporte de yeso moreno, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Se aprecia visualmente la calidad de los elementos, cerámica de distinto tipo: roja y porosa de la rasilla catalana, y ocre claro del ladrillo refractario, así como de las piezas blancas de escayola y el lacado del tablero de la mesa.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Esta característica creemos que se ha conseguido preferentemente, pues al pasar la mano sobre la superficie se aprecia el mismo efecto al tacto que si tocásemos los elementos naturales, sobre todo la rugosidad de las piezas de cerámica.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica C-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica C-1

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica A-1

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO

La porosidad del soporte y la higroscopicidad del diluyente (agua) ha favorecido que las capas de imprimación se hayan adherido totalmente al soporte.

3.5. ADHERENCIA DE LA CAPA PICTÓRICA A LA IMPRIMACIÓN

Al emplearse el mismo médium en ambos casos, esta adherencia ha sido total.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Los resultados obtenidos con esta práctica son bastante negativos. De un lado, la poca consistencia del soporte empleado (yeso moreno), no apto para exteriores y, de otro, la fragilidad del aglutinante, (cera saponificada), sólo ha resistido a la intemperie la zona protegida, quedando la zona expuesta en un deplorable estado.

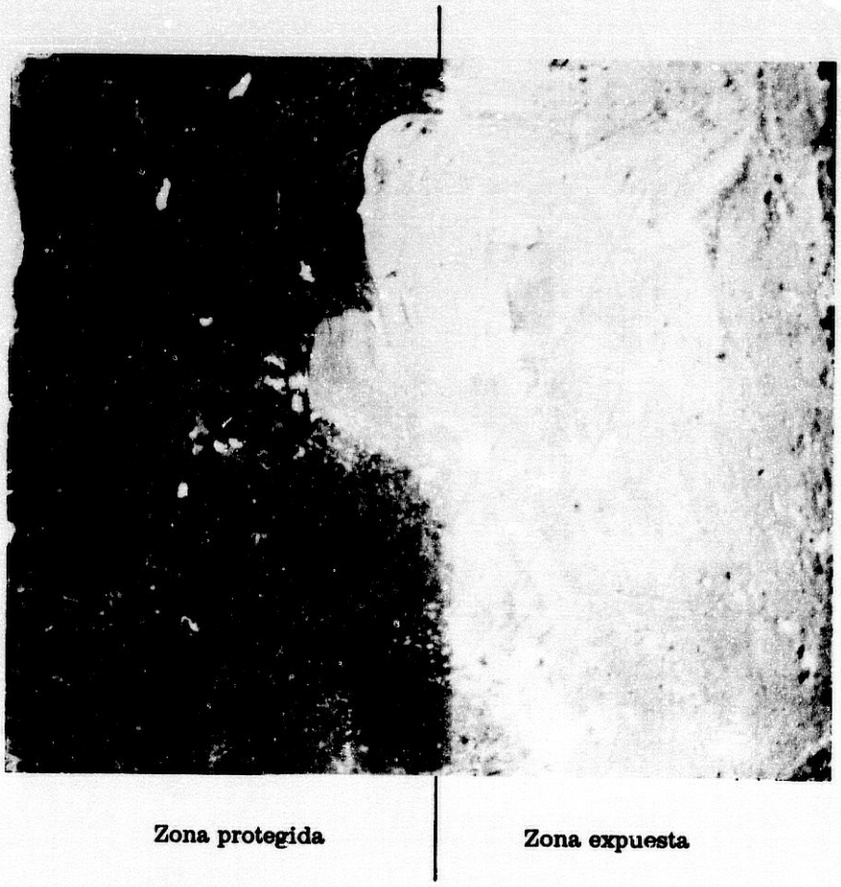


Figura 19. Muestra de la práctica C-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Como ha quedado probado, esta práctica no es recomendable para su empleo en pintura mural en exteriores.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Los resultados obtenidos con esta práctica son bastante negativos. De un lado, la poca consistencia del soporte empleado (yeso moreno), no apto para exteriores y, de otro, la fragilidad del aglutinante, (cera saponificada), sólo ha resistido a la intemperie la zona protegida, quedando la zona expuesta en un deplorable estado.

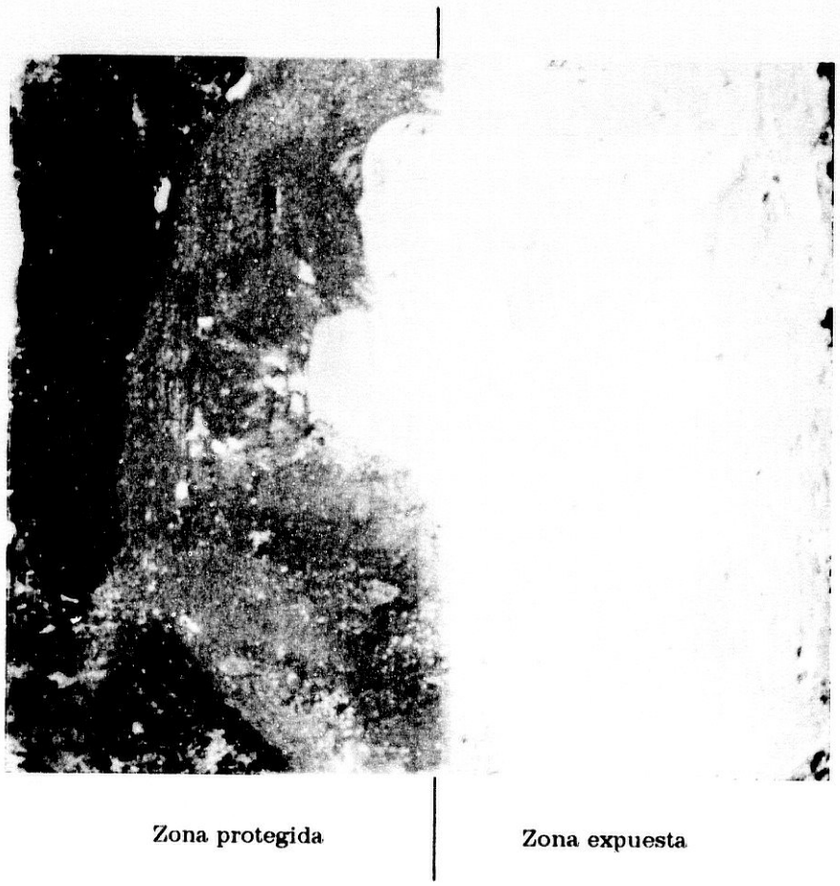


Figura 19. Muestra de la práctica C-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Como ha quedado probado, esta práctica no es recomendable para su empleo en pintura mural en exteriores.

10. PRÁCTICA C - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1 IMPRIMACIÓN

La esencia de trementina empleada como diluyente de este médium ha favorecido la penetración de las dos capas de imprimación realizadas. Esta última capa blanca se ha realizado con rodillo para conseguir un picado tenue.

1.2. DIBUJO PREVIO

Al tratarse de un tema paisajístico, el dibujo previo a la mancha se ha realizado con el pincel a manera de manchas.

1.3. MANCHADO

Esta operación se ha realizado como si de un óleo se tratara, dada la característica principal de este médium empleado, su disolución con esencia de trementina. Por tanto se han respetado algunas zonas de la imprimación que se dejan ver tras la transparencia dada por las primeras pinceladas muy fluidas, y se ha ido empastando progresivamente sobre todo en los oscuros de los primeros términos.

1.4. Terminación

El celaje se ha realizado por transparencias, dejando entrever la tonalidad crema de la imprimación.

En las montañas siguientes se han respetado algunas zonas de la imprimación pero empastando de una forma gradual, dejando para el final los olivares del campo en los que los empastes son contundentes.

1.5. Cauterización final

Esta operación ha favorecido la integración de las pinceladas con la imprimación, apareciendo ésta envuelta con las pinceladas posteriores, dándole al conjunto una tonalidad dorada propia del atardecer.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

En función de la calidad que nos presentaba el soporte tras su imprimación, nos pedía un tema donde las transparencias con glaseado de la pincelada fuesen precisas e incluso se pudiera empastar. Por tanto pensamos que con el presente tema se han conseguido las calidades que el soporte nos podía aportar (fig. 20).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

La tranquilidad es una de las características más sobresalientes conseguidas tanto por el tema elegido como por la forma de incidir con la pincelada en los empastes y en las transparencias, creando, con la ayuda del tono general de la imprimación, una atmósfera propia de la hora en que está pintado.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La calidad del soporte ha favorecido dar a toda la composición y en especial los últimos términos, unas calidades muy acordes con el tema propuesto.

Figura 20. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con yeso moreno, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Las calidades transparentes que nos dan los últimos términos en el natural, se han conseguido en el cuadro con esos esfumados de las montañas nevadas que se funden con el celaje en contraste con la nitidez de los primeros términos, un tanto movidos por la naturaleza de los elementos etéreos que la componen, árboles y arbustos.

2.3.2. Calidades táctiles

La naturaleza del soporte semiliso ha favorecido la consecución de unas calidades táctiles, lisas en los celajes y montañas, y con la impronta del pincel rugosa en los primeros términos, consiguiéndose en la superficie térrea la misma calidad al tacto que esta nos produce al natural.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Ver apartado 3.1. de la práctica C-1

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Ver apartado 3.2. de la práctica C-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica A-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

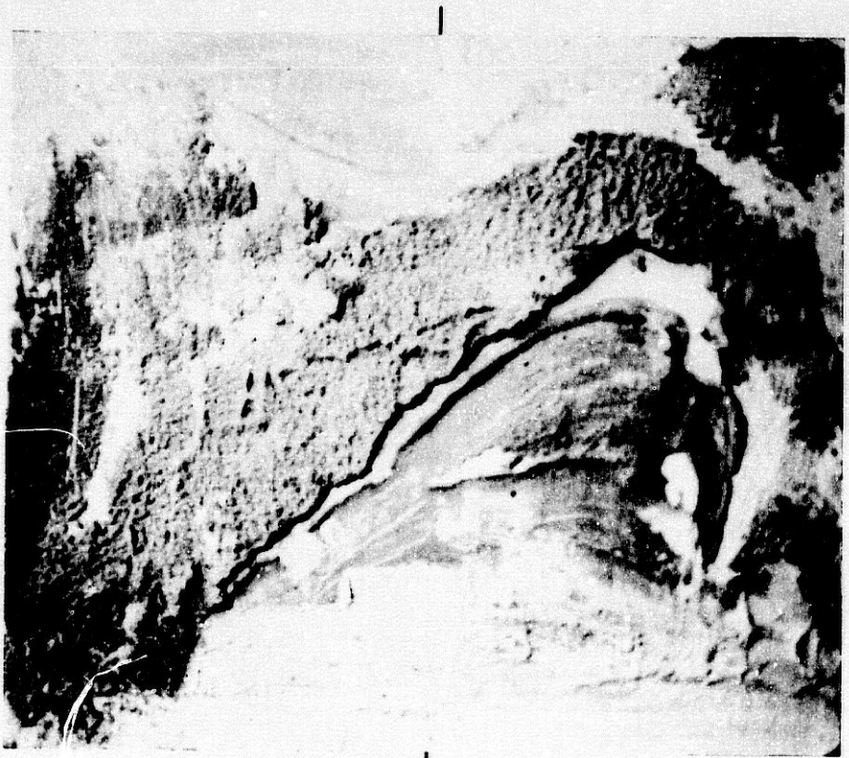
La esencia de trementina empleada como diluyente de este médium ha favorecido la integración de la imprimación en la superficie porosa del soporte (yeso moreno).

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Esta operación se ha realizado sin ningún problema, por tratarse del mismo gluten el empleado en ambos casos, y empastando de una forma progresiva como habitualmente se hace.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Debido a la protección que el médium de la preparación del soporte (imprimación) y el utilizado con los pigmentos han aportado a su fragilidad, éste ha soportado las inclemencias atmosféricas; incluso apenas se aprecia la diferencia entre la zona expuesta y la protegida en lo referente a su dureza, aunque debido a la polución y otros agentes, el colorido ha experimentado una ligera decoloración (fig. 21).



Zona protegida | Zona expuesta

Figura 21. Muestra de la práctica C-3 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

A pesar de la protección recibida, la naturaleza de este soporte, su higroscopicidad, etc., desaconsejamos su empleo en pintura mural exterior.

11. PRÁCTICA D - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

La blancura del soporte no hace imprescindible la segunda mano de imprimación, aunque, si se quiere conseguir una superficie más o menos rugosa, se puede picar esta con un rodillo; en este caso le hemos dado sólo una mano de médium.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se ha realizado antes de la mano de imprimación, pues el blanco de la superficie favorecía esta operación con carboncillo que agarraba perfectamente, siendo fijado con la imprimación transparente.

1.3. MANCHADO

El manchado se ha realizado como este médium requiere, fluidificando el color en mayor escala, aportándole más calor y extendiéndolo en finas capas.

1.4. TERMINACIÓN

Progresivamente se ha ido empastando, en este caso, con contundencia, pues el tema elegido así lo exige, ayudado por la bondad del soporte que admite cualquier manipulación con el pincel y con los hierrecillos (cestrum) sin que este se canse.

1.5. Cauterización final

Aunque con esta fórmula se está cauterizando constantemente, la pasada uniforme con el cauterium facilita la perfecta integración entre todas las zonas del cuadro confiriéndole unidad al lustrado que esta fórmula nos aporta.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

La blancura del soporte favorece la elección de un motivo compuesto por una sinfonía de blancos, como son los de este paisaje urbano con sus paredes encaladas en la mayor parte, lo que ha facilitado la consecución de las tonalidades por transparencias, en unos casos, y con gruesos empastes, en otros (fig. 22).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

La expresividad se ha conseguido en el tema elegido con el brioso contraste entre luz y sombra que nos brinda una mañana de verano, así como el contraste entre las paredes ligeramente entonadas en ocres claros con los blancos de la cal, así como el de la piedra del arco y los oscuros y claros de las casas del fondo.

Figura 22. Cera y resina en caliente sobre revoco de escayola-cola, 45 x 60 cm.

Figura 22. Cera y resina en caliente sobre revoco de escayola-cola, 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Estas calidades en la mayoría de los casos se han conseguido con la impronta tanto del pincel muy cargado de pigmento, como con la huella dentada de los hierrecillos empleados (cestrum), pues la calidad que nos aporta el soporte es lisa.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Visualmente se aprecia por su textura la calidad que tiene cada elemento de la composición: encalado de las fachadas, empedrado del suelo, dovelas pétreas del arco, etc.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Con los briosos empastes, barridos del pincel en seco, huella dentada de los cestrum y en algunos casos la naturaleza del soporte, han favorecido que en el presente tema se hayan conseguido unas calidades táctiles muy apreciables, además de la característica calidad que nos aporta la presente fórmula: (cera y resina calientes), lo que da un aspecto esmaltado muy agradable al tacto.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Como en el soporte anterior (yeso moreno), con la ayuda de la tela metálica galvanizada, la primera capa de preparación del repello o enfoscado se ha adherido convenientemente, así como el aspecto untuoso que posee el yeso ha favorecido esta adherencia.

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Al tratarse de dos elementos que poseen características comunes, (la escayola y el yeso moreno), esta adherencia queda garantizada, amén de lo que aporta el elemento pegante (copolímero) mezclado con la escayola.

3.3. Resistencia a la dilatación

La aportación que las mallas de fibra de vidrio intercaladas entre las dos capas antes descritas, ha favorecido la resistencia de sus componentes ante posibles cuarteados o agrietamientos motivados por las tensiones dilatatorias.

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

La única capa de imprimación con médium solo, debido a la porosidad del soporte, ha quedado perfectamente adherida, sobre todo por la naturaleza cálida del médium empleado que, con la ayuda del cauterium, ha penetrado completamente en todos los poros.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Con la consabida precaución, es decir, empastando progresivamente, esta adherencia se ha realizado convenientemente, más aún tratándose del mismo gluten el empleado en ambos casos.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Tras el sometimiento a la presente prueba, se ha comprobado lo que afirmábamos en los apartados anteriores: la adherencia de la imprimación al revoco ha favorecido que éste no sufra las inclemencias atmosféricas, como ha ocurrido en alguna zona no imprimada convenientemente.

Los copolímeros apartados a la escayola también han realizado su cometido favorable.

Visualmente se aprecia una pequeña diferencia en la tonalidad de la parte expuesta y la protegida; preferentemente debido a la polución ambiental, volviendo, tras un ligero lavado con un jabón neutro, a recuperar en gran medida su estado primitivo (fig. 23).

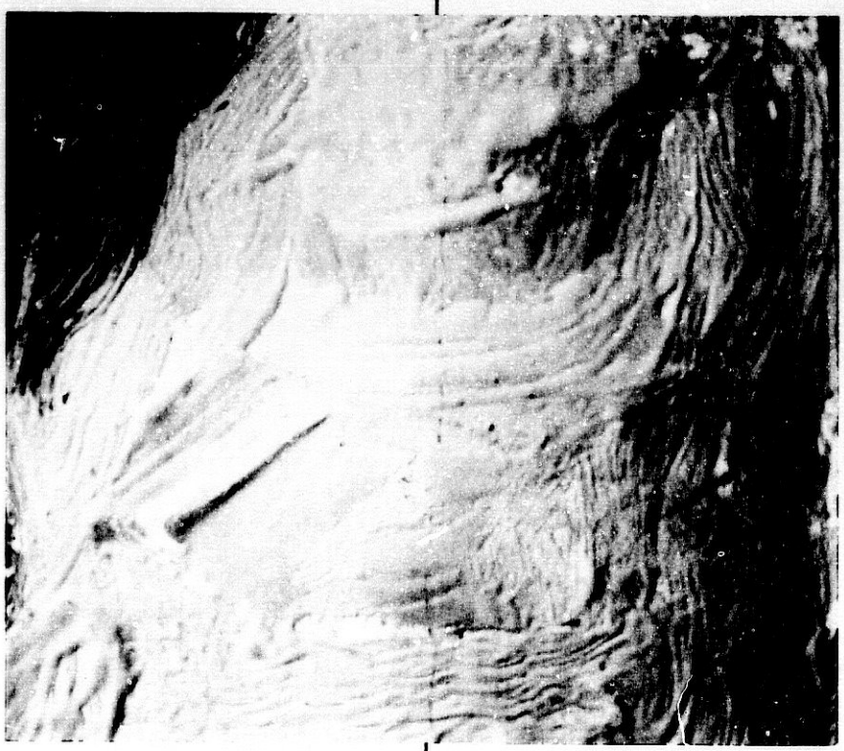


Figura 23. Muestra de la práctica D-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

Como en los demás soportes, aunque de una forma leve, se nota una diferencia de dureza del médium empleado entre la parte expuesta y la protegida. Evidentemente esta es una circunstancia que se mantendrá a lo largo de todas las pruebas, pues los agentes externos degradan con su insistencia cualquier material que se

exponga a ellos, a pesar de que una de las características de la cera es la de proteger del deterioro aquel material que a esta se le encomienda. Ella también sufre la degradación correspondiente, por lo tanto, ésta será una constante que se irá repitiendo a lo largo del análisis de todas las prácticas.

Ante tal deterioro se recomienda para murales encáusticos exteriores su enriquecimiento con una película de médium, dentro de unos períodos de tiempo aconsejables.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

El presente soporte, protegido convenientemente de la humedad por la parte del muro, (enfoscado de yeso moreno), con la dureza que proporciona a la escayola las resinas sintéticas incorporadas y la propia naturaleza del médium empleado aconsejan su empleo en pintura mural exterior.

12. PRÁCTICA D - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se ha realizado sólo con médium, y posterior a la realización del dibujo a carboncillo, lo que ha facilitado su fijado.

1.2. DIBUJO PREVIO

Ha quedado ya realizado sobre el soporte sin imprimación, con objeto de que la cera no impida su agarre.

1.3. MANCHADO

Se ha realizado de una forma progresiva respetando el colorido del fondo por transparencias, que han quedado como definitivas en algunas zonas del cuadro.

1.4. TERMINACIÓN

Con ligeras pasadas de médium, con objeto de enriquecer las pinceladas depositadas y que debido al aporte de agua, han quedado debilitadas, se ha ido empastando progresivamente.

En la presente práctica, dado el carácter del motivo elegido, como el del médium (temple de cera), los gruesos empastes han quedado relegados para otra ocasión, realizando el conjunto de la obra a base de veladuras, bien por fluidificación de la pincelada o por barrido del pincel en seco.

1.5. Cauterización final

Ha sido imprescindible en la presente práctica para fijar las pinceladas con la pasada del médium depositado finalmente y posterior frotado con un paño de lana.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

Tanto la textura del soporte como su colorido han contribuido a la elección del presente tema, todo el motivo entonado en ocres y sienas; con un juego de luces y sombras a manera de «grisalla».

El carácter plano de la fachada contribuye a la consecución del carácter de pintura mural propia de la práctica (fig. 24).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

El carácter plano de esta fachada ha contribuido a la consecución de una sinfonía muy matizada entre claros, oscuros y medias tintas, a manera de relieve, con una simplificación muy acusada del elemento decorativo, tanto escultural como de molduraje y medallones, relegando a un segundo plano y apenas esbozado los elementos férricos de las cancelas y de las rejas para no romper la unidad tonal que nos brinda el conjunto.

Figura 24. Temple de cera saponificada sobre revoco de escayola-cola,45 x 60 cm.

Figura 24. Temple de cera saponificada sobre revoco de escayola-cola,45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Al tratarse de una pared pintada en tonos ocres, la calidad textural es más bien lisa interrumpido solo por el elemento decorativo. Por lo tanto, aunque sea por transparencias, por barrido de la pincelada, se han conseguido unas calidades texturales muy acordes con el carácter del tema propuesto.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Sin ninguna dificultad se aprecia visualmente el carácter reseco que produce el pintado yesoso de la fachada.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

La calidad al tacto que nos produce la superficie conseguida en esta práctica es muy agradable, aspecto satinado conseguido con el frotado del paño de lana y muy parecido al que nos produciría si tocásemos las paredes del natural.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica D-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica D-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica D-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Tras el sometimiento a la intemperie se ha comprobado que la imprimación se ha adherido perfectamente al revoco y, en la medida de lo posible, protegido.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo aglutinante, estas capas se han adherido convenientemente, en mayor medida si se guardan las precauciones debidas, es decir, empastar progresivamente y enriquecer periódicamente las pinceladas depositadas con pasadas de gluten solo y cauterizando al mismo tiempo.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

En la presente práctica se ha observado, tras ser despojada de la capa protectora, que tanto el colorido como la consistencia del pigmento depositado, han sufrido con la intemperie una degradación muy notable en la parte expuesta, no así en la protegida. Esta circunstancia es debida a la propia fragilidad del médium empleado (fig. 25).

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Como se ha comprobado tras la prueba anterior, esta práctica no es apta para su empleo en pintura mural exterior.

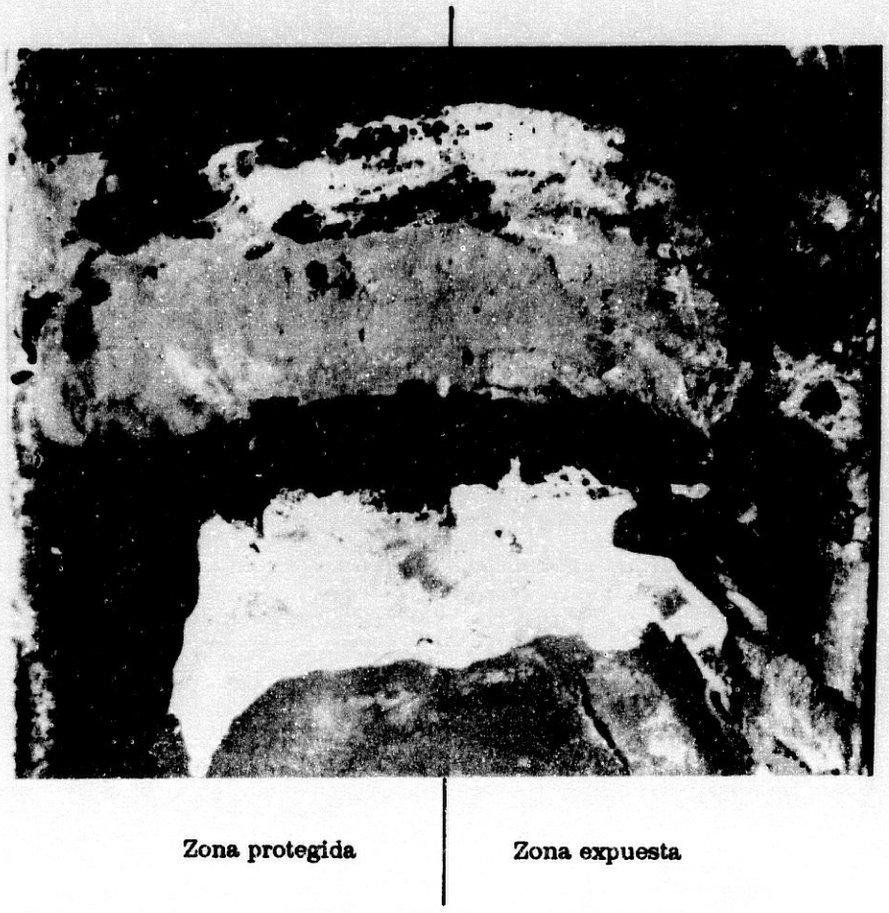


Figura 25. Muestra de la práctica D-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

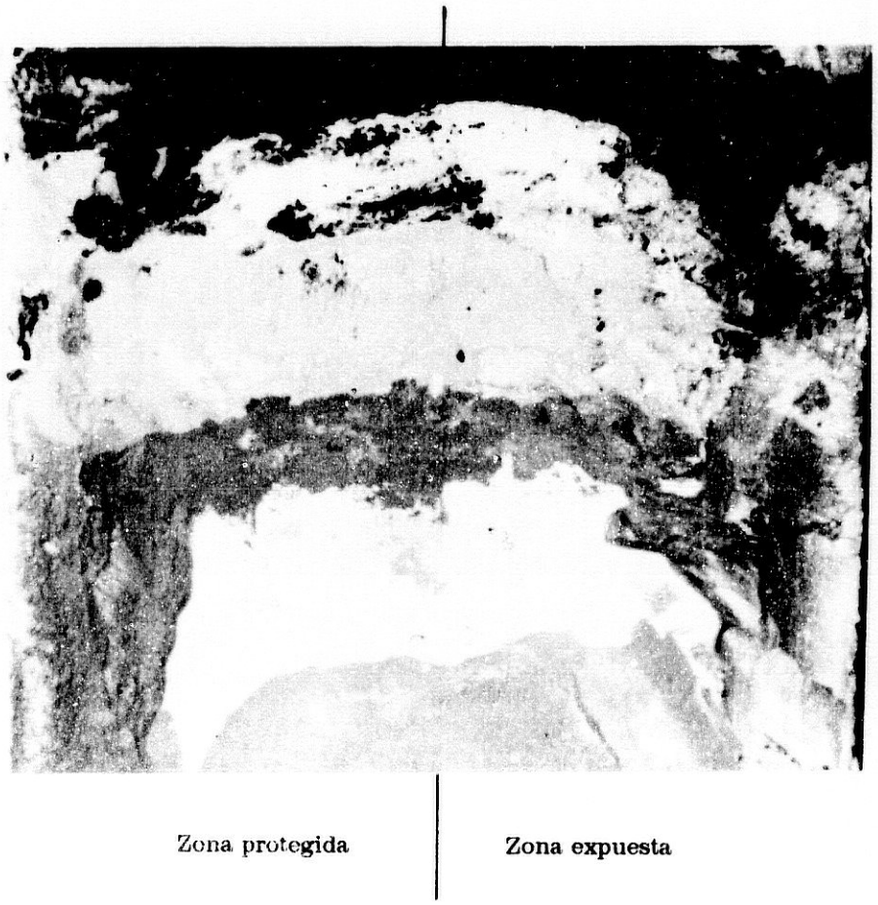


Figura 25. Muestra de la práctica D-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

13. PRÁCTICA D - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Esta operación, así como el dibujo previo, se han realizado de igual forma que en las prácticas D-1 y D-2.

1.3. MANCHADO

El diluyente empleado en esta práctica, (esencia de trementina), ha facilitado el manchado y su perfecta adherencia de la capa pictórica a la imprimación.

1.4. TERMINACIÓN

Esta operación se ha realizado sin necesidad de ir empastando progresivamente para conseguir calidades texturales, pues el picado conseguido con la última capa de revoco, ha favorecido la consecución de una serie de calidades con la pincelada fluidificada.

1.5. CAUTERIZACIÓN FINAL

Esta operación ha resultado muy satisfactoria para la consecución del ambiente general de la obra, confiriéndole a toda ella una tonalidad cálida muy agradable, así como el facilitar que las pinceladas se integren perfectamente en el soporte.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

Esta elección se ha realizado en función de las calidades que nos brindaba el soporte, como sus paredes encaladas semiderruidas, tejados y pilar de ladrillo. Todos estos elementos combinados entre sí, dan al tema una armonía y tranquilidad muy notables.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

Como hemos afirmado anteriormente, el tema nos brinda una sinfonía compositiva a pesar de los escasos elementos combinados y la igualdad del colorido de éstos, teniendo que jugar de forma imprescindible con los matices, consiguiendo una variedad apreciable.

El efecto sedante que nos proporciona está fuera de toda duda (fig. 26).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Estas se han conseguido con la propia textura del soporte, de una forma general y uniforme, lo que ha favorecido la unidad de todos los elementos del tema.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Al incidir la luz sobre la superficie rugosa, favorece la vibración de ésta en pequeños destellos que hacen "cantar" al colorido de la imagen que penetra en la retina, con lo que visualmente se aprecia una atmósfera que lo envuelve todo con una tonalidad uniforme.

Figura 26. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con escayola-cola, 45 x 60 cm.

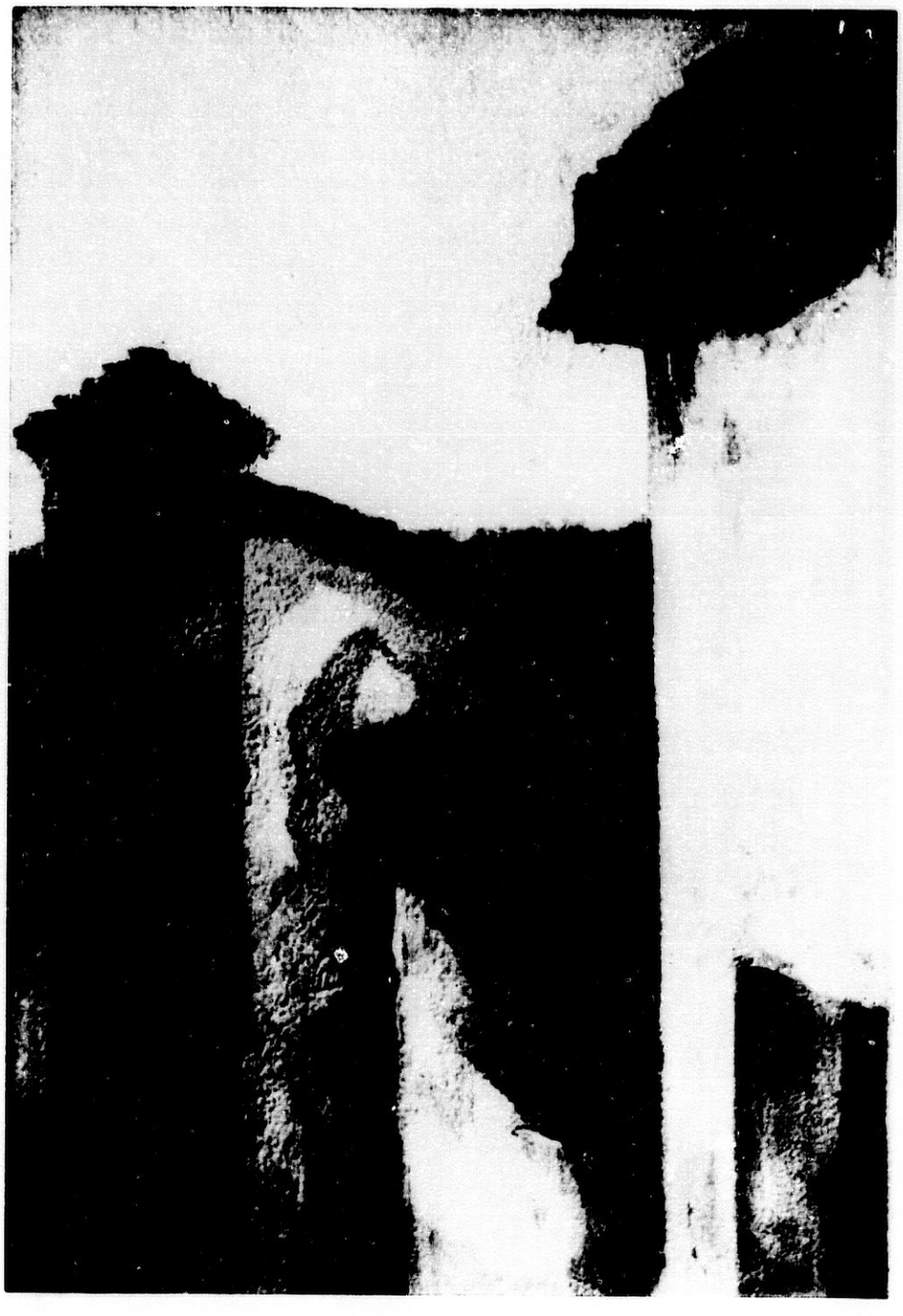


Figura 26. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con escayola-cola, 45 x 60 cm.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Una característica que nos proporciona la presente práctica es su agradable efecto al tacto, que nos sugiere el aspecto que nos ofrece una superficie esmaltada con todas sus características táctiles.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica D-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica D-1

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica D-1

3.4. ADHERENCIA DE LA IMPRIMACIÓN AL REVOCO

Dada la naturaleza rugosa y blanca de la superficie de este soporte, sólo ha necesitado una mano de médium, que con la ayuda del diluyente (esencia de trementina) y del cauterium, ha penetrado perfectamente en el revoco.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo médium y favorecido además por la rugosidad del soporte, las pinceladas que se han ido dando progresivamente se han ido adhiriendo convenientemente a la imprimación de éste, además, la fluidez de la pincelada que le ha aportado el diluyente, junto con la cauterización final, ha contribuido por último a la consecución de esta adherencia.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Al ser despojada de la protección, se aprecia el siguiente resultado: Salvo la característica pérdida de brillo que se percibe en la zona expuesta, visualmente no se aprecian otras diferencias entre una zona y otra, aparte de las aludidas en otras prácticas, como es, una ligera pérdida de dureza en dicha zona expuesta (fig. 27).

Figura 27. Muestra de la práctica D-3 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

La capa pictórica y de imprimación han protegido convenientemente al soporte de estas inclemencias.

Se nota en todas las prácticas analizadas hasta ahora, que los médiums 1 y 3 son los que soportan convenientemente estas inclemencias. Sin embargo, existe una diferencia entre la 1 y la 3, y es que en la 1 le afectan apreciablemente las inclemencias, sobre todo la polución, notándose un obscurecimiento general de la parte expuesta, salvable con la consiguiente limpieza. Sin embargo en el médium 3 esta diferencia aparentemente no se nota, en cuanto al cambio de coloración, aunque el de la dureza se aprecia en ambos casos.

Sobre la fragilidad del médium 2 está fuera de toda duda.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Tanto la dureza del soporte como la del médium empleado, tras la correspondiente prueba, nos aconsejan su uso para empleo en pintura mural de exteriores.

14. PRÁCTICA E - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se ha realizado con médium solo, pues la blancura del soporte facilita las transparencias de la pincelada, sin necesidad de darle un color general, como ocurre con otros soportes.

1.2. DIBUJO PREVIO

Como todos aquellos soportes donde no sea necesaria la segunda mano de imprimación, por ser del color idóneo, esta operación se realiza previa a la mano de imprimación con médium solo, por las causas ya enumeradas convenientemente.

1.3. MANCHADO

En las zonas donde se requiere una transparencia del color a través del fondo, se extiende la pincelada calentando el soporte lo suficiente, característica fundamental de este médium, cuyo diluyente es el calor.

1.4. TERMINACIÓN

La naturaleza rugosa del soporte ha favorecido el empaste de una forma progresiva, partiendo del celaje del último término hacia los primeros; incluso se ha empleado material de carga para los

elementos constructivos del primer término, con lo que se ha facilitado dar la calidad rugoso de los muros encalados, consiguiéndose además una especie de esculto-pintura en esta zona.

1.5. Cauterización final

La cauterización final aunque no es imprescindible, por la propia naturaleza caliente de este médium; siempre favorece la integración de algunas pinceladas que han quedado superpuestas y la unidad de toda la composición.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica.

2.1. Idoneidad del tema elegido.

La consistencia del soporte, su color, así como su textura, han favorecido la consecución de las calidades del tema elegido, desde una transparencia sutil al más grueso empaste, terminando con la inclusión de materia detrítica mezclada con el color.

Como se trata de un tema mural, ésta calidad característica se aprecia por la perfecta aceptación entre sí de los dos elementos combinados color y textura mural (fig. 28).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Una característica que se aprecia en el presente estudio es su expresividad, combinada por el aspecto gravitatorio de los muros de la edificación, lo etéreo del arbolado que lo circunda y finalmente el de los campos del segundo término con sus dos zonas perfectamente delimitadas, como son las manchas verdes de los olivares en contraste con las montañas rocosas de los últimos términos, duras y agrestes, que se podría caminar sobre ellas.

Todo esto combinado con grandes zonas de luz y sombra, le confieren una gran expresividad.

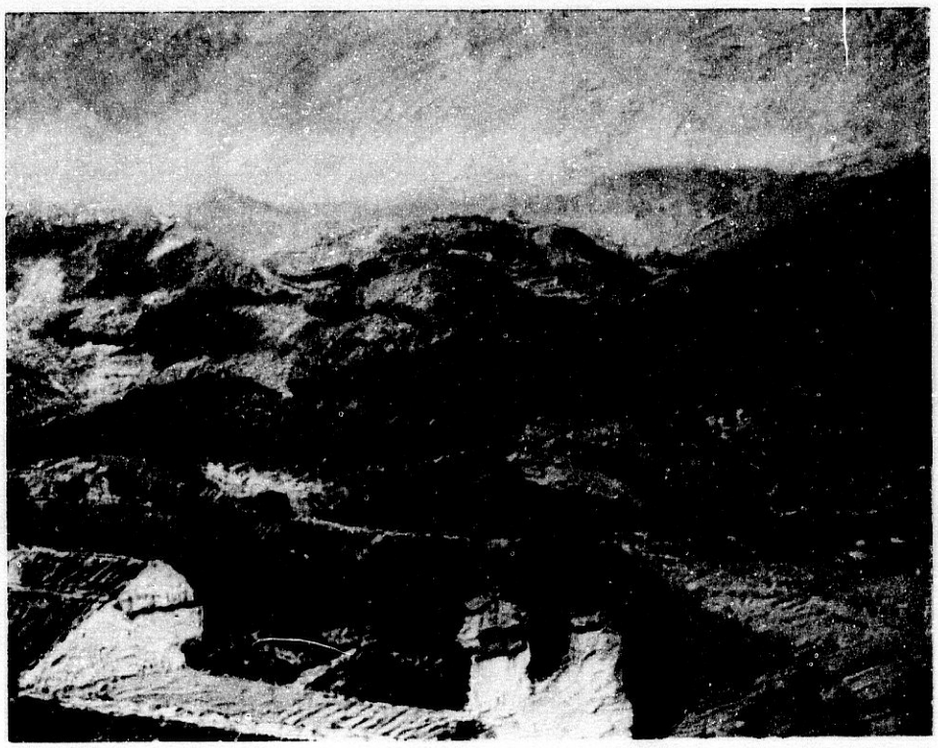


Figura 28. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con «Revocril»,45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Esta es una de las características más sobresalientes que aporta la presente práctica. De un lado la rugosidad que nos brinda el soporte empleado y de otro, las conseguidas con la aportación de materiales de carga en los primeros términos.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Con la incisión de la pincelada en barridos sucesivos, y con la ayuda de las espátulas calientes se han conseguido unas calidades visuales muy apreciables, donde se perciben las distintas texturas de los elementos que componen la obra: con muros encalados del primer término y los tejados, se ha conseguido, con

Todo esto combinado con grandes zonas de luz y sombra, le confieren una gran expresividad.

Figura 28. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con «Revocril»,45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Esta es una de las características más sobresalientes que aporta la presente práctica. De un lado la rugosidad que nos brinda el soporte empleado y de otro, las conseguidas con la aportación de materiales de carga en los primeros términos.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Con la incisión de la pincelada en barridos sucesivos, y con la ayuda de las espátulas calientes se han conseguido unas calidades visuales muy apreciables, donde se perciben las distintas texturas de los elementos que componen la obra: con muros encalados del primer término y los tejados, se ha conseguido, con

el relieve aportados por los materiales de carga y los instrumentos empleados, que el aspecto visual sea igual al que recibimos cuando vemos el modelo natural.

Todo esto se ha logrado también en las otras zonas de la composición.

2.3.2. Calidades táctiles

El aspecto táctil que nos proporciona la presencia práctica es muy variado: desde el liso del celaje y las montañas últimas, pasando por los olivares y secanos siguientes, y por último los grandes empastes rugosos del primer término.

La calidad táctil que nos ha proporcionado la presente práctica se asemeja de una forma sorprendente a la que nos brindaría un esmalte cerámico: cráteres dejado por las pompas de cera al calentarse, etc.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Esta adherencia ha sido favorecida en parte por el material empleado (cemento y arena), que tienen un carácter untuoso, y de otra, por la tela metálica fijada al muro.

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Los componentes empleados en la preparación del revoco, de un lado los hidráulicos (cemento) y de otro, los polímeros y además ingredientes utilizados, ha favorecido la perfecta adherencia entre ambas partes, como se vio en el apartado correspondiente de preparación del soporte. Este revoco había sido experimentado con éxito por las firmas elaboradoras del producto.

3.3. Resistencia a la dilatación

La inclusión de las mallas de fibra de vidrio entre las diferentes capas de mortero y revoco, ha impedido el cuarteamiento y agrietamiento de éstos, tras la dilatación.

Además de la prueba realizada por nuestra parte con éxito, también está avalada por las realizadas con estas mallas por las firmas comerciales elaboradas del producto.

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

La naturaleza rugosa y porosa de los componentes empleados en el revoco, ha favorecido que la única mano de imprimación con médium solo, se haya adherido de una forma total al revoco, incluso, tras la prueba correspondiente, ésta la ha protegido de las inclemencias a que ha sido sometida.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Como en todas las prácticas, el empleo del mismo médium para ambas operaciones, favorece la perfecta integración entre ambas capas, en una mayor medida, si se guardan convenientemente las debidas precauciones ya apuntadas reiteradamente (empaste de una forma gradual)

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Al ser despojada la prueba de la correspondiente protección, se aprecia a simple vista, de un cambio de tonalidad entre ambas zonas. En la zona desprotegida los tonos aparecen más oscuros (fig.29).

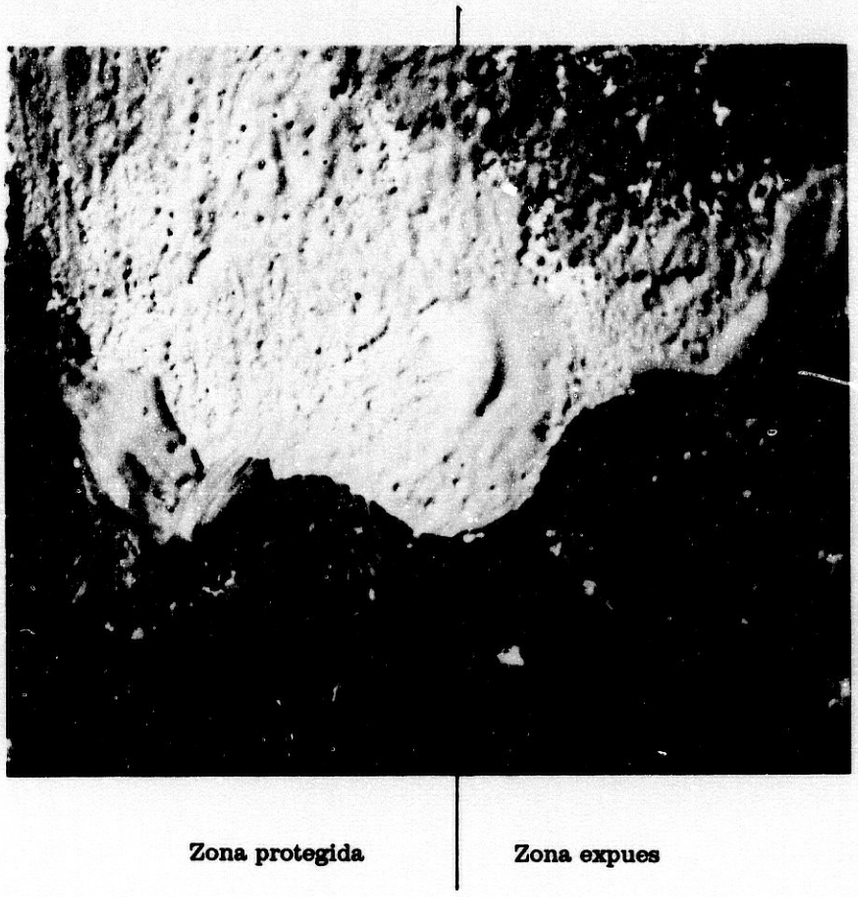


Figura 29. Muestra de la práctica E-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

Hasta ahora hemos creído que sólo se trataba de la suciedad aportada por la polución ambiental; sin embargo, si la comparamos con la práctica E-3 ésta apenas se ha ensuciado e incluso se aprecia una ligera aclaración de la tonalidad, probablemente debida al impacto de la luz intensa o al aclaramiento por el diluyente empleado (esencia de trementina).

El obscurecimiento de esta prueba podría tener distintas causas: la resina aportada al gluten, pudiera tornarse oscura al soportar elevadas temperaturas, sobre todo, en verano. También, podría ser que ésta favoreciera el oxidado del color, oscureciéndolo.

Sin embargo, lo que está fuera de toda duda es que este médium es más receptivo a la suciedad que los otros; pues al lavarlo con jabón neutro, se aclara en una proporción considerable, aunque no totalmente, siendo otras causas las que complementan el obscurecimiento.

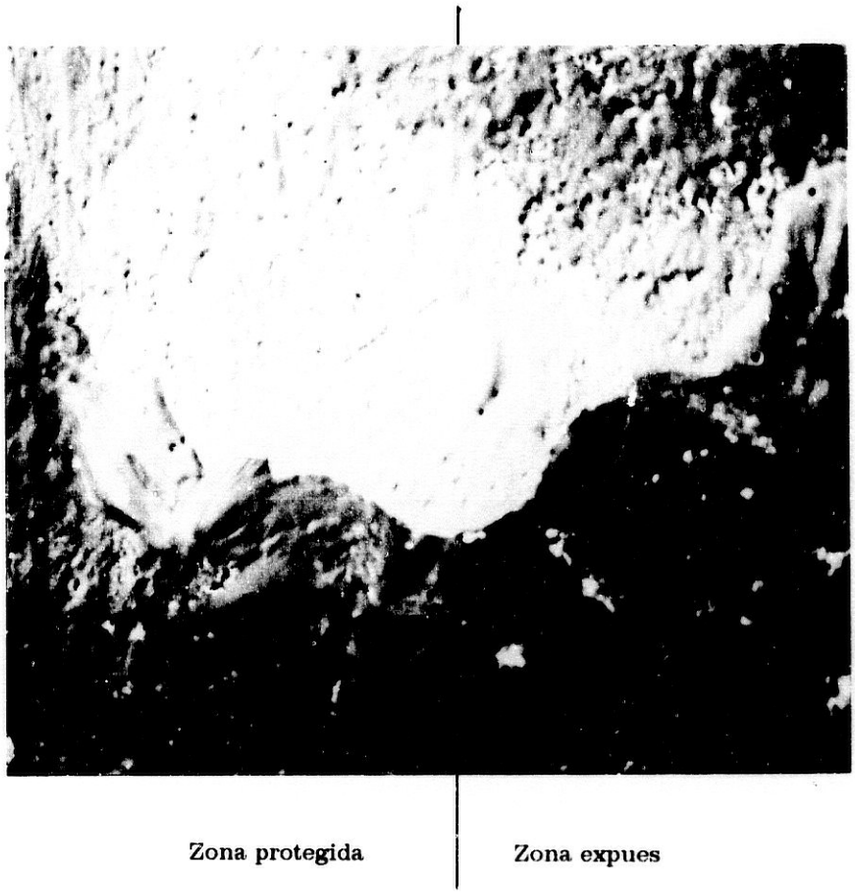


Figura 29. Muestra de la práctica E-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

Hasta ahora hemos creído que sólo se trataba de la suciedad aportada por la polución ambiental; sin embargo, si la comparamos con la práctica E-3 ésta apenas se ha ensuciado e incluso se aprecia una ligera aclaración de la tonalidad, probablemente debida al impacto de la luz intensa o al aclaramiento por el diluyente empleado (esencia de trementina).

El obscurecimiento de esta prueba podría tener distintas causas: la resina aportada al gluten, pudiera tornarse oscura al soportar elevadas temperaturas, sobre todo, en verano. También, podría ser que ésta favoreciera el oxidado del color, oscureciéndolo.

Sin embargo, lo que está fuera de toda duda es que este médium es más receptivo a la suciedad que los otros; pues al lavarlo con jabón neutro, se aclara en una proporción considerable, aunque no totalmente, siendo otras causas las que complementan el obscurecimiento.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

De un lado, la propia dureza del soporte empleado y convenientemente experimentado, y a la propia del gluten de la presente práctica, nos recomiendan su empleo con todas las garantías para la pintura mural exterior, con el correspondiente limpiado cuando se aprecie un cambio de tonalidad debido a la suciedad.

15. PRÁCTICA E - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se realizó como en la práctica anterior, con una sola mano de médium transparente y posterior cauterización.

1.2. DIBUJO PREVIO

Fue realizado a carboncillo previo a la imprimación con objeto de que ésta no impidiera su agarre y siendo fijado por ésta.

1.3. MANCHADO

Esta operación se ha realizado como una pintura al temple, sin apenas empastar al principio, sino de una forma acuarelada, pues tanto la naturaleza del soporte como la del tema elegido favorecían esta forma de mancha.

1.4. TERMINACIÓN

Al no necesitar gruesos empastes, esta operación se ha realizado con sucesivos barridos del pincel en seco, enriqueciéndolo con barnizados de médium y fijados con el cauterium, operación habitual en este tipo de médium.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. IDONEIDAD DEL TEMA ELEGIDO

La característica rugosa del soporte ha favorecido la elección de un tema acorde con tal calidad, como es el lienzo de fachada, donde el principal motivo es la propia calidad textural y tonal del revoco de ésta, complementando con los elementos decorativos realizados en piedra, que resaltan el colorido crema total de la fachada.

2.2. POSIBILIDADES EXPRESIVAS CONSEGUIDAS

La expresividad característica del tema es la quietud y aspecto reseco de la superficie, sólo alterado con el elemento complementario de los árboles que proyectan su sombra sobre ésta, confiriendo un dinamismo que contrasta con la quietud propia de la fachada (fig. 30).

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Al no haber incidido en la superficie con gruesos empastes y materiales de carga, estas calidades han quedado reducidas a las que nos proporciona el mismo soporte.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Se aprecia una calidad reseca propia del material de que se compone el revoco, pintura y piedra de la fachada, complementando con los elementos férricos de puerta y balcones, a los que se les superponen las ramas secas del árbol, cuyas calidades visuales contrastan con las del fondo, creando entre ambos elementos una atmósfera cuya sutileza agrada a quien contempla la obra.

Figura 30. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con "Revocril", 45 x 60 cm.

Figura 30. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con "Revocril", 45 x 60 cm.

2.3.2. Calidades táctiles

La sensación que produce al tacto la superficie del cuadro, se asemeja a la que nos proporciona la de la fachada, complementada con la rugosidad que le aporta la cera al ser frotada con el paño.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Ver apartado 3.1. de la práctica E-1

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Ver apartado 3.2. de la práctica E-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica E-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Al tratarse de otro aglutinante, esta adherencia se ha realizado de forma distinta, pues el agua empleada como diluyente del médium, aunque ha penetrado convenientemente en los poros, su fragilidad no ha aportado la resistencia suficiente.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Estos estratos se han unido convenientemente por tratarse de la misma naturaleza, y complementado por la cauterización.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Tras ser despojada de la capa protectora, se aprecia entre ambas zonas unas diferencias notables. El color se ha tornado lechoso en la parte expuesta, desprendiéndose fácilmente con el mínimo contacto de los dedos, y en la zona protegida, aunque no ha cambiado de tono, su fragilidad es manifiesta, desprendiéndose la película pictórica, si se rasca débilmente con un elemento punzante (fig. 31).

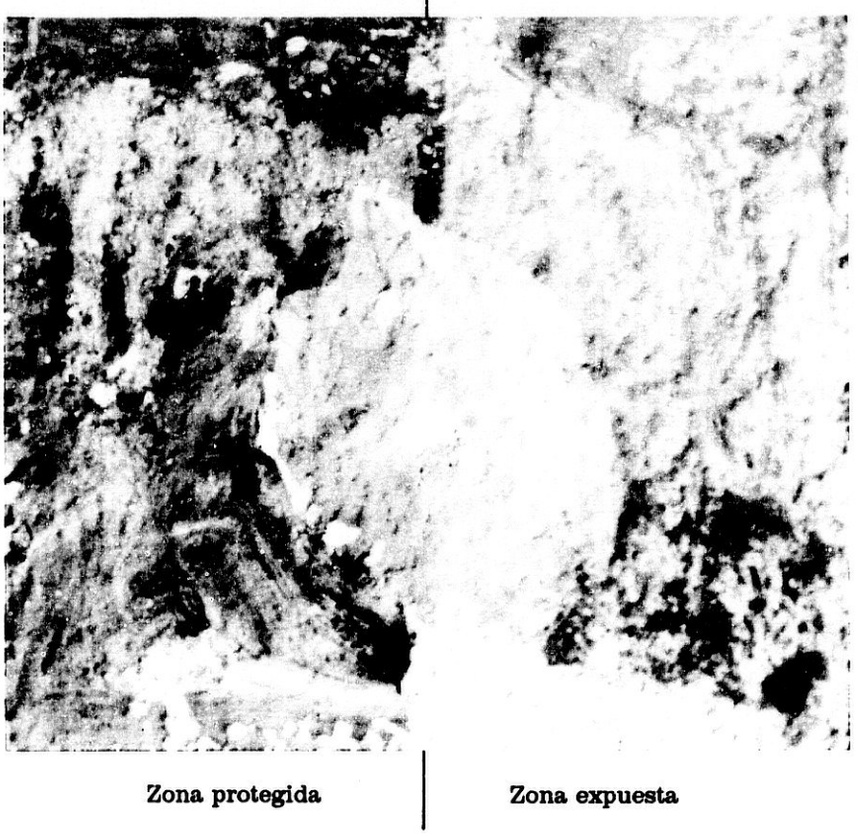


Figura 31. Muestra de la práctica E-2 expuesta a la intemperie,9 x 10 cm.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Por las causas antes apuntadas, se recomienda la exclusión de esta práctica para su empleo en pintura mural exterior.

16. PRÁCTICA E - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

La esencia de trementina que se emplea como diluyente del presente médium ha facilitado la perfecta adherencia de la imprimación

1.3. MANCHADO

Se ha realizado en algunos casos dejando las reservas correspondientes a los blancos, como si de una acuarela se tratara, favorecido por el aspecto textural y blanco del soporte. En otros casos se ha fluidificado la pincelada dejando por transparencias al descubierto el blanco del soporte.

1.4. TERMINACIÓN

Progresivamente se ha ido empastando desde el claro al oscuro, sin que por ello se pierda la rugosidad característica de este soporte, lo que favorece la unidad de la composición, ayudado por el barrido del pincel en seco sobre dicha superficie, consiguiéndose por superposición una variada gama de matices.

1.5. CAUTERIZADO FINAL

Esta operación, aunque no imprescindible con este médium, siempre favorece a la consistencia de las pinceladas depositadas y

que han quedado un tanto desligadas entre sí.

También es conveniente en los casos en que el excesivo empleo del diluyente (esencia de trementina) algunas pinceladas han quedado un poco mates, lo que se supera con una pasada de médium solo y su correspondiente cauterización.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

El tema se ha elegido en función del carácter mural de la práctica, estructurando los elementos de la composición en planos a la manera de un «collage», en algunas zonas, y en otras, envolviendo estos planos entre sí ayudados por líneas de ritmo compositivas, intentando en cualquier caso, que todos los elementos permanezcan en un mismo plano a manera de relieve (fig. 32).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

La disposición en forma de aspa de la composición, favorece el equilibrio de todos sus elementos, sin que haya uno que resalte sobre otros; en todo caso, la propia disposición concentra la atención hacia la parte central del tema («cuerpo de bandurria»), sin que por ello los otros elementos hayan pasado a un segundo plano.

Todos estos aspectos, unidos a los que nos aporta la naturaleza rugosa del soporte, posibilitan la consecución de la expresividad buscada.

2.3. Calidades texturales conseguidas

Como se ha apuntado anteriormente, las calidades texturales han quedado reducidas a los aportados por el propio del soporte.

Figura 32. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con revocril, 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Aunque el aspecto quieto de esta naturaleza muerta pudiera dar sensación de sosiego y quietud, la rugosidad del soporte, con sus innumerables destellos de la luz reflejada, facilitan la consecución de una superficie dinámica cuando la luz incide de una forma rasante sobre ésta, creando una atmósfera que unifica todos los elementos de la composición.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Estas han quedado reducidas a las propias que nos suministra el soporte, siendo de un rugoso medio muy agradable al tacto.

Figura 32. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con revocril, 45 x 60 cm

2.3.1. Calidades visuales

Aunque el aspecto quieto de esta naturaleza muerta pudiera dar sensación de sosiego y quietud, la rugosidad del soporte, con sus innumerables destellos de la luz reflejada, facilitan la consecución de una superficie dinámica cuando la luz incide de una forma rasante sobre ésta, creando una atmósfera que unifica todos los elementos de la composición.

2.3.2. Calidades táctiles

Estas han quedado reducidas a las propias que nos suministra el soporte, siendo de un rugoso medio muy agradable al tacto.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Ver apartado 3.1. de la práctica E-1

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Ver apartado 3.2. de la práctica E-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica E-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

El diluyente empleado en este gluten (esencia de trementina) ha favorecido la perfecta integración de la imprimación en el revoco, gracias a la naturaleza rugosa del mismo.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

La misma naturaleza del gluten empleado en ambos casos ha favorecido la perfecta integración entre estos, completado por la cauterización.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Como se aprecia en la prueba sometida a estas inclemencias, en la parte desprotegida se nota una ligera fragilidad en alguna zona no imprimada, lo que nos confirma el efecto protector de la cera y resina empleada en el gluten.

En cuanto a la resistencia de la propia capa pictórica, su deterioro ha sido mínimo; no se aprecia diferencia notable entre ambas zonas, ni de fragilidad ni de cambio de entonación (fig. 33).

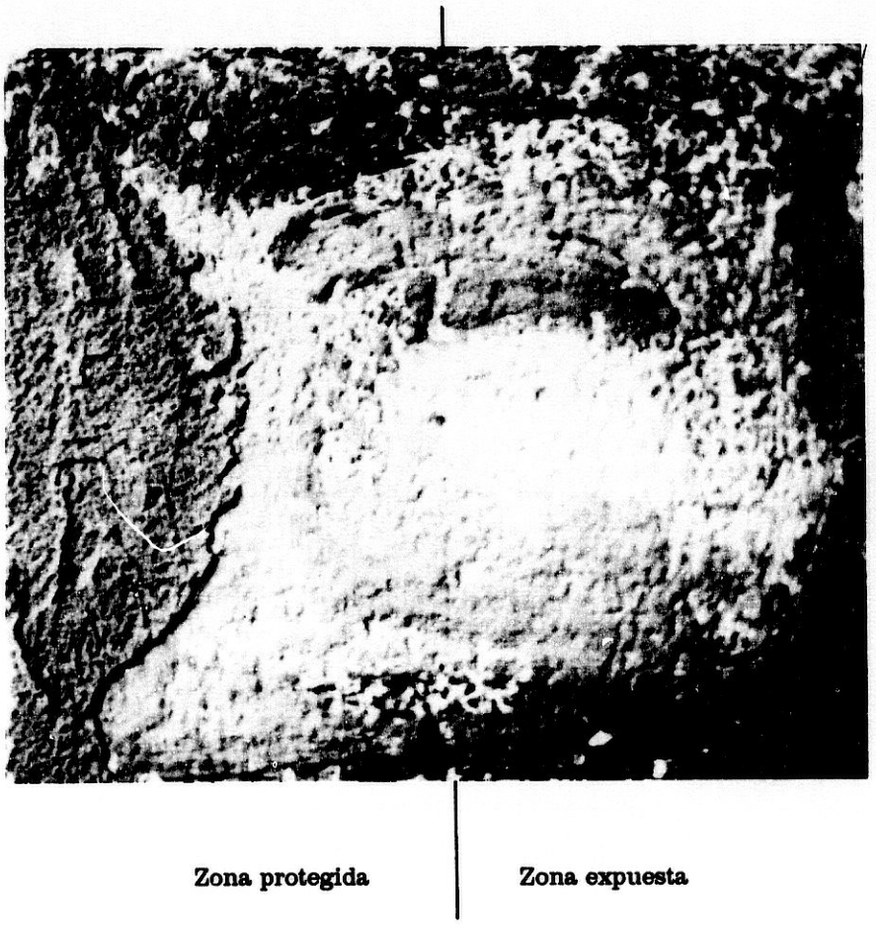


Figura 33. Muestra de la práctica E-3 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Tras los resultados obtenidos, se aconseja el uso de este soporte y el médium para su utilización en pintura mural exterior.

17. PRÁCTICA F - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Aunque en la muestra de estratos del referido soporte se aprecia una segunda mano de imprimación de médium más blanco, en este caso la tonalidad crema del revoco, semejante a la del tema elegido ha aconsejado realizar el tema directamente sobre la primera capa de imprimación de médium solo.

1.2. DIBUJO PREVIO

Como en todos los soportes donde no se ha necesitado la segunda mano de imprimación, el dibujo se ha realizado directamente sobre la capa de revoco y fijada con la primera capa de imprimación transparente.

1.3. MANCHADO

Esta operación es poco habitual con este médium, pues el carácter caliente del mismo aconseja simultanear dichas operaciones (manchado y acabado) es decir, manchando, empastando y acabando, incluso en algunos casos, pues a diferencia de otros médium no hay que esperar al secado de las diferentes sesiones, sino que el cuadro está acabado en el preciso momento en que la cera y resina se solidifican.

1.4. Terminación

Como acabamos de decir, esta operación se ha ido realizando desde el comienzo, con objeto de no enturbiar el color con excesivos recalentamientos, sino depositando la pincelada a manera de mosaico.

1.5. Cauterización final

En este caso no es imprescindible, pues de principio a fin las pincelada a través del color se han ido fundiendo progresivamente, aunque una pasada uniforme con objeto de igualar la superficie a veces es conveniente.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

El presente tema se ha elegido en función de las calidades que nos aporta el revoco del soporte, esto es, una superficie pétrea tanto por los componentes detríticos como del color elegido, lo que contribuye a la consecución de un carácter eminentemente mural por la perfecta conjunción entre el soporte y tema compositivo (fig. 34).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Lo más positivo en cuanto a la expresividad ha sido la perfecta conjunción con el elemento pétreo del primer término de la fachada.

Figura 34. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con «Restux», 45 x 60 cm.

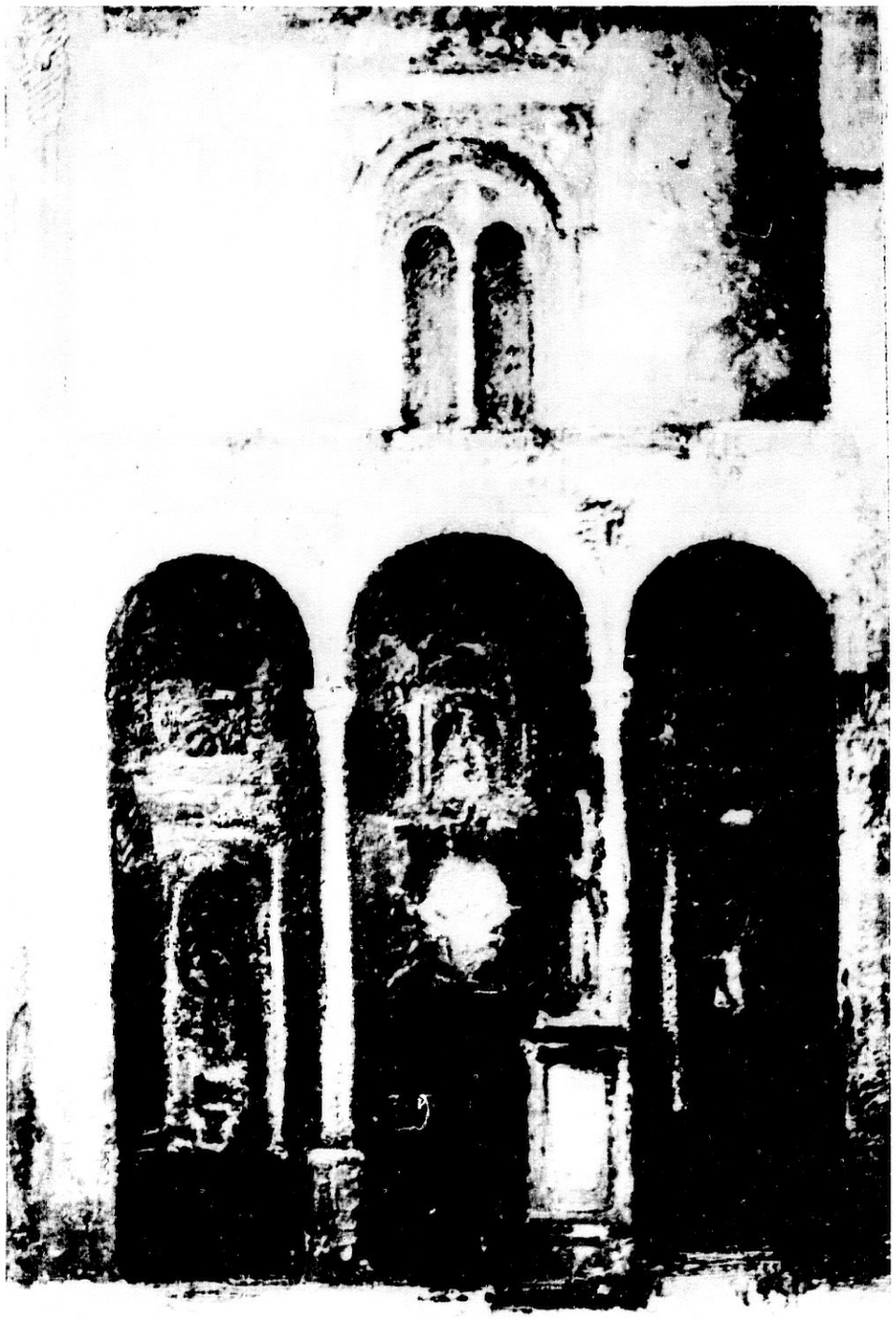


Figura 34. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con «Restux», 45 x 60 cm.

Incluso la escultura que hay delante, contrasta con el lienzo pictórico mural del segundo término, tanto desde el punto de vista textural como de colorido, cálido en el fondo frente al frío de la piedra de la escultura, columnas y resto de la fachada.

Otro detalle significativo es el contraste entre el claro del primer término y el oscuro del fondo, lo que le confiere al tema ese dinamismo expresivo antes apuntado.

2.3. Calidades texturales conseguidas

Se han conseguido de dos maneras bien diferentes de un lado, la propia calidad rugosa del revoco reflejada en los elementos pétreos, y de otro, con el movimiento de la pincelada se ha intentado conseguir la misma calidad que presenta el mural pintado al temple, del fondo; ésta calidad se aprecia mejor desde un punto visual.

2.3.1. Calidades visuales

Como acabamos de apuntar, esta calidad visual se aprecia en el mural del fondo, así como en la vidriera de la parte superior, con la pincelada más suelta, en contraste con el barrido del color en seco de las superficies de piedra, confiriéndole la misma calidad que nos proporciona el tema cuando lo contemplamos al natural, sobre todo, si le proyectamos una luz rasante.

2.3.2. Calidades táctiles

El aspecto táctil que presenta la superficie es muy agradable al tacto, sobre todo la zona pétrea, donde el barrido del pincel apenas ha ocultado la calidad que nos presenta el revoco; contrasta

con los gruesos empastes de la zona pintada precisamente para darle ese carácter pictórico que presenta.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

Tras su sometimiento a las pruebas de desgaste por los agentes atmosféricos esta práctica arroja los siguientes resultados.

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Tras la correspondiente prueba, la adherencia del mortero al muro no ha sufrido el más mínimo deterioro o movimiento; de un lado, la perfecta adherencia del mortero de cemento y arena en el ladrillo del muro, y experimentado suficientemente a lo largo del tiempo en que se viene utilizando en revoco de fachadas, y favorecido por la inclusión de la tela metálica acoplada al muro, lo que evita el agrietamiento por la dilatación de los materiales.

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Los componentes hidráulicos del revoco, semejantes a los del mortero, unido a la inclusión de los copolímeros favorecen la perfecta integración entre ambas capas.

La inclusión de las mallas de fibra de vidrio entre las distintas capas del revoco, ha favorecido el que las dos capas no hayan sufrido el más mínimo deterioro.

Hay que resaltar que el mencionado revoco ha sido experimentado por la firma elaboradora, con unos resultados que ofrecen todas las garantías de permanencia en fachadas sin deteriorarse lo más mínimo, por lo que el tiempo de dos años a que hemos

sometido la prueba, está plenamente rebasada con los 10 años aproximados que lleva el producto en el mercado.

3.3. Resistencia a la dilatación

Como se aprecia en el apartado correspondiente a la elaboración de este soporte, el grosor aproximado del revoco es de 10 mm., por lo que se han intercalado cada 3 mm. una malla, que va disminuyendo de grosor a medida que vamos hacia la superficie.

Las correspondientes mallas las ha experimentado la firma suministradora del producto, que aconsejan que se empleen siempre que el revoco exceda de 5 mm.

La resistencia a la dilatación ha sido total, a pesar de haber soportado temperaturas extremas, agua, etc.

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

La calidad rugosa y porosa de la superficie ha permitido que la cera y resina calientes se hayan adherido a la capa de revoco de una forma total, y ésta, a su vez, ha favorecido la protección del revoco.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo médium el empleado para ambas operaciones, la integración y adherencia entre ellas queda suficientemente garantizado, siempre que no se comience con excesivos empastes, lo que dificulta la adherencia del pigmento.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Visualmente se aprecia un suave cambio de tonalidad en la parte expuesta en relación con la protegida.

Mediante lavado se ha aclarado un poco, pero no en la medida prevista, pues pensábamos que la oscuridad de la parte expuesta se debía a la suciedad de la polución ambiental. Como se aprecia en la figura, el lavado ha aclarado la zona expuesta un 30%; sin embargo el 70% restante posiblemente se deba a otros factores, como frío, calor, humedad, oxidación del color, ennegrecimiento de la resina por el calor, sufrido en verano, etc. (fig 35).

Figura 35. Muestra de la práctica F-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

La protección que la imprimación ha aportado al soporte es importante, pues en alguna zona no imprimada se aprecia un desprendimiento de los componentes detríticos al rascar con un elemento punzante; no así, en la zona protegida por la imprimación, y aún con más dureza se encuentran las zonas más cargadas de gluten y pigmento. Lo que nos muestra que la cera, junto con la resina, protegen cualquier superficie, en este caso, un revoco para fachada suficientemente probado en cuanto a su dureza, para aguantar sin deteriorarse las más adversas inclemencias.

Respecto a la dureza de la pincelada, apenas se aprecia cambio en la zona expuesta y la protegida, salvo la de coloración, antes apuntada.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Tras el correspondiente análisis, tanto por parte del soporte como de los distintos estratos de la capa pictórica, hacen que recomendemos su utilización en pintura mural en exteriores, con todas las garantías de conservación.

18. PRÁCTICA F - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Para favorecerse del tono del revoco, se ha realizado con una mano de imprimación con gluten solo.

1.2. DIBUJO PREVIO

El dibujo se ha realizando (como en todos estos casos en que no es necesaria la coloración del soporte) directamente y antes de la imprimación.

1.3. MANCHADO

Al tratarse de un temple de cera, esta operación se ha realizado a modo de acuarela, pues nos interesaba conseguir todas las calidades y tonalidades propias del soporte, en este caso color crema, lo que ayuda a crear un ambiente uniforme.

1.4. TERMINACIÓN

Como se aprecia en la figura, en el presente tema hemos eludido los empastes ya que no lo requería en absoluto, limitán-

donos a realizar veladuras por barrido del pincel en seco y las correspondientes manos de gluten para afianzar la adherencia de la pincelada.

1.5. Cauterización final

Esta operación resulta imprescindible en la práctica que nos ocupa, pues al diluirla con el agua, la pincelada se debilita, por lo tanto es conveniente hacerle una pasada de gluten solo y su posterior cauterización, frotándolo seguidamente con un paño de lana, con lo que se consigue una calidad muy agradable al tacto.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

El presente tema se ha elegido en función tanto del colorido como de textura del soporte, ya que, en general, se pretende en todas las prácticas de pintura mural conseguir precisamente ese sentimiento mural con sus características peculiares que hacen que el tema esté inmerso en las propias calidades del muro, sin perforarlo, sin perspectivas violentas, etc. (fig. 36).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Hemos intentado simultanear esa robustez que nos proporciona el muro, con un tema etéreo, donde el cacharro es el único

elemento que parece como si surgiera de la misma materia del soporte, olvidando por un momento su carácter cerámico y frágil, a cambio de otro más contundente, como es el de la dura piedra del detritus empleado, contrastando con las telas y gasas que le circundan; por lo tanto este aspecto pétreo es exaltado.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

Son las mismas que nos proporciona el soporte, no habiendo ningún elemento que haya alterado esa rugosidad primitiva; incluso hay zonas donde la materia del soporte aparece libre de cualquier entonación posterior, como son algunas zonas del cacharro preferentemente.

Figura 36. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con «Restux», 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Visualmente se aprecian, a través del barrido del pincel y de las aguadas, unas transparencias en las telas muy sugestivas, así como el carácter pétreo del cacharro, con su decoración por transparencias; lo que en cierto modo también lo envuelve en cierta fragilidad. En definitiva, toda la composición resuma calidad de muro.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Como dijimos anteriormente, salvo la propia calidad rugosa que nos suministra el muro, atenuada por la jugosidad que le proporciona la cera, poco aporte de calidades nuevas se han conseguido.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica F-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica F-1

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica F-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Como se trata de otra fórmula, la adherencia del gluten se ha realizado de diferente forma.

El agua con la que se diluye el médium de cera saponificada, aunque penetra y empapa la superficie, la materia grasa y la resina tienen su poder impermeabilizante un tanto debilitado, por lo que se requiere insistir con varias capas sucesivas de este gluten de mayor a menor fluidez y, al mismo tiempo, con el cauterium hacer que penetren y se integren mutuamente y aporten al mismo tiempo protección al soporte.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Como ha quedado visto en el resto de las prácticas, la integración entre ambos estratos queda garantizado por tratarse del mismo gluten, sin olvidar por consiguiente las consabidas precauciones para que esto ocurra.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

La zona expuesta ha experimentado un ligero aclarado, posiblemente debido al impacto lumínico, al no estar los colores suficientemente protegidos por el gluten, en este caso bastante frágil para la intemperie (fig. 37).

La protección que el médium ha aportado al soporte, aunque no en la medida de los otros dos, ha sido satisfactoria, pues se nota mayor dureza en la zona imprimada.

Se aprecia un desprendimiento de la película pictórica en las zonas donde la pincelada está muy cargada de pigmento, lo que ha influido para que ésta esté debilitada de gluten y haya sido atacada

por los agentes atmosféricos, además de no permitir el excesivo pigmento que el gluten penetre en los poros del soporte.

Por este motivo reiteramos los consejos que se han dado respecto a este tema.

Para el temple de cera saponificada es aconsejable no empastar en las primeras capas, con objeto de que el elemento aglutinante pueda penetrar en los poros del soporte y de manera progresiva ir empastando y cauterizando para que las pinceladas se integren entre sí.

Aunque esta precaución es una constante con cualquier médium , en éste que nos ocupa es muy conveniente tener en cuenta estas premisas.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

Debido a la fragilidad del gluten, esta práctica no la aconsejamos como idónea para pintura exterior.

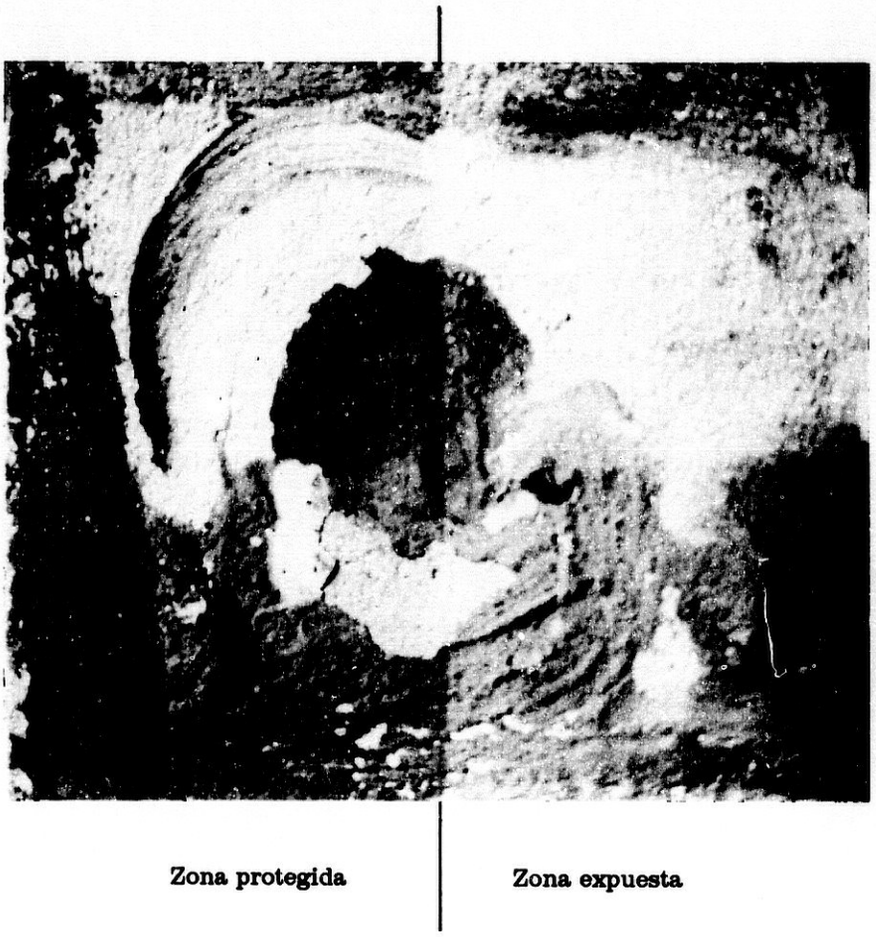


Figura 37. Muestra de la práctica F-2 expuesta a la intemperie

Figura 37. Muestra de la práctica F-2 expuesta a la intemperie

19. PRÁCTICA F - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

En este caso, para aprovechar la calidad y colorido del soporte, sólo se ha imprimado con la primera capa de médium transparente, con dos manos sucesivas de mayor a menor fluidez para favorecer el empapado de la cera y la resina en los poros del soporte.

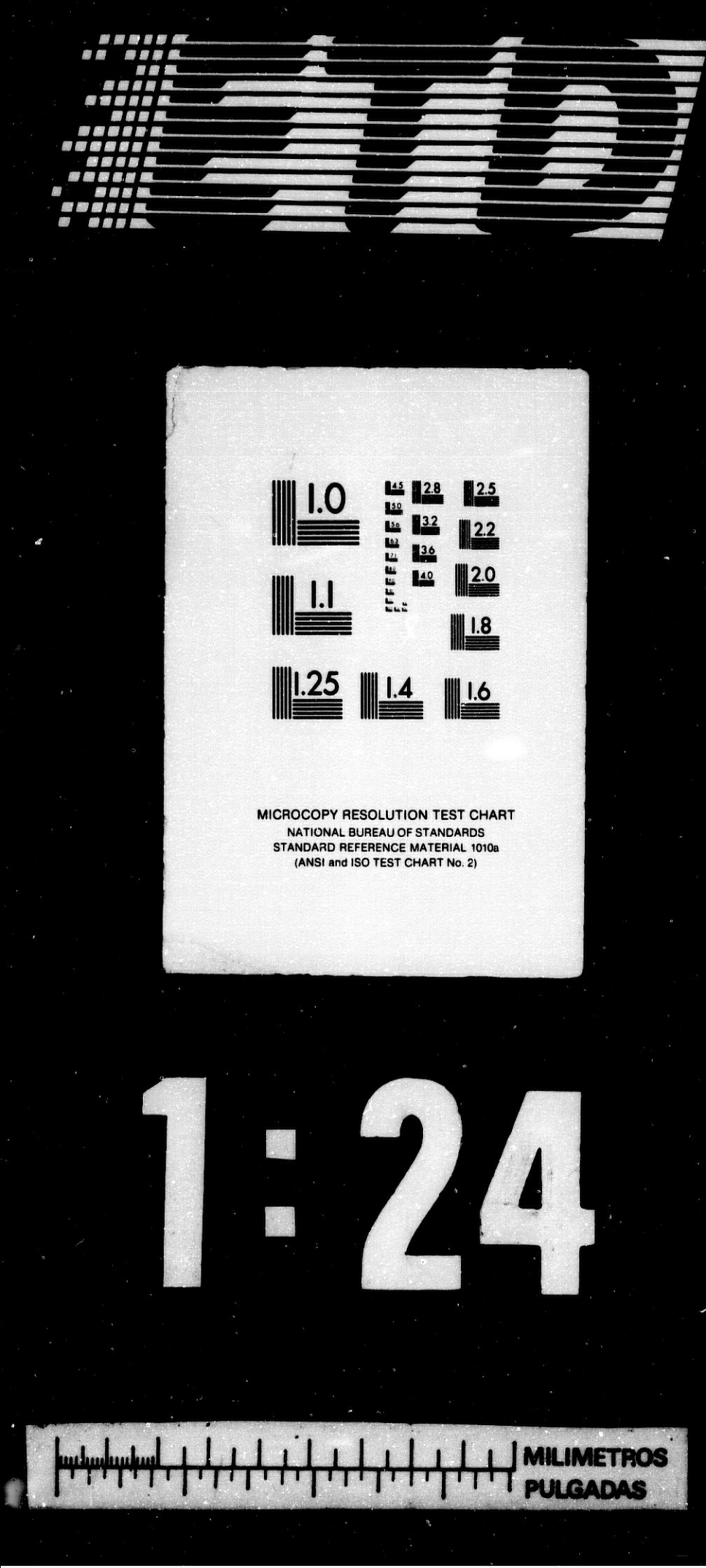
1.2. DIBUJO PREVIO

Se ha realizado sobre la imprimación y simultáneamente al manchado.

1.3. MANCHADO

Al tratarse de un tema un tanto abstracto, se ha ido dibujando en forma de manchas, lo que ha permitido simultanear ambos procesos.

Como se aprecia en el presente tema, se ha intentado conseguir una gama de texturas que van desde reservas del propio


1.0
1.1
1.25
1.4
1.6
2.8
3.2
3.6
4.0
2.5
2.2
2.0
1.8
MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)
1:24
MILIMETROS
PULGADAS

19. PRÁCTICA F - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

En este caso, para aprovechar la calidad y colorido del soporte, sólo se ha imprimado con la primera capa de médium transparente, con dos manos sucesivas de mayor a menor fluidez para favorecer el empapado de la cera y la resina en los poros del soporte.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se ha realizado sobre la imprimación y simultáneamente al manchado.

1.3. MANCHADO

Al tratarse de un tema un tanto abstracto, se ha ido dibujando en forma de manchas, lo que ha permitido simultanear ambos procesos.

Como se aprecia en el presente tema, se ha intentado conseguir una gama de texturas que van desde reservas del propio

soporte a importantes aportaciones de materiales de carga que, a su vez han sido manchados en algunos casos con aguadas para permitir que conserven su primitiva estructura.

1.4. Terminación

Este proceso se ha desarrollado preferentemente afianzando con el dibujo algunas manchas iniciales completamente abstractas, buscando en algunos casos, algún significado figurativo, y en otros, (con el barrido del color sobre las zonas con materiales de carga) conseguir una variedad de matices lo más expresiva posible.

1.5. Cauterización final

Aunque el presente gluten se emplee en frío, a veces es conveniente cauterizar la obra una vez terminada e incluso durante el proceso, por los motivos aludidos reiteradamente.

En la presente práctica se ha cauterizado para conseguir algunos efectos tonales, y a la vez facilitar la integración de las pinceladas con las zonas matéricas de carga.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

El tema propuesto en principio se trataba de una composición conjugando una escala de texturas, comenzando por las reservas dejadas del propio soporte a las suministradas por el aporte de materiales de carga de distintas granulometrías.

Como hemos dicho anteriormente, se comenzó manchando tanto con formas de color como de elementos detríticos. Esto fue derivando hacia la consecución de dos zonas perfectamente delimitadas, una con formas más o menos etéreas en la parte superior, y otra con los referidos relieves en la inferior. Al intentar afianzar algunas zonas con el dibujo fueron surgiendo nuevas formas subsidiarias que iban enriqueciendo la composición.

De las zonas de que hablábamos, la inferior sugería algo tangible, de una gravidez que se identificaba con el suelo, bien de tierra o rocoso; y la parte superior se identificaba con algo etéreo como cielo, nubes, bruma, etc. Por lo que nos sugería una composición paisajística, aunque sin una concreción definida. Esto nos animó a incluir en la composición abstracta un elemento figurativo, un pino que con su presencia ahuyenta cualquier especulación sobre la naturaleza del tema resultante (fig. 38).

Figura 38. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con "Restux", 45 x 60 cm.

Como hemos dicho anteriormente, se comenzó manchando tanto con formas de color como de elementos detríticos. Esto fue derivando hacia la consecución de dos zonas perfectamente delimitadas, una con formas más o menos etéreas en la parte superior, y otra con los referidos relieves en la inferior. Al intentar afianzar algunas zonas con el dibujo fueron surgiendo nuevas formas subsidiarias que iban enriqueciendo la composición.

De las zonas de que hablábamos, la inferior sugería algo tangible, de una gravidez que se identificaba con el suelo, bien de tierra o rocoso; y la parte superior se identificaba con algo etéreo como cielo, nubes, bruma, etc. Por lo que nos sugería una composición paisajística, aunque sin una concreción definida. Esto nos animó a incluir en la composición abstracta un elemento figurativo, un pino que con su presencia ahuyenta cualquier especulación sobre la naturaleza del tema resultante (fig. 38).

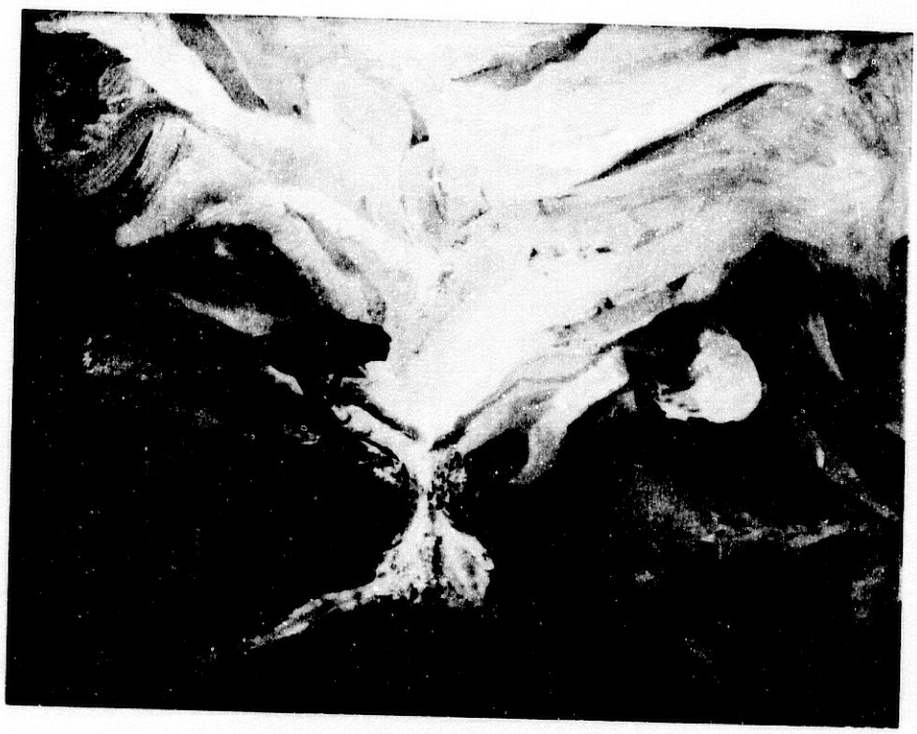


Figura 38. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con "Restux", 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Como se ha apuntado anteriormente, el propio soporte y los relieves aportados han favorecido la ejecución de un tema paisajístico agreste que, por la disposición de sus elementos compositivos, nos sugería, antes de incluir el elemento figurativo, cualquier situación paisajística sin especificar paraje, incluso nada en concreto; el color por el color y la textura por la textura se conjugaban entre sí, brindándonos una composición cuya expresividad estaba fuera de toda duda.

Pensamos que el presente tema está abierto a las más insospechadas interpretaciones por parte del espectador, agravadas aún más si tapamos el elemento figurativo que nos dirige hacia interpretaciones concretas.

2.3. Calidades texturales conseguidas

Las calidad textural es uno de los elementos que valoran y dan expresividad al tema, conseguidos tanto por la del propio soporte, como por la incisión de la pincelada y progresivo relieve con los materiales de carga, elementos que por sí solos valoran la composición.

2.3.1. Calidades visuales

La luz que incide de una forma rasante sobre la superficie del cuadro facilita unas calidades visuales muy apreciables, diferenciando perfectamente la calidad de cada zona, elemento térreo y relieves rocosos en la zona inferior y celajes etéreos en las zonas superiores, más sosegadas en cuanto a destellos de luz reflejada; sin embargo,

lo suficientemente movida y dinámica en contraposición con la calidad táctil inferior.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Estas se han conseguido en toda su gama, desde un liso tenue hasta unas rugosidades importantes. En ambos casos todas son agradables al tacto, pues la cera ha aportado una película sobre los elementos rugosos que la hacen a su vez lisos o amortiguados en su dureza aparentemente visual.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartadc 3.1. de la práctica F-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica F-1

3.3. RESISTENCIA A LA DILATACIÓN

Ver apartado 3.3. de la práctica F-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Aunque se trata del mismo revoco, con su correspondiente rugosidad y porosidad de las anteriores prácticas, en la presente, la esencia de trementina empleada como diluyente ha contribuido a que el gluten se haya integrado perfectamente en los poros, ya que se han dado varias manos, de mayor a menor fluidez, ayudadas por pasadas del cauterium para favorecer esta adherencia.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Como en todos los casos en que el vehículo aglutinante del color que es el mismo que el empleado en la imprimación, esta adherencia queda garantizada en mayor medida si comenzamos el cuadro con la pincelada fluida de mayor a menor grado, ayudado finalmente por la cauterización final.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

En esta prueba no se aprecian visiblemente cambios en la coloración entre ambas zonas.

En cuanto al grado de dureza de la pincelada e incluso en las zonas matéricas, ésta se encuentra con una fragilidad que facilita el desprendimiento de los granos detríticos si se presiona sobre ellos con un punzón.

Pero en la práctica ¿qué otro procedimiento aguantaría sin deteriorarse en su totalidad si fuese tratado de igual modo?(fig. 39).

Generalmente cuando se trata de zonas muy cargadas de materia, el elemento aglutinante no tiene la suficiente fuerza como para adherirse al soporte como si se tratara de pinceladas más fluidas. Por consiguiente estas consecuencias se compensan con un

barnizado final insistiendo en las zonas matéricas.

Sin embargo en las zonas donde la pincelada es fluida apenas se aprecia diferencia de dureza entre la zona expuesta y la protegida.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Vistas las pruebas, recomendamos la presente práctica como idónea para ser empleada en pintura mural exterior.

Sin embargo recomendamos un barnizado con médium solo y posterior cauterización, en el caso de que se empleen materiales de carga.

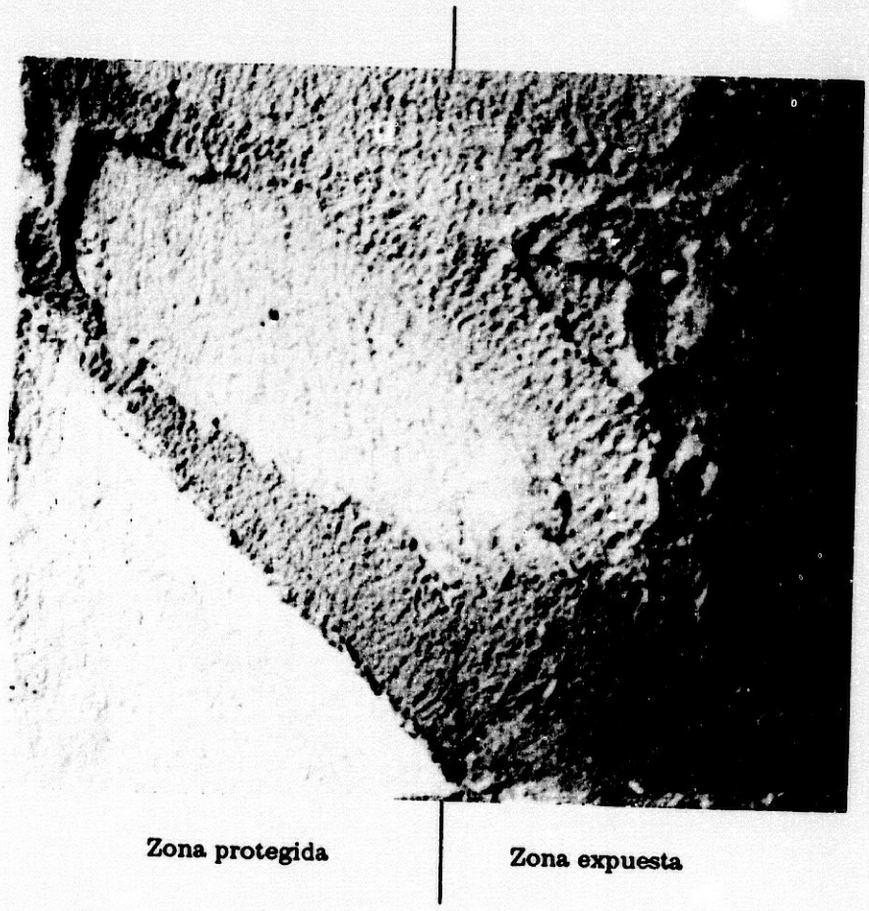


Figura 39. Muestra de la práctica F-3 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

20. PRÁCTICA G - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

La propia naturaleza del soporte aconsejaba las dos manos de imprimación. En primer lugar se ha realizado con médium solo, y posteriormente se le ha dado una segunda mano de médium y blanco de cinc con objeto de aclarar la oscuridad parcial del detritus empleado en el revoco.

1.2. DIBUJO PREVIO

En este caso y dada la característica del tema elegido, este dibujo se ha realizado por manchas, con lo que se fusionan este apartado con el posterior.

1.3. MANCHADO

Dibujo y manchado se han realizado al unísono, por que en principio no se había pensado en un tema preconcebido, sino lo que las texturas del soporte y las aportadas con detritus y vidrio triturado nos han ido sugiriendo.

1.4. Terminación

Se ha realizado afianzando poco a poco las manchas que circundan al elemento central cargado de materia, y a medida que se expande se va tranquilizando en cuanto a fuerza colorista y en motivos alegóricos un tanto figurativos que quedan en segundo plano.

1.5. Cauterización final

Al tratarse de un médium en caliente, prácticamente se va cauterizando de principio a fin; por tanto, esta operación apenas es conveniente.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

Como en casi todas las prácticas, esta elección siempre está en función de sacar el máximo provecho a las calidades que nos suministra el soporte, junto con las propias del médium empleado.

La fuerte rugosidad y porosidad del soporte nos sugirió un tema donde los elementos aditivos o de carga jugaran un papel preponderante (fig. 40).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Como decíamos, todo quedó supeditado a las calidades aportadas, de un lado, por las del propio soporte y sobre todo por los materiales de carga (en este caso vidrio fraccionado en el centro,

que nos sugiere una granada abierta de la que salen unos caminos a modo de rayos hacia las zonas que lo circundan), en donde aparecen los elementos anecdóticos del tema, y al mismo tiempo la propia calidad del soporte que contribuye junto con la cera a crear una atmósfera sugerente, diáfana y transparente.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

La textura juega el papel principal en la composición junto con el color, y en último lugar el dibujo.

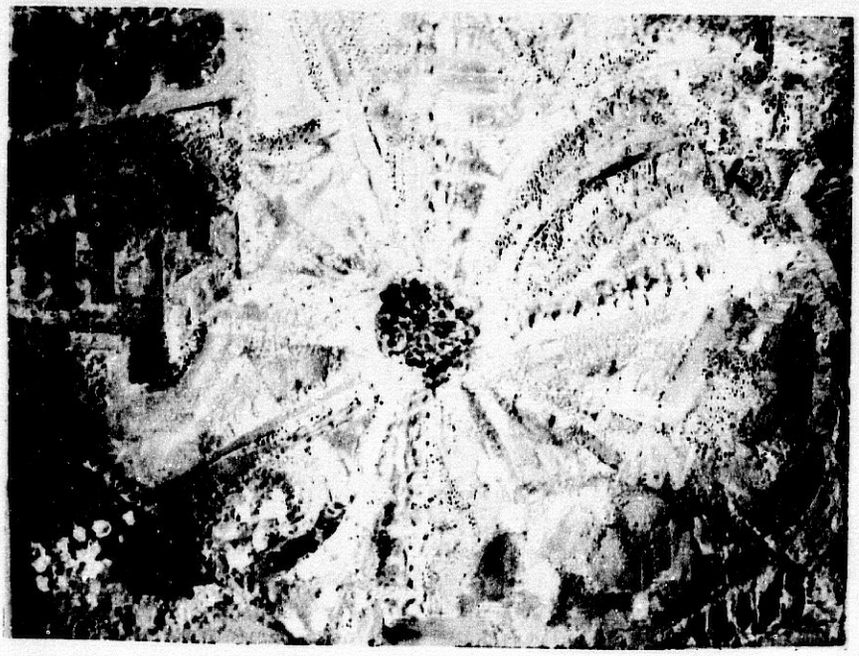


Figura 40. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con «Revogran», 45 x 60 cm.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

La destelleante luz que desprenden los cristales del centro van acompañados de pequeñas huellas hacia el exterior, dejadas por la impronta de las teselas que en un primer momento se adhirieron al soporte, y que finalmente se eliminaron para conferir mayor importancia al tema central, continuando hacia el exterior con calidades más sutiles dejadas por los instrumentos de hierro, (cestrum), o del barrido del pincel casi en seco, donde el relieve del detritus del fondo aparece sutilmente.

La luz rasante afianza estas calidades que hemos apuntado.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Las calidades táctiles se generalizan en toda obra realizada a la encáustica, por la propia jugosidad y lisura que es inherente a la cera, aumentada con la ayuda del correspondiente frotado o cepillado.

Con el presente médium, (cera en caliente), el aspecto táctil que nos produce es el propio de un esmalte cerámico.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

El estudio realizado para analizar el comportamiento de los diferentes estratos que componen la muestra, sometidos a la intemperie, arrojan los siguientes resultados:

3.1. Adherencia del mortero al muro

En esta primera capa de estrato, común a las distintas muestras analizadas, ha quedado suficientemente garantizada su adherencia y resistencia a las pruebas a que ha sido sometida.

3.2. Adherencia del revoco al mortero

El único elemento adherente que interviene en este revoco es la resina sintética o copolímeros acrilo-vinílicos, cuya adherencia y resistencia como revoco de fachadas está probada suficientemente a lo largo de los últimos años.

3.3. Resistencia a la dilatación

La aportación de las mallas de fibra de vidrio entre las distintas capas de revoco ha aportado a éste una resistencia a la dilatación, y por consiguiente a su deterioro posible, fuera de toda duda.

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

La cera y la resina empleadas en caliente se han adherido totalmente a los poros del revoco confiriendo a éste una mayor resistencia ante el desgaste producido por los agentes atmosféricos.

3.5 Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo gluten empleado en ambos casos y unido al uso del calor, que en cierto modo lo transforma en un solo elemento, se ha adherido y soportado las pruebas pertinentes.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Las diferencias de coloración que se aprecian en otras pruebas, en la presente apenas se nota, circunstancia que no acabamos de comprender, ya que se trata de los mismos glútenes y pigmentos.

En cuanto a la resistencia, se aprecia un ligero quebrantamiento en la zona expuesta, lo que facilita la penetración de la humedad y consiguientemente su deterioro. Sin embargo, se observa en zonas muy cargadas de pigmento, lo que se evitaría empastando de una forma menos contundente (fig. 41).

Otra causa posible de este deterioro es la poca compactación de los elementos del revoco, pues los gránulos de cuarzo están tan disgregados que su movimiento tras la dilatación inciden en la capa de pigmento que se encuentra entre ellos.

Sin embargo la dureza de la capa pictórica apenas ha sufrido alteración tanto en la zona protegida como en la expuesta.

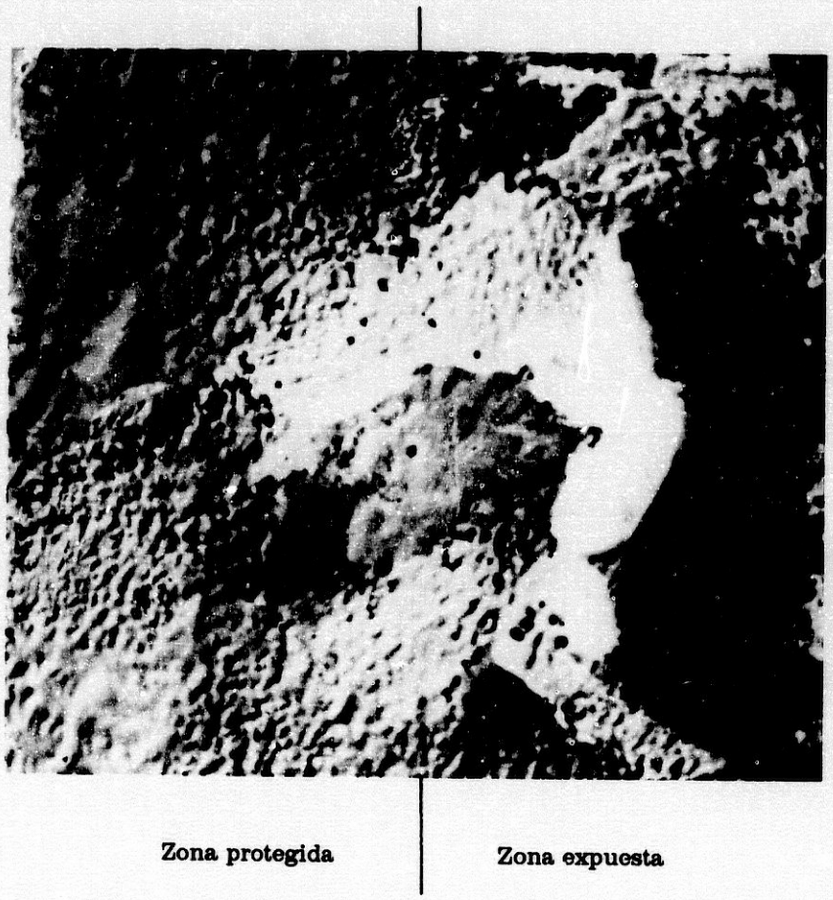


Figura 41. Muestra de la práctica G-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

A la vista de los resultados obtenidos con la capa pictórica en particular, y el soporte en general, como revoco de fachadas suficientemente experimentado, aconsejamos su empleo para la realización de murales exteriores.

21. PRÁCTICA G - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se ha realizado a requerimiento del tema propuesto, para poder aprovechar el granulado y pigmentación de éste como reservas dejadas en el tema y que sustituyen a las que se realizarían con la capa pictórica.

Por consiguiente, se han realizado las sucesivas capas de imprimación con médium solo.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se ha hecho sobre la capa de imprimación directamente con el pincel y un color claro, en contraste con el gris del fondo.

1.3. MANCHADO

Se practicó simultáneamente con el dibujo a manera de temple, con las mismas precauciones que con esta técnica se necesitan, como empastar progresivamente, aumentar la tonalidad del colorido, que luego con el secado baja de intensidad, etc.

1.4. Terminación

Con las continuas manos de médium sobre las pinceladas debilitadas por el agua y su posterior cauterización, se ha ido empastando progresivamente perdiendo en algunas zonas esa rugosidad característica del soporte, y dejando en otras zonas la capa de revoco al desnudo.

Las continuas manos de médium, además de servir para dar consistencia a la pincelada, se realizan para que recobren su tonalidad primitiva, cuando están mojadas y pierden al secarse.

1.5. Cauterización final

Como en todas las prácticas donde el gluten es temple de cera saponificada, esta operación resulta imprescindible, si se quiere garantizar la permanencia y durabilidad de la obra, y al mismo tiempo, conseguir con el paño de lana ese lustrado tan característico de la pintura a la cera.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión técnico-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

El tema propuesto, con las calidades pétreas de los muros del primer término y empedrado del suelo, etc., se asemejaba a las del soporte empleado, con lo que se podría sacar todo el provecho posible a los aspectos que nos brindaba a su vez el gluten empleado, de aspecto mate, y la protección que le ofrecía la rugosidad del soporte a la fragilidad propia del gluten (fig. 42).

Figura 42. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado co «Revogram». 45 x 60 cm.

Figura 42. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado co «Revogram». 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Con la presente práctica se pretendía que el soporte jugara el papel frente a la pintura como elemento pictórico, y ésta se integrara en el soporte como una sola cosa, buscando la característica eminentemente mural, (que la pintura no esté superpuesta al soporte, sino metida en él, aprovechando las calidades que este le brinda).

2.3. Calidades texturales conseguidas

Además de las propias del soporte, en algunos casos se ha recurrido a la espátula para empastar en algunas zonas donde se requería eliminar el excesivo aspecto rugoso, con objeto de afianzarlo en otras zonas por el contraste, y conseguir una variada gama de texturas.

2.3.1. Calidades visuales

Al incidir la luz rasante, se aprecian las calidades que tienen cada uno de los elementos de la composición: ladrillo y revoco del torreón y puerta, piedra del muro del primer plano, empedrado del suelo, elemento vegetal, etc.

2.3.2. Calidades táctiles

Con la incidencia de los instrumentos empleados se ha conseguido una serie de calidades que, al pasar la mano, se aprecian las mismas que nos producen el natural en algunos casos, sobre todo, un sentimiento de permanencia y durabilidad propia de la pintura mural.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Ver apartado 3.1. de la práctica G-1

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Ver apartado 3.2. de la práctica G-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica G-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Con ayuda del cauterium esta imprimación se ha introducido completamente, aunque no le ha aportado la dureza y protección necesarias por la propia fragilidad que ésta conlleva.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Esta faceta queda garantizada al ser el mismo gluten el empleado en ambos casos; sin embargo es contraproducente empastar excesivamente si no se tienen en cuenta las premisas apuntadas con anterioridad, esto es, enriquecer con gluten solo las zonas donde hay excesivo pigmento.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Los comportamientos ante la intemperie de la presente prueba son un tanto negativos. Se aprecia un aclaramiento en la pigmentación en la zona que ha quedado expuesta. En cuanto a la dureza, se ha debilitado notablemente en la zona expuesta, hasta el punto de desprenderse con el mínimo roce.

En general se aprecia un ligero cuarteado de la capa pictórica debido al movimiento por la dilatación de los gránulos de cuarzo. Este cuarteamiento se aprecia en mayor medida en la zona desnuda, lo que ha facilitado la penetración de la humedad y su consiguiente deterioro (fig. 43).

Figura 43. Muestra de la práctica G-2 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Con respecto a este consejo huelgan los comentarios, ya que ha quedado completamente descartado su empleo para pintura mural en exteriores. Sin embargo, dadas las calidades conseguidas, es muy recomendable para murales interiores.

22. PRÁCTICA G - 3

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se realizó dando unas primeras manos de gluten solo, de mayor a menor fluidez, con objeto de que la esencia de trementina introdujera la cera y resina en lo más profundo de los poros.

Posteriormente se realizaron los relieves con materiales de carga, consistente en polvo de mármol y piedra pómez pulverizada, en las zonas ocupadas por las hojas de madera del balcón y los barrotes de hierro.

Finalmente se realizó una capa de imprimación con blanco de cinc en las zonas donde se querían conseguir transparencias claras.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se realizó preferentemente en las zonas que iban a ocupar las hojas del balcón y los barrotes y antes de la última mano de la imprimación, pues el dibujo de los elementos se hizo simultáneamente con el manchado.

1.3 MANCHADO

Como cualquier pintura con materia grasa, se realizó diluyen-

do la pincelada con esencia de trementina, y empastando progresivamente sin cauterizar.

1.4. Terminación

Se siguió empastando gradualmente a manera de «collage» en el lienzo de fachada, con objeto de ir consiguiendo las texturas propias de ésta.

En la zona ocupada por las figuras del tiovivo o carrusel se fue jugando con la pincelada en forma de arabesco para darle el movimiento característico de éste.

1.5. Cauterización final

Esta operación ha sido muy positiva, porque ha favorecido la integración de las pinceladas entre sí por medio del calor, así como ha unificado la calidad jugosa de toda la composición que en algunas zonas estaba reseca y en otras excesivamente brillante, y con la ayuda de un cepillo se ha conseguido matizar y unificar todas las zonas del tema.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

El motivo por el que hemos decidido elegir este tema tuvo como objeto analizar el comportamiento de los materiales empleados como materiales de carga, su adherencia y resistencia sobre el referido soporte rugoso (fig. 44).

Figura 44. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con «Revogran», 45 x 60 cm.

Figura 44. Cera y resina disueltas en esencia de trementina sobre soporte preparado con «Revogran», 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Se pretendía conseguir con el contraluz del tema un contraste entre los elementos oscuros y quietos del relieve de los primeros términos; con la claridad también estática de la fachada, y todo ello dinamizado con el tema central de la plaza.

2.3. Calidades texturales conseguidas

Con estos tres términos citados se ha pretendido conseguir una variada gama de texturas y calidades que nos suministra tanto la calidad del soporte como la que nos brinda la técnica empleada, pues la cera y la resina favorecen que se puedan conseguir gruesos empastes, de un lado, y tenues y velados matices, de otro.

2.3.1. Calidades visuales

La quietud de los barrotes con su relieve favorece que las calidades de los términos siguientes se muestren en cierto modo agudizados por este contraste, y su vibración lumínica sea de una consideración apreciable. Las calidades matéricas de cada elemento de la composición se aprecian de una forma visual: contraste entre el telón de fachada y la lona que cubre el tiovivo.

2.3.2. Calidades táctiles

Como hemos dicho anteriormente, los elementos texturales conseguidos desde los relieves de los primeros términos hasta la más tenue pincelada, aportan una variada gama de calidades táctiles, muy apreciable desde el relieve cilíndrico de los barrotes o planos de la madera de la ventana, a las rugosidades de la fachada

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Ver apartado 3.1. de la práctica G-1

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Ver apartado 3.2. de la práctica G-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica G-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Se realizó de una forma total, y se ha conferido al revoco una protección frente a los agentes atmosféricos.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

La adherencia está favorecida por la naturaleza del mismo gluten empleado en ambos casos.

La aportación de materiales de carga con el pigmento ha resistido totalmente las tensiones dilatatorias de la intemperie, favorecido sin duda también por la porosidad del soporte que ha influido en su adherencia.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

El cambio de coloración entre la zona expuesta y la protegida

es apenas perceptible; en cualquier caso, sólo un leve obscurecimiento en la zona expuesta, sin que esto haya influido en su resistencia.

También se aprecia una pérdida del brillo inicial en la zona expuesta; sin embargo lo recobra totalmente con el frotado con un paño de lana (fig. 45).

En cuanto a la dureza, no se aprecia diferencia entre las zonas protegidas y expuestas, habiendo aguantado perfectamente la prueba.

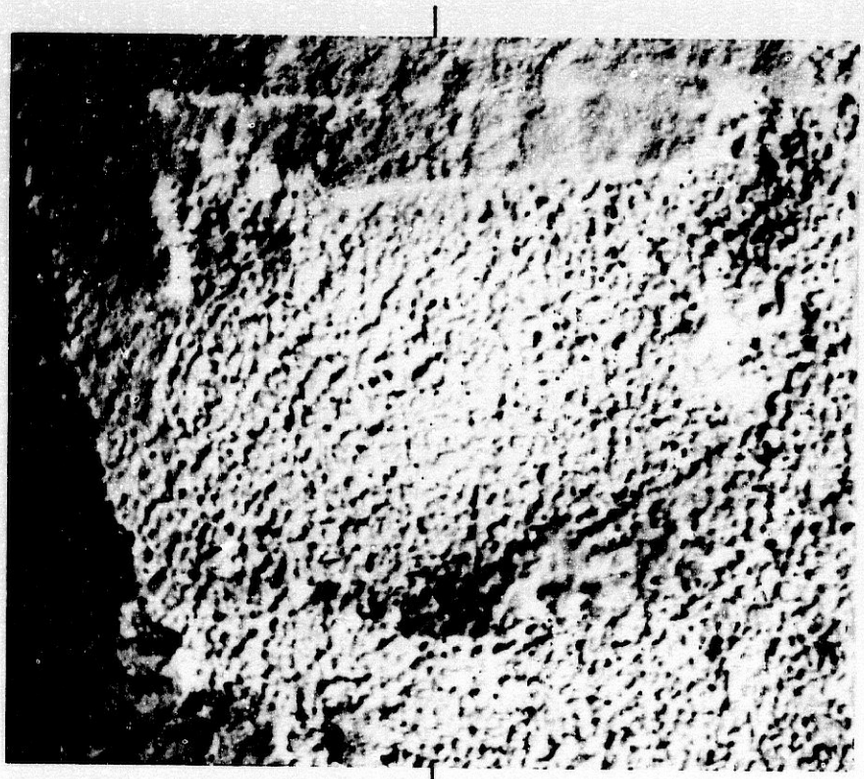


Figura 45. Muestra de la práctica G-3 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. Consejo recomendable para su empleo

En vista de los resultados obtenidos, recomendamos el empleo de esta práctica en pintura mural exterior.

23. PRÁCTICA H - 1

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Como se aprecia en la muestra de estratos, el color del revoco había de aclararse para conseguir sus transparencias.

Se procedió con una mano de gluten solo, que con la ayuda del cauterium fue penetrando en los poros del soporte ligeramente rugoso.

Posteriormente se terminó con una segundo capa de médium y blanco de cinc.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se procedió a punta de pincel con un color neutro, con lo que se fueron concretando las distintas zonas de la composición sin apurar el dibujo.

1.3. MANCHADO

Se siguió depositando el color como si fuese un puzzle, con objeto de que no se ensuciaran los distintos matices; a veces, con el barrido del pincel o con la herramienta dentada, se iba trasladan-

do de un lado a otro el color, o consiguiendo con su impronta las calidades que nos demandaba el tema, o por superposición de la pincelada con el color puro, conseguir matices variados al aplicarles el cauterium y salir a superficie los estratos depositados anteriormente en forma de burbujas o por corrimiento de la pincelada superior al ser derretida.

1.4. Terminación

En este caso se entrelazan el manchado, terminación y cauterización final, pues así lo exige la naturaleza del gluten empleado que, al no existir un liquido diluyente, se tiene que ir empastando y expandiendo la pincelada con la ayuda del cauterium; por lo tanto, de principio a fin se está manchando, terminando y cauterizando.

1.5. Cauterización final

No obstante, con objeto de unificar la obra, a veces es conveniente realizar una pasada uniforme con el cauterium.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

La elección siempre está en función de las calidades que nos aportan tanto el soporte como el gluten de la fórmula empleada.

La rugosidad del soporte nos sugirió el presente tema de fachada con sus variadas texturas y tonalidades, en contraposición al elemento vegetal del fondo (fig. 46).

Figura 46. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con «Puma gris» *(cemento cola)*, 45 x 60 cm.

Figura 46. Cera y resina en caliente sobre soporte preparado con «Puma gris» *(cemento cola)*, 45 x 60 cm.

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Se ha intentado conseguir, además del propio contraste entre la luz y la sombra (claro y oscuro), que estas dos zonas se contrapongan y se complementen, entre una cálida y otra fría, con lo que por su complementariedad se exaltan mutuamente.

2.3. Calidades texturales conseguidas

La textura juega un papel importante siempre que se trate de una pintura encaústica, pues el agradable efecto que nos brinda la cera invita a introducirnos en este campo.

2.3.1. Calidades visuales

Al incidir la luz, se aprecia en estas superficies unas calidades agradables a la vista, de aspecto esmaltado, que brinda la variada gama de texturas que se han conseguido; las del primer término de calidad pétrea, y las del fondo, más sueltas en consonancia con el elemento pintado.

2.3.2. Calidades táctiles

El aspecto agradable que produce al tacto se asemeja a la que nos brindaría una superficie de esmalte cerámico, superando la dureza y frialdad de ésta por su aspecto más sutil y cambiante, pues admite con el frotado aumentar o disminuir la intensidad del brillo.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. Adherencia del mortero al muro

Con la ayuda de la tela metálica y la propia que aporta el cemento empleado en el mortero, esta adherencia no ha sufrido el más mínimo movimiento o dilatación.

3.2. Adherencia del revoco al mortero

Al ser uno de los componentes del revoco el mismo cemento que el del mortero, además de las resinas sintéticas aportadas, y en último caso las mallas de fibra de vidrio intercaladas, confieren a este revoco una adherencia y durabilidad suficientemente comprobada en construcción.

3.3. Resistencia a la dilatación

Como hemos dicho, las mallas intercaladas entre el revoco ha favorecido su resistencia frente a las tensiones dilatatorias producidas por la intemperie.

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

La rugosidad del soporte y las calorías con las que se ha diluido la imprimación ha favorecido que formen un cuerpo compacto protegiéndose mutuamente.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Se ha formado un solo cuerpo entre ambos estratos al ser de

la misma naturaleza; por tanto, si uno se ha adherido, consecuentemente el otro también.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

El resultado obtenido tras la exposición a la intemperie es bastante satisfactorio.

El colorido se muestra un poco más oscuro en la zona expuesta, debido en parte a la suciedad provocada por la polución.

En cuanto a la dureza de la capa pictórica, se aprecia en el surco realizado en ambas zonas una leve diferencia de profundidad, debido a la blandura de una y otra zona; sin embargo no se aprecia cuarteamiento ni desprendimiento de la capa pictórica.

En alguna zona donde ha recibido imprimación se aprecia una mayor fragilidad, con lo que se queda una vez más probada la protección que confiere la cera a cualquier soporte (fig. 47).

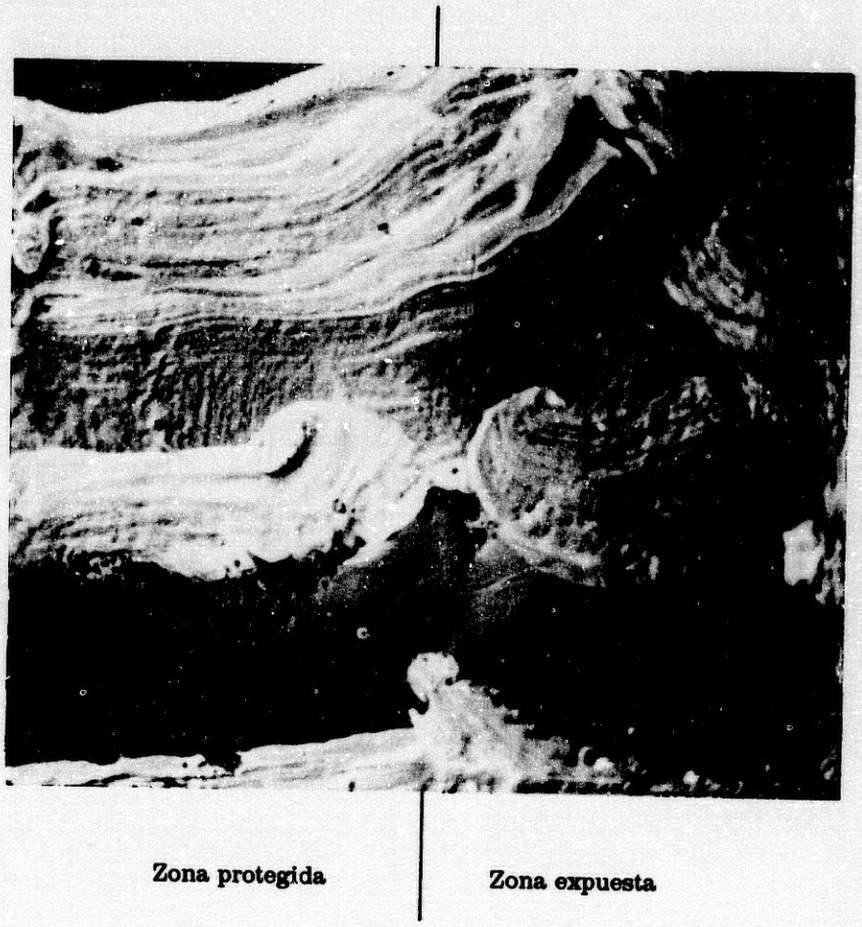


Figura 47. Muestra de la práctica H-1 expuesta a la intemperie, 9 x 10 cm.

3.7. CONSEJO RECOMENDABLE PARA SU EMPLEO

Tanto los resultados del soporte como de la película pictórica nos aconsejan su empleo en pintura mural exterior con todas las garantías de perdurabilidad.

24. PRÁCTICA H - 2

1. REALIZACIÓN DEL TEMA

1.1. IMPRIMACIÓN

Se procedió con una primera mano de aglutinante solo, con su correspondiente cauterización, y posteriormente una segunda y definitiva con aglutinante y blanco de cinc.

1.2. DIBUJO PREVIO

Se ha realizado a pincel con un color azulado, con objeto de no influir en posibles transparencias.

1.3. MANCHADO

Dada la naturaleza del médium empleado, (cera suponificada), se procedió a manchar fluidificando la pincelada, dejando en algunas zonas las reservas blancas de las luces a manera de acuarela, incidiendo sobre todo en el colorido azulado de las sombras, como se hizo en el dibujo previo. Finalmente y antes de proceder a empastar, se cauterizó la mano de gluten que se le había dado.

1.4. Terminación

Se prosiguió empastando sutilmente, con objeto de no tapar las calidades murales que nos brindaba el soporte. Tales calidades forman un solo cuerpo con los elementos de la composición, fachadas encaladas. A medida que se iba empastando, se iban enriqueciendo las pinceladas (un tanto debilitadas por el agua), con manos de gluten y su correspondiente cauterización.

1.5. Cauterización final

Curiosamente en el presente soporte y médium empleado ésta sería la última de las cauterizaciones, de las muchas que durante el trabajo se han realizado, cosa que no ocurre con otros médiums.

2. ESTUDIO ESTÉTICO. Visión expresivo-crítica

2.1. Idoneidad del tema elegido

Como en toda prueba de pintura mural, se intenta elegir un tema que se integre perfectamente con las calidades del soporte. En el presente, la calidad rugosa que nos brinda el revoco, igual al de las fachadas de las casas, el tema no podía ser otro que esas tres fachadas encaladas que con su disposición y proyección de sombra, se podía conseguir un efecto mural muy interesante. (fig. 48).

2.2. Posibilidades expresivas conseguidas

Sobre todo se ha conseguido un efecto gravitatorio bastante acusado al apreciarse la contundencia que nos aporta el propio muro en el cual está embuida la pintura. Todo está afianzado con el

juego de luz y sombras que le confiere aún más volumen y gravitación a los elementos del tema.

Figura 48. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con «Puma gris» *(Cemento cola)*, 45 x 60 cm.

juego de luz y sombras que le confiere aún más volumen y gravitación a los elementos del tema.

Figura 48. Temple de cera saponificada sobre soporte preparado con «Puma gris» *(Cemento cola)*. 45 x 60 cm.

2.3. CALIDADES TEXTURALES CONSEGUIDAS

En este caso, sólo aquellas que nos suministra el soporte, pues este ha permanecido como único elemento estructural.

2.3.1. CALIDADES VISUALES

Con las proyecciones de sombra de los elementos de la composición y la que nos suministra la luz rasante sobre las calidades del soporte, se nos aporta esa riqueza textural visual apreciable.

2.3.2. CALIDADES TÁCTILES

Sólo la calidad del soporte, enriquecida por la jugosidad que le aporta la cera, es suficiente para producir un agradable efecto al tacto, semejante al que nos producirían las paredes de la composición, si las tocásemos.

3. ESTUDIO TÉCNICO. Visión técnico-objetiva

3.1. ADHERENCIA DEL MORTERO AL MURO

Ver apartado 3.1. de la práctica H-1

3.2. ADHERENCIA DEL REVOCO AL MORTERO

Ver apartado 3.2. de la práctica H-1

3.3. Resistencia a la dilatación

Ver apartado 3.3. de la práctica H-1

3.4. Adherencia de la imprimación al revoco

Aunque la adherencia ha sido buena, no lo ha sido tanto la resistencia a las pruebas a que ha sido sometida la muestra, pues el presente gluten no tiene la suficiente grasa para impedir que la humedad lo deteriore.

3.5. Adherencia de la capa pictórica a la imprimación

Al tratarse del mismo médium, este se ha adherido perfectamente, pero ni uno ni otro han podido impedir que la humedad y polución las deteriore.

3.6. Resistencia de la capa pictórica a la intemperie

Como se aprecia en la foto de la prueba sometida a las inclemencias (fig. 49), se ve a simple vista la zona que ha sido protegida y la expuesta.

En la expuesta, además de la pérdida de coloración, también se ha desprendido parte de la capa pictórica.

Sin embargo, en la zona protegida se aprecia la primitiva jugosidad y dureza que, aunque más débil que en las otras pruebas, es lo suficiente como para haber aguantado las altas y bajas temperaturas, ya que la protección ha sido sólo de la luz y de la humedad.