

PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS.

UNIDAD TEMÁTICA Nº9

LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS: GENERALIDADES Y CLASIFICACIÓN.

9.1. DEFINICIÓN Y CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN.

9.2. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO.

9.3. TÉCNICAS TRADICIONALES (magras, grasas, mixta histórica).

9.3.1. Magras.

9.3.1.1. Temple y sus variedades.

9.3.1.2. Acuarela.

9.3.1.3. Gouache.

9.3.1.4. Pastel.

9.3.1.5. Pintura al Fresco

9.3.2. Grasas.

9.3.2.1. Óleo y sus variedades.

9.3.2.3. T. Mixta.

9.3.2.3. Pintura a la cera, encáustica y variedades.

9.4. BIBLIOGRAFÍA Y ENLACES WEB.

9.1. DEFINICIÓN Y CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN.

Definición de Procedimiento pictórico.

Unión de los elementos que constituyen el aglutinante o adhesivo y los pigmentos.

Definición de Técnica Pictórica.

La forma de aplicar el procedimiento pictórico.

De este modo nos sumamos a la definición de Antoni i Palet por ser uno de los autores que menos ambiguo se ha mostrado al definir tanto el procedimiento pictórico como la técnica pictórica.

*“El procedimiento es aquel método usado en el arte de la pintura que hace referencia exclusivamente al aglutinante o fijador del pigmento empleado para pintar y no a la forma operativa de llevar a cabo la pintura”*¹

¹ PALET I CASAS, Antoni: *Tratado de pintura: color, pigmentos y ensayo*. Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002, p. 55.

² lbi diem.

Este autor también habla del concepto de técnica pictórica en los siguientes términos.

*“Se reservan las palabras técnicas pictóricas para describir las posibles formas de pintar diferenciadas que cada procedimiento pueda tener y admitir”*².

En cuanto a clasificación, todos los autores coinciden en el concepto magro o graso del aglutinante como primer nivel de diferenciación entre los procedimientos pictóricos, por lo que de ahí partiremos también nosotros.

Debemos de tener en cuenta aquellos procedimientos que no llevan aglutinante ya que el soporte y el pigmento forman el cuerpo de la obra de arte, en cuyo caso lo nombraríamos en función del soporte o cualquier otra característica que lo destacara, como el pastel, cuya pequeña cantidad de aglutinante no tiene la función de fijarlo al soporte, sino más bien, de mantener el pigmento unido en forma de barra, de modo que podamos asirlo para aplicarlo. Más adelante en la U.T.11 se hablará con detalle de la Técnica del Pastel.

9.2. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO.

Aunque los yacimientos arqueológicos y los documentos escritos son el más claro indicador del origen y de los datos cronológicos que nos llevan a determinadas áreas del mundo. Es difícil determinar quién fue el primero en descubrir y utilizar estos o aquellos materiales y procedimientos.

Precisamente, por que a pesar de las distancias, incluso separados por océanos, el ser humano ha desarrollado de forma espontánea, a partir de los materiales que la tierra les ofrecía, procedimientos y técnicas homólogos que les permitió expresarse artísticamente, esto es, de un modo auténtico, personal y duradero, su contemporaneidad.

Resulta especialmente útil para la comprensión de este proceso el visualizar de algún modo el conjunto de los procedimientos, su evolución y la zona geográfica en la que se localizan y desarrollan, podremos consultar a los historiadores Honour Hugh y Fleming John, en su *Historia mundial del arte*, que incluye una serie de

tablas cronológicas que recogen la historia del arte desde los orígenes hasta nuestros días.

Prehistoria

Partiremos de los orígenes de la humanidad en concreto de aquellas manifestaciones pictóricas que se han conservado hasta nuestros días. Los distintos tipos de arte rupestre que se conocen (de pintura mural en cuevas), se concentran sobre todo, en ciertas regiones pirenaicas pertenecientes a Francia y España y en la costa mediterránea. Encontrando además muestras de inferior calidad en Portugal, Norte de África, Italia y Europa oriental. Todas ellas coinciden en los procedimientos empleados. Los pigmentos usados, bien por separado, bien mezclados, dependiendo del periodo y la zona geográfica donde se emplearon, fueron el ocre de arcilla, rojo de óxido de hierro y negro de dióxido de manganeso que se aglutinaban con grasas animales (incluidas ceras) y resinas. Es en estos aglutinantes que hemos enunciado donde se encuentra ya el germen de esa primera clasificación que divide a los aglutinantes en magros y grasos. Recordemos que las exudaciones resinosas o gomosas de ciertos árboles ya existentes en aquella época son solubles en el agua. Y tal vez, también a partir de ahí es desde donde deberíamos comenzar nuestra evolución histórica. Centrémonos en los restos conservados y no en las hipótesis que, por fundadas y argumentadas que sean, al no conservarse muestras ni documentos escritos, no dejan de ser especulaciones.

El Temple

La pintura al temple es la técnica pictórica más antigua que se conoce. Es una técnica pictórica que consiste en disolver en agua y templar o engrosar con huevo, caseína, goma o una solución de glicerina los pigmentos naturales para poder aplicarlos sobre los muros, revestidos con una capa de tendido "seco" de yeso. Dependiendo del aglutinante que empleemos para engrosarlo se llamara temple a la caseína, temple al huevo, etc.

Las pinturas murales del antiguo Egipto y de Babilonia, y las del periodo micénico en Grecia, están probablemente realizadas al temple con un aglutinante de yema de huevo, al que en algunos casos se añadía un poco de vinagre. Posteriormente el empleo del temple se extendió por Europa y alcanzó su culminación en Italia. Pintores florentinos de los siglos XIII y XIV, como Giotto, Cimabue y sus contemporáneos, solían utilizar esta técnica sobre una preparación de yeso blanco. Los pintores renacentistas italianos molían los pigmentos a mano y una vez conseguido el polvo lo mezclaban con el aglutinante.

Nunca se ha desvanecido totalmente el empleo del tradicional temple al huevo, en el S.XIX fue refrescado por una serie de artistas pertenecientes a corrientes Prerrafelistas y Simbolistas, entre los que podemos mencionar a:

El inglés Samuel Palmer (1805-1881).

El austriaco Gustav Klimt (1862-1918).

El suizo de formación alemana Arnold Bröcklin (1827-1901).

El francés Gustave Moreau (1826-1898)

El belga Jean Delville (1867-1953).

En los Estados Unidos, una serie de artistas del S.XX retoman el temple al huevo que se comercializa en tubo. Mención especial merece el pintor norteamericano Andrew Wyeth (1917-2009) y otros continuadores de esa nueva escuela americana en la que podemos encontrar autores como: Thomas Hart Benton (1889-1975), Reginald Marsh (1898-1954), Ben Shahn (1898-1969), Peter Hud (1904-1984), Paul Cadmus (1904-1999), Jared French (1905-1988), George Tooker (1920-2011), Michael Bergt (1956) o Fred Wessel. Los ingleses como: Edward Wadsworth (1889-1949), Bernard Cohen (1933) y Antony Williams (1967).

En la actualidad se ha dado un resurgimiento de artistas que han retomado el procedimiento con la receta más clásica y se han lanzado a la creación plástica desde planteamientos estéticos totalmente contemporáneos. Hoy, este tipo de pinturas se están volviendo a poner de moda pero ya vienen envasadas y lo único que hay que hacer es añadir agua u otro aglutinante, generalmente caseína. Las pinturas al temple son opacas y mates y mantienen el color inalterable durante mucho tiempo. En Italia en los años 80 con la Transvanguardia italiana también se produce una revisión de los aspectos más específicos del oficio de pintor, cuestión que se refleja en la obra de artistas como Francesco Clemente (1952). En España en esos ejercicios de visitar estéticas y técnicas del pasado destaca la figura de Guillermo Pérez Villalta (1948).

La Pintura Parietal Romana

Los procedimientos usados en esta pintura debieron ser el encausto, el temple y el fresco. Aunque se sabe que los romanos desarrollaron la pintura sobre tabla, los restos pictóricos conocidos más importantes son de tipo mural, frescos protegidos con una capa de cera que avivaba los colores y conocidos como pintura parietal.

No hay acuerdo sobre su elaboración, de si llevaban aglutinante o no, lo cual distinguiría claramente entre un temple y un fresco, al parecer sí que se ha encontrado en algunos de ellos cera, lo que no llega a clarificar del todo si era un procedimiento encáustico que incluía la cera en el aglutinante o si esta se aplicaba posteriormente como una película protectora sobre un temple o fresco. Aunque hay autores como Selium Augusti que en sus investigaciones llegó a las siguientes conclusiones:

- 1. En la masa de los colores de todas las pinturas pompeyanas aparece cera.*
- 2. Todos los colores se presentan englobados en una masa cristalina de carbonato de calcio, que presupone el uso de cal apagada como aglutinante.*
- 3. Según ello, las pinturas pompeyanas están formadas por una solución jabonosa de cal que contiene en suspensión el color, y a la que se ha añadido cera como elemento protector e impermeabilizante. Pero para que esta solución diera buen resultado, se tenía que aplicar sobre un enlucido adecuado. El estrato base de las pinturas, blanco, lúcido, untuoso y fácilmente separable, debe estar formado por los mismos materiales encontrados en el estrato pictórico, con la adición de creta en lugar del color.*

El caso es que desde Vitrubio, con sus referencia a la pintura hecha al fresco

“*colores udo tectorio inducti*”⁴ hasta las investigaciones más recientes⁵ que han recopilado todos los análisis y teorías que se han realizado a estas pinturas pompeyanas; no se hace posible afirmar nada concluyente. Parece más acertado pensar que los romanos conocían estos tres procedimientos y los dominaban hasta el punto de que los gustos y preferencias del pintor y del cliente y según las características de lo que se iba a pintar era lo que decantaba la decisión final por uno de los tres procedimientos e incluso por procedimientos mixtos de los mismos.

Encáustica

El uso de la cera virgen como aglutinante para pintura es uno de los más antiguos que se conocen; fue empleado por los egipcios, griegos y romanos para la realización de sus pinturas, como queda constancia en los escritos de los autores clásicos (Plinio, Vitruvio).

Volvió a resurgir en el siglo XVII, siendo uno de los máximos exponentes de este resurgimiento el jesuita español exiliado en Italia abate Vicente Requeno, que reconstruyó el método clásico basándose exclusivamente en la interpretación de los textos clásicos.

El Conde de Caylus, contemporáneo de Requeno, estudió y favoreció el desarrollo de esta técnica basándose en la química moderna de su tiempo.

García de la Huerta escribe un tratado que partiendo de la obra de Requeno, amplía y enriquece con multitud de datos, a la vez que concreta las mejoras propuestas por él mediante la exposición de los métodos que había sometido a experimentación.

En la actualidad la cera de abejas ya no es la única que se emplea como aglutinante para la preparación de pintura con fines artísticos, si bien no de forma muy extendida, ha recibido una buena acogida por parte de algunos artistas contemporáneos relevantes y por un buen número de jóvenes creadores.

Fresco

Del fresco se sabe que en Grecia a finales del periodo minoico las casas tenían un enlucido final con la cal como único componente y que incluso las más sencillas se decoraban profusamente al fresco con un alto grado de perfección técnica y artística por lo que se considera la primera cultura que empleó este procedimiento sobre soporte mural. Emplearon mortero de cal y yeso pintado. Y a partir del S.V a. de C. se empleó tanto la encáustica como el fresco puro con dibujo grabado sobre el mortero.

En Roma, si bien no se concreta que fuera el único procedimiento empleado para pintar los muros pompeyanos, si queda claro que Vitruvio en su “*Libri VII De architectura*” deja claro que conoce el fresco y que se emplea en la época, a través de una clara descripción metodológica. Y además se emplea con profusión para pintar los muros y cubiertas de las Catacumbas, Y aunque técnicamente no represente ningún avance, no lo es así a nivel estético, que ya deja entrever la nueva forma de representar al cuerpo humano hacia lo que será el Románico.

En el románico los procedimientos generalmente seguidos fueron el temple y el fresco para cuadros y decoraciones murales, el temple y la aguada en la pintura sobre tabla y la aguada o acuarela (en éstas y en las tablas con aplicaciones de oro) para las iluminaciones de códices.

La pintura gótica que se empieza a desarrollar después de la arquitectura produciéndose lentos avances en cuestiones técnicas en pintura en cuanto al tratamiento de los soportes (que permiten la mayor difusión de un arte mobiliario), los pigmentos y los aglutinantes. Sigue la tradición tanto romana como gótica para la pintura de muros al Fresco. Sin grandes avances técnicos con un solo nombre propio, Giotto.

Continuaremos con el renacimiento que continúa sin grandes innovaciones procedimentales o técnicas, a excepción eso sí de la aparición en esta época del procedimiento al óleo. Fue una época de grandes pintores. En la obra de La Gioconda desarrollan las nuevas técnicas empleadas por Leonardo, el *sfumato* y el claroscuro. Miguel Ángel demostró la perfección técnica a la que se había llegado con los frescos de la Capilla Sixtina.

Acuarela.

Aunque diversos autores localizan el comienzo de la pintura a la acuarela en la fecha en la que los chinos inventaron el papel, esto es, poco después del 100 AC. Como especificamos al comenzar este capítulo. La definición de procedimiento atañe tan solo al pigmento y el aglutinante empleados, dejando aparte tanto el soporte como el modo de aplicarlo. Y es así como concluimos en que será también en el Antiguo Egipto donde encontramos los primeros registros del uso de la acuarela, en concreto para las ilustraciones de los papiros egipcios. El aglutinante para este procedimiento se realiza con pigmentos diluidos en agua, con aglutinantes como la goma arábiga o la miel.

Los tempranos dibujos orientales a tinta son en realidad una forma de acuarela monocroma. Podremos afirmar que la técnica a la acuarela tal y como se concibe en nuestros días empezó con la invención del papel en China en la fecha antes mencionada y parece ser que su evolución y desarrollo va ligada a la aparición del papel facilitado por el comercio o la fabricación del mismo. Siendo así que en el siglo XII los árabes introdujeron la fabricación del papel en España y la tecnología se extendió a Italia décadas más tarde. En la Europa medieval, se empleaban pigmentos solubles en agua aglutinados con un densificador derivado del huevo para los manuscritos miniados.

Algunos de los más antiguos fabricantes de papel incluyen a Fabriano (en Italia), abierto en 1276, y Arches (en Francia), abierto en 1492. Y este será el camino que ha seguido en su evolución.

Óleo

Tradicionalmente se atribuye la invención de la pintura al óleo al pintor flamenco Jan van Eyck a principios del siglo XV. Ya hemos mencionado que fue en el renacimiento cuando apareció el procedimiento al óleo. Sí bien, Van Eyck investigó

y trabajo con esta técnica dentro de los convencionalismos lineales del temple, haciendo un dibujo detallado en una tabla cubierta de yeso y aplicando sucesivas capas de veladuras de óleo transparentes.

Los venecianos avanzaron pintando sobre lienzo. Desarrollaron un estilo más libre basado en una pintura subyacente, monocroma y tosca, realizada al temple y añadiendo veladuras oleosas, también llamada, técnica histórica mixta y ampliamente desarrollada en la U.T. correspondiente. Los pintores holandeses como Rembrandt y Frans Hals y el pintor español Diego Velázquez hicieron ensayos con la aplicación de empastes.

Los avances de la química proporcionaron nuevos y brillantes pigmentos en el siglo XIX. La invención de los tubos plegables, que venían a sustituir a las bolsitas de tripa de carnero donde se guardaban los pigmentos hasta entonces, permitió a los pintores trabajar al aire libre copiando directamente de la naturaleza. Los aditivos químicos, que mantenían la pintura fresca, hicieron posible que se hiciera un mayor uso de los empastes. La pintura subyacente desapareció prácticamente. Los impresionistas franceses aplicaban, directamente sobre el lienzo, una gran cantidad de pequeñas pinceladas de colores brillantes. Ya no quedan más innovaciones técnicas o procedimentales hasta el desarrollo de la pintura no figurativa en el siglo XX, los pintores han experimentado con nuevas técnicas, aumentando las texturas con arena, marmolina, ceniza o escayola, manchando los lienzos y trabajando con pinturas comerciales y con aerosoles; también han combinado la pintura con fotografías y material impreso para formar collages. La versatilidad de la pintura al óleo ha hecho de ella el mejor medio de expresión para el artista del siglo XX; sin embargo, desde la década de 1960 son muchos los pintores que consideran que la pintura acrílica se ajusta mejor a sus necesidades.

9.3. TÉCNICAS TRADICIONALES (magras, grasas, mixta histórica).

9.3.1. Procedimientos magros o al agua.

Los procedimientos magros son aquellos que se originan por el uso de aglutinantes magros. Esto es, estos aglutinantes que se pueden disolver o deshacer en el agua.

9.3.1.1. Temple y sus variedades.

Como principales procedimientos magros tendremos:

Técnicas de la pintura al temple al huevo magro.

En el caso del temple al huevo magro, el aglutinante será la yema de huevo rebajada con agua en las proporciones de: un volumen del primero por dos del segundo. Existen como se especifica más adelante en la U.T.13 gran cantidad de variantes de este temple en función de las proporciones que queramos añadir de aceite de linaza o Barníz Dammar, y siempre teniendo en cuenta que este procedimiento se irá volviendo graso a medida que aumentemos las proporciones de estos.

Técnicas de la pintura al temple de cola.

En la U.T.13 encontraremos las indicaciones de cuales serán las proporciones y de cómo se consigue este aglutinante (agua-cola) a partir de la cola de conejo con el agua. Será preceptivo el añadir algunas gotas de aceite de linaza para dar elasticidad a dicha emulsión, siempre que el soporte sobre el que vayamos a pintar no fuera rígido.

Técnicas de la pintura al temple de caseína.

El aglutinante de este temple se elaborará con caseína y agua en las proporciones que se especifican en la U.T. 13. y nos dará una cola de gran fuerza por lo que fue empleada durante mucho tiempo por los carpinteros. Dependiendo del volumen de agua esta se puede dejar más diluida, por lo que resultará más ligera para su uso tanto en imprimaciones como aglutinante.

Técnicas de la pintura al temple de resinas sintéticas (polímeros): Acrílicos y polivinílicos. Es a través del proceso químico de la polimerización que se desarrollaron dos resinas sintéticas adaptadas para ser utilizadas en la rama del arte: las vinílicas y las acrílicas.

En cualquier caso, a pesar de las diferencias, los artistas emplean el término acrílico independientemente de si la resina es verdaderamente ácido acrílico/copolímero acrílico o, por el contrario, se trate de acetato de polivinilo (PVA). Las resinas acrílicas se hacen a partir de emulsión de acrilato o ácidos acrílicos y metacrílicos. Los acrílicos son copolímeros que con las debidas adiciones, se convierte en un medio soluble en agua, lo que permite diluir los pigmentos con más medio, con agua, o con una mezcla de los dos, según el acabado que se desee.

9.3.1.2 Acuarela.

El aglutinante de la acuarela es una solución gomosa a base de Goma Arábiga, exudación de árboles frutales (cerezo, almendro, albaricoque, melocotonero, etc.) y sobre todo de una acacia de Arabia (de ahí su nombre) o del Senegal, Esta se disolverá en agua en proporción $\frac{1}{2}$ vol. de goma arábiga por 1 vol. de agua. pudiendo añadirle de un 5,8% ó 10% de glicerina para conferirle elasticidad. (la glicerina es un alcohol denso, muy higroscópico, (que atrae el agua) y es soluble).

9.3.1.3. Gouache.

En el caso del gouache el aglutinante será el mismo y así, la proporción que variará, será la de pigmento amasado con esa solución gomosa. De este modo para el procedimiento a la acuarela mezclaremos $\frac{1}{2}$ vol. de pigmento con 1 vol. de solución gomosa y para el gouache será de 1 vol. de Pigmento por 1 vol. de solución gomosa. Obtenemos así dos procedimientos que, precisamente como consecuencia de esa diferencia de proporciones, en la cantidad de pigmentos nos ofrece unas características determinadas. Esto será, en el caso de la acuarela, que técnicamente se empleará por veladuras y aguadas, mientras que el gouache se prestará más a empastes cubrientes.

9.3.1.4 Pastel.

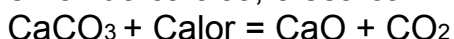
El pastel es un procedimiento magro que a penas si lleva algo de aglutinante. El más común (aglutinante) es la goma arábiga o la goma de tragacanto y su único objeto es el de mantener unidas las partículas de pigmento entre sí, dándoles forma de barra o similar para que las podamos cojer con las manos y aplicar el color.

Los soportes más adecuados serán papel, cartón o tela especialmente preparada con un grado de aspereza que permita al pigmento agarrarse bien. La fijación de estos pigmentos al soporte se hace por incrustación del mismo en la fibra del papel o en la superficie imprimada al efecto. Esta técnica consiste en que los pigmentos se "adhieren" al soporte, por eso en la técnica al pastel es tan importante fijar el resultado. Convendrá que los soportes estén fijos, para evitar desprendimientos del pigmento en polvo que forma parte de la obra.

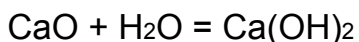
9.3.1.5. Pintura al Fresco.

Pintar al fresco significa aplicar los pigmentos minerales adecuados, simplemente disueltos en agua, sobre el muro previamente preparado con mortero de cal cuando éste aún está fresco, de aquí el nombre de fresco. El pigmento se aplicará a través de veladuras y transparencias con pinceles suaves y el único vehículo que emplearemos será el agua que será absorbida por la cal que al evaporarse, crea una fina capa de carbonato cálcico que es el que liga, aglutina y protege los pigmentos que hemos puesto. Análogamente al proceso que se da en la formación de una estalagmita, tenemos una pintura que deviene fósil. El aglutinante de este procedimiento será la propia cal del muro y los pigmentos son básicamente óxidos, muy sólidos a la luz. Y el que todo el material que se utiliza para pintar al fresco sea de origen mineral será una de sus mayores ventajas. Podríamos decir que es pintura fósil y ecológica. Los materiales que emplearemos para la preparación del muro serán básicamente la cal y la arena.

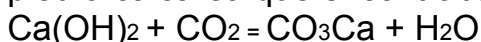
Cal. Es el carbonato cálcico procedente de las rocas calcáreas sometidas a más de 1000° C en hornos de leña, donde se libera del ácido carbónico para convertirse en óxido cálcico, o sea cal.



Este óxido de calcio es el que llamamos cal viva y se apaga sumergiéndola en unas balsas con agua donde hierve a 300° C y dejándola reposar un mínimo de un año. Se convertirá así en hidróxido de calcio



Finalmente el hidróxido de calcio en contacto con el anhídrido carbónico de la atmósfera se transforma en carbonato de calcio, la misma composición de la piedra calcárea que encontrábamos al principio.



El proceso de secado es de un mínimo de seis semanas, pero continúa durante unos seis meses.

Arena. Debe ser de río (no de mar), y si es de cuarzo mejor. De granulometría homogénea es bueno garbearla para que no contenga impurezas. Se debe lavar para eliminar las sales. Se puede utilizar arena de mármol.

Sobre el muro, bóveda, etc. Se hará el fratasado con un grosor de entre 0'5 cm y 1 cm y se deja secar lentamente durante como mucho tres días. Otra capa deberemos superponer sobre esta primera que será un mortero rico en cal y arena fina de no mucho grosor, pudiendo en última instancia añadir una tercera capa a modo de enlucido de cal. Muy importante será el planear que zona se va a pintar porque solo se deberá enlucir la parte que podamos trabajar esa sesión. Por no valernos al día siguiente. La cal en contacto con el anhídrido carbónico del aire forma una película insoluble de carbonato cálcico en la superficie pictórica protegiendo y adhiriendo el pigmento.

9.3.2. Procedimientos grasos o al aceite.

Los procedimientos grasos serán aquellos que no se disuelven en el agua. Estos lo harán en disolventes orgánicos o inorgánicos más o menos polares.

9.3.2.1. Óleo y sus variedades.

Técnica de la pintura al óleo: por capas (veladuras) o directa (*alla prima*).

El aglutinante para preparar el procedimiento al óleo será el siguiente:

120 cc o ml de aceite de linaza.

15 cc o ml. de cera virgen de abeja decolorada que se diluirá al baño maría hasta llegar a 135 cc o ml. Actuará de estabilizador, aumentando el espesor y la absorción del aceite.

360 y 480 cc o ml. de aceite de linaza puro, añadidos a lo anterior.

Más el pigmento.

El resultado de esta formula nos dará el procedimiento estándar para pintar al óleo con la técnica "*alla prima*". No obstante este procedimiento, admite una grandísima variedad de médiums, barnices, etc. Que permite la aplicación del mismo procedimiento prácticamente con cualquier técnica que nos propongamos ejecutar. Como podría ser la aplicación por capas o veladuras.

Técnica de la pintura alquídica.

El aglutinante de la pintura sintética acrílica o alquídica esta hecho a base de celuloide o nitrocelulosa flexible, obtenida de un "plastificador" como el alcanfor. Disuelto en un disolvente orgánico y enriquecido con resina produce un barniz, produciendo una especie de laca sintética. Si el celuloide es sustituido por resinas alquídicas, obtendremos así la pintura alquídica, esta es una pintura dura y de secado rápido, que en función de la proporción de diluyente que le añadamos nos dará un sinfín de posibilidades técnicas.

9.3.2.2. Procedimientos mixtos: emulsiones que combinan elementos magros

y grasos.

Temples mixtos.

A pesar de haber clasificado los temples al huevo, a la cola de conejo o a la caseína como procedimientos magros, estos, aceptan en porcentajes concretos, aceites que con el objeto de conferirles elasticidad que les dan carácter de procedimientos mixtos llegando incluso por la cantidad de aceite emulsionado a denominarse “grasos”, como sería el caso de el temple al huevo cuando la volumen de aceite supera al del huevo. De este modo se distingue una clasificación de temples al huevo: *Temple antiguo, Temple magro, Temple mixto o semigraso y Temple graso.*

También podemos encontrar ejemplos de la adición de elementos grasos en general incorporados a procedimientos magros así el claro ejemplo del temple a la cera con caseína en las proporciones de 1 Vol. de cola fuerte de caseína más 1 Vol. de cera y 1 Vol. de agua. Estas proporciones le conferirán a dicho temple la elasticidad ductilidad y tiempo de secado propio de los procedimientos grasos. El proceso del temple de cera y cola es análogo al ya mencionado en el temple a la caseína con las proporciones que se muestran a continuación se convierte de nuevo en un procedimiento graso.

1 Vol. de cola de conejo.

3 Vol. de cera

Perfectamente mezclados puede pintarse con cualquier pigmento.

9.3.2.3. Procedimientos a la cera o encáustica.

Técnica de la pintura a la cera encáustica: en caliente y en frío.

Entenderemos la encáustica como un procedimiento pictórico termofundible, cuyo principal ingrediente es cera virgen de abejas y una porción variable de resina dammar, ambas en estado puro, disueltas con calor y mezcladas con los pigmentos y colorantes. Además, se pueden fundir con otros ingredientes (aceites volátiles o un álcali), empleando el calor durante el proceso y al finalizar la obra. Estamos frente a un procedimiento de los más antiguos que se conocen, La encáustica ya era empleada por egipcios, griegos y romanos como queda constancia en los escritos de los autores clásicos (Plinio, Vitruvio). De hecho, la cera virgen de abeja es uno de los aglutinantes más antiguos que el ser humano ha empleado en la elaboración de sus pinturas. Existen varias recetas que se han empleado a lo largo de los siglos, pero consideramos el comenzar con esta ya que nos ofrece una fórmula clásica muy equilibrada que garantizará unos resultados óptimos.

MÉDIUM PARA PINTAR A LA ENCÁUSTICA.

8 partes de resina Dammar

3 partes de cera virgen

Aguarrás suficiente para diluir.

De las varias fórmulas que hemos analizado. El índice común denominador de todas ellas concuerda en que aproximadamente tenemos el doble de resina Dammar que de cera de abeja virgen y la cantidad de aguarrás para disolver estos será aproximadamente la misma que de resina Dammar. No obstante, hay distintas fórmulas que incluyen variaciones como la de sustituir la resina Dammar por barniz de copal, o pequeñas adiciones de aceite de ricino para suavizar la mezcla. Este aglutinante se elabora en caliente, principalmente al baño María, y seguidamente se puede emplear todavía en caliente o ya frío. Nota como al enfriar se endurece convendrá disponer de espátulas lo bastante rígidas como para manipular dicha masa. Es un procedimiento eminentemente matérico, aunque según la técnica con la que se aplique nos dará un acabado u otro.

9.4. BIBLIOGRAFÍA Y ENLACES WEB

AUGUSTI, Selim: *La técnica dell'antica pittura parietale pompeiana. Pompeiana, Studi per il 2° Centenario degli Scavi di Pompei*. Napoli, 1950, 313-354.

CUNÍ, José y CUNÍ, Jorge: "Consideraciones en torno a la técnica de la encáustica grecorromana", en *Archivo español de arqueología*, Vol. 66, nº 167, CSIC, Madrid, 1993, pp. 107-124.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. M. BORRÁS, Gonzalo. GUALIS, María Isabel y ZAMORA, Álvaro: *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes*. Ed. Istmo, D.L., Madrid, 1990.

FERRER MORALES, M^a Ascensión: *La Pintura Mural, su Soporte, Conservación, Restauración y las Técnicas Modernas*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995.

HONOUR Hugh, FLEMING John: *Historia mundial del arte*. Ed. Reverte, Barcelona, 1987.

JAMES, T.G.H: *La pintura egipcia*. Akal. S.A. Madrid, 1999.

ENLACES WEB

GARCIA LÓPEZ, Antonio: "Nuevos materiales, soportes y poéticas pictóricas (2009)" *Open CourseWare Universidad de Murcia*. [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2012]. Disponible en <http://ocw.um.es/artes-1/nuevos-materiales-soportes-y-poeticas-pictoricas/material-de-clase>

MILLÁN SAÑUDO, Eduardo Jesús: *La Técnica Parietal Romana. Análisis del Proceso Técnico Mural Romano en el Área Vesubiana*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2011.

http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/1673/W_Tesis_PROV9.pdf