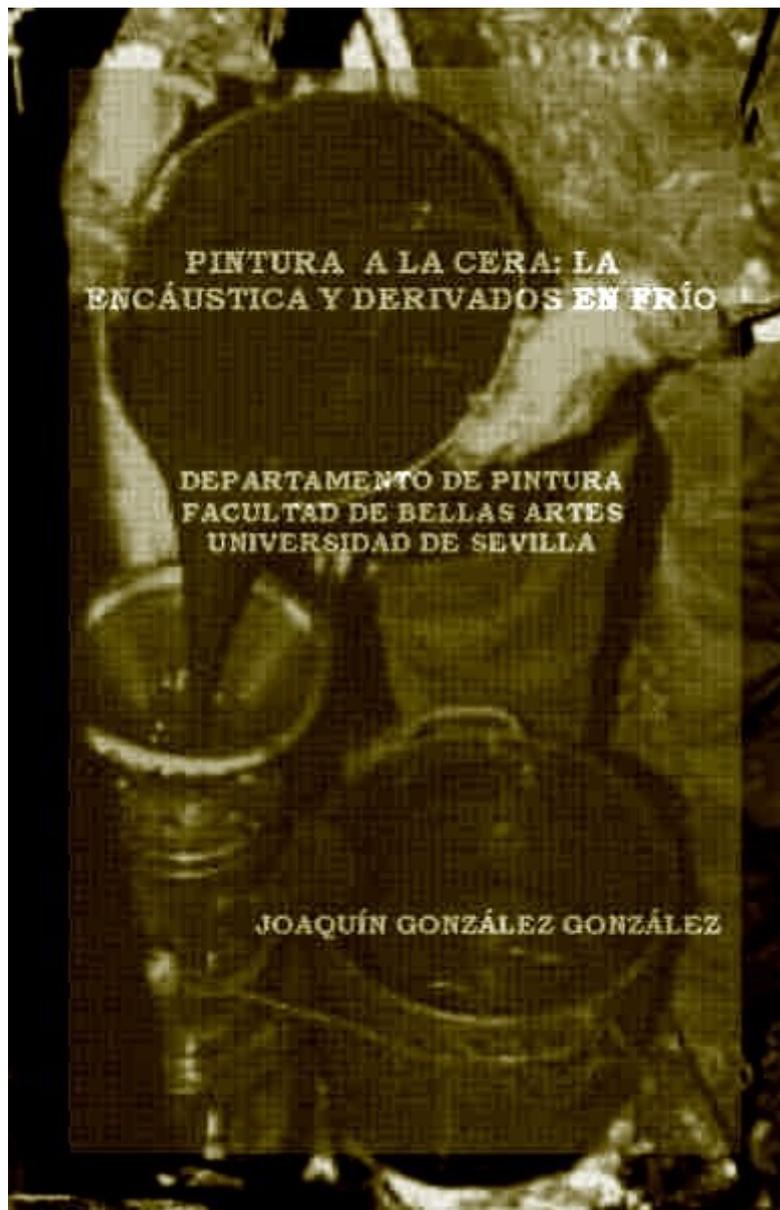


Pintura a la cera: Encáustica y derivados en frío

Joaquín González González



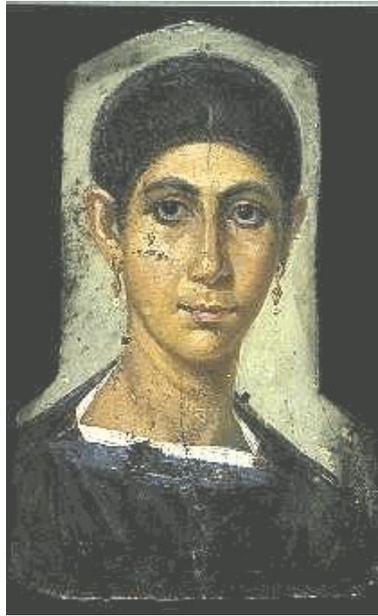
**PINTURA A LA CERA: LA
ENCÁUSTICA Y DERIVADOS EN FRÍO**

**DEPARTAMENTO DE PINTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

JOAQUÍN GONZÁLEZ GONZÁLEZ

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN



"Retrato de mujer", (s. II) 35'5x22'5 cm. enc/tabla loc. Antinoopolis. Fogg Art Museum (Harvard)

La historia de la pintura encáustica está salpicada desde sus orígenes de una serie de interrogantes no aclarados hasta la fecha. Se conoce la esencia de su práctica, su existencia y fechas aproximadas. Incluso aún se conservan algunas obras que prueban tangiblemente su antigüedad. Pero se desconocen muchos datos sobre parte de los procesos: materiales y aspectos de su técnica.

En los últimos años hemos asistido a una nueva recuperación de este procedimiento para la pintura, en virtud de sus buenas cualidades. Sin embargo, ciertas piezas fundamentales han faltado siempre. Muchos estudiosos a lo largo de la historia han tratado de rellenar los huecos de este gran puzzle, con mayor o menor fortuna. Pero algunas piezas clave para saberlo todo sobre cómo se utilizó en un principio, tal vez nunca aparezcan.

1.2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

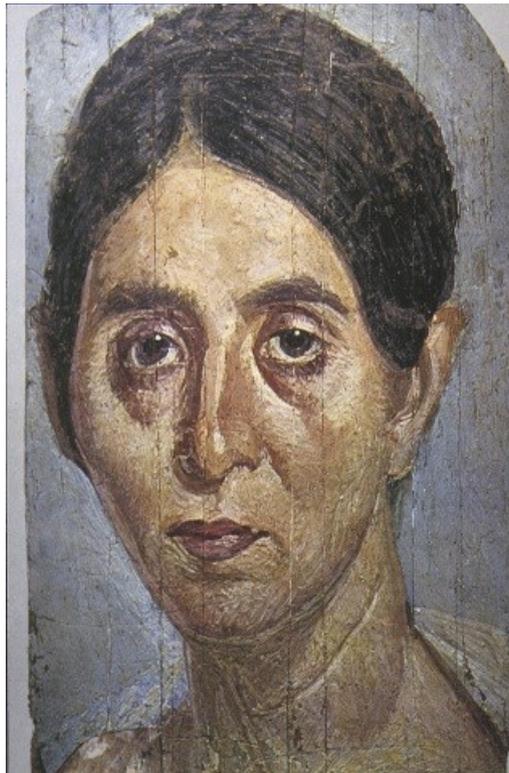
Estas lagunas de información son extensibles a muchos materiales empleados en la antigüedad. A pesar de que las referencias en los textos clásicos son muy numerosas, casi siempre faltan datos importantes para su reconstrucción, e incluso a menudo dichos datos son confusos e impracticables, debido a la falta de conocimientos del autor, malas transcripciones posteriores, o simplemente, porque en ese tiempo se daban por sabidos.

No obstante, los textos griegos y latinos son una referencia preciosa para el conocimiento de la encáustica; sin este punto de partida lo desconoceríamos todo o casi todo.

Por otra parte, otras fuentes documentales son complementarias de la anterior:

Los restos arqueológicos encontrados, en cuanto a sustancias y utensilios.

Algunas pinturas aún conservadas.



1.3. SOBRE MENCIONES DE AUTORES CLÁSICOS QUE NOMBRAN LA ENCÁUSTICA EN SUS ESCRITOS

Es considerable el número de menciones que los autores griegos y romanos hacen de la cera (como material) y de la encáustica (como procedimiento) en sus textos; lo que denota que su empleo podría ser tan cotidiano y conocido como el óleo en nuestros días. No solo aparece en tratados científicos o artísticos, sino también existen menciones en textos literarios y filosóficos.

Pongamos como muestra los siguientes ejemplos:

PÁNFILO (s. IV a. C.)

Pintor macedonio maestro de Apeles, fue el precursor en otorgar a la pintura un carácter científico. En su escuela se aprendía matemáticas, geometría y pintura a la cera. En una ocasión, debido a los reproches de algunos de sus contemporáneos, sobre la lentitud del procedimiento encáustico que él defendía, realizó un cuadro que representaba a un niño, en un solo día, por lo que lo llamó <<HEMERESIOS>> (de un día).

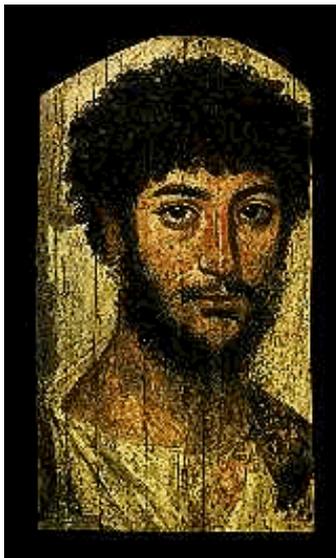
PLUTARCO. (s. IV. a. C.).

Escritor griego. Realiza una comparación que denota el conocimiento de los clásicos sobre la conservación de la cera:

"La vista de una bella mujer deja en un corazón indiferente una imagen pálida y pronta a borrarse como un temple; en el corazón del amante deja una impresión fijada al fuego, como una pintura a la encáustica".

MARTIAL.

Contemporáneo de Vitrubio y Plinio el Viejo, dedica uno de sus epigramas a un cuadro que representaba a Faetón, personaje que murió fulminado por un rayo: "Faetón es pintado por ti al fuego en este cuadro ¿Quieres que Faetón sea quemado por segunda vez?"



"Centurión romano" (s. II) temple y enc./tabla 45x22'5 cm. loc. Al Rubayat Staaliche Museen (Berlín)

2. LOS PROCESOS DE LA PINTURA A CERA EN LOS TEXTOS CLÁSICOS

2.1. VITRUBIO Y PLINIO EL VIEJO.

Vitrubio, arquitecto del siglo I (a. C.) y Plinio el Viejo, escritor del siglo I, vivieron en una época en la que los romanos, aunque conquistadores, estaban sometidos culturalmente a los griegos. No obstante aportaron el saber enciclopédico, que sería un legado inestimable para conocer el nivel alcanzado por las ciencias y el pensamiento durante la era Augusta, el periodo de máximo esplendor romano.



S/t, s/f enc./tela, 12'6x18'1 cm. loc. Antinoopolis El Louvre (París)

MARCO VITRUBIO POLIÓN.

Dedica toda su obra *De architectura* a su Emperador Augusto. En ella desarrolla todo el conocimiento que se tenía en la época sobre la construcción de edificios, aprendido de los arquitectos e ingenieros griegos, dedicando una buena parte de su obra a la decoración mural (libro VII).

CAYO PLINIO SEGUNDO,

(Plinio el viejo). Escritor algo más joven que Vitrubio. Escribió una de las obras más importantes del mundo clásico: *La Historia Natural*, 37 libros que forman una enciclopedia dedicada al análisis de multitud de temas, entre los que se encuentra la práctica de las bellas artes (libro XXXV).

Ambos autores serán referencia constante en el tema que nos ocupa.

2.2. ORIGEN DE LA PINTURA ENCÁUSTICA

Debemos remontarnos al siglo V (a. C.) para encontrar noticias del empleo de la encáustica, aunque como dice Plinio: "*No tenemos constancia de quien inventó la pintura a la cera y a la encáustica. Algunos atribuyen el descubrimiento a **Arístides** y el perfeccionamiento a **Praxíteles**. Sin embargo, existieron pinturas a la encáustica más antiguas; por ejemplo, de **Polignoto**, de **Nicanor**, y de **Arcésilas**, los tres de Paros. Además, **Lisipo** escribió en una de sus pinturas de Egina <<ENEAKEN>> (quemó), lo que ciertamente no hubiera hecho si la encáustica no hubiera estado inventada". (l. XXXV, cap. 10).*

Todos estos artistas vivieron durante el siglo IV a. C.

Sea como fuere, resulta razonable la siguiente teoría respecto a su origen:

- A partir del s. V (a. C.) comienza el empleo de tablillas enceradas que, en la Biblia y la Iliada, sirven para la escritura. Se hacían tablillas para escribir de muchos materiales (marfil, madera).

- El estilete que servía para escribir sobre la cera era un tallo de metal con una punta en un extremo, y una especie de espátula en el otro, a modo de corrector de posibles errores. En tiempos fríos, la cera se endurecía, haciendo que el estilete se debiera calentar para trabajar. Este instrumento se convertía así en un <<cestrum>>, y las tablillas quedaban muy cerca de un soporte pictórico.

Precisamente, de calentar la cera viene el término <<ENEAKEN>> DE Lisipo. Palabra que solía acompañar a la firma de los pintores a la encáustica.

2.3. LOS TRES GÉNEROS

"Pintura encáustica" es un término genérico que engloba tres procedimientos esencialmente parecidos, pero con ciertas diferencias, como veremos.

Plinio menciona escuetamente estos tres métodos que serán el punto de partida de la práctica totalidad de los estudios realizados posteriormente, respecto al uso de la cera:

"Es cierto que antiguamente, había dos tipos de pintura a la cera y a la encáustica, a saber, la primera con la cera sobre tabla, la segunda sobre marfil, con el <<cestro>>, esto es con el punzón. Aquellos fueron los únicos, hasta que empezaron a pintar los navíos; entonces se añadió la tercera manera: se funden las ceras al fuego y se emplea el pincel; una forma de pintura que en los navíos no se altera ni con el sol, ni con el agua salada, ni con los vientos." (l. XXXV, cap. X)

2.3.1. Comentarios referidos a los tres géneros

El primer método consistía en una mezcla de cera natural de abejas, empleada como aglutinante, junto a una menor proporción de resina natural (según Plinio la sarcocola), que daba dureza y consistencia a la masa, más el pigmento. Tanto la elaboración de las ceras coloreadas, como la posterior aplicación, se hacía en caliente. Esta operación se realizaba a base de espátulas y punzones con los que se esfumaban y degradaban los colores.



"Artemíadoras" (s. II) sarcófago con rostro a la encáustica. 24x16 cm loc. Hawara British Museum (Londres)



Detalle

Las ceras coloreadas se conservaban en forma de barras que se fundían en el momento de ser empleadas.

Este procedimiento es el más sencillo en cuanto a las sustancias que intervienen y la función de cada una. No obstante y como se verá, requiere cierta práctica para ser empleado. Además tiene el inconveniente de su aparatosidad. Se aplicaba en la época clásica sobre muro y tabla. Para Plinio, era el procedimiento encáustico más noble, también el más antiguo.

2) El segundo método, sobre marfil: Era un procedimiento considerado en la época clásica como secundario. La encáustica sobre marfil tenía en común respecto a los cuadros, el empleo del <<cestrum>>, el fuego, la cera y se admitía además la utilización del buril en frío:

"Se emplean (dice Plinio) los cuernos de uros (bisonte europeo) para varios fines lujosos, ya sea coloreándolos, barnizándolos; y por último mediante <<cestrotres>> según el género de pintura al que se destina"(l. IV, cap. VI). Según Vitruvio, los <<cestrotres>> eran incrustaciones en cera.

Para su elaboración, primero se repasaba a buril el contorno de lo que se iba a pintar, después se arañaban las zonas que se habían de colorear, y por último se rellenaban éstas mediante ceras coloreadas en caliente o frío. De este género se conservan algunos fragmentos de un cofre de marfil, en la biblioteca del Vaticano. Sólo uno de estos fragmentos, que representaba una <<Musa>>, conserva en el borde un rastro de pintura roja.

3) El tercer método es el que ha dado origen al mayor número de especulaciones a lo largo de los siglos, y aún en nuestros días, y que se resume en la frase de Plinio: *"Se funden las ceras al fuego y se emplea el pincel"*.

La encáustica de barcos era el único procedimiento conocido en la antigüedad para aislar las embarcaciones del agua salada y de la acción del sol. Consistía básicamente en una mezcla de cera, pez y pigmento. Una vez aplicada, se calentaba mediante grandes

planchas metálicas calientes. Para pintar cuadros, se reemplazaba la pez por resinas transparentes. Significativamente, **Protógenes** se dedicó a pintar barcos, antes de hacerse pintor artístico.

El interés que despertó este tercer método en los tratadistas de siglos posteriores, es el hecho de que pudiera aplicarse a pincel, lo que equivalía a pensar que esto no se hacía en caliente, método más engorroso, debido a la rapidez con que se solidifica la cera al enfriarse. Todos los experimentos (de los que veremos más adelante algunos) para la disolución en frío de la cera, se deben a la búsqueda de un método encáustico igual en perdurabilidad y acabado que el primero, pero más fácil y cómodo de manejar.

2.4. DOS "SUBGÉNEROS".

A estos tres métodos fundamentales, vienen a sumarse otros dos derivados de los anteriores:

2.4.1. **Encáustica sobre muro.**

Los antiguos gustaban de emplear colores cálidos y saturados sobre sus paredes, a las que daban un acabado tan pulimentado que las imágenes se reflejaban sobre ellos. Utilizaban fresco o temple, técnicas éstas que impedían el empleo de algunos pigmentos que se degradan al contacto con la luz y el aire. Como ejemplo, Vitrubio cuenta el caso de Faberius un escribano que mandó pintar su casa con <<minium>> (variedad del mercurio: bermellón). A los 30 días el color cambió en varios sitios. Nuestro autor nos da la solución: "*Las personas preocupadas por conservar este bello color, por su brillo, lo hacen de esta manera: cuando el muro está enteramente pintado y bien seco se extiende encima con una brocha, una capa de cera púnica fundida, con un poco de aceite; luego se coloca un infiernillo con carbones encendidos muy cerca del muro, y se calienta al mismo tiempo que la cera, la cual se vuelve entonces líquida; se pule por todas partes, frotándola con una vela y luego con trapos limpios, como se hace al encerar las estatuas de mármol. Esto se denomina <<coniasis>> en griego (quemadura), y esta corteza de cera impide que la luz del sol y de la luna se coma y empalidezca el color*". (l. VII, cap. XXXVI)

En efecto, la cera no sólo protegía al color, sino a la misma pared. Por su propiedad aislante impedía que la humedad penetrara. Como advierte García de la Huerta, esta práctica era hecha por pintores de brocha gorda. Las paredes se pintaban de un solo color. Sólo en épocas posteriores se comienza a aplicar este tipo de barnizado protector sobre verdaderas obras pictóricas, como muy probablemente ocurrió en Pompeya; lo que motivaría la buena conservación de muchas de sus pinturas.

Algunos autores consideran esta última práctica como uno de los síntomas del declive de la pintura romana. La protección de las obras pictóricas con este método se debió, según Plinio, a **Ludio**, pintor que alcanzó gran fortuna en tiempos del emperador Augusto (s. I. a. C.). Lógicamente, este procedimiento abarataba el costo de las pinturas, cuya apariencia, una vez revestida de cera, se asemeja a la encáustica.

2.4.2. Encáustica sobre estatuas.

Esta práctica tenía dos fines: por un lado, la conservación del pulimento y la dureza del mármol; por otro, un propósito eminentemente estético. La encáustica era el único medio conocido de colorear el mármol sin grosor de pintura, y de hacer penetrar el color en aquél, sin alteración. Los colores aplicados a las esculturas eran generalmente rojizos (el bermellón era el color que simbolizaba la divinidad), como aproximación al color de la carne; en forma de veladuras. Esta operación llamada <<CIRCUMLITIO>> era encargada a los pintores. Plinio: "Se preguntaba Praxíteles cuales eran sus esculturas preferidas: Aquellas sobre las que Nicias puso la mano; así apreciaba la circumlitio de este pintor".

3. LA PINTURA ENCÁUSTICA, A PARTIR DE LA ERA CRISTIANA.

3.1 PRIMEROS SIGLOS DEL CRISTIANISMO.

En la primera época del cristianismo, la pintura encáustica se adoptó como único procedimiento de expresión pictórica. Por ejemplo, se atribuye a S. Lucas (en un anónimo sobre su vida) la realización de un retrato de la Virgen a la encáustica. También se cree que las pinturas realizadas en las catacumbas, estaban hechas a la cera.

3.2. DE LA ÉPOCA DE CONSTANTINO AL BARROCO.

En el siglo III se da un nuevo esplendor de la encáustica, bajo el reinado del Emperador Constantino I, Constantinopla se transforma en la nueva capital del Imperio. Es el centro de la Iglesia, la cultura y las artes.

A partir del siglo IX, el procedimiento declina. Se adoptan medios más baratos como el fresco o el temple, debido al hábito de cubrir de pintura de forma profusa, los muros de las iglesias.

Posteriormente, hacia el siglo XV, el descubrimiento del óleo, hará desaparecer casi totalmente la encáustica, las citas sobre la cera son cada vez más escasas, casi testimoniales. Se conocen ejemplos de su uso en muy contadas obras del Renacimiento: (por ejemplo, retrato de Lucas Cranach representando a Lutero; retrato de **Mantegna**, representando a S. Simón).

En el Barroco se da el apogeo máximo del óleo, desligado ya del temple. Se conoce aún poco sobre los perjuicios del aceite en los cuadros. No es de extrañar el comentario hecho por Francisco Pacheco sobre la encáustica de los antiguos:

"Había una suerte de pintura llamada encáustica, la cual se hacía con ceras mezcladas con colores de cualquier suerte, principalmente de las finas, que llamó Plinio floridas, de la cual no usaban en las paredes, sino solamente en las galerías y en las naves. Esto era porque cualquier otra pintura la quitara y lavara el agua, y más salada, y la cera podía resistir; estas tales mezclas de pinturas y colores se hacían con fuego. De donde consta que si se hubiera hallado el pintar al óleo, no usaran de pintura tan enfadosa".
(Pacheco, l. III, cap. IV)

3.3 LA PINTURA A LA CERA A PARTIR DEL SIGLO XVIII.

Habría que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII, para encontrar estudios profundos sobre la encáustica, sobre todo, debido a dos cuestiones fundamentales: La recuperación de los textos clásicos; y el convencimiento de los serios defectos que podía acarrear el uso de la pintura al óleo.

De entre los numerosos estudios y menciones efectuadas respecto a la pintura encáustica, he elegido el de **Pedro García de la Huerta: *Comentarios de la pintura encáustica del pincel***, por varios motivos:

- Realiza este tratado en el último cuarto de siglo. Conocía pues, otros muchos escritos realizados hasta el momento, de los que obtuvo provechosas conclusiones, válidas para desarrollar su estudio.
- Parte como anteriores autores, de las fuentes clásicas, intentando comprender y reconstruir los métodos griegos y romanos, como fórmula para conocer el uso de la cera con los resultados mejores y los métodos más ortodoxos.
- La metodología empleada por el autor es lógica clara y sencilla de seguir.
- Emplea lo expuesto por un autor anterior: el abate Vicente Requeno; en su obra: "*Saggi sul restabilimento dell antica arte de Greci e Romani Pittori*"(sobre el restablecimiento del antiguo arte de los pintores griegos y romanos) quien además de seguir igualmente los preceptos de los clásicos, aporta el conocimiento científico de su época. En este tratado se recoge el mayor número de datos útiles para el conocimiento de la pintura encáustica.
- En sus recetas se parte de la cera como elemento principal, cosa que no ocurre en otros escritos anteriores.
- Las fórmulas son viables, sin sustancias extrañas e inútiles, por lo tanto factibles de llevarse a la práctica.
- Apoya sus afirmaciones en citas de otros autores, o mediante pruebas experimentales.
- Por último, se centra su estudio en el uso de la encáustica en frío, como método más sencillo de utilizar la cera, aunque también el menos conocido.

3.3.1. Análisis del tratado de García de la Huerta (*Comentarios de la pintura encáustica del pincel*).

Fuentes que recoge el autor:

- **Clásicos** (Plinio, Dioscórides, Vitrubio...).
- **Abate Vicente Requeno** (*Ensayo sobre el restablecimiento del antiguo arte de los pintores griegos y Romanos*).
- **Enrique de Guevara** (*Comentarios de la pintura*).
- **Otros** (Astori, Conde Caylus...).

Notas sobre el autor

No se sabe demasiado sobre el autor del tratado que nos ocupa. En algunos textos se le confunde con el dramaturgo español Vicente García de la Huerta, nacido en 1734 y muerto en el 87. Además de tener nombres diferentes, el tratado, publicado en 1795, recoge datos posteriores al año 87. Se sabe del autor que era extremeño que vivió en Madrid y que era hombre cercano a la corte y con amistades influyentes, tanto españoles como extranjeros. Por lo leído en su obra, fue probablemente académico de la Academia de las Bellas Artes de San Fernando. Hombre docto (conoce el griego y el latín) y tal vez pintor aficionado, ya que en muchas partes del libro diferencia las obras pictóricas realizadas por él, y las ejecutadas por pintores a los que otorga el apelativo de "Profesores".

Vive el autor en una época (ya cercana al siglo XIX), en la que se manifiesta una pugna entre el conocimiento pasado y los nuevos hallazgos científicos, entre la lentitud y la laboriosidad que requiere el estudio y la realización de la obra bien hecha, y la producción exigida por el mercado del arte en su tiempo.

Estructura de la obra

El tratado recoge 32 capítulos. Hasta el V inclusive, se dedica a referir la utilidad de la pintura y a explicar el sentido y el motivo de su obra. Destaca las desventajas del uso del aceite, y las virtudes de la cera. Critica además, a algunos de sus contemporáneos por hacerse poseedores de los verdaderas fórmulas encáusticas, siendo (según el autor) meros imitadores o autores de recetas disparatadas. Realiza también alabanzas a los clásicos y al **abate Requeno**, como verdadera base para conocer la encáustica.

De lo dicho he extraído dos citas muy representativas a mi juicio:

"Se puede decir con verdad que ninguno hasta ahora se ha propuesto el fin que debía ni el que desea nuestro Autor (V. Requeno), esto es, que los literatos con sus luces y los Artífices con su práctica vayan descubriendo el verdadero método Griego y Romano de los mejores siglos. Todos se han dado a buscar un nuevo modo de pintar, sea troyano ó tirio, romano ó cartaginés con tal que entre en él de algún modo la cera. Y para esto ¡qué recetas, qué secretos, qué ingredientes no han introducido, qué operaciones no han inventado!. Pero todos sin consultar antes ni un libro ni Griego ni Latino, ni del propio idioma, a fuerza de ciegas tentativas"

Junto a estos, existen otros personajes igualmente dañinos, según el autor:

"Hay otra especie de gentes que no aspiran a la gloria de la invención: toda su pasión es el odio. Muchos de los Pintores acostumbrados al óleo miran con horror este para ellos nuevo camino. Me hago cargo de que han subsistido y han ganado nombre con el aceytoso: temen no salir con este otro que se les propone, y no quedar ayrosos delante de sus discípulos y conocidos (...) si les salen mal las primeras experiencias (...) relevan en el encausto los defectos que no tiene. (...) Es cierto que se requiere alguna práctica (...) pero quien no es torpe del todo, la adquiere en varios días" (pág. 21).

Por último, y en lo que respecta a estos primeros capítulos he extraído otra cita, referida al motivo de su dedicación casi en exclusiva al tercer género encáustico (mediante pincel):

"He elegido tratar el tercer método de Plinio con preferencia de los dos primeros; porque éste es el que más ha movido la curiosidad de los literatos, profesores y aficionados, y del que yo tengo más noticias, a demás de que siendo su práctica menos diversa que la de otros métodos del óleo, fresco, miniatura y temple debe arredrar menos a los profesores de emprenderla y cultivarla"

El resto de los capítulos se refiere a los **procedimientos en sí**. Comienza por exponer los tres géneros, pasando a continuación a tratar a fondo el último de ellos, en lo que respecta a sustancias, soportes útiles y fórmulas, destacando sus descubrimientos.

En el último capítulo se dedica a dar ideas **para conservar obras al óleo, mediante el tercer método**, ya que según él, están condenados a desaparecer.

Desarrollo del tercer método propuesto por el autor: fuentes literarias utilizadas.

Tras exponer y comentar los dos primeros géneros de la pintura encáustica, mencionados por Plinio, (L. XXXV, cap. X) pasa a tratar el tema principal de su obra, es decir el uso de la cera aplicada a pincel.

Las fuentes empleadas por el autor, y que le sirvieron de estímulo y guía para dedicar su empeño en el estudio del tercer género, son diversas. Podemos resumirlas así:

Localiza y estudia el tratado del Abate Vicente Requeno.

Las afirmaciones del erudito mencionado, le mueven a probar su método.

Comprobado que a pesar de su interés y de la seriedad de su trabajo, existen dudas sobre los resultados, decide ir a las fuentes empleadas por Requeno.

Por una parte, *Los comentarios de la pintura*, de **D. Enrique de Guevara**, autor español del siglo XV, que a pesar de escribir su obra en 1535, no se publicaría hasta 1788. Conocedor de las lenguas clásicas, el autor se limita (y no es poco) a traducir lo que griegos y romanos dicen sobre la encáustica.

Por otra, al descubrir mediante estos autores las citas de Plinio y Vitrubio y de otros autores antiguos, realiza una comparación entre los textos originales y las traducciones de los autores mencionados (Requeno y Guevara).

Éstas serán las bases firmes que sustentarán sus afirmaciones y logros. No obstante, y como elemento de apoyo, no duda en acudir a otros muchos autores que le sirven para reafirmarse.

Primeras citas de partida, contenidas en los capítulos VII Y VIII

Parte el autor del conocimiento respecto a la encáustica recogido en el libro XXXV de Plinio.

En primer lugar, se refiere a la cita ya conocida, donde Plinio afirma que "se diluye la cera al fuego y se maneja a pincel".

Según el autor, no podrían manejarse los colores en caliente mediante pincel, como por otra parte defendían algunos de sus contemporáneos, como el **Conde de Caylus**, ya que la cera se solidificaría al enfriarse en el paso del pincel al soporte.

Por lo tanto, el tercer método descubierto según Plinio por **Apolodoro**, debía de ser en frío, único medio para que el uso del pincel tuviera justificación.

Una anécdota ocurrida a dos pintores griegos, da pie a pensar que este uso en frío de la cera debía ser además al agua:

"Protógenes y Nealces representaron maravillosamente el uno la espuma del perro, el otro la del caballo, tirando despechados contra la tabla la esponja cargada de agua turbia con los colores que quedaban después de haber limpiado los pinceles". (Plinio L.XXXV, cap. X).

Si utilizaban agua para limpiar de color los pinceles, parece lógico pensar que la cera empleada se podría disolver con agua.

Esta hipótesis, llamemos endeble, se sustenta algo más con la traducción puntual por parte del autor, a la frase de Plinio: "RESOLUTI IGNIS CERIS" significa "resolver (disolver) la cera al fuego", no derretirla, como la traducen algunos autores:

"Se debe distinguir el resolver la cera de derretirla. Se ha de derretir la cera antes con el fuego para purificarla; pero esto no es aún resolverla, sino hacerla púnica, Se debe derretir por segunda vez la misma cera; y esta aun no es resolución, sino preparación para ella.

Se debe reducir a un estado de blandura permanente, de suerte que quede mantecosa y dócil al pincel, como los colores al óleo, de suerte que se pueda pintar en frío, desleyéndola con agua natural a arbitrio del Profesor. Esta tercera acción del fuego ayudada de algún ingrediente y alguna otra diligencia previa, obra propiamente la resolución, a distinción de los dos antecedentes que no son, fusión o liquefacción" (Pág.72)

Siguiendo la hipótesis del autor, diremos que los griegos ya conocían la saponificación de la cera, como se demuestra en el **Libro de Medicina** de **Quintus Serenus Samonicus** (cap. XLIV).

El método descrito por el Abate Requeno, y las conclusiones del autor

G^a de la Huerta incluye la receta completa propuesta por Requeno, para conseguir la **disolución de la cera en agua**:

1º Se echan 3 litros (libra: 400gr aprox.) de agua dentro de una olla nueva vidriada, y se pone al fuego. Esta será lo suficientemente grande, como para que el nivel del agua no exceda la mitad de su capacidad.

2º En el agua se deslíen dos onzas de goma arábica triturada (1 onza: 30 grs.). Se cuece hasta que la goma se disuelva.

3º Después se añaden dos onzas de cera muy blanca, cociendo la mezcla 3 ó 4 veces.

4º Se aparta la olla del fuego. Al enfriarse, quedará en la superficie una costra de cera muy blanca. Se hace un agujero en la cera, sin romperla, y se echa el agua en otra olla. Según Requeno, "Sirve esta agua para moler los colores con la pasta de almáciga y cera".

Después expone cómo se realiza la **pasta de almáciga y cera**:

1º Se echa en un puchero vidriado dos partes de cera púnica, y cinco de almáciga limpia. Advierte que si se echa primero la cera a derretir, y luego la resina, ésta no se une con la cera. Se deja en el fuego hasta la total disolución de ambos elementos, pero sin dejar que hierva. Después se echa la mezcla en un recipiente con agua fría.

2º Se mezclan bien con el agua (agua de goma) los colores (pigmentos), junto con un poco de la pasta de cera y almáciga.

3º Los colores ya aglutinados (molidos) se conservan en vasitos cubiertos con agua de goma y cera, para que no se sequen.

4º Al pintar, se han de evitar las veladuras demasiado ligeras. Es mejor empastar, para que al aplicar el encausto, no desaparezcan las capas de pintura demasiado delgadas.

5º Por último, se procede a aplicar el encausto, una vez que el cuadro está bien seco. Para ello, se derrite cera púnica. Con una brocha o espátula se aplica sobre el cuadro, de forma que no se vea lo pintado. Después se arrima un caldero con brasas, para que la cera se derrita, uniéndose en parte a la almáciga que tiene el cuadro. El resto de la cera se desprende goteando. La pintura se calienta de arriba a bajo, y sin parar en un sitio concreto.

6º Una vez aplicado el encausto, se frota con un paño limpio, para dar lustre a la pintura.

Tras exponer el método de Requeno, el autor realiza una serie de puntualizaciones:

- Incorpora Requeno a su fórmula el uso de la goma, sin que en los textos clásicos aparezca tal. "Los griegos, dice el pintor, mezclaron sus colores con ceras y resinas; no con gomas elásticas".

- Requeno aconseja el barnizado al finalizar la obra con cera. Sin embargo, tanto Plinio como Vitrubio únicamente citan este método como válido para proteger los muros pintados de un solo color.

- Por último, la prueba más concluyente: Gª de la Huerta siguió escrupulosamente todo el proceso propuesto, concluyendo de la siguiente forma:

"De esta operación, que he hecho muchas veces con toda exactitud, y atenido á la instrucción antecedente, resulta una agua casi toda goma y casi nada de cera, (...)

tenemos en Galeno que la cera, (...) como el aceite no se une con el agua. Esto es de suyo, y sin algún menstruo ó disolvente, cuya virtud no tiene la goma arábica para con la cera."

"Líquido para moler, unir, desleír y conservar los colores cuando se pinta al encausto del pincel"

Bajo este título, el autor se propone dar una respuesta a la disolución de la cera en agua, como base del tercer método encaústico.

- Tras muchas especulaciones, llega a manos del autor una *Memoria sobre la pintura con la cera al encausto* de un veneciano llamado **Astori**. En ella se proponía la disolución de la cera en agua cocida con ceniza de barrilla (obtenida a partir de plantas del género *salsola*, ricas en carbonato sódico, un álcali). Al realizar la fórmula, el autor consiguió cera saponificada, fácilmente manejable a pincel.

- Dado que esta sustancia le era difícil de conseguir, se planteó buscar otra alternativa que cumpliera la misma función, "y que por su trivialidad no la hubiesen conseguido los autores".

- Por fin, pensó en probar la ceniza común: "Tomé una paletada de la cocina de mi casa, donde seguramente no se queme leña, ni carbón escogido (...). Eché esta ceniza en una porción casi igual de agua, dexándola en infusión por veinte y cuatro o más horas, como si hubiese de hacer la solución del señor Astori (...), arrimé la infusión a la lumbre, y la hice hervir para que se incorporasen mejor en el agua las partículas alcalinas, ó cualesquiera que tuviesen virtud resolutive: luego colé mi lejía por un lienzo cubierto de papel de estraza; y después de colada la hice hervir otra vez, poniendo contemporáneamente a derretir en otro pucherrillo una porción de pasta de cera y almáciga. Cuando la una hervía, y la otra se había acabado de derretir, eché el agua en la pasta, y la arrimé otra vez al fuego para que se uniesen los tres ingredientes, y la tuve así moviéndola continuamente con un palito hasta que quería salirse. Entonces la quité del fuego, y la puse a enfriar. Después de algunas horas fui a visitar mi puchero, y hallé la cera tan blanca como el requesón, tan blanda y suave como el unguento, y por consiguiente muy a propósito para mezclarla con los colores".

- Más tarde, de forma fortuita descubrió que la saponificación se cumple igualmente sin dejar la ceniza en agua durante 24 horas. En efecto, se obtiene la lejía igualmente, echando la ceniza en agua y sometiéndola a cocción en el mismo momento.

Respecto al posible perjuicio que la lejía pudiera hacer en los colores, contesta el autor que si esta lejía tuviera alguna acción corrosiva, ésta se elimina por abundante uso de agua y por las posteriores aplicaciones del encausto. "Lo cierto es, que ni en mis cuadros, ni en los de los profesores he observado después de nueve años la más mínima alteración por lo que mira al colorido".

3.3.2. Del siglo XIX a la actualidad.

Durante el siglo XIX se continuó con las investigaciones iniciadas en la anterior centuria. Era común la puesta en práctica de nuevas especulaciones en relación con la cera, por parte de artistas interesados por utilizar "nuevos" procedimientos. Así, el sueco Carl Gustaf Pilo partió de la técnica encáustica teorizada por Bachelier, para realizar algunas de su obras. El empleo de la cera se extendió a numerosos países europeos; en Inglaterra pintaron con el procedimiento George Edwards, Horace Walpole y Joshua Reynolds y George Stubbs, entre otros, tanto en pintura de caballete como mural. En Alemania, Benjamin Calau, Joseph Fratel y Christian Roux. Italia, origen de numerosas investigaciones, tubo también seguidores de la pintura encáustica y en frío, como Giovanni Battista y Luigi Campovecchio. Por último, en Francia utilizaron el procedimiento Delacroix, Puvion de Chavannes y Flandrin.

Ya en el siglo XX, las más interesantes experiencias comenzaron de mano de los muralistas centroamericanos como el mejicano Diego Rivera, que buscaban alternativas a la pintura al fresco. Esta revitalización de las técnicas a la cera se trasladaron a Norteamérica, siendo su principal exponente, Jasper Johns, que aprovechó las cualidades del material en técnicas mixtas con aplicaciones muy personales.

Ya en la actualidad, son muy numerosos los artistas que utilizan estos procedimientos de muy diversas maneras. En el caso de nuestro país, son conocidas las obras de José María Sicilia, en principio a base de parafina, y posteriormente con cera de abejas. Este interés por la encáustica y sus derivados permite que hoy día contemos con empresas (sobre todo norteamericanas) dedicadas exclusivamente a la fabricación y venta de materiales relacionados con la cera, y también con especialistas e investigadores dedicados al desarrollo de sus posibilidades.

4. MATERIALES Y ÚTILES EMPLEADOS EN LA PINTURA ENCÁUSTICA.

Este capítulo está dedicado al estudio por separado, de cada uno de los materiales que intervienen en la elaboración de la pintura encáustica, en cualquiera de sus facetas, así como los instrumentos que se emplean para su manipulación.

4.1. COMENTARIOS Y CITAS



G^a de la Huerta se refiere al *Diccionario* del romano **Julio Polux**, en el que se enumeran los materiales empleados por los antiguos: "*Son armas del pintor las tablas, tabletas, trípodes de las tablas, púlpitos, estilos, pinceles y tablas de boj.*"(pág. 94)

Isócrates en Julio Poux, libro VII: "*además de esos materiales: las ceras, los colores, los fármacos y las flores.*" (et secumden isocratem cera, pharmaca et flores).

Cross – Henry:

En 1847 se encontró en Saint-Médard-des Prés (Vendée), el utillaje de una pintora. El yacimiento constaba de los siguientes elementos:

El cuerpo de una mujer en un sarcófago.

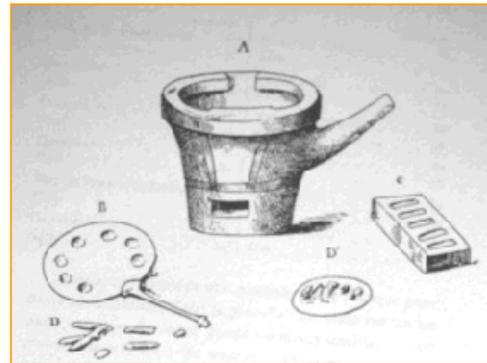
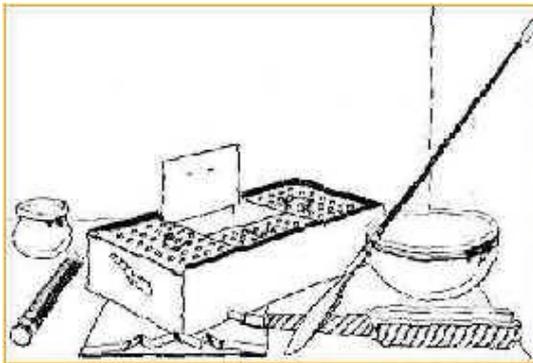
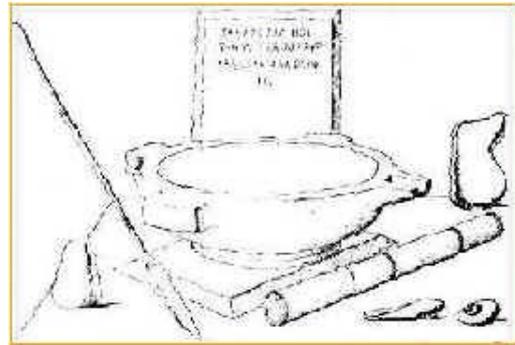
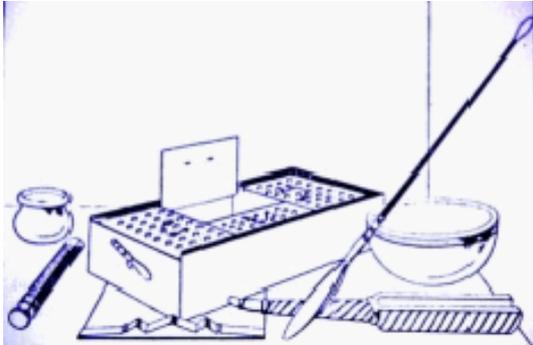
Recipientes de vidrio

Un cofre de hierro; que contenía una caja de colores; hecha de bronce; un vaso del mismo metal; un estuche con dos espátulas de bronce; recipientes de cristal, conteniendo uno de ellos, polvo de oro con una sustancia resinosa, dos mangos de pincel; una paleta de basalto.

Un vaso de barro negro, conteniendo tierra de Siena y azul egipcio.

Otro vaso de vidrio blanco lleno de resina.

Uno de los investigadores identificó resina de pino y cera de abeja poco alterada.



Diversos instrumentos de época romana

Existen en los tratados clásicos, algunas referencias a los útiles de los pintores, que nos sirven de pauta para el conocimiento del asunto que nos ocupa. Entre estos se puede destacar la cita incluida en el llamado **Diccionario** de **Julio Polux** (siglo I). En su Libro VII, enumera los útiles de los pintores en su época: "*Son armas del pintor las tablas, tabletas, trípodes de las tablas, púlpitos, estilos, pinceles y tablas de boj.*"

Según G^a de la Huerta, entre las tablas y tabletas no parece haber más diferencia que la de su tamaño. Ambos eran soportes para pintar. Sigue diciendo que los trípodes eran como los caballetes de tres patas; los púlpitos: una especie de atriles que se colocaban sobre una mesa, para servir de soporte a pequeños trabajos; los estilos, espátulas llamadas **cestros**; Los pinceles similares a los de hoy en día y las tablas de boj; se usaban cubiertas de cera para escribir.

Seguidamente, el autor Julio Polux continúa nombrando los materiales del pintor: "*Las ceras, los fármacos y las flores*"

Sobre las ceras parece no haber duda; empleaban cera de abejas. Algunos autores describen el término fármaco como el genérico referido a las resinas. En cuanto a las flores (siguiendo siempre a G. De la Huerta), se refiere a los colores extraídos de vegetales.

Otra fuente preciosa para el conocimiento de los materiales empleados por los romanos, es sin duda la de los restos arqueológicos, cada vez más numerosos.

Cross et Henry describen los objetos encontrados en 1847, en Saint-Médard-des Prés (Vendée). Se trata de la sepultura de una pintora, en la cuál junto al cuerpo de ésta, aparecieron los siguientes utensilios:

Recipientes de vidrio

Un cofre de hierro que contenía una caja de colores hecha de bronce; un vaso del mismo metal; un estuche del mismo metal; un estuche con dos espátulas de bronce; dos recipientes de cristal. Uno de ellos, conteniendo polvo de oro mezclado con una sustancia gomosa; dos mangos de pincel; una paleta de basalto.

Un vaso de barro negro, lleno de tierra de Siena y azul egipcio.

Otro vaso de vidrio blanco lleno de resina.

Uno de los investigadores identificó resina de pino y cera de abejas en condiciones aceptables.

Estos materiales y algún otro más, son imprescindibles también en la actualidad. Únicamente algunos elementos auxiliares pueden ser remplazados por otros que gracias a la tecnología, proporcionan una mayor comodidad y eficacia.

4.2. LA CERA: CARACTERÍSTICAS, DEFINICIÓN Y CLASIFICACIÓN

Aunque estamos acostumbrados a identificar la cera únicamente con la de las abejas, lo cierto es que ésta es solo un tipo de cera de las muchas que existen.

Las ceras, genéricamente son sustancias sólidas que poseen un brillo característico, son insolubles en agua, y fácilmente pasan a la forma pastosa por acción del calor. Son mezclas de estéres de ácidos grasos derivados de ciertos alcoholes. Existen ceras de naturaleza animal, vegetal, mineral y sintéticas.

4.2.1. Ceras animales: la cera de abejas

Nos centramos en ésta por ser la única de procedencia animal utilizable en pintura.

La cera de abejas es la sustancia con la que las abejas construyen las celdillas donde depositan la miel. Es fabricada por abejas obreras, como producto segregado por

glándulas en el anillo del abdomen. De aquí la toman y mediante las mandíbulas le dan la forma. En estado puro, la cera es totalmente blanca, pero al contacto del polvo y de la miel, toma un color amarillento. La cera es traslúcida y funde a los 64° aprox. Es insoluble en agua y en alcohol frío. Se disuelve totalmente con trementina, cloroformo, ect., especialmente en caliente.

Purificación y blanqueo de la cera: cera púnica

La cera debe separarse de la miel y otras sustancias nocivas para su empleo como aglutinante pictórico. Existen distintos métodos para obtener la cera púnica. Partiremos de la receta dada por Plinio, que es básicamente la más conveniente. Aunque lenta en su proceso, no deja, (como otros métodos actuales) restos nocivos:

"La mejor es la que llaman púnica, la que más se acerca a esta es la sumamente roja que huele a miel, y se ha criado en el Ponto (...), luego viene la de Creta (...), después la de Córcega (...). La púnica se hace del modo siguiente. Se pone por muchos días al descubierto para que se airee la cera roja (esto es, o la del Ponto, u otra de un amarillo encendido). Luego se echa a cocer en agua tomada de alta mar, habiendo echado en ella nitro. Después se va sacando con una cuchara la flor de dicha cera, esto es, la más blanca, y se echa en un lebrillo en el que haya un poco de agua fría. Se vuelve a cocer de nuevo aquella flor de cera, y luego se deja enfriar la olla. Hecho esto tres veces, la ponen a secar al sol y a la luna sobre un enrejado de juncos, y con esto adquiere blancura, y los que la ponen a secar la cubren con un lienzo delgado para que no se derrita. Pero llega a ponerse blanquísima, cociéndola otra vez después de haberla tenido al sol". (Plin. L. XXI, ca. 49).

PROCESO DE BLANQUEO DE LA CERA DE ABEJAS



Cera virgen



Agua salada
+ Nitro



Exposición
al sol



Cera púnica

Díscórides da la misma receta, salvo que especifica que la cantidad de nitro (nitrato potásico) sea mínima; para coger la flor de la cera, aconseja introducir la base de una vasija; también dice que se puede remplazar el agua marina, por una salmuera fuerte.

Esta puede hacerse con 1 vaso de sal gorda en 4 vasos de agua. El nitro debe disolverse previamente en agua, antes de echarlo en el agua con cera. De no hacerlo así, se producirá una llamarada, al poner el nitro en contacto directo con el fuego.

En la industria se emplea cloro y otros agentes químicos para acelerar el proceso. Sin embargo estas sustancias son perjudiciales para la cera porque la descomponen. La forma más natural para blanquear la cera es mediante agua y sol. Para ello, se hacen finas virutas de cera, y se extienden en capas delgadas en un lugar muy soleado. Puede extenderse la cera sobre un lienzo montado en un bastidor. Es un proceso muy lento (unas 3 ó 4 semanas). Se puede acelerar el blanqueo mezclando la cera previamente con trementina (8p. Cera y 2 trementina) y calentándola hasta que se volatilice. De esta forma, el blanqueo dura de 6 a 8 días. La trementina no debe calentarse en exceso (al baño maría). Cuando está caliente la mezcla, aparece un líquido negro lleno de impurezas que se debe retirar.

4.2.2. Ceras vegetales.

Dentro de las ceras de procedencia vegetal, la más empleada en la encáustica es la **carnauba**. Procede de la palmera brasileña denominada "criophila cerífera". Se recolecta esta cera, cortando las hojas de la planta en pedazos, dejándolas secar a la sombra, y sacudiéndolas después. Resulta así un polvo gris amarillento, que se funde y se vierte en moldes de barro para darle forma de panes, tras purificarla por fusión y decantación. Es sólida, seca y dura, de color blanco amarillento, frágil y de fractura lisa y lustrosa. Funde a los 85° aproximadamente. Es soluble en éter y alcohol. Es semejante a la cera de abejas, pero menos sensible a los cambios de temperatura. Se usaba antiguamente para dar lustre a los cuadros y evitar el azuleo debido a la humedad. En encáustica se emplea en ocasiones para aumentar la dureza de la cera de abeja.

Otra cera vegetal es la de **candelilla**. Se obtiene de una planta mejicana, llamada Euphorbia cerífera, más blanda que la carnauba (fusión: 67° c. aprox.). Se emplea en la industria como sustituto económico de ésta.



Ceras (de izquierda a derecha): Virgen - candelilla - carnauba – parafina

4.2.3. Ceras minerales

Las ceras de origen mineral sustituyen en ocasiones a las ceras animales y vegetales.

Cera de Montana:

Su nombre científico es ozoquerita (del griego <<ozo>>: olor y <<kéros>>: cera), es una mezcla natural de hidrocarburo sólido llamado también cera fósil ó parafina natural. Se obtiene a partir del asfalto. Tiene color marrón oscuro o negro. La refinación de esta cera se denomina ceresina. Su color blanco y sus propiedades similares a la de abeja hace que la sustituya en ocasiones.

Parafina:

Es un producto del refinamiento del petróleo. La cera microcristalina es un derivado de la parafina, empleada sobre todo como plastificante.

4.2.4. Ceras sintéticas

Este tipo de ceras no se utiliza en la encáustica, aunque probablemente sea interesante experimentarlas. Se obtiene cera sintética a partir de la **polimerización del etileno** (carburo de hidrógeno): polietileno.

4.3. RESINAS EMPLEADAS EN LA PINTURA ENCÁUSTICA.

Las resinas, sobre todo de procedencia vegetal, son empleadas en combinación con la cera para dotarla de mayor resistencia, al unirse con el pigmento. De esta forma y una vez seca, se consigue una superficie suficientemente rígida y estable a temperaturas más elevadas de las que soportaría la cera sola.

A continuación se enumeran una serie de resinas vegetales recomendadas por distintos tratadistas:

Sarcocola:

Es un término latino que significa "cola de la carne". Se obtiene de la planta "astragalus sarcocolla", originaria de Persia. La recomiendan tanto Plinio como Dioscórides, así como autores posteriores. En la actualidad prácticamente ha dejado de cultivarse. Se vende en forma de pequeños granos redondeados. Posee características similares a las de la goma arábiga. Según G^a de la Huerta, ennegrece con el tiempo, pero debido a la propiedad impermeabilizante de la cera, puede emplearse la sarcocola mezclada con aquella.

Inciense:

Propuesta por Requeno. Extraída de árboles del género Boswellia corteri.

Sandaraca:

Segregada por el "calitris quadrivalis" o alerce norteafricano. Es muy dura y quebradiza. Se vende en forma de fragmentos redondeados ó cilindricos, de color amarillento. Solía acompañar a otras resinas a las que aportaba mayor dureza. En la actualidad prácticamente no se usa.

Almáciga:

Se obtiene de los árboles "lentisco y terebinto", especies frecuentes en la costa mediterránea. Se vende en forma de piezas redondeadas de medio centímetro de diámetro aproximadamente. Se le conoce también por el nombre de mastique. Citan sus propiedades, Discórides y posteriormente otros muchos autores, como Requeno. Su color es amarillo transparente. La mejor calidad procede de la isla de Quios. Es soluble en alcohol y otros disolventes, como la trementina.



Resinas

Dammar:

Procede de árboles tropicales como la "Shorea y la Hopea", en lugares como Jaba, Sumatra y Borneo. Existen cincuenta y cinco variedades con distintos aspectos y colores que van desde el blanco transparente al blanco amarillento. Es la resina natural más recomendable de todas, ya que no amarillea apenas con el tiempo, debido a su

naturaleza incolora. El color amarillento de algunas especies, se debe a impurezas. Se disuelve en alcohol y otros disolventes como la trementina.

Estas dos últimas resinas son las más recomendables para la pintura encáustica. La almáciga tiene como ventaja su mayor manejabilidad. Por el contrario, amarillea más y tiene un precio elevado, respecto a la resina dammar.

4.4. PIGMENTOS

La cera produce una acción protectora respecto a los pigmentos que se utilicen, debido a su acción aislante. Esto era ya conocido en la antigüedad. Al respecto, he extraído una cita sobre Plinio, en *L'Encaustique*, de **Cross et Henry**:

"Después de haber enumerado la púrpura, el indigo, el caeruleo, el blanco de Melos, el oropimente, el verde apiano, la cerusa, Plinio señala que las ceras se tiñen con estos colores, que rechazan el ser aplicados al agua sobre un enlucido calcáreo".

En época greco-romana se utilizaron, en combinación con la cera, colorantes térreos y minerales preparados artificialmente. El negro se obtenía de la trituración de carbón, siendo igualmente común el negro de lámpara; el amarillo y el rojo, a partir del óxido de hierro; también era frecuente el empleo de rojo de plomo, introducido por los romanos. Para los azules se empleaba la frita, un compuesto cristalino preparado artificialmente mediante la unión de sílice, malaquita (oxidación del cobre) y carbonato cálcico. Esta última sustancia era la más común como pigmento blanco. Los colorantes vegetales de gran viveza, eran normalmente fijados con materias inertes, como la arcilla.

En la actualidad contamos con una enorme variedad de pigmentos, que pueden ser añadidos a la cera, e incluso algunos de escasa estabilidad, debido (como ya se apuntó) al efecto protector de este aglutinante.

4.5. SOPORTES

Otra de las ventajas de la pintura a la cera es que se puede emplear prácticamente sobre cualquier soporte, excluyéndose las pieles, ya que resisten escasamente el calor.

Dice G^a de la Huerta al respecto:

"Fuera de las pieles de todas las especies que no resisten el fuego, se puede pintar al encáusto, con toda seguridad sobre la pared, en cobre y otros metales, sobre el marfil, huesos comunes, nácar, mármoles y barro cocido (...). Los griegos pintaban las paredes con la misma frecuencia ó mayor que hacen hoy en día nuestros modernos: al principio con el primer método, y después se extendió el del pincel".

No obstante, y atendiendo a una mayor seguridad respecto a la conservación de la pintura, es recomendable el empleo de un soporte rígido y suficientemente poroso, para facilitar el agarre del color.

De los dos soportes que los griegos emplearon para la pintura encáustica (muro y tabla) nos centraremos en las características y las clases de este último.

Muy poco nos dicen los clásicos sobre qué maderas son las más recomendables para pintar a la encáustica. Únicamente Plinio y Vitrubio aconsejan una madera llamada "laurix", que según G^a de la Huerta: "Ni yo conozco, ni conocen los carpinteros, ebanistas, ni torneros, que he consultado en Roma, aunque sé que la hay en muchas partes de España, Italia y Francia"

Esta madera la define la enciclopedia Espasa-Calpe, como "un género de coníferas, pinoideas (...) con ramas de dos clases, largas y cortas, ambas con hojas, estas caedizas o veraniegas, maduración de piñas anual. Comprende ocho especies, cinco de Europa y norte de Asia y tres de Alemania del norte, por ejemplo el alerce".

Afortunadamente, contamos con información de primera mano: una vez más, los retratos funerarios conservados, permiten conocer qué soportes eran los más utilizados. La mayoría de los retratos están realizados sobre tablas de madera; sólo un reducido número de ellos fueron ejecutados sobre el lino que cubría los cuerpos, siendo este método más común con niños que con adultos. Los retratos más antiguos se practicaron sobre tablas de ciprés, importado probablemente de Siria. Posteriormente se aprovecharon especies autóctonas de Egipto, como el sicomoro. En cuanto a formatos, oscilaban entre 40 a 44 cms. de longitud, y 21 a 24 cms. de anchura. La disposición de la pintura, salvo escasas excepciones, corría en el sentido de la veta de la madera, para evitar deformaciones del soporte.

Éstas y las más recomendables para la encáustica, como el nogal, el arce, la caoba, etc., son maderas duras de superficie compacta y poco porosa.

No obstante, un buen contrachapado de medio centímetro, convenientemente reforzado con bastidor, es un excelente soporte.

Respecto al empleo de tela como soporte, es aceptable, sobre todo si se fija sobre tabla.

4.6. UTENSILIOS RECOMENDADOS PARA EL MANEJO Y APLICACIÓN DE LA CERA

4.6.1. Instrumentos de metal

Los antiguos disponían de distintos tipos de espátulas y estilos para manejar la cera con el primer método en caliente. En algunos casos, estaban inspiradas sus formas en la morfología de diversos tipos de hojas de los árboles. Tal es el caso del "cestrum," en forma de betónica.



Instrumentos de época romana (izquierda) y actuales (derecha) que se calientan mediante corriente eléctrica.

Cada uno de estos instrumentos poseía su forma adaptada para cada tipo de aplicación: mezclar el aglutinante y el color; aplicarlo en la tabla, realizar incisiones y formas distintas, etc. Estos instrumentos de hierro o cobre solían calentarse para manejar la cera en una especie de brasero en forma de cazoleta. Ésta poseía un mango de madera, y en la parte inferior una ranura por donde se introducían las espátulas para calentarlas.

En la actualidad existen métodos muy sofisticados que facilitan enormemente la labor de trabajar con la cera fluida. Algunas firmas, especializadas en productos para la encáustica, comercializan diferentes utensilios muy ingeniosos y útiles. Por lo común, suele ser una espátula caliente como la utilizada en restauración, a la que se le pueden adaptar, mediante rosca, puntas de diversas formas y tamaños, o incluso brochas de cerda metálica y plumillas similares a las de los calígrafos, para dibujar y escribir. Estas

espátulas poseen una fuente eléctrica de calor regulable mediante termostato. Igualmente, pueden usarse espátulas corrientes de pintor, y las que emplean los escultores para tallar el yeso.

4.6.2. Pinceles

Los pinceles de los romanos eran muy parecidos a los actuales. Se recomiendan las brochas de cerda de distintos grosores, y de pelo suave para trabajos minuciosos. No obstante, para la encáustica los pinceles convencionales son poco útiles, ya que el color se solidifica rápidamente. Hoy día contamos también con pinceles y brochas metálicas, que pueden mantenerse a una temperatura suficientemente alta y constante que permite mantener los colores fluidos (Ver ilustración).



Pinceles metálicos

4.6.3. Paletas

La paleta empleada en la encáustica consta de una chapa metálica (hojalata o cobre) plana con o sin pocillos en el extremo, en la que se depositan los colores. Ésta se mantiene sobre una placa eléctrica con termostato, a 100°C, para el calor excesivo. En su defecto se puede emplear un infiernillo corriente.



Paleta eléctrica

Para controlar el calor, los colores se introducen en recipientes metálicos puestos al baño María, teniendo en cuenta que la ebullición del agua se produce a 100°C.

Para el primer método en frío, dado que los colores se aplican a temperatura ambiente puede emplearse cualquier paleta de madera o de cristal.

4.6.4. Utensilios para aplicar el encausto

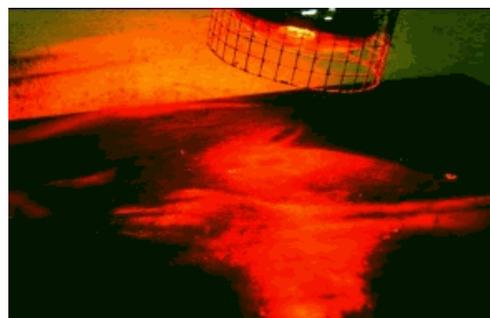
La aplicación del calor sobre el cuadro se practica varias veces durante la ejecución del cuadro, tanto si se emplea la cera en frío o en caliente.

En la antigüedad se usaba una especie de brasero llamado "vaso cauterio", que contenía ascuas incandescentes

En la actualidad existen distintas alternativas más seguras y eficaces, como las bombillas infrarrojas y los decapantes eléctricos, mediante chorro de calor regulable.



Pistola de aire caliente



Lámpara de infrarrojos

5. RECONSTRUCCIÓN DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE PINTURA A LA CERA.

5.1. PRIMER GÉNERO: PINTURA ENCAÚSTICA (APLICADA EN CALIENTE).

A) Preparación de la pasta de cera y resina

Se derrite al fuego en una olla, un volumen de resina dammar (ó almáciga) bien triturada, para facilitar su fundido. Se eliminan en lo posible las impurezas que contenga.



Cera y resina sobre tabla preparada con acetato de polivinilo y yeso mate. Incisiones con barra de grafito

Una vez fundida la resina, se añade el mismo volumen de cera, removiendo para que la mezcla sea lo más homogénea posible. La pasta está lista para su empleo como aglutinante. Aunque las proporciones pueden variarse un poco, se debe evitar el exceso de uno de los componentes; si se excede la proporción de cera, la capa pictórica será demasiado blanda y por lo tanto, más sensible a golpes y temperaturas altas. Si el exceso es de resina, la pasta resultante será demasiado dura y quebradiza.

Fases de elaboración del aglutinante:



1



2



3



4



5



6

B) Preparación de los colores. Proporción de pasta y pigmentos.

Se mantiene la pasta de cera-resina al fuego lento, para impedir que se solidifique. Se disponen tantos recipientes pequeños de metal, como colores o tintas se quieran hacer. Se introducen en un recipiente con agua caliente, para mantenerlas al baño maría. Se echa la pasta hasta la mitad de cada vasito metálico. Se vierte el pigmento, removiéndolo bien. La proporción de pasta y pigmento es al 50% aproximadamente. Los colores así preparados se conservan indefinidamente, tapándolos herméticamente.



Mediante moldeado de barras de cera coloreada: Se vierte la pasta de cera y pigmento en un recipiente con agua tibia, y según se vaya solidificando, se la modela en forma de barras, e inmediatamente después se pone en agua fría. Solidificadas las barras, se dejan secar sobre un papel secante, y se cubren con un paño, para impedir que les caiga suciedad. Estas barras se emplean como los pasteles grasos, trazando sobre el soporte.

Es bueno este método cuando se pretende realizar un boceto, pudiendo después retocarlos en caliente para, por ejemplo, conseguir efectos de fundido.



Preparación y conservación de los colores

C) Imprimación del soporte.

Cuando se pinta a la encáustica no es conveniente el empleo de imprimaciones convencionales, porque no resisten el calor. Así pues, se realiza la imprimación, fundiendo la pasta de cera-resina y añadiendo una misma proporción de blanco de plomo o de titanio, u otro pigmento de color. Se aplica al soporte mediante una espátula, en caliente. Cuando la capa (ni fina ni demasiado gruesa) halla secado, se practica un encausto para igualar la superficie y endurecerla.

D) Aplicación de los colores

En primer lugar, se realiza el dibujo de lo que se va a pintar si esto es necesario: Cuando el trabajo es muy minucioso, se puede realizar el dibujo en un papel vegetal, para después pasarlo al soporte definitivo. Si no, se puede hacer el dibujo directamente, por medio de un punzón, un lápiz o con una barra de cera. Existe la ventaja de que las correcciones se realizan pasando una espátula caliente sobre la zona a corregir, o bien con un paño humedecido en trementina.



Los recipientes que contienen los colores deben mantenerse siempre al baño maría. Las mezclas de color se realizan sobre una plancha metálica, dispuesta sobre una placa de calor a 100°C.

El color se lleva al soporte mediante espátulas de distintos tamaños y formas. También se puede aplicar mediante brochas de cerda, mientras el color está en estado semilíquido. La pintura solidificada en la brocha se funde de nuevo sobre la paleta caliente.

Es muy común que la capa de pintura se cuartee por zonas, sobre todo si la capa es gruesa; se soluciona pasando una espátula caliente sobre la zona afectada.

Aplicación del encáusto: no existe una regla fija. No obstante, se puede aplicar el encáusto, cada vez que se finaliza un día de trabajo. Mediante esta operación se asegura una mayor resistencia de la capa.



Técnicas de aplicación

Acabado de la obra. Cuando el cuadro está concluido, se aplica un encáusto general. Si se desea un cierto lustre en el acabado, se frota sobre la pintura bien seca, con un trapo limpio ó un cepillo de zapatos. Aunque no es imprescindible, se aconseja proteger la obra con un cristal, a unos 3 cm de separación, para impedir que el polvo se deposite en la superficie del cuadro.

5.2. MÉTODOS PRÁCTICOS RESPECTO AL TERCER GÉNERO: LA PINTURA ENCÁUSTICA EN FRÍO

5.2.1 Procedimiento a la cera para su aplicación en frío, soluble en esencia de trementina.

A) Preparación de la pasta de cera y resina:

Se pone al baño maría un recipiente con un volumen de cera de abejas blanqueada y algo menos de la mitad de esencia de trementina. Se remueve hasta que la cera se derrita y se una al disolvente.

Se retira del fuego y se deja enfriar. Ya fría, debe quedar con la consistencia de la mantequilla.

Se conserva indefinidamente en un recipiente cerrado.

Se tritura un volumen de resina dammar (u otra). Se le añade la mitad de trementina y se derrite al baño maría.

La consistencia, una vez fría, es similar a la miel. El motivo de realizar las mezclas por separado es que de esta forma se puede regular las cantidades de una y otra, según el uso que se les quiera dar. Es aconsejable hacer bastante cantidad, teniendo en cuenta que no se estropean.





Pinturas a la cera en frío sobre tabla

B) Imprimación del soporte.

En este método se pueden otros soportes además de la tabla, ya que el encausto no es imprescindible, aunque sí recomendable, al menos al finalizar el trabajo. Podría pintarse directamente sobre el soporte, aunque conviene emplear una imprimación. Esta se obtiene mezclando 1 volumen de la pasta de cera con 1 $\frac{1}{2}$ ó 2 v. De pasta de resina. A la mezcla se incorpora pigmento al 50% al baño maría. Se aplica sobre el soporte con una espátula. Pasadas un par de horas aproximadamente se puede empezar a pintar.

C) Preparación de los colores:

Se echa ambas pastas a partes iguales en un recipiente al baño maría, hasta que se integren homogéneamente.

Esta mezcla nos servirá para aglutinar los pigmentos, y conviene prepararla en cantidad, ya que puede conservarse durante mucho tiempo, si se mantiene herméticamente cerrada. En caso de que se endurezca, por pérdida de trementina, bastará con añadir un poco de ésta.

Se mezcla con el pigmento al 50% aproximadamente, teniendo en cuenta que unos pigmentos requieren mayor cantidad de aglutinante que otros. Por otra parte, la flexibilidad de la cera permite cierta libertad en las proporciones.

ELABORACIÓN Y CONSERVACIÓN DE LOS COLORES



1



2



3



4



5

D) Aplicación de los colores:

El dibujo inicial (si se precisa) puede realizarse como ya se comentó en el primer método.

La aplicación de la pintura es más sencilla y cómoda que a la encáustica tradicional, ya que la pintura solidifica al evaporarse la trementina, por lo que el secado es más lento.

Se pueden utilizar espátulas, brochas, pinceles, así como otros utensilios menos convencionales (trapos, esponjas, etc.).

Este procedimiento admite tanto empastes como veladuras y finas líneas y detalles.

Para la disolución de los colores es aconsejable el empleo de un médium, a base de 1v. De barniz dammar para 3 o 4v. de trementina y 1v. De pasta de cera.

Las mezclas se hacen como con cualquier otro procedimiento, sobre una paleta de madera, cristal, etc.

5.2.2. Pintura a la cera aplicada en frío, soluble en agua

Teniendo en cuenta la naturaleza grasa de la cera, su disolución en agua es solo posible mediante la saponificación de aquella, sirviéndonos de una sustancia que permita esta operación: un álcali.

La saponificación de la cera (convertir la cera natural en un jabón) es en realidad una emulsión.

Veamos a continuación, como se procede para saponificar la cera, y su posterior adición a otros aglutinantes que le aportan mayor dureza y resistencia.

A) Saponificación de la cera

Se hierve agua destilada en una olla grande. Se añade la misma cantidad de cera.

Cuando la cera se haya fundido completamente, se prepara aparte en un cazo pequeño, una solución de 15gr de carbonato amónico disuelto en la menor cantidad posible de agua destilada templada. Esto es importante, por que si se echa esta solución fría, la emulsión se corta.

Se vierte sobre la cera derretida. Al momento se producirá una fuerte efervescencia. Por ello, la mezcla nunca debe exceder la mitad de la capacidad de la olla. Se remueve bien y se deja a fuego lento, hasta que deje de oler a amoníaco, lo que evidenciará que este se ha evaporado.

Se añade glicerina al 15%, removiendo bien.

Al enfriarse, quedará una pasta homogénea y mantecosa, lista para ser mezclada con otros aglutinantes al agua. No obstante, puede utilizarse como único aglutinante de los colores, dando un resultado similar al de un temple. Una vez realizada la obra, la cera recupera sus propiedades originales, al aplicar calor sobre la capa de pintura.

B) Emulsión mediante cera y resina saponificadas.

Básicamente se sigue el procedimiento anterior, salvo que en la emulsión interviene también una resina, que como ya sabemos, aporta dureza a la pasta:

En primer lugar, se tritura 1v. de resina, se dispone al fuego, hasta que se funda.

Se añade igualmente 1v. de cera

Fundidos ambos componentes se añade 1v. de agua hasta que hierva. En ese momento se añade el carbonato amónico, como se indicó antes, poco a poco y sin dejar de remover.

Se deja hervir durante 3 ó 4 minutos, se retira del fuego, y se deja enfriar, quedando lista para su uso. Fijémonos que este método, no difiere más que en el agente alcalino, respecto al propuesto por G^a de la Huerta.

Emulsión de cera y resina



1



2



3



4



5

B.1 Preparación de los colores

Se toma parte del aglutinante y se amasa bien con el pigmento, preferiblemente mediante una moleta, como se hace en la elaboración de los colores al óleo.

Si la masa resultante fuera demasiado espesa, se añade el agua destilada necesaria.

Una vez preparados los colores, se conservan cubiertos de agua, en tarros de cristal herméticamente cerrados.

B.2 Aplicación de la pintura

Se realiza el dibujo. El soporte puede prepararse de la forma ya comentada.

Se disponen los colores sobre una paleta de cristal o madera.

Los pinceles que dan los mejores resultados son los de cerda, o más suaves, de meloncillo.

Se pinta como cualquier temple. No conviene realizar veladuras muy finas, que desaparecerán al practicar el encáusto. Antes bien es un procedimiento apropiado para pintura directa, de empaste generoso.

Aunque el encáusto no es imprescindible, favorece la conservación de la pintura y modifica el resultado.

C) Otros tipos de emulsiones a la cera

La cera blanqueada y convertida en jabón puede mezclarse con cualquier aglutinante acuoso, compartiendo cualidades y defectos con cada uno de ellos. Como ejemplo, se dan emulsiones de cera y huevo, cola animal, caseína, goma e incluso resinas sintéticas polimerizadas, como recomienda Jean Avy respecto a la mezcla de cera saponificada con acetato de polivinilo. Todos los tratados consultados insisten en las buenas cualidades de estas emulsiones. Teniendo presente el hecho de que la mezcla de sustancias en este caso, comparten sus cualidades, podríamos destacar las siguientes:

En el caso de empleo de aglutinantes orgánicos, las emulsiones con cera favorecen un mayor tiempo de conservación de la mezcla.

Otorgan a los aglutinantes acuosos mayor resistencia a la humedad.

Prolongan algo más el tiempo de secado, permitiendo aplicaciones suaves en cuanto a fundidos.

Posibilitan un empaste mayor que con el uso exclusivo de aglutinantes orgánicos acuosos.

Confieren más brillo y saturación de color, y un acabado más intenso, sobre todo calentando la superficie del cuadro concluido y frotándolo con un paño.

En cuanto a las ventajas que aporta el aglutinante acuoso a la emulsión, podemos destacar las siguientes:

Mayor luminosidad al resultado.

El tiempo de secado es menor

Las proporciones entre cera y aglutinante acuoso, son aproximadamente al 50%.

El medio de disolución se realiza con una parte de emulsión por 3 partes de agua destilada.

La aplicación de los colores es prácticamente igual a la del temple.

5.2.3. Técnicas mixtas

No parece existir ningún inconveniente en emplear cualquier método a la cera sobre otro procedimiento. Respetando la norma básica de "graso sobre magro", dan buenos resultados las aplicaciones de pintura a la cera sobre bases pintadas al temple. En estos casos, la única precaución a tomar sería la de no aplicar un calor excesivo a la pintura para evitar el desprendimiento de las capas inferiores.

Tampoco existe inconveniente en mezclar a espátula pintura encáustica con pequeñas cantidades de pintura al óleo. Mediante este método se consigue una mayor suavidad en la aplicación. En ocasiones podemos servirnos de un tono concreto, cuando no contamos con una variedad extensa de colores a la cera.

5.2.4. Aplicación en seco: Barras de cera



Las barras de cera para trazar en seco sobre distintos soportes, son instrumentos muy populares.

En la actualidad existe en el comercio una gran variedad de marcas y surtido de colores. Aunque tienen en común el uso de la cera, se diferencia en proporciones, calidad y tipos de componentes. Algunas son más grasas que otras, más o menos duras, o más ó menos ricas en cera.

También se pueden fabricar las barras de cera artesanalmente:

Se pone al baño maría un recipiente con 3v. de cera de abejas purificada.

Una vez fundida se le añade media medida de barniz dammar y una medida y media de aceite de linaza.

Se coloca una plancha metálica sobre un infiernillo. Conviene que la plancha esté separada de éste, unos 5 cm. para impedir que el calor sea excesivo.

Sobre esta plancha se pone pigmento y se le añade el aglutinante a partes iguales, amasando a espátula.

Para conseguir la forma de las barritas, se introducen en tubos de cristal impregnado por dentro en aceite de linaza, con el fin de que no se pegue la pasta. Se deja secar y se extrae. Las proporciones pueden variarse a voluntad.



Encáustica y barras de cera, sobre tabla

6. VENTAJAS DE LA PINTURA A LA CERA

Inalterabilidad: Los tonos se mantienen inalterables en el tiempo; la cera no sufre alteración a la humedad; pudiéndose sumergir en agua sin sufrir daño alguno; protege el pigmento de los agentes externos. Es excelente para aislar techos y muros en lugares húmedos.

Características de la mezcla de cera y pigmentos: Se efectúa con la acción del calor. Se puede mezclar sin dificultad cualquier pigmento, sea cual sea su naturaleza. Por ejemplo, colores como el cardenillo, que ennegrecen con el óleo, no sufren cambios con la cera. Igual ocurre con el óxido de cromo o el azul de Prusia. La cera actúa como conservante para los colores.

Facilidad de retoque. La pintura encáustica posibilita retocar una obra, en todo momento, bastando con calentar la zona a retocar, incluso transcurridos varios años.

Las correcciones se realizan simplemente fundiendo cera.

La encáustica impide la aparición de rechupados, dejando una superficie con acabado lustroso y homogéneo.

En técnicas mixtas: Con la condición de emplear soportes rígidos, puede aplicarse colores a la cera sobre cualquier procedimiento al agua, así como retocar sobre encáustica con barras al óleo. También se pueden emplear materias de carga mezcladas con cera.

La pintura a la cera puede ser modelada con espátulas en capas espesas, o con cualquier utensilio susceptible de esta función.

Las obras realizadas a la encáustica quedan suficiente protegidas una vez fría, por lo que es necesario barnizar. Mediante frotación se obtienen distintas intensidades de brillo: desde un leve satinado, hasta el brillo de un esmalte.

7. LOCALIZACIÓN DE CITAS.

PITARDA, A. J., *Arte antiguo. Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

147.1 "No tenemos constancia de quién inventó la pintura a la cera y a la encáustica. Algunos atribuyen el descubrimiento a Arístides y el perfeccionamiento a Praxíteles. Sin embargo, existieron pinturas a la encáustica más antiguas; por ejemplo, de Polignoto, de Nicanor y de Arcésilas, las tres de Paros. Además, Lisipo escribió en una de sus pinturas de Egina <<ENEAKEW>>, lo que ciertamente no hubiera hecho si la encáustica no hubiera estado inventada".

147.3 "Es cierto que, antiguamente, había dos maneras de pintar a la encáustica, a saber, con la cera y, sobre marfil, con el cestro, esto es, con el punzón. Aquellas fueron las únicas hasta que se empezaron a pintar los navíos; entonces se añadió la tercera manera: se funden las ceras al fuego y se emplea el pincel, una clase de pintura que en los navíos no se altera ni con la sal, ni con el agua salada, ni con los vientos".

144.11 "De los colores, los que gustan de un enlucido seco y se niegan a fijarse sobre un enlucido húmedo son: el púrpura oscuro, el índigo, el azul, el indigo, el oropimente, el verde manzana, y la ceniza. Con estos mismos colores se tiñen la cera para las pinturas a la encáustica (...)"

(Plinio, *Historia Natural*, L. XXXV, pág. 371).

VINCI, L. DA, *Tratado de la pintura*:

Frag. n° 627 "Cuatro onzas de pez, cuatro onzas de cera virgen, dos onzas de incienso, una onza de aceite de rosas".

Frag. nº 628 "*Cuatro onzas de cera virgen, cuatro onzas de colofonia, dos onzas de incienso, una onza de aceite de rosas. Funde primeramente la cera y el aceite; después la colofonia y, por fin, el resto reducido a polvo*".

CENNINI, C., *Libro del Arte*:

Cap. CXXX. "*si mismo puedes hacer relieves en el muro con cera fundida con pez de calafate, dos partes de cera y una de pez. Dálo con pincel, estando la cera caliente*".

EN GARCÍA DE LA HUERTA:

Julio Polux, *Diccionario*, L. VII:

"(...) et secundum isocraten cera, pharmaca, flores"

Traducción del autor: "y según Isócrates, las ceras, los colores, los fármacos, que son las resinas y las flores".

Pág. 151. Receta para obtener cera púnica en G^a de la Huerta y extraída textualmente del L XXI cap 49 H^a Natural.

Pág. 206 Cita a Requeno: "(Plinio) nos presenta como maestros más célebres, los que florecieron desde Apolodoro hasta Apeles. Nos los presenta como <<pintores de pincel>>: no hubo otros pintores de pincel, sino los que utilizaron el tercer método encáustico; ni hubo otro género de pintura con el pincel, como tengo probado, sino el <<tertium accesit resolutis igni ceris penicillo utendi>>, que es el tercer método y último de las ceras, de donde infiero que este era el método más usado entre los Griegos y Romanos antiguos" (V. Requeno, T I, pág. 248).

Según Plinio, leyendas en cuadros griegos, que demuestran el uso del encausto: "*Nicias quemó; Lisipo quemó*".

"(...) ni hay razón para sospechar que estos dos Artífices pintasen con el primer método de las ceras calientes porque Lisipo, según la historia, floreció en la Olimpiada 104, y Nicias en la 112, habiéndose introducido el uso del pincel en la Olimpiada 93 por la celebridad de las obras de Apolodoro hechas por el tercer método".

En el Libro VII, Plinio hace mención al vaso cauterio, denominándolo <<cauteria vasa>> o <<vasa cauterium>>.

Pág. 214 Según Vitrubio, sobre soportes de la encáustica: "*Sirven maderas, lienzos marfil, hueso, nácar, mármoles y metales, además de la pared preparada*".

Pág. 228 "*Este gracioso género de pintura (la encáustica) se dejó de usar comúnmente entre los romanos con el solo método de Ludio*".

HERODOTO, *Los nueve libros de la Historia*, L. I, pág. 79, sobre la propiedad de preservación que posee la cera: "*Los persas cubren primero el cadáver de cera y después lo entierran*".

DE LA NAUZE , *Memoire sur le maniere dont Pline a traité de la peinture (Un histoire de L'Academie Rugale)*.

(Conferencia leída en 1753, sobre las clases de pintores griegos en la época de aparición y florecimiento de la pintura a la encáustica, incluidas en la obra de Plinio el Viejo. Extractos referentes a la pintura encáustica):

Hay que tener en cuenta la visión conservadora de Plinio, a favor siempre de los antiguos pintores griegos. De la Nauze apunta antes del párrafo a transcribir, "*las instrucciones morales*" que se desprenden de sus palabras.

"Divide a los artistas griegos en diferentes clases, siendo la primera la que recoge a los más antiguos, que no fueron los más hábiles: los presenta siguiendo el orden temporal, comenzando por los pintores monocromos y terminando por Polignoto, hacia el tiempo de la guerra del Peloponeso (...)

"La segunda clase incluye, por orden cronológico a los grandes hombres que conformaron el gran siglo de la pintura griega, desde el fin de la guerra del Peloponeso hasta después de la muerte de Alejandro Magno. No incluye en esta lista más que los que la ejercieron con pincel en los grandes temas y grandes cuadros, sin hablar aún ni de los pintores encáusticos, ni pequeños pintores que se habían detenido en pequeños cuadros o en pequeños temas (...)"

La tercera clase contiene a los artistas, sean griegos o romanos, que se habían distinguido por el pincel, aunque en pequeños cuadros o pequeños temas [temas menores]: habla de éstos de una forma muy superficial en comparación con los artistas precedentes; hablando a grandes rasgos nada parecía gustarle, más que lo útil, lo sólido y lo grande.

Los mismos principios le rigen al juzgar a los que agrupa en la cuarta clase, compuesta por aquellos que habían practicado el fresco, pintura que se aplica sobre el enlucido de un muro".

"Entre los pintores, dice, no hay ninguno que se haya hecho nombre de otra forma que por los cuadros; y este gusto de los antiguos nos los debe volver cada vez más respetables; no embellecían ni murallas, cuyo ornamento no era más que para su dueño, ni casas que no podían salvarse de un incendio. Protógenes se contentaba con una cabaña en su jardincito; no tenía pintura sobre los enlucidos a la manera de Apeles; y los muros de las casas, pintados de arriba abajo, aún no estaban de moda. Estos hombres destinaban todas las ganancias de su arte a poder pasar de ciudad en ciudad: un pintor pertenecía al universo entero" (...)

"Sitúa en la quinta clase por orden cronológico a los más célebres pintores encáusticos, es decir, los que empleaban el punzón y no el pincel" (...)

Los pintores de menor consideración, ya sean encáusticos u otros, ocupan la sexta clase por orden alfabético."(...)

"La séptima y última clase se reserva para dar a conocer a las mujeres dedicadas a la pintura [actividad que Plinio no considera propia de mujeres]."

"A continuación hace referencia a las tres diferentes formas de practicar la encáustica, dos antiguas con punzón, una moderna con el pincel, inventada para la decoración de navíos"(...)

271 [sobre Polignoto] *"Dejó alguna vez el pincel para pintar a la encáustica, pintura de la cuál los antiguos no nos han dejado nociones suficientemente claras; se sabe solamente que se hacía con el fuego y la ayuda de un punzón, bien mediante ceras coloreadas, bien sobre marfil. (...) Plinio no habla de artistas más antiguos que hayan practicado este género de pintura.*

Rechaza, por la antigüedad de Polignoto y de algunos otros, la idea de los que opinan que la encáustica fue inventada por Arístides, escultor conocido hacia el año 400".

272 *"Nada por Praxíteles, escultor aún más célebre en el año 364. Es cierto que (...) Praxíteles hizo poner a algunas de sus estatuas un bello barniz de manos de un hábil pintor encáustico; Arístides se proclamó como el primero en poner a las suyas un barniz mucho menos bello de algún otro pintor encáustico. Aparentemente éste es el error que hace que se atribuya la invención a uno de estos escultores, y al otro la perfección de esta suerte de pintura."*

281 *"(...) Hacia el año 364, Eufranor (...) fue al mismo tiempo célebre estatuario (escultor) y célebre pintor encáustico. Se encuentran ambos géneros a menudo unidos en los artistas de la antigüedad.(...) "*

"(...) En el año 352, Echión (Etión) y Terimacus, hábiles escultores se hicieron honores por medio del pincel".

CROS et HENRY, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez anciens, Histoire et technique.*

Pág. 35 "*Quintus Serenus Samonicus habla de la lejía de ceniza como disolvente de la cera (De medicina liber, cap. 44), pero esta saponificación no es estable, y en consecuencia, sin aplicación para la pintura*".

Pág. 37 "*Los griegos conocían muchos tipos de aceites así como sus propiedades (de oliva, almendra, nueces, de pez. Plinio da una receta para extraer este aceite: Se obtiene cociendo pez y extendiendo por encima del vapor que exala, un paño que luego se exprime (Plinio, L. XV, cap. VII). Es un aceite volátil, análogo a nuestra esencia de trementina. También sabían de su capacidad para disolver la cera*".

Pág. 38 "*Conocían las propiedades secativas del aceite de nueces, como muestra este pasaje de Actius: El aceite de nuez se prepara como el de almendra. Las nueces, después de cascarse y exprimirse, se ponen en agua hirviendo (...) Tiene entre otras, esta ventaja particular, que sirve tanto a los doradores como a los encaustos: seca por mucho tiempo, conserva dorados y encáusticas*". (Actius, **Libro de medicina**, L I, voz E).

"*Los antiguos conocían pues la disolución de la resina y la mezcla de los colores con aceite de nuez, lo que constituye el procedimiento enconytrado por Van Eyck, conocido bajo el nombre de pintura al óleo*".

Pág. 39 "*En un resto de muro que se conserva en el Louvre, se descubrió un procedimiento en el que la cera está mezclada con aceite. Formaba parte este fragmento de un friso sobre fondo negro, cuya técnica parece haber sido realizada con los dedos (se reconocen fácilmente las huellas de los dedos en las hendiduras), cosa que no se comprendería más que admitiendo que la pintura enfriada permanecía blanda*".

"*En el museo del Vaticano se halla una pintura en la que se representa una tumba griega, en la que un artista pinta ornamentos. Su mano izquierda sostiene una paleta con vasitos que contienen colores. Como se trata de un muro sin enlucir, la técnica no puede ser al temple, será a la cera en frío, ya que el artista no podría sostener en su mano el infiernillo preciso para mantener disueltas las ceras*".

8. BIBLIOGRAFÍA ORIENTATIVA.

AVY, Jean, La peinture encaustique. La technique des anciens pour les peintres d'aujourd'hui, Ed. Fleurus, Paris, 1992.

CAYLUS et MAJAULT, Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire, Génova, 1755.

CROS et HENRY, L'encaustique et les autres procédés de peinture chez anciens, Histoire et technique, J. Rouam, Paris, 1884. (Facsimil: Bayeux, 1988).

DISCORIDES, Pedacio, La materia médica, Dubler, Barcelona, 1955.

GARCÍA DE LA HUERTA, Pedro, Comentarios de la pintura a la encáustica del pincel, Imprenta Real, Madrid, 1795.

FRIZOT, M., Mortiers et enduits peints antiques. Étude technique et archéologique, ed. Université de Dijon, Dijon, 1982.

HUERTAS TORREJÓN, Manuel, La pintura a la cera encáustica, rev. ICÓNICA, núm. 13, Madrid, 1988, págs. 30 a 42.

PACHECO, Francisco, Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, Cátedra, Madrid, 1990.

PALOMINO DE CASTRO, Antonio, El Museo Pictórico y Escala Óptica, Imp. Sancho, Madrid, 1715.

PLINIO EL VIEJO, Historia Natural, Turín, 1988.

REQUENO, Vicente, Saggi sul restablimento dell'Antica Arte de Greci e Romani, Stamperia Reale, Parma 1787.

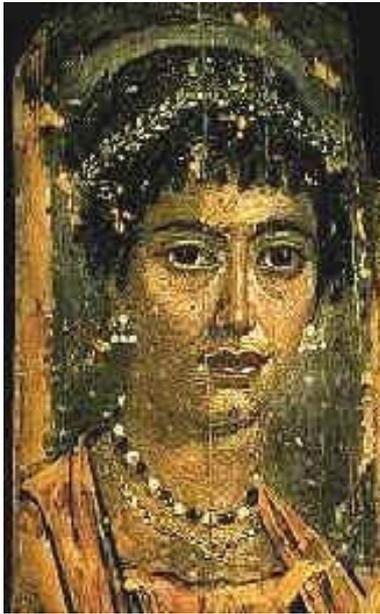
SHORE, A. F., Portrait painting from roman Egypt, The British Museum Press, London, 1962.

VITRUVIO, Marco Lucio, Los diez libros de arquitectura, ed. Akal, S. A., Madrid, 1987.

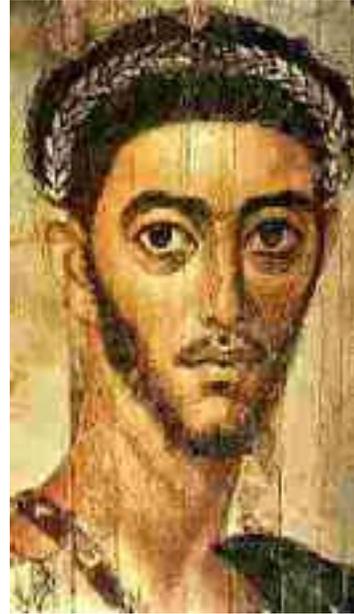
9. REALIZACIÓN DE UN TRABAJO CON LA TÉCNICA DE LA ENCÁUSTICA (VIDEO)



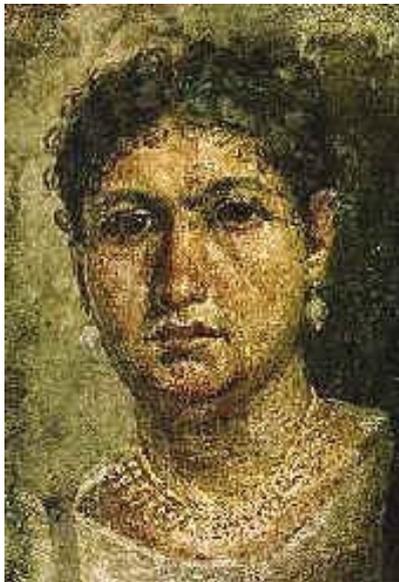
10. IMÁGENES FUNERARIAS



*Encáustica sobre tabla, 41 x 21 cms., s. II
Hawara. Royal Ontario Museum*



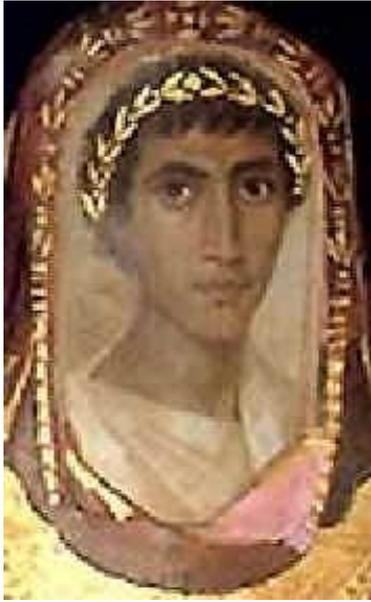
*Encáustica sobre tabla, 41 x 19 cms., s/f.
Er Rubayat.. Staaliche Museen. Berlin.*



*Temple y encáustica sobre tela. Staaliche
Museen. Berlin.*



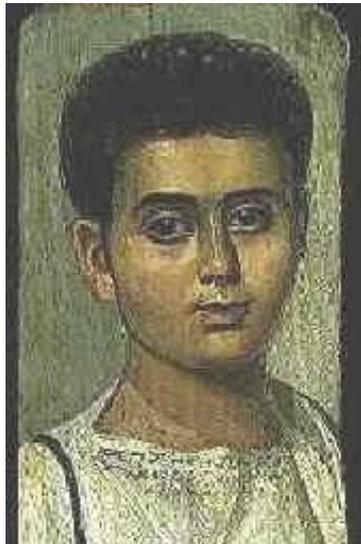
*Encáustica sobre tabla. 37 x 20 cms.
Primera mitad del s. II. Hawara. Staatliche
Antikens Ammlungen. Munich.*



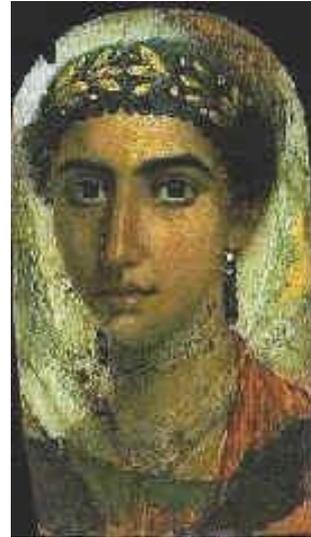
Encáustica sobre tabla. 32 x 18 cms. Tercer cuarto del s. II. Hawara. British Museum. Londres.



Encáustica sobre tabla. 33,6 x 17,2 cms., s/f, s/l. Paul Getty Museum. Malibu.



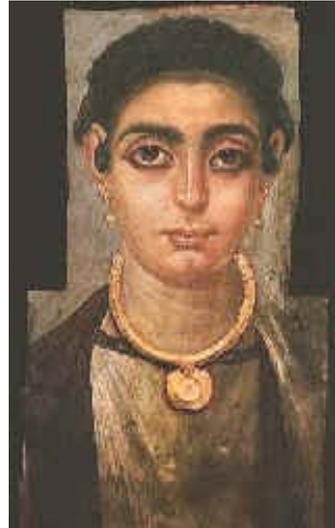
Encáustica sobre tabla. 38 x 18 cms. Segundo cuarto del siglo II. s/l. Metropolitan Museum. Nueva York.



Encáustica sobre tabla



Encáustica sobre tabla, 35,5 x 22,5 cms., primera mitad del s. II, Antinoopolis. Fogg Art Museum. Harvard.



Encáustica sobre tabla.



Encáustica sobre tabla, 39 x 20 cms., s. I, Hawara. Walters Art Gallery. Baltimore.



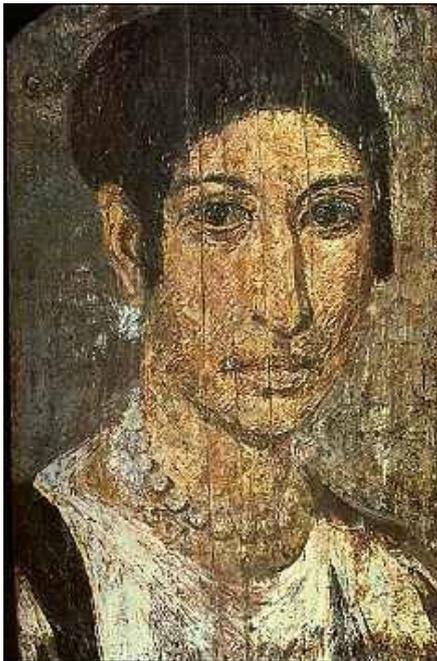
Encáustica sobre tabla.



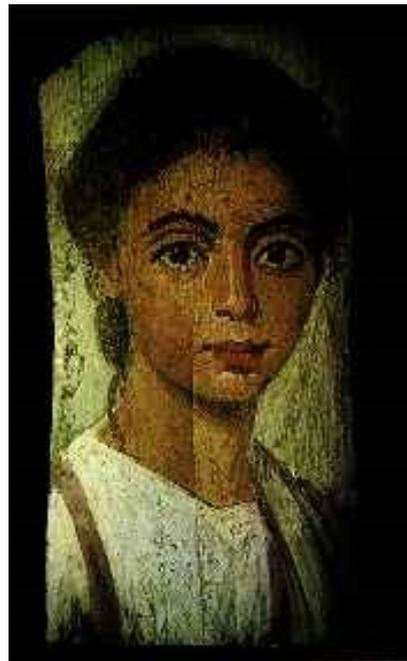
Encáustica sobre tabla, 42 x 17 cms., s. I.



*Encáustica sobre tabla, 50 x 30 cms., s/f,
s/l. Museo Benaki. Atenas.*



Encáustica sobre tabla.



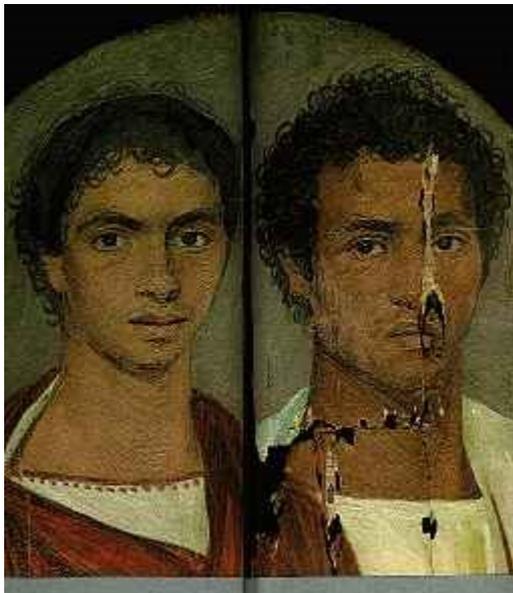
Encáustica sobre tabla.



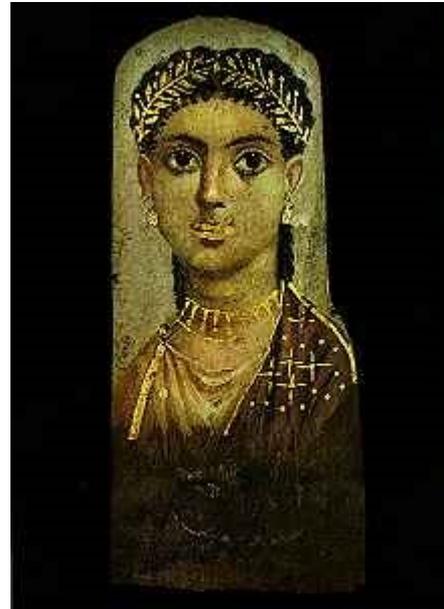
Encáustica sobre tabla, 42 x 23 cms. segunda mitad del s. II, Hawara, Museo Egipcio del Cairo.



Encáustica sobre tabla, 43 x 22 cms., s. II, Hawara, Museo Egipcio del Cairo



Encáustica sobre tabla, Tondo de 61 cms. de diámetro, s. II, Hawara, Museo Egipcio del Cairo.



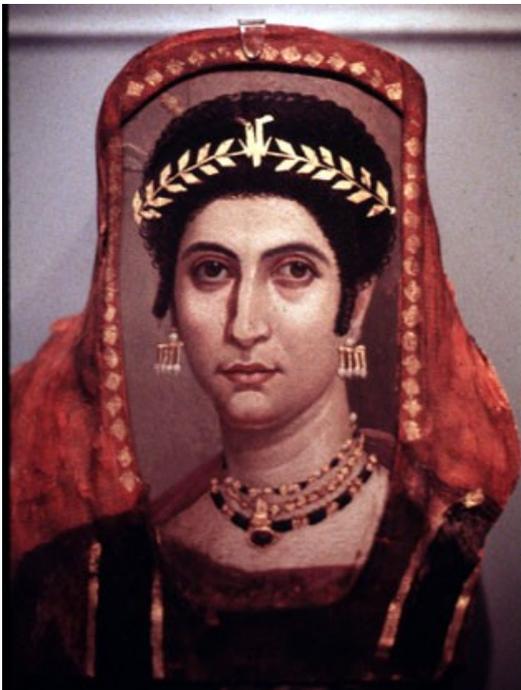
Encáustica sobre tabla.



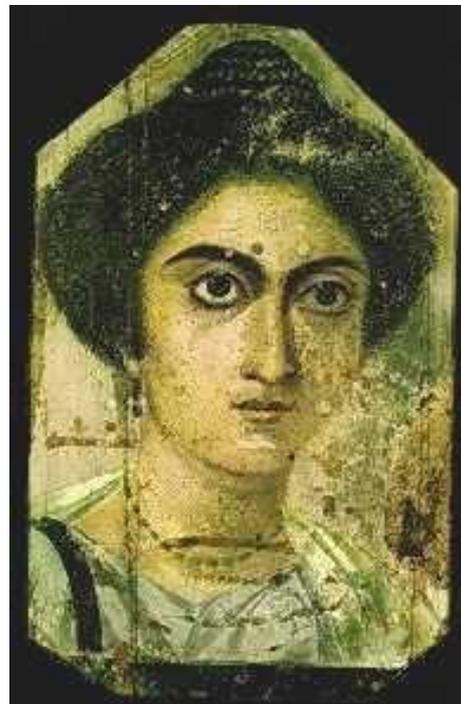
Encáustica sobre tabla, 37 x 16 cms., s. II, Antinoopolis, Musée des Beaux Arts. Dijon.



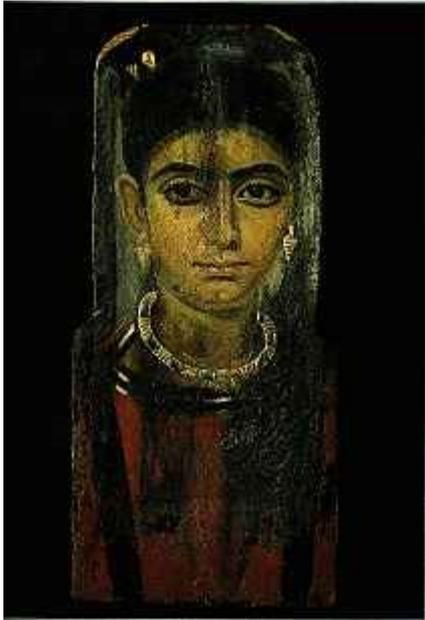
Encáustica sobre tabla, Al-Fayum.



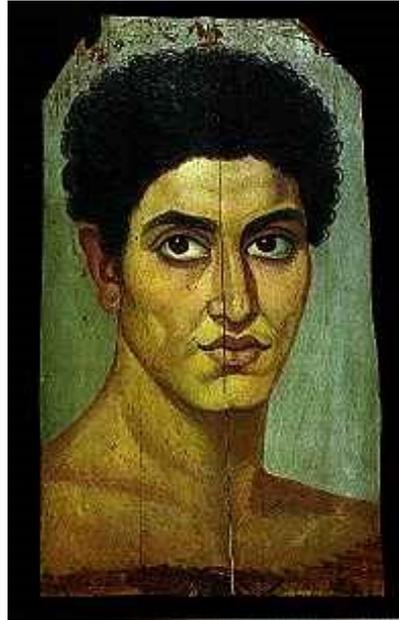
Encáustica sobre tabla, 33,6 x 17,2 cms., s/f, s/l. Paul Getty Museum.



Encáustica sobre tabla, 32,5 x 20,5 cms., segundo cuarto del s. IV, Museo Arqueológico de Florencia.



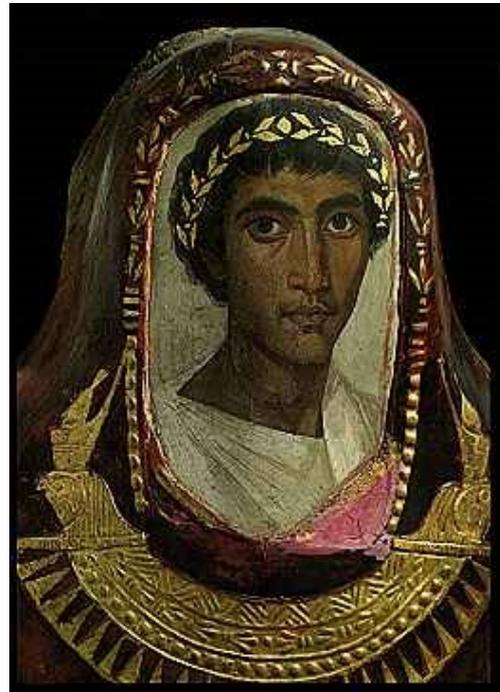
*Encáustica sobre tabla, 45 x 20 cms.
Primera mitad del s. II, Antinoopolis,
Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City*



*Encáustica sobre tabla, 35 x 19 cms., s. II,
Hawara, British Museum, Londres.*



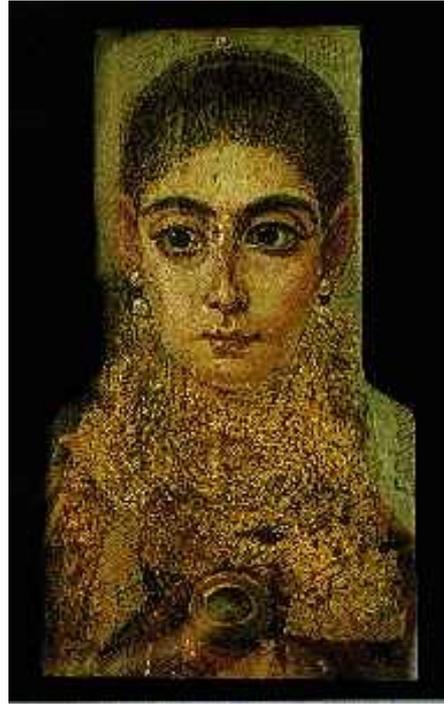
*Encáustica sobre tabla, 24 x 16,5 cms., s.
II, Hawara, British Museum, Londres.*



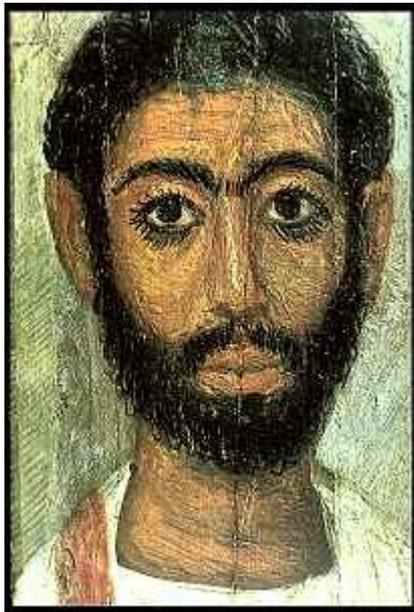
*Encáustica sobre tabla, 32 x 18 cms.,
Tercer cuarto del s. II, Hawara, British
Museum, Londres.*



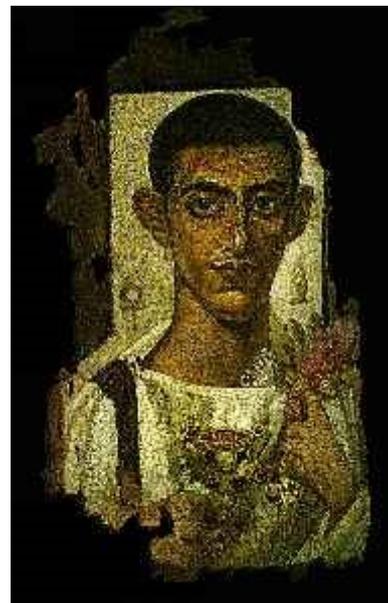
*Encáustica sobre tabla, 55 x 44 cms., sf,
Al-Fayum, Louvre, Paris.*



*Encáustica sobre tabla, 42 x 24 cms.,
Primera mitad del s. II, Antinoopolis,
Louvre, Paris.*



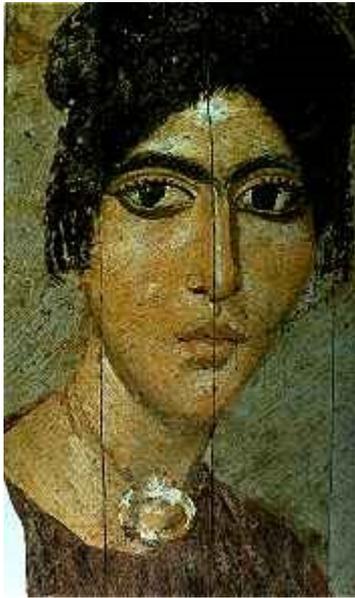
*Encáustica sobre tabla, 33 x 18 cms., sf,
Tebas, Louvre, Paris.*



*Encáustica sobre tela, 51 x 30 cms.,
segundo cuarto del s. III, Antinoopolis,
Louvre, Paris.*



*Temple y encáustica sobre tabla, Museo
Pauchkim, Moscú.*



*Encáustica sobre tabla, 31 x 15 cms., s/f,
Al-Fayum, Osterreichische
Nationalbibliothek, Viena.*



*Encáustica sobre tabla, 41,9 x 13,3 cms.,
segundo cuarto del s.II, Antinoopolis,
Museo Egipcio de Turin.*