

Textura lisa y brillante, característica del stucco lustro (Pompeya).

EL STUCCO LUSTRO, LA TÉCNICA Y SUS ORÍGENES.

JUAN MANUEL CALLE GONZÁLEZ
Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

ORÍGENES.

Existen varias denominaciones para designar la técnica de la cual pasaremos a hablar enseguida; La más conocida es la de stucco lustro o fresco lustro, ambas de procedencia italiana, pero también se le conoce por estuco planchado al fuego o estuco planchado en caliente. Consiste, en términos generales, en una pintura realizada al fresco sobre una preparación de cal y polvos de mármol muy finos, que posteriormente, tras la aplicación de agua jabonosa a la superficie de la pintura, se alisa y abrillanta pasando sobre la pintura unas planchas de hierro o acero, que han sido calentadas en un fogón.

Para acercarnos a los orígenes de este procedimiento deberemos comprender con anterioridad, el papel que el estuco ha tenido en las decoraciones murales, y los diferentes usos que de este elemento se han hecho en función del contexto histórico y cultural.

La preocupación por la estética en el hombre surge, de una forma generaliza-

da, una vez que se han cubierto las necesidades primarias de alimento y cobijo, y se deriva habitualmente, en sus comienzos, de una actividad artesanal de fabricación de utensilios y objetos de uso cotidiano, como recipientes de cerámica, armas, tejidos, etc; éstos poseen una función y utilidad muy determinadas, a las que se les agrega la función estética.

La pasta de estuco, que aparece como elemento unidor en la construcción de edificios, pasa a convertirse en material de revestimiento de superficies arquitectónicas. Por una parte se cubre la irregularidad de las paredes de piedra o ladrillo, obteniéndose una superficie uniforme que oculta los elementos constructivos, y por otra, actúa como capa protectora de dichos materiales. El empleo del estuco como base para la realización de pinturas es, por lo tanto, posterior a esta primera función de revestimiento.

En la mayoría de los casos el estuco aplicado sobre la pared se limitaba simplemente a ocultar los elementos constructivos, sin que hubiera una gran preocupación por obtener una superficie totalmente nivelada y lisa, simplemente se adaptaba a las posibles irregularidades del muro, y el acabado final se apuraba tan solo hasta que se

obtenía una superficie apta para recibir los colores.

Un acabado mucho más cuidado se encuentra cuando la preparación sobre la que se realiza la pintura, se trabaja con un relieve que refuerza el sentido de la forma, como ocurre en buena parte de la pintura egipcia, pero por lo demás encontramos, de forma habitual, acabados más o menos toscos de la superficie del enlucido sobre el que se aplican los colores.

La evolución hacia un tipo de pintura más meticulosa, donde se buscaba la matización de tonos y colores en un sentido imitativo de la naturaleza, llevó paulatinamente al ulterior desarrollo de una preparación y terminación de la superficie del estuco más cuidadosa y lisa.

El mundo griego, donde el hombre y la naturaleza eran el núcleo de todas las manifestaciones culturales y artísticas, es el caldo de cultivo que provoca la aparición de una pintura con un sentido imitativo del natural. Se produce la búsqueda de un espacio pictórico que es el fundamento del realismo del arte griego y de su naturalismo. Fruto de esta búsqueda nace el descubrimiento de la perspectiva en el dibujo (primero empírica, a fines del siglo VI a.C., después matemática, a

comienzos del siglo IV a.C.), así como del claroscuro, del juego de sombras y la pintura tonal.

Los primeros intentos hacia una pintura volumétrica se le atribuyen a Apolodoro, en la segunda mitad del siglo V a.C.¹, a quien, sarcásticamente, se le denominaba skiagrapho, es decir, pintor de las sombras². Pero el impulso más importante para el desarrollo de este tipo de pintura lo produjo el teatro, éste necesitaba una serie de escenografías que sirviesen de fondo para su representación. Las primeras manifestaciones en este sentido se deben a Agatarco, quien realizó las escenografías para las tragedias de Esquilo a mediados del siglo V a.C.³; la resolución de estos trabajos implica la búsqueda de soluciones pictóricas para conseguir una apariencia de realidad. Vitruvio nos hace una descripción de los tres tipos de escenas y de la decoración que contenían:

“Las clases de escenas son tres: una que se llama trágica; otra, cómica, y la tercera, satírica. Sus decoraciones son diversas entre sí y de distinto orden. Las trágicas están adornadas con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas; las cómicas representan edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los

edificios corrientes, y finalmente las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes, etc., campestres, imitando paisajes”.

Como vemos una gran parte de los elementos que se tenían que representar pictóricamente, eran componentes arquitectónicos; este factor va a ser muy importante, pues va a condicionar el ulterior desarrollo de una pintura decorativa basada en la reproducción imitativa de materiales de construcción y arquitecturas fingidas⁴.

Por otra parte no hemos de olvidar que la cerámica influyó en buena medida el desarrollo de la pintura griega. La textura de los vasos con su superficie pulida y satinada provocó, con toda seguridad, la búsqueda de un acabado superficial de apariencia semejante de los pinakes, es decir de las tablas de terracota, madera o metal pintadas y dedicadas como exvotos a las divinidades.

Las pinturas murales eran consideradas manifestaciones ornamentales de la arquitectura y se valoraban por debajo de los pinakes, pero se influenciaron directamente de las pinturas de caballete, por lo que es lógico pensar que se buscara en la pared un acabado superficial semejante.

Por otra parte los griegos hicie-

ron un uso muy amplio de la pasta de estuco, tanto para recubrir el interior como el exterior de los edificios, para solar pavimentos, e incluso para cubrir estatuas, práctica utilizada en el periodo Arcaico, donde las figuras de mármol, talladas someramente y dejada su superficie basta e irregular, se recubrían con una capa de enlucido que se policromaba posteriormente⁵. Este hábito se mantuvo de forma más o menos regular, pasando posteriormente a Roma, donde encontramos elementos arquitectónicos, como columnas y pilastras que, talladas en materiales más pobres, como piedra arenisca, eran recubiertas de estuco y posteriormente policromadas a imitación del mármol⁶.

Se alcanzó un amplio conocimiento en la forma de preparar y trabajar el estuco, consiguiéndose obras de una gran calidad tanto por su resistencia como por su acabado, que son descritos por Vitruvio⁷:

“Los estucadores griegos realizan trabajos duraderos no sólo porque hacen uso de los antedichos procedimientos, sino además porque, después de haber puesto la cal y la arena en el mortero recurriendo a una cuadrilla de obreros, baten la mezcla con pisones de madera y únicamente la usan cuando

está bien manipulada.

Y así resulta que forman un cuerpo tan compacto, que algunos, arrancando de las paredes viejas trozos de esos enlucidos, los utilizan como losas, y los trozos que quedan en las paredes así rotas hacen el efecto de piezas de ábaco y espejos”.

Tenemos, pues, varias circunstancias que favorecen la aparición de decoraciones murales pulidas y brillantes:

En primer lugar, como ya hemos dicho, la tendencia hacia un naturalismo pictórico que provoca una terminación del enlucido más lisa y apropiada para ejecutar este tipo de pintura, posiblemente influenciado también por el acabado superficial de la preparación en los cuadros de caballete.

La temática, derivada de las escenografías teatrales, suscita una decoración mural basada en la imitación de materiales de construcción, como las incrustaciones de mármol, donde esta misma voluntad de mimesis provoca la búsqueda de una superficie lisa, dura y brillante en el acabado de la pintura.

Se llegó a un conocimiento de las propiedades y comportamiento del estuco, que hicieron posible la ejecución de trabajos de gran calidad.

Este pulido, usado al principio para imitar el mármol, podría haber sido usado ya para los fondos lisos y las escenas con figuras en los palacios helenísticos de Pérgamo, Antioquía y Alejandría; sin embargo, el uso general y la perfección sistemática de la técnica deben ser considerados una contribución específicamente romana, estrechamente relacionada con los requerimientos estilísticos e ideológicos de la decoración interior de las casas, villas y palacios⁹. Efectivamente, los griegos, pero posteriormente y de forma más acusada, los romanos admiraban las superficies brillantes y pulidas, que se identificaban con la riqueza y el lujo. Se hace ostentación de los revestimientos de mármol, y es significativo que Plinio haga en varias ocasiones alusiones comparativas entre la pintura y los mármoles, denotando el abuso en la utilización de éstos últimos en detrimento de la pintura¹⁰:

“Primero diré lo que queda por añadir de la pintura, arte ilustre antaño (cuando interesaba a reyes y ciudadanos), y que hacía célebres a los que consideraba dignos de pasar a la posteridad, pero que ahora se ha visto relegada totalmente por los mármoles y también por el oro, y no sólo porque

con ellos se cubran paredes completas, sino porque incluso cincelándolo con relieves e incrustándole en el dibujo vetas rojas representa el mármol figurar de cosas y animales”.

Y hablando de los mármoles de vetas multicolores de las canteras de Quíos añade¹¹:

“...Y, por Hércules, la pintura no hubiese conocido no ya una gloria tan grande, antes bien, ninguna en absoluto si hubiese habido alguna para el mármol”.

Este gusto por los revestimientos marmóreos hizo aparecer una variante, más barata, en la imitación con estucos policromados. De esta forma vemos surgir las decoraciones del Primer Estilo, donde se imitan paramentos con incrustaciones de mármol. El pulido final sería una consecuencia de la necesidad de imitar la calidad de los mármoles utilizados en los recubrimientos murales, y en el Primer Estilo pompeyano se utiliza exclusivamente con esta finalidad.

En las obras del Segundo Estilo, ya se tratara de arquitectura imaginaria o de grandes composiciones figurativas tales como la de la Villa de los Misterios de Pompeya, el pulido de la pintura se realiza sobre la decoración completa. De esta forma las imágenes

pictóricas y el material de imitación al mármol, las figuras y la preparación están estética y técnicamente unidas en la misma superficie reflexiva. Los impastos están característicamente alisados por este procedimiento el cual crea un extraño efecto de irrealidad en el relieve pictórico; su realidad táctil no se corresponde con su apariencia visual, con el resultado de que el relieve se desmaterializa en el plano transparente del muro.

Sobre los procedimientos empleados existen teorías divergentes. Las más completas y actuales son las de Paolo Mora¹², que argumenta el uso de pigmentos arcillosos que facilitaban el pulido posterior, y las de Selim Augusti¹³, que recoge las teorías de Ernst Berger y otros, y aduce la hipótesis de la inclusión de cal, jabón de cal y cera, tanto en la preparación del estuco, como en el aglutinante que posteriormente se empleaba.

Con el declive del Imperio Romano asistimos a una degradación continuada tanto en la técnica como en la calidad de los materiales que forman parte del enlucido. A pesar de esto, podemos observar como la operación de pulido de las pinturas se sigue realizando en el mundo bizantino, pero con un sentido diferente a como se hacía en

la época romana. Ellos heredan el aspecto funcional del pulido, que rompe la película de carbonato cálcico, que se va formando en la superficie de la pintura, y permite aflorar más humedad, con lo que se prolonga el tiempo de trabajo. Esto se puede observar en las pinturas iluminándolas con luz rasante. La utilización de este pulido era sistemática, y en la “Hermeneia”, libro que describe las técnicas de pintura bizantinas, se describe el empleo de dicha técnica¹⁴.

Tendríamos que extendernos en demasía siuviésemos que explicar la evolución y el devenir de este procedimiento a través de los densos e irregulares estratos de la historia, aunque lo cierto es que hoy día es una técnica que se encuentra casi en desuso.

El arte es siempre reflejo fiel de la vida de una civilización, y en este caso reflejo real, laguna vertical donde Narciso se enamoró hace miles de años, dejándonos el enpañado recuerdo del misterio brillante y multicolor que brota en las paredes de Pompeya. Prendidos por esta pintura de piel suave y fría, como una amante irreal, quisimos rescatarla, convertida en Eurídice de papel, de las tinieblas de un olvido milenario.

Hierro y fuego, como un cálido

semen, derraman sobre ella el brillo de un sueño resucitado, rescatado en el letargo de la noche a la luz de una nueva mirada.

CARACTERÍSTICAS.

Existen numerosas variantes de esta técnica, dependiendo de la preparación, la ejecución del proceso, y la inclusión de materiales ajenos al mortero.

El resultado es una pintura que, aun siendo magra toma un aspecto brillante debido al pulimento, por lo que los colores se profundizan, tomando el aspecto de un temple barnizado. Por otra parte el enlucido se endurece considerablemente, ya que con la presión que se ejerce al planchar se eliminan los espacios vacíos entre las partículas de áridos y la cal, con lo que se obtiene una superficie más dura y compacta.

El procedimiento no es sencillo, ya que a las dificultades de la técnica al fresco, hay que añadir el posterior proceso de planchado sobre el trozo que se haya pintado en el día (que recibe el nombre de jornada por la misma causa).

La escasa bibliografía sobre el tema es normalmente confusa en las

descripciones, y no se encuentran dos recetas que coincidan. De todos modos hemos podido comprobar experimentalmente que existen ciertos elementos que son decisivos:

El mortero debe encontrarse en un punto de consistencia determinado antes de proceder al planchado; si está demasiado blando, la pintura se vuelve difusa y los colores se mezclan al pasar la plancha; por el contrario si se ha endurecido demasiado la operación de planchado se vuelve imposible.

Otro tanto ocurre con la temperatura de la plancha. Esta debe calentarse previamente antes de pasarla sobre el enlucido, para lo cual tradicionalmente se ha utilizado un fogón y madera de encina, que desprende un gran poder calorífico, pero también se puede utilizar un infiernillo eléctrico, con lo que la operación se hace de forma más limpia. Si la temperatura de la plancha es muy alta, al colocarla sobre la superficie del mortero, que está húmeda y fría, provoca que ésta salte en lascas; por otra parte si está fría, la operación de planchado se dificulta, ya que la herramienta se desliza sobre la superficie con más dificultad.

A las herramientas utilizadas para planchar se les denomina "hierros"¹⁵, planchas o paletines de estuca-

dor. Consisten en una plancha metálica de hierro o acero de bordes redondeados, que se sostiene por una gavilla insertada en uno de sus extremos, terminada en un mango de madera. En el otro extremo se sitúa un saliente cilíndrico, al que se adapta un taco de madera que sirve para aplicar presión con la otra mano. Sus dimensiones suelen oscilar entre 1 a 1,5 cms. de espesor, 12 a 15 cms. de longitud, y 3 a 4 cms. de anchura, aunque también se pueden fabricar planchas más pequeñas y con diferentes formas según las necesidades.

LOS MATERIALES.

Los materiales que componen la preparación son la cal, que sirve como sustancia cementante y la marmolina o polvo de mármol, que le da la solidez estructural a la mezcla, aunque éste último se puede sustituir por otro (arena, polvo de ladrillo, etc.) obteniéndose los mejores resultados con el uso de marmolina.

El añejado de la pasta de cal, necesario en la preparación de fresco, es aquí doblemente necesario, pues una cal insuficientemente añejada no forma una pasta coloidal, con lo cual constituye una masa menos plástica,

característica esencial para que transmita al estuco las propiedades físicas necesarias para facilitar el planchado en caliente.

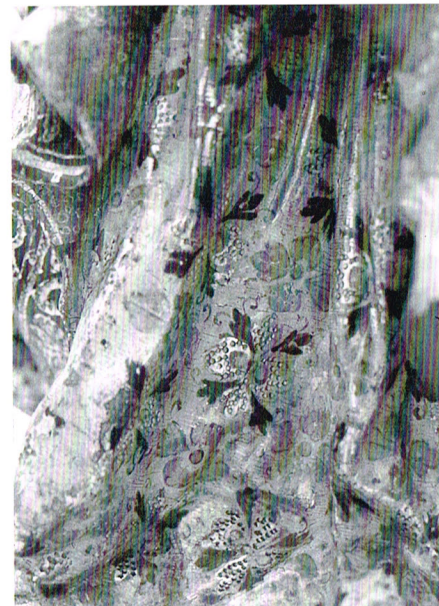
Cuanto mayor es la proporción de cal de la última capa, sobre la cual se efectúa la pintura y el planchado, mayor es el brillo obtenido, aunque también se observa una mayor tendencia a la aparición de grietas y a que salten lascas de la preparación durante el planchado. De la misma forma también la calidad y la proporción del árido que entra a formar parte del último enlucido afecta al brillo de la pintura. Así, por ejemplo, sobre dos enlucidos con la misma proporción de cal y árido (1:1), y siendo el tamaño de las partículas el mismo, el brillo obtenido utilizando polvo de mármol es mayor que cuando se usa arena; por otra parte éste también aumenta con la finura del árido, pero la preparación ofrece una mayor tendencia a agrietarse y a que salten lascas de la misma durante el planchado del enlucido.

El grosor de la preparación influye directamente en el tiempo que ésta permanece en condiciones óptimas para el planchado en caliente, así a un mayor grosor de capas aplicadas sucesivamente sobre fresco corresponde un lapso mayor de tiempo.

En la estructuración de las capas es conveniente que el grueso del árido sea mayor en las primeras capas, y vaya decreciendo hasta el último enlucido, donde se situaría el árido más fino y la mayor proporción de cal; esto aporta a la tectónica de la preparación las características mecánicas idóneas para este procedimiento.

NOTAS

- ¹GARCÍA RUIZ, JOSE ANTONIO: "Evolución de las técnicas pictóricas en el arte griego". Tesis doctoral depositada en la biblioteca de la Facultad de BB.AA. de Sevilla, Sevilla, 1984, p.64.
- ²MORENO, PAOLO: "Pintura griega", Mondadori España, S.A., Madrid, 1988, p. 81.
- ³Ibidem, p. 64.
- ⁴VITRUVIO, MARCO LUCIO: "Los diez libros de Arquitectura", Ed. Iberia S.A., Barcelona, 1982, I. V, cap. VIII, p. 124.
- ⁵GARCÍA RUIZ, JOSE ANTONIO, *op. cit.*, pp. 59 - 61.
- ⁶MALTESE, CORRADO (Coordinador): "Las técnicas artísticas", Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1985, p. 34.
- ⁷ABAD CASAL, LORENZO: "Pintura Romana en España", 2 vol., editan: Universidad de Alicante - Universidad de Sevilla, 1982, vol. I, p. 287.
- ⁸VITRUVIO, MARCO LUCIO, *op. cit.*, I. VII, cap. III, p. 179.
- ⁹MORA, P., MORA, L. y PHILIPPOT, P.: "Conservation of wall paintings", Butterworths, Londres, 1984, p. 89.
- ¹⁰"Textos de historia del arte", Edición de Esperanza Torrego. Ed. Antonio Machado, Madrid, 1987, p. 73.
- ¹¹Ibidem, p. 144.
- ¹²MORA, P., MORA, L. y PHILIPPOT, P., *op. cit.*, pp. 93 - 95.
- ¹³AUGUSTI, SELIM: "La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana". Gaetana Machiaroli Editore, Nápoles, 1950, pp. 315 - 354.
- ¹⁴MORA, P., MORA, L. y PHILIPPOT, P., *op. cit.*, p. 364
- ¹⁵A la operación de pulido se le suele denominar "pasar el hierro". Cfr. DE CUSA, JUAN, "Revestimientos", Ediciones CEAC, S.A., Barcelona, 1983, 14ª ed., p. 224.



Ejemplo de estofado barroco

CONTRIBUCIÓN DOCUMENTAL AL CONOCIMIENTO DE LA POLICROMÍA BARROCA.

FERNANDO QUILES GARCÍA
Historiador del Arte

La ingente cantidad de papel escrito que guardan las veinticuatro escribanías del antiguo Archivo de Protocolos Notariales (en la actualidad constituye una sección del Archivo Histórico Provincial de Sevilla) atesora importante información relativa a nuestro patrimonio artístico. El uso de esta documentación ha permitido conocer la autoría de muchas obras de arte que hasta nuestro siglo permanecían anónimas o mal clasificadas, o bien identificar algunas otras piezas que, aunque ya no existan, han contribuido a completar el perfil de sus creadores. Esa misma información ha permitido mejorar nuestro conocimiento de las técnicas y procedimientos artísticos en el tiempo, lo que sin duda ha de facilitar la tarea a los restauradores.

La policromía es una de las técnicas artísticas cuya evolución puede seguirse con mayor detalle. El tipo documental idóneo para obtener esta información que buscamos es el contrato u *obligación de obra*, donde se fijan las condiciones por la que el artífice ha de realizar su trabajo. En el encabezamiento del texto figura, primer