

creación de un departamento de tejidos en el IAPH. Sin embargo, queda mucho por hacer en el estudio, difusión y conservación del patrimonio textil sevillano.

#### NOTAS

1. Díaz Alcaide, M<sup>a</sup> D.: *El arte textil en Sevilla: siglos XVI al XVIII* Revista *Espacio y Tiempo* n<sup>o</sup> 10 pp. 49-64. Sevilla, 1996.

2. Díaz Alcaide, M<sup>a</sup> D.: *Tejidos sevillanos del siglo XVII* Actas del IX Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales. Pp. 584-590. Sevilla, 1992.



#### LA UTILIZACIÓN DE LAS PUNTAS METÁLICAS COMO INSTRUMENTO DE DIBUJO.

JOAQUÍN GONZÁLEZ GONZÁLEZ  
*Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.*

Muchos historiadores coinciden en no incluir las puntas metálicas entre los materiales de dibujo tradicionales utilizados en España, y a pesar de que su uso fuera igualmente incierto, existen suficientes indicios para suponer que los dibujantes españoles tenían conocimiento de una técnica tan popular entre los italianos y flamencos en el siglo XV.

Aunque los tratadistas españoles no hacen alusiones concretas a estos instrumentos de trazado, contamos con el comentario del portugués Francisco de Holanda, pintor renacentista que introdujo en nuestro país los conocimientos adquiridos en su estancia italiana. Entre los métodos de dibujo más comunes en Italia refiere que "*también es bueno hacer con punzón sobre papel espolvorado*"(1).

Los punzones, estiletes o puntas de metal, se han fabricado tradicionalmente con dos materias: plata o plomo. Sin embargo, dan muy buenos resultados tanto el oro como el cobre.

Durante muchos siglos, las puntas metálicas fueron empleadas en la prepara-

ción de los dibujos de códices y miniaturas, sobre pergamino o tablilla. La ornamentación de este tipo de obras comenzaba con un esbozo a carboncillo, que luego era repasado con las puntas. Una vez eliminados los restos de carbón, el dibujo se completaba a pluma o pincel.

En la época renacentista proliferaron los dibujos realizados con esta técnica, sobre papeles generalmente teñidos, y realizados con barras blancas como el clarión o con toques de albayalde. Fueron muchos los artistas que se sirvieron de este método: Leonardo, Boticelli, Durero, Rafael de Urbino, Perugino, Gozzoli, Filippino Lippi, Van Eyck, Rafael Sanzio...

Concretando en la técnica, la cita de Holanda apunta ya el principio básico de utilización: la necesidad de disponer de un soporte convenientemente preparado para hacer evidentes los trazos de los metales.

Uno de los más importantes testimonios conservados en lo que respecta a la preparación del soporte, se encuentra en el tratado de Cennini (siglo XV): *“Es conveniente tomar orden en el dibujar de este modo: primero, toma una tablilla de boj, de tal medida que quepa en ella una cabeza, bien limpia y sana, lavada con agua*

*clara; la fregarás y pulimentarás con polvo de gibia de las que los orífices emplean para sacar improntas. Y cuando dicha tablilla se haya enjugado bien, toma hueso pulverizado durante dos horas, muy fino, que cuanto más fino esté tanto mejor será. Recógelo y consérvalo en un papel seco; y en cuanto tengas necesidad de preparar tu tablilla, toma de este polvo una pulgada, o algo menos, y con saliva mezcla este polvo y ve extendiéndolo con los dedos por encima de la tablilla, y antes que se enjugue, teniéndola en la mano izquierda, con la palma de la derecha ve insistiendo sobre la tablilla hasta que esté seca. Y con esto quedará dada de hueso uniformemente tanto en un sitio como en otro. También es bueno el hueso de la pierna de carnero, y aún el de la espaldilla, preprado del modo que te dije”*(2).

El principal reactivo para conseguir el trazado es el carbonato cálcico. Los huesos triturados, en este caso, constituían un excelente abrasivo para conseguir el trazo de la plata.

Refiriéndose de nuevo a este tipo de preparación, Cennini comenta su utilidad concreta para el dibujo con puntas metálicas: *“Toma luego un lápiz de plata, a modo de estilete, o de latón,*

*o de lo que fuere con tal que tenga de plata la punta, afilada, limpia y aseada. Después, con cuidado empieza a copiar cosas tan agradables como puedas para adiestrar tu mano, y con el estilete ve dibujando sobre la tablilla ligeramente, tanto que apenas tú mismo lo veas, apretando poco a poco los trazos, volviendo sobre ellos y dibujando las sombras; si quieres apretar el oscuro hacia los extremos, insiste en ellos, pero por el contrario insiste poco en los relieves”*(3).

De entre las puntas metálicas mencionadas, solo la de plomo puede dejar raya sobre superficies no imprimadas. Para su fabricación puede seguirse la forma descrita por Cennini, ya que se trata de metales blandos muy maleables: *“harás tu lápiz con dos partes de plomo y una de estaño, bien batido a martillo”*(4).

Esta aleación de metales confería a la punta de plomo mayor resistencia, y quizás se podría incluso graduar su dureza: el plomo es más blando y se desliza casi sin problemas sobre el papel, mientras que el estaño es más áspero. El lápiz de plomo se caracteriza, además, por su escasa fijación a cualquier soporte. Su corrección era por ello bastante más fácil que la del resto de las puntas. *“Sobre papel pue-*

*des dibujar con el dicho estilete de plomo con hueso o sin él. Y si alguna vez te excedieres y quisieres borrar algún trazo, toma una miga de pan y pásala por encima y así borrarás lo que no te plazca.”* (5)

Esta condición influía decisivamente en sus aplicaciones, ya que podía utilizarse para un tipo de dibujo preparatorio. En cambio, la plata se prefería para un tipo de dibujo más dado al detalle o la minuciosidad, siempre de pequeño formato.

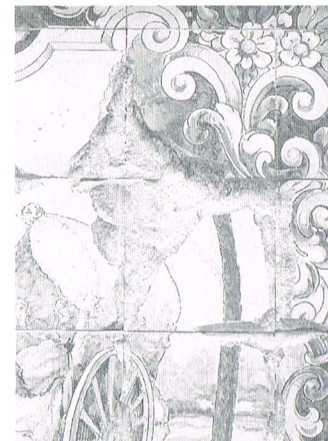
En general puede decirse que el trazo producido por las puntas metálicas se identifica por sí mismo, su brillo es metálico (siendo más evidente sobre zonas donde se ha insistido), y la intensidad de oscuros que puede conseguirse es bastante limitada. Su degradación depende de la presión ejercida con el estilete sobre el soporte, y el grosor del trazo irá directamente relacionado con el grueso de la punta. No hay que olvidar que con el tiempo la oxidación hará que incluso el tono más negro se vuelva pardo o castaño, dependiendo de la composición del metal.

Las puntas metálicas tuvieron su mayor apogeo en los siglos XV y XVI, decayendo después su uso de forma progresiva. Probablemente fue debido

a la aparición del grafito, que podía emplearse con la misma delicadeza que las puntas metálicas, y además aventajaba a éstas en su facilidad de corrección y permanencia. Sin embargo, ésto no ocurrió totalmente hasta llegar a finales del siglo XIX. En estas fechas todavía se podían encontrar en el mercado puntas de plata, como acreditan los antiguos catálogos de productos <<Winsor & Newton>>. En nuestro siglo, muy pocos artistas han empleado este instrumento, como es el caso de Picasso, siempre llevados por la curiosidad y como simple experiencia.

NOTAS:

1. FRANCISCO DE HOLANDA, *De la pintura antigua, Madrid, 1921. Ca. XLIV, pág. 133.*
2. CENNINO CENNINI, *Tratado de la pintura, ed. Mesguer, Barcelona 1979. Págs. 20 a 22.*
3. Idem.
4. Idem, pág. 24.
5. Idem.



LA CERÁMICA COMO OFICIO ARTÍSTICO RELACIONADO CON LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO.

JUAN JOSÉ LUPIÓN ÁLVAREZ  
*Conservador-Restaurador*

*Profesor de cerámica de la escuela Luca della Robbia*

Si tenemos claro que el objetivo principal de la Conservación es velar para que los Bienes Culturales se muestren y se disfruten con la máxima integridad posible, estamos en disposición de argumentar la necesidad de que toda actuación dirigida a dicho fin, deba ser proyectada, dirigida y realizada por un equipo de profesionales/especialistas suficientemente capacitados.

Dicho esto y centrándonos concretamente en el área del Patrimonio Histórico Artístico concerniente al mundo de la cerámica, podríamos preguntarnos: ¿quiénes serían estos especialistas capaces de intervenir en un conjunto cerámico merecedor de la catalogación de Bien Cultural? Todos conocemos el carácter multidisciplinar de la Conservación-Restauración y, por tanto, tendrá cabida tanto el arquitecto, si el bien cultural está adosado en un inmueble, los conservadores-restauradores para una intervención directa, y diferentes profesionales para una evaluación completa de la inter-