

LA PINTURA DE SARGAS

POR

SONIA SANTOS GÓMEZ

y

MARGARITA SAN ANDRÉS MOYA

Se describe, de acuerdo a la información que aportan ordenanzas y tratados artísticos, los procesos seguidos en la ejecución de las sargas, un tipo de temple sobre lienzo ejecutado abundantemente durante el siglo XVI en España. El presente estudio pone, además, de manifiesto, los puntos de divergencia y paralelismos con otras obras ejecutadas de manera similar.

Palabras clave: Sarga, pintura al temple, lienzo.

The authors describe, following information found in ordinances and artistic treatises, the processes used in creating *sargas*, a type of painting in tempera on cloth widely carried out in sixteenth-century Spain. In addition, they examine the points of divergence as well as parallels with other works executed in a similar manner.

Key words: Sarga, tempera painting, canvas.

La pintura de sargas constituyó, al menos durante cierto tiempo, uno de los oficios más señalados que pudieron ejercitar los artífices dentro de la pintura española. Lo testimonia el hecho de que las *Ordenanzas de Pintores de Córdoba de 1493* describan su proceso de ejecución con todo detalle y sea incluido en numerosas ordenanzas del siglo XVI entre las funciones que podía desempeñar el aspirante a pintor una vez hubiera pasado los correspondientes exámenes¹. Aparece, en estos documentos, como un oficio más, junto al dorado y pintura de retablos al óleo y la pintura de techumbres de madera y mural.

¹ *Ordenanzas de pintores de Córdoba de 1493 y de 1544* en Ramírez de Arellano, R.: «Miscelánea, Ordenanzas de pintores», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año IX, núm. 33, 1915, 29-46. *Titulo delas Ordenanças que los muy Ilustres y muy magníficos Señores Granada mandan que se guarden para la buena gouernacion de su Republica. Las quales mandaron imprimir para que todos las sepan y las guarden. Año de mill y quinientos y cincuenta y dos*, Biblioteca Nacional, R31528. R Microfilm 20658, pp. CLXXVIIr-CLXXIXr. *Recopilacion delas ordenanças dela muy noble e muy leal cibdad de Seuilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos: cartas y prouisiones reales: para la buena gouernacion del bien publico y pacifico regimiento de Seuilla y su tierra. Fecha por mandado delos muy altos y muy poderosos: catholicos reyes y señores don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria e por su real prouision*, Biblioteca Nacional, R3910. R Microfilm 11723, pp. CLXIIv-CLXIIIr. Falcón Pérez, M.I.: *Ordenanzas y otros documentos relativos a las Corporaciones de Oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 1997, pp. 680-684. Agulló Cobo, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Departamento de Historia del Arte de las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1978, pp. 193-194.

Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649), establece el límite temporal para la práctica de la pintura de sargas cuando explica que él ya no la practicaba, aunque fuera ejecutada abundantemente en época de su maestro, Luis Fernández². Este pintor ejerce su profesión en Sevilla hacia 1580³. Así pues, el oficio de sargas, inserto en la cotidianeidad del arte de los siglos xv y xvi, se va abandonando con el paso del tiempo. El dato aportado por Francisco Pacheco es muy significativo, ya que excluye del apelativo «sarga» otros temples sobre lienzo que se pintaban en su época, muy comunes, de los que existían diversos tipos, siendo algunos también mencionados por otros tratadistas del siglo xvii, como se verá más adelante. A pesar de lo señalado, aparece aún el oficio de sargueros en ordenanzas del siglo xvii, quizás porque en la redacción de ordenanzas nuevas existía cierta reticencia a abandonar las premisas de las anteriores⁴.

A grandes rasgos, pueden describirse las sargas como lienzos que pueden presentar tamaños diversos en los que se ha aplicado una técnica de ejecución relativamente rápida o más ligera o barata en algunos casos (aunque algunas podían dorarse) que la pintura sobre tabla. A pesar de que la mayoría de los estudios apuntan hacia su funcionalidad de carácter sacro, como salvaguardar de polvo las tuberías de los órganos, constituir fondos de crucifijos de talla o cubrir el altar durante ciertas épocas como la Cuaresma⁵, algunos antiguos documentos se refieren a las mismas como obras fundamentalmente de carácter profano, destinándose a la conmemoración de ciertos acontecimientos como enlaces matrimoniales o constituyendo, simplemente, elementos decorativos en casas de sujetos con algún poder adquisitivo.

Algunos de estos textos describen los temas básicos objeto de examen de los aspirantes a pintor de este tipo de obras y que, por tanto, serían los más solicitados por los clientes. Las *Ordenanzas de Sevilla de 1527* se refieren al dibujo de «un desnudo», «un encasamiento», «un caullero» y «unos lexos» (paisaje). El documento alude asimismo, al examen de sargas en los que no aparece la figura humana, describiéndolas como «sargas que no tengan figuras saluo sus retulos e sus açanefas», es decir, únicamente con texto y cenefas, con lo que había pintores que únicamente se dedicaban a la pintura de estos motivos⁶.

² Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura*, (ed. princ. Sevilla, 1649, ed. actual, int. y n. de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra, 1990, p. 447.

³ Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., publicado por la Real Academia de San Fernando, Madrid, En la Imprenta de La Viuda de Ibarra, año de 1800, en *Tratados de Artes Figurativas*, CD de la Colección Clásicos Tavera, vol. II, p. 88.

⁴ *RECOPILACIÓN DE LAS ORDENANÇAS DE LA MVY NOBLE, Y MUY leal Cibdad de Sevilla: de todas las leyes, y ordenamientos antiguos y modernos; cartas y prouisiones Reales, para la buena gouernacion del bien publico, y pacifico Regimiento de SEVILLA y su tierra. Fecha por mandado de los muy altos, y muy poderosos, Catholicos Reyes y señores, don FERNANDO, y doña ISABEL, de gloriosa memoria, y por su Real prouision*. Nueva impresión de Andres Grande, 1632, Biblioteca Nacional, R30376, pp. 162r-163v.

⁵ El hecho de que se haya conservado un mayor número de obras de temática religiosa, frente a las de carácter profano, quizás pueda derivarse de que también se haya dispensado un mayor cuidado hacia este tipo de obras, precisamente por su carácter sacro. Cfr. Levenfeld Laredo, C.: «Las pinturas sobre anejo o sargas: Historia material y técnica», y García Gómez-Tejedor, J.: «La restauración: Estado de conservación y tratamiento», en *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*, Madrid, ICRBC, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 1992, pp. 153-159 y 159-171. La obra descrita en este estudio se concibió con el fin de cubrir el retablo en época de Cuaresma. En el contrato, de acuerdo al texto aportado por la autora, se alude a la obra con el término de «cortinas». En Renard Gross, P., y otros: «Camino del Calvario. Estudio y conservación de una sarga del Panteón Real de Oña. Burgos», en *VII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 1991, pp. 579-612 las obras cubren los paramentos de un panteón, con escenas de la Pasión, Muerte y Recurrección de Cristo. En Buces Aguado, J. A., y otros: «La Virgen y San Gabriel. Criterio de intervención en dos sargas de la iglesia parroquial de San Pedro de Ávila», *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, pp. 557-570, los dos lienzos se supone decoraron las puertas de un órgano o las de un retablo. Los descritos en Saralegui, L.: «Algunas sargas y sargueros de Valencia», *Museum*, VII, 203-214, funcionan como trasaltares, antealtares y puertas de órganos. Las obras descritas en Galilea Antón, A. M.: *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en la Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985, pp. 85-98 y Silva Maroto, M.ª P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, 3 vols., Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar social, 1990, vol. III, pp. 794, 852, 870, son también de temática religiosa.

⁶ *Ordenanzas de Sevilla de 1526, op. cit.*, p. CLXIIIr.

Las *Ordenanzas de Zaragoza de 1517* refiriéndose al «arte e pintura de cortinas», probablemente un tipo de pintura muy similar o quizás igual al de sargas, ya que aparece, como éstas, junto a otros oficios o artes como la pintura de retablos y dorado, indican que los motivos a realizar en el examen son

[...] una dama e un galant y en ella brotes y caças y aves y una faxa del romano, y aquellos acabar y pintar en perfeccion ⁷.

La expresión «faja» o faja «del romano» se refiere a la pintura de cenefas en la que intervienen los elementos decorativos de la arquitectura clásica ⁸.

Numerosos documentos aluden a los pintores de cortinas. A modo de ejemplo, Maciá Gilabert ejerció este oficio, presumiblemente en Barcelona durante la primera mitad, al menos, del siglo XVI ⁹. Ramón Puig en 1573 pinta la cortina y guardapolvo del altar mayor de la iglesia de San Martín de Arenys ¹⁰. Asimismo, Gabriel Reverter es pintor de cortinas según su testamento de 1535 ¹¹.

Las *Ordenanzas de Madrid de 1543* aluden al «oficio de pintores de sarguería», determinando, para poder desempeñarlo, su examen mediante la pintura de

[...] figuras que sean puestas en arte e muy bien ordenadas e coloreadas e de vn bosque e de vna fuente e de lexos e de animales de todas maneras. Yten se an de hesaminar del romano y de damasco y de lazos y de obra morisca y de matas grandes e de arboleda menuda ¹².

El término «lazos» hace alusión a la decoración geométrica con motivos entrelazados, ampliamente utilizada en el arte musulmán y mudéjar.

Las *Ordenanzas de Córdoba de 1544* también se refieren a los motivos pintados en las sargas:

[...] bosques y verduras e de hojas de alcorcaz y entrecalles e lazos damascos e brocados y matillas e de otras muchas obras que en las sargas se suelen hacer [...] ¹³.

Aunque, como puede observarse, muchos de los temas referidos son de carácter eminentemente profano, como cenefas, hojas, animales, fuentes, bodas y leyendas escritas, algunos de ellos podrían ser aplicados a pinturas de carácter sacro, como son los motivos vegetales, cenefas, figura humana y paisajes. De hecho, algunos de los temas requeridos por las *Ordenanzas*

⁷ Falcón Pérez, M. I., *op. cit.*, p. 682.

⁸ El término «romano», se refería a los elementos de los órdenes principales de la arquitectura clásica: dórico, jónico y corintio, pero fundamentalmente a sus elementos decorativos, como indican Fernando Marías y Agustín Bustamante en su prólogo a las *Medidas del romano*, de Diego de Sagredo Cfr. Sagredo, Diego de: *Medidas del romano*, (ed. princ. de 1526, Toledo, ed. actual con pról. de Fernando Marías y Agustín Bustamante), Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986, pp. 7-10.

⁹ Madurell, J. M.^a: «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, vol. II-3, julio, 1944, 11-65, p. 47.

¹⁰ Madurell, J. M.^a: «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI. Continuación.», *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, vol. II-1, Enero 1944, 7-65, p. 26, n. 161). Algunos documentos antiguos se refieren a la práctica de la especialidad de pintor de banderas. Se cita a Gabriel Alemany como pintor dedicado a este oficio pintando, en 1500 una bandera por encargo de Jaume Miró y banderas y estandartes en 1494 para la sepultura de Joan Pere de Vilademany y de Blanes. *Ibidem*, p. 36, n. 176.

¹¹ Madurell, J. M.^a, (vol. II-3, julio, 1944), *op. cit.*, pp. 50-51.

¹² Agulló Cobo, M., *op. cit.*, pp. 193-194.

¹³ Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 44.

de Sevilla de 1527 para el examen de sargueros coinciden con los prescritos para el examen de de «Ymageneros» (pintores de retablos¹⁴). En el primer caso, como se recordará, se indica la realización de «un desnudo», «un encasamiento», «un cauallero» y «unos lexos», y en segundo se requiere realizar «vn hombre desnudo y el trapo y pliegos que faze la ropa y labrar los rostros y cabellos [...] lexos y verduras»¹⁵.

Debido a que, posiblemente y como se ha indicado, en numerosos casos las obras sirvieron para conmemorar diversos acontecimientos en moradas y calles, fueron concebidas como obras que pudieran transportarse o almacenarse con cierta facilidad.

Estas razones exigían la utilización de un soporte ligero y flexible como el lienzo. Algunos estudios señalan que las fibras empleadas eran de lino y quizás, en ocasiones de cáñamo¹⁶. En España, se practicó la pintura de sargas en lienzos ya usados, de lo que dan fe las *Ordenanzas de Sevilla de 1527*. Al parecer era un hecho común que terminó prohibiéndose debido a que se ocultaba la condición del soporte al comprador:

Otrosi ordenamos y mandamos por quanto somos informados que muchos oficiales pintan sargas y otras pinturas que no deuen ser fechas en lienços viejos y las venden por nuevos no declarando que es viejo: lo qual es en perjuizio dela republica: que de aquí adelante el que ouier de vender las dichas sargas las faga en lienço nuevo dela pieça: sopena que el que labrare en lienço viejo pierda las dichas sargas y mas pague de pena [...] ¹⁷.

Algunas sargas eran de gran tamaño. A modo de ejemplo, se aporta el texto de un documento en el que se indica el tamaño que debían presentar unas sargas encargadas en 1523 al pintor Hernando Ortiz:

[...] se obliga a pagar a Juan de Solís, escribano de Sevilla, veinte y cuatro reales de plata o dos paños de sargas pintados de figuras (cada sarga de cuatro varas de altura cada una de tres piezas de buen lienzo de a cinco palmos de anchura, respectivamente).

Debe tenerse en cuenta que la vara equivale a 0,8356 m¹⁸.

Ya se ha indicado que el plazo de realización de estas obras era mucho más breve que la pintura de retablos sobre madera. Macía Gilabert, por ejemplo, pintor de cortinas, se compromete a pintar en 1538 con «pintura, ab invencions y fantasies»¹⁹ cuatro cortinajes para Martí Moreno en el plazo de 20 días.

Las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* detallan el proceso de ejecución de las sargas, que comenzaba por la realización de un dibujo preliminar. Tras este primer paso, las imágenes eran «perfiladas de negro e matizadas»²⁰. A continuación, la superficie se «emprimaba» con «cola de engrudo de pergamino o de vacas», añadiéndose

¹⁴ Aunque en el texto de estas ordenanzas se indica, además, que el «ymagenero» sea examinado también en la «obra de talla», con toda probabilidad este texto se esté refiriendo a la pintura de tallas.

¹⁵ *Ordenanzas de Sevilla de 1526*, op. cit., p. CLXIIv.

¹⁶ José Antonio Buces indica que los análisis efectuados sobre fibras textiles de sargas y aguazos (este último tipo de pintura será descrito con posterioridad) han revelado el empleo mayoritario de lino, aunque en algún caso pudiera haberse empleado cáñamo. Buces, J. A.: «La sarga y el aguazo: dos técnicas pictóricas a examen», *Pátina*, n.º 10, septiembre 2001, 58-70, p. 63.

¹⁷ *Ordenanzas de Sevilla de 1527*, op. cit., p. CLXIII.

¹⁸ Muro Orejón, A.: *Documentos para la historia del arte en Andalucía. Pintores y doradores*, vol. 8, Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, 1935, p. 46. *Nueva Enciclopedia Larousse*, 10 vols., Barcelona, Planeta, 1981, vol. 10, p. 10129.

¹⁹ «con pinturas, invenciones y fantasías». Madurell, J. M.ª, (vol. II-3, julio, 1944), op. cit., p. 47.

²⁰ El término «matizadas» podría hacer alusión a la realización de un incipiente claroscuro.

[...] alguna miel asy porque hace blandos los asientos de las colores e aun porque non quiebran doblando el paño ²¹.

De las indicaciones anteriores («doblando el paño») puede deducirse que el documento se refiere a un tipo de obra que se prevé puede ser almacenada o transportada o utilizada de tal modo que su uso pueda implicar cierta movilidad, con lo que se demanda la flexibilidad del material. Con el fin de potenciar esta propiedad se adicionaba, por tanto, miel.

Llama la atención la recomendación del empleo indistinto de dos tipos de engrudo (cola), de «pergamino o vacas», mientras que en los retablos de pintura sobre madera las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* exigían el empleo del primero, quizás por ser éste más fuerte, ya que era recomendado también para el encolado de las piezas de madera ²². Por otra parte, se insiste sobre la perfecta elaboración de los mismos y adecuado estado de conservación, evitándose sean «non frescos o fuertes o flacos» ²³.

Según este texto, sobre el estrato de cola se aplicaba una delgada capa de yeso que previamente había de ser molido con agua y después templado con el engrudo mencionado.

Al contrario que estas ordenanzas, las de *Madrid de 1543* prohibían la aplicación de la preparación sobre las sargas ²⁴ indicando que los pintores «no aparejen los paños» ²⁵.

Francisco Pacheco se refiere también a la preparación aplicada en la pintura de sargas. Para preparar el soporte prescribe la aplicación de «cola de retazo de guantes cocido y colado» sobre el lienzo. A diferencia de las *Ordenanzas de Córdoba de 1493*, y de las de *Madrid de 1543*, Pacheco únicamente estipula la aplicación de yeso, en concreto yeso grueso, cuando se trata de un lienzo de cierto grosor, posiblemente con el fin de cubrir en mayor medida los intersticios del soporte. Respecto a este último punto, sin embargo, no está del todo claro, a tenor del carácter enrevesado del texto, si este autor alude en lugar de a las sargas a una práctica más moderna propia de su tiempo ²⁶.

La recomendación de que no se aparejen los lienzos por parte de las *Ordenanzas de Madrid* y la indicación, por parte de Francisco Pacheco, del empleo de cola sin yeso, puede basarse en la fragilidad de las preparaciones de carácter magro en las que interviene este material, especialmente si son gruesas, cuando se aplican sobre lienzo.

El hecho de aplicar preparaciones a base de yeso sobre un soporte móvil o con mayor movilidad que las tablas como es el lienzo puede dar lugar a que los estratos salten. Sobre esta circunstancia advierten algunos tratadistas, aunque otros las prescriban sin incluir reticencias a su empleo. A modo de ejemplo, el autor anónimo del manuscrito *Reglas para pintar* (s. XVI) hace referencia a la preparación de los lienzos para pintura al óleo mediante el empleo de yeso y cola animal. Este autor señala que si se emplea una gran cantidad de yeso saltan los estratos, con lo que recomienda dejar únicamente una capa muy sutil sobre el lienzo ²⁷. Francisco Pacheco se refiere al empleo de yeso cernido (no especifica el tipo de yeso) y cola en la preparación para este tipo de pintura. Sin embargo indica:

²¹ Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 39.

²² Las colas animales se preparaban mediante la cocción en agua de pieles de diversos animales: vacuno, caprino, conejo... Quizás, el engrudo o cola de pergamino frente al de vacas era más valorado por su mayor pureza, por lo que es posible que, asimismo, fuera también más fuerte. Parece corroborar esta hipótesis el hecho de que Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*, mencione el «retazo ordinario» indicando que podía añadirsele, para incrementar su fortaleza, «el de pergamino». Pacheco, Francisco, *op. cit.*, p. 504.

²³ Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 40.

²⁴ Esta prohibición excluye, por supuesto, la aplicación de un estrato de yeso, aunque no es seguro que descarte la de un estrato de cola.

²⁵ Agulló Cobo, M., *op. cit.*, p. 194.

²⁶ Pacheco, Francisco, *op. cit.*, p. 448.

²⁷ Bruquetas Galán, R.: «Reglas para pintar. Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 24, Año VI, Septiembre 1998, 33-44. Cfr. la p. 37.

Pero, la experiencia me ha enseñado que todo aparejo de yeso, de harina o de ceniza se humedece y pudre con el tiempo el mismo lienzo y salta a costras lo que se pinta [...] ²⁸.

Entre los autores no españoles también son frecuentes las alusiones a las preparaciones de este tipo, así como a las consecuencias que deparaba su aplicación. Giorgio Vasari señala que las pinturas sobre lienzo que iban a permanecer fijas se enyesaban. Sin embargo, si iban a transportarse, debía sustituirse esta preparación por una masa de harina con aceite de nuez, ya que la movilidad del soporte podía dar lugar a pérdidas en la policromía ²⁹. Giovanni Battista Volpato también hace referencia a los malos resultados que proporcionan las preparaciones de yeso en pintura al óleo sobre lienzo. El yeso debía emplearse en escasa cantidad y con cola débil. Este autor relaciona la apariencia lisa de las pinturas con la utilización de una mayor cantidad de yeso, que daba lugar a pérdidas. Así pues, Volpato prefería aplicar preparaciones al óleo ³⁰. Ya en el siglo xx, Ralph Mayer subraya que siempre ha observado malos resultados del empleo de materiales escasamente flexibles como son las «bases de gesso» (bases magras en las que pueden emplearse cargas) en pintura sobre lienzo ³¹.

Otros autores refieren su empleo, sin advertir sobre ningún efecto pernicioso sobre la obra. Por ejemplo, Antonio Palomino y J. Soler y A. Ferrer, estos últimos en su *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura* (1837) refieren su utilización en preparaciones para pintura al temple ³² y Vicente Carducho tanto para este tipo de pintura como para óleo ³³.

Respecto a la naturaleza del yeso que se empleó en la pintura de sargas, el texto de *Las Ordenanzas de Córdoba de 1493* no especifica si se trata de yeso grueso o mate. Si se refiere al yeso grueso ³⁴, el agua de la molienda podría dar lugar a la transformación, al menos de algunas de sus partículas, en yeso dihidrato. Como se ha indicado, Pacheco prescribe el empleo de yeso grueso ³⁵. Quizás convenga recordar que, para elaborar este tipo de yeso, se parte del yeso natural, generalmente las variedades especular o alabastro y se somete a calentamiento, con lo que se obtiene fundamentalmente anhidrita, que presenta una morfología y tamaño de partícula muy heterogéneos. El yeso mate, dihidrato, se obtenía a partir del yeso sometido a calentamiento mediante su fraguado y permanencia en agua durante períodos largos de tiem-

²⁸ Pacheco, Francisco, *op. cit.*, p. 481.

²⁹ Vasari, Giorgio: *Le vite de piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. (ed. princ. Florencia, 1550, pres.de la ed. mod. de Giovanni Previtali), 2 vols., Turín, Einaudi, 1986, cap. XXIII, p. 70.

³⁰ Merrifield, M. P.: *Original treatises on the arts of painting*, 2 vols., New York, Dover Publications, 1967, vol. II, pp. 728-729. Antonio Palomino advierte, como Volpato, sobre el excesivo grosor de las preparaciones sobre lienzo, aunque no se refiere específicamente a las preparaciones a base de yeso: «[...] y todo procede de estar los aparejos tan cargados, que con facilidad se quiebran, y se despiden del lienzo [...]». Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*, (ed. princ. de 1715-1724, Madrid), 3 tomos, Madrid, Aguilar, 1988, tomo II, cap. III, VII, p. 134. Según Van Hout, durante los siglos xv y xvi las preparaciones de lienzos mediante el empleo de yeso fueron aplicadas por numerosos artistas italianos, entre los que se encuentran Giorgione, Carpaccio Tiziano, Veronés y Tintoretto. En ocasiones, sobre la base de yeso se ha aplicado una imprimación. Van Hout, N.: «Meaning and development of the ground layer in seventeenth century painting», en *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*, (ed. Erma Hermens), The Netherlands, Uitgeverij de Prom, 1998, 199-225. Cfr. las pp. 213 y 215.

³¹ Mayer, R.: *Materiales y técnicas del arte*, (trad. de Juan Manuel Ibeas), Madrid, Hermann Blume, 2.º ed. 1993, p. 313.

³² Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *op. cit.*, tomo II, cap. V, I, pp. 219-220. Soler, J. y Ferrer, A.: *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de olio, temple, y fresco*, (ed. facs. de la de Barcelona, Imprenta de José Torner, Bajada del Regomí, Marzo de 1837), Valencia, Librerías «París Valencia», 1998, tomo II, pp. 106-109.

³³ Carducho, Vicente: «Diálogos de la Pintura, Origen, Esencia, Definición, Modas y Diferencias» (ed. princ. de 1633, Madrid) ed., pról. y n. de F. Calvo Serraller en *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 380.

³⁴ El yeso grueso está constituido fundamentalmente por anhidrita.

³⁵ Si se entiende que la alusión de este autor se refiere a la pintura de sargas.

po, con lo que se obtiene un yeso con tamaño de partícula y morfología homogéneos. Mediante la utilización de este último, debido a la peculiar morfología del material, constituido por cristales aciculares, tabulares y prismáticos, se crea una superficie especialmente esponjosa y suave que permite el bruñido adecuado de los sutiles panes de oro. En este caso, el de la pintura de sargas, el yeso mate no parece resultar de especial utilidad³⁶. No puede concluirse, sin embargo, que se haya empleado yeso grueso en todas las ocasiones, ya que, por ejemplo, en numerosos casos se ha aplicado yeso mate en tablas que han sido pintadas pero no doradas y por tanto no necesitaban de este material³⁷. Por otra parte, debido a que su proceso de elaboración es más complejo, el yeso mate resultaba asimismo más costoso, por lo que es más lógica la utilización del mencionado yeso grueso.

Respecto al aglutinante empleado en los estratos pictóricos, las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* indican que los pigmentos se aglutinan con la cola empleada en la preparación del soporte, y teniendo en cuenta

[...] que las dichas colores que se asienten muy delicadamente en manera que non fagan mucho cuerpo porque sean firmes³⁸.

Resulta lógica la indicación de que se aplique una capa pictórica delgada si, como se ha comentado, se quería evitar pérdidas de policromía.

Asimismo, para algunos detalles o «cosas sotiles» el texto recomendaba la «templa de huevos»³⁹. Hay que señalar que Francisco Pacheco coincide en su alusión al primer aglutinante señalado, que denomina «cola o engrudo de tajadas» o también «cola de retazo de guantes cocido y colado»⁴⁰.

La fragilidad de estas obras podía derivar, por tanto, no sólo de la escasa flexibilidad de la delgada preparación cuando ésta se había aplicado o de su inexistencia, sino también de la debilidad de los estratos pictóricos, también de carácter magro. Las *Ordenanzas de Sevilla de 1527* indican que el aspirante a sarguero debía saber «assentar las colores: de manera que no salten»⁴¹. Y las *Ordenanzas de Córdoba de 1544* advierten que los aspirantes a pintores de sargas deben aplicar «buenas colores que no se caigan ni salten las dichas colores»⁴².

Respecto a los pigmentos empleados en estas obras, algunos documentos dan fe de la atención que se dispensaba a su calidad. Las *Ordenanzas de Sevilla de 1527* prohíben la venta de aquellas que son falsas «assi en lienço como enla pintura»:

Otrosi ordenamos y mandamos que por quanto de poco tiempo aca se acostumbra vender en las gradas desta cibdad/y en otros lugares en almonedas sargas pintadas: las quales son falsas assi en lienço como enla pintura: tomando lienços viejos y

³⁶ Para obtener más datos sobre los procesos de elaboración y aplicación de ambos tipos de yeso y sus características a nivel morfológico y composicional cfr. Santos Gómez, S. y otros: «Contribution to the study of grounds for panel painting of the Spanish School (15th - 16th)», *IIC17th International congress: Painting techniques: history, materials and studio practice*, Dublín, 7-11 de Septiembre de 1998, pp. 115-119 y Santos Gómez, S.; San Andrés Moya, M.; Rodríguez Muñoz, A.: «Reproduction of traditional methods of preparing gesso grosso and gesso sottile described in old treatises. Effects on their composition and morphology», *2nd International congress on science and technology for the safeguard of cultural heritage in the Mediterranean basin*. París, 5-9 de Julio de 1999, 2 vols., París, Elsevier, 2000, vol.1, pp. 813-816.

³⁷ Numerosos estudios técnicos llevados a cabo por el equipo de investigación del que forman parte las autoras confirman este punto.

³⁸ Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 39.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Pacheco, Francisco, *op. cit.*, p. 448.

⁴¹ *Ordenanzas de Sevilla de 1527*, *op. cit.*, p. CLXIIIr.

⁴² Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 43.

enruidando los: y echan colores falsas: lo qual todo es en perjuizio delas personas que las compran y de la republica:porque acaesce que las compra vn forastero y lleua las fuera y como vsando las se parece el engaño diffaman la tierra y los oficiales [...]»⁴³.

Algunos textos distinguen diversos tipos de sargas. Las de diversos colores, y las ejecutadas con blanco y pigmentos oscuros. Las *Ordenanzas de Sevilla de 1526* se refieren a las «sargas blancas, de colores y pardillas»⁴⁴. Las de *Córdoba de 1544* aluden a exámenes de «sargas blancas de aguadas negras o de otras colores»⁴⁵.

Las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* especifican los pigmentos que han de emplearse en la pintura de sargas, incluyendo «albayalde», «bermellon», «azarcon», «azul fino», «ocre» y «prieto», que asimismo se utilizaban en los retablos de pintura sobre madera. Igualmente, se refieren al empleo de «rosete de Brasil» y «jalde» que, sin embargo, se prohibían entonces para tal fin. Este documento también se refiere al empleo de «amir»⁴⁶.

Quizás convenga aclarar que el término «jalde» alude al trisulfuro de arsénico (As_2S_3), «azarcón» es el tetróxido de plomo (Pb_3O_4), conocido también como minio, «azul fino» probablemente se refiera a la azurita, dihidroxibicarbonato de cobre (II) ($2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$) y «amir» se refiere al añil. El vocablo «prieto» alude a un pigmento negro y «rosete fecho de brasil» hace referencia a una laca elaborada a partir del colorante brasil⁴⁷. Asimismo, las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* indican que el aspirante a pintor de sargas debe saber «asentar oro»⁴⁸. Francisco Pacheco, en la parte de su tratado en que parece referirse a la pintura de sargas, recomienda yeso muerto y albayalde para el blanco, negro de carbón para el negro, ocre claro y oscuro para amarillos y pardos, para los azules añil u orchila⁴⁹ y, en obras de consideración, cenizas o segundos finos⁵⁰ y para rojos, azarcón y brasil.

La mayoría de los pigmentos anteriormente referidos se identifican con facilidad. El «albayalde», dihidroxibicarbonato de plomo (II) ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), constituye el pigmento blanco por excelencia en el campo de la pintura de caballete hasta el siglo XIX. Desde la Antigüe-

⁴³ *Ordenanzas de Sevilla de 1527, op. cit.*, p. CLXIIIv.

⁴⁴ *Ibidem*, p. CLXIIIr.

⁴⁵ Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 44. A modo de ejemplo, algunos autores hacen referencia a la pintura por parte de Juan de Villoldo de ciertos lienzos que habían de colgarse desde la Pasión hasta la Pascua en el altar de la Capilla del Obispo en Madrid. Antonio Ponz los define como «las pinturas de los paños, que el dicho Juan de Villoldo habia de hacer de claro, y obscuro [...]». Ponz, A.: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, (ed. facs. de la de Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, tercera impresión, 1793, tomo V), Madrid, Atlas, 1972, p. 115. Antonio Palomino denomina estas obras «aguazo de claro y obscuro» y Ceán Bermúdez «lienzos [...] pintados de claro obscuro al aguazo sin aparejo alguno». Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *op. cit.*, t. V, pp. 262-263 y Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *op. cit.*, t. III, p. 40. Más adelante se describirán este tipo de obras denominadas «aguazo». Puede indicarse, sin embargo, que quizás el hecho de que los lienzos de Juan de Villoldo sean designados con este término puede tener que ver con la circunstancia de que los textos aludidos correspondan a una época de vigencia de este tipo de pintura frente a la de sargas, desaparecida entonces.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁷ Cfr. la identificación de estos pigmentos en Santos Gómez, S. y San Andrés Moya, M.: «Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de técnicas pictóricas», *Pátina*, nº 10 y 11, 2001, 266-285.

⁴⁸ Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 37.

⁴⁹ Palomino define «urchilla» como: «Cierta color morado artificial, de hierbas y tinturas:». Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *op. cit.*, tomo II, p. 582. Según la Nueva Enciclopedia Larousse «urchilla»: Liqueur que vive en las rocas bañadas por el agua del mar.». *Nueva Enciclopedia Larousse, op. cit.*, vol. 10, p. 10009.

⁵⁰ Los textos artísticos se refieren tanto al origen natural como artificial de las cenizas. Jean-François-Léonor Mérimée se refiere a ambos. Describe el material («cendres bleues») como carbonato hidratado, empleado en decoración y poco permanente, pudiendo transformarse en verde. Mérimée, Jean-François-Léonor: *De la peinture à l'huile ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*, (ed. facs. de la de Paris, Mme. Huzard (Née Vallat la Chapelle), Libraire, 1830), París, Erec, 1981, pp. 146-176. Respecto al azul de cabeza, puede tratarse, simplemente, de azurita obtenida quizás en alguna fase de su purificación mediante levigación.

dad existen recetas relativas a su elaboración, basadas en someter a la acción del vinagre planchas de plomo en un recipiente cerrado ⁵¹.

El *Diccionario de autoridades* describe su elaboración y refiere la etimología árabe del término:

La sustancia del plomo, que metido en vinagre fuerte se disuelve y evapora en polvo a manera de cal, blanquísimo, que se queda pegado à la superficie de la plancha o lámina infundida en el vinagre y raído, ò raspado se recoge para varios usos. Es voz Aràbiga compuesta del artículo Al, y de la palabra Baiaad, que significa cosa que sobresale en blancura ⁵².

Los documentos españoles del siglo XVI y comienzos del XVII estiman especialmente el procedente de Pisa y de Venecia ⁵³.

Como dato que pudiera resultar de interés, las *Ordenanzas de Zaragoza de 1502* ⁵⁴ denuncian el empleo de moyuelo ⁵⁵, es decir, salvado fino, en lugar de «blanquet» (albayalde ⁵⁶) por parte de los pintores (no especifica el oficio o parcela concreta del arte).

El texto de las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* denuncia diversas prácticas de la época en la pintura de sargas, como la de emplear yeso en lugar de albayalde como pigmento ⁵⁷. Verdaderamente, el índice de refracción del yeso con respecto al de la cola que lo aglutina da lugar a que pueda mantener su poder cubriente, con lo que puede emplearse para este fin ⁵⁸. Sin embargo, la utilización de yeso fue prescrita por Francisco Pacheco, considerando este material adecuado y común dentro de la pintura de sargas que vio ejecutar a sus maestros

⁵¹ Cfr. el método de elaboración del blanco de plomo en, por ejemplo, San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, (texto latino, vers. esp. y n. de José Oroz Reta y Manuela Marcos Casquero), tomos I, II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, tomo II, p. 457, Nunes, Felipe: *Arte poetica, e da Pintvra, e symetria, com principios da perspectiua*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1615, p. 66v, Vicente Orellana, Francisco: *Tratado de barnices, y charoles, enmendado, y añadido en esta segunda impression de muchas curiosidades, y aumentado al fin con otro de miniatura para aprender facilmente à pintar sin Maestro; y secreto para hacer los mejores colores, el oro bruñido, y en concha*, (trad. del francés al castellano por Francisco Vicente Orellana), Valencia, Imprenta de Joseph García, 1755, p. 90.

⁵² *Diccionario de Autoridades. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, (compuesto por la Real Academia Española, edición facsímil de la de 1726), 3 vols., Madrid, Gredos, 1984, vol I, p. 166. Covarrubias aporta también su denominación latina, «cerusa», y lo define como «[...] género de polvo o pastilla blanca con que las mujeres suelen aderezar sus rostros muy a costa suya, porque les come el color y les gasta la dentadura. Hácese de polvo deshecho en vinagre muy fuerte.». Covarrubias Orozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, (ed. Felipe C. R. Maldonado, a partir de la de 1611, revisada por Manuel Camarero), Madrid, Castalia, 1995, (Nueva Biblioteca de erudición y crítica), pp. 42-43.

⁵³ García Chico, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, tomo Tercero I, pintores, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, 1946, pp. 210-212 y 248-256. El autor anónimo del *Reglas para pintar*, del s. XVI, comentado por Rocío Bruquetas Galán indica que «el mejor alvaialde es de venecia». Bruquetas Galán, R., *op. cit.*, p. 38. Igualmente, F. Pacheco se refiere al albayalde veneciano en Pacheco, F., *op. cit.*, p. 483. Posiblemente también el «blanco de Venecia» de Francisco Vicente Orellana se identifique con este pigmento. Vicente Orellana, F., *op. cit.*, p. 225. Munáiz y Millana se refiere a «los de Génova, á pesar de que de Alicante y otros puntos suelen hallarse bastante buenos». Munáiz y Millana, D. R.: *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*, Madrid, Imprenta de Don Eusebio Aguado, 2.ª ed., 1834, p. 30.

⁵⁴ Falcón Pérez, M. I., *op. cit.*, p. 603.

⁵⁵ El *Diccionario de la lengua española* lo define como: «Salvado muy fino, el último que se separa al apurar la harina.». *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 1970, p. 900.

⁵⁶ El término «albayalde» fue identificado con «blanquet» por Covarrubias en Covarrubias Orozco, S. de, *op. cit.*, pp. 42-43: «AlbayaldeI. Cerussa; en valenciano blanquet... ».

⁵⁷ Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 40.

⁵⁸ Los índices de refracción del yeso (1,520, 1,523 y 1,530) y los del aceite de linaza (1,48 1,57) son muy similares, por lo que cuando el yeso se aglutina con este medio se torna translúcido. Sin embargo, los del yeso y la cola animal no se acercan tanto, lo que permite a este material conservar su poder cubriente y ser utilizado, por tanto, como pigmento.

[...] era hecho de una pella de yeso muerto, no de muchos días como el mate, sino duro como el de los modelos; éste servía en las sargas de blanco molido a l'agua y mesclado con la templa de la cola [...] ⁵⁹.

Realmente, Francisco Pacheco está estipulando para la pintura de sargas un pigmento blanco elaborado a partir de un yeso quizás similar a la escayola, hemihidrato o quizás anhídrita, del tipo utilizado en la realización «de modelos», que se sumergiría en agua, fraguaría y se dejaría secar inmediatamente (se trata de «yeso muerto»). Este tipo de yeso es contrapuesto por el autor al «yeso mate», similar al anterior en tanto que también es un yeso muerto, como su denominación, «mate», indica, pero tratándose, en este caso, de un «yeso de muchos días», es decir, un tipo de yeso que fragua, se mantiene en agua durante largos períodos de tiempo y se permite su secado. Este último tipo de yeso es el yeso que este mismo autor, F. Pacheco y otros recomiendan especialmente para el dorado al agua de las tablas ⁶⁰.

Por último, en lo que respecta a los blancos utilizados en la pintura de sargas, Francisco Pacheco indicaba que, «en las buenas pinturas», se empleaban dos partes de yeso por una de albayalde ⁶¹.

Por otra parte, las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* denuncian la mezcla de «acofaira», posiblemente ocre amarillo ⁶² o yeso con bermellón, azarcón o jalde (pigmentos de origen artificial), con toda probabilidad con el fin de abaratar la producción ⁶³.

Una de las prescripciones de las *Ordenanzas de Madrid de 1543* prohíbe el empleo en la pintura de sargas de «negro con agua de çumaque», «caparrosa» o «caparrós», «azeche» y «cardenillo». Esta prohibición puede tener su origen en la alteración que este tipo de materiales puede provocar sobre el lienzo, especialmente si éste carece de preparación (como se recordará estas ordenanzas no permitían la aplicación de la preparación en las sargas) ⁶⁴.

Respecto a las diferencias de la pintura de sargas con otros tipos de temple sobre lienzo, ya las *Ordenanzas de Córdoba de 1493* diferencian este tipo de pintura de la de los retablos pintados al temple sobre lienzo durante el siglo xv. Como ya se ha referido, la pintura de sargas puede ejecutarse sobre una base de yeso y los pigmentos se aglutinan con cola animal. El texto de estas ordenanzas se refiere, además, a la pintura de retablos sobre lienzo, indicando que el soporte también se prepare con yeso y los pigmentos se aglutinen con «templa». Si bien no puede concluirse respecto al aglutinante aludido, puede indicarse que, cuando estas ordenanzas se refieren a lo largo de los capítulos a un aglutinante acuoso (huevo, cola) alude a éste con el término templa, mientras que para la pintura al óleo especifica este último aglutinante. Por tanto, no se descarta la diferenciación de estas obras de las sargas en base a algunos aspectos de la técnica o incluso, a la importancia de las obras o temática. Sin embargo, debido a que este documento presenta una comprensión ciertamente dificultosa, no puede concluirse en este punto ⁶⁵.

⁵⁹ Pacheco, F., *op. cit.*, p. 448.

⁶⁰ Las diferencias morfológicas entre ambos tipos de yeso son descritas en profundidad en Santos Gómez, S.; San Andrés Moya, M. y Rodríguez Muñoz, A., *op. cit.*, pp. 813-816.

⁶¹ Pacheco, F., *op. cit.*, p.448.

⁶² Santos Gómez, S., y San Andrés Moya, M., *op. cit.*, p. 273.

⁶³ Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴ Estos compuestos aparecen descritos en el trabajo ya mencionado Santos Gómez, S. y San Andrés Moya, M., *op. cit.*, pp. 279-280. Brevemente, sin embargo, puede indicarse que el zumaque es una sustancia de origen vegetal utilizada como curtiente. La caparrosa verde es una sal de hierro que combinada con los taninos da lugar a un compuesto de intenso color negro, que tradicionalmente ha sido empleado en la elaboración de las tintas ferrogálicas. El carácter ácido de las mismas puede dar lugar al deterioro de las fibras del soporte textil. El aceche suele ser considerado como sinónimo de caparrosa. Respecto al cardenillo, algunos textos estiman puede deteriorar la madera y el material celulósico. Banik, G.: «Discoloration of green copper pigments in manuscripts and works of graphic arts», *Restaurator*, 10, 1989, 61-73.

⁶⁵ Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 41.

En general, la pintura al temple sobre lienzo es una práctica que aparece descrita en textos que se remontan a la Edad Media. Numerosos textos se refieren a la misma, entre los que se encuentran el libro tercero del tratado de Eraclio *De coloribus et artibus Romanorum* (x-xiii)⁶⁶, el *Mappae Clavicula* (s. xii)⁶⁷, el *Manuscrito de Estrasburgo* (s. xiv-xv)⁶⁸, y *De coloribus diversis modis tractatur* (1398-1411), del tratado de Johannes Alcherio⁶⁹.

En Flandes, al menos desde el siglo xv⁷⁰, se producían lienzos pintados al temple de cola, algunos sin capa de preparación⁷¹. En éstos el carbonato cálcico, como el yeso en pintura sobre tabla, ha sido empleado a modo de pigmento. Así por ejemplo, el empleo de este material fue detectado en zonas de carnaciones y paños de obras de Quinten Massys⁷² y Dieric Bouts⁷³. En estos casos se ha utilizado, también como pigmento blanco, blanco de plomo, con lo que en realidad, su presencia puede también deberse al empleo de blanco de plomo de escasa calidad. Recuérdese que éste contenía carbonato cálcico⁷⁴. Asimismo, también ha sido detectado carbonato cálcico en los estratos pictóricos de obras de este tipo de Bruegel⁷⁵.

La técnica y función de los temples sobre lienzo de estas zonas fue similar a la de las sargas en España. Como en nuestro país, en los Países Bajos⁷⁶ existían pintores especializados en este oficio, denominándose «cleederscrivers»⁷⁷. Los lienzos flamencos se denominan generalmente Tüchlein⁷⁸.

Se tiene constancia de la temprana pintura de lienzos en gran parte de Europa tanto en Inglaterra, como Francia, Flandes e Italia, ya antes del siglo xiv⁷⁹. Pero en los Países Bajos llegó a existir verdaderamente una intensísima producción, prácticamente industrial, que se ex-

⁶⁶ Merrifield, M. P., *op. cit.*, vol. 1, pp. 230-231.

⁶⁷ Hawthorne, J. G. y Stanley Smith, C.: «*Mappae Clavicula*. A little key to the world of medieval techniques», *Transactions of the American Philosophical Society*, new series, volume 64, part 4, 1974, 26-76, receta n.º 112, pp. 43-44.

⁶⁸ Borradaile, V. y R.: *The Strasburg manuscript*, London, Alec Tiranti, 1966, pp. 52-53.

⁶⁹ Merrifield, M. P., *op. cit.*, vol. 1, pp. 258-267 (receta 291).

⁷⁰ La escasez de obras de este tipo anteriores al siglo xv y estudios técnicos sobre las mismas mantienen en la oscuridad el conocimiento sobre los materiales y técnicas empleados en estas frágiles obras. Sin embargo, algunos tratados y ciertos documentos se refieren a la pintura sobre lienzo con anterioridad a esta época. Diane Wolfthal aporta numerosos documentos relativos a la existencia y pintura de estas obras asociada, en numerosos casos, a la tinción y decorado de paños empleados en la confección de vestituras o múltiples ornamentos para estancias y acontecimientos diversos. V. Wolfthal, D.: *The beginnings of Netherlandish canvas painting: 1400-1530*, Cambridge University Press, Cambridge, etc., 1.º ed., 1989, pp. 1-5.

⁷¹ Billinge, R. y otros: «The methods and materials of Northern European painting 1400-1550», *National Gallery technical bulletin*, vol. 18, 1997, 6-55, cfr. las pp. 9-10, 24.

⁷² Roy, Ashok: «The technique of a 'tüchlein' by Quinten Massys», *National Gallery technical bulletin*, n.º 12, 1988, 36-43. Cfr., especialmente, las pp. 42-43.

⁷³ Bomford, D.; Roy, A. y Smith, A.: «The techniques of Dieric Bouts: Two paintings contrasted», *National Gallery technical bulletin*, vol. 10, 1986, 39-57. V. Masschelein-Kleiner, L., y otros: «Examen et traitement d'une detrempe sur toile attribuée à Thierry Bouts», *Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XVII, Bruxelles, 1978/79, 5-21. Cfr., fundamentalmente, la p. 20.

⁷⁴ De acuerdo a las indicaciones de Simon Eikenberg en sus escritos de alrededor de 1700, durante el proceso de elaboración del pigmento, podía añadirse una gran proporción de carbonato cálcico. Goedings, T. y Groen, K.: «Dutch pigment terminology I», *Hamilton Kerr Institute*, n.º 2, 1994, 85-87.

⁷⁵ Philippot, A.; Goetghebeur, N. y Guislain-Witterma, R.: «L'Adoration des Mages de Bruegel au Musée des Beaux-arts de Bruxelles. Traitement d'un «tüchlein»», *Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XI, Bruxelles, 1969, 5-33.

⁷⁶ En Austria se ejecutaron también numerosas pinturas al temple sobre lienzo, tanto de carácter profano como religioso, llegando incluso al siglo xviii, donde constituyen generalmente grandes decoraciones murales. Ranacher, Maria: «Painted Lenten veils and wall coverings in Austria: Technique and conservation», *Conservation within historic buildings. IIC Vienna Congress*, September, 1980, 142-148.

⁷⁷ Campbell, L.: «The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century», *Burlington magazine*, 1976, CXVIII, 188-198. V., especialmente, la p. 191. Wolfthal, D., *op. cit.*, p. 6. Billinge, R. y otros, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸ Martens, Didier: «A propos d'un Tüchlein flamand du xvie siècle conservé au Louvre», *La revue du Louvre et des Musées de France*, XXXVI, 6, 1986, 394-402.

⁷⁹ V. Wolfthal, D., *op. cit.*, pp. 1-5.

portó a otros países, llegando por ejemplo a Inglaterra⁸⁰, Italia⁸¹ y a España. De estos lienzos, gran parte se pintaron al temple.

Karel Van Mander, refiriéndose a la vida del pintor Rogier de Brujas señalaba que en su época (s. xv) pintó con temple al huevo o a la cola un gran número de lienzos, de gran tamaño y con figuras de grandes dimensiones, que se colgaban en las habitaciones a modo de tapices⁸². De la intensa producción de estos lienzos en la zona dan testimonio algunos autores, entre los que se encuentra Francisco de Holanda. En su *Da pintura antigua* (1548) señala:

Tambem se pinta em madeira e em lenço a tempera [...] e os framengos a costumam muito [...] ⁸³.

Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la pintura* (circa 1560) aporta una anécdota relacionada con este tipo de pintura que ilustra la situación de la producción todavía en esos momentos:

Pero entiendo que hay otros [...] que deben ser del mismo parecer que un amigo que tuve en Flandes el año de 1540, el qual en Amberes me rogó le llevase á ver lienzos pintados al fresco⁸⁴, para traer algunos á su casa. Llévete en Amberes á la casa donde mejor ropa habia: apartó doce entre muchas docenas que nos sacaron. Venido al precio, pidiónos el maestro á dos ducados por cada uno: mi compañero dexó suspenso el negocio, por que le pareció el precio muy subido: á la tarde desmintióme, y solo dio la vuelta por estas tiendas, y vino cargado de veintiquatro lienzos de á ducado; díxome que muy mejor era enviar á su casa veintiquatro lienzos, que no doce por un mesmo precio. Sospecho debe haber muchos del parecer de mi amigo, y ser mucha parte que hay tantos lienzos, y tan pocas tablas [...] ⁸⁵.

De la llegada de lienzos procedentes de Flandes (pintados al temple?) a Castilla queda constancia en algunos documentos, entre los que encuentra un memorial de mercancías procedentes de la zona (de hacia 1560), custodiado en la sección *Consejos y Juntas de Hacienda* del Archivo de Simancas. En el texto se incluyen «lienzos pintados de muchas ystorias de todas suertes» entre los artículos que provenían de Flandes⁸⁶. Tan importante fue la venta de obra procedente de esta zona que incluso algunas ordenanzas de pintores como las de *Granada de 1552* tratan de regular su venta mediante su sometimiento a la crítica de los «veedores»:

⁸⁰ *Ibidem*, p. 4.

⁸¹ Se vendían cantidades extraordinarias de pintura flamenca en Italia durante el siglo xvi. En 1535 Mattheo de Nasar ofreció al Duque de Mantua 300 pinturas flamencas, de las que compró 120. Campbell, L., *op. cit.*, pp. 188-198.

⁸² Van Mander, Karel: *The lives of the Illustrious Netherlandish and German painters*, (tít. orig. *Het Schilder Boek, Waer in voor eerst de leerlustighe lueght den Grondt der Edel Vry Schilderconst in verscheiden deelen wort voorghedragen*, introd. y trad. de H. Miedema de la 1.ª ed del *Schilder-boek* de 1603-1604, precedido de la vida del autor a partir de la 2.ª ed. del texto de 1616-1618), 2 t., t. 1: *The text*, t. 2: *Commentary on biography and lives*, Doornspijk, Davaco, t. 1 de 1994, t. 2 de 1995, t. 1, pp. 70-71 y t. 2, p. 227.

⁸³ Holanda, Francisco de, *Da pintura antigua*. Int. y n. de Ángel González García, ed. príncipe de 1548, Lisboa, Comisariado para a XVII exposição Europeia de Arte, Ciencia e Cultura, 1983 (Colección arte e artistas), p. 202.

⁸⁴ El autor describe las obras ejecutadas sobre lienzo al fresco como «[...] colores gastadas con cola, ó claras de huevo y otros aparejos [...]». V. Guevara, Felipe de: *Comentarios de la pintura*, (2.ª ed. reproducida de la edición príncipe de Madrid, por don Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y compañía, 1788; la obra, sin embargo, data originariamente de alrededor de 1560, ed. actual rev. por Rafael Benet) Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1948, p. 137. Probablemente esta denominación tenga que ver con el hecho de que, en todo caso, se trata de aglutinantes de carácter magro. Asimismo, también podría relacionarse con el hecho de que esta pintura se ejecutara con el soporte húmedo, como asimismo ocurría en el muro con la pintura al fresco. En párrafos subsiguientes se describe este sistema de ejecución en húmedo, de acuerdo a las instrucciones de Francisco Pacheco y un documento del gremio de pintores de Brujas.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 138-139.

⁸⁶ Brumont, F., «El comercio exterior castellano a mediados del siglo xvi: Un memorial de las mercaderías que entran en el Reyno», en *Castilla y Europa. Comercio y mercaderes en los siglos xiv, xv y xvi* (ed. por Hilario Casado Alonso), Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1995, 179-190, p. 189.

Item que las imagines que vinieren a esta Cibdad para se vender de Flandes o de otra parte de fuera della en lienço o en madera si fueren falsas no se vendan en ella: y que el mercader o otra persona que tuuiere duda si la obra que vende delas dichas imagines es falsa / o no / que mostrando las alos dichos veedores o alguno dellos y diziendole que las puede vender las venda sin pena [...] ⁸⁷.

Respecto a los materiales constituyentes de los lienzos flamencos, el Gremio de San Lucas de Brujas de 1458 señala que las obras de más de 140 cm debían pintarse sobre lienzo nuevo. Los lienzos viejos, sin embargo, podían emplearse para las obras de pequeño tamaño ⁸⁸. Como se recordará, en España, igualmente, se practicó la pintura de sargas en lienzos ya usados, aunque terminó prohibiéndose ⁸⁹.

Las fibras empleadas eran generalmente de lino y los lienzos podían presentar diversas texturas, aunque suele predominar el lienzo fino. A veces debían unirse varias piezas con el fin de conformar lienzos de grandes dimensiones ⁹⁰.

Un documento del Gremio de San Lucas de Brujas de 1458 explica el proceso empleado en la ejecución de estas obras. De acuerdo a la traducción de D. Wolfthal, sobre el lienzo se aplicaría cola en la zona a pintar, que no debía secarse en tanto continuara el proceso de pintura de la misma ⁹¹. Lógicamente, la humedad del lienzo durante este proceso se mantendría o bien humedeciéndolo de manera continuada, o mediante una rápida ejecución. El aglutinante empleado era cola animal ⁹². También Borghini, más tarde, en *Il riposo* (1584) indica que las «tele di Fiandra» (telas de Flandes) se preparaban con cola y que se podían enrollar y transportar con facilidad ⁹³. Seguramente, la posibilidad de su transporte y exportación haya constituido uno de los factores que propició su amplia demanda, producción y difusión. Armenini, refiriéndose a la pintura al temple sobre lienzo en su *De veri precetti della pittura* (1586) indica que los flamencos empleaban siempre cola como aglutinante ⁹⁴.

Esta técnica descrita por el documento de Brujas se asemeja en gran medida a la pintura «aguazo» descrita por Pacheco en *El arte de la pintura* (1649) y de la que indica era practicada por flamencos e italianos en la misma manera. Según Pacheco, los pigmentos se molían al agua y eran aplicados aglutinados con cola animal. Según este autor no se empleaba el huevo ya que resultaba más costoso y con agua resultaba débil. Una persona debía ocuparse, por detrás del lienzo, de mantener húmeda la parte que se pintaba ⁹⁵. De las directrices de Pacheco se presume la inexistencia de la aplicación de una capa de preparación propiamente dicha. Como se recordará, ciertos textos españoles prescriben la ausencia de preparación en las sargas. El

⁸⁷ *Ordenanzas de Granada de 1552, op. cit.*, p. CLXXVIIIv.

⁸⁸ Van Castele, D.: «Documents divers de la Société S. Luc à Bruges», *Annales de d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, 3rd ser., I, 1866, 5-54, p. 30. Cfr., asimismo, Wolfthal, D., *op. cit.*, pp. 23-24. Billinge, R. y otros, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁹ *Ordenanzas de Sevilla de 1527, op. cit.*, p. CLXIIIr.

⁹⁰ Sobre los tipos de lienzo empleados, v. Wolfthal, D., *op. cit.*, p. 23, Philippot, A.; Goetghebeur, N. y Guislain-Witterma, R.: *op. cit.*, p. 6; Masschelein-Kleiner, L., y otros, *op. cit.*, p. 6; Bomford, D.; Roy, A. y Smith, A., *op. cit.*, p. 44; Roy, A., *op. cit.*, p. 36; Martens, Didier, *op. cit.*, p. 395.

⁹¹ Wolfthal, D., *op. cit.*, pp. 24-25. Billinge, R. y otros, *op. cit.*, p. 10.

⁹² Billinge, R. y otros, *op. cit.*, p. 24. Philippot, A.; Gietghebeur, N. y Guislain-Witterma, R., *op. cit.*, p. 8. Bomford, D.; Roy, A. y Smith, A., *op. cit.*, p. 47. Roy, A., *op. cit.*, p. 39. Wolfthal, D., *op. cit.*, pp. 26-27.

⁹³ Borghini, R.: *Il riposo*. (ed. facs. de la ed. princ. de Fiorenza, Giordano Morescotti, 1584 (vol. XIII), rec. e índ. analítico de Mario Rosci (vol. XIV)). Milano, Labor, 1967, (Gli Storici della Letteratura Artistica Italiana), p. 173.

⁹⁴ Armenini, Giovan Battista: *De veri precetti della pittura* (pref. Enrico Caltelnuovo, ed. de Marina Gorreri, 1.º ed. Rávena, 1586), Turín, Giulio Einaudi Editore, 1988, cap. VII, p. 139 y Armenini, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, (int., trad. y n. de M.ª Carmen Bernárdez Sanchís), Madrid, Visor Libros, 2000, cap. VII, *op. cit.*, pp. 164-167.

⁹⁵ Pacheco, Francisco, *op. cit.*, p. 450.

aglutinante de los estratos pictóricos penetraría profundamente en el lienzo debido a la presencia de agua, que bastaría como nexo entre capa pictórica y soporte. Del documento de Brujas, sin embargo, se deduce la aplicación previa de un estrato de cola⁹⁶. Los estudios técnicos efectuados sobre algunas obras de este tipo apuntan, en ocasiones, hacia la existencia de una capa de cola. En otras se ha detectado cola animal y una pequeña cantidad del pigmento sombra⁹⁷. En ciertas obras se ha determinado la existencia del dibujo subyacente⁹⁸.

Giorgio Vasari da testimonio de la práctica de esta pintura en la Italia del siglo xvi al referirse a ella (pintura «a guazzo») en *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...* (1550). Este autor indica que se empleaba para decorar teatros, fiestas o arcos de triunfo. El aglutinante referido es cola animal y la tela ha de permanecer húmeda mientras se pinta. El hecho de mantener húmedo el lienzo daría lugar a la profunda penetración de la capa pictórica en el soporte. Posiblemente se persiga con ello que los estratos se fijen al lienzo en la mayor medida posible a la vez que éste mantiene su flexibilidad ya que, como se ha indicado, se trata de obras que posiblemente hayan de permanecer dobladas en ocasiones o hayan de transportarse. Este tipo de pintura resulta similar al de sargas ya que, por una parte, la finalidad es similar. Por otra, el aglutinante empleado es el mismo. Además, Vasari refiere la ejecución con esta técnica de claroscuros, mediante el empleo de pigmentos blancos, negros y rojos⁹⁹. Francisco Pacheco indica, asimismo, que el aguazo resulta especialmente útil en pintura «de blanco y negro, o de color de bronce»¹⁰⁰. Recuérdense las menciones de algunas ordenanzas a la pintura de «sargas blancas», «de colores» y «pardillas»¹⁰¹ y a las «sargas blancas de aguadas negras o de otras colores»¹⁰².

En realidad, el término «aguazo» parece derivar, etimológicamente, del italiano, pudiendo haberse por tanto aplicado en el siglo xvii a este tipo de temple que era practicado tanto en Flandes como en Italia, de acuerdo a las indicaciones de Pacheco. Sin embargo, ha podido ser ejercitado abundantemente en Flandes en épocas tan tempranas como el siglo xv, si se observan los paralelismos de ejecución entre las tempranas obras flamencas de esta época y la pintura «aguazo» descrita por Pacheco.

La pintura «aguazo» llega al siglo xviii, siendo descrita por Antonio Palomino de manera muy similar a la de Pacheco, con lo que el procedimiento apenas habría variado:

El aguazo se hace sobre lienzo blanco, y delgado, humedeciéndolo por el reverso con agua natural, y sin más blanco, que el de la superficie. Esto se dibuja primero sobre el mismo lienzo en seco, con un carbón muy suave, y dócil, puesto en una caña, a proporción de la superficie; y lo que se yerra, se sacude con unas plumas; y asegurados, que sean, los perfiles, se van pasando en seco con una aguadita de carmín muy delicada, tanto, cuanto se vea, con agua cola, o goma muy flaca; y después se va hu-

⁹⁶ Sin embargo, debe tenerse en cuenta que las sucesivas traducciones y la dificultad que entraña la explicación de un proceso de pintura con sus detalles puede dar lugar a interpretaciones erróneas. Por ello, la explicación dada sobre este tipo de pintura según los textos del Gremio de San Lucas y Pacheco podrían estar aún más próximos de lo que parece.

⁹⁷ Wolfthal, D., *op. cit.*, pp. 24-25. Parece existir una capa de cola en algunas obras sometidas a examen. V. Masschelein-Kleiner, L., y otros, *op. cit.*, p. 20, Philippot, A.; Goetghebeur, N. y Guislain-Witterma, R., *op. cit.*, p. 6 y Roy, A., *op. cit.*, p. 38. En una obra de Dieric Bouts se detectó un estrato de cola con pequeñas cantidades de sombra. V. Bomford, D.; Roy, A. y Smith, A., *op. cit.*, p. 46.

⁹⁸ Según Ashok Roy la obra *La Virgen con el Niño* de Quinten Massys presenta un dibujo subyacente modelado, probablemente aplicado en forma de tinta. V. Roy, A., *op. cit.*, p. 38.

⁹⁹ Vasari, Giorgio, (1986), *op. cit.*, vol. 1, cap. XXV, pp. 71-72. Vasari, Giorgio, (1998), *op. cit.*, cap. XXV, pp. 120-121.

¹⁰⁰ Pacheco, Francisco, *op. cit.*, p. 450.

¹⁰¹ *Ordenanzas de Sevilla de 1527*, *op. cit.*, p. CLXIIIr.

¹⁰² Ramírez de Arellano, R., *op. cit.*, p. 44.

mediciendo con una brocha grande por el reverso aquella porción que se ha de pintar (y la humedad no sea demasiada) y usando de las aguadas, según conviene al valor de cada cosa, se va concluyendo: con advertencia, que conviene acabar primero, lo que se supone estar delante, y luego como se sigue; porque no se puede borrar lo hecho ¹⁰³.

Resulta especialmente interesante el comentario de Palomino referente al empleo de la superficie blanca del lienzo a modo de blanco. Respecto a la utilidad de estas obras, Palomino señala eran empleadas a modo de cortinas en los teatros y como suplementos de los tapices.

Además de este tipo de pintura, el término «aguazzo» ha designado, durante siglos, genéricamente, la pintura al temple sobre diversos soportes. Paolo Pino en *Dialogo di pittvra* (1548) alude a las dos técnicas para pintar en seco sobre muro indicando que se trata de pintura «à oglio» (al óleo) y «à guazzo» (al temple) ¹⁰⁴.

Roger de Piles en *Les premiers éléments de la peinture pratique* (1684) hace referencia a la pintura al temple sobre telas, tabla, piel y papel indicando que los italianos la denominaban «guazzo» ¹⁰⁵. Este autor refiere que el aglutinante empleado era goma o cola y se empleaba, entre otros fines, en pintura de abanicos y decoraciones de teatros.

Para Francisco Martínez en su *Introducción al conocimiento de las bellas artes. Diccionario de Pintura, escultura, arquitectura y grabado* (1788) la pintura «que llaman aguazo y aguada los italianos» era simplemente pintura al temple, en la que el aglutinante empleado era cola o goma y los soportes yeso, madera, pergamino y papel. Este autor, como De Piles, señala que se empleaba generalmente en abanicos y decoraciones de teatro ¹⁰⁶.

D. J. A. y L. indica en *Dibujo lavado, pintura de aguada y de iluminacion* (1833) que el denominado «temple labrado», «temple fino», «empastado», etc. en España era designado como «gouache» por los franceses, que a su vez lo tomaron del «guazzo» de los italianos. Este autor indica su empleo generalmente sobre papel o cartón siendo la goma el aglutinante utilizado. El texto indica que para el temple común se utilizaba cola animal ¹⁰⁷.

J. Soler y A. Ferrer en su *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura* (1837) se refiere a la pintura aguazo como ejecutada mojando el lienzo blanco y aplicando aguadas. Este autor, a su vez, define el término aguada como un pigmento aglutinado con goma arábiga y gran cantidad de agua ¹⁰⁸. Asimismo, describe la pintura al temple como aquella que puede ejecutarse sobre diversas superficies, a la cola, denominándose también «gouache» y «guaza» ¹⁰⁹.

G. Ronchetti en su *Manual para los aficionados á la pintura* (1912) describe la pintura «aguazo» aludiendo a su práctica sobre papel o lienzo, empleando como aglutinantes goma (de Senegal, arábiga, de tragacanto) o cola de pescado. Según este autor, en pintura decorativa se utilizarían también miel, leche y cola de pieles. Asimismo, Ronchetti señala que las telas podían prepararse con yeso o almidón ¹¹⁰.

En el siglo xx José Manaut Viglietti lo identifica con el vocablo francés «gouache» o «gua-

¹⁰³ Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *op. cit.*, tomo I, libro I, cap. VI, VI, pp. 142-143 y tomo II, p. 556.

¹⁰⁴ Pino, Paolo: *Dialogo di pittvra*, Vinegia per Pauolo Gherardo, 1548, p. 20r.

¹⁰⁵ Piles, Roger de: *Les premiers éléments de la peinture pratique*, (ed. princ. de 1684, París), Genève, 1973, p. 85.

¹⁰⁶ Martínez, Francisco: *Introducción al conocimiento de las bellas artes. Diccionario de Pintura, escultura, arquitectura y grabado*, (ed. facs. de la de Madrid, 1788), Real Academia Española, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga, 1989, p. 329.

¹⁰⁷ D. J. A. y L.: *Dibujo lavado, pintura de aguada y de iluminación*, (Barcelona, imprenta de J. Verdaguer, 1833), Valencia, Librerías París-Valencia, 1994, pp. 148-151.

¹⁰⁸ Soler, J. y Ferrer, A., *op. cit.*, tomo II, p. 134.

¹⁰⁹ *Ibidem*, parte II, p. 105.

¹¹⁰ Ronchetti, G.: *Manual para los aficionados a la pintura al óleo, á la acuarela, miniatura, aguazo, temple, encausto, pastel, fotopintura, etc. (paisaje, figura, flores, carteles de anuncios)*, (trad. de la 4.ª edición italiana por María Ortíz y Ortíz), Madrid, Adrián Romo, 1912, pp. 321-326.

che» e indica que se emplean los pigmentos de la acuarela con «aglutinantes gomosos» a los que se agrega alumbre. Los soportes sobre los que se aplica esta técnica son papel, cartón, tela, etc.¹¹¹.

Para finalizar, ya se ha hecho alusión a diversos modos de temple como son sargas y pintura aguazo. Pero además, otros autores aluden a la pintura al temple sobre lienzo sin denominarla sarga o aguazo, aunque se pintaban de forma muy similar. Entre éstos están Felipe Nunes, que indica la pintura al temple sobre lienzo empleaba como aglutinante cola. Como capa de preparación se aplicaba una mano de cola a la que podía añadirse blanco de plomo¹¹². En el *Tractado del arte de la pintura* el temple es un tipo de pintura descrito como realizado en lienzo, pared o tabla, con preparación de cola y yeso, empleando pigmentos aglutinados con cola, huevo, leche o goma¹¹³. Vicente Carducho en su *Diálogos de la pintura*, de 1633, describe el temple de igual forma que el autor anterior, especificando los mismos soportes, preparación y aglutinantes, ya que entre ambos tratados existen numerosos paralelismos¹¹⁴. Francisco Pacheco se refiere a la pintura al temple sobre lienzo preparado con varias manos de cola. A continuación se ejecuta el dibujo con carbones. Se repasa con carmín y negro y templan los pigmentos con huevo entero y una ramita de higüera¹¹⁵. Antonio Palomino define la pintura al temple como ejecutada sobre pared, lienzo, tabla, pergamino, papel, seda y cabritilla, en la que los pigmentos se aglutinan con «cola, goma o cosa semejante». La preparación referida está constituida por yeso y ceniza¹¹⁶. J. Soler y A. Ferrer describen la pintura al temple de forma muy similar a Palomino¹¹⁷.

Por último, otro tipo de pintura al temple sobre lienzo muy común y referido por Francisco Pacheco y otros muchos autores son las «aguadas de colores», que consistía en pintar al temple sobre diversos soportes, preparándolos con alumbre y templando los pigmentos con goma¹¹⁸.

¹¹¹ Manaut Viglietti, J.: *Técnica del arte de la pintura* o *Libro de la pintura*, Madrid, Dossat, 1959, pp. 159-160.

¹¹² Nunes, Felipe, *op. cit.*, pp. 59v-60r.

¹¹³ Cfr. Sanz, M. M. «Un tratado de pintura anónimo y manuscrito del siglo xviii», *Revista de ideas estéticas*, n.º 143, tomo XXXVI, 1978, 251-275. V., en concreto, las pp. 269-270.

¹¹⁴ Carducho, Vicente, *op. cit.*, p. 382.

¹¹⁵ Pacheco, Francisco, *op. cit.*, pp. 451-452.

¹¹⁶ V. Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *op. cit.*, tomo I, pp. 138-143 y tomo II, pp. 218-231.

¹¹⁷ Soler, J. y Ferrer, A., *op. cit.*, tomo II, pp. 106-109.

¹¹⁸ A modo de ejemplo, se aportan algunas referencias. Pacheco, Francisco, *op. cit.*, p. 452. En el *Tractado del arte de la pintura* se describen las «aguadas de colores», como un tipo de pintura ejecutada sobre papel, tafetán o lienzo, preparando el soporte con agua de alumbre y aglutinándose los pigmentos con goma. Cfr. Sanz, M. M., *op. cit.*, p. 270. Vicente Carducho en su *Diálogos de la pintura*, de 1633, describe el temple y las «aguadas de colores» de igual forma que el autor anterior, Carducho, Vicente, *op. cit.*, pp. 381-383. Cfr. también Ronchetti, G., *op. cit.*, p. 358.