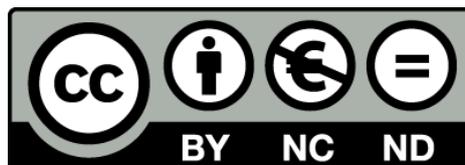


Desarrollo y recorrido de la grisalla en la pintura a través de la colección del MNAC

Andrés Torres Carceller



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.

ANDRÉS TORRES CARCELLER

DESARROLLO Y RECORRIDO DE LA GRISALLA
EN LA PINTURA A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN
DEL MNAC.

Programa de Doctorado “La Realitat assetjada”
Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona

Directora EVA FIGUERAS FERRER

Codirector: MIQUEL QUÍLEZ BACH

Tutor: DOMÈNEC CORBELLÀ LLOBET

Barcelona, Mayo de 2014

RESUMEN

La presente Tesis Doctoral se centra en la pintura con Grisalla, pero no en su vertiente más conocida -como pintura monocroma-, sino en su empleo más extendido -en tiempos pasados-, donde gran parte de los artífices europeos la utilizaba como el método fundamental para ejecutar sus pinturas.

Debido a los diferentes significados que se le atribuyen al término *GRISALLA*, empezamos concretando a qué nos referimos con Grisalla, contrastando diversas definiciones, desde las más generalistas -que se inclinan hacia la pura pintura monocroma y la emulación de relieves escultóricos- a las expuestas en tratados y manuales de técnicas pictóricas, que inciden en su principio fundamental: la división del proceso de trabajo en dos fases diferenciadas y complementarias.

La primera -que denominamos **Fase de Claroscuro**- conforma los volúmenes con valores lumínicos, generalmente grises y tierras, y la segunda -**Fase de Coloración**- aplica los colores locales con la ventaja de tener las formas ya creadas, que sirven de sustento y referencia para aplicar el color con mayor libertad y determinación.

Evidentemente esta definición se corresponde a una simplificación del proceso, pues el principal objetivo de la investigación es analizar la evolución de la Grisalla desde sus orígenes hasta -prácticamente- nuestros días. Con el fin de acotar su marco, nos centramos en la colección del MNAC, que nos permite tener una mirada cercana sobre la pintura catalana -y española-, y al mismo tiempo certificar su gran expansión por el continente -con especial atención a la pintura flamenca e italiana-, analizando las diferentes características de las escuelas locales.

La funcionalidad del principio básico de la Grisalla queda reflejado en las numerosas técnicas que la han adaptado a sus procedimientos, siendo empleada en los libros miniados -actualmente repunta su utilización en la ilustración-, en el grabado, en la fotografía, el cine, y principalmente, en la pintura de esmaltes y vitrales, donde existen técnicas y pigmentos denominados explícitamente como “grisalla”.

Pese a la evidente imposibilidad de determinar la fecha exacta del origen de la Grisalla en la pintura, para nuestra sorpresa, encontramos indicios en obras tardorrománicas, estableciendo tres precedentes directos que acabarán derivando en la Grisalla:

El menos influyente -y más arcaico- es el **Fondo Blanco**, que extiende una base homogénea blanca en las encarnaduras, sobre la que dibujan los diferentes elementos, superponiendo a continuación una veladura uniforme de coloración.

Un segundo grupo es el **Fondo Blanco Matizado con Color**, que representa una evolución del

método anterior. En él -partiendo igualmente sobre una preparación blanca- los autores empiezan a introducir un incipiente modelado, graduando toscamente diferentes tonos lumínicos mediante mezcla directa.

El mayor interés por la representación volumétrica, favorecerá el ansia donde se incubará el germen de la Grisalla. Contemporánea al método anterior, el **Fondo Matizado** es su antecedente directo. Introduciendo sobre el color de la imprimación -que generalmente en este grupo empieza a ser siena u ocre- valoran esquemáticamente el claroscuro con blanco -y ocasionalmente también con tierras-. El Fondo Matizado está estrechamente ligado a las corrientes bizantinas que penetran en la península alrededor del año 1200. Por lo que podemos fijar -sin exactitud- esta fecha como punto de partida de la pintura con Grisalla en Cataluña. Ciertamente durante el **siglo XIII** pocas son las obras que podemos denominar como tal, pero su impronta ira calando en los obradores y durante la primera mitad del siglo XIV, su empleo se ha generalizado, hasta el extremo de ser ya, en la segunda mitad, el método habitual de pintura. En este periodo, debido principalmente a las limitaciones del temple puro, los pintores desarrollan una variación de la Grisalla, sustituyendo los tonos grises por el verde, que aplican por toda el área de encarnadura o en las partes oscuras, enriqueciendo cromáticamente sus obras. Esta variante -denominada **Verdacho**- pervivirá hasta la introducción de los aceites secantes en el segundo tercio del siglo siguiente.

Durante este periodo medieval la Grisalla se trabaja de claro a oscuro, partiendo sobre un fondo ocre, sobre el cual iluminan con blanco las luces. Generalmente las gradaciones las crean mediante *tratteggio*, utilizando el color del fondo como tono medio. Uno de los mejores ejemplos de este periodo es el retablo de la *Madre de Dios* de Jaume Serra. Pero además de la visión dulce de la *maniera* sienesa, sus vecinos florentinos adoptan una pintura con mayor contraste lumínico, elaborando la fase de claroscuro de sus pinturas con una gama mayor, introduciendo los oscuros directamente con negro. Tal y como puede apreciarse en el retablo de *San Vicente* del maestro de Estopiñan o en las natividades de Gaddi y Pietro da Rimini.

Durante el **siglo XV** comprobamos como los métodos puramente medievales se depuran, refinando su técnica -gracias principalmente al empleo de emulsiones mixtas- elaborando la fase de claroscuro con mayor atención a los matices y las transiciones tonales, aunque manteniendo en lo sustancial el mismo proceso de trabajo que los pintores del siglo anterior.

El cambio súbito de paradigma que supone la introducción de los aceites secantes, transforma profundamente la manera de pintar, permitiendo afinar la elaboración de las pinturas hasta donde el autor quiera -y pueda-. Esta revolución también afecta a la manera de pintar con Grisalla, que si ya ocupaba una posición absolutamente dominante, ampliará su campo de acción, que hasta el momento se limitaba principalmente a las encarnaduras, siendo utilizada en un mayor número de

elementos, e incluso, excepcionalmente, en toda la obra.

La pintura al óleo permite ejecutar meticulosamente la fase de claroscuro, ampliando enormemente las gamas intermedias y aunque continúan -en un principio- partiendo sobre un fondo ocre, en el que iluminan los claros con grises y blanco, introducen un eslabón entre las dos fases de la Grisalla, realizando un sombreado terroso, que sirve tanto para acentuar el contraste lumínico, como para dar color a las partes oscuras antes de aplicar los colores locales. Como atestigua la impecable *Virgen dels Consellers* de Lluís Dalmau.

Media década después la pintura al óleo es la técnica de pintura principal, y una nueva generación de pintores venecianos desarrollará las posibilidades expresivas que permiten los nuevos materiales. Fruto de lo cual, el equilibrio entre las dos fases de la Grisalla se iguala, y si hasta el momento -principalmente- las formas se creaban de manera casi definitiva en la fase de claroscuro y se coloreaban mediante transparencias uniformes, con los nuevos procedimientos la valoración monocroma se simplifica, obrando con gamas intermedias, realzando puntualmente los brillos con blanco, manteniendo el sombreado terroso y aplicando mezclas de coloración más densas, combinando la técnica directa con veladuras. Además el mayor poder cubriente del óleo propicia que los pintores empiecen a oscurecer sus imprimaciones, obteniendo resultados contrastados de forma inmediata al iluminar las luces con blanco en la fase de claroscuro, empleando profusamente el gris óptico en los medios tonos. Aunque sin parangón entre sus contemporáneos, las pinturas del Greco son un ejemplo significativo de la pintura con Grisalla durante el **siglo XVI**, mostrando explícitamente la fase de claroscuro en numerosas obras, como el *Cristo con la Cruz* del MNAC.

Durante el **siglo XVII** las novedades venecianas son asumidas -con filtro caravaggesco- en la pintura española, adoptando -a grandes rasgos- su procedimiento. Sin embargo -de nuevo- la pintura septentrional adopta otro camino, que sin perder de vista la referencia italiana, desarrolla un método diverso, inclinándose generalmente hacia la técnica directa. En estas obras los pintores utilizan imprimaciones grises, o bien preparan el área de encarnadura con una base uniforme gris, sobre la cual, tras una leve valoración de luces y sombras, ejecutan la coloración *alla prima*. Claros ejemplos de ello son *San Juan evangelista* de Bernardo Cavallino y la *Madona con santa Isabel y san Juanito* de Rubens, mostrando -respectivamente- el método mediterráneo y el septentrional.

El siglo XVII significa a nivel general la culminación de la Grisalla, pocas novedades aparecen en adelante, empezando a decaer su utilización, primero moderadamente durante el **siglo XVIII**, perdiendo definitivamente su hegemonía en el **XIX**, donde los pintores se decantan

definitivamente por la técnica directa, influyendo también en su ocaso el nuevo modelo academicista de enseñanza. Aún así la Grisalla no desaparece, simplemente pasa a un segundo plano. Muestra evidente de su vigencia es el autorretrato de Casas de 1883.

La excelente funcionalidad de la Grisalla le permitirá ser adoptada por artistas con diferentes concepciones pictóricas en la primera mitad del **siglo XX**, tanto por los que mantienen una perspectiva naturalista, como para los que emprenden nuevas vías representativas dando lugar a las vanguardias. Entre ellas, muy especialmente el Noucentisme, que si en otros *ismos* la presencia de la Grisalla es puntual, sin constituir una característica identitaria del movimiento -solo el método de alguno de sus adscritos-, en el Noucentisme es general. Véanse los *Tres desnudos en el bosque* de Joaquín Sunyer o el *Busto de mujer* de Josep de Togores.

Por tanto, a través de las obras del MNAC constatamos la enorme significación de la Grisalla para la pintura, delineando su evolución en Cataluña -enriquecido por su entorno cercano y lejano- desde sus orígenes hasta la primera mitad del siglo XX.

“Primero, encontrar. Después, buscar”

JEAN COCTEAU

ÍNDICE

Introducción.....	4
1.- PREÁMBULO.....	8
1.1.- ¿Qué es la Grisalla?.....	14
1.1.1.- Diferencia entre pintura Monocroma y Grisalla.....	19
1.1.2.- Métodos surgidos de la Grisalla: El Verdaccio.....	26
1.2.- Otras técnicas en las que se ha empleado la Grisalla.....	33
1.2.1.- Ilustración.....	33
1.2.2.- Vidrieras.....	36
1.2.3.- Esmalte.....	47
1.2.4.- Grabado.....	54
1.2.5.- Fotografía y Cine.....	60

CAPÍTULO 1

2.- ANTECEDENTES DE LA GRISALLA.....	74
2.1.- Siglo XII.....	78
2.1.1.- Lineal con claroscuro directo.....	78
2.1.2.- Fondo Blanco.....	82
2.1.3.- Fondo Blanco Matizado con Color.....	84
2.1.4.- Fondo Matizado.....	86
2.2.- Siglo XIII.....	88
2.2.1.- Fondo Blanco.....	90
2.2.2.- Pintura decorativa de pequeñas dimensiones.....	90
2.2.3.- Pintura sobre tabla de grandes dimensiones.....	98
2.2.4.- Fondo Blanco Matizado.....	100
2.2.5.- Fondo Matizado.....	104
3.- EPÍLOGO.....	106

CAPÍTULO 2

4.- ORIGEN.....	144
4.1.- Primera mitad del Siglo XIV.....	146
4.1.1.- Aragón.....	146
4.1.2.- Castilla y Navarra.....	148
4.1.3.- Cataluña.....	152
4.1.3.1.- Maestro de Vallbona de les Monges.....	154
4.2.- Segunda Mitad del Siglo XIV.....	158
4.2.1.- Italia.....	158
4.2.2.- Pintura italiana en Cataluña.....	174
4.2.3.- Corona de Aragón.....	182
4.2.3.1.- Cataluña.....	184
4.2.3.1.1.- Ferrer y Arnau Bassa.....	184
4.2.3.1.2.- Los hermanos Serra.....	188

4.2.3.2.- Valencia.....	202
4.2.3.2.1.- Llorenç Saragossa.....	202
4.2.3.3.- Aragón.....	210
4.2.3.4.- Mallorca.....	213
5.- EPÍLOGO.....	215

CAPÍTULO 3

6.- PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV.....	232
6.1.- Aparición de la pintura al óleo.....	236
6.2.- Italia.....	244
6.2.1.- Siena y Liguria.....	246
6.2.2.- Florencia.....	254
6.3.- Corona de Aragón.....	262
6.3.1.- Cataluña.....	266
6.3.1.1.- Lluís Borrassà.....	266
6.3.1.2.- Joan Mates.....	274
6.3.1.3.- Bernat Despuig y Jaume Cirera.....	280
6.3.1.4.- Escuela de Tarragona.....	288
6.3.1.4.1.- Ramón Mur.....	288
6.3.1.4.2.- Pascual Ortoneda.....	290
6.3.1.5.- Escuela de Lleida.....	292
6.3.1.5.1.- Pere Teixidor.....	294
6.3.1.5.2.- Jaume Ferrer II.....	296
6.3.1.6.- Bernat Martorell.....	300
6.3.2.- Aragón.....	310
6.3.2.1.- Bonanat Zahortiga.....	312
6.3.3.- Valencia.....	322
6.3.3.1.- Lluís Dalmau.....	330
6.3.4.- Cerdaña.....	338
7.- SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV.....	339
7.1.- Italia.....	340
7.2.- Europa septentrional.....	362
7.3.- Francia.....	364
7.4.- Corona de Aragón.....	372
7.4.1.- Bartolomé Bermejo.....	374
7.4.2.- Cataluña.....	378
7.4.2.1.- Jaume Huguet.....	384
7.4.2.2.- Los Vergós.....	398
7.4.3.- Aragón.....	400
7.4.4.- Valencia.....	416
7.4.5.- Castilla.....	426
8.- EPÍLOGO.....	436

CAPÍTULO 4

9.- SIGLO XVI.....	478
9.1.- Alemania.....	482
9.2.- Flandes.....	486
9.3.- Coronas de Castilla y Aragón.....	498

9.3.1.- Corona de Aragón.....	504
9.3.1.1.- Mallorca.....	506
9.3.1.2.- Cataluña.....	510
9.3.1.2.1.- Juan Gascó.....	512
9.3.1.2.2.- Ayne Bru.....	522
9.3.1.3.- Aragón.....	530
9.3.1.4.-Valencia.....	531
9.3.2.- Corona de Castilla (Primera Parte).....	536
9.4.- Italia.....	538
9.4.1.- Escuela Veneciana.....	545
9.4.1.1.- Del Piombo.....	550
9.4.1.2.- Tiziano.....	554
9.4.1.3.- Tintoretto.....	562
9.4.1.4.- Bassano.....	566
9.4.1.5.- Veronés.....	568
9.3.1.- Corona de Castilla (Segunda parte).....	572
9.3.1.1.- El Divino Morales.....	575
9.3.1.2.- El Greco.....	576
10.- EPÍLOGO.....	594

CAPÍTULO 5

11.- SIGLO XVII.....	634
11.1.- Flandes y Países Bajos.....	634
11.1.1.- Peter Paulus Rubens.....	638
11.2.- España.....	642
11.2.1.- Escuela Sevillana.....	650
11.2.1.1.- Francisco Zurbarán.....	650
11.2.1.2.- Diego Velázquez.....	656
11.2.1.3.- Francisco Herrera <i>el Viejo</i>	670
11.2.1.4.- Juan Valdés Leal.....	674
11.2.2.- Escuela Valenciana.....	676
11.2.2.1.- José Ribera.....	680
11.2.3.- Escuela Madrileña.....	684
11.2.3.1.- Fray Juan Bautista Maíno.....	684
11.2.3.2.- Francisco Rizi.....	686
11.2.3.3.- Francisco Camilo y Francisco de Solís.....	689
11.2.3.4.- Mateo Cerezo y José Antolínez.....	692
11.2.3.5.- Claudio Coello.....	695
11.3.- Italia.....	696
11.3.1.- Escuela Napolitana.....	700
11.3.1.1.- Massimo Stanzione y Andrea Vaccaro.....	702
11.3.1.2.- Mattia Preti y Bernardo Cavallino.....	704
11.3.2.- Escuela Genovesa.....	710
11.3.3.- Otros pintores en Italia.....	714
11.3.4.- Pintores septentrionales en Italia.....	718
11.3.4.1.- Anónimo, Niños mendigos.....	720
11.3.5.- Pintura de género.....	722
12.- EPÍLOGO.....	723

CAPÍTULO 6

13.- SIGLO XVIII	752
13.1.- La fractura de la pintura con Grisalla.....	756
13.2.- Francia.....	757
13.3.- Italia.....	762
13.3.1.- Giovanni Battista y Giovanni Domenico Tiepolo.....	766
13.4.- España.....	772
13.4.1.- Cataluña.....	772
13.4.1.1.- Antoni Viladomat.....	778
13.4.1.2.- Pere Crusells.....	782
13.4.1.3.- Francesc Pla <i>el Vigatà</i>	784
13.4.1.4.- Joseph Bernard Flaugier.....	786
13.4.2.- Pintura cortesana, Madrid.....	786
13.4.2.1.- Raphael Mengs.....	788
13.4.2.2.- Francisco Goya.....	794
14.- SIGLO XIX	803
14.1.- Cataluña.....	806
14.1.1.- Pintores profesores de la Llotja.....	806
14.1.2.- Pintores formados en la Llotja.....	812
14.1.2.1.- Ramón Martí Alsina.....	820
14.1.2.2.- Mariano Fortuny.....	824
14.1.2.3.- Santiago Rusiñol y Ramon Casas.....	830
15.- EPÍLOGO	834

CAPÍTULO 7

16.- SIGLO XX	858
16.1.- Francisco Gimeno.....	860
16.2.- Anglada Camarasa.....	862
16.3.- Isidre Nonell y Ricard Canals.....	866
16.4.- Pintura Noucentista.....	868
16.5.- Salvador Dalí.....	872
17.- ¿El final de la Grisalla? Introducción a las conclusiones	877
18.- CONCLUSIONES	880
Índice onomástico.....	890
Índice de imágenes.....	896
Bibliografía.....	908

INTRODUCCIÓN

“La pintura se aprende en los museos”.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

La presente investigación pretende redescubrir una técnica pictórica que desde el segundo cuarto del siglo pasado -y tras un largo ocaso- es obviada por las nuevas generaciones. Desarrollando el ascenso y caída de un procedimiento pictórico, desde su creación hasta nuestros días.

El hilo conductor de este trabajo transcurre por la rica colección del MNAC, analizando la evolución de la Grisalla en -y mediante- las obras del museo. Aun así -puntualmente- para que esta premisa no constriña en exceso su desglose, mantenemos una visión global y de contexto, introduciendo autores u obras que, pese a no pertenecer a la colección del museo, sean de vital importancia (por su innovación, su papel divulgador o como complemento de las obras del MNAC) para la comprensión de la evolución de la Grisalla.

Este trabajo está centrado en un procedimiento pictórico fruto de una concepción racional y escalonada de la pintura. Y éste será el objeto de la investigación, los artistas, sus obras y las diferentes técnicas que aparecen en este trabajo son los que desarrollan, muestran y hacen posible su realización, pero no son el objeto mismo de la investigación. A través de ellos reconstruimos sus avances y meandros, deteniéndonos -cuando creamos oportuno- en aportar información que permita contextualizar la evolución de la Grisalla en el panorama histórico (artístico).

No somos historiadores y esta tesis -aunque recorra un amplio periodo histórico- no pretende reconstruirlo ni describirlo desde ese prisma. Tampoco como historiadores del arte por lo que



fig.0a

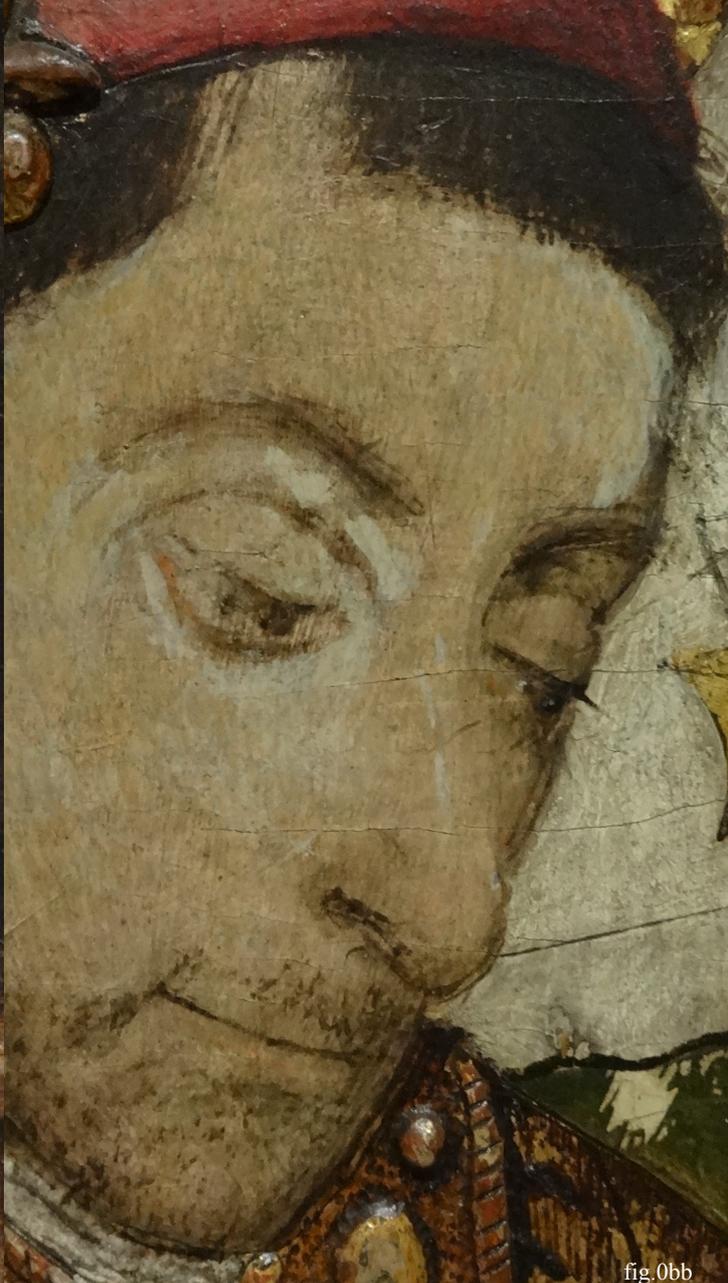


fig.0bb

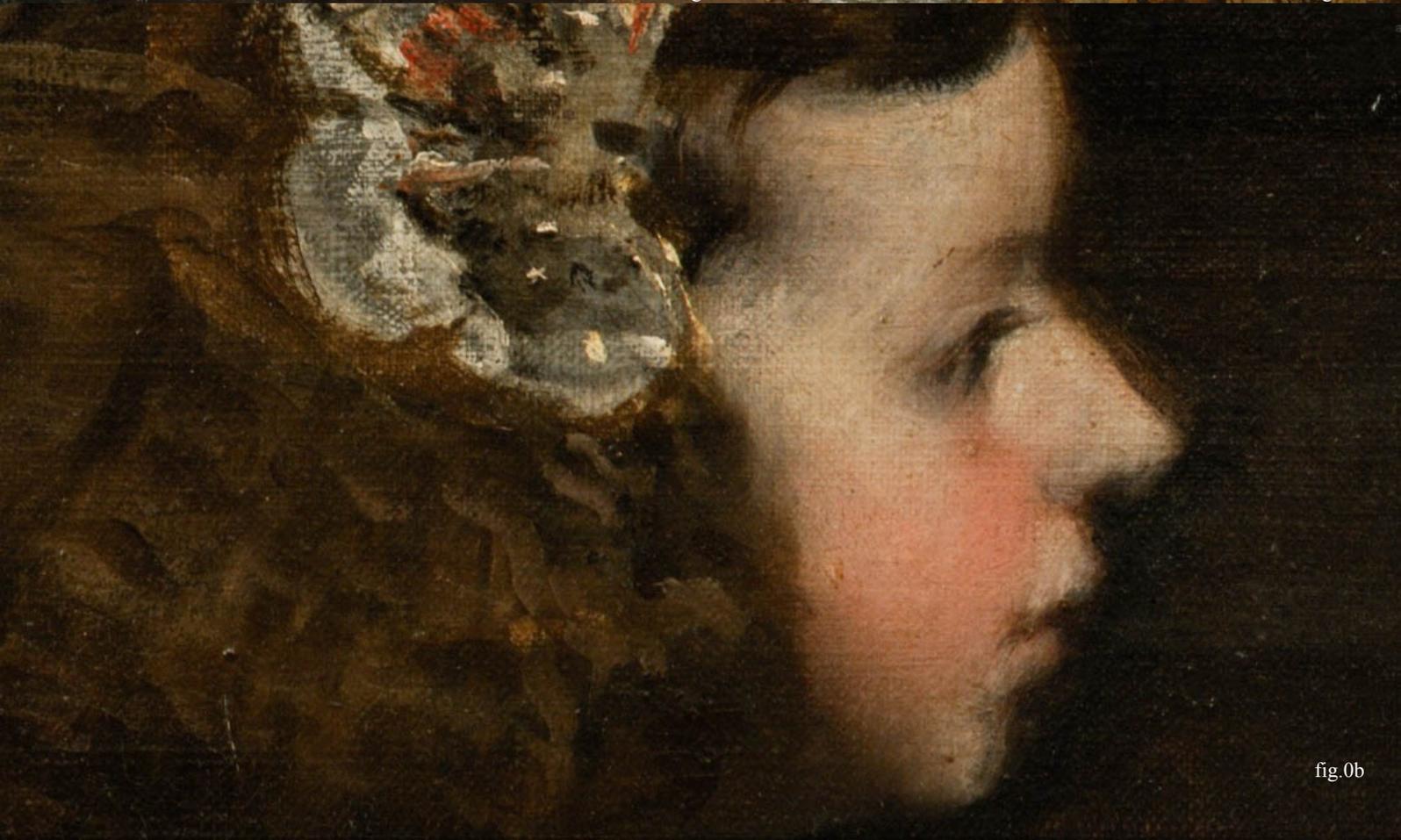


fig.0b

nuestra mirada hacia las pinturas, no se centra en describir su iconografía, ni en aportar noticias documentales sobre las vidas de los pintores ni sus obras.

Desde nuestro marco; la facultad de Bellas Artes y el departamento de Pintura, analizamos la evolución de la Grisalla desde una perspectiva práctica, analizando las obras mediante discriminación visual. No por ello damos la espalda a cualquier dato histórico que apoye y confirme cualquier aspecto relacionado con la Grisalla.

Por tanto aunque la fuente principal de información sean las propias obras, fruto y prueba de la pintura con Grisalla, acudiremos con frecuencia a bibliografía artística (histórica, manuales y tratados prácticos).

Consecuencia de la presente investigación son más de ocho mil fotografías de fragmentos de las obras analizadas. Siempre y cuando nos sea posible ilustramos¹ el texto con detalles significativos de las pinturas que demuestran lo (d)escrito², facilitando su lectura y comprensión.

¿Por qué la colección del MNAC?

El desarrollo y el recorrido de la Grisalla en la pintura es un tema amplísimo y prácticamente inabarcable. Mucho más si consideramos nuestro punto de partida, que prácticamente es desde cero, pues se trata de un tema -en gran medida- inédito.

Con la finalidad de acotar el tema de la investigación elegimos las obras del MNAC para centrarnos en la pintura catalana y española, sin perder la referencia europea. La presente Tesis Doctoral está realizada en la Universidad de Barcelona y la colección del MNAC nos permite tener acceso a la mayor colección de pintura catalana, custodiando asimismo una importante muestra de obras de territorios limítrofes y albergando una porción representativa de pintura europea, que nos permite -desde la cercanía- reconstruir su desarrollo, evidenciando que su extensión geográfica no se circunscribe a un territorio concreto, sino que es prácticamente común en todo el continente. Lo cual podría habernos permitido realizar la investigación en cualquier otro museo -relevante- europeo. En nuestro caso, con Barcelona como epicentro, la elección del MNAC nos permite un acceso a las obras fácil y vivencial.

La Grisalla que forma una parte importante del arte mayor³, difícilmente es nombrado en la

1 Según la segunda acepción del diccionario de la RAE (22ª edición). “Aclarar un punto o materia con palabras, imágenes, o de otro modo” y no como adorno -tercera acepción-.

2 NOTA AL LECTOR: Todas las referencias de imágenes están situadas al final de la frase, en algunas ocasiones, la imagen no tiene por que aludir a todo su contenido, sino que en frases donde se exponen diferentes aspectos puede estar únicamente relacionada con uno de ellos, que -además- no tiene porqué ser el último.

3 Sin ánimo de entrar en debates estériles sobre las categorías de las diferentes disciplinas artísticas: Pintura, Escultura, Dibujo... Aupamos al primer lugar a la pintura basándonos en su mayor popularidad y difusión: En la

ingente bibliografía escrita sobre la pintura. Existen libros centrados en las técnicas, la iconología, la vida de sus pintores, movimientos artísticos... pero no sobre la Grisalla en la pintura. Es incluso complicado encontrar referencias sobre ella en libros centrados -supuestamente- en aspectos prácticos. Cosa que no ocurre con otras técnicas -permítanme decir- menores, o al menos deudoras de la primera, como la vidriera o el esmalte. Donde la Grisalla es conocida por todos sus practicantes y estudiosos apareciendo abundantes referencias sobre ella, -me atrevería a decir- que en todos los libros sobre dichas técnicas. ¿Por qué no ocurre lo mismo con la Grisalla en la pintura? Evidentemente porque se ignora.

Como escribía María Zambrano: “De la pintura, como de todas las cosas visibles, lo más decisivo es el modo de su presencia; lo más «superficial» es lo que puede darnos la clave de lo que encierra. El juego entre ocultación y visibilidad marca el modo de la presencia”⁴. El hecho de que la Grisalla sea la suma de una serie de capas pictóricas, donde *lo superficial* modifica sustancialmente los pasos anteriores, ocultando los primeros estratos donde la Grisalla se hace más evidente, ha conducido a su profundo desconocimiento [fig.0a]. Sin embargo, el descuido -intencionado o no- de los pintores en las últimas manos de sus obras, o el paso del tiempo, pues como decía Goya “el tiempo también pinta”⁵. Permite que las capas inferiores de la Grisalla alcancen parcialmente el grado de *lo superficial*, posibilitando su directa observación [fig.0b].

La concepción más extendida sobre la Grisalla se ciñe únicamente a *lo superficial*, tanto de la obras como del concepto. Es una visión que se limita a lo evidente, pero que queda en evidencia al profundizar sobre ella. Cualquiera que haya practicado la pintura -o el tratamiento de imágenes digitales-, aunque fuera sólo como mero entretenimiento, sabe que el resultado puede esconder diversas capas, de cuya suma -en mayor o menor medida, incluso con ninguna- depende el resultado final. Por lo que su existencia es fundamental para la obra, siendo una parte fundamental de su proceso de realización.

La práctica pictórica es generalmente obviada en la bibliografía sobre pintura, sin tener en cuenta que “la comprensión de un cuadro se refiere también a sus aspectos técnicos; el material”⁶.

Nos parece fundamental el estudio de las técnicas en todos sus ámbitos, tanto para comprender como pintaban en otras épocas como para innovar sobre nuevos medios y procedimientos. “Es común que entendamos por técnica simplemente el modo de hacer -la manera o factura personal

mayoría de museos la pintura forma la parte primordial de su colección. La bibliografía sobre todo aquello relacionado con la Pintura es mucho mayor que las de las otras disciplinas. La mayoría de los considerados *Grandes Artistas* son pintores,...

4 ZAMBRANO, María: *Algunos lugares de la pintura*. Espasa Calpe, 1989. p.209

5 BAZZI, Maria: *Enciclopedia de las técnicas pictóricas*. Noguer, 1965. p.14

6 SÁENZ, Olga: *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. UNAM, 1990. p.159

de hacer las cosas- pero esto implica también el dominio de determinados conocimientos que no pertenecen en si al aspecto técnico, es decir, no la podemos considerar únicamente como destreza manual para la cual poder establecer que tipo de acciones producen ciertos efectos por medio de una relación de simple causalidad.

En este sentido, aunque parezca que la técnica no tiene nada que ver con las ciencias especulativas, toda reflexión artística de carácter especulativo se realiza por medio de una determinada técnica. (...) dando forma material a la voluntad”⁷.

Generalmente es un tema que sólo interesa a los practicantes, aunque sea el conducto y el medio de realización al que se deben amoldar los artistas, a través del cual -y con un intercambio continuo entre voluntad y realidad- desarrollar sus obras, transfiriendo en ellas -de forma implícita- su propia huella. Lo cual ha determinado en gran medida el devenir de la historia de la Pintura. Hechos como el descubrimiento de la pintura al óleo o la utilización de la tela como soporte potenciarán la creación de nuevos estilos que desarrollan las posibilidades de los nuevos materiales, dando lugar a su vez a nuevas maneras de proceder.

Ya escribió Millin que “aquel que conoce perfectamente el lenguaje técnico estará en mejores condiciones que el que no lo conoce para examinar y juzgar las obras de arte”⁸. Gracias al estudio de los procedimientos pictóricos podemos comprender con mucha más hondura la génesis de las obras. “El interés del artista en las técnicas del pasado no es la del anticuario ni la del científico; los artistas no suelen estar interesados en la reproducción exacta de los efectos técnicos de los pintores antiguos, con el fin de producir obras que imiten exactamente sus resultados. Lo que les interesa es aprender todo lo que pueden sobre sus materiales y métodos (...). Al analizar los procedimientos de épocas anteriores, que se emplearon para crear efectos que a menudo, difieren por completo de los criterios actuales, lo que nos interesa es adaptarlos a nuestros propios fines, no duplicar los antiguos efectos”⁹. Además de ayudar a comprender -y valorar- mejor las obras de los diferentes periodos.

Sin embargo -como apunta Villarquive- “pese a que existen gran numero de manuales relacionados sobre el tema, ninguno de ellos aborda el tema desde una perspectiva central, sino que se limita a dar visiones parciales o meramente divulgativas de los procedimientos técnicos más conocidos, y en el peor y más frecuente de los casos, no son más que meras variantes del

7 LOPEZ POQUET, Josepa; MARTINEZ DE PISON, María José: *Fonaments de la pintura: el sentit de la técnica*. Universidad Politécnica de Valencia, 2000. p.10

8 Citado en BORDINI, Silvia: *Materia e imagen*. Serbal, 1995. p.7

9 MAYER, Ralph: *Materiales y técnicas del arte*. Herman Blume, 1985. p.23

elemental libro de trabajos manuales o bricolaje artístico”¹⁰.

Lo que evidencia la necesidad de profundizar sobre este campo, divulgando contenidos que no sólo interesan al ámbito de las Bellas Artes, sino a cualquiera interesado en el arte.

La Tesis Doctoral se divide en un Preámbulo y siete Capítulos. En el Preámbulo aclaramos que es la Grisalla, diferenciándola de la pintura monocroma, comentando variaciones que han surgido de ella como el verdacho, y demostrando como su solvencia ha traspasado el campo de la pintura para ser utilizada en técnicas tan diversas como la vidriera o el cine.

A continuación en el cuerpo de la investigación acotamos sus orígenes y establecemos los cuatro métodos que terminaron dando lugar a la Grisalla. Analizando como se extendió y asentó rápidamente su uso por los talleres europeos. Posteriormente se verá transformada por la utilización de los aceites secantes como aglutinantes, el naturalismo, el realismo, la transición entre el modelo gremial y el academicismo, el avance de la técnica directa o las nuevas tendencias formales de las vanguardias. Adaptando sus características a cada una de las situaciones.

10 VILLARQUIVE, Ana: *La pintura sobre tela*. vol.1. Nerea, 2004. p.11

PREÁMBULO

“El verdadero modelo del artista se halla escondido en su pensamiento, porque se trata de una cuestión, que, en el fondo, quizá es más fácil de ser sentida que de ser explicada”¹¹.

FELIX MESTRES BORRELL

Plinio en su casi mitológica -y tantas veces utilizada- descripción del origen de la pintura, sin tener claro su lugar geográfico -si Grecia o Egipto-, sus *fuentes* le indican “que consistía en circunscribir en líneas el contorno de la sombra de un hombre”, más tarde, en una segunda etapa se “empleaba un solo color cada vez y se llamaba monocroma, después se inventó otra más compleja que perdura ahora. (...) El arte salió de su monotonía descubrió la luz y las sombras, y por esta diferencia los colores se destacaron, más tarde se añadió el brillo, lo que se haya entre el brillo y la sombra se llama claroscuro -Tonon-, el lugar Comissuras y donde ambos colores se encuentran: medias tintas “harmogen”¹².

De esta forma desde los supuestos orígenes de la pintura en la historia, ésta ha sido creada por medio de contrastes lumínicos, mucho antes de que el poder de atracción de los colores y su vistosidad le restara protagonismo. “Las fuentes escritas ponen de manifiesto que esta variedad (cromática) se contempla en términos de luminosidad, de brillo, de esplendor, concibiendo el color como los intervalos de una escala entre dos conceptos antagónicos: la luz y la oscuridad, el blanco y el negro”¹³.

El ser humano porta en su ADN la atracción por las formas, en los primeros años de vida, cuando empezamos a interesarnos -por puro instinto- por el dibujo, el color es algo totalmente

11 MESTRES BORRELL, Felix: *Sobre el valor de una visión de conjunto*, en *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. tomo XXII, 1930. p.235

12 PLINIO, Gayo. *Historia Natural*. Libro XXXV, tomo XV. Cátedra, 2002.

13 GONZÁLEZ CUASANTE, José María (Coord.): *Introducción al color*. Akal. 2005. p.211

secundario¹⁴.

Para Cézanne el gris era el color dominante en la naturaleza¹⁵. El juego que nos brinda en cuestión de valores es inmenso, en todo su espectro abarca desde el blanco puro, hasta el negro más denso. Para la física, que estudia los colores luz, sólo se consideran como tal las radiaciones visibles para el ojo humano, es decir, las comprendidas entre el ultravioleta y el infrarrojo, siendo perceptibles en este espectro toda la gama de rojos, púrpuras, azules, cianes, verdes y amarillos. La captación del blanco es el resultado de la suma de las frecuencias y el negro la ausencia de luz¹⁶.

“El entero movimiento del blanco al negro ofrece una imagen de la distancia gigantesca entre los dos polos -trayecto que cubre todas las etapas desde la fuente de lo visible hasta sus últimos confines o lucha abierta de los extremos que se entrechocan-”¹⁷. Como el blanco y el negro no son considerados como colores, el gris tampoco debe serlo. Sea cual sea la nomenclatura, siempre los encontraremos como extremos opuestos, mientras que los grises representarán el valor lumínico del blanco y el negro en una escala diferente a la cromática. Por su neutralidad cromática, el gris es el *color* más apropiado para representar los volúmenes.

Las teorías de la física respecto al color, no hacen más que confirmar la excelente intuición de los pintores precedentes a éstas, que simplemente por la práctica del oficio, eligieron la gama de grises para desarrollar la Grisalla. Además tanto el negro como el blanco, son y han sido los colores más accesibles¹⁸ y de menor coste. Sus pigmentos se encuentran de una u otra forma prácticamente en todo el mundo.

Ambos han sido imprescindibles para la pintura, “el blanco y el negro como condimento de todos” escribe Armenini¹⁹ y sólo se podían obtener en su estado puro, “non sono composti, nè si possono comporre per via di mistione d’altri colori, nero, bianco; benchè questi non sono messi fra’colori, perchè l’uno è tenebre, l’altro è luce, cioè l’uno è privazione, e l’altro è generativo: ma io non li voglio per questo lasciare indietro, perchè in pittura sono li principali, conciossiachè la pittura sia composta d’ombre, e di lumi, cioè di chiaro e oscuro”²⁰.

14 LOWENFELD, Victor: *Desarrollo de la capacidad creadora*. Cincel, 1978; LUQUET, Georges Henri: *El dibujo infantil*. Editorial Médica y Técnica, 1978; o GARDNER, Howard: *Arte mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Paidós, 2005. pp.177-194

15 SALABERT, Pere: *(D)efecto de la pintura*. Anthropos Editorial del Hombre, 1985. p.70, extraído de una carta de Cézanne publicada en DORIVAL, Bernard: *Cézanne*. Pierre Tise, 1948, p.104. “Vous avez raison de parler du gris, cela seul regne dans la nature”.

16 Segunda acepción de la RAE (22ª edición): Se dice de la ausencia de todo color.

17 KLEE, Paul: *Teoría del arte moderno*. Cactus, 2007. p.64

18 Junto con los pigmentos de origen mineral.

19 ARMENINI, Giovanni Battista: *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Visor Libros, 1999. p.86

20 DA VINCI, Leonardo: *Trattado della pittura*. Società Tipografica de’Classici Italiani, 1804. p.75

Desde la antigüedad existen referencias sobre ambos. El albayalde (blanco de plomo) ya lo mencionan Plinio y Vitrubio. Obteniéndolo -probablemente- de manera parecida al moderno método holandés de Loogen. En este procedimiento se introducen espirales de plomo o retales delgados en presencia de ácido acético en un recipiente de barro, permitiendo la entrada de aire se envuelve en cajones que suministran el calor necesario para la reacción. Se deja reposar unas semanas y ya se puede decantar el albayalde, solo falta molerlo y dejarlo secar²¹. Hoy en día está apartado de los usos artísticos, siendo imposible encontrarlo en el comercio, ni como pigmento -que es tóxico-, ni como pintura.

Los dos pigmentos blancos que se utilizan de manera masiva hoy en día son en primer lugar el blanco de titanio, auténtico dominador en las paletas de los pintores del mundo entero y con mucha menor presencia -y como complemento del anterior- el blanco de zinc. Los dos son de una aparición muy tardía, el blanco de titanio se descubre hacia 1870, como consecuencia de un ensayo científico donde se informa que el óxido de titanio podría emplearse como pigmento, hecho que no ocurrió hasta pasada la primera Guerra Mundial y únicamente en EE.UU. El blanco de Zinc es algo anterior al de titanio, apareciendo como pigmento alrededor de 1800, empezando su fabricación industrial treinta años después y seguidamente se empleará en colores para uso *artístico*.

Los pigmentos negros han sufrido una menor evolución, el negro de marfil y el de humo han conservado su popularidad entre los pintores desde tiempos de Apeles -al que las leyendas le atribuyen su invención-. Solo ha caído en desuso y por sus nefastos resultados el asfalto, muy utilizado desde la antigüedad. El cual ya lo nombra Plinio en su Historia Natural, desde el siglo XVI parece haberse obtenido en la pintura europea mediante la molienda de la resina de momias²², siendo utilizado únicamente en la pintura al óleo hasta el siglo XIX.

Además de los materiales, desde el punto de vista del lenguaje, las connotaciones que rodean el gris son siempre negativas: triste, lánguido, apagado, aburrido, monótono. Siendo lo contrario de vivo, alegre²³. Para Lomazzo. “el color gris, compuesto de blanco y negro, significa paciencia,

21 PEDROLA, Antoni: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Ariel, 1999. p.190; y DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverte, 2001. p.42

22 El asfalto líquido llega al mar Muerto procedente de grietas de la tierra y de manantiales calientes, se solidifica allí y puede ser extraído. El asfalto sirio, junto con incienso y otras resinas naturales fue empleado por los egipcios para embalsamar. El polvo obtenido al moler esta resina es de color pardo-negruczo y no es propiamente un pigmento sino que por su solubilidad en aceite adquieren el carácter de colorante. La diferencia entre un colorante y un pigmento es que el colorante es soluble mientras que el pigmento no. MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo: *La química en la restauración. Los materiales del arte pictórico*. Nerea, 2001. p.87

23 V.V.A.A.: *Diccionario de sinónimos y contrarios*. Teide, 1991.

esperanza, consolidación y simplicidad; pero el que tiende más hacia el negro, sequía, pobreza enemistad, desesperación”²⁴. Para gran parte de los pintores, el gris no es un color como los otros, es el rechazo del color, es un color sin dignidad y de hecho científicamente, no lo es, simplemente es una alteración del negro o el blanco. Es muy frecuente en nuestros días escuchar la recomendación de no utilizar el color negro, según dicen porque ensucia el resto de colores, cuando todos los colores tienen esa misma facultad, todo depende del uso que se les dé -o se les sepa dar-, atribuyéndole en muchos casos los problemas de una mala praxis, ya decía Rizi “poco importa que el pintor sea elocuente, si los pinceles son mudos”²⁵. Lo mismo ocurre con el blanco, pues su sobreutilización, *enharina* las pinturas cuando se mezcla físicamente con los colores, mientras que el mismo color extendido sobre una superficie blanca apenas pierde saturación, exactamente como ocurre con el negro.

La técnica y los procedimientos son fundamentales en cualquier disciplina en la que interviene la práctica. “La imaginación es más importante que el conocimiento” aseguró Einstein²⁶, y de esta forma, no basta con conocer lo que se quiere hacer, sino que es imprescindible elucubrar como desarrollarlo. Los temas en la Historia del Arte apenas han variado, la verdadera evolución -además de la formal- ha residido siempre en los materiales y métodos.

De esta manera -sobre un mismo motivo- obtendremos resultados diferentes en una pintura según la técnica que empleemos. Principalmente existen dos opuestos, la técnica directa y por veladuras²⁷.

Obrando con la segunda -o combinando ambas-, la Grisalla crea las formas mediante el claroscuro, coloreándolas posteriormente mediante transparencias.

Es prácticamente imposible encontrar un origen exacto a la Grisalla -tanto cronológica, técnica e incluso geográfica-. Aun así podemos señalar que entorno al inicio del siglo XIII empiezan a aparecer indicios claros de Grisalla en distintas zonas de Europa. Prácticamente al mismo tiempo, aparecen en el continente maneras de proceder muy similares y en diferentes técnicas. Esta diversidad hace inabarcable el poder concretar con absoluta exactitud su origen concreto, pero demuestra la versatilidad de un procedimiento que fue adoptado de manera natural en puntos diversos por artesanos y artistas sin contacto entre sí.

No podemos obviar que la Grisalla ya fue empleada en la pintura del Imperio Romano,

24 GARRIGA, Joaquim: *Fuentes y documentos para la historia del arte*. vol 4. Gustavo Gili, 1983. p.327

25 PALOMINO, Antonio de Castro: *El museo pictórico, la escala óptica y el Parnaso español*. Aguilar, 1988. p.363

26 THORPE, Scott: *Pensar como Einstein: Claves para ser más creativo y eficiente*. AMAT, 2005. p.49

27 DOERNER, Max: Op. cit. pp.185 y 186

perfectamente visible -por ejemplo- en el fresco de la villa de Boscoreale (Museo Arqueológico de Nápoles). Desconocemos si se trata de un uso puntual o si estaba más extendido. La obra fechada hacia el año 40 d.c. demuestra que la Grisalla fue utilizada mucho antes del periodo que comprende este trabajo, lo cual nos reafirma en que es un método de pintura práctico y racional, lo cual encaja perfectamente con el pensamiento pragmático romano. La Grisalla surgió seguramente como consecuencia de la propia práctica de la pintura, siendo lo más probable que no existiera un único foco, habiendo llegado a la misma solución por diferentes vías, en diferentes puntos geográficos.

De esta forma, si especulamos sobre los inicios de la Grisalla debemos tener en cuenta este antecedente. No podemos asegurar con rotundidad que exista una continuidad en el tiempo, permitiendo una relación directa -por lejana que fuera- entre la Grisalla romana y la Grisalla que reaparece a partir de la Edad Media. Está claro que la tradición de la pintura romana del Imperio Occidental desapareció con su caída, dejando afortunadamente restos que quizás pudieran influenciar a generaciones futuras de pintores. Por otra parte, si el uso de la Grisalla se extendió también al Imperio Oriental podría explicar la profunda penetración de la Grisalla en la pintura bizantina, adoptándola para la pintura de Iconos, que probablemente ayudó a la (re)aparición y difusión desde Italia de la Grisalla en la Edad Media. Como expondremos posteriormente, los primeros ejemplos claros de Grisalla en Cataluña provienen de obras de marcado carácter bizantino. Lo cual podría indicar que la Grisalla pudo mantenerse viva en el Imperio Oriental permitiendo una continuidad directa desde su utilización romana hasta nuestros días.

La Grisalla va unida a la pintura, y como es lógico su origen tiene que estar ligado a ella, lo que ya no es tan fácil, es discriminar de cual de sus ramas brotó. Cuando nos referimos a la pintura, en lo primero que pensamos es en los *cuadros*, la pintura de caballete. Pero la pintura engloba una gran cantidad de técnicas, en unos casos de manera clara, como podría ser la ilustración y en otros, como las vidrieras o algunas técnicas de grabado, no tanto. Si bien, podemos asegurar de manera rotunda y sin género de dudas que la Grisalla nace de la pintura. Siendo una de las muchas innovaciones procedimentales que se han venido sucediendo en su historia, adaptándose y facilitando cambios de estilo y procedimentales.

La Grisalla empieza a emerger en la Edad Media como respuesta a la necesidad de artistas y artesanos de representar las formas con cierto aspecto volumétrico, primero, y después con mayor detalle y sobretodo de una manera más cercana al naturalismo. Lo que les condujo a interesarse

por el dibujo y a experimentar con los materiales. Ya no bastaba con que la imagen representara, sino que debía parecerse al motivo. El trabajo plano y tosco medieval dejó paso a la delicadeza y a lo volumétrico. Mientras que el estilo dibujístico ve las líneas, las nuevas maneras pictóricas se centra en los volúmenes y las masas. La Grisalla empieza a ser algo cotidiano en los talleres de los pintores y artesanos góticos, siendo utilizada en un principio para las encarnaduras y paulatinamente ir ampliando su uso, extendiéndola finalmente a un gran número de elementos. Aún así, pasado un tiempo, su ámbito habitual continuarán siendo las encarnaduras. Puntualizando los volúmenes monocromos con sombreados marrones. Como no hay nada eterno, la Grisalla empezará a mostrar síntomas de agotamiento en el siglo XVIII, cuando la técnica directa empiece a ganar terreno, terminará por desbancarla en el siglo siguiente como el método preferido por los pintores. Pese ha ello la Grisalla no se extinguirá, agazapándose en la pintura naturalista y realista hasta nuestros días.

¿QUE ÉS LA GRISALLA?

Antes de entrar en materia nos gustaría aclarar que es y que no es la Grisalla. Debido principalmente a que se trata de un procedimiento pictórico cuyo resultado final es la suma de sucesivas capas sobrepuestas que ocultan parcial o casi totalmente el trabajo inferior, la Grisalla es un método poco -o mal- conocido en la actualidad, también en el ámbito de las Bellas Artes.

Lo primero que pensará el lector ante esta pregunta es en pinturas ejecutadas en blanco y negro. El propio nombre de Grisalla conduce a relacionarlo con pintura monocroma, lo cual se confirmaría si atendemos a las definiciones que aparecen en diccionarios y enciclopedias:

Diccionario de la **RAE** (22ª edición):

Grisalla (Del fr. grisaille)

1.- Pintura realizada con diferentes tonos de gris, blanco y negro, que imita relieves escultóricos o recrea espacios arquitectónicos.

Diccionario del **Institut d'Estudis Catalans** (segunda edición):

- 1.- Pintura executada només amb diverses tonalitats de gris.
- 2.- Representació figurada en un vitrall obtinguda pintant amb diversos tons de gris.

Enciclopedia Salvat:

“Grisalla: Genero de pintura oscura, de un solo color a base de grises, propia para imitar bajo relieves esculpidos. Primer esbozo de un cuadro, en que las sombras tienen un solo tono y las partes claras todavía no están pintadas.”

Enciclopedia Británica:

“Grisaille: painting technique by which an image is executed entirely in shades of gray and usually severely modeled to create the illusion of sculpture, especially relief. This aspect of grisaille was used particularly by the 15th-century Flemish painters and in the late 18th century to imitate classical sculpture in wall and ceiling decoration. Among glass painters, grisaille is the name of a gray, vitreous pigment used in the art of colouring glass for stained glass.”

Estas definiciones muestran una versión sesgada, desviándose del concepto principal, centrándose en una práctica pictórica de carácter menor y mucho menos extendida. La Grisalla es algo más que una simple imitación de la piedra o de molduras en trampantojo. Podemos aceptar que estas prácticas se relacionen con el término de Grisalla debido a su aspecto final, realizado exclusivamente con grises. Pero el principal significado de Grisalla debe ser -por su importancia histórica y artística- donde se explique su procedimiento originario. En ninguna de estas definiciones se nombra el color, es más, se niega su presencia -cuando el color es una parte esencial-, sin color no puede haber Grisalla.

Debemos acudir a manuales y tratados de pintura para encontrar definiciones rigurosas que se adecúen al original concepto de la Grisalla:

Pedrola: “Cuando se estudian solamente los valores monocromos y el color se aplica posteriormente en otras sesiones”²⁸.

28 PEDROLA, Antoni: Op. cit. p.188

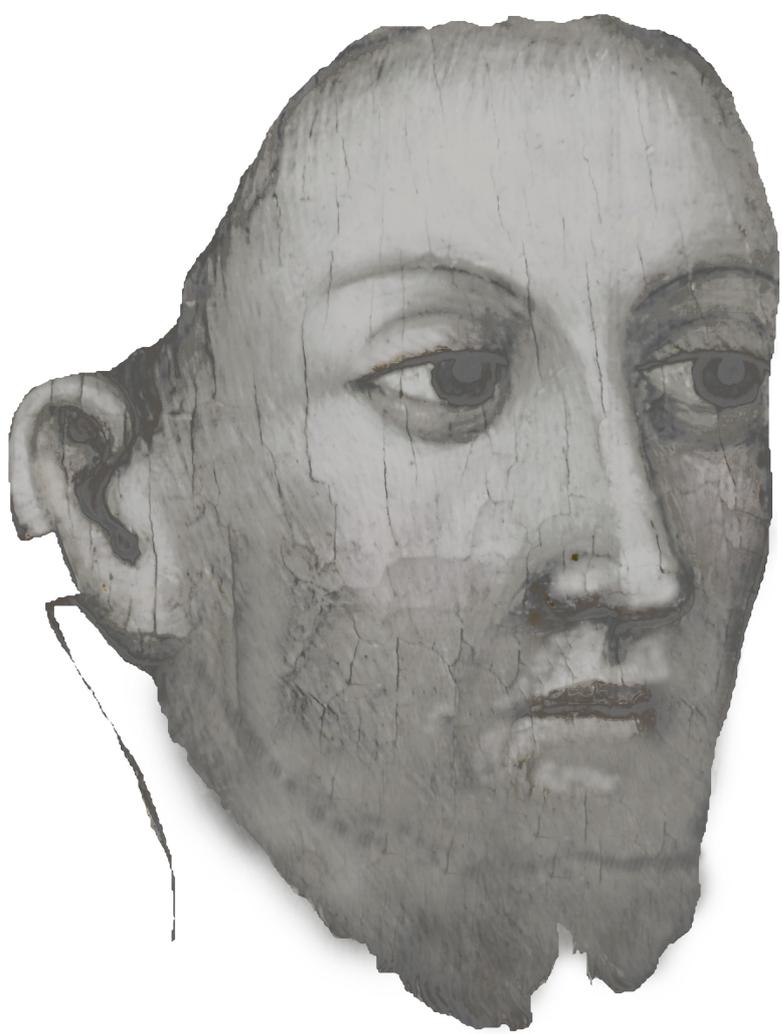


fig.0c

Mayer: “Todos los métodos de pintura que no empleaban una técnica simple y directa; más específicamente, se refiere al método de pintar elaborando todo el modelado en blanco y negro, o en otros tonos simples y contrastantes, y aplicando encima color transparente en veladuras o capas finas. También es el nombre de un pigmento empleado para pintar cristales”²⁹.

Murray: “Es el nombre dado a una pintura enteramente monocroma, ejecutada con tonos grises. (...) Se puede hacer una grisaille en sí, como obra decorativa, o para que sirva de modelo a un grabador, o también puede ser la grisaille la primera etapa en la realización de una pintura al óleo”³⁰.

Villarquide: “Las luces están resueltas en la primera fase del trabajo, y el color y modelado definitivo, en una segunda etapa. La primera etapa define las formas y las luces mediante el encaje y el sombreado con carbón, al modo de los dibujos, o mediante grises* aglutinados con el mismo medio utilizado en la película pictórica. Posteriormente se “colorean” estas formas con tintes locales aplicados sin trabajar el conjunto de la obra al tiempo, sino rellenando zonas independientes. Los detalles se añaden al final para definir el conjunto. En este sistema de trabajo, pues, las últimas capas son dependientes y se ven facilitadas por las primeras. (...) El resultado sólo es apreciable una vez concluida la obra.

*[nota de la propia autora] Son las llamadas grisallas: pinturas sólo a base de gris (blanco + negro) o con un color (blanco + negro + ocre u otro). Formaban la base monocroma del cuadro estableciendo los claroscuros que después se coloreaban”³¹.

Gallego y Sanz: “Distribución pictórica elemental de las áreas de luz y sombra mediante la indicación de estas últimas con un color gris. Antiguamente, solía utilizarse como pintura figurativa inferior, sobre la cual se daba el colorido politonal definitivo. A veces, se enriquecía su claroscuro con algunas coloraciones grises y, más raramente, con algún ocre pardo”³².

29 MAYER, Ralph: Op. cit. p.588

30 MURRAY, Peter; MURRAY, Linda: *Diccionario de Arte y Artistas*. Parramon, 1978. p.258

31 VILLARQUIVE, Ana: Op. cit. p.96

32 GALLEGU, Rosa; SANZ, Juan Carlos: *Diccionario Akal del Color*. Akal, 2001. p.435

Pino: (Refiriéndose sólo para la pintura al óleo y estableciendo tres fases en la ejecución de una pintura: Dibujo, Mancha y Empaste; su descripción es la siguiente) “El manchado de una obra se lleva a cabo en dos etapas: la primera es la grisalla y la segunda aplicación de tonos y matices claros y medios. Con un solo color, el dominante en toda la composición, se hace una valoración de tono o grisalla. Es un estudio monocromático del conjunto para dar las primeras soluciones. Sobre esta capa monocroma inicial, se procede a aplicar luego los tonos y matices correspondientes a cada objeto”³³.

Doerner: (Sin llamarlo Grisalla sino *pintura por capas*, lo describe de la siguiente manera) “Fundada en el principio de la división del trabajo. (...) En la capa inferior se dan el dibujo (forma), el modelado (sombreado) y tan sólo una ligera indicación del colorido. Hay pintores que hacen esta primera capa completa con todos los detalles, mientras otros se limitan a indicar las grandes superficies sin buscar el efecto de los detalles. (...) Este trabajo preliminar lo realizaban con frecuencia otros colaboradores para ganar tiempo y sin apoyar sobre el color ninguna parte y el maestro lo aprovechaba para realizar una pintura directa abreviada. (...) De manera que al dar cada una no se perdiera el efecto de la anterior y los tonos del fondo contribuyeran a las sombras y transiciones. (...) La armonía, el tono unitario del cuadro, es, sin duda, más fácil de lograr con una capa inferior uniforme que si está compuesta de colores...”³⁴.

Como hemos podido leer existen dos grupos de definiciones entorno al tema, el término Grisalla no ha tenido nunca una definición muy rigurosa. En el primer grupo de definiciones se define la Grisalla como imitadora de bajorrelieves y esculturas utilizando un solo color, el gris. Y un segundo grupo -más difícil de encontrar- que amplía la definición. No solo es una pintura monocroma que imita relieves, sino que crea las formas mediante el claroscuro, para después colorearlas mediante veladuras. Empleando la gama de grises porque es el tono ideal para crear volúmenes, ¿que mayor contraste se puede conseguir que con blanco y negro? Además es el que menos variará el color de las sucesivas capas.

La Grisalla es un perfeccionamiento de la pintura monocroma, es un procedimiento basado en un sencillo concepto que -como indican las definiciones- necesita premeditación.

33 PINO MORA, Georgina: *Las Artes Plásticas*. EUNED, 2005. p.110

34 DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverté, 1986. pp.182-183

La falta de unanimidad en las definiciones hace evidente la necesidad de aclarar que es la Grisalla. Asimismo leemos que términos como Monocromo y Grisalla aparecen en la misma definición, ¿pero son la misma cosa?

DIFERENCIA ENTRE PINTURA MONOCROMA Y GRISALLA

“El verdadero dibujo no es otra cosa que la sombra del relieve, de modo que el relieve viene a ser el padre de todos los dibujos; y la tan admirable y bella pintura es un dibujo coloreado con los propios colores que nos muestra la naturaleza. Se pinta, sin embargo, de dos modos: uno es el que imita con todos los colores aquello que la naturaleza nos muestra y el otro el que se llama pintar al claroscuro”³⁵.

Comúnmente confundidas como sinónimos, aunque compartan similitudes, no son lo mismo. La pintura Monocroma se centra únicamente en representar los volúmenes. Es una pintura de rápida ejecución, pintada con técnica directa y trabaja desde el primer momento sobre el efecto final de la obra, tratando de alcanzarlo por el camino más corto, si es posible al primer intento. Su realización es mucho más sencilla -no se corre el peligro de que se mezclen los colores y la cosa acabe en pastiche- ya que como su nombre indica, solo utiliza uno, simplemente más claro o más oscuro, por lo que se puede insistir todo lo que se quiera, corrigiendo sin miedo sobre la marcha. Este procedimiento se utilizó principalmente para pinturas decorativas y menores [fig.0d].

Una variante de la pintura Monocroma es la de Claroscuro, que al igual que la Monocroma se centra en los valores lumínicos, pero con la diferencia de utilizar -además del blanco y el negro- diferentes tonos de una gama similar. Como podrían ser -por ejemplo- los colores terrosos: ocre, sienas, pardos,... [fig.0e]

La Grisalla comparte los inicios de la pintura Monocroma, pero con una intencionalidad diferente.

35 CELLINI, Benvenuto: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Akal, 1989. p.204



fig.0d



fig.0e



fig.0f

Mientras la pintura monocroma se queda en el claroscuro, la Grisalla continúa el trabajo, sobreponiendo superficies de color. Debido a lo cual las diferencias serán evidentes entre una y otra, debido a que las veladuras -por muy ligeras que sean- cubren las capas inferiores, suavizando los matices del modelado. Por ese motivo, igual que una pintura colocada a gran distancia del espectador, los contrastes deben exagerarse, prediciendo las posteriores capas de color.

Manuel Huertas cuando desglosa los elementos que componen la capa pictórica tradicional, sitúa la Grisalla tras el dibujo subyacente, clasificándola como infrapintura³⁶. En nuestra opinión preferimos denominar como Grisalla al método en sí, y no solo circunscribirla a la parte inicial monocroma. La Grisalla es una manera racional de entender la pintura, sistematizando su proceso, dividiéndolo en dos grandes fases diferenciadas e independientes: Forma y Color [fig.0f].

“ ...
Una Gracia en sí tiene la Pintura,
No falsa, sí real y verdadera;
Pero es tan delicada su hermosura,
Que en faltándola alguna circunstancia,
En rigor también falta su substancia.
Del correcto Dibujo lo elegante,
Del bello Colorido lo adecuado,
De la sombra y la luz lo consonante
... ”³⁷.

El desglose de la pintura en diversas partes ha sido un tema recurrente en los escritos de los pintores, y aunque no aludan directamente a la Grisalla, podemos ver reflejado este proceso en sus divisiones. Roger de Piles en su *Dialogo sobre el color* (1673) diferencia entre el color local y el claroscuro, que aunque en la naturaleza vengan juntos deben ser separados por el artista³⁸. Battista Alberti en *De Pictura* (1434) divide la pintura en tres partes: Contorno, Composición y Adumbración y afirma que “con el blanco y el negro se expresan en la pintura las luces y las sombras, y que los demás colores vienen a ser la materia a que se agregan los varios accidentes de

36 HUERTAS, Manuel: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II*. Akal, 2010. p.95

37 REGÓN DE SILVA, Diego Antonio: *La pintura: poema dedicado en tres cantos*. Caja Murcia, 1985. p.74

38 FERNANDEZ, José; BASEGODAS, Bonaventura: *Fuentes y documentos para la historia del arte*. vol.5. Gustavo Gili, 1983. p.197



fig.0h



fig.0g



fig.0j



fig.0i

la claridad u oscuridad”³⁹. Para Francesco Lancillotti -*Tractato di Pictura* (1509)- la pintura se compone de Dibujo, Colorido, Composición e Invención⁴⁰. Que Paolo Pino reduce en su *Dialogo di pittura* (1548) a Dibujo, Invención y Colorido⁴¹.

Armenini (1587) la divide en cinco partes partes: “il disegno, il lume [e] l’ombre, il colorito et il compimento”, de las cuales las luces y sombras, logran “che tutto ciò che si disegna si rappresenta a gli occhi in modo qual si vede essere le cose spiccate e vere”⁴².

En la literatura artística española también existe esta división, aunque Palomino y Pacheco la limitan a: Dibujar y Colorir; división análoga a la de la Grisalla. El mismo Pacheco nos advierte que “cuando los de esta profesion sean excelentes y milagrosos en colorir, si no tienen dibujo no tienen la forma de la pintura, y consiguientemente son privados de la parte sustancial de ella”⁴³.

Este es el principio fundamental de la Grisalla, fraccionando la ejecución de la pintura en dos partes: la **fase de claroscuro** y la **fase de coloración** [fig.0c].

Los resultados obtenidos mediante veladuras son diferentes a los alcanzados con pintura directa. El uso de la veladura requiere predecir lo que sucederá, no se trabaja directamente sobre la imagen final, sino que la obra se va construyendo estrato por estrato. En la pintura directa, forma, sombreado y color se deben elaborar al mismo tiempo, lo cual dificulta una finalización uniforme. En la pintura por capas se distribuyen las tareas de manera que en la capa inferior se realiza el dibujo y el modelado -forma- y tan solo una ligera indicación de color. Una infrapintura donde las formas y volúmenes estén realizados de manera adecuada, nos facilitará el trabajo posterior, permitiéndonos despreocuparnos de estos aspectos y centrarnos en aplicar el color. “Una capa inferior correctamente aplicada sirve también para simplificar la ejecución de la superior, que debe ser en lo posible directa, descargando con ello el trabajo”⁴⁴. Aunque la Grisalla divida la realización en dos partes, el resultado final se obtiene de la suma de ambas, por lo que mantienen una relación directa, complementándose la una a la otra. Por tanto, es habitual que si el grado de elaboración de la fase de claroscuro es elevado, la fase de coloración se realice de forma simple. Y al contrario, teniendo que finalizar la creación de las formas al mismo tiempo que se añaden los

39 “Primeramente cuando medimos una cosa, advertimos que aquello ocupa cierto espacio; el pintor circunscribirá el espacio éste, a lo cual llamará propiamente contorno. En segundo lugar en la acción de ver consideramos vista unas con otras; y dibujando el pintor esta unión de superficie cada una en su lugar, podrá llamarlo composición. Últimamente al tiempo de mirar discernimos con toda distinción todos los colores de las superficies”. en GARRIGA, Joaquin: *Fuentes y documentos para la historia del arte*, vol 4. Gustavo Gili, 1983. pp. 36 y 43

40 SCHLOSSER, Julius: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Catedra, 1993. p.176

41 *Ibidem*. p.213

42 ARMENINI, Giovanni Battista: *De’ veri precetti della pittura*. Einaudi, 1998. pp.58 y 59

43 PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, vol.1. Galiano, 1866. p.18

44 DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverté, 1986. p.183

colores.

Fase de claroscuro: Las formas se crean exclusivamente mediante gradaciones lumínicas⁴⁵, generalmente con grises -por algo se llama Grisalla- aunque también se pueden utilizar otros colores, según el interés del pintor. Si queremos -por ejemplo- que en el resultado final aparezca un amarillo vibrante, no realizaremos la pintura inferior con azules, porque el resultado sabemos que no será el deseado, en cambio si nos interesa un rojo intenso, el fondo puede pintarse con amarillos.

Como en todos los métodos de pintura, cada pintor lo adapta a su estilo, existiendo innumerables formas de ser ejecutadas. A grosso modo diferenciamos dos maneras diferentes de realizar la primera fase:

Monocroma: Es la más frecuente, quizá por ser la manera más básica y sencilla, desarrollando el trabajo con gradaciones de un único color, que habitualmente -y por las razones anteriormente comentadas- es el gris.

“Para hacer las mezclas de claroscuro (...) molido el carbón y purificado el blanco, se hacen de estos dos extremos al menos tres intermedios, cada uno más claro que el otro”⁴⁶. “Los pintores deberían, primeramente, estudiar con todo cuidado las luces y las sombras (...). En cuanto a representar la luz con el color blanco y la sombra con el negro. (...) Primeramente modificará el color de la superficie usando el blanco o el negro, lo que resulte necesario, aplicándolo como un suave rocío hasta alcanzar el margen. (...) Aplicando un poco de blanco con tanta moderación como sea posible en el lugar adecuado dentro del contorno de la superficie, e igualmente añadir algo de negro en el lugar opuesto. (...) Así, con mucho cuidado y poco a poco pueden aumentar el blanco y el negro hasta alcanzar el efecto requerido”⁴⁷ [fig.0f1].

Policroma: La vertiente más extendida cuando se emplea más de un color es combinar -por separado- con el trabajo monocromo un sombreado terroso, que según el autor lo precede o continúa. Leonardo inicia la descripción de este procedimiento: “Llamo colores simples a aquellos

45 Barocchi: “Lo chiaroscuro è il piu presto e piu util modo, a il migliore disegnare”. en HOLANDA, Francisco de: *Del sacar del natural*. Akal, 2008. p.92

46 ARMENINI, Battista: Op. cit. p.163

47 ALBERTI, Leon Battista: *De la pintura*. UNAM, 1996. pp.130 y 131

que no pueden estar hechos por la mezcla de otros colores. No cuento el negro y el blanco, porque el primero es la privación de luz y el otro la luz derivada. No siendo la pintura más que un efecto y una composición de sombras y de luz, de claro y de oscuro, no hay nada necesario para ella más que estos dos colores. (...) Mezclaremos, por lo pronto, el negro y el blanco; después el negro y el amarillo, y el negro y el rojo. Después el amarillo con el negro y el amarillo con el rojo, y no prosigo porque el papel me falta, dejando esta cuestión para una obra particular que será de gran utilidad para los pintores, obra que situaré entre la práctica y la teoría⁷⁴⁸.

En el primer caso el claroscuro se realiza sin solución de continuidad junto al dibujo inicial [fig.363]. Mientras que de la otra manera, con las formas definidas mediante gradaciones grises, aumentan el contraste lumínico oscureciendo las sombras con marrones [fig.0g]⁴⁹.

Aunque muy minoritaria, también existe la posibilidad de introducir diversos colores en la primera fase, manteniendo la división entre forma y color. En la primera fase se aplica el trabajo de claroscuro con colores elegidos por su interacción con los colores que los superpondrán en la fase de coloración. Puede ser un mismo color para toda la obra, variando el tono en determinadas zonas o elaborar la fase inicial introduciendo premeditadamente un color específico en un área concreta según los que le vayan a sobreponer [fig.0h].

Con la misma finalidad, existe la posibilidad de que el autor ejecute la fase de claroscuro de forma Monocroma, tiñendo posteriormente partes concretas con veladuras de color, como preparación a la fase de Coloración. Pudiendo obrar mediante técnica directa o mixta (primer método) o mediante veladuras (segundo).

Fase de coloración: Sobre el trabajo de claroscuro, el procedimiento de la Grisalla da color mediante veladuras a las formas previamente pintadas, obteniendo resultados que nada tienen que ver con la pintura directa. La gran ventaja de la Grisalla, es que las formas se pueden conseguir con el grado de detalle que deseemos, para después despreocupándonos de la forma -ya plasmada-, aplicar libremente el color. La Grisalla es fundamentalmente buena definidora de volúmenes, capaz de graduar el color con una gran precisión, que ejecutada con técnica directa resultaría más complicada.

A diferencia de la primera fase, la manera de obrar en la segunda es fundamental, modificando

48 Lamentablemente -parece ser- que fue una de las tantas ideas que no llegó a materializar. DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Aguilar, 1950. p.301

49 Asimismo es bastante frecuente que, habiendo realizado la fase de claroscuro de forma monocroma, tras la fase de coloración se finalice la pintura obrando de forma idéntica, enfatizando las sombras con marrón oscuro.



fig.0k



fig.0l

sustancialmente su aspecto ulterior. No se obtendrá el mismo resultado mediante veladuras que con medias pastas o pinceladas más cargadas de materia que resten la influencia del fondo. Generalizando, podemos diferenciar dos maneras diferentes de aplicar el color:

Coloreada: Sería cuando el color se aplica de forma plana sobre la fase de clarooscuro, que modula los matices del color por transparencia [fig.0i].

Pintada: Son aquellas que modificando la opacidad de las tintas de coloración matizan o modifican las formas de la fase de clarooscuro. Por lo general están pintadas mediante técnica mixta [fig.0j].

Por tanto la pintura Monocroma solo se interesa por las formas, que crea mediante el clarooscuro, mientras que la Grisalla, abarca tanto las Formas como el Color, con la diferencia -respecto a otros procedimientos- que lo hace de forma separada.

METODOS SURGIDOS DE LA GRISALLA: EL VERDACHO

Gracias a la gran difusión de la Grisalla por los talleres góticos, surgieron maneras que aprovechaban los principios de la Grisalla, como por ejemplo el efecto *cangianti* o *changeant*, que consistía en el realce de las luces con blanco o amarillo y la acentuación de las sombras mediante negro, violeta o verde oscuro⁵⁰. Aunque la variante con una mayor continuidad en el tiempo e incluso con una gran extensión geográfica fue el Verdacho.

Este procedimiento -como su nombre nos hace intuir- cambia el color gris de la base, por el verde [fig.0k]. “El verdacho no es de los verdes más hermosos, pero por su calidad suave y fácil de moler podrá usarse en todos aquellos casos que se conozca vendrá bien”⁵¹. Surgiendo como respuesta a la necesidad de mejorar la calidad cromática de las encarnaduras.

La escasez de los medios que los pintores medievales tenían a su disposición, las limitaciones del temple puro y sus parvos conocimientos técnicos, sumado a que su habitual manera de ejecutar

50 GONZÁLEZ CUASANTE, J.M. (Coord.): Op. cit. p.213

51 MUNAIZ Y MILLANA, R.: *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*. Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1834. p.42



fig.0m



fig.0n



fig.0o

sus obras -obligados por el temple- era mediante la superposición de finas capas, les condujo a adoptar los principios de la Grisalla, variando el gris de la fase de claroscuro por el verde. Color bastante asequible de conseguir para los pintores de la época, “el color es verdoso. Se encuentra regularmente en masa en los huecos de la roca almendrilla, y se usa en pintura con el nombre de Verdacho⁵²”. Obteniendo su pigmento del resinato de cobre⁵³, siendo “utilizado desde el siglo VIII hasta mitad del siglo XVI”⁵⁴.

Además en su nuevo afán por mejorar la representación de las figuras, el uso del Verdacho les permitía singularizarlas, individualizando con características propias a cada personaje de la composición. Son frecuentes en los tratados de la época las recomendaciones para representar físicamente a los personajes según edad, sexo y condición. Para lo cual el Verdacho también intervenía, Cennini nos explica que para pintar el rostro de un viejo tanto el Verdacho como la tinta de las encarnaciones debía ser más oscuro⁵⁵.

Este procedimiento fue muy popular entre los pintores, perdurando hasta la aparición de la pintura al óleo.

El empleo del verde para sombrear puede observarse regularmente desde el siglo XII. En un principio aplicado con técnica directa [fig.0l] y a partir del siglo siguiente aplicado como base -generalmente solo en las zonas de encarnadura- [fig.0m].

Como la Grisalla, parece tener el origen -o redescubrimiento- en Bizancio. Las pinturas románicas donde empieza a utilizarse son de corte oriental y su empleo en la pintura de iconos es frecuente, Bettini describe su realización a partir de “un tono generale cupo, olivastro; colori vivissimi e profondi, prevalentemente azurri, rossi, verdi; (...) schiarature sulle salienze leggere, spruzzate; fattura delle rocce, caratteristica, a campi interni di chiaro sopra il fondo verde-oliva”⁵⁶, que se mantuvo intacto entre los pintores del *quattrocento* al *seicento*.

Pero será tras la consolidación de la Grisalla cuando el Verdacho asuma un papel análogo. En la pintura alemana fue muy empleado para la pintura de miniaturas, "encuétrase la base inferior pintada en verde para las sombras y los vigores de luz con tonos blancorrojizos en las

52 FERNANDEZ VILLABRILLE, Francisco: *El Universo, o, Las obras de Dios: tratados completos de historia natural*. tomo I. Establecimiento de Mellado. 1854. p.77

53 Pudiendo crearlo también fácilmente mediante la mezcla de ocre y negro (colores asequibles para todos los pintores medievales y renacentistas).

54 MATTEINI, Mauro y MOLES, Arcangelo: Op. cit. p.62

55 CENNINI, Cennino: *Tratado de pintura*. Akal, 1988. p.60

56 BETTINI, Sergio: *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonnieri*. Università di Padova pubblicazioni della facoltà di Lettere e Filosofia. C.E.D.A.M. 1933. p.30



fig.0o

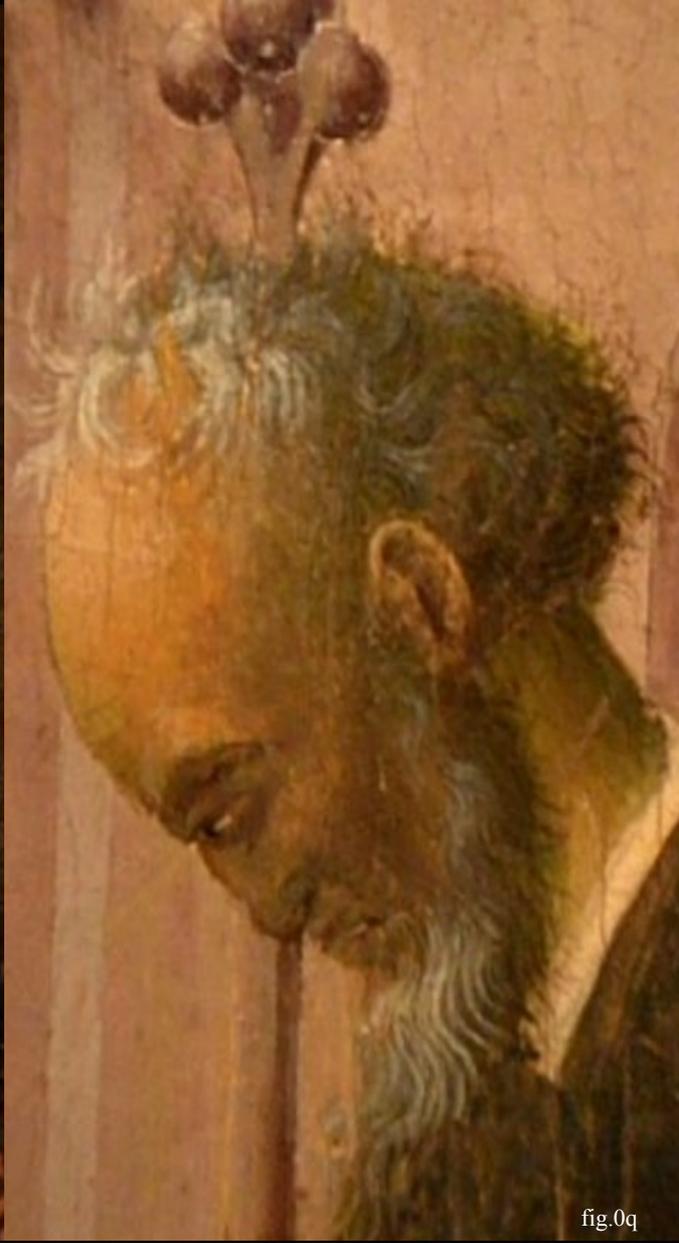


fig.0q



fig.0p

carnaciones"⁵⁷. Asimismo en el ámbito septentrional, Quintanilla, sobre el proceso de elaboración -también de unos dibujos- de el Bosco escribe: “habiendo hecho anteriormente el dibujo de cada figura, varios dibujos conservados en la galería Albertina de Viena nos dan idea de esta preparatoria labor, después, buscar el claroscuro con la grisalla de la tierra verde”⁵⁸. Pese a ello, fueron los pintores italianos los que -como con la Grisalla- evolucionaron y propiciaron su difusión, siendo muy utilizada entre los siglos XIII y XV -...Cimabue, Giotto, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Vitale da Bologna, Verrocchio, Mantegna, Miguel Ángel... pintaron con Verdacho-. Gracias a la gran influencia de la pintura italiana, con tratados como el *Libro dell Arte* de Cennino Cennini -donde se describe la técnica-, el Verdaccio no tardo en cruzar fronteras y llamarse Verdacho o Verdigris -por su similitud con la Grisalla- en España, Green-grey, Transparent Copper Green o Van Eyck Green en la Europa septentrional.

A partir de mediados del siglo XIV el Verdacho se mantendrá como fondo uniforme o se asimilará a la Grisalla, donde “las carnes están representadas mediante un modelado de fondo de tierra verde”⁵⁹ [fig.0n].

En la primera vertiente “se usaba un tierra verdoso como base bajo las sombras de las carnaciones”⁶⁰, que solía aplicarse sobre el ocre de la imprimación. Pudiendo ocupar toda la superficie de encarnadura o simplemente las zonas sombreadas [fig.0o].

Este procedimiento primigenio se mantendrá hasta el primer Renacimiento, donde tras el dorado “...se daba una capa de imprimación de pigmento verde sobre las zonas en las que se iba a representar la carne”⁶¹.

Por contra Cennini nos describe su empleo -sobre muro- en una de las variantes que se asemejan a la Grisalla:

“Toma una puntada de ocre oscuro; y si no lo tienes de este oscuro úsalo del claro, bien molido. Ponlo en un vasito; toma un poco de negro, solo como una lenteja, y mézclalo con el ocre. (...) Con un pincel delgado dale expresión al rostro que hayas de pintar, y ve con el pincel casi enjuto dando este color que en Florencia se llama Verdaccio y en Siena Bazzèo. (...) Después toma un poco de tierra verde bien liquida, en otro vasito, empieza a sombrear debajo de la barbilla, y más allí donde haya de ser oscuro, insistiendo debajo del labio y en los extremos de la boca, y debajo

57 DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverté, 1986. p.295

58 QUINTANILLA, Luis: *De pintura: vidas comparadas de artistas*. PublicCan, 2008. p.177

59 GUDIOL, J.M.; ALCOLEA, S.; CIRLOT, J.E.: *Historia de la Pintura en Cataluña*. Tecnos, 1956. p.86

60 GONZÁLEZ CUASANTE, J.M. (Coord.): Op. cit. p.215

61 PAOLETTI, John y RADKE, Gary: *El arte en la Italia del Renacimiento*. Akal, 2002. p.35

de la nariz; y un poco en los extremos de los ojos hacia las orejas. Y así, con sentimiento, ve tocando la cara y las manos donde haya de ir la encarnación. Después, con un pincel agudo de marta, ve apretando los contornos: nariz, ojos, labios y orejas, con aquel Verdaccio. Maestros hay que estando la cara de esta forma, toman un poco de blanco de San Juan desleído en agua y van tocando los relieves de la cara por su orden; después hacen las roseolas de las mejillas y tocan de encarnado los labios; luego, con una aguada muy liquida de color de encarnación lo acaban, terminando por darle encima unos toques de blanco”⁶². Aunque Cennini no lo menciona, suele ser común que se oscurezcan las sombras más oscuras con marrón, o tras la aplicación del Verdaccio o tras añadir las tintas de encarnadura -como en la Grisalla- [fig.0p].

Básicamente, el procedimiento se mantiene intacto en la descripción que hace -para el temple- Palomino:

“Coge tierra verde bien molida y templada con cola de estucar (...) dale una o dos manos a toda la superficie (...) coge una esponja y empapada de agua con miel y pásala por encima. (...) Luego con acuarela negra, marca las sombras, coge después albayalde molido y templado con temple de huevo (yema sola, o yema y clara juntas) y marca los claros de las figuras (...) En dichas figuras puedes aplicar algún color distinto del verde, como ocre, cinabrio y oropimente”⁶³.

Como pasó con la Grisalla, el carácter multidisciplinar de los pintores debió facilitar que el Verdaccio se utilizara en diversas técnicas. Aunque fue “empleado principalmente en el fresco y el temple por su buen poder cubriente. En la pintura italiana se utilizó como fondo para las encarnaciones (verdaccio), que hoy aparecen a menudo verdosas a causa de la desaparición de la capa pictórica superficial”⁶⁴. Lo cual ocurre de manera extrema -facilitando su observación- en los frescos que realizó Spinello Aretino en el Camposanto de Pisa, en concreto en *La batalla*, o *La creación de Adán y Eva*, *El pecado original* y *El diluvio universal* que Paolo Ucello pintó en Santa María Novella. Realizando el modelado junto con la Grisalla, tal como describía Pacheco: “...el verdaccio recibe mejor la cal en fresco y se aclara con ella cuanto quieren y se oscurece con el negro”⁶⁵.

Aunque en estas obras el Verdaccio se utilice en gran cantidad de elementos, Cennini recomendaba también emplearlo en los cabellos [fig.0q]: “Cuando quieras pintar otras cabelleras y barbas, ya sanguinosas, o rubias o negras, o de la manera que quieras, píntalas sin embargo siempre con

62 CENNINI, Cennino: Op. cit. p.56

63 Citado por VILLARQUIVE, Ana: Op. cit. p.70

64 MATTEINI, Mauro y MOLES, Arcangelo: Op. cit. p.63

65 PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Cátedra, 1990. p.465

verdaccio y tócalas de blanco, y luego llena al uso dicho arriba”⁶⁶. Por lo general a diferencia de la Grisalla, el Verdacho se utilizó “...en capas inferiores, contornos o sombras”⁶⁷ exclusivamente -salvo casos aislados- en las encarnaduras, "para crear luces sombras y medios tonos"⁶⁸.

Progresivamente el Verdacho fue reabsorbido por la Grisalla cuando los pintores empezaron a dominar las posibilidades que les ofrecía la pintura al óleo, introduciendo los matices verdes junto con el resto de colores, en la segunda fase de la Grisalla.

OTRAS TÉCNICAS EN LAS QUE SE HA EMPLEADO LA GRISALLA

“Técnica significa adaptación”, escribe Palet⁶⁹ y para Ortega y Gasset “la técnica es el esfuerzo para ahorrar esfuerzo”⁷⁰. En este apartado mostramos diferentes técnicas donde se ha empleado la Grisalla y que soluciones han adoptado para introducirla en sus obras. La representación volumétrica es inmanente a la Grisalla y con ese fin ha sido utilizada en todas ellas⁷¹. Como ya hemos comentado anteriormente es prácticamente inabarcable identificar en que técnica surgió la Grisalla. En pintura, ilustración o vidriera se encuentran indicios de su empleo en el siglo XIII. Estas disciplinas no son estancas entre si, son numerosos los ejemplos de pintores multidisciplinares que han trabajado en las diferentes técnicas, por lo que el traspaso de la Grisalla de una a otra se produjo tan rápidamente que resulta imposible determinar su técnica madre. Sin embargo el hecho de que la Grisalla se adoptara en diferentes técnicas demuestra su polivalencia y lo arraigada que estaba en la mentalidad de los pintores, adaptando su principio de división del trabajo entre Forma y Color a diferentes medios.

De todas formas, resulta evidente que la que ha tenido mayor relevancia y -seguramente por ello- a facilitado su difusión fue la Pintura; ya fuera al temple, al fresco o al óleo. Debido a que ya hemos expuesto su empleo en los apartados anteriores -y lo haremos en todos los capítulos siguientes- nos centramos en otras técnicas que han evolucionado a la par, donde en algunas de

66 CENNINI, Cennino: Op. cit. p.60

67 MAYER, Ralph: Op. cit. p.668

68 VELIZ, Zahira: *Artist's techniques in Golden Age Spain*. Cambridge University, 1986. p.4

69 PALET, Antoni: *Tratado de pintura: color, pigmentos y ensayo*. Universitat de Barcelona, 2002. p.59

70 MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO, José Luis: *Ortega y la posibilidad de un humanismo tecnológico*. en V.V.A.A.: *Revista de Occidente*. núm.228. Fundación José Ortega y Gasset, 2000. p.9

71 Exceptuando la Fotografía y el Cine leer p.47

ellas la Grisalla ha sido -y es- una parte fundamental.

ILUMINACIÓN E ILUSTRACIÓN

Como con la pintura, el germen de la Grisalla en la iluminación -parece probable- que se originara en del Imperio Romano, conservándose en Bizancio, como mostrarían -en un estado primigenio- el fragmento de *Xanten*; del siglo VI (Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1º, Ms.18723) o los *Evangelios de Ebo*; de c.820 (Épernay, Bibliothèque municipale, Ms.1) [fig.0r].

Aunque no será hasta la Edad Media con el auge de los libros miniados cuando la Grisalla reaparezca y se desarrolle. En un principio elaborando las representaciones mediante el uso exclusivo de la línea y colores planos. Durante el siglo XII los autores empezaron a interesarse, aunque de forma tímida por representar cierto grado de volumen en sus obras, uno de los mayores avances en este sentido es el estilo llamado de *pliege húmedo*, surgido en el norte de Francia y posteriormente introducido por vidrieros en Inglaterra⁷².

Durante el siglo XIII las condiciones de la producción se ven transformadas a nivel europeo por la aparición de una nueva clientela laica -Universidades y Aristocracia-. En épocas anteriores la actividad se reducía a los monasterios, mientras que durante el siglo XIII se concentra en los centros urbanos, como ocurrió especialmente en París. Ante el aumento de la demanda por parte de clérigos y laicos, los talleres se ven forzados a organizar el reparto de las diferentes tareas con el fin de agilizar la producción, permitiéndoles ganar tiempo y por tanto abaratar precios. Facilitando -con la separación del trabajo- el caldo de cultivo idóneo para aplicar la Grisalla en su producción.

Luis IX acumuló un gran número de manuscritos en su biblioteca. Entre los que destaca -desde el prisma de la Grisalla- el *Salterio de san Luis* (Bibliothèque Nationale, Lat. 10515), un lujoso libro con setenta y ocho ilustraciones sobre escenas del Antiguo testamento, donde podemos apreciar el aumento del trabajo volumétrico por parte de sus autores, reduciendo el empleo de la línea -casi-exclusivamente a los contornos [fig.0s]. Para Martindale este cambio de estilo puede estar propiciado por la influencia de la escultura en los iluminadores de mediados del siglo XIII. Este tratamiento cada vez mayor de los volúmenes se centrará en un principio en los ropajes, donde

72 MARTINDALE, Andrew: *El Arte Gótico*. Destino, 1994. p.69

los iluminadores combinarán fuertes contrastes con degradados más delicados, en cambio los cabellos y -sobretudo- los rostros de las figuras continúan representándose mediante la línea, sin prácticamente claroscuro, lo cual queda patente en la *Somme le Roy* -de c.1290- del maestro Honoré o en el *Apocalipsis de Douce* de c.1270 (Biblioteca Bodliana, manuscrito Douce, 180) [fig.0t]. Esta evolución conduce directamente al escenario para que apareciera la Grisalla: primero porque el interés por la representación lumínica es un elemento fundamental para el trabajo con Grisalla, y segundo, el uso de finas veladuras en los rostros sobre un dibujo previo, permitió en algún momento que los autores vieran -seguramente por casualidad- el resultado de la veladura sobre zonas con el claroscuro más elaborado como los cabellos, pudiendo comprobar los buenos resultados y encaminando su manera de trabajar en este sentido.

Este nuevo enfoque técnico, producido en Francia en la segunda mitad del siglo XIII se consolidará durante el primer cuarto del siguiente siglo, transformando las imágenes, dotándolas de mayor peso al aumentar el contraste, enriqueciendo enormemente los matices tonales a la vez que la suavidad de los degradados dulcifica su aspecto. Estas características se pueden ver reflejadas en las obras como miniaturista de Jean Pucelle; como por ejemplo en el *Breviario de Belleville* (París Bibliotheque Nationale, Lat. n°10488; il.98) donde la Grisalla como tal ya está presente. Pucelle ejecuta la mayor parte de la obra con blanco y negro, como si de una pintura monocroma se tratara, aplicando posteriormente el color con leves veladuras sobre los grises o creando directamente las formas directamente con el color. Lo cual podemos observar claramente en *Los viajes de sir John Mandeville* -de autor desconocido-(Londres, British Library, Ms.24189) [fig.0u]. Por consiguiente podemos fijar la fecha de aparición de la Grisalla dentro de la miniatura durante el primer cuarto del siglo XIV.

La personalidad de los artistas no dejó huellas duraderas en el norte de Europa, siendo la firma de Jean Pucelle la única conocida del siglo del siglo XIV⁷³.

Al mismo tiempo en Cataluña -concretamente en Barcelona- se desarrolló una actividad de calidad, que se mantiene hasta principios del siglo XV. Destacando como principales autores a Ferrer Bassa (*Crónica de Jaime I*), Ramón Destorrents autor al que se le atribuyen obras como el *Códice hebreo* con textos de Maimónides de 1348 y del que se registra su actividad entre 1361 y 1410⁷⁴.

En el siglo XIV el estilo Internacional irá desplazando las miniaturas trecentistas, durante una larga transición en la que coexistirán ambos estilos. Rafael Destorrents realiza en 1403 una de las

73 BIALOSTKI, Jan: *El Arte del siglo XV, De Parler a Durero*. Istmo, 1998. p.81

74 AZCARATE, Jose María: Op. cit. p.317



fig.0r



fig.0t

fig.0s



fig.0u



fig.0x

obras mas importantes de este período, el *Misal de Santa Eulalia* (Catedral de Barcelona) y Martorell ilustrará los *Comentarios a los Usatges de Barcelona*, de 1448 (MUHBA).

Decayendo la producción -y calidad- de la iluminación catalana a partir de la segunda mitad del siglo XV.

El proceso de trabajo era el siguiente: “En Occidente, durante la Edad Media se usaba el pergamino o piel de ternera nonata como soporte para la iluminación de los códices miniados (...). El *medium* o aglutinante que se empleaba para mezclar los pigmentos una vez molidos consistía de goma arábica y agua destilada (...). Se trataba de un tipo de pintura cuyas transparencias aprovechaban el color del soporte, en este caso de la vitela”⁷⁵. El trabajo se iniciaba mediante “multiple lines could be economically indicated through (...). The ink was sometimes coloured (but faint), and the margins were generous to accommodate jottings and mucky fingerprints”⁷⁶. Una vez dibujado, valiéndose “... del claro del pergamino o vitela y, con medias tintas convenientes y suaves, van manchando las sombras y frescores de las cabezas y carnes, dulcemente, y acabando y fortaleciendo con sutiles puntos, hasta dexaslo con la fuerza que quieren y lo mismo hacen en las ropas en cuanto les viene a propósito”⁷⁷.

Aunque Pacheco no nos informe con que medias tintas realizan esta operación, podemos intuir que se refiere a tonos neutros -grises o tierras-, pues en el otro modo que expone si especifica que se “meten carnes y ropas de sus colores naturales”.

Curiosamente observamos como la manera de ejecutar las iluminaciones se realizaba mediante el procedimiento contrario: el sombreado, aprovechando el color blanco del soporte para los claros. Ésta es una de las principales adaptaciones de la Grisalla en la iluminación de manuscritos. A medida que la técnica evoluciona desde los resultados acuarelados hacia una pintura con más carga, los miniaturistas realizarán de forma minuciosa la fase de clarooscuro mediante la mezcla directa de blanco y negro, obteniendo unos resultados más precisos y detallados. Modelando las figuras mediante sombreados plumeados [fig.0x].

En la actualidad, la Grisalla revive en la ilustración con autores como Fernando Vicente, Pablo

75 SOTO, Myrna: *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. UNAM, 2005. p.214

76 ABRAHAMS, Philippa: *Beneath the surface. The making of paintings*. Frances Lincoln Limited, 2008. p.41

77 PACHECO, Francisco: Op. cit. p.454



fig.0x

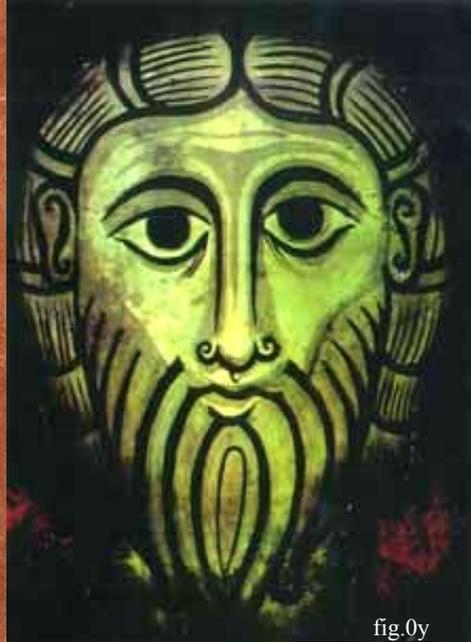


fig.0y



fig.0z



fig.0z

Auladell o Ana Juan (premio nacional de ilustración 2010).

VIDRIERA

La utilización del vidrio translúcido como cierre de ventanas se ha practicado desde la antigüedad. Se han encontrado fragmentos de vidrio en Pompeya, Herculano, Roma y otras ciudades del Imperio Romano. Al menos desde el periodo carolingio existió la costumbre de cerrar los edificios con paneles de vidrio tintado, unidos con un emplomado que creaba los dibujos. Este arte se desarrolló y evolucionó, alcanzando su cenit durante la Edad Media. El hecho de no ser obras independientes, pues sirven -decoración aparte- como “cierre de un volumen y tabique translúcido”⁷⁸, ligará estrechamente su porvenir a los gustos y avances arquitectónicos.

El principio de la Grisalla se adapta perfectamente a la pintura de vidrieras, es más, forma parte intrínseca de su génesis. La separación entre Forma y Color viene dado por el propio procedimiento desde sus inicios. Por lo que cabría la posibilidad que la Grisalla se originara en ella. De todas formas hasta que los avances técnicos no permitan realizar un trabajo más elaborado de claroscuro, no podemos considerarlas como tal. Una cosa es la grisalla pigmento⁷⁹ y otra el procedimiento de la Grisalla. En la pintura de vidrieras existen varias acepciones, además del procedimiento puede ser una “pintura consistent en un polsim de llimadures de ferro o altres metalls i vidre polvoritzat que, pintat sobre vidre i cuit al forn, s’adhereix fortament al vidre” o también una “mostra geomètrica, floral, etc... de dibuix regular i repetit pintada sobre vidre blanc i sense -o quasi- participació d’altres vidres de color en el vitrall.”⁸⁰

En un principio las vidrieras estaban resueltas mediante gruesas líneas y un leve modelado, que configuraba las formas esquemáticamente. Apenas existen restos anteriores al siglo XII, los fragmentos más antiguos son una pequeña vidriera de Sér-y-les-Mézieres (siglo IX) y una cabeza

78 ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. El Arte Gótico. Akal, 1992. p.33

79 La grisalla -pigmento- es una pintura vitrificable que constituye el método principal de pintura sobre vidrio. Por lo general, se presenta en color negro o marrón. Está compuesta de óxido de hierro o cobre y un fundente, el bórax. Tras un proceso de cocción, de aproximadamente 610°C, queda unida a la superficie del vidrio. MAYER, Ralph: Op. cit. p.47

80 AINAUD, Joan y ROCA, Ramon: *Els Vitrells del Monestir de Santes Creus i la Catedral de Tarragona*. Institut d’ Estudis Catalans, 1992. p.338

de Cristo (siglo XI) , procedente de Wissembourg y conservada en el museo de la catedral de Estrasburgo⁸¹ [fig.0y].

En el segundo capítulo del segundo libro de *Diversarum Artium Schdula*, el monje Teófilo describe el procedimiento para realizar las vidrieras, que hasta el siglo XII había permanecido prácticamente invariable. Recomendando realizar tres tonos diversos, enfatizando especialmente los rasgos de las encarnaciones. Debido seguramente a las deficiencias de la técnica de la época, Teófilo recomienda en diversas ocasiones utilizar el mango del pincel para crear tramas claras rayando la superficie pintada⁸².

Con un estilo similar están realizadas las vidrieras conservadas íntegras más antiguas, ejecutadas durante el cambio de siglo entre el siglo XI y el XII en Augsburgo por el taller de la abadía de Tagernsse (Baviera).

En Orbais y posteriormente en los vitrales de la catedral de Saint Denis en L'Ile, “como todos los del S.XII, estaban compuestos de piezas de vidrio soplado y coloreado, sobre las que se hacía un esbozo del modelo con ayuda de una grisalla”⁸³. De esta forma la producción de vitrales asume rotundamente los principios de la Grisalla, la separación entre Forma y Color no puede ser más clara. Invirtiendo el orden habitual, modelan las formas sobre el soporte ya coloreado. Esta coloración se conseguía al disolver sustancias colorantes -principalmente óxidos metálicos- en la pasta vítrea fundida.

Pese al empleo de la Grisalla, la línea predomina como elemento configurador de las formas, adoptando frecuentemente los esquemas del estilo de la pintura de miniaturas en los vitrales⁸⁴. No debemos obviar el carácter multidisciplinar de muchos pintores y artesanos de la época. En Francia las vidrieras de Troyes están tratadas con un estilo que según diversos autores⁸⁵ es análogo a la iluminación de la región de Champaña, y según Dodwell y Erlande-Brandenburg especialmente a dos volúmenes de la *Biblia de los Capuchinos*⁸⁶. Grodecki apunta hacia la posibilidad de que una misma mano hubiese participado en la realización de ambas obras: los

81 DODWELL, C.R.: *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*. Cátedra, 1995. p.498

82 THEOPHILUS: *Diversarum Artium Schdula*. Edición de Charles L'Escalopier, 1843. pp. 99 y 100

“Umbras et lumina vestimentorum (...), cum feceris tractus in vestimentis ex color praedicto, sparge eum cum pincello ita tu vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminam facere consuevisti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus, in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem etiam observare debes infra supercilia, et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliquia membra nudi corporis...”

83 GUIARD GRENIER, Elida: *La luz en el gótico francés. Sus catedrales*. Dunken, 2008. p.44

84 MARTINDALE, Andrew: Op. cit.. p.72

85 MALE, Emile: *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El gótico*. Encuentro, 2001. pp.235 y 236

86 DODWELL: *Artes Pictóricas en occidente 800-1200*. Cátedra, 1995. p.491; y cit. supra p.52

vitrales y la biblia⁸⁷. Precisamente en ambas disciplinas empleaban -de forma arcaica- la Grisalla, y en su vertiente translúcida “este taller se reconocía técnicamente por la calidad del vidrio, por su coloración, por la exigente perfección de su emplomado, y finalmente, sobre todo, por la grisalla”⁸⁸.

Esta relación entre la miniatura y la vidriera queda reflejada también en la figura de Duccio di Buoninsegna, documentado por primera vez en 1278 como pintor de las cubiertas de los libros de cuentas del ayuntamiento de Siena⁸⁹, que -además de pintor- trabajó como vitralista, introduciéndola en Siena, donde realizó en el Duomo el conjunto dedicado a la *Historia de la Virgen y los santos*. En la escena del sepelimento, según Bruno Santi existen “tracce ben visibili a grisaglia, ciappae come la parte più conservata dell’insieme”⁹⁰. Debido a que en Italia apenas existían talleres dedicados a la producción de vidrieras, Duccio debió conocer la técnica de la Grisalla sobre vidrio de los vitralistas franceses y alemanes, que como él fueron contratados para decorar el santuario de Asís. Pero la importancia de este hecho rebasa la técnica de la vidriera, si tenemos en cuenta que el esmalte y la vidriera solían estar hechas por los mismos artesanos, no es de extrañar que mediante el uso reiterado de la Grisalla sobre vidrio les condujera a aplicarla también en el esmalte, lo que hará posible que en un futuro cercano, Siena se convirtiera en el centro del esmalte pintado con Grisalla en Italia. Los esmaltadores de Siena desarrollaron un nuevo procedimiento que permitía pintar directamente sobre una plancha metálica, creando un procedimiento similar a la pintura, introduciendo desde un principio la Grisalla en sus obras.

Pero no será hasta mediados del siglo XIII cuando el empleo de la grisalla -pigmento- se adapte a los principios de la Grisalla -procedimiento-. Conservando el método de elaborar el claroscuro sobre los vidrios coloreados, la Grisalla -procedimiento- empezara a imponerse.

Aunque todavía con un modelado incipiente muy básico, subordinado en todo momento a la línea. “El dibujo de los detalles -rostros, drapeados- se obtiene a pincel, empleando un tinte especial denominado *grisalla*”⁹¹. Lo cual queda patente en las catedrales de Namburgo y -sobretudo- de Chartres⁹² [fig.0z]. “La coloración de las vidrieras se confiaba a la intervención de un auténtico trabajo de pintura: este se ejecutaba por medio de la grisalla y un color adicional (...), diluidos en los primeros tiempos en vino y más tarde con resinas líquidas. La grisalla servía para modificar

87 GRODECKI, Louis: *The stained Glass of French Churches*. L. Drummond, 1948. p.139

88 ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: Op. cit. p.52

89 MARTINDALE, Andrew: Ibidem p.194

90 V.V.A.A.: *Duccio, Simone, Pietro, Ambrogio e la grande stagione della pittura senese*. Betti Editrice, 2012. p.167

91 GUIARD GRENIER, Elida: Op. cit. p.29

92 PÉREZ BUENO, Luis: *Vidrios y vidrieras: Artes decorativas españolas*. Maxtor, 2006. p.173

los tonos de los colores del vidrio⁹³.

Otra variante relacionada con la Grisalla en la vidriera son las hoy llamadas *vidrieras grisalla*. Desarrolladas como muestra de austeridad ante los excesos decorativos en los templos de la época por la orden del Cister entre los siglos XII y XIV. En 1134 los estatutos de la orden prohíben decorar las iglesias con pinturas, esculturas y vidrieras de color⁹⁴.

Como consecuencia, se desarrolló un tipo de vidriera abstracta y muy sobria, consistente en la red de plomo y el vidrio, mayoritariamente incoloro y en ocasiones pintado con sencillos motivos vegetales o geométricos como únicos elementos decorativos. Corrado Maltese señala la posibilidad de una influencia oriental, posiblemente islámica, en las formas geométricas de los motivos cistercienses⁹⁵. Uno de sus mejores ejemplos es el ciclo realizado en el monasterio de Santes Creus, fundado por Ramon Berenguer IV en 1152⁹⁶.

Pese a lo explícito de su denominación, estas vidrieras carentes de color no pueden considerarse como Grisallas -al menos desde nuestra perspectiva procedimental-, pues como ocurre con la pintura monocroma, aunque su aspecto final este compuesto por grises, la carencia de una parte fundamental del principio de la Grisalla la aleja de su homónima.

Los avances constructivos permitirán un aumento sustancial de los ventanales, aumentando la importancia de los vitrales, propiciando que la mayor demanda, espolee la práctica y con ella aparezcan numerosas mejoras técnicas. Hacia 1380, se introdujo el puntillado con grisalla, creando el claroscuro según la densidad del punteado.

“La historia de la vidriera en el siglo XIV, está muy marcada por una serie de innovaciones técnicas y formales que la asimilan cada vez más a las artes figurativas y de modo especial a la pintura gracias a la introducción del amarillo de plata y del aumento del uso de la grisalla⁹⁷.”

El empleo del amarillo de plata⁹⁸ es el avance más significativo -y que revolucionó esta técnica-, permitiendo modelados más sutiles, alcanzando minuciosos matices que no permita el pigmento de la grisalla.

93 MALTESE, Corrado: *Las técnicas artísticas*. Cátedra, 1981. p.359

94 PLAZAOLA, Juan: *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Biblioteca de Autores Cristianos, 1965. p.410

95 MALTESE, Corrado: Op.cit. p.114

96 LAMBERT, Elie: *El Arte Gótico en España en los siglos XII y XIII*. Cátedra, 1997. p.20

97 MALTESE, Corrado: Op. cit. p.359

98 Compuesto por sales de plata y ocre, que se fija en el vidrio mediante cocción sin necesidad de fundente. Con él pueden conseguirse unos colores de mufla muy valorados por el pintor, aplicándose por la cara exterior del vidrio. REJON DE SILVA, Diego Antonio y ANTONELLA, Fuga: *Técnicas y materiales del arte*. Electra, 2004. p.292

Utilizada por vez primera durante el primer cuarto del siglo XIV, no tardará en difundirse primero por Normandía -en la catedral de Evreux y la iglesia abacial de Saint Ouen de Rouen- y más tarde por el resto del continente [fig.0za]. Convirtiéndose en un elemento fundamental para la pintura de vitrales, hasta el grado que existían especialistas dedicados exclusivamente a su aplicación⁹⁹. Y no sólo porque mejoraba el trabajo de claroscuro, sino también porque aplicado en la parte posterior de los vidrios de color permitía modificarlos por transparencia, disminuyendo así la subdivisión de vidrios, al mismo tiempo que enriquecía la gama tonal.

Otras innovaciones fueron la aplicación de esmaltes espesos -o incluso pintura al óleo¹⁰⁰- que les permitió añadir directamente sobre el vidrio diversos colores, o el empleo del vidrio plaqué o vidrio doblado, que consiste en crear el vidrio que servirá como soporte mediante la fusión de un cristal de color con otro, obteniendo mayor luminosidad y cromatismo¹⁰¹.

A partir de mediados del siglo XV las vidrieras empiezan su declive. Pese a ello, su menor producción permite una especialización del oficio, siendo mayoritariamente ejecutadas por pintores.

Aprovechando las nuevas posibilidades de los colores de mufla -la grisalla, el amarillo de plata y la sanguina-, aumentan el tamaño de los vidrios para poder elaborar con mayor detenimiento sus representaciones, intentando disimular -en la medida de lo posible- el emplomado con las líneas de contorno y los claroscuros de grisalla, que destacan más al rebajar la intensidad de los colores de los vidrios, aumentando así la luminosidad y por tanto el contraste, que potencia el aspecto volumétrico de las figuras [fig.0zb].

De esta forma las vidrieras abandonan paulatinamente el linealismo, aumentando la concepción escultórica del volumen a través de la grisalla y el amarillo de Plata. La vidriera de *Guillermo de Cantiers a los pies de la Virgen*, en el primer cuarto del siglo, o el conjunto encargado por el duque de Berry para la Saint-Chapelle de Bourges, “muestran claramente el extraordinario virtuosismo de los artistas en la elección de los vidrios de color, el dibujo, el empleo del amarillo de plata (...) y el sutil juego de la grisalla”¹⁰².

En las regiones del norte de Italia -más expuestas a las influencias septentrionales- florecerá el gusto por las vidrieras. En pleno inicio del Renacimiento sus artistas participarán -directa o indirectamente- en su realización. Los vitrales de los ojos de buey de la cúpula de Santa María

99 PASTOR REY, Paloma: *El arte de la vidriera en España*. en V.V.A.A.: *Cursos sobre el Patrimonio Histórico: Actas de los IX Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico*. Universidad de Cantabria, 1998. p.116

100 CENNINI, Cennino: *El libro del arte*. Maxtor, 2008. p.171

101 REPRESA BERMEJO, Ignacio: *La estética de las vidrieras y de su degradación*. en V.V.A.A.: *Conservación de vidrieras históricas: Análisis y diagnóstico de su deterioro*. Getty, 1998. p.60

102 ERLANDE-BRANDENBURG, Alain.: Op. cit. p.148



fig.0zc



fig.0za



fig.0zb

del Fiore (Florencia) fueron diseñados por Ghiberti, Ucello, Castagno y Donatello. En la misma ciudad, Ghirlandaio participó en los vitrales de la iglesia de Santa Maria Novella. E incluso Vasari inició su formación en el taller de Guillaume de Marcillat, autor de los cartones para las vidrieras del Duomo de Arezzo, interesándose posteriormente por una técnica concordante como la orfebrería¹⁰³. Para Cennini los pintores son fundamentales porque “por lo general, los maestros que hacen esos trabajos tienen más práctica que conocimiento de dibujo y, necesariamente, para guiarse en el dibujo se dirigen a quien posee cabalmente el arte, es decir, a quien tenga universal y buena práctica”¹⁰⁴.

La frecuente y cada vez mayor dedicación de pintores hacia la vidriera quedará reflejada -también- en Cataluña, donde en la ordenación de las categorías que la cofradía de san Esteban de los Fresneros (de Barcelona) -donde estaban agrupados los pintores- realiza hacia finales de siglo, se incluye el oficio de pintor de vidrieras. Aunque poco tiempo después de la obtención del nuevo privilegio, los pintores de vidrieras se separarán del Colegio de Pintores constituyendo un gremio aparte, que con el paso de los años -y la pérdida de demanda- irá perdiendo peso artístico para acabar fusionándose con los latoneros y constructores de faroles y linternas.

Pese a su inminente declive, el impulso que aportan los vitralistas neerlandeses y flamencos permite prolongar su ocaso durante la segunda mitad de siglo XV¹⁰⁵. En estas composiciones podemos observar como el modelado se impone definitivamente sobre la línea, combinando el uso de grisalla y amarillo de plata para crear gamas más ricas en matices. Como queda reflejado en las vidrieras de la catedral de Bourges -realizadas por Jacques Coeur¹⁰⁶-, las del coro de la catedral de Berna o las ulteriores de la capilla de la familia Volckamer en el coro de san Lorenzo de Núremberg -realizadas por el taller de Peter Hemmel von Andlau¹⁰⁷- [fig.0zc].

La absoluta dependencia de la arquitectura, la condenó a la práctica desaparición tras una larga decadencia. A partir de lo cual la vidriera se convierte en una rareza lujosa. Al decaer su producción, también se deslizo de los pintores, siendo -a partir de entonces- difícil relacionar

103 VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, 2007. p.23

104 CENNINI, Cennino: Op. cit. p.170

105 V.V.A.A.: *El Gótico*. Taschen, 1999. pp. 480-483

106 HOURIHANE, Colum (dir.): *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. vol. 2. Oxford University, 2012. p.159

107 BARNET, Peter; WU, Nancy Y.: *The cloisters: Medieval Art and Architecture*. Metropolitan Museum of Art, 2005. p.115

artistas reconocidos con la pintura de vidrieras.

Tras su recuperación por el Art Nouveau, durante la primera mitad del siglo XX diversos artistas retomaron fugazmente la realización de vidrieras. Ese fue el caso de Matisse, Delaunay, Chagall, Mondrian, Kandinsky, Léger, Klee -que impartió a partir de 1922 el taller de vidriera de la Bauhaus¹⁰⁸- o Alberts -que aprendió la técnica en dichos cursos-. Pese a ello no todos utilizan la Grisalla -ni como procedimiento, ni como pigmento-, el color domina estas composiciones en detrimento del claroscuro, que incluso desaparece en algunas de ellas. Una de las obras más representativas -donde se emplea la Grisalla- son los vitrales que Fernand Léger realiza para la iglesia de Courfaivre. Lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que Léger empleaba la Grisalla frecuentemente en sus pinturas.

El proceso de elaboración de las vidrieras apenas ha variado -en lo sustancial- desde el siglo XII¹⁰⁹.

A partir de un cartón -mucho más detallado que los tradicionales bocetos y con numerosas anotaciones referentes a los colores, montaje, ...-¹¹⁰, el vitral se realizaba -según Cennini- de la siguiente manera: “Alguien se dirigirá a ti con la medida de su ventana, ancho y largo; tomarás tantas hojas de papel encoladas, una con otra, como haga falta para tu ventana y primero dibujarás la figura con carbón, luego afianzarás con tinta, sombreando acabadamente tu figura, como dibujas en tabla. Después, el maestro vidriero toma este dibujo y lo extiende sobre una mesa o tabla grande y plana y de acuerdo a los colores que quiera dar a los vestidos de la figura, pieza por pieza va cortando los vidrios. Él te dará un color hecho con limadura de cobre bien molida y tú, con ese color y con un pincel de gris [marta] irás repasando, con la punta, y pieza por pieza, tus sombras de manera que concuerde el dibujo de los pliegues y de las otras cosas de la figura (...). Con este color puedes sombrear enteramente todos los vidrios”¹¹¹. Siendo cocidas posteriormente por el vidriero.

La grisalla se podía aplicar en sucesivas manos, sobreponiendo diversas capas. Teófilo recomendaba trazos gruesos y opacos para las líneas y suaves veladuras para el sombreado. En su proceso también hay que tener presente que la trama del emplomado al percibirse como negros,

108 ZUGAZAGOITIA, Julián: *La luz interior: el vitral en el arte moderno*. en V.V.A.A.: *Conservación de vidrieras históricas: Análisis y diagnóstico de su deterioro*. Getty, 1998. p.197

109 BROWN, Sarah; O'CONNOR, David: *Vidrieros*. vol.5. Akal, 1999. pp. 52-64

110 Leer NIETO ALCAIDE, Víctor: *Vidrieros y pintores: el problema de los cartones y la vidriera del siglo XV*. en V.V.A.A.: *Imágenes y promotores en el arte medieval*. UAB, 2001. pp.555-562

111 CENNINI, Cennino: Op. cit. p.171

que impiden el paso de la luz, deben fusionarse con las líneas del dibujo.

Estos procedimientos también quedan reflejados en dos textos españoles del siglo XVII: *Tratado de la fábrica del vidrio* de Juan Danis y *Modo de hacer vidrieras* de Francisco Herranz (c.1690). “Para proceder a pintar vidrieras, se suponen que todos los colores salen en las vidrieras del horno donde se cortan y que sólo se dan sombras, color de carnes”. Describiendo también el empleo del amarillo de plata que “es de gran hermosura para las vidrieras. (...) Dar color dorado o amarillo a la vidriera dibujada (...) se hace con los materiales siguientes (...) el que es mejor se compone tomando una libra de azufre y una onza de plata batida”¹¹².

La grisalla es -junto al vidrio- el elemento principal de los vitrales. Aplicado en la capa interior del vidrio -ocasionalmente podían darse pequeñas pinceladas en la cara exterior para aumentar la opacidad- es el elemento con el que se obtura la luz, creando las formas. Pues “mientras la pintura convencional trabaja aportando luz y color, la vidriera lo hace en negativo: tan sólo puede quitar color y luz”¹¹³ [fig.0zd].

En sus distintas aplicaciones -Teófilo y Cennini lo incluyen en sus descripciones- y con la finalidad de crear diferentes texturas o realizar formas complejas, se incidía con elementos duros sobre la capa de grisalla, denominándose entonces grisalla picada o de punzón.

Además de la grisalla -pigmento- y el amarillo de plata, también se utilizó como pintura de mufla la sanguina, un pigmento rojizo que aplicado en el reverso del vidrio permitía desarrollar el trabajo volumétrico. Aprovechando su tonalidad fue muy utilizado en los siglos XV y XVI para representar las encarnaciones.

112 FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. vol.VI. Gustavo Gili, 1982. p.148

113 MUÑOZ CONDE, Alfonso: *Arquitectura y vidrieras: evolución del siglo XIII al XIX*. en V.V.A.A.: *Conservación de vidrieras históricas: Análisis y diagnóstico de su deterioro*. Getty, 1998. p.28



fig.0zd



fig.0zc



fig.0zf

ESMALTE

Pese a la cercanía entre la vidriera y el esmalte, Mr. Palouze nos advierte que no debemos confundir “la pintura sobre esmalte con la de sobre vidrio o porcelana, aunque estos tres artes sean tan diferentes como sus productos: (vidrieras pintadas, un vaso ricamente adornado, y una hermosa pintura sobre esmalte)”¹¹⁴.

El esmalte es una pasta vítrea que se funde por la acción del calor. químicamente idéntico al vidrio, consiste en una mezcla de sílice - cuarzo o arena-, sosa o potasio y plomo.

La práctica del esmalte se remonta más de tres mil años , hasta la Edad de Hierro. Cuando primero se descubrió el vidrio y, posteriormente el esmalte, que rápidamente nos cautivó por sus colores vistosos y brillantes. Existen numerosos restos de esmaltes de la Antigüedad; egipcios, asirios, griegos, romanos, celtas, chinos y japoneses lo practicaron.

En la Edad Media, la cultura bizantina favoreció el florecimiento del arte del esmaltado en Europa, apareciendo en el norte -especialmente en Colonia y en Lieja-¹¹⁵.

A finales del siglo XII Limoges y París reemplazan a las zonas del Rin y Valonia y se convierten en los epicentros del arte esmaltado en Europa¹¹⁶, a partir de su influencia se importará la técnica a la Corona de Aragón¹¹⁷.

En el siglo XIV Siena es el núcleo principal de creación de obras con esmalte transparente -en su vertiente de *baisse-tallé*-.

A mediados del siglo XV en el monasterio de San Pantaleón (Colonia), se copia el texto de Vitrubio *De Architectura* añadiendo *Diversarum artium shedula* del monje presbiteriano Teófilo, siendo el primer testimonio escrito del esmalte al fuego como técnica artística¹¹⁸. La escuela florentina, crece en el siglo XVI, en cuyo auge sobresaldrá el artista esmaltador italiano más representativo, Benvenuto Cellini. Será durante el Renacimiento y gracias al descubrimiento de la técnica del esmalte pintado, cuando el esmaltador se desliga definitivamente de la orfebrería, cerrando “definitivamente la historia de esta forma de arte como hecho específico y caracterizado:

114 PALOUZE: *Secretos novisimos de artes y oficios*. tomo III. Edición de José Oriol Ronquillo, 1841. p.159

115 V.V.A.A.: *Historia del arte medieval*. Universitat de Valencia, 2012. pp.197-198

116 CHERRY, John: *Las artes decorativas medievales*. Akal, 2000. p.31

117 HILDBURGH, Walter Leo: *Medieval spanish enamels and their relation to the origin and the development of cooper champleve enamels of the XII and XIII centuries*. Oxford University, 1936. pp. 112 y 113

118 LOPEZ RIBALTA, Núria: *Tècniques de grisalla dins el procediment pictòric de l'art de l'esmalt al foc sobre metalls, al segle XX: principals nuclis a Europa occidental, amb referència als antecedents immediats del segle XIX i l'aportació específica de Catalunya*. Tesis Doctoral. UB, 1997. p.64

ya no es más que una variante de la pintura”¹¹⁹. Esto no implica que desapareciera la anterior relación, simplemente se bifurcó entre orfebres y pintores -artesanos-. Pese a ello también fue una buena cantera de artistas, el padre de Durero era orfebre platero, Ucello, Ghirlandino, Verrochio, Ghiberti, Vasari y Lorenzo di Credi fueron orfebres antes que pintores -o escultores-. Bruneleschi y Donatello tallaron joyas en días de “bolsillo exprimido”¹²⁰. Aunque por lo general los esmaltadores que se especializan en esta técnica son meros trabajadores mecánicos, supeditados a los modelos creados por pintores y grabadores -salvo en contadas ocasiones- los esmaltadores no crearán sus propias imágenes hasta el siglo XIX.

La nueva técnica se aplica por capas, cubriendo con el esmalte la totalidad de la pieza metálica que sirve de base, desapareciendo los alvéolos y separaciones entre colores. Simplificando enormemente su ejecución, asemejando plenamente su proceso con a la pintura.

El nacimiento del esmalte pintado está reñido entre Limoges y Venecia -e incluso la Toscana-. Limoges había renacido hacia finales del siglo XV como centro de referencia del esmalte, tras un periodo donde la calidad artística se redujo con el fin de aumentar la producción. Con el descubrimiento del esmalte pintado, Limoges recupera el antiguo esplendor gracias al empuje de varias sagas familiares¹²¹ -Limosin, Reymond, Penicaud, Court, Laudin y Nouailher- que desarrollaran el nuevo método. Por contra, su descubrimiento también se atribuye a vidrieros que practicaban la orfebrería como Angelo Piero di Murano o Caradosso, del que Cellini describe su proceso, y del cual afirma: “...questo modo di smaltare si è come il dipingere: imperò le due sorte del dipingere si liquefano una con l’olio e l’altra con l’acqua, dove questo modo del dipingere con gli smalti si liquefà col fuoco”¹²². Como en todas las técnicas los precursores y los antecedentes se entremezclan haciendo difícil saber cual fue su origen. Esta manera de trabajar el esmalte es comparable a lo que significó para la pintura la utilización de aceites secantes y de la misma manera que ocurrió con el óleo, desde entonces, es la técnica más utilizada en el esmalte *artístico* [fig.0ze].

El impulso de los esmaltadores de Limoges, producirá hacia 1530 una evolución del esmalte pintado: la técnica de la grisalla. “Procediment que consistia en modelar amb un blanc molt fi i per superposició de gruixos damunt d’un fons fosc prèviament esmaltat, mitjançant una agulla que

119 MALTESE, Corrado: Op. cit. p.190

120 V.V.A.A.: *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*. vol. II-4 octubre. Ayuntamiento de Barcelona, 1944. p.42

121 Si los procedimientos técnicos suelen ser guardados íntimamente, el secretismo en el esmalte ha sido mucho más acerbado.

122 CELLINI, Benvenuto: *I trattati dell’oreficeria e della scultura*. Ulrico Hoepli, 1927. p.39

llevava o situava a petits trets l'esmalt blanc. Aquest procediment, per bé que va ésser molt emprat, no va fer abandonar la utilització dels esmalts policroms, però sí que en modificà substancialment la preparació per adequar-los al tractament posterior de la grisalla. A més, es suprimeix quasi totalment la utilització de paillons¹²³.

El proceso de trabajo -según Darcel- de los esmaltadores italianos del siglo XV era el siguiente: Primero se prepara el soporte con una capa de esmalte negro, que una vez hecho adquiere una tonalidad violeta-azulada. “Sur ce fond, que nous supposerons noir, on étend une couche mince d'émail blanc, qui, laissant transparaître le noir sous-jacent, paraît grise; puis, sur cette pellicule, après quelle a été séchée, l'on trace le dessin avec une pointe et l'on en masse les principales ombres par des hachures, en enlevant en dehors des contours l'émail blanc là où le fond doit rester noir. On opère, enfin, comme le graveur à l'eau forte sur le vernis de sa planche. Cette seconde couche d'émail est alors fixée au feu, ainsi que le dessin qui y a été tracé.

Pour modeler, l'émailleur dépose de la poudre d'émail blanc d'épaisseurs variables, qui, suivant qu'il laisse transparaître plus ou moins de l'émail noir du fond, semble plus ou moins gris dans les demi-teintes, pour rester d'un blanc absolu dans les lumières. Il arrive aussi que l'on recouvre partiellement les traits de contour et les hachures de préparation par une mince couche d'émail, afin d'en amortir le noir trop absolu et de ménager, par une transition plus insensible, le passage de l'ombre extrême à l'extrême lumière.

(...)¹²⁴ Lorsque les couches successives qui doivent modeler l'émail ont été fixées au feu, et que la grisaille est terminée¹²⁵.

A partir de lo cual, “las encarnaciones se trabajaban en grisalla aplicando una cierta cantidad de blanco llamado *llemotges* sobre un fondo negro. La cantidad de blanco depositada en capas sucesivas produce una gradación de tonos que del gris oscuro va al blanco puro por acumulación de éste. Se forma así un ligero relieve, remarcando los rasgos más prominentes y produciendo un efecto óptico de mayor profundidad y volumen¹²⁶.

Anteriormente el esmalte blanco se ponía directamente sobre el cobre y las líneas oscuras se conseguían dejando espacios de cobre sin cubrir, que una vez cocidos se oscurecían.

El blanco que permite realizar la grisalla se denominó *blanco de Limoges*¹²⁷ -llamado también

123 VILASÍS FERNANDEZ-CAPALLEJA, Andreu: *L'art de l'esmalt*. Sirocco, 1982. p.20

124 Pudiendo repetir el procedimiento con una capa intermedia gris para obtener medios tonos tramados por la sustracción del blanco.

125 DARCEL, Alfred: *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Imprimeurs des Musées Impériaux, 1867. pp. 90-91

126 V.V.A.A.: *El siglo de frai Luis de León, Salamanca y el Renacimiento*. Universidad de Salamanca, 1991. p.412

127 Compuesto por silicato de sosa y óxido de plomo o estaño. Andreu Villasís desarrolló la grisalla *d'opal*, un sustitutivo que permite trabajar en formatos mayores, produce irisaciones y permite graduar fácilmente las transparencias al ser aplicado con agua destilada, lo cual provoca que seque antes. LÓPEZ RIBALTA, Núria: Op. cit. pp.1256, 1299 y 1300

Blanc Limotges relief. La grisalla estaba tan relacionada con Limoges por el blanco y sus artistas que en Ginebra durante el siglo XIX, al esmalte grisalla se le denominara Limoges¹²⁸. Es un esmalte-pasta que regulando su grueso permite elaborar una gran gama de tonos, siendo semitransparente en capas finas [fig.0zf]. J.P. Ferrand es el primero que publica la descripción para fabricar el esmalte blanco para realizar la grisalla, “Ces différents Emaux font seulement pour les Portraits, parce que le jaunâtre est avantageux pour les hommes, & le bleu pour les belles chairs de femmes. (...) Ce blanc est quelquefois utile pour donner des petits coups de rehauts, foit dans les chairs ou dans les linges”¹²⁹. A partir de 1530 se utilizaban principalmente bases negras -opacas o transparentes- para facilitar el trabajo de la grisalla. Esmaltando también las planchas por el reverso para evitar las dilataciones que provocan los cambios de temperatura.

La grisalla permitía realizar claroscuros de forma sencilla, aunque estas primeras composiciones eran puramente monocromas. No podemos considerarlas Grisallas hasta “l’aparició d’un mitjà d’acolorir o reforçar trets damunt del blanc, mitjançant colors vitrificables, si bé en gamma restringidíssima, reduint-se quasi a un sol to, el bistre més o menys roig. Es Leonard Limosin qui empra i domina millor aquest sistema per acolorir o dibuixar cares. Procediment que, més tard, perfeccionarien els miniaturistes del S.XVII”¹³⁰. El cual permitió aplicar el principio de la Grisalla al esmalte.

Aun así existen noticias que indican que anteriormente podrían existir Grisallas al haber coloreado trabajos monocromos: “Les monstres marins, les eaux, les nuages et les rochers, glacés de coluleurs transparentes sur une grisaille”¹³¹. De todas formas parece ser que estos recursos fueron escasamente utilizados.

Los artistas limusinos que desarrollaron de forma significativa la girsalla pintada fueron Jean II Penicaud, Pierre Reymond, Mestre Kip, Pierre Courteys y Leonard Limousin -el único que realizó composiciones propias- [fig.0zg].

En los siglos XVII y XVIII, con el perfeccionamiento de las técnicas, la decoración artesanal de todo tipo de elementos con esmalte se difunde por toda Europa.

En el siglo XIX además de la producción tradicional del esmalte, la industria se interesa por sus propiedades. Empleándola en numerosos objetos de cocina, en las bañeras de hierro colado y

128 MALTESE, Corrado: Op. cit. p.47

129 FERRAND, Jacques-Philippe: *L’Art du feu ou de peindre en émail*. J.Collombai Imprimeur ordinaire du Roy & de l’Académie Royal de Peinture & Sculpture, 1721. p.120-121

130 VILASIS FERNANDEZ-CAPALLEJA, Andreu: Op. cit. p.20

131 DARCEL, Alfred: Op. cit. p.304

hornillos a gas; la superficie esmaltada y su óptima posibilidad de lavado concuerdan con las exigencias de funcionalidad y robustez requeridas por la industria.

En la actualidad el esmalte tiene más un valor funcional que no decorativo. Hoy el esmalte se emplea en numerosos ámbitos: aparatos higiénico-sanitarios, electrodomésticos, calefacción, utensilios de todo tipo,...etc. Aun así, el esmalte pintado en sus distintas vertientes -incluida la que aplica el principio de la Grisalla- ha continuado impartándose en las Escuelas de Artes y Oficios¹³². Precisamente en la Escola Massana (Barcelona), el profesor y pintor de esmaltes Miquel Soldevilla (1883-1956) para el cual la Grisalla fue la base de toda su obra, forma durante la década de los cuarenta a un grupo de discípulos -Francesc Vilasís, Joan Gironès, Josep Brunet, Antoni Cortada, Núria Ribot y Núria Nialet- que reimpulsaron la pintura con esmalte, aplicando la Grisalla en sus obras. López Ribalta -tras observar obras inacabadas de Soldevilla- corrobora que en ellas se apreciaba mejor el trabajo de Grisalla, que posteriormente cubría con colores transparentes o vitrificables¹³³.

Los principales métodos por los que el esmalte ha evolucionado han sido¹³⁴:

1. **Esmalte alveolado** o tabicado (cloisonné), llamado así porque se obtiene depositando la masa vitrificable en alvéolos o compartimentos formados por láminas de oro adheridas por uno de sus bordes al objeto metálico que se quiere ornamentar, marcando el contorno y líneas principales de las figuras.
2. **Esmalte vaciado** o campeado (champlevé) que es una simplificación del precedente, en el que los alvéolos están excavados en el espesor del metal para forman el campo en el que se depositará el color. Las cavidades se pueden crear de manera directa, incidiendo con un buril o mordiendo el metal con ácidos. Fue muy empleado durante el Románico.
3. **Esmalte de bajo-relieve** (de basse-taillé) consiste en cincelar una plancha u objeto metálico creando finos relieves, cubriéndolos luego con esmalte de color y en polvo para que al someterlo a la acción del fuego, quede la sustancia vítrea depositada en los surcos. Siendo el método más popular durante el Gótico.
4. **Esmalte traslúcido** o transparente es cuando se deposita el esmalte sobre fondos de oro o de

132 CABAÑAS BRAVO, Miguel: *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. CSIC, 2001. p.211; SEPÚLVEDA SAURAS, M^a Isabel: *Tradición y modernidad: arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*. Universidad de Zaragoza, 2005. p.325; V.V.A.A.: *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas*. Akal, 1980. pp.288-294

133 LÓPEZ RIBALTA, Núria: Op. cit. p.1191

134 CHERRY, John: *Orfebres*. Akal, 2000. pp.31-36; SANZ, Juan Carlos; GALLEGOS, Rosa: *Diccionario Akal del Color*. Akal, 2001. pp.360 y 361; CASABÓ, Juan: *Joyería*. Albatros, 2010. pp.154-158

plata para darles brillo.

5. **Esmalte pintado** se realiza cubriendo una plancha metálica con una capa de esmalte blanco -originariamente blanco de Limoges-. Una vez cocido para que se funda con el metal, se aplican las diferentes capas que formarán el dibujo, pudiéndose intercalar finas capas de metales preciosos (paillons). La gran ventaja de este procedimiento es que no es necesario incidir en el soporte para lograr compartimentos donde introducir el esmalte, sino que se pinta directamente sobre la plancha. Puede aplicarse la Grisalla.

6. **Técnicas mixtas**. Puede aplicarse la Grisalla.

Como en las otras técnicas, la Grisalla engloba diferentes acepciones. En esmalte la Grisalla, además del procedimiento que elabora las obras creando las Formas y añadiendo el Color de manera separada, es un método de esmalte pintado que aplica gamas blancas sobre un fondo oscuro, obteniendo resultados monocromos. Originado durante el siglo XVI, permanecerá vigente hasta principios del siglo XIX.

El esmalte estuvo mucho tiempo ligado a los orfebres, el trabajo sobre metal hacía necesario un conocimiento del material, el cual, el gremio de orfebres poseía. No es casualidad que tanto el grabado sobre metal como el esmalte fueran realizados por ellos. Pero el trabajo y conocimiento de la técnica del esmalte no era un monopolio de los orfebres, ya que los vidrieros también lo utilizaban para su oficio -recordamos que el esmalte es un derivado del vidrio-. Tras el descubrimiento del esmalte pintado, que permitía aplicar directamente el esmalte sobre el metal sin tener que trabajar su superficie, asemejando así -en cierto modo- su ejecución con la pintura e incluso a la manera de proceder de los vidrieros, facilitando que otros colectivos la trabajaran.

Partiendo de este hecho, existen dos posibilidades claras respecto a la introducción de la Grisalla en el esmalte. El primero y más probable apuntaría hacia los propios vitralistas que desarrollaron o empezaron a trabajar con la nueva técnica, pues como hemos visto anteriormente, la Grisalla está presente en las vidrieras desde el siglo XIII, y sería lo natural que una vez descubierta la técnica que permite obrar de forma similar con el esmalte, la adoptaran.

La segunda posibilidad parte del carácter multidisciplinar que se acrecentó en Italia durante el Renacimiento, y como ocurría con los vitralistas, los pintores -que utilizaban la Grisalla en sus obras- al practicar el arte del esmalte emplearan el principio de la Grisalla en sus producciones. Sea como fuere, la Grisalla en el esmalte pintado acabó cuajando. Además su principio se adapta perfectamente a su metodología. El esmalte pintado se elabora por medio de capas superpuestas,

requiriéndose una cocción separada para cada pigmento -ya que cada uno funde a una temperatura diferente-. Por tanto el trabajo desde un principio con varios colores dificulta mucho un buen desarrollo de la obra. Resultando mucho más sencillo trabajar las formas primero y luego ir añadiendo los colores locales.

GRABADO

La Grisalla está presente en el Grabado desde sus orígenes. Siendo en sus inicios en Europa cuando más se empleó. Para que se cumpla el binomio de la Grisalla es necesario que haya Forma y Color, y a medida que el Grabado gana prestigio y se independiza como técnica artística -y el público se acostumbra a su acabado monocromo-, evolucionará hacia una representación puramente de claroscuro, donde el empleo de la Grisalla se reduce drásticamente hasta -prácticamente- desaparecer.

En el siglo XII -varios siglos antes de la irrupción de la imprenta y la consecuente evolución del grabado- ya se recurría a estampar las letras capitales de algunos manuscritos, para después iluminarlas a mano¹³⁵.

En los inicios del siglo XIV este método se adapta a las primeras xilografías, casi siempre de temática religiosa -a menudo imágenes devotas que aseguraban grandes indulgencias al fiel que las adquiriese- y también de temática profana -con marcado carácter popular-: naipes, calendarios, curiosidades de la naturaleza,...¹³⁶. La xilografía no tardó en cruzar fronteras y en extenderse desde Alemania al resto del continente; en Cataluña existen pruebas documentales que demuestran que esta técnica se practicó -con idénticos fines- desde el siglo XV¹³⁷. Siendo todas ellas realizadas -sin pretensiones artísticas- por ebanistas y papeleros¹³⁸.

Con la finalidad de competir con los libros ilustrados y hacer más atractivas sus producciones se coloreaban las estampas a mano. La estampa proporcionaba los contornos y dintornos del dibujo, que servían de guía para su coloración. Los artesanos encargados de iluminar los grabados -generalmente mujeres o niños- empleaban colores puros, sin ceñirse, la mayoría de las veces a

135 BELTRAN TORRES, Francisco: *El libro y la imprenta*. Maxtor, 2009. p.34

136 SOCIAS I BATET, María Inmaculada: *Els Abadal, un llinatge de grabadors. Sobre el fons de la BC*. Tesis Doctoral. UB, 1990. p.2

137 SOCIAS I BATET, María Inmaculada: *Els Abadal, un llinatge de gravadors*. L'Abadia de Montserrat, 2007. p.39

138 Por lo que estas primeras estampas son anónimas durante finales del siglo XIV e inicios del siguiente.



fig.0zg



fig.0zh



fig.0zj



fig.0zi

los contornos, aplicándolos con acuarela de forma tosca, sin transiciones ni matices [fig.0zh]. Estos talleres se dedicaba exclusivamente a la reproducción mecánica, repitiendo -libremente- los modelos contratados, reduciendo su trabajo al de simples copistas. Su modelo de producción, en pro de la eficiencia, se organizaba mediante la división de tareas. "Uno escribía los textos, otro trazaba las figuras; uno las iluminaba con este color, y el otro con aquel¹³⁹". Era tal la cadena de producción, que en los talleres había varios encargados de iluminar las estampas, aplicando cada uno de ellos un color diferente. En *La dormición de la virgen* (Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, H2), una de las primeras xilografías conservadas -realizada hacia 1420-, podemos comprobar como este procedimiento se aplicaba desde los inicios de la xilografía [fig.0zi].

La xilografía representó el paso intermedio entre el libro manuscrito y el impreso, y no tardaron en aparecer los libros xilográficos. Y como en las estampas sueltas, el ejemplar más antiguo -Biblia Pauperum- está realizado aplicando el principio de la Grisalla, estando iluminadas todas sus ilustraciones [fig.0zj].

Con la finalidad de mejorar la producción, probaron incluso en aplicar el color mediante plantillas, agilizando el proceso y acotando mejor la delimitación de las manchas de color. Asimismo también utilizaron la coloración por muñequilla, añadiendo el color directamente sobre la superficie de la matriz, estampando a la vez las líneas negras -surcos- y el color -superficie-.

El primer intento conocido por introducir el color en los procesos de estampación fue ideado por Pietro Schoffen en 1457, y "consistía en introducir en la plancha tallada y entintada con un cierto color una segunda plancha más pequeña cuya superficie se recubría con otra tinta diferente y grabar [mejor dicho estampar] luego todo junto"¹⁴⁰.

El gran éxito de estas representaciones facilitó que la industria de la imagen impresa creciera rápidamente y, paulatinamente las primigenias representaciones derivarán hacia obras más elaboradas, primando el claroscuro sobre el color, que acaba siendo desechado.

La gran demanda provocó una subida de precios, y por tanto del salario de los grabadores, lo cual sirvió de reclamo para que los pintores se interesaran por la xilografía, desarrollándola y otorgándole un carácter artístico. El propio Durero escribe: "Pues puedo hacer un gran numero de pinturas corrientes en un año aunque nadie conozca a un hombre capaz de hacerlo, con ellas se puede ganar algo, pero lo que se hace con diligencia no deja nada. Por eso quiero dedicarme a mi grabado si lo hubiera hecho a día de hoy tendría mil florines más"¹⁴¹.

139 WESTHEIM, Paul: *El grabado en madera*. Fondo de cultura económica, 1954. p.24

140 MALTESE, Corrado: Op. cit. p.239

141 WESTHEIM, Paul: Op. cit. p.120



fig.0zk

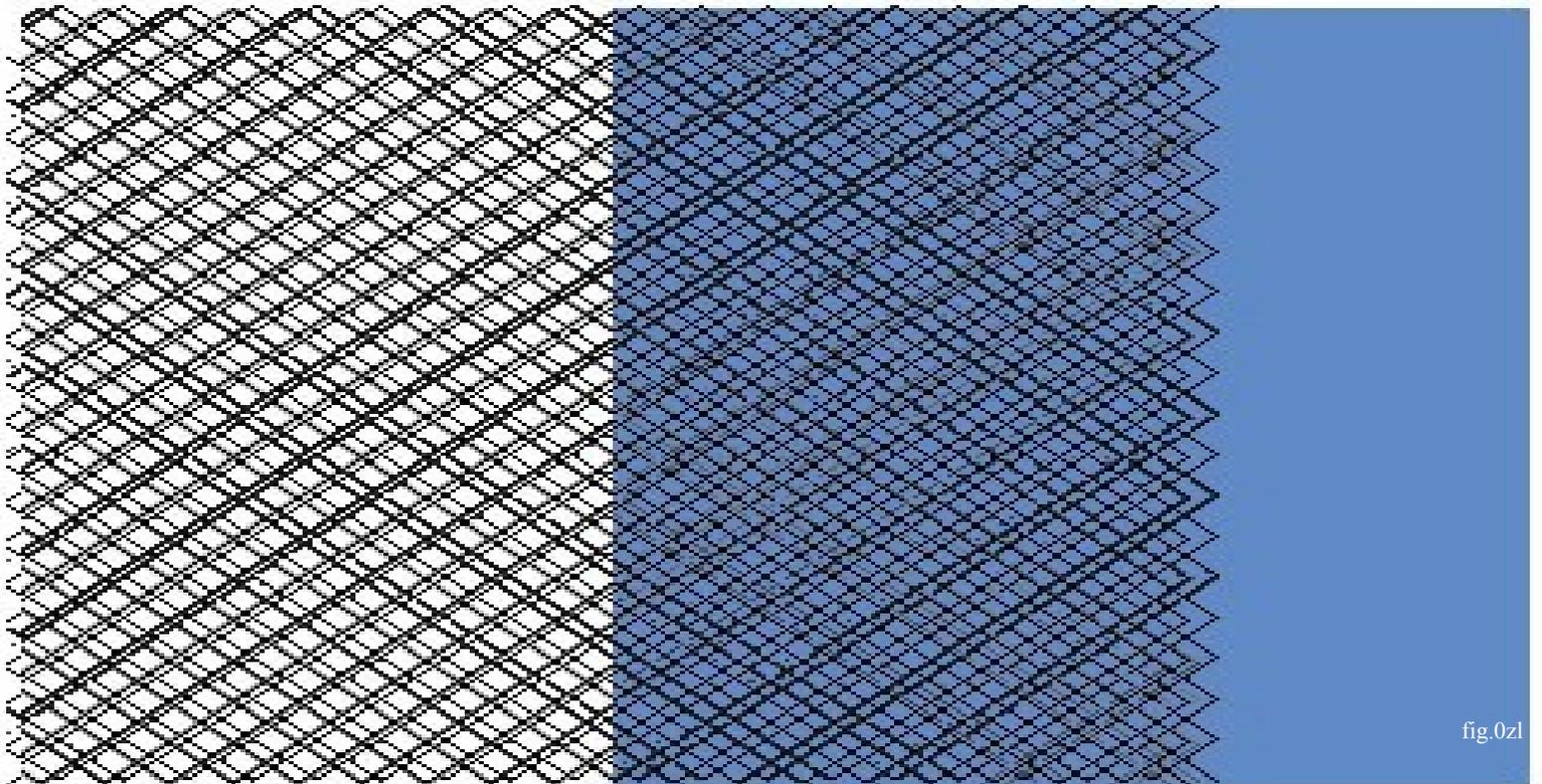


fig.0zl

La ambición de los nuevos hacedores no se vio recompensada por la xilografía y no tardaron en aparecer nuevas soluciones para mejorar la representación del claroscuro.

Una de ellas fue el Camaieu, en la que la Forma y Color se dividen en dos matrices: una para contornos y sombras, y la segunda para el color. Una variante del Camaieu es la técnica del Claroscuro, de la que Ugo da Carpi se adjudica la invención en una carta al senado veneciano en 1516¹⁴². En el Claroscuro se utilizan tantos planchas como tonos se deseen, por lo general se emplearon tres. La principal diferencia entre ambas es que en el Camaieu, el dibujo está en una sola plancha, mientras que en el Claroscuro cada plancha tiene una parte del dibujo, completándose por la suma de la estampación de todas las planchas.

Estos intentos venían dados por liberar al grabado de la rigidez y dureza de las líneas de la xilografía, no era un intento de enriquecer el cromatismo de las estampas sino que buscaban mejorar la gama de valores lumínicos mediante un fondo de color.

En Alemania destacan las estampas con Camaieu de Hans Wechtlin Carandach, Valdung Grien, J. Weghtlin, A. Altdofer y Lucas Cranach. Pero el artista que realizó extensivas series en Claroscuro y depuró la técnica fue Hans Burgkamir, su verdadero inventor -al menos la primera estampa que se conserva con esta técnica es suya: *Amantes sorprendidos por la muerte*, de 1510 (British Museum, ref.1895-1-22-379)-. En un principio todos los tonos eran diferentes gradaciones oscuras, sobre un fondo claro. Para aumentar el aspecto volumétrico, enriquecieron el procedimiento elaborando la obra sobre un fondo medio sobre el cual, estampaban las luces y las sombras [fig.0zk].

El Claroscuro fue un procedimiento con poco recorrido en el tiempo¹⁴³. La producción artística en Alemania y Holanda en los siglos XVI y XVII es relativamente pequeña, en Italia los seguidores de Parmiganino impulsan la técnica en la Emilia Romagna, aunque la rápida evolución de las técnicas de grabado aportando nuevas procedimientos como la Manera Negra o Mezzotinta, que es su equivalente en calcografía, sustituirán al Camaieu y el Claroscuro.

Inventada por Ludwig von Siegen en 1624¹⁴⁴, este método calcográfico, al emplear una única plancha condiciona un resultado monocromo, centrado exclusivamente en los valores lumínicos, abandonando los colores terrosos.

A partir de entonces la Grisalla desaparece de la primera línea, empleándose principalmente en ilustraciones o impresiones comerciales de pequeño tiraje.

142 CHAMBERLAIN, Walter: *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Akal, 1988. p.23

143 STRAUSS, Walter L.: *Ciaro-oscuro: the clair obscur what cut by the german and netherlandish masters of the XVIIth and XVIIth centuries*. Thames & Hudson, 1973. p.11-15

144 DAWSON, John: *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales*. Akal, 1996. p.10

Entre finales del siglo XIX e inicios del XX los grabadores rescataran -tímidamente- el principio de la Grisalla, recuperando el interés por el grabado en color. Aunque no todas las nuevas técnicas que surgen entonces se adecuan a este principio. Tanto el procedimiento de la plancha perdida de Picasso como el puzzle de Munch¹⁴⁵, elaboran la composición trabajando de forma conjunta Forma y Color¹⁴⁶.

En cambio todas las obras -también de calcografía o litografía- donde se emplean diferentes matrices -a partir de dos- donde una aplica mediante trama, punteado o mancha -ya sea plana o matizada- el color y otra el dibujo¹⁴⁷, utilizan el principio de la Grisalla [fig.0zl]. Asimismo ocurre con el método de Chiné Colle -o Chiné Appliqué- en el cual antes de estampar la plancha xilográfica, se fija papel de seda de color en el papel, dotando a la composición de un fondo plano de color(es).

Todos estos métodos emplean el principio básico de Grisalla y por tanto, aunque con algunos matices, podrían considerarse como tales.

Las técnicas de grabado y sus métodos abarcan un sin fin de variantes, aunque por concretar mejor la explicación nos detenemos en desglosar el proceso de trabajo de uno de estos procedimientos.

El principio de la Grisalla se puede aplicar con facilidad a la litografía, una técnica que, tanto por la sencillez de transferir un mismo dibujo a diferentes planchas, como por su rapidez de estampación, se adecua al trabajo policromo.

Como en la técnica del Camaieu debemos utilizar -como mínimo- una plancha por color. Las líneas del dibujo o el trabajo de clarooscuro lo podemos realizar con tantos valores como deseemos -en Litografía es muy fácil graduar los tonos, por lo que con una plancha tendríamos suficiente, aunque si deseamos elaborar los clarooscuros meticulosamente y con una gran gama de matices, podemos utilizar dos planchas, una para el negro (oscuro) y la otra para el gris (tono medio).

La gran ventaja -y divertimento- del Grabado, es la posibilidad de experimentar -jugar-, pudiendo estampar las planchas en ordenes y colores diferentes, obteniendo resultados absolutamente diversos, hasta elegir el que más nos satisface. De modo que podemos estampar los tonos de clarooscuro según nos convenga, antes, después o intercalándolas entre las estampaciones de los

145 VIVES PIQUÉ, Rosa: *Del cobre al papel, la imagen multiplicada*. Icaria, 1994. pp.45-47

146 Como ocurre con las cuatricomías importadas de las imprentas industriales utilizadas para reproducir imágenes con color.

147 El orden de estampación es indistinto. La última se impondrá sobre la primera, adquiriendo -por lo general- un papel más relevante.

colores, los cuales, según nuestras intenciones, podemos traslucirlos añadiéndoles laca transparente.

Este mismo procedimiento puede adaptarse con facilidad a la Serigrafía.

La Grisalla en el grabado ha tenido una trayectoria descendente desde su origen en Europa. Iniciando su relación de forma fructuosa por medio de la iluminación manual de estampas, siendo relegada paulatinamente mientras el grabado adquiría identidad propia, encaminándose hacia lo monocromo. Es por tanto -en términos generales- la técnica donde la Grisalla ha tenido menos presencia y significación.

FOTOGRAFÍA Y CINE

Si las anteriores técnicas compartían una relación directa, íntimamente relacionadas entre si, con el dibujo y la pintura como elementos configuradores, por lo que una misma persona -del ramo- podía practicarlas todas. La fotografía fue descubierta gracias a teorías científicas, por personas de perfiles diversos -también artistas-, revolucionando la concepción de la representación del mundo que nos rodea.

Tras el descubrimiento de la manera de retener en un soporte las imágenes proyectadas. No se tardó -tras el inicial deslumbramiento- en buscar formulas para introducir en ellas el color y desde un principio, tanto en la fotografía como en el cine, la primera solución fue la coloración manual. Como ocurrió en la iluminación de manuscritos, la vidriera, el esmalte o el grabado, la primera solución para incorporar el color en las imágenes partió del principio de la Grisalla. Las fotografías y las películas positivadas recogen las Formas de manera monocroma, aplicando sobre ellas el Color [fig.0zm].

El descubrimiento de la fotografía permitió resolver uno de los grandes anhelos del ser humano, la reproducción de la realidad. Las investigaciones sobre los espectros luminosos de los físicos William Herschel y Wilhelm Ritter fueron la base para el descubrimiento de la fotografía. La primera captura de una imagen la obtuvo el litógrafo francés Nicéphore Niepce alrededor de 1826



fig.0zm



fig.0zn



fig.0zo

mediante el proceso al betún¹⁴⁸. Asociándose posteriormente con Louis Daguerre, prosiguieron sus investigaciones con la guía de los estudios de Johann Heinrich Schulze sobre la reacción de la plata a la luz (1818), en 1837 -con Niepce ya fallecido- Daguerre descubría su procedimiento fotográfico¹⁴⁹.

El gran logro -y lo atractivo para el público- era la capacidad de capturar la realidad, sin embargo esta captura era parcial, pues sólo mostraba el claroscuro. Para complementar estas imágenes, asemejándolas a nuestra realidad visible se optó por añadir el color manualmente por veladuras. De esta forma la fotografía original se convertía en la fase de claroscuro de la Grisalla en pintura, sobre la cual añadir el color.

Tras el fulgurante éxito inicial no tardaron apenas dos años en colorear a mano los primeros daguerrotipos¹⁵⁰, extendiendo este procedimiento en 1850 a las planchas fotográficas de las linternas mágicas¹⁵¹.

Además de las imágenes paisajísticas y documentales, una de las principales vías de negocio que aparecieron con la fotografía y su verismo fueron los retratos, en especial los pintados [fig.0zn]. El auge de esta vertiente provocó que entre 1840 y 1860 muchos pintores miniaturistas se especializaran en la iluminación de fotografías¹⁵². Era habitual que tras la captura, el fotógrafo anotara el color de la ropa, los ojos el cabello,...etc. , para que la reproducción fuera lo más fiel posible a la realidad.

Para colorear las imágenes “se usan tintes al agua, que son transparentes y, como penetran en la emulsión, pueden repasarse por encima sin que se corran. Los colores sutiles son casi siempre preferibles a los fuertes. Se trabaja con tonos pastel o con tonos normales diluidos. La forma habitual de mantener un buen control consiste en intensificar la densidad del color por aplicación de varias capas claras. Estas tonalidades débiles se pierden en las sombras de la fotografía”¹⁵³.

Asimismo existieron otros métodos con menos recorrido como el chystolium, que consistía en traspasar la imagen fotográfica a un vidrio, coloreándola con pintura al óleo por la parte frontal y

148 V.V.A.A.: *Fotografía. Manual de procesos alternativos*. UNAM, 2007. p.14

149 BEAUMONT NEWHALL: *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Gustavo Gili, 1983. p.16

150 WINSTON, Brian: *Technologies of seeing: photography, cinematography and television*. British Film Institute, 1996. p.42

151 GALLEGO CHRISTENSEN, Jennifer: *Clasificación de los sistemas de coloreado cinematográfico del primer mundo*. en V.V.A.A.: *Primeres jornades sobre 100 anys d'inventiva tecnològica en imatge i so en el cinema espanyol*. Fundació Institut de Cinema Català, 2001. pp. 148-149

152 Lo cual no significó que desaparecieran los pintores miniaturistas de retratos, sino que democratizó -en cierto modo- la posesión de retratos. Un retrato pintado se cobraba en dichas fechas en Philadelphia entre 100 y 250\$, mientras que hacerse retratar por medio de un daguerrotipo pintado costaba 6\$. HANNAVY, John: *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. Taylor & Francis, 2007. pp.1043 y 1044

153 FREEMAN, Michael: *Guía completa de fotografía: técnicas y materiales*. Akal, 1996. p.186



fig.0zp



fig.0zq

por la cara posterior del otro vidrio, que protege la imagen por detrás¹⁵⁴ [fig.0zo].

La iluminación manual de fotografías prosiguió en el nuevo siglo en paralelo a los primeros intentos por incorporar el color en el cine, muestra de ello son las instantáneas coloreadas de Luis Márquez que Méjico presentó en su pabellón de la Exposición Universal de 1939¹⁵⁵ o la popularidad que alcanzaron en Estados Unidos los amanerados paisajes de Wallace Nutting¹⁵⁶ [fig.0zp].

La iluminación manual perduró hasta los inicios de la década de los años cincuenta, cuando empezaron a distribuirse las películas en color. Tras lo cual desapareció su función puramente complementaria, siendo empleada desde entonces con fines meramente artísticos. Muestra de ello son los trabajos de Elizabeth Lennard, Jan Saudek, Kathy Vargas, Rita Dibert, Susan Fenton, Shae Detar; o con un carácter más expresionista -y menos ceñido al principio de la Grisalla-, los combines con collages y estampaciones serigráficas de Rauschenberg [fig.0zq].

Como en la fotografía, desde los orígenes de la imagen en movimiento se buscaron nuevas técnicas para introducir el color en sus películas¹⁵⁷. *Annabelle's Dance* (1896) destinada para el kinescopio de la compañía de Edison, es la primera película coloreada¹⁵⁸ [fig.0zr].

Un año más tarde se abrieron los primeros talleres de coloración manual en París. Geroges Méliès consiguió lo mismo para la gran pantalla mediante la iluminación a mano -generalmente por parte de mujeres (como en el grabado)- de los fotogramas¹⁵⁹. “En tiempos de Méliès, las películas se coloreaban a mano. Obreros parisienses, hábiles y mal retribuidos, aplicaban colores de anilina sobre cada imagen de la película por medio de finísimos pinceles. Se sabe que para una película cuya proyección dura diez minutos, se necesitan varios millones de imágenes”¹⁶⁰. Las películas coloreadas adquirieron una gran popularidad, potenciando la proliferación de toda una industria del coloreado de películas [fig.0zs]. En París, uno de sus dos talleres paso de ochenta a doscientas trabajadoras en 1906.

Este procedimiento se extendió en 1901 a España de la mano de Julienne Mathieu -esposa de

154 V.V.A.A.: *Wilson's Photographic Magazine*. vol.45. Edward L. Wilson, 1908. pp.184 y 185

155 DEBROISE, Olivier; FUENTES ROJAS, Elisabeth: *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. p.127

156 DENENBERG, Thomas Andrew: *Wallace Nutting and the invention of old America*. Yale University, 2003. pp.23-45.

157 SOURIAU, Etienne: *Diccionario Akal de Estética*. Akal, 1998. p.307

158 Su máquina individual de visionado de películas.

159 GUBERN, Román: *Historia del cine español*. Cátedra, 2009. p.36

160 SADOUL, Georges: *El cine, su historia y su técnica*. Fondo de cultura económica, 1950. p.79



fig.0zq



fig.0zr



fig.0zs

Segundo de Chomón-, que habiendo aprendido el oficio en el taller parisino de Méliès, abrió un taller en su casa de Barcelona¹⁶¹; donde llegaron a existir dos talleres -los mismos que en París-¹⁶². En el decano, fue donde el pionero del cine Segundo de Chomón encargó la coloración de su película *Sansón y Dalila*. La preferencia del público por las películas coloreadas queda reflejada en los precios por la adquisición en Francia de esta misma película por 280 francos para la copia en blanco y negro, y 490 por la coloreada¹⁶³.

El coloreado de películas se trataba de un procedimiento relativamente económico, “ya que la mano de obra empleada estaba poco especializada y mal pagada; ésta, armada con un fino pincel, repetía un gesto mecánico: aplicar un color en concreto sobre un determinado punto del fotograma y, así, imagen a imagen. Se usaban colores luminosos y transparentes fabricados a base de anilinas. Los elementos a colorear y el tono aplicable eran decididos por el director de coloración”¹⁶⁴. Este procedimiento es análogo al empleado en el siglo XIV para iluminar las primeras xilografías, y como ocurrió entonces; uno de los primeros intentos por mejorar este método, fue emplear plantillas para colorear las películas por medio del estarcido. Segundo de Chomón desarrolló entre 1902 y 1906 un método por el cual se utilizaban las propias copias positivadas para crear las plantillas, como en la técnica de grabado del claroscuro, se utilizaba una película por color, recortando las zonas que se querían colorear, llegando a utilizar hasta siete colores distintos. El inconveniente del sistema de Chomón era que al desgletinizar la película -indispensable para hacerla transparente y facilitar la posterior aplicación del color-, suponía que la película -en el proceso químico- redujera levemente su tamaño, provocando que la coloración no fuera exactamente precisa.

A partir de entonces las investigaciones estuvieron enfocadas desde dos formas de tratar la luz: primero a partir del procedimiento de Maxwell con la síntesis aditiva y, posteriormente, a partir de la década de los años veinte, decantándose por la síntesis sustractiva¹⁶⁵.

El Kinemacolor fue el primer intento para introducir el color en el cine sin tener que recurrir a la

161 El éxito de su taller, le permitió establecer contacto con la productora gala Pahté, que lo acabaría contratando como realizador.

162 BENET FERRANDO, Vicente José: *El cine español: una historia cultural*. Paidós, 2012. p.31

163 GARCÍA, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Ariel, 2002. p.142

164 BARRIENTOS BUENO, María: *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906): De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*. Universidad de Sevilla, 2006. p.193

165 La síntesis aditiva añade luces de colores primarios -luz- a las formas que aporta la película en blanco y negro. En cambio la síntesis sustractiva, crea los colores mediante la mezcla de colores complementarios,



fig.0zt



fig.0zu

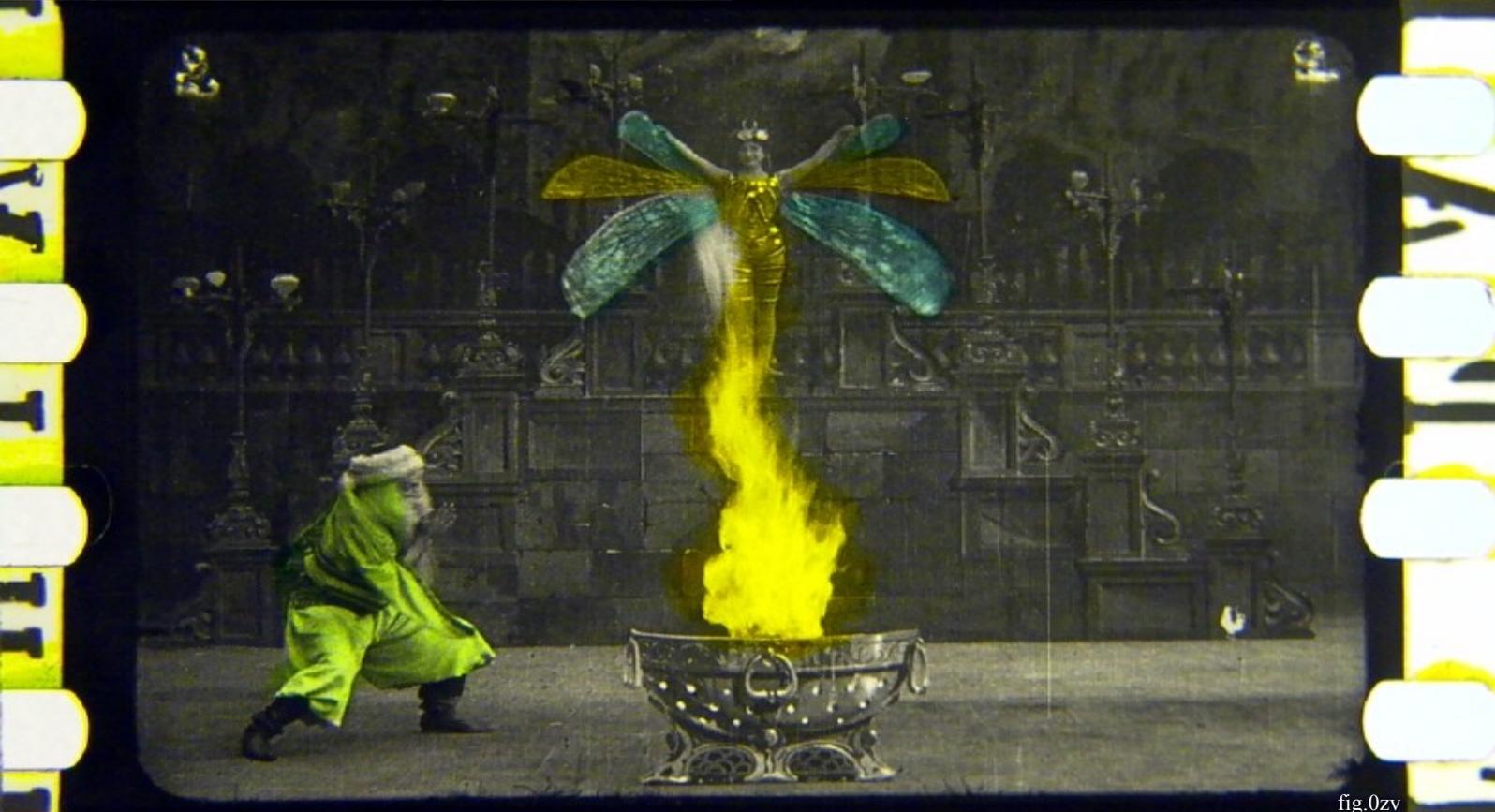


fig.0zv



fig.0zw



fig.0zx

iluminación manual, siendo desarrollado en Londres por Edward R. Turner y George Albert Smith¹⁶⁶ [fig.0zt].

“Involve running film through the camera at twice the normal speed (at the time, 32 frames per second), and exposing the first frame through a red filter, the second through a green filter, and then back to the red filter. When the film was projected, the red frames were shown through a red filter, and the green frames through a green filter. The technology could reproduce an impressive range of colors, except for pure white and blue”¹⁶⁷.

Su primera proyección se realizó en 1908 y pese al inmediato éxito mundial, fue desechado por las innumerables dificultades técnicas que precisaba, tanto en la grabación como en la proyección.

Asimismo las investigaciones de los ingenieros de León Gaumont, acabaron produciendo el Chronochrome. Adaptando el principio de la superposición de imágenes ideado por Camille Lemoine¹⁶⁸ e inspirándose en el procedimiento de tricromía del Kinemacolor, la película reproducía cuarenta y ocho imágenes por segundo. Cada toma comprendía tres imágenes, proyectadas a la vez por tres objetivos provistos de filtros. Pese a obtener satisfactorios resultados cromáticos, la necesidad de utilizar un proyector específico -y muy aparatoso- imposibilitó su difusión. Sin salir nunca de la fase experimental¹⁶⁹ [fig.0zu].

En 1912 distribuyeron películas con sonido -cromomegáfono¹⁷⁰- y color -Chronochrome-. Aunque sus resultados no fueron enteramente satisfactorios, desechándose poco tiempo después.

Los sistemas de plantillas fueron perfeccionados por varias productoras italianas y francesas, siendo la de Pathé Frères la que obtuvo mejores resultados. Su principal descubrimiento fue el poder emplear película virgen, evitando tener que desgelmizarlas para poder colorearlas¹⁷¹, denominando a su método como Pathécolor (1906) [fig.0zv].

De forma menos artesanal, el sistema se dividía en dos pasos: Primero en el pantógrafo se recortaban las áreas que se iban a colorear -este método empleaba exclusivamente los colores primarios, por lo que sólo necesitaban tres plantillas-.

Posteriormente una vez superpuesta la plantilla con la película de forma coincidente, una máquina se encargaba de colorear los fotogramas mediante un rodillo mecanizado que tamponaba los

neutralizándose entre si por absorción. Leer GONZÁLEZ CUASANTE, José María (Cor.): Op. cit. pp. 73-74

166 NICHOLS, Bill: *Movies and Methods: An Anthology*. vol.2. University of California, 1985. pp.128 y 129

167 KIRSNER, Scott: *Inventing the Movies*. CinemaTech Books, 2008. p.28

168 V.V.A.A.: *Historia General del Cine*. vol. I. Cátedra, 1998. p.133

169 SADOUL, Georges: Op. cit. p.226

170 Invento suyo también.

171 GALLEGO CHRISTENSEN, Jennifer: Op. cit. p.154

colores¹⁷². Este procedimiento se empleó hasta 1928¹⁷³

A medida que el metraje de las películas aumentó, el método de las plantillas y la coloración manual -que exigía un trabajo demasiado meticuloso- fueron desechados por resultar procedimientos inhábiles para las nuevas necesidades. Por ello buscaron procedimientos más sencillos como el tintado -o color cast-, muy utilizado en la década de los años veinte, aunque su primera utilización en el cine data de 1903, perdurando hasta 1945 [fig.0zw].

Este procedimiento consistía en teñir las películas con colores que simbolizaban o recreaban determinadas situaciones: azul para escenas nocturnas, ocre para las soleadas, rojo para los incendios... . Un proceso análogo -y contrario¹⁷⁴- surgido en los países nórdicos en 1912, era el virado. Que consistía en teñir las partículas de plata de la emulsión, coloreando por tanto las áreas oscuras de la imagen¹⁷⁵ [fig.0zx]. Con frecuencia el tintado y el virado se utilizaban conjuntamente para dar a toda la imagen una entonación general.

Finalmente la industria cambia de modelo decantándose por investigar en base a la síntesis sustractiva. Herbert Kalmus -cofundador en 1914 de la Technicolor Motion Picture Corporation- crea en 1922 un sistema de películas en color a partir de procesar químicamente la copia original en blanco y negro en dos películas, una para los rojos y la otra para los verdes. Solapándolas para su proyección. A pesar de la relativa buena representación del color, el Technicolor primigenio acarrea numerosos problemas técnicos en sus proyecciones debido a la doble película. Finalmente en 1928 lograron reducir todo el proceso a una única película, que contenía tres bandas para el cian, amarillo y magenta -los tres primarios sustractivos-.

Al cual se sumarían otros procedimientos sustractivos como el Kodachrome -que liderará el mercado doméstico- y el Agfacolor -que tras la segunda Guerra Mundial arrebatará el liderazgo del Technicolor-¹⁷⁶.

Aunque el principio de la Grisalla se había ido diluyendo durante el desarrollo del color en el cine, sus inicios están profundamente marcados por ella, desde la iluminación artesanal, los procesos mecanizados y las técnicas aditivas con la utilización de filtros de colores, Forma y Color se obtenían de forma separada, uniéndose para configurar una sola imagen en la proyección.

172 KONINGSBERG, Ira: *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal, 2004. pp.390 y 391

173 ABEL, Richard: *Encyclopedia of Early Cinema*. Taylor & Francias, 2004. pp. 726-728

174 Pues mientras el teñido colorea las zonas claras, el virado lo hace con las oscuras.

175 GÓMEZ, Juan Pedro: *El Cine: una guía de iniciación*. Editum, 2002. p.72

176 MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine*. vol. 2. Siglo XXI de España editores, 1989. p.147

