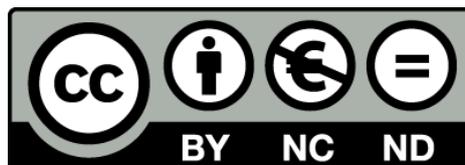


Desarrollo y recorrido de la grisalla en la pintura a través de la colección del MNAC

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

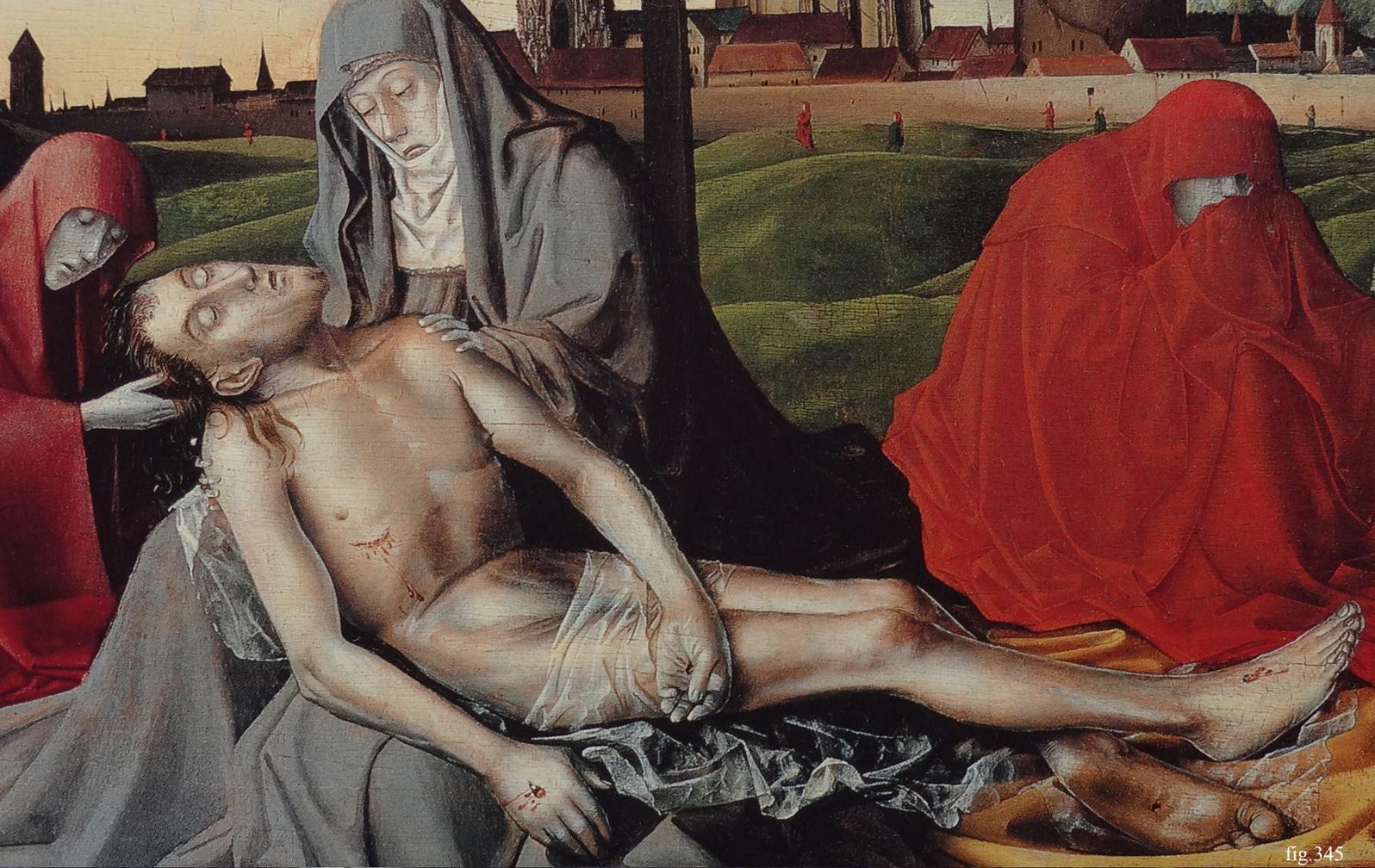


fig. 345



fig. 346

por averlos estudiado”²⁰¹. Lo cual seducía muy particularmente a aquellos artistas empeñados en incorporar sus operaciones -hasta entonces mecánicas- a las artes liberales. Pero incluso en Italia, el sistema de aprendizaje y producción gremial continúa dominando la mayoría de obradores. El espíritu emprendedor de los pintores es escaso, adaptándose generalmente a los gustos y deseos de los comitentes.

De nuevo los avances se alternan entre Italia y la Europa septentrional, donde “la magia de las artes de reproducción permitió al individuo tomar la iniciativa: en lugar de esperar un encargo, ya se puede producir, y en un alto número de ejemplares, obras de su propia invención. Como casi todo el mundo poseía los recursos suficientes como para comprar un grabado, las imágenes impresas encontraron un mercado similar al de los libros impresos. Y aunque el artista gráfico (lo mismo que el escritor) debe tener en cuenta, al menos en cierta medida, el gusto del público -un gusto que, a su vez, es susceptible de ser creado por el artista-. La técnica gráfica se convierte así en un vehículo de expresión personal, mucho antes de que esta expresión personal sea aceptada en el marco de lo que se consideran *artes mayores*”²⁰². Transformando desde el propio sistema gremial, la antigua dependencia de los artistas. Anticipándose a los encargos, los artistas se emanciparán. Aunque ciertamente este proceso será lento y para artistas -mayoritariamente- modestos, los llamados *pintores de tienda*. Perdurando los grandes mecenas -Iglesia y Monarquías- como los patronos del Arte en los siguientes siglos.

Por el momento, los artistas -fundamentalmente- en Italia se introducen en las especulaciones teóricas (Ghiberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Piero della Francesca, Mantegna, Leonardo, Bramante...). Se crean las primeras Academias, donde instruir a sus *alievos* no solo en la práctica -como en la enseñanza gremial- sino también para dotar a sus alumnos de una base teórica imprescindible para ser artista. Squarcione fue “*il maestro della prima scuola d’arte privata di cui siamo a conoscenza, il fondatore di quel tipo di istruzione attuata nelle accademie o negli studi dei pittori che avrebbe prosperato fino ai nostri giorni*”, donde “*Squarcione basava il suo insegnamento sulle sculture e i moltissimi dipinti che possedeva*”²⁰³. En su taller se formaron pintores como Dario de Treviso, Giovanni Francesco da Rimini, Andrea Mantenga, Marco Zoppo o Giorgio Schiavone, documentados en el taller entre 1440 y 1460. Longhi añade que toda la pintura de Padova, Venecia y Ferrara entre 1450 y 1470 tiene alguna relación con “*lo Studio dello Squarcione*”²⁰⁴. Aunque Leonardo desde su racionalidad y conocimiento del oficio escribe “...yo

201 AHN, Consejos, Leg. 24.783, fols. 103V,104,104v. citado en BRUQUETAS, Rocío: Op. cit. p.61

202 PANOFSKY, Erwin: *Alberto Durero*. Alianza, 1982. p.18

203 LIGHTBOWN, Ronald: *Mantenga*, Phaidon-Mondadori. 1986. pp.18-19

204 LONGHI, Roberto: *Officina Ferrarese*, Sansoni, 1956. p.23

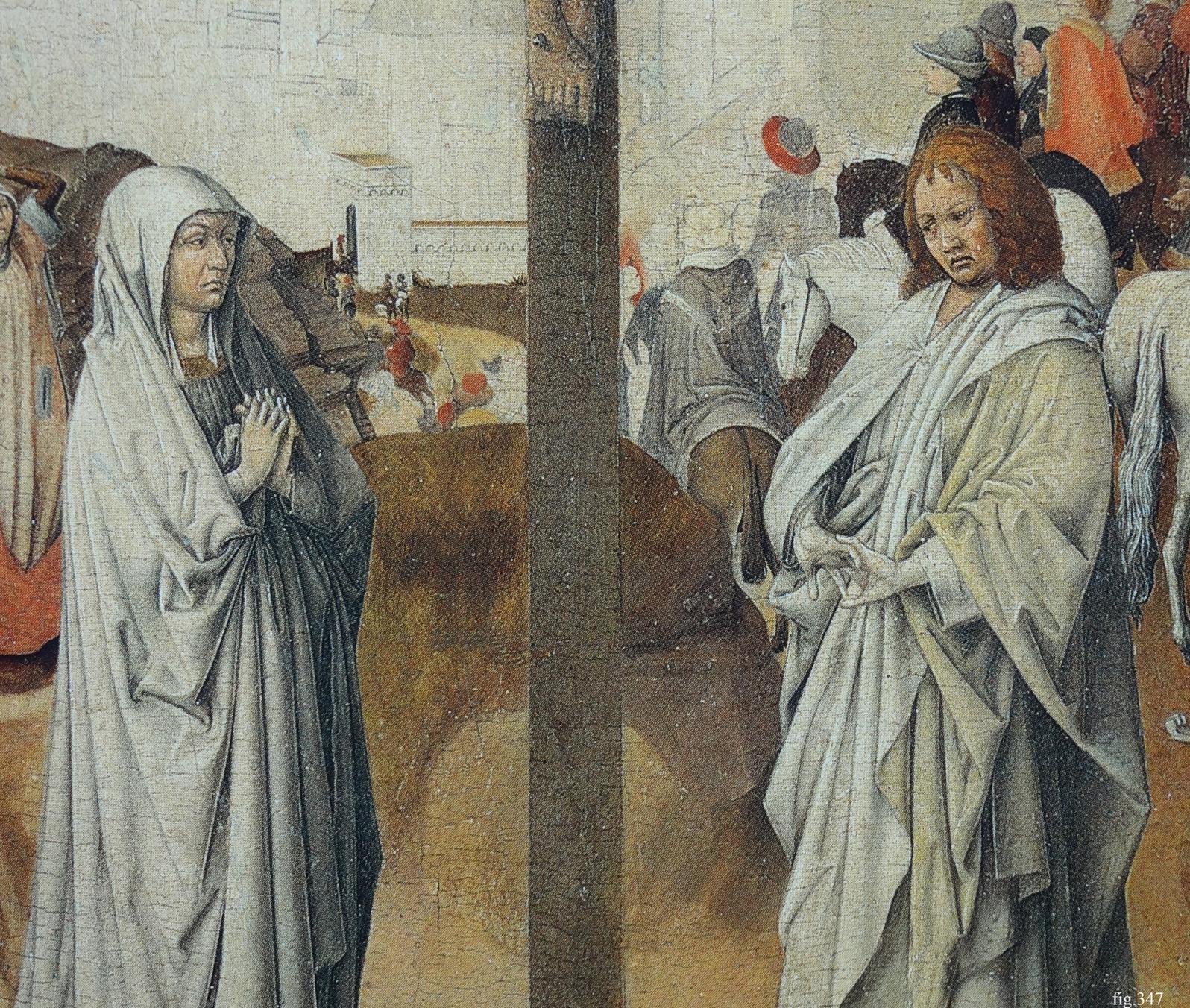


fig. 347



fig. 349

replico a esto que el tal sería un buen hábito si de obras de acertada composición y estudiosos maestros se tratara, (...) es más seguro habérselas con cosas del natural, que no con cosas malamente imitadas del natural, y crear un triste hábito. Porque, si puedes acudir a la fuente, no echés mano de la vasija²⁰⁵, pues “las cosas naturales se ofrecen a nosotros con tal abundancia, que debemos recurrir a ellas y no a los maestros, pues éstos deben a aquellas todo lo que saben²⁰⁶. De este modo Leonardo incide en la observación de primera mano, alejándose de la simple emulación acrítica. Algo crucial en un periodo donde la individualidad del artista debe marcar sus obras. Por tanto “un pittore non deve mai imitare la maniera d’un altro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura²⁰⁷”.

Pero el cambio de paradigma no se produce de forma inmediata, los modelos góticos se mantienen en la pintura sienesa, y también en algunos talleres florentinos de principios de siglo, aunque pronto empezarán a surgir artistas que -conforme al ambiente imperante- aportarán una visión innovadora de la pintura, consolidando durante el siglo XV a Italia como el gran centro del mundo artístico de la época y su nueva concepción del Arte y el papel de sus hacedores -y pensadores- marcará el inicio del fin del sistema gremial. Aunque la lentitud de su verdadera repercusión, debido al tempo que marca la época, donde la información se transmite principalmente de forma escrita y las imágenes -pese al reciente descubrimiento de la imprenta hacia mediados de siglo- son escasas y poco fiables, dificultan su difusión. Sumado a que simultáneamente el estilo flamenco coloniza el gusto de buena parte de Europa, provoca que el cenit del arte italiano apenas tenga repercusión en tiempo real, pese a haber exportado sus modelos y maneras en los siglos anteriores -y posteriores-.

“Lo esencial en esta concepción artística es el principio de unidad y la fuerza del efecto total (...), la aspiración a despertar una impresión unitaria, aun con toda la plenitud de detalles y colores. Al lado de las creaciones artísticas de la baja Edad Media, una obra de arte del Renacimiento da siempre la impresión de enteriza”. En este sentido su arte “es la búsqueda del valor de la experiencia que se hace de la realidad visible, del fenómeno; y el fenómeno es válido cuando manifiesta, en lo particular, la totalidad de lo real²⁰⁸”. Al contrario que en el estilo gótico, donde la forma fundamental de su arte es la adicción, “donde la obra de arte se convierte así en una especie de camino, con diversas etapas y estaciones, a través del cual conduce al espectador, mostrando una visión panorámica de la realidad, casi una reseña, y no una imagen unilateral,

205 DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Editora Nacional, 1980. p.354

206 DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Aguilar, 1950. p.324

207 DA VINCI, Leonardo. *Trattado della pittura*. Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804. p.12

208 ARGAN, Gulio Carlo: *Renacimiento y Barroco. El Arte italiano de Miguel Angel a Tiepolo*. Akal, 1987. p.23



fig.348



fig.350



fig.351

unitaria, dominada por un único punto de vista”²⁰⁹. Este cambio de modelo a favor de lo unitario representado en las *tabula cuadra* también se aplicará en su creación. Si en un principio los fondos de color -mayoritariamente ocres- favorecieron un enriquecimiento cromático, al mismo tiempo que creaban una base común que unificaba todo el conjunto, durante el siglo XV la Grisalla, empleada generalmente en las encarnaciones, se extenderá a un mayor número de elementos, llegando en algunos casos a extenderse a toda la obra [fig.344]. Ésto viene dado principalmente por la atención al detalle de la pintura flamenca y su búsqueda de crear una mimesis de la realidad, para lo cual necesitan elaborar de forma minuciosa cada objeto, cada pliegue [fig.345].

Pero al mismo tiempo, el carácter práctico de los italianos les impulsará -con otros fines pero por la misma razón- a extender el uso de la Grisalla a otros elementos además de las encarnaduras. Aunque uno de los primeros ejemplos claros de ello sean las pinturas de Pisanello²¹⁰, pintor ligado a los modelos flamencos, pensamos que la causa resida -fundamentalmente- en el espíritu pragmático italiano y su empeño por la representación del claroscuro [fig.346].

La visión del norte de Europa queda reflejada en el Gótico Internacional que se extiende por Alemania, Francia, Inglaterra y la península Ibérica. Bernat Despuig y Jaume Cirera en la zona central de Cataluña, Joan Antigó y Honrat Borrassà en tierras de Girona, Mateu Ortoneda y Ramón de Mur en el área de Tarragona, y Lluís Borrassà y Joan Mates en Barcelona. Desde estos posicionamientos Bernat Martorell dirigirá la pintura catalana hacia el *stijl* flamenco, del cual Lluís Dalmau es partícipe en su estado más puro. Mientras Huget y los Vergós continuarán con los modelos flamenquizantes.

El espíritu hiperdetallista flamenco se propagará de forma dispar a partir de 1430 por Francia y los territorios que hoy corresponden a España y Alemania. Adaptando formulaciones estilísticas muy semejantes entre sí, a veces casi estandarizadas, a pesar de la amplitud del territorio y de las distancias entre los centros. Esta nueva corriente se origina al mismo tiempo que los primeros artistas italianos del *quattrocento* se interesan por la representación espacial y las proporciones humanas. Las obras de Jan Van Eyck serán conocidas y apreciadas también en Italia, conectando en ese preciso momento con el gusto humanista italiano, mostrándose, eso si, desde una perspectiva diferente, centrándose principalmente en la fría mirada del propio pintor.

209 HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Tomo I. Debolsillo, 2004. p.324 y 325

210 Donde en algunos casos la Grisalla ocupa la totalidad de la obra.



fig.352



fig.353

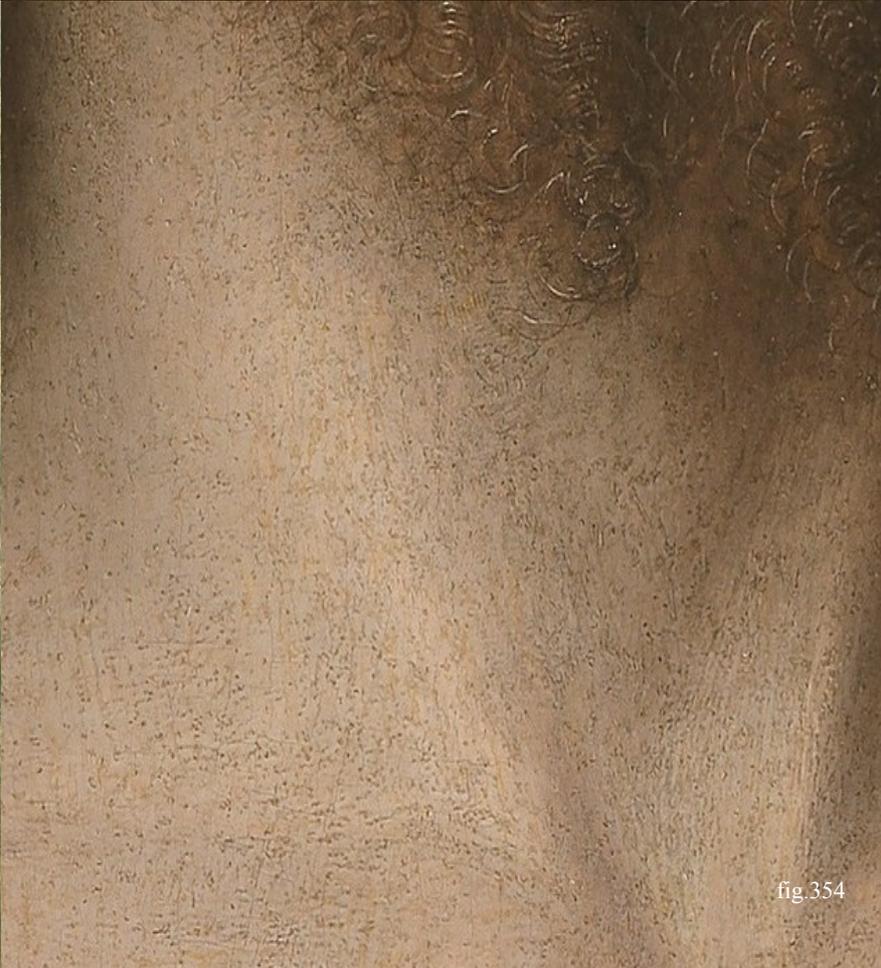


fig.354

El interés por conseguir un mayor realismo, al mismo tiempo que un proceso para pintar lo más sencillo posible, adecuándose perfectamente al trabajo escalonado necesario para la ejecución *de fábrica* que se realizaba en los talleres, donde intervenían varias personas en diversas fases del proceso, asentaron la Grisalla como el método de trabajo habitual.

El proceso de trabajo de los primigenios flamencos para Piva era el siguiente: “si disegnava col carboncino. Si abbozzava a monocromo per lo più in bruno o nel cosiddetto verdaccio (...); si faceva asciugare e si eseguiva rapidamente la pittura possibilmente alla prima”²¹¹.

El artista debe tener las cosas claras desde un principio e ir sumando capas teniendo en cuenta los colores que superpondrá posteriormente, ampliándose la exigencia, elaborando minuciosamente las diferentes fases [fig.347]. Esta manera de proceder, nos permite comprobar el grado de conocimiento que han alcanzado los pintores italianos y flamencos de la época, son por supuesto unos grandes dibujantes, pero por encima de todo, poseen una técnica pictórica admirable, con un dominio excelente de los colores, donde la paleta prácticamente no existe -tal y como la entendemos hoy- y son los colores puros, aplicados de manera individualizada unos detrás de otros, aplicándolos más o menos diluidos, que al asentarse sobre la fase de claroscuro, crean una variedad cromática mayor [fig.348].

Entre finales del siglo XIV y principios del XV la Grisalla es lo más natural para cualquier pintor, miniaturista o vidriero, es más, ninguno de ellos entiende su oficio sin ella, Pintura, Miniatura y Vidriera son Grisalla.

La iluminación de libros estaba tan valorada como la pintura de caballete, y del mismo modo que en ésta, las producciones se refinan, ya no basta con ser un buen artesano, “oltre al disegno, et all’ombra di penna, che sia pratico pittore, et che habbia tanta cognitione della pittura, quanto che nelle sue operationi sia bisogno. Questo diciamo perchè molt volt occorre adoperarsi nel colorire et miniare contorni a fogliami, formar figure humane, fare animali, dipinger paesi...”²¹², requiriéndose para ello ilustres pintores que como en sus pinturas, emplearán la Grisalla en estas obras. Tal es el caso de Van Eyck, Fouquet, Barthélemy, Quarton, Bourdichon, Colombe, Lohny, Pucelle, Lorenzo da Monaco, Giorgio Martini, Destorrents, Martorell, Borrassà... [fig.349].

El comercio de estos -primigenios- libros de artista, facilitó la transmisión de modelos por diferentes territorios europeos. Paulatinamente el desarrollo de la imprenta y de las técnicas de

211 PIVA, Gino: *La tecnica della pittura ad olio e del disegno artistico*. Hoelpi Editore, 1985. p13.

212 Codice H.VII.39 de Fra Cherubino Ghirardacci Bolognese Ermitano. en TORRESI, Antonio: *Tecnica artistica a Siena: alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati*. Liberty House. 1993. p.87



fig.355



fig.357



fig.356

grabado terminarán afectando la producción de libros miniados. La introducción del grabado supuso una revolución comparable con la invención de la fotografía o el cinematógrafo. Y de la misma manera que ocurrió con estos procedimientos, al principio tuvo un enfoque popular. No podemos dejar de señalar que en estos inicios, la forma de colorear a mano las estampas para hacerlas más atractivas para el público -todavía hoy existe un prejuicio hacia el blanco y negro-, se basa en el principio de la Grisalla: elaborando por separado forma y color²¹³ [fig.350].

Tampoco faltaron nombres ilustres relacionados con las vidrieras, ya fuera en la preparación de modelos -Martorell-, en su ejecución -Lonhy-, o en su reparación -Borrassà- [fig.351].

Las dos visiones modernas de la pintura coincidían en su ilusionismo volumétrico, unido con la representación espacial y la búsqueda de la perspectiva. El gusto por representar las figuras con aspecto de bulto redondo no es una novedad en Italia, donde desde los tiempos de Giotto existió ese afán. El propio Leonardo sitúa a Masaccio junto a Giotto como los grandes renovadores del arte; que como él mismo, se interesaron por los “valores táctiles” y el “relieve” en sus pinturas²¹⁴. Afirmando que el núcleo de la pintura está en el relieve, “en el riguroso modelado por medio de la luz y la sombra”, por delante de la expresión psicológica, que se manifiesta en el lenguaje de los gestos y la fisonomía y el color, tercer y último elemento²¹⁵. En ello coincide incluso Miguel Ángel -generalmente defensor de ideas antagónicas-, el cual afirma que la pintura es tanto mejor cuanto más se parece a la escultura²¹⁶.

Este hecho provocará un aumento del interés por el claroscuro, constituyéndolo como el principal sustento de sus pinturas: “La prima intenzione del pittore è fare che una semplice superficie piana si dimostri un corpo rilevato e spiccato da esso piano: e quello che in tale arte eccede più gl'altri, quello merita maggior lode, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce dall'ombre, e lumi, o vuoi dire chiaro e oscuro. Adunque se tu fuggi l'ombre, tu fuggi la gloria dell'arte appresso li nobili ingegni, e l'acquisti appresso l'ignorante volgo, il quale nulla più desidera che bellezza di colori, non conoscendo il rilievo”²¹⁷.

El cambio hacia una pintura con mayor contraste, arrastrará asimismo a otras técnicas en las cuales también se utiliza la Grisalla, como las vidrieras. Una muestra cercana es el gran rosetón de Santa María del Mar (Barcelona) realizado por Anthonie de Lonhy, donde “el empleo de la

213 Leer p.58

214 SCHLOSSER, Julius: Op. cit. p.173

215 Ibídem p.170

216 ARGAN, Gulio Carlo: *Renacimiento y Barroco*. vol.2. Akal, 1987. p.20

217 DA VINCI, Leonardo. *Trattado della pittura*. Società Tipográfica de'Classici Italiani. 1804.p.167



fig.358



fig.359

grisalla pierde el linealismo anterior apareciendo una técnica, de picado y tramas para subrayar el modelado y el efecto de volumen controlando el paso de la luz²¹⁸.

La inclinación renovada por el claroscuro es uno de los motivos que facilitará que algunos pintores extiendan la Grisalla por casi toda la obra, elaborando la fase de claroscuro de forma minuciosa, modelando los diferentes elementos mediante ricas gamas tonales e introduciendo colores terrosos al habitual trabajo monocromo con grises [fig.352].

Los volúmenes están representados de forma más comedida que los de sus antecesores. Porque a diferencia suya, éstos están concebidos desde el conocimiento, a partir de su estudio al natural.

Este giro de una representación puramente simbólica, hacia una representación veraz, obligará a los artistas a necesitar una mayor cantidad de información para realizar sus obras. Como no siempre les será posible obtener esa información directamente del natural, recurrirán a su almacenamiento mediante el dibujo. Por ese motivo el dibujo de apunte, para el ámbito privado de trabajo del propio artista y no como obra final, aumentara exponencialmente desde el último tercio del siglo XIV, hasta convertirse en una practica fundamental en los talleres del siglo XV y en adelante, “la evidencia histórica sugiere que los dibujos cumplieron un papel exclusivamente funcional hasta comienzos del siglo XVI²¹⁹” cuando empiezan a ser apreciados también por los coleccionistas.

Como es natural esta práctica no se inicia entonces -en otros oficios como en la arquitectura, ya era habitual-, pero en pintura, debido a la menor complejidad de sus obras, no era indispensable. Los pintores llevaban consigo modelos y ocasionalmente podían realizar algún boceto, principalmente esquemas compositivos y puntualmente el esbozo de algún detalle, pero el empleo del dibujo como archivo de conocimiento para los pintores se producirá en estas fechas.

La representación del volumen se convierte en el principal objetivo, incluso en el dibujo, su elemento más característico, la línea, cede el protagonismo a un elemento más pictórico: la mancha. Obrando de la siguiente manera: “per ritrarre le cose di rilievo debono tingere la superficie delle carte mezzana oscurità, e poi dare l’ombre più oscure, de in ultimo i lumi principali in picciol luogo, li quali sono quelli che in piccola distanza sono li primi che si perdono all’occhio.”²²⁰ [fig.353].

La realización de apuntes y estudios detallados en claroscuro para las obras que querían llevar a cabo, no fue más que una consecuencia del uso de la Grisalla en sus obras. Ya no les bastaba con

218 NIETO ALCAIDE, Victor: *La vidriera medieval*. Cuadernos de Arte Español, núm 98. Historia 16, 1991. p.22

219 PAOLETTI, John y RADKE, Gary: *El arte en la Italia del Renacimiento*. Akal, 2002. p.41

220 DA VINCI, Leonardo. *Trattado della pittura*. Società Tipográfica de’Classici Italiani, 1804. p.79



representar de manera esquemática los diferentes elementos con la única ayuda de su imaginación a través de recuerdos y estereotipos de la época, necesitaban más información y para ello les era indispensable mirar directamente a la realidad para enriquecer sus representaciones. La simplicidad del dibujo permite con pocos medios realizar esbozos veloces o retener, si es preciso gran cantidad de detalles. El hábito de dibujar se extiende enormemente, es el medio por el cual aprenden, estudian y se inspiran los artistas del Renacimiento. Todavía se tardaría un tiempo en pintar del natural de manera regular, por razones prácticas, económicas y tradicionales; convirtiendo a la postre al dibujo en el mensajero entre la realidad y la pintura.

El artista estudiaba el natural a través del dibujo, que se encargaba de conservar esa información para luego trasladarla a sus obras. Leonardo recomienda repasar durante el invierno, todo lo dibujado en el verano para seleccionar lo mejor para las pinturas²²¹. Aunque seguramente en términos generales, su empleo no será tan sistemático como en el caso de Leonardo, el cual recomienda llevar siempre un cuaderno “y en tus paseos observar y considerar los lugares y los actos de los hombres”²²² realizando esbozos de sus gestos y situaciones.

El dibujo volumétrico se podía transformar con facilidad en pintura a través de la Grisalla, copiando los dibujos en la fase de claroscuro. La mayoría de estos estudios preparatorios estaban realizados en papeles de tonalidad ocre, la misma que utilizaban en la imprimación de sus pinturas. Las palabras despectivas en los tratados hacia el mero colorido, demuestra como era algo secundario, para el que no se realizaba ningún boceto, centrando toda su atención en la representación del volumen, pues con un buen dibujo tenían todo lo que necesitan.

El gusto por el claroscuro conduce a suprimir paulatinamente la línea pura en sus obras. Hasta este momento el color se inscribía en contornos definidos que enclaustraban las formas, pero el nuevo ideario, propulsor de la visión de conjunto y el aspecto ilusionista, fundamentado en el claroscuro y la perspectiva lineal -e incluso aérea²²³-, propicia que el modelado devore el trabajo lineal, reservado solo para apuntes rápidos o esquemas compositivos. “Es más difícil sombrear una figura que dibujar los contornos de la misma; el modelado requiere reflexión y estudio largo. Los perfiles pueden ser dibujados con auxilio de un cristal colocado entre el ojo y el objeto, pero semejante expediente no sirve para dibujar sombras”²²⁴. Pese a su posterior independencia, el dibujo de claroscuro como modelo para pinturas, perdurará hasta la aparición de la fotografía.

221 DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Editora Nacional, 1980. p.480

222 *Ibidem* p.397

223 Leonardo la expone en su tratado en la sección CXXXIV *De la Perspectiva regular para la disminución de los colores a larga distancia*. REGÓN DE SILVA, Diego Antonio (Editor): *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinvi, y los tres libros que sobre el mismo artes escribió Leon Bautista Alberti*. Imprenta Real, 1827. pp.62

224 DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Editora Nacional, 1980. p.140



fig.360



fig.360



fig.361



fig.361

Palomino casi dos siglos después continúa recomendado dibujar en claroscuro: “esto sea en papel pardo u de otra media tinta, para que se puedan tocar de luz los claros, o con lápiz blanco, o con clariones hechos de yeso blanco (...) Este linaje de estudio le importará muchísimo para tomar inteligencia en el claro y oscuro y habituarse a copiar del natural”²²⁵.

El repentino interés por el dibujo a partir del siglo XV en Italia, creara un hábito, que no tardará en extenderse a todo el continente fundiendo el dibujo con la pintura, siendo el primero un paso previo obligado para realizar el segundo. La exaltación del dibujo como génesis de la pintura perdurará durante largo tiempo; en plena absorción de estos ideales en nuestra península, a mediados del próximo siglo, Francisco de Holanda escribe que “el Deseño, a quien por otro nombre llaman Debuxo, es en quien consiste y él es la fuente y el cuerpo de la Pintura”²²⁶, posteriormente c.1620, Juan Gómez de Mora insiste argumentando que “el arte de la pintura aunque suena un nombre se compone de muchas partes”, enumerando distintas técnicas y procedimientos “que comprende[n] la dicha pintura si bien es verdad que sus nombres y acciones son distintas es todo una misma cosa naçidas de un principio el qual se funda en el dibujo como la principal parte de la pintura”²²⁷.

La atribución al dibujo, como contenedor de información para almacenar ejemplos de toda índole, se multiplica con la aparición del grabado, facilitando enormemente su distribución. Estos libros de modelos y estudios morfológicos formarán una parte esencial y muy valiosa de cualquier taller de pintura y es habitual verlos reflejados en sus inventarios. El Greco conservaba en su taller un gran número de dibujos y grabados²²⁸ y Carducho atesoraba 408 dibujos y estampas clasificadas -por temas- en carpetas²²⁹. Leonardo atesoraba cuadernos de dibujo que servían como un catálogo de facciones, con todo tipo de narices, bocas, orejas..., para así cuando tenía que pintar el retrato de una persona, una vez contemplado, “solo tienes que buscar en tu

225 Es muy significativo que los renacentistas escojan papeles de tonalidades -mayoritariamente- ocre, similares al color con el que impriman sus pinturas. Y de igual modo obre Palomino, recomendando el pardo, tonalidad dominante en las imprimaciones de su tiempo. DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino: *El Museo Pictórico*. tomo I en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo II, Siglo XVII. Centro de Estudios Históricos, 1933. p.233

226 HOLANDA, Francisco De: *Diálogos de la pintura, Tabla de las Águilas, Del sacar por el natural*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo I, Siglo XV. Centro de Estudios Historicos, 1923. p.96

227 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: *Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas*. en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. tomo XXIV, 1987. p.242

228 Además de “diez planchas de cobre talladas” sobre obras del Greco, estampadas por Diego de Astor con el tórculo que poseía el cretense en su taller. GIL, Lluís: *El Greco*. Nauta, 1976. p.39

229 CATURLA, Mª Luisa: *Documentos en torno a Vicente Carducho*. en *Arte Español*. tomo XXVI, núm.26-3. Sociedad española de Amigos del Arte, 1968. p.149



fig.361

repertorio a que clase de nariz o boca se parece y la marcarás para reconocerla y poder aplicarte a la obra en tu casa”²³⁰.

La mayor elaboración de las obras, recreando el mundo desde el realismo y el naturalismo a través de un modelado más fiel al modelo, propiciará que la técnica al temple no se adapte a los nuevos conceptos plásticos, propiciando la experimentación para la mejora de la técnica²³¹.

Sin duda el empleo de aceites secantes revolucionó la práctica pictórica. No solo por permitir a los pintores tener un mayor control sobre el resultado final de sus obras, facilitándoles su proceso y ofreciéndoles muchas más posibilidades técnicas, obrando por finas capas o con gruesos empastes. Posibilitando que al mismo tiempo que simplificaban su ejecución, podían obtener mejores resultados y más ricos, incluso permitiéndoles corregir sobre la marcha. En alusión a las facilidades que permite la pintura al óleo respecto al temple, Pablo de Cespedes escribió: “si no se hubiera introducido la manera al oleo, hubiera menos pintores malos”²³².

Las repercusiones de los nuevos métodos fueron profundas, aunque se desarrollaron pausadamente, durante el siglo XV.

La mayor plasticidad que adquieren los colores permite a los pintores extender con facilidad los colores, abandonando definitivamente el *tratteggio* y elaborar sus obras con mayor grado de detalles y matices [fig.354]. Aplicando estas características -también- a la fase de claroscuro, realizándola progresivamente con gamas más amplias, abandonando las viejas maneras medievales, por métodos cada vez más cercanos a la pintura moderna.

Pero la inclusión de los aceites secantes, también comporta una mejor estabilidad de las pinturas, obteniendo capas más flexibles, cuyos colores se mantienen -por lo general- fieles al momento de su ejecución durante un mayor periodo de tiempo.

Si hasta este momento las pinturas donde podía observarse de forma clara y directa la fase de claroscuro eran abundantes -hecho que demostraba irrefutablemente el empleo de la Grisalla en esas obras-, la perdurabilidad y la mayor opacidad de las capas superiores de las pinturas al óleo, repercute en que los ejemplos sean más escasos. Si bien, como el camino hacia la práctica con pintura al óleo puro es largo²³³, el cambio no será drástico, disminuyendo paulatinamente la

230 DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Editora Nacional, 1980. p.384

231 De nuevo podemos citar a Leonardo y sus numerosos tentativas como ejemplo de este anhelo.

232 BAZZI, Maria: Op. cit. p16

233 Prácticamente hasta el siglo XIX.



fig.361



fig.361



fig.361



fig.361



fig.361



fig.361



fig.361



fig.362



fig.362



fig.362



fig.362



fig.362



fig.362

extensión de las superficies -perfectamente- visibles de capas inferiores [fig.355]²³⁴.

Con la pintura al óleo se multiplican enormemente las posibilidades expresivas, permitiendo una utilización más libre de sus recursos técnicos, mejorando además las características del temple posibilitando -por ejemplo- crear transiciones tonales más delicadas y con mayor unión. La nueva técnica fue utilizada de forma diversa en las escuelas flamenca y florentina. Como señala Picasso, los flamencos “la emplearon para solucionar y perfeccionar su sentido hacia la pintura de detalles, mientras que los italianos la usaban en grandes empastes, buscando nuevos efectos estéticos, a base de sombras transparentes...”²³⁵. Propiciando en los dos siguientes siglos la experimentación personal de los propios pintores, enriqueciendo la singularidad de sus métodos.

La Grisalla estaba totalmente integrada en los talleres italianos. Como atestigua que la mayoría de las obras de este periodo que alberga el MNAC la empleen. Pese a que el número de obras es pequeño, la calidad de sus autores nos ofrece una buena visión de conjunto, donde podemos comprobar una serie de características comunes en sus pinturas. Las cuales a principios de siglo se corresponden en ocasiones -salvando las diferencias técnicas- con las soluciones empleadas por los pintores de la Corona de Aragón, concretamente -y por razones obvias- en Valencia y Cataluña. Donde la Grisalla también está asentada en sus obradores, pues no solo es empleada por los pintores ilustres -como hemos comprobado anteriormente-, sino que pintores menores como el maestro de Castellfollit en el retablo de *San Pedro y san Andrés* (MNAC 15810) o el también desconocido autor del retablo de *San Andrés de Gurb* (MEV 4526), evidencian su profusa utilización [fig.356].

Las principales características de este periodo vienen marcadas por la representación del volumen. Optando de forma unánime por el ocre como color de la imprimación, durante la primera mitad del siglo XV comprobamos como en algunas obras valencianas (Anónimo: *Anunciación*) y catalanas (Ramón Mur o Pasqual Ortoneda) la fase de clarooscuro empieza a

234 El cual -como su padre Pedro Berruguete- trabajó en Italia, donde seguramente pudo observar el extenso uso que le daban a la Grisalla. “E per le monache di Sant’Ieronimo, sopra la costa a San Giorgio in Firenze, [Filippo Lippi] cominciò la tavola dell’altar maggiore, che dopo la morte sua fu da Alonso Berughetta spagnolo tirata assai bene innanzi; ma poi finita del tutto, essendo egli andato in Ispagna, da altri pittori”. Trayendo “de Italia la manera que ahora esta introducida entre los mas artifices (...), desterrando la Barbaridad [sic] que en España había hasta su tiempo dando nueva luz a otras habilidades”. VASARI: *Le Vite*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo I, Siglo XV. Centro de Estudios Historicos, 1923. p.461; y DÍAZ DEL VALLE, Lázaro: *Epílogo y Nomenclatura de algunos artifices*. En SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias*

para la *Historia del Arte Español*. Tomo II, Siglo XVII. Centro de Estudios Historicos, 1933. p.342
235 PICAZO ROIG, Pilar: Op. cit. p.64

fusionarse con el dibujo inicial, rompiendo la línea divisoria entre los dos pasos, aplicando casi de manera simultánea el boceto lineal y lumínico. Dibujando de forma tradicional sobre la guía del *buon disegno*, aplicando de forma velada las sombras, sobre las cuales se realizará el modelado más elaborado con grises claros. De esta manera, igual que en obras anteriores desde mediados del siglo XIV -hermanos Serra, por ejemplo-, la fase de coloración y el dibujo conclusivo se funden, integrando mediante esfumados las líneas con el modelado de claroscuro. Este proceso no es casual ni transitorio -que sí transitivo-, pues marca la evolución durante este siglo hacia una pintura plenamente pictórica, donde la mancha terminará absorbiendo a la línea, especialmente en el dibujo conclusivo.

La muestra que nos ofrecen las obras del MNAC evidencia que el verdacho es menos utilizado en Cataluña que en Italia durante la primera mitad del siglo XV, abandonándose por completo -paulatinamente- a partir de 1430, fecha aproximada de la *aparición* de la pintura al óleo. Siendo Miguel Ángel, acérrimo defensor del temple -según diversas noticias- uno de los últimos en emplearlo [fig.357].

Tanto en Italia como en Cataluña -principalmente en el norte- y en Aragón, podemos observar como un grupo de pintores incluyen blanco en las mezclas destinadas a colorear las encarnaciones. Todos ellos -Bicci di Lorenzo, Lorenzo de Mónaco, Fra Angélico, Blasco de Grañen, Guerau Gener e irregularmente Mates- elaboran levemente la fase de claroscuro, utilizando las mezclas rosadas para resaltar los claros que apenas han marcado en la fase posterior. Son -por lo general- pinturas de corte dibujístico, donde la línea juega un papel primordial y de la misma forma que ocurre con las obras donde se introduce el verdacho, éstas adquieren una tonalidad característica -en este caso rosácea- que facilita su identificación [fig.358].

El principal elemento -como constatan los contratos- continúan siendo las figuras y sus rostros. Es allí, donde nace y se emplea la Grisalla desde sus inicios, encontrando ejemplos aislados de su extensión a otros elementos. Durante el siglo XV esta barrera cae, y la Grisalla se utiliza regularmente en elementos accesorios, en ocasiones de forma completa -claroscuro y coloración- como comprobamos -principalmente- en la vegetación o elementos de la vestimenta, mientras que otros objetos -como las sogas- se elaboran de forma monocroma mediante grises, paso previo y fundamental para que termine convirtiéndose en Grisalla [fig.359].

Pese a que tanto en Italia como en la Corona de Aragón se utilice la Grisalla para pintar la vegetación -principalmente los árboles-, ambos lo hacen de maneras diferentes. Desde inicios de siglo se observa su empleo en Italia, los árboles de troncos esbeltos y robustos están pintados íntegramente con Grisalla, mediante una fase de claroscuro poco detallada pero fuertemente contrastada, trabajando en las copas de oscuro a claro, llegando a cubrir primero la superficie con negro para después mediante pinceladas grises y blancas destacar las hojas. Aplicando finalmente una veladura uniforme para colorear el tronco y el carrujo por igual, empleando excepcionalmente el amarillo para las hojas más claras [fig.360]. Las líneas rectas de los árboles italianos contrastan con el aspecto quebradizo de los troncos catalanes, donde dominan las líneas curvas. En la Corona de Aragón -además- su empleo no es inmediato, progresando paulatinamente durante la primera mitad de siglo. Inicialmente la concepción dibujística del Gótico Internacional restringe su uso a leves realces blancos, que progresivamente se extienden a los troncos, primero mediante finas pinceladas blancas, aumentando su elaboración con el paso del tiempo, pero sin llegar a elaborarlos por completo con Grisalla. Exceptuando al maestro de Retascón, el último Martorell, el maestro de San Juan y San Esteban y Bermejo, el resto de pintores escasamente desarrollarán la fase de claroscuro en las copas de los árboles [fig.361]. Diferenciando desde un principio el color marrón del tronco y del verde de las hojas. Destacamos también el empleo de la Grisalla en los frutos de los árboles por parte del maestro de Badalona, donde como podemos observar, no los ha coloreado todos, dejando a la vista -voluntariamente²³⁶- la fase de claroscuro.

Junto con la vegetación el otro elemento más significativo y que se circunscribe exclusivamente en la Corona de Aragón son las sogas, donde podemos observar su evolución desde la simple monocromía, hasta su completa coloración a partir de la introducción de la pintura al óleo a mediados del segundo cuarto de siglo [fig.362].

El proceso de elaboración de las obras y su empleo de la Grisalla varía radicalmente a lo largo del siglo. Principalmente podemos identificar tres métodos que abarcan los tres momentos claves en la pintura de la Corona de Aragón: el Gótico Internacional, la *Virgen del Consellers* y el estilo Hispanoflamenco. Además de la visión Italiana del Arte renacentista con la que empezamos:

236 Y no -como suele ser habitual- por los daños ocasionados por el paso del tiempo.



fig.363



fig.365

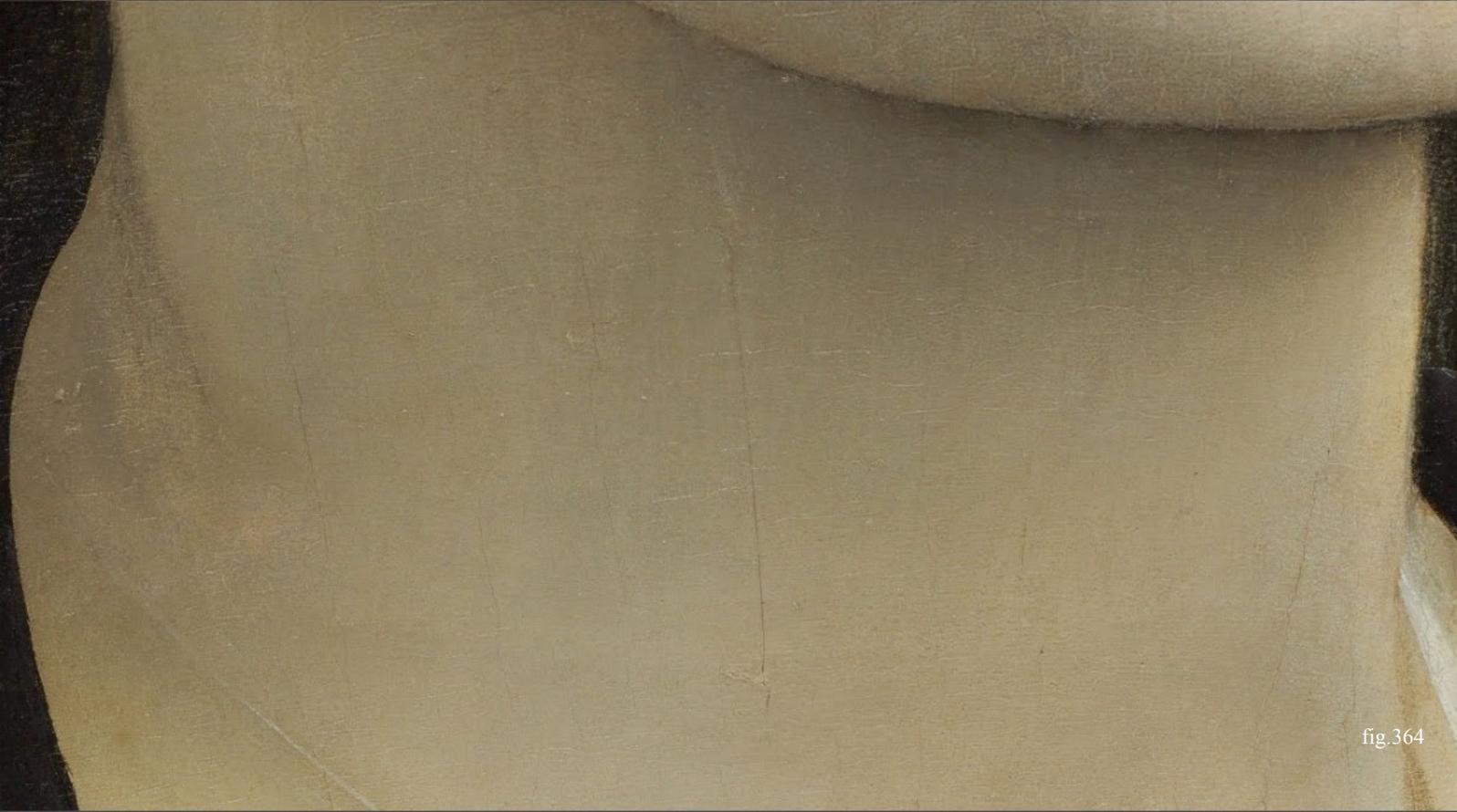


fig.364

LEONARDO DA VINCI

La significación de Leonardo como prototipo de artista renacentista, recogiendo y desarrollando todas las aspiraciones del *quattrocento* florentino, nos obligan a desglosar -en términos generales- su proceso de trabajo²³⁷. Sin que éste tampoco pueda representar una manera de hacer general, trasladable a todos sus contemporáneos renacentistas, pues la singularidad de Leonardo, abarca todos sus ámbitos -entre los cuales lo práctico destaca como una de sus mayores preocupaciones-. Ya en sus inicios en el taller de Verrocchio muestra una inclinación especial por elaborar las obras mediante blanco y negro. “Con paciencia, se aplicaba sobre telas sutilísimas de Holanda o lienzos usados y los pintaba en negro y blanco con la punta del pincel”. El mismo Vasari reconoce su pericia en esos menesteres: “Yo tengo hecha por él una cabeza en estilo de claroscuro que es divina”. Quizá esta práctica era un método de aprendizaje extendido en los talleres, delegando a los aprendices la realización de obras decorativas en claroscuro para que aprendieran el oficio, que posteriormente -aquellos que demostraran mejor aptitud- aplicarían como fase de claroscuro en los encargos ilustres. En ocasiones estas obras no eran ni siquiera las definitivas, sino cartones para tapices, como el que realizó -también como pupilo de Verrocchio- sobre Adán y Eva por encargo de los reyes de Portugal, que “Leonardo con el pincel trazó en claroscuro, iluminado con albayalde”²³⁸.

Leonardo desarrolla unos principios sólidos sobre la pintura y su ejecución por medio de la Grisalla, que pese al reducido número de obras que han perdurado, su excelencia -y sobretodo- su empleo nítido de la Grisalla, acrecentando y perfeccionando la fase de claroscuro, junto a sus escritos donde muestra su deleite por el arte y el mundo que lo rodea desde un prisma perspicaz y reflexivo, nos ha permitido observar y leer su proceso de trabajo. Según el cual: El objetivo principal es recrear a través del claroscuro el aspecto volumétrico de las figuras. Para lo que Leonardo da gran importancia a la iluminación, con numerosísimas recomendaciones y comentarios. Y aunque es un amante del claroscuro, prefiere transiciones suaves, porque “la luz partida con dureza por la sombra es cosa que condenan con unanimidad los pintores. Para evitarla, pinta cuerpos en pleno campo, pero no iluminados por el sol, sino cernidos por celajes o nubes transparentes que se interpongan entre el sol y el objeto, a fin de que las figuras no queden demasiado iluminadas y se fundan los confines de claros y sombras”²³⁹. Además para evitar las

237 Aunque en la colección del MNAC existan obras renacentistas, nos decantamos por Leonardo tanto por su relevancia, como por tener la posibilidad de leer su propia descripción de la ejecución de una pintura. Por tanto no nos centramos en ninguna obra en concreto, reconstruyendo su metodología de sus pinturas con Grisalla mediante diversas obras.

238 VASARI, Giorgio: *Vidas de grandes artistas*. Luis Miracle, 1940. pp.84-86

239 DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Aguilar, 1950. p.384

líneas de contorno utiliza el contraste del fondo/figura, pues “el elemento principalísimo de la pintura es el fondo; campo donde los objetos se destacan; las extremidades de los cuerpos naturales adoptan curvaturas convexas cuando destacan del fondo, aunque éste tenga el mismo color que los cuerpos. Esto se debe a que las extremidades convexas de los cuerpos no están iluminadas de la misma manera ni con la misma luz que el fondo”²⁴⁰.

“El primer objeto de la pintura consiste en representar un cuerpo en relieve, de modo que se destaque de una superficie plana”²⁴¹. Bajo este principio sobre la tonalidad ocre del fondo elabora minuciosa y concienzudamente el esbozo de la obra. “Dibuja las carnes con un pincel de seda y sombréalas cuando estén frescas, dándoles la vaporosidad que tú quieras”²⁴². Desarrollándolo de tal forma que el esbozo y la fase de claroscuro son indivisibles, cada uno empieza y finaliza en el otro. Iniciando el trabajando con tierra sombra²⁴³, creando las formas mediante el sombreado de las figuras, para posteriormente ir afinando y detallando los matices con blancos y puntualmente con negro [fig.363]. Todo según el siguiente proceso: “En primer lugar da una sombra general a toda aquella extensión que la luz no ve; más tarde de las sombras medias y principales, comparándolas entre sí, y de esta misma manera da la luz en media tinta, añadiendo luego las luces medias y principales, según proporción”²⁴⁴. Todo ello partiendo de que “donde la sombra confine con la luz, ten allí en cuenta donde sea más clara o más oscura, o dónde más o menos confusa frente a la luz; pero, por encima de todo, te recuerdo que no has de rematar las sombras de los jóvenes como si de piedra fueran, pues la carne tiene cierta transparencia, como se comprueba observando una mano interpuesta entre el ojo y el sol (...). La parte más coloreada dispondrás entre la luz y la sombra; y si quieres ver qué sombra conviene a tu carne, arrojarás sobre ella la sombra de tu dedo, y según la prefieras más clara o más oscura, manténlo más próximo o más alejado de tu pintura”²⁴⁵. Finalizando con este detalle de su pensamiento empírico, Leonardo nos describe una secuencia de trabajo bastante singular, pues como hemos comentado repetidamente en obras anteriores, los pintores creaban las formas fundamentalmente a partir de las luces, mientras Leonardo lo hace a la inversa -de oscuro a claro-, trabajando desde un principio con un fuerte contraste lumínico, que a medida que añade las luces suaviza con

240 *Ibidem*. p.174

241 *Ibidem*. p.140

242 DA VINCI, LEONARDO. *Tratado de pintura*. Editora Nacional, 1980. p.384

243 Que obtiene por la mezcla de “negro, masicote [amarillento] y un poco de laca [rojizo] o bien con piedra negra”.

244 *Ibidem*. p.391

245 *Ibidem*. p.392

delicados esfumados [fig.364].

Para Leonardo el tercer elemento -y último- de la pintura es el color. El cual “es mérito del imprimador, no del pintor, y un cuadro si está bien modelado, tiene mérito aunque los colores sean feos”²⁴⁶. Con afirmaciones como éstas podemos comprender hasta que grado prioriza la fase de claroscuro con la que configura las formas, relegando considerablemente su coloración. Aunque no por eso, la aplica de forma simple, aunque sí sencilla, extendiendo finas veladuras que tiñen el arduo trabajo inferior [fig.365].

Leonardo recomienda no delinear el confín de las figuras, porque “los contornos de los cuerpos son de todas las cosas la menor” y “como los perros para la caza: levantan la presa, pero no la pueden atrapar”²⁴⁷, recomendando que “no hagas el límite de tus figuras de un color diferente al del campo en donde acaban; no interpongas perfiles oscuros entre el campo y la figura”²⁴⁸.

Sobre los ulteriores sombreados, “ancora per fare l’ombre più oscure, toglia lacca gommata sopraddetta, de inchiostro, e con questa ombra puoi ombrare molti colori, perchè è trasparente: e poi ombrare l’azzurro, laccal e diverse ombre, dico perchè diversi lumi ombrearai di lacca sembblice gommata sopra la lacca senza tempera, ovvero sopra il cinabrio temperato e secco”²⁴⁹.

Tras lo cual -a grosso modo- su proceso de trabajo sería el siguiente:

- 1.- Dibujo de las formas generales, esbozo y elaboración de las sombras.
- 2.- Matización con blanco -y ocasionalmente negro-.
- 3.- Coloración en varias manos.
- 4.- Delinear detalles y reforzar sombras.

246 SCHLOSSER, Julius. Op. cit. p.170

247 DA VINCI, Leonardo: *Tratado de Pintura*. Akal, 2004. pp.114 y 147

248 DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Aguilar, 1950. p.283

249 DA VINCI, Leonardo. *Trattado della pittura*. Società Tipográfica de´Classici Italiani, 1804. p.221



GÓTICO INTERNACIONAL

Aunque dentro del Gótico Internacional -como en cualquier otro estilo- cada autor adopta un estilo propio, pudiendo encontrar diversos métodos; por poner un ejemplo, la notable disparidad entre la manera de pintar de Gener y la del maestro de Badalona. Simplemente con la intención de ilustrar la metodología imperante de este estilo, reconstruimos el proceso de trabajo de Despuig y Cirera, que se encuentra a mitad entre los dos extremos, el dibujístico y el volumétrico. Farré i Sanpera desglosa el proceso de trabajo desarrollado por los pintores catalanes del siglo XV, bajo el cual se amoldaban los pintores del Gótico Internacional: “Dibuix o esbós -algunes vegades incís- pintura de fons, pintura d’acabat i perfilat de les figures”²⁵⁰. En este sentido nosotros entendemos la pintura *de fons* como fase de claroscuro y la pintura *d’acabat* como la fase de coloración [fig.366]:

1.- Sobre el ocre amarillo de la imprimación y tras incidir las líneas generales de la composición, Despuig y Cirera esbozan el rostro de la figura.

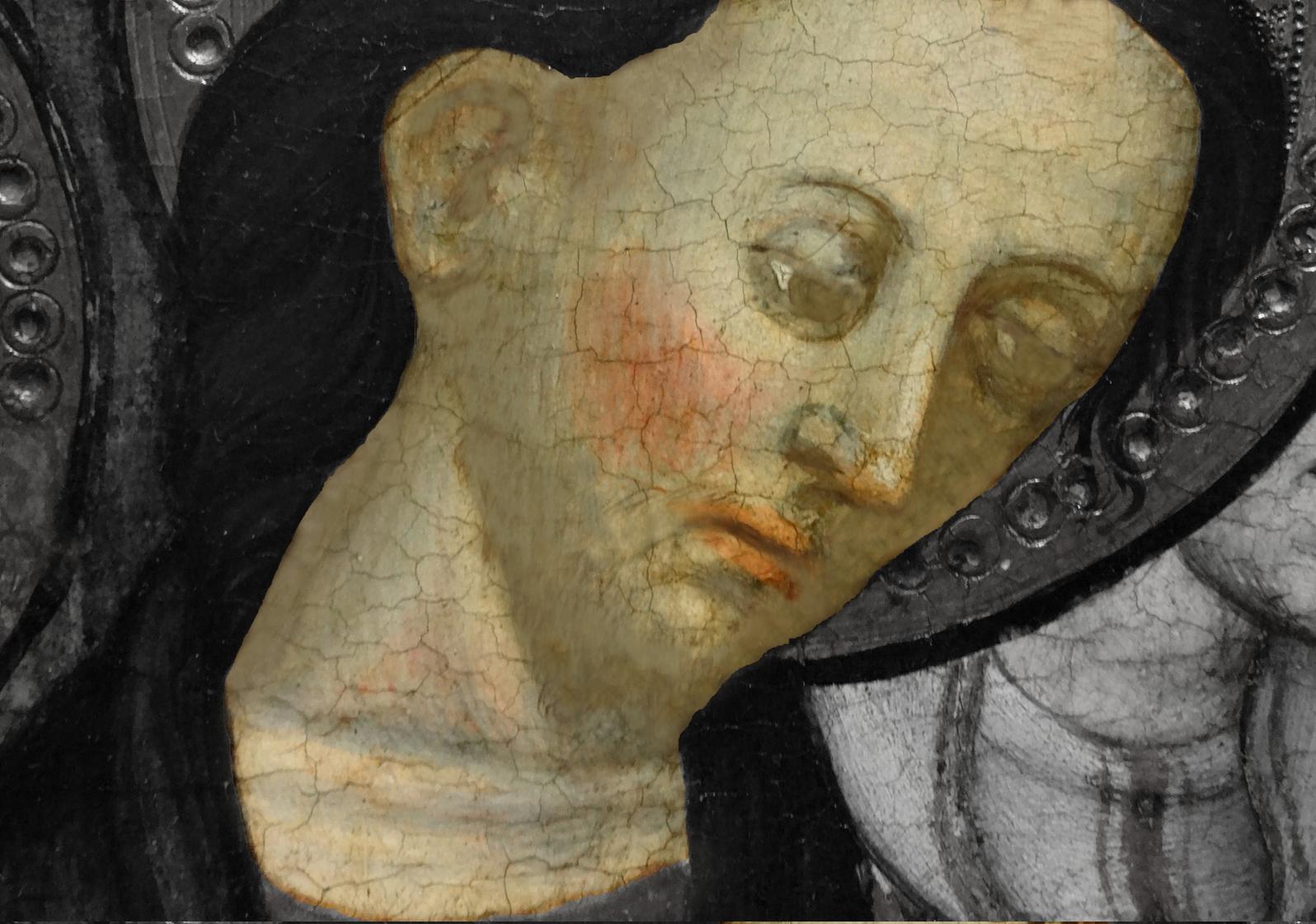
2 y 3.- Sobre el dibujo inicial con gris medio sombrea la figura sin apenas matices. Iluminándola posteriormente, añadiendo levemente los claros.

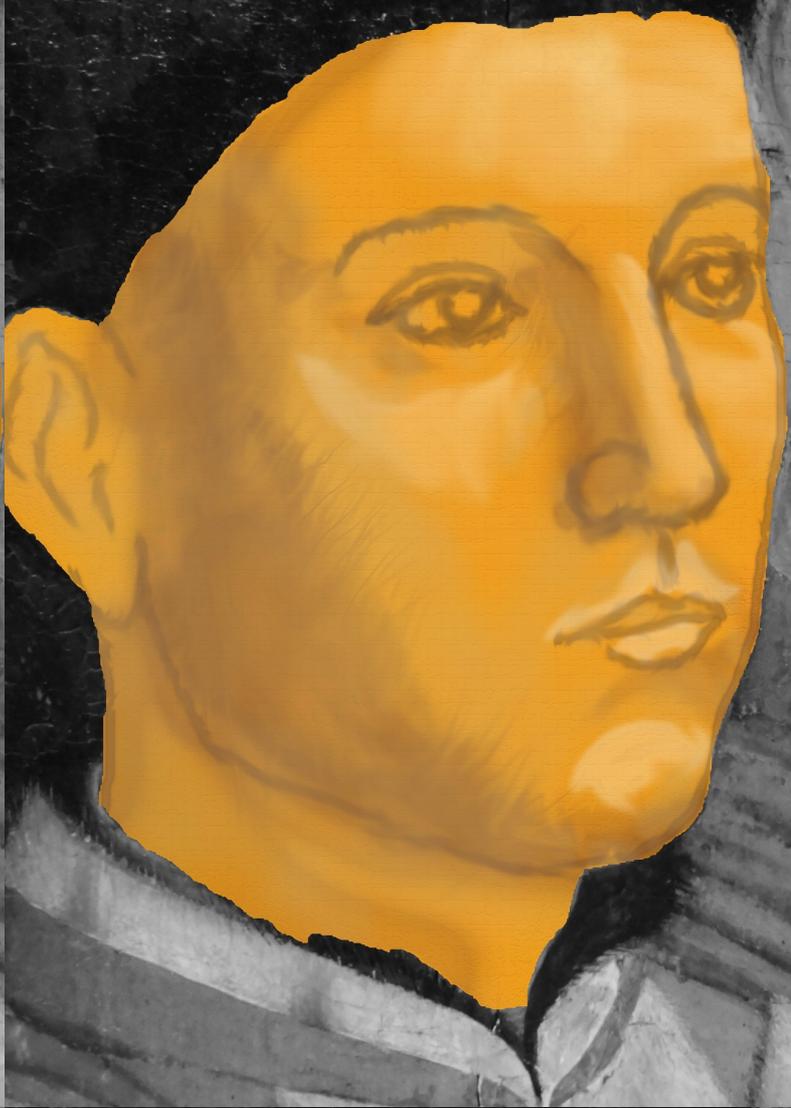
4 y 5.- Posteriormente extiende la tinta de encarnación sobre la fase de claroscuro mediante una fina veladura uniforme. Enrojeciendo después los labios y las mejillas

5.- Por último, con marrón oscuro refuerza las sombras, pinta la barba y dibuja los contornos y algunos dintornos.

250 FARRÉ I SANPERA, M^a Carme: *El Museu d’Art de Catalunya*. Edicions 62, 1983. p.12







LLUÍS DALMAU

Dalmau emplea la Grisalla de forma íntegra, utilizándola incluso para elementos tan concretos y secundarios como los anillos de los *Consellers*²⁵¹.

Gracias a la estancia en Flandes, su contacto directo con Van Eyck y sobretudo el supuesto acceso a su taller, donde pudo haber observado -además del Políptico de Gante- diversas obras fechadas hacia 1430, entre ellas la *Madona de Lucca* (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt). Permitted que Dalmau se erigiera en el Ferrer Bassa del siglo XV, introduciendo fielmente el estilo dominante en Europa. Pese a ello el eco de la obra de Dalmau se limitará principalmente -y de forma poco aproximada- a su procedimiento [fig.367].

1.- Sobre el fondo ocre dibuja las formas.

2 y 3.- Tras lo cual, modela los volúmenes con grises. Concluyendo con los brillos.

4.- Posteriormente oscurece las sombras con siena tostada y tierra sombra.

5.- Coloreando el trabajo anterior con una tinta rosada de encarnadura, que aplica principalmente sobre las zonas claras.

6.- Finalizando por delinear levemente los elementos más significativos.

251 Ver fig.223 (p.335).





fig.367



JAUME HUGUET

Brillando en el ocaso de la pintura catalana medieval, seleccionamos entre su variable metodología una obra de su etapa intermedia, donde sin la objetividad flamenca del valenciano, Huguet obra en esta pintura de su etapa intermedia con gran diligencia. Combinando características de la pintura al temple y al óleo [fig.368].

1.- Con la referencia de las líneas incisas en la tabla, traza el dibujo inicial.

2 y 3.- Partiendo con gris medio matiza paulatinamente los volúmenes con blanco. Configurando las formas mediante grises.

4.- Oscureciendo las sombras con marrón oscuro.

5.- Posteriormente colorea la fase de claroscuro con una fina veladura con la tinta de coloración general.

6.- Perfilando con negro algunos elementos del rostro.



