

## 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



# CAPÍTULO 4

“Todas las veces que el artífice aplicare los medios convenientes y usara de los preceptos y reglas del arte, alcanzará gloriosamente lo que pretende, que es la perfección de su obra”.

FRANCISCO PACHECO

## SIGLO XVI

El periodo comprendido entre finales del siglo XV y el inicio del XVI marca un momento crucial para Europa. El descubrimiento de América, altera completamente el paradigma del viejo continente en todos sus ámbitos. La crisis del sistema medieval “activó la formación de una clase de asalariados sin propiedades, anticipo del incipiente capitalismo; el surgimiento de un sistema interactivo de Estados europeos cada vez más centralizados empezó a desplazar a las soberanías dispersas y a las políticas feudales más locales; la invención de Gutenberg (...) alteró de forma radical el carácter de la vida intelectual, y la Reforma iniciada por Martín Lutero sacudió la unidad religiosa y cultural”<sup>1</sup>.

Durante el primer cuarto del siglo XVI, el Renacimiento alcanza su culminación, en este periodo se pintan la *Gioconda*, los frescos de Rafael y Miguel Ángel en el Vaticano o la *Muchacha peinándose* de Giovanni Bellini. Pues como dice Wölfflin, el Renacimiento es una sutil cresta que, apenas alcanzada, ya está superada<sup>2</sup>. No es por tanto extraño que artistas puramente renacentistas como Miguel Ángel o Rafael evolucionaran a lo largo de su trayectoria hacia posicionamientos

1 FULBROOK, Mary: *Historia de Alemania*. Akal, 2009. p.45

2 WÖLFFLIN, Heinrich: *Renacimiento y Barroco*. Paidós, 1991. pp.14 y 15

suprarenacentistas. Mientras que otros artistas como Andrea del Sarto o Palma el Viejo prosiguen con los mismos modelos exacerbando su clasicismo. Al mismo tiempo, pintores como Corregio o los florentinos Pontormo y Rosso Fiorentino empiezan a romper la rigidez de las composiciones y cánones renacentistas. Asimismo en Venecia, Tiziano encabeza una nueva generación de pintores que marcará las directrices de la pintura del siglo XVII.

Tras el agotamiento de los modelos renacentistas en la segunda mitad de siglo, se reducirán los temas paganos y alegóricos, para centrarse con fuerza en la representación religiosa, para satisfacer la urgencia propagandística de su clientela católica, que necesita contrarrestar la Reforma Protestante, como quedó refrendado en la Contrarreforma del Concilio de Trento (1545-1563).

Tras el Renacimiento “las ambiciosas pretensiones de crear un ser humano mejor por medio de las <<letras humanas>> se vieron en cierto sentido reducidas proporcionalmente; lo que quedó fue un conjunto extraordinario de técnicas de crítica literaria y textual, una mejor comprensión de la historia, la cultura y la filosofía de la Antigüedad, y un sentido reestructurado de los programas de aprendizaje y educación”<sup>3</sup>. Dejando una profunda huella en las artes plásticas, donde crea “un nuevo sistema artístico -no solo un estilo formal- que consideramos el sistema moderno de representación, en tanto que perduró hasta fines del siglo XIX”<sup>4</sup>.

El humanismo renacentista identificó “su fin con el ideal educativo de la Antigüedad”<sup>5</sup> y aunque mantuvo un sistema de aprendizaje, que en lo sustancial, se asimilaba al practicado en el sistema gremial<sup>6</sup> -complementándolo con contenido teórico-, permitió flexibilizar los trámites y aumentar la autonomía de los pintores.

Aún así, el sistema de aprendizaje y producción continúa bajo el modelo gremial, donde el maestro del taller, recibe aprendices que se forman en el oficio, superando etapas hasta poder intervenir en obras menores o fragmentos secundarios de las obras del maestro.

Este sistema empezará -lentamente- a transformarse con la aparición de las primeras *accademie*: *Accademia delle Arti del Disegno* fundada en Florencia por Vasari en 1562, la *Accademia di San Luca* dirigida por Zuccari e instituida en Roma en 1578 o la *Accademia degli Incamminati* de los Carraci en Bolonia, creada c.1582<sup>7</sup>.

---

3 V.V.A.A.: *El siglo XVI*. Editorial Crítica, 2006. p.22

4 MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI, Gótico y Rencimiento*. en V.V.A.A.:*Manual del arte español*. Silex, 2003. p.409

5 MARÍAS, Fernando: *Ibidem* p.409

6 RADKE, Gary M. y PAOLETTI, John T.: *El arte en la Italia del Renacimiento*. Akal, 2002. pp.24 y25

7 BELLORI, Giovan Pietro: *Vidas de pintores*. Akal, 2005. p.56; V.V.A.A.: *Accademie patrimoni di Belle Arti*. Gangemi, 2013.

Extendiendo durante los siglos siguientes su modelo fuera de Italia, primero a París en 1648 con la *Académie des Beaux Arts* dirigida por Le Bum. Que servirá de referencia para todas las academias europeas creada con posterioridad. En España la *Academia de Nobles Artes* fue creada en 1744 por Felipe V, y en Londres la *Royal Academy* en 1776 por iniciativa de Reynolds.

Una de las principales deficiencias de las academias fue desvincularse de la elaboración de los materiales, permitiendo el auge del comercio de los materiales artísticos, librando a los pintores de fabricar sus pinturas,...etc. En pro de afianzar lo teórico sobre lo mecánico.

El intento de establecer un nuevo sistema de aprendizaje está ligado al afán de los pintores de abandonar lo artesanal y ser considerados como artistas, pues como defiende Armenini: “se per noi egli è licito il prestar fede a gli antichi scrittori (...), e se ci è similmente conceduto di poter accostarci al giudizio de’più chiari intelletti de’tempi nostri, così ci sarà reputato dover esser chiaro che la pittura e la poesia, come doni celesti. (...) il proprio ufficio di un pittore dover esser quello che eziandio d’un poeta (...), che perciò si chiama la pittura poetica che tace e la poetica pittura che parla (...), perché l’una imita con i colori, l’altra con le parole”<sup>8</sup>.

Las obras de los artistas renacentistas que apenas influyen en sus contemporáneos, se convertirán en el modelo a seguir durante varias generaciones futuras de artistas, que acudirán en masa a observar de primera mano los testimonios de su arte. Pese a que Palomino argumentara que gracias “a la difusión de estampas y libros, un pintor podía beber de las fuentes italianas sin necesidad de hacer viaje alguno”<sup>9</sup>, si hoy disponemos de mejores libros e imágenes -además de otros medios de información- y seguimos viajando a la fuente, ¿como no iban a hacerlo los pintores que tuvieran la oportunidad en el siglo XVI? Porque -ayer y hoy- “la única manera que un artista tenía de empaparse de las novedades de Roma o Florencia era marchar a conocerlas de primera mano”<sup>10</sup>.

Tras un largo periodo de tanteos, asimilando la pintura al óleo, los pintores de principios de siglo empiezan a utilizarla sin prejuicios -heredados del temple-, aumentando la proporción oleosa de sus aglutinantes. Este hecho modificará la propia concepción de la pintura, y por tanto -también- de la Grisalla. Principalmente podemos observar dos vías diversas: Una, adoptada principalmente por los pintores italianos -de inicios de siglo-, donde siguiendo con la línea marcada por el siglo

---

8 ARMENINI, Giovanni Battista: *De’ veri precetti della pittura*. Einaudi, 1998. p.39

9 REDÍN MICHAUS, Gonzalo: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. CSIC, 2007. p.15

10 REDÍN MICHAUS, Gonzalo: *Ibidem* p.17



fig.369

anterior, se realiza la fase de claroscuro de forma bastante elaborada y otra, en los países del norte, donde se reduce -en ocasiones- notablemente la realización de la fase de claroscuro, ejecutando mayormente la obra con técnica directa.

Otro aspecto relevante de la pintura al óleo -que ya comentamos en el capítulo anterior, pero que en éste es todavía más evidente- es que su mayor poder cubriente y su mejor resistencia al paso del tiempo, dificultan en ocasiones poder observar la fase de claroscuro de forma directa en amplias zonas. Quedando -seguramente- oculta en muchas obras. Aunque las veladuras de coloración no desaparezcan o pierdan opacidad, en algunas ocasiones, debido a problemas de adherencia la fase de claroscuro queda a la vista [fig.369].

## ALEMANIA

El número de obras alemanas en el MNAC es bastante escasa<sup>11</sup>, aunque nos sirve para confirmar la utilización de la Grisalla en los inicios de siglo en tierras germánicas y comprobar -al menos- en esta pequeña muestra como se empleaba.

Todas ellas están realizadas en los últimos años del primer cuarto de siglo, una época profundamente convulsa, con la primera protesta de Lutero en 1517 y su posterior excomunión en 1520. Son obras de reducido tamaño, lo cual determina que sean ejecutadas con técnica miniaturista: minuciosa y efectista. Aunque están todas pintadas al óleo, conservan aspectos procedimentales de la pintura al temple, obrando mediante finas capas y sin empastes.

Obviando -por el momento- las pinturas de Cranach, en la *Piedad* (MNAC 212821) de **Ulrich Apt** -el viejo-, la *Crucifixión* (MNAC 212824), la *Adoración de los reyes* (MNAC 212823) y *Cristo en el limbo* (MNAC 212825) de autores desconocidos, el uso de la Grisalla es similar.

Utilizada fundamentalmente en las encarnaciones, también usan su principio en los paisajes lejanos -principalmente en la vegetación- y en algunos ropajes y cabellos.

Sin rastro del *buon disegno*, podemos observar algunas líneas ágiles del esbozo inicial en el grupo de habitantes del limbo [fig.370].

En estas pinturas el fondo ocre o siena -según la obra- recupera un papel activo en el modelado de

---

<sup>11</sup> Mucho más si tenemos en cuenta que la mayoría ni siquiera son de su propiedad, formando parte de la colección Thyssen Bornemisza.



fig.372



fig.370



fig.371



fig.373



fig.374

los diferentes elementos de la composición. En el capítulo anterior señalamos como paulatinamente esta manera de proceder se abandonaba, realizando mayoritariamente el claroscuro con grises. De nuevo en estas obras el color del fondo se utiliza para representar valores medios, sobre los cuales se iluminan los claros con blanco, creando los volúmenes tanto por transparencia con el fondo como por la mezcla directa con negro [fig.371]. Una consecuencia directa de este método es que el contraste lumínico es muy suave [fig.372]. Para acentuarlo refuerzan las sombras más oscuras con marrón oscuro<sup>12</sup>, primero de forma diluida y tras la fase de coloración -y generalmente de forma dibujística- con mayor vigor.

La fase de claroscuro puede observarse claramente y de forma directa en las manos de la Virgen en *Adoración de los reyes* y en el hombro derecho del Cristo de la *Crucifixión* [fig.373].

En estas obras la fase de claroscuro no está muy elaborada, esbozando de forma simple los volúmenes.

Como es habitual en la Grisalla, ésto determina que la coloración tenga que finalizar -o al menos puntualizar- el modelado de las figuras. Asimismo las tintas de encarnadura son rosadas, y están aplicadas de forma mixta, tanto por veladuras como con técnica directa [fig.374].

Por último, con marrón oscuro y negro, delinean parcialmente algunos elementos para facilitar su identificación o resaltarlos.

Complementando las obras anteriores, el MNAC conserva cuatro fragmentos de un retablo encargado por los duques de Sajonia (MNAC 212827, 212828, 212829 y 212830) y la tabla *Una pareja amorosa desigual* (MNAC 65012), realizadas alrededor de 1516 por **Lucas Cranach -el viejo-**. En ellas aplica el mismo proceso de trabajo -principalmente en las primeras-, aunque con mayor pericia que sus anteriores compatriotas.

En las tablas sajonas, sobre el fondo ocre efectúa igualmente el modelado, elaborándolo en mayor grado. Esto supone que el color de fondo apenas aparezca en estado puro, manteniéndose como tonalidad media, siendo modificado hacia el oscuro -con marrón- o el claro -con blanco-. Como en las anteriores obras, Cranach utilizará una tinta rosada para colorear las encarnaciones [fig.375]. Ésta es la razón por la que todos ellos emplean menos blanco de lo que es común en las fase de claroscuro -generalmente dominadas por él-, aclarando suavemente el color de fondo mientras introducen mayormente en las sombras. Añadiendo la parte proporcional de blanco en la

---

12 Como podemos observar en el brazo de Cristo de la fig.370.



fig.373



fig.375



fig.376



fig.377

tinta de encarnadura, motivo por el cual, ésta, está aplicada exclusivamente en las zonas claras [fig.376].

Además de este procedimiento, donde el uso de la Grisalla es bastante parcial. En *Una pareja amorosa desigual*, Cranach modela las figuras mediante la mezcla directa de grises, ocupando toda el área de encarnadura y, a diferencia de las anteriores obras, el color que predomina en la fase de claroscuro es el blanco. Es decir, empleando el método predominante a finales del siglo pasado, aunque creando los volúmenes con un contraste lumínico muy tenue, utilizando una gama tonal reducida [fig.377].

Aplicando las tintas de coloración más diluidas que en las otras obras, extendiendo sutilmente las veladuras de manera selectiva, resaltando levemente los volúmenes. Por último -como era habitual en todos los métodos- refuerza algunos contornos y dintornos con diferentes gradaciones de marrón.

## FLANDES

La figura de Van Eyck todavía pesa en los ambientes artísticos<sup>13</sup>, que tras el impulso del siglo pasado denota síntomas de estancamiento. La antigua exportadora de su estilo, vira su mirada hacia los grandes maestros italianos, permeabilizándose a sus influencias<sup>14</sup>. Si anteriormente Van der Weyden viajaba a Italia para mostrar sus conocimientos, ahora los pintores flamencos acuden a Italia para adquirirlos. A su regreso, a estos pintores se los conocía como *romanistas*, siendo muy apreciados por la clientela más ilustrada<sup>15</sup>.

Esta influencia renacentista no solo se limitó a incorporar modelos compositivos y prácticos, sino también ideológicos. El modelo medieval de gremios continuaba vigente en Flandes. En Amberes, el gremio de pintores, consagrado a san Lucas y fundado en el siglo XIV, incluía -además de los pintores- a doradores, escultores, alfareros y artesanos de arcas<sup>16</sup>. Encabezados por Frans Floris, los *romanistas* reivindicarán el reconocimiento liberal de su oficio, intentando asemejar su modelo al sistema de academias italiano. Consiguiendo -finalmente- ciertas ventajas

13 VÉLEZ, Pilar: *El renacimiento en Alemania y los Países Bajos*. en V.V.A.A.: *Introducción a la historia del arte. El renacimiento*. Gustavo Gili, 1996. p.81

14 FLEMING, John y HONOUR, Hugh: *Historia mundial del arte*. Akal, 2004. pp.471-472

15 MUES ORTS, Paula: *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Universidad Iberoamericana, 2008. p.127

16 MUES ORTS, Paula: *Ibidem* p.130



fig.378



fig.378



fig.379



fig.378



fig.380

respecto a sus compañeros de gremio.

Prácticamente todas las obras flamencas que el MNAC conserva de este periodo provienen de Amberes, “una metrópoli cosmopolita y mercantil” como la define Everaert<sup>17</sup>, que durante la primera mitad de siglo experimenta un gran crecimiento gracias a la bonanza económica, atrayendo a numerosos artistas -también extranjeros-. Aunque “su situación puede describirse más como cambiante que como internacional y que fue la receptividad y no la originalidad, la que distinguió el estilo pictórico de Amberes, resultante de una mezcla heterogénea de modelos”<sup>18</sup>. La confrontación de diversos estilos septentrionales -con cierta influencia italiana- no acabó fundiéndose en un único estilo identificativo y propio, conviviendo entre sí al mismo tiempo.

Este conglomerado de estilos queda reflejado en las obras del MNAC donde -como en las obras alemanas- podemos dividir las en dos maneras diferentes de utilizar la Grisalla.

La pintura al óleo diversifica enormemente la práctica de la pintura, posibilitando un repentino auge de la técnica directa. A pesar de lo cual, estos pintores no abandonan el empleo de la Grisalla, sino que reducen la elaboración de la fase de claroscuro, que -generalmente- se limita exclusivamente a las encarnaciones.

Esta vertiente está representada por una serie de obras de la segunda mitad de siglo: *María Magdalena* (MNAC 64999) de autor desconocido, *Heinrich III, conde de Nassau* (MNAC 24187) de **Jan Gossaert** -conocido como Mabuse-, *Paisaje con la huida a Egipto* (MNAC 65000) de **Cornelis Metsys**, *Camino del calvario* (MNAC 69107) de **Hans van Wechelen**, y *Paisaje con la predicación de san Juan Bautista* (MNAC 50470) de **Herri Met de Bles**.

Sin una factura uniforme, todas ellas utilizan la Grisalla parcialmente. Entre ellas podemos dividir las a su vez entre las dos primeras -donde el tamaño de las figuras es mayor- y las tres últimas -de paisajes con figuras-. Estas últimas emplean la Grisalla en las figuras, configurándolas de forma abocetada, generalmente a partir de iluminar las líneas básicas del esbozo inicial [fig.378].

En *María Magdalena* y *Heinrich III, conde de Nassau* al representar el busto de ambas figuras con una escala mayor, los autores pueden acentuar el grado de detalle.

Las dos parten de un fondo ocre, sobre el que realizan la fase de claroscuro, en el caso de *María*

17 EVEAERT, John G.: *El cosmopolitismo del siglo XVII: la metrópoli de Amberes y su diáspora flamenca*. en V.V.A.A.: *Rubens y su siglo*. Landucci Editores, 1998. p.33

18 EVEAERT, John G.: *Ibidem* p.33



fig.381



fig.382



fig.383

*Magdalena* su autor utiliza el color del fondo para representar los valores medios, sombreando con marrón e iluminando levemente con blanco las partes más claras. Fundiendo suavemente todos los valores entre sí [fig.379].

Obrando de forma similar, Gossaert, continúa elaborando el modelado hasta conseguir resultados más realistas, precisando los matices y acentuando su contraste lumínico, si es preciso empastando pintura blanca en los brillos [fig.380].

Posteriormente ambos refuerzan el aspecto volumétrico de las figuras en la fase de coloración, aplicando el color de manera selectiva para realzar el modelado. Como en las obras alemanas, las tintas de coloración son rosadas, extendiéndolas sobre las zonas claras y medias, coloreando las partes sombreadas con marrones, ampliando durante este proceso la definición de las encarnaduras y el contraste lumínico.

Entre ambos grupos, hay dos pinturas que emplean un procedimiento intermedio. Realizadas durante el primer cuarto de siglo, el tríptico del *Bautismo de Cristo* (MNAC 15914) del **maestro de Frankfurt** y el retrato de un hombre (MNAC 212820) de autor anónimo, conectan las dos vertientes utilizando la Grisalla con características de ambos grupos.

El maestro de Frankfurt emplea la Grisalla en las encarnaciones y ocasionalmente en la vegetación.

La principal diferencia con el grupo anterior es que, aunque utiliza el fondo ocre para las tonalidades medias, modela las figuras mediante la mezcla directa de blanco y negro, modificando casi por completo el color de fondo, que apenas aparece en estado puro [fig.381]. Incluso ocultándolo por completo, al realizar en determinadas partes la fase de claroscuro íntegramente con grises -como en las obras del segundo grupo-. Éste es el caso del Cristo alado -alegoría de la Santísima Trinidad-, donde podemos observar en su costado el trabajo inferior gris, que se extiende por gran parte de la figura, cubierta -prácticamente- por completo con la tinta de coloración. Como ya hemos comentado repetidas veces, las fases de coloración con óleo dificultan identificar la Grisalla por su gran capacidad para fusionarse -ópticamente- por completo con las capas inferiores [fig.382].

Como en los paisajes con figuras mencionados anteriormente, el maestro de Frankfurt utiliza la Grisalla para pintar los personajes de pequeño tamaño, realizando la fase de claroscuro con grises y pardos que posteriormente colorea parcialmente [fig.383].



fig.384



fig.385



fig.386



fig.387

El retratista del hombre desconocido adopta una postura intermedia extrema. Ejecutando las encarnaciones como los pintores del primer grupo y la vestimenta íntegramente con Grisalla. Elaborando meticulosamente el modelado de los pliegues con grises claros sobre el fondo ocre, acentuando en la fase de coloración el contraste al aplicar selectivamente el rojo y oscurecer las sombras con el negro vibrante del trasfondo [fig.384].

Sin menospreciar las características que ofrece el óleo, otros pintores continúan empleando la Grisalla con el mismo esquema que ha finales del siglo pasado, acentuando algunos rasgos de la metodología de los pioneros de la pintura al óleo.

Lo cual podemos identificar en la *Madona de los siete dolores* (MNAC 8327) del **maestro de las medias figuras**, en el tríptico de la *Epifanía* (MNAC 64095) de **Jan van Dornicke** -conocido como maestro de 1518-, *Epifanía* (MNAC 64104) del **maestro de Pau y Bernabeu**, *Santa María Magdalena* (MNAC 24188) del **maestro del Papagallo**, *Madona de la Leche* (MNAC 24232) pintado por un autor anónimo según el modelo de Robert Campin y principalmente en el tríptico de la *Crucifixión, con san Antonio abad y Catalina* (MNAC 64088) atribuido al **maestro de la Adoración von Grootte** y la *Epifanía* (MNAC 5718) del **maestro de la Epifanía de Amberes** -éstas últimas las comentaremos con mayor detenimiento por separado-.

Como es evidente, pese a estar catalogadas en un mismo grupo, cada una de ellas tiene sus particularidades en cuanto al uso de la Grisalla, aplicándola según el procedimiento de su autor. Por lo general, la emplean en las encarnaduras, recurriendo a ella frecuentemente en los ropajes, elementos arquitectónicos, paisajes del fondo y los diferentes elementos situados en la lejanía.

Como ocurría en el tríptico del *Bautismo de Cristo*, algunas partes de la fase de coloración de la *Madona de los siete dolores* se han desconchado permitiendo observar directamente los grises de la fase de claroscuro [fig.385]. De nuevo podemos comparar ambas capas, corroborando la capacidad del óleo para fundir ópticamente diferentes estratos superpuestos.

Debido a su reducido tamaño, su autor apenas elabora el claroscuro, creando los volúmenes de forma efectista. Con la misma limitación espacial, el maestro de Pau y Bernabeu -profundamente influenciado por la pintura italiana-, para lograr un mayor contraste lumínico, oscurece el color del fondo, sustituyendo los ocres por siena tostado. Recurso que empezará a popularizarse hacia mediados de siglo, para -gracias al mayor poder cubriente del óleo- lograr resultados más



fig.388



fig.389

volumétricos. Tal y como expone Eastlake, estos pintores “instead of the original white ground, employed a dusky priming, serving as a middle tint for the shadows rather than the lights, and not exhibiting a light preparation within it”<sup>19</sup>. Modelando las figuras en la fase de claroscuro por adición de blanco, que gradúa -principalmente- por transparencia con el fondo oscuro, obteniendo diferentes gradaciones de gris óptico [fig.386].

En esta obra también podemos observar como recurre a la Grisalla -esta vez mediante la mezcla directa de blanco y negro- para pintar la mayoría de elementos, como los animales, las rocas o la cubierta del establo. Asimismo queremos resaltar como ha ejecutado las columnas y sus capiteles aprovechando las posibilidades de la Grisalla. En los que para diferenciar decorativamente los capiteles, ha alternado su coloración, dejando uno de cada dos sin colorear. En cambio para representar el aspecto del mármol vetado de las columnas, el maestro de Pau y Bernabeu aplica el color libremente, sin apenas incidir en su parte central, acentuando así su aspecto de bulto redondo, aprovechando los grises de la fase de claroscuro como los brillos de la columna [fig.387].

Pese al reducido tamaño de estas dos pinturas, las formas están creadas mediante la mancha, sin apenas utilización del dibujo conclusivo.

Sin utilizar un color de fondo oscuro, en la *Epifanía* -de van Dornicke-, *Santa María Magdalena* y la *Madona de la Leche*, observamos como modelan por completo las encarnaciones -y algún elemento más- con Grisalla. En la *Epifanía* -por ejemplo- el jubón amarillento del rey Baltasar, está conformado creando los diferentes pliegues en la fase de claroscuro mediante la mezcla directa de blanco y negro, produciendo una amplia gama de tonos, que matiza mediante suaves transiciones. En la fase de coloración, tras extender de forma bastante uniforme la tinta amarillenta, acentúa los volúmenes aplicando siena tostado en las sombras, evitando que éstas -por la acción del gris del fondo- viren hacia el verde [fig.388].

Asimismo utiliza la Grisalla en las encarnaduras, aunque aprovechando el color ocre del fondo como tonalidad media. Empleando “a general tint -pale flesh-colour, brown, or even grey- wich was sometimes passed over the ground, was intended only to assist the middle tints of the picture, and never excluded the still lighter priming”<sup>20</sup>.

---

19 EASTLAKE, Charles Lock: *Methods & Materials of painting of the great schools & masters*. vol.I. Dover Publications, 1960. p.484

20 EASTLAKE, Charles Lock: Op. cit. p.483



fig.390



fig.391

En cambio en la *Madona de la Leche*, la fase de claroscuro se extiende -como en el jubón- por todo el área de encarnadura, cubriendo por completo el ocre del fondo -aunque transpire en alguna parte-. Creando de la misma manera los volúmenes mediante la mezcla directa de blanco y negro. En la *Madona de la Leche* el contraste es mínimo, dominando los valores claros, oscureciendo las sombras posteriormente con marrón sobre la fase de claroscuro.

Por contra, el maestro del Papagallo modela íntegramente la figura con grises [fig.389].

Ambos autores acentúan el modelado en la fase de coloración. En *Santa María Magdalena* de forma parcial, oscureciendo principalmente las sombras con marrón, mientras que en la *Madona de la Leche* la intervención es global. Debido a que su fase de claroscuro está menos contrastada, además de sombrear suavemente con marrón, el autor extiende la tinta rosada de encarnadura de forma selectiva, aumentando la cantidad en las mejillas, pero también en las zonas limítrofes con las sombras o ejerciendo de tono intermedio en las partes claras, acentuando los brillos al apenas aplicar tinta de encarnadura [fig.390].

Pero entre todas las obras flamencas, en la *Crucifixión, con san Antonio Abad y Catalina* y la *Epifanía* del maestro de la Epifanía de Amberes es donde han empleado la Grisalla de forma más adelantada, utilizándola profusamente en sus composiciones y aprovechando las nuevas características de la pintura al óleo.

Aunque parten de un fondo terroso -siena y ocre respectivamente-, ambos autores elaboran la fase de claroscuro íntegramente con grises y aunque su proceso de trabajo es similar, obran con facturas diversas en el modelado de las figuras.

En el caso de la *Crucifixión*, las formas están representadas esquemáticamente, trabajando con una gama reducida de grises medios y claros, sobre los que realza las luces con finas pinceladas -aplicadas sobre fresco- cargadas de pintura [fig.391].

En cambio en la *Epifanía* el claroscuro está elaborado minuciosamente, aplicando la pintura de forma empastada, utilizando una gama mayor, esfumando posteriormente los tonos entre sí [fig.392].

Además de en las encarnaduras, -especialmente en la *Epifanía*- emplean la Grisalla en los paisajes y figuras del fondo, en la vestimenta, elementos arquitectónicos, animales y numerosos objetos -como las borlas-.



fig.392



fig.393

El maestro de la Epifanía de Amberes -gracias a la completa fase de claroscuro- colorea libremente los ropajes, sin limitarse a extender por toda su área el color local. De esta forma podemos observar directamente en numerosas zonas el trabajo inferior con grises [fig.393]. Enriqueciendo el cromatismo al colorear algunos vestidos con colores complementarios: las zonas claras con cálidos y oscuras con fríos.

Aunque de forma menos evidente, en la *Crucifixión* también se puede observar la fase de claroscuro de los vestidos, trabajada -como en las encarnaciones- de forma esquemática. Combinando las veladuras y la técnica directa en la fase de coloración; como podemos observar en la manga izquierda de María Magdalena en contraposición con el manto de José de Arimatea [fig.394].

En la coloración de las encarnaduras obran en sintonía con la metodología que han desarrollado hasta el momento en la obra; de forma esbozada en la *Crucifixión*, mientras que en la *Epifanía* su autor ejecuta esta fase con mayor detenimiento, refinando su elaboración con la mezcla de veladuras y técnica directa, que a diferencia del autor de la *Crucifixión*, aplica con la finalidad de aumentar los detalles y calidades de la piel. Lo cual queda reflejado en el rostro de Melchor, donde tras una valoración general con siena tostada, aplica con técnica directa una mezcla rosada en las luces [fig.395].

Ambos aumentan posteriormente el contraste lumínico al oscurecen las sombras con marrón, que en algunos casos oscila hasta el negro. Por último delinear los contornos de las figuras y sus dintornos más significativos.

## CORONAS DE CASTILLA Y ARAGÓN

Los modelos flamencos que durante la segunda parte del siglo anterior se integran en la pintura hispánica, convivirán durante la primera mitad del siglo XVI con algunas influencias italianas, que paulatinamente, gracias al dominio de parte de su península por la Corona de Aragón y al creciente prestigio del Arte renacentista, extendido mediante abundantes noticias loatorias, provocará la conjunción de ambos estilos.

De esta forma los influjos renacentistas tardan en impregnar, haciéndolo solo de manera superficial, sobre lo que Manuel Fernández escribe: “Lo que considero más revelador (...) del ambiente cultural español, en estos tiempos renacentistas es el parco número de obras humanistas



fig.394



fig.395

frente al muy notable de las religiosas, morales y fantásticas (con cuyo título aludo, por supuesto, a los libros de caballería). En este sentido creo que puede afirmarse que ideológicamente al menos, la sociedad española del quinientos no penetra por las veredas europeas del Renacimiento”<sup>21</sup>. De esta forma la corriente renacentista “se superpone, cohabita y hasta se fusiona a formas preexistentes” de la pintura hispánica, por lo cual los nuevos esquemas “no implican una ruptura, un rechazo, sino que las viejas fórmulas perviven adentrado el siglo XVI”<sup>22</sup>. De ahí que gran parte de la pintura hispánica de la primera mitad de siglo conserve aires medievales, manteniendo esquemas y procedimientos, que pese a su ligera evolución, mantienen una *máscara gótica*, como denomina Fernando Marías<sup>23</sup> a estas obras anticuadas -dentro del ámbito europeo-.

Es un periodo donde los pintores italianos o los foráneos que han permanecido una temporada allí juegan con ventaja, pues como diría Roy Batty “Yo he visto cosas que vosotros no creeríais”, aunque gracias a los testimonios de sus obras y de los aprendices, sus conocimientos no se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. A este respecto, Francisco de Holanda escribe en el prólogo de su *Libro de la Pintura Antigua* (1548) que, “yo, venido de Italia poco tiempo ha, trayendo los ojos llenos de la altura de su merecimiento y los oídos de sus alabanzas, conociendo yo en esta mi patria la grande diferencia con que esta noble ciencia es tratada”<sup>24</sup>. Lo cual evidencia no solo la diferencia entre las obras de ambos países, sino también la enorme diferencia en la percepción de sus hacedores.

La península Ibérica todavía es receptora de estilos, pese al tímido italianismo de Berruguete a partir de 1483, el flamenquismo encabezado por Fernando Gallego, mantuvo su liderazgo hasta finales de siglo con las obras de Juan de Borgoña en Toledo -con cierto estilo toscano- y las de Juan de Flandes en Palencia -de estilo evidentemente flamenco-<sup>25</sup>. Lo que permitirá al influjo septentrional prolongar su dominio en el panorama pictórico durante la primera parte del siglo XVI.

Muestra de ello son dos pequeñas pinturas de autores anónimos conservadas por el MNAC basadas en modelos de Roger van der Weyden: *Descendimiento de la Cruz* (MNAC 64087) y

---

21 FERNANDEZ ALVAREZ, Manuel: *La sociedad española del Renacimiento*. Anaya, 1970. p.44

22 V.V.A.A.: *El siglo del Renacimiento en España*. Akal, 1998. p.193

23 MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI, Gotico y Rencimiento*. en V.V.A.A.: *Manual del arte español*. Silex, 2003. p.429

24 FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. vol.VI. Gustavo Gili, 1982. p.42

25 COMPANY, Ximo: *La pintura Paduano-Ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España*. Facultad de Letras de l'Estudi General de Lleida, Universitat de Barcelona, 1989. p.91



fig.396



fig.397

*Epifanía* (MNAC 3943).

Ambas están realizadas según los estándares de la pintura de principios de siglo, mostrando una factura relativamente avanzada para el panorama general hispánico. En ellas -principalmente en la *Epifanía*- utilizan la Grisalla para crear numerosos elementos, además de las encarnaduras, recurren a ella en los cabellos, la vegetación, la empuñadura de la espada y la cadena dorada con la que se sujeta al cinturón, utilizándola parcialmente en los ropajes.

Pese al reducido tamaño de la *Epifanía*, aunque algunos elementos como la empuñadura estén representados de forma simple, su autor modela meticulosamente los volúmenes mediante grises claros y medios, obteniendo un acabado liso al esfumar los diferentes tonos entre sí.

Como en la anterior obra del maestro de la *Epifanía* de Amberes, su autor, refuerza el modelado en la fase de coloración, acrecentando -también- el matiz de las calidades de la piel. Estas últimas capas se diluyen ascendentemente en la frente del rey Gaspar, permitiendo observar el contraste entre las partes coloreadas, o no, de la fase de claroscuro [fig.396].

Con un acabado más rugoso, el autor del *Descendimiento* -gracias al tamaño superior de la obra- desarrolla en mayor grado, afinando los matices<sup>26</sup> de la fase de claroscuro. Que extiende por todo el área de encarnadura, cubriendo la -práctica- totalidad del fondo ocre.

Posteriormente aumenta el contraste sombreando la figura ligeramente con marrón oscuro [fig.397]. Todo este proceso es exacerbado en la figura yacente de Cristo, -que como suele ser habitual- para representar su cuerpo sin vida, acentúa su tonalidad gris en el modelado, tiñéndolo levemente en la coloración para evitar el aspecto pétreo del cuerpo.

Como en la pintura anterior emplea la Grisalla en los cabellos, que hilvana mediante finísimas pinceladas ondulantes blancas, coloreadas, tras añadir algunas líneas oscuras.

Las encarnaduras -exceptuando obviamente las de Cristo- están coloreadas en las figuras femeninas mediante finas veladuras que se engrosan en las masculinas, ocultando generalmente la fase de claroscuro. Como ocurría con las obras de Amberes, la fase de coloración se vuelve más compleja, utilizando varias tintas que su autor aplica de forma selectiva para realzar los volúmenes, finalizando con un nuevo sombreado, realizado en esta ocasión con siena tostada.

Mientras en la *Epifanía* su autor apenas recurre al dibujo conclusivo, en el *Descendimiento* son numerosos los contornos trazados con una negro o marrón oscuro.

---

26 En comparación con la obra anterior y no con el original, de la cual resta a años luz.



fig.398



fig.399



fig.400

## CORONA DE ARAGÓN

Pese a los nuevos aires provenientes de Italia y las aportaciones flamencas, lo gótico perdurará en la pintura de la Corona de Aragón, diluyéndose lentamente durante la primera mitad de siglo. El modelo medieval perdura en la organización y el aprendizaje de los pintores. El sistema gremial controla hasta los más nimios detalles del oficio. Aun así, a medida que transcurre el siglo, los nuevos ideales italianos empiezan a calar, incorporando lentamente y en pintores selectos, una manera más elitista de entender la producción artística, reforzando la faceta creadora -intelectual- sobre lo estrictamente artesanal -mecánico-. Pese a lo cual, la asociación gremial de San Lucas -de Zaragoza- perduraría sin excesivos cambios hasta 1666, año en el que los pintores abandonan su estructura<sup>27</sup>. Por el momento en 1517 los maestros del color estaban tipificados en sus estatutos en tres niveles: pintor de retablos, pintor de cortinas y dorador<sup>28</sup>.

Hasta principios de siglo, los pintores de Barcelona estaban agrupados en la cofradía de San Esteban de los Fresneros. No será hasta 1519 cuando gracias a la obtención de un privilegio propio, los pintores se dividen en tres grupos: pintores de retablos, pintores sobre tela y doradores. Agrupándose las dos primeras categorías tras una nueva ordenación en 1596, distribuyendo el gremio entre pintores y doradores. Incluyendo también -entre los primeros- el oficio de pintor de vidrieras. Finalmente Carlos II concederá a los pintores -tras largos años de campañas y gestiones- un nuevo privilegio, siéndoles otorgada el 30 de marzo de 1688 la categoría de artistas o profesores de arte liberal, dejando la pintura de ser considerada a partir de entonces como arte manual o mecánico.

El aprendizaje duraba como mínimo seis años, más otros dos en el taller de cualquier maestro colegiado bajo la categoría de oficial. Trascurridos -por lo menos- dos años, si el oficial quería independizarse y trabajar por cuenta propia, debía ser presentado por un maestro, que cursaba directamente la petición al Colegio que decidía su admisión como aspirante. Si la solicitud era aceptada, el aspirante debía someterse a cuatro pruebas: La primera era la llamada *tentativa*, que consistía en realizar un dibujo a lápiz sobre papel blanco sobre lo que propusieran los examinadores, siendo lo más común dibujos en perspectiva o de figura humana. Si el aspirante pasaba la prueba, se le informaba del tema y las medidas de la obra que debía presentar para su

27 ANSÓN NAVARRO, Arturo: *El gremio de doradores de Zaragoza. 1675-1820*. en V.V.A.A.: *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*. Instituto de Estudios Aragoneses, 1987. pp.485-511

28 CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*. Centro de Estudios Turiasonenses; Institución Fernando el Católico, 1996. p.32



fig.401



fig.403



fig.402

examen público. Una vez terminado el cuadro -dentro de un plazo de dos meses- se citaba al candidato para una nueva prueba, donde se le pedía que volviera a realizar algunos dibujos y además se producía la llamada prueba *especulativa*, que era un examen oral sobre la teoría y práctica general de la pintura. Superadas estas pruebas se realizaba con cierta solemnidad el examen público del cuadro pintado, acompañado de un dibujo al claroscuro del mismo tema. Teniendo en cuenta que estos dibujos eran la base de la Grisalla -como comentamos en el capítulo anterior- nos parece muy significativo que en la prueba además de la obra finalizada se solicitara una muestra de su capacidad de valorar el claroscuro, fundamental -como queda patente en las obras del MNAC- para la pintura de la época.

Siendo afirmativo el veredicto, el aspirante era admitido en el Colegio en calidad de Maestro Pintor, con la potestad de pintar y hacer pintar por sus discípulos u oficiales de su taller cualquier encargo relacionado con el *arte de la pintura*.

Bajo este sistema los talleres no solo producen pinturas *artísticas*, pues incluso los artistas ilustres se dedican a labores puramente artesanales, el propio Juan de Borgoña se dedicó a la policromía, Juan Burgunyó realizó el dibujo para una vidriera de la catedral de Barcelona (1513) o Alonso Berruguete aparece como decorador de velas, estandartes y banderas de la armada Real<sup>29</sup>, hasta el Greco -gran adalid de la nueva figura de artista especulativo- intervendrá en la realización de varios arcos triunfales “y otras [obras] de carácter efímero” para el ayuntamiento de Toledo y el cabildo<sup>30</sup>.

## MALLORCA

---

El gusto por lo flamenco no fue ajeno en Mallorca, donde la importación de pinturas -artísticas y artesanales- fue abundante, como consta en numerosos inventarios de bienes de la época<sup>31</sup>. La producción pictórica en la isla en este periodo estuvo dominada -de forma compartida- por pintores de la península como Alonso de Sedano (Castilla) o Pere Terrenca, proveniente del taller de Reixac (Valencia) y autóctonos como Pere Niçard.

El MNAC dispone de una única obra de este periodo, conservando dos fragmentos del retablo de

---

29 ÁVILA, Ana: Op. cit. p.35

30 GARCÍA REY, V.: *Recuerdos de antaño. El Greco y la entrada de los restos de Santa Leocadia*. en *Arte Español*, vol.VIII, 1926. citado en BUSTAMENTE, Agustín; MARIAS, Fernando: *Las ideas artísticas de el Greco, Comentarios a un texto inédito*. Cátedra, 1981. p.197

31 V.V.A.A.: *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. MNAC, 2003. pp.69-72



fig.404



fig.413

la *Santísima Trinidad*, realizada por **Joan Desí**, conocido anteriormente -a partir de Post- como maestro de San Francisco, desconociéndose su identidad hasta 1992<sup>32</sup>. Residente en la ciudad de Mallorca aparece documentado por primera vez -siendo calificado ya como pintor- en 1481, por lo que su formación debe remontarse algunos años antes. Desarrollando su actividad de forma independiente, asociándose puntualmente para trabajos más completos con otros pintores, como Gonçal Montalegre y Joan Català, con los que colaboró en la realización del retablo de la *Santísima Trinidad*<sup>33</sup>. La obra, encargada en su día para la iglesia del Espíritu Santo, tras su traslado a Manacor en el siglo XIX fue desmontada y vendida, estando en la actualidad dispersa entre la colección Massot de Argentona (tabla central), MNAC (tabla lateral izquierda y un compartimento de la predela), -antiguamente en el- Museo Marés (lateral derecha), colección Massot de Palma (dos compartimentos) y Museo de Mallorca (dos compartimentos más).

En la tabla lateral de *San Antonio atormentado por los demonios* (MNAC 64065) podemos comprobar como el gótico se adentra plenamente en el siglo XVI, en ella no hay herencia ni remanencias del siglo pasado, sino que puede considerarse puramente como una obra de estilo medieval, y como tal emplea la Grisalla.

En las encarnaduras parte sobre el fondo siena, encajando las figuras de forma lineal, modelando arcaicamente la figura mediante un tosco sombreado gris, que apenas matiza ni difumina sus bordes. Desí no añade los claros en la fase de claroscuro, introduciendo el blanco directamente en la tinta de encarnadura, que aplica en las zonas iluminadas, esta vez sí, diluyéndola sobre los límites de las sombras grises, amortiguando la transición lumínica, tiñendo posteriormente las sombras -procediendo de igual modo- con marrón [fig.398].

Además, emplea el principio de la Grisalla en el bastón y la porra que sostiene uno de los demonios, donde aplica pinceladas blancas en la fase de claroscuro para realzar los brillos, obrando de forma similar en el modelado de los demonios [fig.399].

---

32 BARCELÓ CRESPI, M. y LLOPART MORAGUES, G.: *Identificació del Mestre de Sant Francesc i altres documents per a la història de l'art mallorquí (1495-1524)*. Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana, 1992. pp.75-90

33 SABATER, Tina: Op. cit. p.376 y 377



fig.405



fig.406



fig.407

## CATALUÑA

---

El altísimo nivel de la pintura practicada en Cataluña durante los siglos anteriores decae enormemente, lo que motiva que los pintores de mayor fama sean foráneos<sup>34</sup>. Dando lugar a una gran disparidad de estilos, pasarán y se quedarán en Cataluña pintores de orígenes y formaciones muy diversas como: Ayna Bru, Pierre des Fontaynes, Juan de Burgunya, Pedro Nuñez, Pere Serafi, Pedro Pablo de Montalbergo, Isaac Hermes o Juan Gascó. Lo cual, sumado a los focos autóctonos de pintura arcaizante, provocará un ambiente general dominado por el eclecticismo. Los aglutinantes oleosos puros son cada vez más abundantes, mientras que el soporte habitual continúa siendo la tabla, no será hasta finales de siglo cuando la tela empieza a desbancarla como el soporte preferido por los artistas -que trabajan en Cataluña-.

La mayoría de esta amalgama de obras del MNAC están fechadas durante el primer cuarto de siglo. Dentro del influjo italiano encontramos al **maestro de Castelsardo**, aunque la máscara gótica impregna las dos tablas que conserva el MNAC: *Flagelación de san Vicente* (MNAC 24120) y *San Vicente en la parrilla* (MNAC 24136).

Anclada en la época medieval y ajena -y alejada- de los avances renacentistas, la escuela de Cerdeña, desarrolla una fructífera actividad durante el siglo pasado, concentrada principalmente en Cagliari, aunque exceptuando a Giovanni Muru, se desconoce la identidad de la mayoría de los pintores de este periodo<sup>35</sup>. Pese a ello su arcaísmo es más refinado que el de Joan Desí.

Sin emplear una técnica con predominio de elementos grasos en sus emulsiones, realiza la fase de claroscuro aprovechando el fondo ocre como valor medio y claro -según la figura-, perfectamente visible en el costado sombreado del santo en la *Flagelación*. Sobre el cual traza las sombras de forma abocetada, haciendo uso en algunas ocasiones del *tratteggio* para crear las gradaciones [fig.400]. En adelante, obra de dos maneras diferentes, añadiendo o no los claros en la fase de claroscuro. Aumentando el aspecto volumétrico de las primeras, aunque modelándolas solo parcialmente y de forma esquemática, sin extender la valoración a toda el área de encarnadura [fig.401].

Como en obras anteriores -donde procedían de manera similar-, la tinta de encarnadura es rosada, con la cual, además de colorear, ilumina las partes claras, oscureciendo con marrón las sombras.

---

34 GUDIOL, J.M.; ALCOLEA, S.; CIRLOT, J.E.: Op. cit. p.156

35 V.V.A.A.: *Modelos, intercambios y recepción artística*. vol.2, Universitat Illes Balears, 2008. p.1690



fig.408



fig.410

La mala adherencia -debido a problemas con el porcentaje oleoso- ha provocado que algunas partes de la fase de coloración hayan desaparecido, dejando a la vista la fase anterior [fig.402]. Lo cual también nos permite comprobar, como pese a emplear la Grisalla mayoritariamente para pintar las encarnaduras, el maestro de Castelsardo también la utilizó -por lo menos- en algunos ropajes. Concretamente en el personaje que aviva el fuego con un fuelle, que ha perdido la mayoría del color verde que cubría su chaqueta, conservando sólo el de las partes más oscuras, es decir, con mayor cantidad de pintura. En ella podemos observar como apenas ha valorado las luces en la fase de claroscuro, en la que extiende libremente una mano blanca sobre el fondo ocre y algunas líneas del boceto inicial, creando los pliegues directamente con el verde [fig.403]. Por último el maestro de Castelsardo repasa la mayoría de los contornos, con marrón o negro, según quiera resaltar la figura.

## JUAN GASCÓ

---

Es el autor más representativo de la pintura con Grisalla durante el siglo XVI en Cataluña. De origen Navarro -nacido en Tafalla-, se estableció en Vic -por lo menos- desde 1503, donde creó un prolífico taller que dominó la producción de la comarca y territorios limítrofes hasta 1546, primero capitaneado por él mismo, tomando el relevo en 1529 su hijo Pere Gascó<sup>36</sup>. Lo cual nos hace pensar -al observar las enormes diferencias en la ejecución de sus obras- que no intervino directamente en todas las pinturas de su extenso catálogo, siendo probable que muchas fueran realizadas por el taller.

Colaboró con los Vergos en el retablo de *San Esteban* de Granollers. De las catorce tablas que se conservaban en el momento de su adquisición -parte fue quemado en 1909- trece se custodian en el MNAC<sup>37</sup>. Entre ellas, cuatro tablas con David, Abraham, Moises e Isaías (MNAC 24150, 24152, 24149 y 24151) están ejecutadas por Gascó. Del cual el MNAC también posee el retablo de *San Pedro* (MNAC 15934).

Juan Gascó y su hijo Pere utilizan reiteradamente la Grisalla de forma completa, extendiendo en la fase de claroscuro la valoración gris a toda el área de encarnadura. Lamentablemente en las

---

36 MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel: *Revisió del taller dels Gascó i de la pintura cincenista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur.* en *AUSA*, núm. 168. Patronat d'Estudis Osonencs, 2011. p.334

37 De las cuales cuatro pertenecen a Juan Gascó. BORONAT i TRILL, M<sup>a</sup> Josep: *La política d'adquisicions de la Junta de Museus*, vol.I, L'Abadia de Montserrat, 1999. p.433



fig.409

obras del MNAC, exceptuando detalles puntuales del retablo de *San Pedro*, apenas es perceptible

En la misma época que las obras del MNAC -c.1500 y 1516 respectivamente- existen una serie de obras que, o por su ejecución o -principalmente- por su mal estado de conservación dejan a la vista gran parte de la fase de claroscuro, constituyendo unos ejemplos rotundos de la pintura con Grisalla.

Paradójicamente, en las primeras obras realizadas en Osona podemos apreciar desde un principio una manera de proceder distinta a las tablas del retablo de Granollers. Ya en los compartimentos del retablo mayor de la Iglesia de san Juan de Fàbregues (MEV 45, 73 y 3074) fechados hacia 1503, las figuras están modeladas íntegramente con grises en la fase de claroscuro [fig.405]. Aun así, al utilizar un procedimiento mixto (magro-graso), el fondo ocre todavía actúa por transparencia en los tonos medios de las superficies amplias de encarnadura, elaborando los detalles o algunos rostros con mayor cantidad de pintura [fig.406].

Esta manera de proceder se intensifica en un compartimento de retablo con un calvario procedente de la iglesia de san Francesc de Vic (MEV 529), fechada inmediatamente después -alrededor de 1504-. En ella, el abundante uso del negro en las partes oscuras de la fase de claroscuro se acentúa. Sobre un primer esbozo de las sombras, ilumina de forma velada las luces, difuminando los diferentes tonos entre sí, reforzando posteriormente las sombras, al mismo tiempo que las contornea [fig.407], matizándolas en la fase de coloración con marrón oscuro, aumentando así el contraste lumínico<sup>38</sup>.

En otro fragmento realizado c.1505 con la *Madona y santa Ana* (MEV 48), proveniente de un retablo de la iglesia de la Casa de Misericordia de Vic, observamos como la fase de claroscuro se limita a modelar exclusivamente los valores oscuros, con grises medios y un sombreado realizado principalmente -en esta ocasión- con marrón, resaltando con blanco puro los brillos [fig.408].

Asimismo podemos comprobar como extiende la Grisalla a los ropajes, ejecutados íntegramente mediante la mezcla directa de blanco y negro, acentuando el contraste -aquí sí- al oscurecer las sombras con abundante negro, iluminando sucintamente los brillos con finas pinceladas blancas [fig.409].

Coloreándolo posteriormente con una fina veladura de tierra sombra los claros -amarilleando los

---

38 Esta valoración oscura de las sombras está acentuada -en esta obra- por el oscurecimiento general que le ha ocasionado el paso del tiempo.



fig.411



fig.412

brillos-, aumentando su consistencia hacia las sombras. Tiñendo seguidamente todo el conjunto con una fina capa de carmín.

En cambio, como en la fase de claroscuro de las encarnaduras, Juan Gascó apenas había incluido las luces, las colorea con una mezcla rosada que aplica exclusivamente en las partes claras, empleando siena tostada y marrón oscuro en las sombras [fig.410].

De nuevo en la siguiente obra, un fragmento con un *Calvario* [MEV 30] -en esta ocasión atribuida- fechada c.1507, comprobamos una variación de estilo. Introduciendo nuevamente las luces en la fase de claroscuro, que en un principio está resuelta con grises claros y medios, añadiendo las sombras posteriormente con suaves veladuras marrones. De nuevo el paso del tiempo nos permite contemplar directamente la fase inicial de la Grisalla, esta vez en las manos de María Magdalena [fig.411].

Para hacernos una idea de como debía ser el resultado final de estas obras, podemos observar los compartimientos y la predela del retablo de la iglesia de Sant Julià de Vilaermosa (MEV 3682, 3683 y 3684) que conservan en buen estado la fase de coloración. Pese a lo cual no oculta por completo la fase de claroscuro gris, que puede entreverse entre las pinceladas que aplican la tinta de encarnadura, que pese a estar bien cargadas de pintura, no cubren toda la superficie por completo, ni están aplicadas con la misma disolución, reforzando así los volúmenes de las figuras.

Su obra más relevante, la *Santa Faz* (MEV 1947), proveniente de la catedral de Vic y fechada c.1520, estuvo atribuida durante largo tiempo a Bermejo<sup>39</sup> -todo un alago para Gascó-. Ciertamente existe una diferencia con las obras anteriores, y es la calidad. El modelado, realizado en esta ocasión aprovechando el siena del fondo como valor medio, que aclara u oscurece dando forma a la cara. Realizando -como en las tablas precedentes- un sutil sombreado con marrón oscuro, aumentando la fusión entre las luces y las sombras.

Si en las anteriores obras, los volúmenes eran sencillos y esquemáticos, en la *Santa Faz* se tornan naturalistas, elaborando con mayor detenimiento las transiciones tonales del anguloso rostro, sin por ello rebajar su rotundidad.

Pudiendo observarse con claridad la fase de claroscuro, pues las capas de coloración han desaparecido en gran parte [fig.412].

---

39 V.V.A.A.: *Catalonia, Arte Gótico en los siglos XIV-XV*. Fundación la Caixa, 1997. p.227; SUBÍAS GALTER, Juan: *Historia de la pintura hispánica: De la prehistoria a Goya*. Aedos, 1970. p.72



fig.415



fig.416

De nuevo, la técnica de Gascó varía en la siguiente obra -realizada en 1521-, un *Calvario* (MEV 72) proveniente del retablo de la iglesia parroquial de Sant Andreu de Pruit. En ella, reduce el grosor de las capas, recuperando un acabado más cercano a la pintura al temple. La fase de claroscuro -en la línea de la *Santa Faz*- deja de cubrir todo el área de encarnadura, adquiriendo el color del fondo mayor relevancia. Por ejemplo podemos comprobar como la oreja de Cristo está resuelta sobre el fondo de forma dibujística con marrón, sin valoración gris ni coloración.

La representación volumétrica se simplifica nuevamente, modelando la mayoría de las figuras con grises claros, sin pintar las sombras directamente con negro, que reserva para los contornos, empleando para ambos cometidos el marrón [fig.413].

En esta obra también intervino su hijo y sucesor Pere o -Perot-, del cual -a tenor de sus obras posteriores- parece evidente su intervención en la figura de María Magdalena, donde como en la obra del MNAC -*Resurrección de seis muertos ante las reliquias de san Esteban* (MNAC 43801)- combina el modelado inferior gris con la coloración ejecutada con técnica directa, que cubre parcialmente la fase de claroscuro.

Este procedimiento se extiende a un número mayor de figuras en la siguiente obra, *San Bartolomé destruyendo el ídolo pagano* (MEV 64), procedente del retablo de la capilla de San Bartolomé del Hospital de Vic. En ella, la pintura adquiere una textura más rugosa, con acabados característicos de la pintura al óleo, llegando a emplear mayor cantidad de pintura en puntos concretos de la fase de claroscuro, como en la mano del santo.

Realizando la primera fase con tonos claros y medios, sin apenas difuminarlos, coloreándolos con técnica semidirecta con mezclas rosadas [fig.414].

Aunque la obra está contratada con Juan<sup>40</sup>, que evidentemente ejercía como líder del taller, marca el relevo -en la práctica- de Perot como principal artífice. Para Angulo la obra de Gascó a partir de los años veinte “abandona el gótico y emplea las formas renacentistas”<sup>41</sup>, creando la figura de un Gascó II -su hijo-.

La máscara gótica -presumiblemente- empieza a quedar atrás en las obras de Pere como reflejan las atribuidas *Sagrada Família con San Juan* (MEV 12319) y principalmente *Madona con san Juan* (MEV 12318).

En otra de sus obras -atribuidas-, el retablo de *San Vicente* (MEV 955), de la ermita de Borgonyà

40 SUREDA i JUBANY, Marc: *Sant Bartomeu destruint l'ídol, de Joan i Perot Gascó (MEV 64). Nova aportació a la col.lecció de pintura renaixentista del Museu Episcopal de Vic.* en *Quaderns del MEV*. núm. 3. Museu Episcopal de Vic, 2009. p.144

41 ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Ars Hispaniae*. vol. XII. Plus-Ultra, 1955. p.69



fig.414



fig.417



fig.418

(Sant Vicenç de Torelló). El regusto medieval de la pintura enlaza con el primer método empleado por Juan, utilizando generosamente el negro en las sombras de la fase de claroscuro, que puede observarse con claridad en numerosas partes -gracias al mal estado de conservación- [fig.415]. Lo cual no se ajusta con las anteriores obras atribuidas, estando ejecutada la primera íntegramente mediante técnica directa -una rareza- y la segunda con un modelado en la fase de claroscuro dominado por los tonos claros y medios, reforzando las sombras con marrón.

Posteriormente -como su padre-, Pere afianza los volúmenes ejecutando la coloración de forma selectiva, diluyéndo las tintas en las zonas claras, aplicándolo con mayor carga en los tonos medios [fig.416].

Los cambios de estilo en obras de fechas similares puede reflejar una mentalidad innovadora de Juan Gascó, experimentando y buscando nuevas soluciones metodológicas, siempre y cuando fuera él el autor en primera persona, pues ésta podría ser también una respuesta que explicara la diversidad de métodos.

Respecto a esta evolución irregular, Cornuella hipotetiza sobre la existencia de tres figuras Gascó: Gascó I (Juan), Gascó II (Pere) y Gascó III (un hermano de Pere o colaborador del taller)<sup>42</sup>.

Una constante en las obras comentadas es el modo de utilizar la Grisalla en la vegetación y los cabellos, aplicando pintura blanca mediante punteados y pequeñas pinceladas en las primeras, y finas pinceladas que ondulan libremente -y en ocasiones con cierto desorden- los segundos. Ésto quizá se deba a la intervención de aprendices en elementos secundarios como la vegetación o colaboradores especializados encargados siempre de los cabellos.

## AYNE BRU

---

Poco -más bien nada- tienen que ver las obras de los Gascó con la pintura de Ayne Bru, del cuál se especuló que podría proceder de la ciudad alemana de Brun o de la checa Brno<sup>43</sup>, aunque su

---

42 Aun así, la figura de Gascó I tampoco responde o ayuda a comprender porqué modificaba tanto sus métodos. CORNDUELLA i CARRÉ, Rafael: *La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic*. en *LOCVS AMOENVS*. núm 6. UAB, 2002. p.176.

43 Muchas son las posibles ciudades natales del pintor con las que se ha especulado, sin que exista ninguna certeza que haya zanjado el asunto -aunque en su testamento consta que su ciudad de origen está en Brabante-. Una recopilación de las diferentes hipótesis puede encontrarse en V.V.A.A: *El Renacimiento Mediterráneo*. Museo Tyhssen Bornemisza, 2001. p.574



fig.419



fig.420

testamento realizado en Girona en enero de 1501 nos informa que proviene de la ciudad de Lummen o Lovaina<sup>44</sup>, habiendo realizado -posiblemente- una estancia en la Italia septentrional<sup>45</sup>. Aparece documentado por primera vez en Cataluña en 1501, contratado por los dominicos de Girona. Un año después recibe el encargo del retablo mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallés, del cual el MNAC conserva dos tablas: *Martirio de san Cugat* (MNAC 15840) y *San Cándido* (MNAC 64049). Terminado el retablo de San Cugat reaparece de nuevo en Girona en 1507. Ainaud de Lasarte hace referencia a una “alusión documental” que -supuestamente- haría referencia a su muerte en Albí antes de 1510<sup>46</sup>.

El deje medieval no está presente en las obras -que han perdurado- de Ayne, importando una manera de pintar más moderna, concebida a partir de las posibilidades expresivas de la pintura al óleo, fundamentalmente el poder de la pincelada.

Utilizando parcialmente la Grisalla, que emplea de forma original, combinando partes ejecutadas según los cánones de la tradición con zonas resueltas mediante técnica directa.

En las dos tablas conservadas del retablo de Sant Cugat parte sobre un fondo siena<sup>47</sup>, más oscuro de lo habitual, extendido sobre el original fondo blanco que asoma en determinados puntos de la obra. Sobre el cual encaja las figuras fugazmente con pinceladas discontinuas. Continuando por esbozar con el mismo método las sombras, creando diversas tramas irregulares.

Realizando la fase de claroscuro con abundante materia, aplicando cargadas pinceladas que raramente empasta. Aunque sin ninguna lógica aparente<sup>48</sup>, este trabajo no abarca la totalidad del área de encarnadura, circunscribiéndose exclusivamente a las partes claras o medias, aunque sin recurrir siempre a este método para pintarlas [fig.417]. Estos segmentos están ejecutados con grises, creando los volúmenes sin apenas transiciones, valorando los diferentes tonos bruscamente con una gama, que aunque se centra principalmente en valores claros y medios, alcanza también -puntualmente- los oscuros.

Este modelado fragmentado se complementa con un segundo sombreado lineal, que parcialmente se integra sobre los grises [fig.418].

---

44 Lamentablemente el documento no es esclarecedor por un posible error al transcribir el nombre, que en el documento aparece como *Limeny*. GARRIGA, Joaquim: *De noms dits a noms escrits: Una hipòtesi sobre l'antropònim del pintor "Aine Bru"*. en V.V.A.A.: *Miscel·lània Oriol Martorell*. UB, 1998. pp. 274-277

45 PUIG, Arnau: *Història de l'art català: del renaixement al barroc*. Tàber, 1970. p.37

46 AINAUD DE LASARTE, Joan: *Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico*. en V.V.A.A.: *Cataluña (Tierras de España)*. vol. II. Fundación Juan March, 1978. p.100

47 Exceptuando el personaje que asoma parcialmente en la parte derecha, añadido -al menos con la obra ya iniciada- directamente sobre la franja inferior del cielo. Lo mismo ocurre con el pulgar de la mano izquierda del santo.

48 Pudiendo también ser un recurso para enmendar errores del encaje de las figuras.



fig.421



fig.422



fig.423

El procedimiento mixto que aplica Ayne queda ejemplificado en la pierna izquierda del santo, donde contrasta la parte ejecutada en la fase de claroscuro -visible desde la pantorrilla hasta el tobillo- con el resto, resuelto mediante técnica directa, aplicando el color sobre el fondo ocre esbozado -visible en la planta del pie- [fig.419].

Además de este personal empleo de la Grisalla en las encarnaduras, Ayne también la utiliza en el cesto; sirviéndose asimismo de su principio en la soga, la fachada de la iglesia de Sant Cugat y el personaje que sale de ella.

Debido a su irregular fase de claroscuro, colorea las encarnaciones con una tinta rosada, que aplica de forma dispar, variando su densidad y matizándola en fresco para mejorar la representación volumétrica, ocultando de forma desigual las capas inferiores [fig.420]. Lo cual no aplica a todas las figuras, ejecutando algunos rostros íntegramente con técnica directa, sin fase de claroscuro. Podemos incluso observar en el rostro del verdugo, unas últimas pinceladas blancas para realzar los brillos, iluminando los claros directamente mediante la tinta de encarnadura.

Por último, traza libremente los contornos -y algunos dintornos- para clarificar o resaltar algunas formas, con siena tostada -primero- y -después- con negro [fig.421].

Lamentablemente la pintura de Ayne Bru fue ignorada por sus contemporáneos catalanes, permaneciendo ajenos a su técnica. Los estilos predominantes han quedado reflejados en las obras de carácter pseudoitaliano e hispanoflamenco -comentadas anteriormente-, realizadas seguramente -a tenor de su factura- por autores foráneos. Asimismo el MNAC conserva una buena representación de artistas extranjeros ilustres, que -sí- contribuyeron a marcar la dirección de la pintura hispánica, desarrollando su actividad de forma itinerante por diversos territorios.

Proveniente de Estrasburgo, la primera noticia de **Juan de Burgunya** -o maestro de san Félix- en la península lo sitúa en Murcia, donde se casa. Estableciéndose posteriormente -desde por lo menos 1510- en Barcelona, donde pese a una serie de breves estancias en distintos puntos de la Corona de Aragón, permanecerá hasta su muerte (c.1525).

Pese a su origen septentrional, Burgunya practicaba una pintura con una fuerte influencia italiana, como puede observarse en su abigarrada *Madona con san Juan* (MNAC 5690), realizada alrededor de su última década de vida.



fig.424



fig.425

En ella, utiliza la Grisalla de forma ecléctica para pintar las figuras y sus vestidos, combinando diferentes métodos, empleando también la Grisalla parcialmente en las alas de los ángeles y la vegetación.

En esta pintura podemos identificar tres maneras diversas de ejecutar la fase de claroscuro. La convencional de la época -aunque con ciertas modificaciones-, otra donde tras una ligerísima valoración gris -que en algunos personajes no es más que una base uniforme- dibuja las formas con marrón, y por último una intermedia entre las dos primeras [fig.422 y 423]. Estos métodos se ajustan según la importancia y escala de las figuras, empleando así el primero -el más elaborado- en las principales, el tercero -intermedio- para las que se encuentran en segundo plano, y el segundo para las más alejadas.

En general Burgunya ejecuta la obra inclinándose predominantemente hacia la pintura directa, por eso, incluso las figuras realizadas con el primer método, tienen su fase de claroscuro muy poco contrastada, realizada con grises medios sin apenas matices. Modelándolas principalmente con el sombreado marrón que ejecuta posteriormente, e incluso con algún realzado blanco para los brillos [fig.424].

Debido a que en la fase anterior apenas se han introducido las luces, en la coloración prepara una tinta de encarnadura rosada que aplica en las partes iluminadas.

Su técnica ambivalente queda reflejada en la ejecución de las vestiduras de los ángeles que sostienen el mantón protector sobre la Madona. En las que podemos diferenciar perfectamente las que han sido realizadas con Grisalla de las que no.

Gracias a haber realizado la fase de claroscuro de manera empastada y colorearla con finas veladuras, éstas se han asentado en la superficie irregular de forma desigual, provocando un acabado aterciopelado. Mientras que en las prendas ejecutadas con técnica directa pura, obtiene calidades densas con frías texturas [fig.425].

En una línea similar -en cuanto a la utilización de la Grisalla- se encuentra **Pedro Nunyes**. Pintor relacionado directamente con Juan de Burgunya, del cual consta que terminó o ejecutó encargos no concluidos tras su muerte.

Originario de Portugal, reside en Barcelona por lo menos desde 1513, dominando -tras la muerte de Burgunya- la pintura barcelonesa entre los años 1526 y 1554, monopolizando los encargos más importantes. La prolífica labor de su taller queda reflejada en su nutrido catálogo con más de



fig.426



fig.427

veinte retablos documentados, además de trazas para vidrieras y otras obras menores<sup>49</sup>. En 1532 se asocia con su compatriota Enrique Fernandes y con Nicolas de Credensa. De las obras surgidas fruto de esa colaboración se conservan todavía cuatro retablos: las puertas del retablo de *San Eloy* (MNAC 15893, 24250, 24252, 24253, 24254 y 24255) (1526-1529), el de *San Martín* (1527-1533) en la iglesia de Capella (Huesca), el de la *Pasión* (1528-1530) en la iglesia de San Justo de Barcelona, y el del antiguo Hospital de Severo (1541-1542) actualmente en el museo Diocesano de Barcelona.

Las puertas del retablo nos ofrecen la posibilidad de observar en un mismo soporte pintura monocroma y pintura con Grisalla. Con una representación de la *Anunciación* en su parte exterior ejecutada exclusivamente con grises<sup>50</sup>. Lamentablemente la claridad meridiana de este procedimiento no se reproduce en las escenas posteriores, donde apenas existen ejemplos relevantes del empleo de la Grisalla. Debido principalmente a que Nunyes la utiliza parcialmente y de forma contenida.

Realizando un suave modelado sobre el fondo terroso, que inicia conjuntamente con el encaje inicial de las figuras, sombreándolas mediante una sencilla trama. Prosiguiendo mediante la mancha, con la que acentúa los matices, trabajando con una gama centrada en tonos medios [fig.426]. Son muy pocas las figuras donde Nunyes introduce las luces en la fase de clarooscuro, posponiéndolas para añadirlas conjuntamente con la coloración. Obrando en ellas con una técnica semidirecta, aplicando la tinta rosada de encarnación de forma desigual, diluyéndola a medida que se aproxima a las partes sombreadas, produciendo -en algunas ocasiones- por transparencia del fondo oscuro, tonalidades de gris óptico. Asimismo aumenta la cantidad de pintura en las zonas más claras, llegando a aclarar la mezcla con blanco.

Finalizando por delinear los contornos de las figuras y sus elementos más significativos.

Quizá como muestra del nivel general mediocre de la pintura catalana durante el siglo XVI, la Grisalla sufre un ligero retroceso, encontrando pintores representativos de la época que no la emplearon, como Pedro Fernández -natural de Murcia, pero activo en Catalauña- o que la utilizaron escasamente como Pere Serafi, originario de Grecia que tras un -supuesto- periodo de formación en Italia, se estableció en Barcelona -por lo menos- desde 1534 hasta su muerte en

---

49 V.V.A.A.: *El Renaixement a Catalunya: l'Art*. Ajuntament de Barcelona, 1986. p.72

50 GANDIA I ORTEGA, Emili: *Pintures al dors dels retaules del Gremi d'Argenters*. en *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, vol.1. Junta de Museus, 1931. pp.186-189



fig.428



fig.429



fig.430

1567. Colaborando con un gran número de pintores, manteniendo siempre un marcado estilo *miguelangesco*. Entre sus obras documentadas que han perdurado, son pocas en las que se observe el empleo de la Grisalla de forma clara, ni las sargas del órgano de Barcelona -realizadas con pintura monocroma-, ni las puertas del órgano de la catedral de Tarragona y ni el retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Martí de Arenys de Munt -del cual el MNAC conserva ocho compartimentos-. Pudiendo haberla utilizado en la *polsera* del retablo con profetas y sibilas (MEV 66), obra atribuida donde emplea un procedimiento mixto. Valorando levemente las luces con gris, acentuando las sombras con marrón oscuro y coloreando las encarnaciones con técnica directa.

## ARAGÓN

La herencia medieval también permanece presente en la pintura aragonesa, donde -con cierta distancia- la influencia italiana empieza a vislumbrarse en las obras de Pedro Aponte y el maestro de Bolea, autores activos a partir del siglo XVI<sup>51</sup>.

Dentro de esta corriente se podría enmarcar a un **nuevo maestro de Sigena**, activo en el monasterio de Santa María entre 1515 y 1519, donde realiza el retablo mayor del panteón Real. Del que, entre las quince tablas conservadas, el MNAC custodia el compartimiento de *Jesús entre los doctores de la ley* (MNAC 64109).

En ella utiliza la Grisalla exclusivamente en las encarnaduras, realizando sobre el fondo ocre un ligero modelado con gris que no cubre todo el área de encarnadura. Empleando el propio color del fondo para determinados valores medios y oscuros, que, o bien combinados con el gris o con el sombreado marrón -que aplica posteriormente- crean los volúmenes de las figuras en la fase de claroscuro [fig.427]. Representándolos de forma esquemática, repitiendo un mismo patrón en las figuras.

Coloreándolas con técnica mixta, extendiendo selectivamente una mezcla rosada en las zonas iluminadas aprovechando el trabajo inferior como referencia, acentuando los brillos mediante pequeñas pinceladas blancas aplicadas sobre fresco.

---

51 CAMON AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVI*. vol. XXIV. Espasa-Calpe, 1970. p.278

## VALENCIA

---

Cuando Berruguete regresa a Castilla procedente de Urbino a finales de 1482, Francesco Pagano, Ricardo Quartraro y Paolo de San Leocadio -que acabará permaneciendo unos 40 años- ya llevan diez años pintando en Valencia *all'italiana*. Este hecho no significó una transformación radical con la tradición dominante en aquel entonces, de carácter filoflamenca, lo que demuestra lo enraizado que estaba el gusto por lo italiano en tierras valencianas, que pese a no ser la moda principal, tenía abundantes seguidores. Cohabitando incluso diversas corrientes dentro de los *italianistas*, como la emiliano-véneta -del propio San Leocadio-, los estilos pseudotoscanos de Miguel Esteve y Fernando Yáñez de la Almedina, éste último con cierta herencia leonardesca -como apunta Donoso-<sup>52</sup>.

En los últimos años del siglo XV y principios del XVI, la pintura hispánica vivió una pugna entre la corriente hispanoflamenca y la nueva corriente italiana, que en Valencia siempre mantuvo adeptos. La presencia italianizante se había mostrado a través de la figura de Jacomart, activo en Nápoles entre 1442-1450, mucho menos influyente fue el florentino Giuliano Poggibonsi “Julia lo florentí” -como aparece en los documentos-, que intervino de manera ghibertiana en los relieves del trascoro de la catedral de Valencia entre 1417 y 1424<sup>53</sup>.

1472 será una fecha clave para la nueva ola del estilo italiano, que irrumpe a raíz del contrato de Pagano y San Leocadio para realizar las pinturas murales del altar mayor de la catedral de Valencia. Pese al esplendor de la pintura valenciana de este periodo, la máscara gótica también estaba presente en numerosas obras de inicios del XVI, como podemos observar en la *Virgen con el Niño, santos y ángeles*, de Vicente Macip (MNAC64085).

Esta corriente italiana queda reflejada en las obras del MNAC de este periodo, *Lamentación sobre Cristo muerto* (MNAC 64105) de Paolo de San Leocadio, y *San Vicente Ferrer* (MNAC 15942) y *San Bruno* (MNAC 15943) de Juan de Juanes.

**Paolo de San Leocadio**, nació en Reggio nell'Emilia en 1447<sup>54</sup> y probablemente, como Ercole de Roberti, pudo haberse formado en el taller de Cossa, siendo “forse uno dei tanti garzoni che macinava e impastava i colori per Francesco Cossa”<sup>55</sup>. Tras su llegada a Valencia acompañado

---

52 DONOSO, Rosa: *Guía del Museo Provincial de Huesca*. Ministerio de Educación y Ciencia, 1968. p.115

53 COMPANYY, Ximo: Op. cit. p.87

54 CARRI, P.: *Brevi studi sul Quattrocento emiliano*. Ubaldo Guidetti, 1922. p.10

55 CONDORELLI, Adele: *Paolo de San Leocadio*. en *Commentari*. núm.14. De Luca, 1963. p.142.

por -Francesco Pagano y Riccardo Quartararo<sup>56</sup>, estableciéndose en la ciudad del Turia, donde desarrolló una importante carrera pictórica, recibiendo notables encargos por parte de la iglesia y la nobleza<sup>57</sup>, imprimiendo una profunda huella renacentista en la posterior generación de pintores valencianos. En Barcelona se conservó en la catedral un *Cristo portacroce* -hoy desaparecido- supuestamente pintado por él<sup>58</sup>.

En la pequeña tabla del MNAC -realizada c.1507- apenas se atisban muestras de haber utilizado la Grisalla, obrando mediante una técnica -principalmente- directa. Pese a lo cual podemos vislumbrar ciertas características que podrían indicar su empleo<sup>59</sup>.

Solo en algunas partes de las figuras modela sutilmente los volúmenes, a modo de leve esbozo, sobre el fondo siena de la imprimación. Conformándolas con mayor detenimiento al aplicar las tintas de encarnadura, las cuales, por acción del fondo oscuro producen tonalidades de gris óptico [fig.428].

Aunque en esta pintura no se pueda constatar la existencia de la fase de claroscuro, podemos observarla en obras como la *Virgen con el Niño y san Juanito*, depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Inv. General 1198), en la *Dolorosa* del Museo del Prado (P07135) y especialmente en la *Virgen del caballero de Montesa* (P01335), donde es perfectamente visible el trabajo inferior en el rostro de san Benito, evidenciándose también su empleo en el blusón rojo de la Virgen [fig.429].

Sin la excelencia de San Leocadio, **Juan de Juanes**, hijo de Vicente Macip -su nombre era Vicente Juan Macip- fue uno de los representantes nacionales más ilustres de la corriente italianista, dominando el panorama pictórico valenciano de mediados de siglo. José García Hidalgo en sus *Principios para estudiar el arte de la pintura* (1691) lo describe como “segundo Rafael en la misma escuela, pasmo de su tiempo en todas las partes que a la especulativa y corrección y hermosa conducción convienen”<sup>60</sup>. Habiendo compuesto -según Palomino- imágenes con mucha devoción, “porque además de ser varón de conocida virtud, se preparaba con la

---

56 BOLOGNA, Ferdinando: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando el Cattolico*. Società Storia Patria Napoli, 1978. p.171

57 V.V.A.A: *El Renacimiento Mediterráneo*. Museo Tyhssen Bornemisza, 2001. pp.502-504

58 BUENDIA, José Rogelio. *La pintura española del siglo XVI*. En V.V.A.A.: *Historia del Arte Hispánico*, vol.III. Alhambra, 1980. p.108

59 Recordamos que la pintura al óleo permite camuflar en la coloración la fase de claroscuro.

60 FERNÁNDEZ ARENAS, José: Op. cit. p.173



fig.432



fig.433



fig.431

confesión y comunión antes de pintarlas, como lo escriben Pacheco y Laurencio<sup>61</sup>.

Aunque las obras del MNAC están realizadas hacia el final de la primera mitad de siglo, denotan una técnica menos refinada que la de San Leocadio. Procedentes de la cartuja de Vall de Crist (Castellón), en las dos tablas, Juanes utiliza la Grisalla parcialmente, combinándola -en ocasiones- con la técnica directa.

Como San Leocadio, incorpora la tonalidad del fondo en el modelado, reservándola para los valores medios, modificándola con grises claros en las luces y con marrones para las sombras.

El grado de elaboración de la fase de claroscuro varía entre las diversas partes de las encarnaciones. En la pequeña figura del Cristo crucificado, Juanes crea los volúmenes totalmente con grises y marrones, matizando las diferentes tonalidades en fresco, llegando a empastar pintura blanca en los claros [fig.430]. Aunque por lo general suaviza las pinceladas al difuminarlas para fundir entre sí los diversos tonos.

Exceptuando la figura de Cristo, escasamente ilumina las luces, centrándose primordialmente en esta primera fase en las sombras, modelando las partes iluminadas en la fase de coloración [fig.431]. Incluso llega al extremo de casi no emplear la Grisalla, como en el rostro de san Bruno, donde realiza un sencillo modelado sin apenas contraste, definiendo las formas posteriormente en la coloración con técnica directa [fig.432].

Juanes también utiliza el principio de la Grisalla en la vegetación y la ciudad del paisaje situado tras san Bruno, obrando de forma inversa, creando las formas mediante su iluminación, mientras que en las encarnaciones se centraba principalmente -en la fase de claroscuro- en las sombras [fig.433].

## CORONA DE CASTILLA (primera parte)

Pese al cambio de siglo el panorama artístico continúa estando marcado por los influjos septentrionales, “este estilo gótico, pujante en el 1500, no era sino la continuación de la nueva tendencia que, procedente de Flandes, Borgoña y Centroeuropa, había hecho acto de presencia en

---

61 CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino de: *El Parnaso español laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo IV, Siglo XVIII. Centro de Estudios Historicos, 1936. p.54



fig.436



fig.434



fig.435

las décadas centrales del siglo XV; había sido perfectamente asimilada y potenciada pues daba respuesta a los deseos más importantes de representación de la iglesia y la nobleza de la época”<sup>62</sup>. Una muestra de la popularidad -entre las clases no populares- del arte septentrional la representa Felipe de Guevara, que aunque residió la mayor parte de su vida en Madrid, su trabajo al servicio del emperador, le permitió visitar Sicilia y Flandes -entre otros lugares-, decantándose por el arte de los segundos, como refleja en sus *Comentarios de la pintura* (c.1560), donde afirma que fue el primer coleccionista en España de el Bosco, además de poseer pinturas de Van Eyck, Patinir, Van der Weyden, un retrato de mano del maestre Miguel Sitium, y una larga lista de autores del norte de Europa<sup>63</sup>.

Aún así, los ecos renacentistas empiezan a penetrar en la pintura castellana, ya fuera de forma directa mediante pintores como Berruguete, o a través de otras escuelas europeas que empiezan a asumir los postulados italianos. En Castilla “el arte de Italia se acepta, pero de modo parcial, indirecto y mediatizado, sin la franca y espontánea entrega con que se recibieron entre nosotros los movimientos artísticos de la Flandes del XV (...). Los frutos de esta influencia son pobres y desmedrados, sin alegría ni genialidad; están, sobre todo, llenos de nostalgia del pasado”<sup>64</sup>.

Esta tónica se mantendrá durante largo tiempo en la Corona de Castilla, virando sus gustos artísticos entre el arte septentrional de Flandes, Holanda y Alemania, y el arte italiano. Lo cual no siempre era producto de modas sucesivas, sino que podía ocurrir al mismo tiempo, como queda patente en los reinados de Carlos V (Tiziano-Durero) o Felipe II (Tintoretto/Veronés-Rubens).

Las obras castellanas de la primera parte del siglo XVI que conserva el MNAC, muestran la visión heterogénea de la pintura de este periodo, con un fuerte perfil conservador y una demostración de las enormes carencias de sus autores.

Lo cual queda patente en las tablas del retablo de la *Pasión de Cristo* (MNAC 64110, 64112 y 100659) de la catedral de Astorga y una *Sagrada familia con san Juan* (MNAC 63936), realizadas por el maestro de Astorga; y los compartimentos obra de Andrés de Melgar -identificado como el maestro de Támara<sup>65</sup>- con la *Anunciación* (MNAC 5095) y las *Santas Apolonia, Lucía, Bárbara y otra santa mártir* (MNAC 5097) provenientes de un retablo de la

62 MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Silex, 1992. p.28

63 DE GUEVARA, Felipe: *Comentarios de la pintura*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomoI, Siglo XV. Centro de Estudios Históricos, 1923. p.161

64 LAFUENTE FERRARI, Enrique: Op. cit. (tomo I) p.159

65 Aunque autores como Moya Valgañon se decantan por relacionar esta figura con la de Alonso Gallego. MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: *Documentos para la historia del arte del archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*. Comunidad Autónoma de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1986. p.11

iglesia parroquial de san Hipólito de Támara de Campos -del que el MNAC conserva seis tablas más-.

Estas obras fueron ejecutadas en la década de los treinta en la zona noroeste de Castilla, por estos dos pintores, que a tenor de la importancia de los comitentes de algunas de sus obras, debían estar bastante bien considerados en la época, es más, en el caso de Andrés de Melgar; Moya y Ruiz lo describen como “el más importante pintor de la primera mitad del siglo XVI en la región [de la Rioja]”<sup>66</sup>.

Utilizando ambos autores la Grisalla de manera dispar. La técnica de **Andrés de Melgar** es bastante sencilla, y pese a los aires -lejanamente- renacentistas que imprime a sus figuras, sus obras están resueltas de forma simple. Lo cual -evidentemente- afecta a su empleo de la Grisalla, que utiliza principalmente en las encarnaduras, haciendo también uso de su principio con algunos realces blancos en los palmitos y valorando sutilmente -de forma ocasional- las luces y sombras de la vestimenta.

En las encarnaduras ejecuta la fase de claroscuro con diferentes grados de elaboración en los rostros que en las manos. En los primeros apenas realiza un suave modelado con gris claro sobre el fondo ocre, conformando los volúmenes de forma muy elemental, utilizando una gama muy escasa, sombreándolos posteriormente con marrón oscuro para acentuar el contraste lumínico [fig. 434].

En cambio da forma a las manos con una gama de gises mayor, que aunque por lo general, también suaviza fundiendo sobremanera los diversos tonos entre sí, demuestra mayor soltura al aplicar los brillos con marcadas pinceladas blancas. Más tarde -como en los rostros- realiza el sombreado con marrón [fig.435].

El grado de definición de la fase de claroscuro marca su posterior coloración, obligándole a ejecutarla con una técnica mixta, que en las zonas claras de los rostros se aproxima a la técnica directa. En cambio en las manos extiende de forma desigual una veladura de la tinta rosada de encarnación, realzando ligeramente los volúmenes de la fase de claroscuro.

Por contra, el **maestro de Astorga** realiza la fase de claroscuro en toda el área de encarnadura, elaborando en mayor medida el modelado, que aplica por igual en todas sus partes mediante una gama media de grises, que como el autor anterior -y otros muchos- sombrea posteriormente con

---

66 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel; RUIZ EZQUERRO, Juan José: *Enciso monumental*. vol.VI. Servicio de Cultura de la Excm. Diputación Provincial, 1975. p.68

delgadas veladuras marrones [fig.436].

Igual que Andrés de Melgar, extiende la Grisalla puntualmente a más elementos, utilizándola de forma dispar en la vestimenta, los flagelos y la columna donde atan a Cristo.

Asimismo colorea las encarnaduras con una técnica mixta, disolviendo ligeramente la tinta de coloración, que por lo general oculta las tonalidades grises, que simplemente actúan por transparencia.

## ITALIA

Si el siglo XV puede considerarse el reflejo de una época de estabilidad y riqueza; de belleza y perfección, el siglo XVI representa un siglo de turbulencia y de guerras<sup>67</sup>. El arte italiano se consolida como la escuela más rica e influyente de Europa, pero la frágil situación económica y política interna, provoca un tránsito cada vez más frecuente de artistas y obras hacia el exterior, permitiendo una mayor difusión de los estilos renacentistas.

La longevidad de Miguel Ángel y Tiziano, nos permiten observar en sus propias obras, la enorme diferencia entre el arte de principios de siglo con el de la segunda mitad. Hasta 1520 centellea el resplendor de los hombres de oro del Alto Renacimiento; de 1520 a 1540 la reflexión sobre la religión y el destino del hombre abre las puertas a una concepción de la pintura que culmina con el *Juicio Universal* de Miguel Ángel; de 1540 a 1560 se produce una ruptura entre el sofisticado Manierismo toscano-romagnolo y la representación véneta de la realidad; que entre 1560 y 1580 llega a su culminación triunfante con -la madurez de- Tiziano, Tintoretto y Verones; a partir de 1580 desde los inicios de los Carracci a la revolución de Caravaggio, *el natural* pasa de ser considerado como un referente imperfecto a constituir un modelo fiel sobre el que representar la realidad.

Casi un siglo después de que empezaran a experimentar con los aceites secantes, el acabado de las obras se ha transformado de manera radical. La materia maleable y más flexible que permite

---

67 VANDER AUWERA, Joost: *La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Regimen. El caso de la Guerra de los ochenta Años (1568-1618-1648)*. en V.V.A.A.: *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Editorial Complutense, 2006. pp.29-62; MACKENNEY, Richard: *La Europa del siglo XVI*. Akal, 1996. pp. 314-320 y 327-332



fig.437



fig.439

la pintura al óleo, facilita el trabajo de los artistas, que al poderse despreocupar del delicado proceso del temple, les permite ejecutar sus pinturas con mayor libertad. Posibilitando que cada pintor ejecute las obras de forma plenamente original.

Este extremo acabará dando lugar al Manierismo, que modificará los cánones. La búsqueda de la belleza ideal continúa, pero los gustos han cambiado. El movimiento que acaba con el Renacimiento, no hace más que desarrollar su germen, extremando la idealización y el individualismo.

La aventura del hombre renacentista, iniciada en la orgullosa<sup>68</sup> Florencia de Dante y Giotto como reivindicación de un nuevo papel en el mundo, "fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtù e canoscenza"<sup>69</sup>, había asumido a lo largo de los decenios una dimensión y una profundidad quizás inicialmente imprevisibles, hasta llegar a la irrepetible generación de los grandísimos maestros nacidos entre mediados y finales del siglo XV. En los siglos del Humanismo y el Renacimiento tiene su origen nuestro modo actual de entender el mundo. Dejando tras de sí una nueva sensibilidad respecto al hombre, la naturaleza, los misterios del cosmos y la divinidad<sup>70</sup>. El siglo finaliza con la generación de Caravaggio y Galileo, que focalizan toda su atención en el mundo que les rodea, fuente absoluta de sus trabajos.

Las obras italianas del *cinquecento* del MNAC cubren los extremos este y oeste del norte de Italia, con obras realizadas en las regiones del Piamonte y Lombardía; y la Toscana y el Véneto. En las tres primeras, a falta de pintores manieristas -nacidos en Italia- en la colección del MNAC, podemos observar obras fuertemente ligadas a los cánones renacentistas.

La primera de las cuales, *María Magdalena, Marta, Lázaro y Maximino venerados por los príncipes de Provenza y María Magdalena escuchando el sermón de Cristo* (MNAC 64979) de **Ludovico di Donati**, al tratarse de una pintura de carácter menor -como indican sus materiales-, no se ciñe a los métodos habituales de pintar con Grisalla. Realizando los dos paneles de forma sencilla, sin complicaciones técnicas, y pese a estar pintado en los años de la eclosión véneta de

---

68 "...Così scendanvi dotti in arti e scienze/ a far più ricca e splendida Firenze". Aria de Rinuccio en *Gianni Schicchi* de Giovacchino Forzano.

69 Divina Comedia, el Paraíso canto XXVI/120.

70 "Entre el Renacimiento y los tiempos presentes hay una nueva línea continua, repleta, si se quiere, de contradicciones ideológicas, pero en la que no se producen *perdidas de memoria*". ARGULLOL, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*. Destino, 1994. p.64



fig.438

la pintura sobre tela -al óleo-, la obra de di Donati tiene más relación con la pintura de sargas -en este caso, al temple-.

Sobre el fondo siena realiza un rápido encaje de las figuras, oscureciendo -en algunas- el fondo con pardos y tierra verde, aprovechando para marcar ligeramente las sombras. Modelando las figuras principalmente mediante los claros, aplicando blanco con diferentes disoluciones, que por transparencia con el fondo oscuro, crea los volúmenes de forma efectista mediante gris óptico, acentuando paulatinamente los claros hasta alcanzar los brillos [fig.437].

Además de en las encarnaduras, Donati también emplea la Grisalla en los cabellos, pintando -con el mismo método- los brillos con blanco.

Coloreando la fase de claroscuro posteriormente con una delgada veladura, que aplica de manera casi uniforme por toda el área de encarnadura, que en las figuras del panel derecho se ha decolorado o desaparecido con el tiempo, pudiendo observar directamente la fase de claroscuro en -gran parte de- las figuras de este grupo.

También con una factura sencilla, en este caso debido a su reducido tamaño, el MNAC conserva dos obras de **Giovanni Agostino da Lodi** -conocido como Pseudo-Boccaccino- activo en Lombardía entre el último cuarto del pasado siglo y el primero del presente: *Pan y Siringa* (MNAC 212835) y *Ladon y Siringa* (MNAC 212834) pintadas c.1515.

En ambas Giovanni Agostino obra de manera simplificada, conformando las figuras íntegramente con grises -vestimenta incluida-, sin apenas matizar los tonos, trabajando de oscuro a claro, iluminando las luces mediante finas pinceladas sobre el esquemático sombreado gris oscuro, ejecutado tras el dibujo inicial [fig.437b].

Con una factura diametralmente distinta, ejecuta **Raffaellino del Garbo** su *San Juan Bautista* (MNAC 64976). Aunque realizada en un periodo de transición, recién iniciado el siglo, la pintura de del Garbo mantiene rasgos procedimentales de la pintura de finales del *quattrocento*, que debió interiorizar en el periodo que trabajó como asistente de Botticelli<sup>71</sup>.

También con pintura al temple<sup>72</sup>, elabora la fase de claroscuro minuciosamente. Lo cual sumado a su buen estado de conservación, dificulta pormenorizar su proceso de trabajo. Parece probable

71 LANGDON, Gabrielle: *Medici Women: Portraits of power, love and Betrayal from the court of duke Cosimo I*. University of Toronto, 2006. p.266

72 Introduciendo en algunas de sus mezclas elementos grasos, como muestra la repulsión de algunas partes de la tinta de coloración.



fig.437b



fig.440

que en su afán de representar perfectamente los volúmenes obre de forma mixta, puntualizando la fase de claroscuro con una coloración ejecutada con técnica semidirecta, ocultando -y unificando- las capas previas.

Tras el dibujo inicial, parece realizar un ligero sombreado marrón sobre el fondo ocre, valorando posteriormente las luces, dulcificando el contraste mediante delicados difuminados, que extienden los matices grises por todas las zonas iluminadas. Sobre la superficie plana -producida al fundir las pinceladas-, realza los brillos con mayor carga matérica, aplicando el blanco con manifiestas pinceladas.

Las únicas evidencias -mínimas y totalmente parciales- de la fase de claroscuro, pueden observarse por la falta de adherencia e incluso el rechazo entre parte de las capas inferiores y superiores, especialmente en la frente, el hombro, la clavícula izquierda y el pecho [fig.438].

Lo cual también nos indica que Raffaellino realiza un segundo sombreado con marrón sobre la fase de coloración, pues parte de estas calvas le afectan.

En la fase de coloración actúa igualmente de forma minuciosa, acentuando y completando los volúmenes con la tinta de coloración rosada, que aplica en las zonas iluminadas, graduándola por transparencia o mezclándola directamente con blanco -principalmente bajo el párpado inferior izquierdo-.

También apreciamos el uso del principio de la Grisalla en el paisaje del fondo, pintando los brillos con ligeros toques blancos en las rocas del segundo plano, el tronco endeble y las montañas del fondo. Así mismo ilumina los brillos del cabello, que en este caso contrapone con pinceladas negras, configurándolos de forma desconexa [fig. 439].

Al respecto que nos importa -la Grisalla-, poco aporta el *Retrato de una dama* (MNAC 64982) de Vincenzo Tamagni. Ejecutada con un proceso de trabajo similar aunque sin desarrollar tanto su elaboración ni extender la valoración lumínica con grises a toda la zona iluminada, reduciéndola exclusivamente a la frente, la nariz y muy sutilmente a los pómulos. Utilizando el ocre del fondo -visible tal cual en la parte sombreada de la esclerótica del ojo izquierdo- como tonalidad media que armoniza las encarnaduras. Obrando principalmente mediante técnica directa.