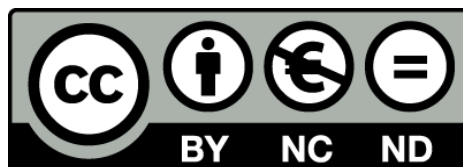


Desarrollo y recorrido de la grisalla en la pintura a través de la colección del MNAC

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 3

“Pintar es la secreta satisfacción de ir dominando ciertos procesos químicos, resolviendo con seguridad creciente sutiles problemas de volumen, de perspectiva, de claroscuro: y al mismo tiempo la incertidumbre de no saber nada, de ir avanzando en el vacío con las manos extendidas, de ir adentrándose en una oscuridad que sólo se ilumina muy débilmente delante de nosotros...”.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV

Durante el siglo XV se producirá una profunda renovación de los conceptos plásticos que conducirá al abandono paulatino de las maneras medievales, aun así durante la primera mitad de siglo -incluso en Italia- “la personalidad artística como tal no ha sido ciertamente reconocida todavía; el taller del artista está todavía organizado como cualquier otra industria artesana, y el artista no se siente humillado en lo más mínimo por el hecho de pertenecer al mismo gremio que el guarnicionero”¹. La tradición medieval no hace excesivo hincapié en la genialidad, manteniéndose un sistema de producción -en gran medida- artesanal y por tanto colectivo. “Los artistas de comienzos del siglo XV son todavía en su conjunto gente modesta; son considerados como artesanos superiores (...). Su educación la reciben sobre los mismos fundamentos que los artesanos vulgares; se forman no en escuelas, sino en talleres, y no de manera teórica, sino práctica”². Autores tan diversos como Dalmau, Neri Bicci o Martorell intervinieron en creaciones de tipo artesanal como la pintura de banderas y estandartes o la elaboración de cartones para

1 HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. tomo I. Debolsillo, 2004. p.296

2 Ibidem. p.368

bordadores.

La influencia italiana se extiende por el continente, colonizando el gusto de los talleres europeos. Aviñón, ciudad donde permanece establecido desde 1309 la corte pontificia, y que acogió a gran número de pintores de procedencia sienesa, produciendo una fusión entre el estilo autóctono -una evolución del estilo lineal- y la *maniera* sienesa. El resultado será una pintura donde la preocupación por el espacio, la luz y la anatomía serán fundamentales para sus pintores. Pese a lo cual la originalidad ya no emana exclusivamente de lo italianizante. El naturalismo idealizado del estilo italo-gótico -principalmente sienés- se funde con los modelos del gótico lineal producidos en ambientes refinados, con la aristocracia francesa como principal clientela. Fruto de ello nacerá el estilo denominado como Gótico Internacional, que se expandirá rápidamente por Europa a través de los libros miniados. El nuevo estilo coincide con el auge de los países del Norte: Alemania, Inglaterra, Flandes y Francia. Lo que justifica la vaguedad de su nombre, al mantener una uniformidad formal en las obras ejecutadas en varios países.

En Cataluña, el estilo Internacional -surgido durante el último cuarto del siglo anterior- no arraigó hasta principios del siglo XV, debido al fuerte influjo del arte italiano en las escuelas locales. Los pintores representarán la figura humana de forma estilizada. Por contra, la expresividad de las figuras se enfría, mientras los pintores de la generación anterior intentaban individualizar sus rasgos, representándolas con una voluntad cercana al naturalismo, los artistas de principios del siglo XV renuncian a ello, simplificando sus representaciones, reiterando un modelo que se convierte en arquetipo. Vistiéndolas con ropas de suaves pliegues que acentúan el carácter amanerado de las pinturas. El gusto por el arabesco en el tratamiento de los ropajes, con curvas rítmicas y sobre todo, la recuperación de la línea para definir las formas, retomando una concepción dibujística de la pintura, son las principales señas de la nueva pintura. Enriqueciendo al mismo tiempo el cromatismo, combinando los colores de forma armónica, con un claro predominio de los rojos.

También se exalta el sentido narrativo y el gusto por la anécdota, que Erosi reconoce como una influencia directa de la miniatura francesa continuadora de Jean Pucelle³. Los paisajes y las arquitecturas adquieren mayor importancia, aunque sin ajustar las proporciones de los diferentes elementos de sus composiciones -que no reflejan la realidad del mundo natural-, lo que interesa a los pintores es el contenido, su valor simbólico. Parten de la realidad pero recreándola a través de su propia mirada, exaltando la significación que subyace bajo la apariencia; como escribe Gilson

3 EÖRSI, Anna: *La pintura gótica internacional*. De Arte y Literatura, 1984. p.57

encuentran “en el platonismo un lenguaje y una técnica intelectual mejor adaptadas a sus necesidades que las del empirismo aristotélico.”

Macías, Favà y Cornudella señalan el contrapunto entre los dos principales estilos que dominan el panorama europeo. Mientras que el Gótico Internacional refleja el carácter conservador del ideario feudal, con postulados conservadores y una clara voluntad de ostentación. La corriente renacentista adopta -por contra- un ideario humanista y racional⁴, espoleado -también- por el insuperable afán blasonador de las ciudades italianas -y sus familias ilustres-.

Es por tanto el siglo de los grandes artistas del Renacimiento: Massacio, Piero della Francesca, Boticelli, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael... Durante el siglo XV la pintura italiana evoluciona de artesanía a Arte, inicia el siglo con Cennini y lo culmina con Leonardo, evolucionando en la primera mitad de siglo desde el carácter medieval al renacentista. Mientras Gentile de Fabriano está pintando en Florencia *La adoración de los Reyes Magos*, a escasa distancia y tan solo un año después -1424-, Masolino y Masaccio iniciarán su intervención en la Capilla Brancacci en Santa Maria del Carmine. Asimismo el tradicional políptico se transformara en la *tabula quadra* y el temple se combinará con el óleo.

En el tramo final hacia el Renacimiento que supone la primera mitad del siglo XV, los sucesivos *protoRenacimientos*, como los define Chastel⁵, permiten que los artistas italianos tomen “posesión de su herencia, pero con el sentimiento nuevo de una distancia histórica que invita a los creadores a no inspirarse en la Antigüedad más que para igualarla o, quizás, superarla”⁶. La conquista del espacio, que viene ensayándose desde Giotto, culmina en el siglo XV mediante un modo racional de representación, reglado en las proporciones y la perspectiva lineal⁷.

No les basta con reproducir la realidad, necesitan ir más allá de la simple apariencia, rechazando la mera descripción. Su reinterpretación les conduce a crear la belleza ideal, que la propia naturaleza no les ofrece. Es el hombre el que crea la belleza.

Ésto produce que la pintura pase de ser una actividad considerada puramente manual a intelectual, empezando así el camino para que los pintores fueran reconocidos como artistas.

Entre las artes liberales -incluso en el rígido canon medieval- la posición más elevada la ocupaba la música “el máximo arte desde la antigüedad, gracias a sus fundamentos científicos. Las artes

4 V.V.A.A.: *El Gótico a les col·leccions del MNAC*. Lundwerg, 2011. p.72

5 “En Italia hubo varios pequeños renacimientos antes del Renacimiento. (...) Las reutilizaciones y las inserciones antiguas no cesaron nunca.” CHASTEL, André: *El Arte Italiano*. Akal, 1988. pp.24-26

6 PANOFISKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza, 1999. p.173

7 La primera formulación es de Brunelleschi, posteriormente teorizada por Alberti en su *Trattato della Pittura*.

figurativas quedaban relegadas entre las *artes mechanicae*, o a los sumo oscilaban entre aquellas y éstas, por estar privadas de una base teórica”⁸. Pese a la nueva inclinación teorizante, en contra de la propia opinión de Schlosser, el interés por lo práctico no decaerá -sino todo lo contrario-, entre otras cosas porque es el principal fundamento de la pintura; un claro ejemplo de ello es la experimentación con nuevos materiales, que permitirán una súbita evolución de la técnica pictórica. Sustentándose la una con la otra -práctica y teoría-, formarán el dualismo del cual surge la pintura renacentista. El propio Leonardo -perfecta imagen de ese dualismo- escribe: “Quelli che s’innamorano della practica senza la diligenza, ovvero scienza, per dir meglio, sono come i nocchieri ch’entrano in mare sopra nave senza timone o bussola, che mai non hanno certezza dove si vadino. Sempre la practica deve essere edificata sopra la buona teorica, e della quale la prospettiva è guida, e porta: e senza quella niente si fa bene, così di pittura, come in ogn’altra professione”⁹.

El ascenso de la burguesía en la Europa septentrional permite que hacia mediados de la primera mitad de siglo, se incorporen a la *selecta* clientela de los pintores. A consecuencia de ello, los comitentes dirigen los encargos a artistas locales o nacionales, ocasionando un gran perjuicio a los talleres italianos, que verán durante este siglo reducida su demanda en los países del norte. Italianos y flamencos comparten un objetivo común, la conquista del mundo visual. Todo ello revertirá de nuevo hacia postulados esencialmente pictóricos, modelando mediante la mancha los volúmenes. Los italianos centrándose en el ilusionismo y los flamencos en la fidelidad al natural. El temple no satisfará las nuevas necesidades de estos pintores inquietos, que experimentarán buscando materiales que les permitan controlar la elaboración de sus obras, decidiendo ellos cual es el grado de perfeccionamiento que desean alcanzar, en vez de toparse con las limitaciones de la técnica al temple. Que empezó a ser desbancada -parcialmente- tras la introducción de los aceites secantes.

La evolución de los modelos medievales y la polivalencia de los nuevos materiales producen en Flandes una pintura minuciosa y detallista donde “todo es retrato. Los objetos también se retratan, con sus características individuales. (...) Las calidades dejan de pertenecer al objeto, en cierto modo se sustantivan. Todo ese realismo -que se demora en el detalle, en lo minúsculo- no constituye, sin embargo, un caos enumerativo, sino que se organiza en un universo, aparente

8 SCHLOSSER, Julius: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Cátedra, 1993. p.150

9 DA VINCI, Leonardo. *Trattado della pittura*. Società Tipográfica de’Classici Italiani, 1804. p.12

copia de lo inmediato”¹⁰.

El influjo de su estilo se extiende por Europa, incluida Italia, donde los *góticos*¹¹ son apreciados y recibidos con gran interés: Van der Weyden, Petrus Christus, Joos van Wassenhoove y Jean Fouquet visitarán Italia. Pese a su singularidad, el arte italiano nunca ha dejado de reaccionar a los influjos exteriores, el Imperio Bizantino (S.X-XII), la Francia gótica (S.XIII y XIV) y a partir de c.1420-1430 hasta finales del presente siglo, Flandes¹². Sin embargo su influencia en Italia será limitada, afectando principalmente a sectores septentrionales.

Durante la primera mitad del siglo XV los modelos medievales evolucionan hacia un realismo hiperdetallista, que sin calar del todo en la península Ibérica, transforma su pintura, provocando que las representaciones estilizadas empiecen a mostrar notas de naturalismo incipiente. Los pintores se aplican en perfeccionar su técnica, potenciando la representación de la tercera dimensión. La Grisalla como perfecta definidora de formas, es adaptada rápidamente a los nuevos intereses, enriqueciendo enormemente su elaboración.

APARICIÓN DE LA PINTURA AL ÓLEO

Porque me destierra
un falso amigo hecho al temple
aunque al olio pareció
que una borrasca borró
y obliga a que se destemple
la pintura, que entendí
fuera eterna; mas no dura
la amistad ni la pintura
en el trabajo.

TIRSO DE MOLINA: Como han de ser los amigos (Jornada II)

La transformación de la pintura, de oficio puramente mecánico a -también- intelectual, condujo a considerar agotada la técnica al temple, los pintores necesitaban mostrar su talento, distinguirse.

10 CAAMAÑO, Jesús M^a.: *La variedad del gótico del siglo XV*. Cuadernos de Arte Español, núm.90. Historia 16, 1992. p.19

11 Como se refería Vasari a los pintores septentrionales.

12 CHASTEL, André: Op. cit. p.28

No es ninguna casualidad que el arte del Renacimiento o la pintura flamenca se desarrollaran en tan poco tiempo, una vez descubierta la nueva técnica. “El cambio de estilo o las nuevas formas de representación están directamente relacionadas y son dependientes del progreso puramente técnico”¹³.

Según cuenta la leyenda, siguiendo las indicaciones de Cennini y Teófilo, Hubert Van Eyck dejó secar al sol una pintura barnizada, pero tuvo la mala suerte de que se le craquelara y enfadado se empeñó en buscar un barniz que secara en la sombra. Tras muchas pruebas, acabó por encontrar el aceite de linaza y el de nueces, que marcarían una verdadera revolución en la pintura.

Antonello di Messina -si nos creemos el relato de Vasari¹⁴- fue quien supuestamente introdujo la pintura al óleo en Italia. Afirmar un hecho tan rotundo es bastante exagerado, pero lo que sí podemos asegurar sin ningún género de dudas, es que Antonello fue uno de los primeros pintores italianos que adoptaron la *maniera* flamenca. Y no es ninguna casualidad que fueran los pintores vénetos como Bellini, u otros como Antonello -que residió un tiempo en la región- los emprendedores del nuevo procedimiento. Debido a su situación geográfica, era la entrada natural para alemanes y austríacos en la península itálica. Sobre ello insiste Palomino añadiendo que “de Flandes lo trasladó a Italia Antonelo de Mecina: Y de allí la participó a España Alonso Berruguete Español, con más perfección que otro alguno hasta su tiempo, como discípulo de Micael Angel”¹⁵.

Esta versión -sin ningún rigor- se reproduce en la historiografía artística hasta finales del siglo XIX. Pese a ello, algunos autores como Felipe de Guevara defiende que la pintura al óleo debía ser anterior, pues los antiguos “sumos en todo lo restante del arte de pintar”¹⁶, “pintaron sus tablas al óleo, ó con una grasa semejante tan fixa como el óleo”¹⁷, y en parte no andaba descaminado.

La pintura al óleo es bastante anterior al -supuesto- descubrimiento por los hermanos Van Eyck, que, según parece, el verdadero mérito que se les debe atribuir -aparte de sus pinturas- es haber empezado a pintar con aceites secantes. Tratándose en todo caso, más que del descubrimiento de una nueva sustancia, en el empleo para la pintura de un elemento que ya se conocía. Existen

13 VILLARQUIDE, Ana: Op. cit. p.199

14 VASARI, Giorgio: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabué a nuestros tiempos*. Cátedra, 2007. pp.318-322. El cual dió lugar a toda una tradición, basandose en el relato del arezzano autores como Pacheco, Carducho, Palomino...

15 DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino: *El Escala Óptica*. tomo I, 1715. p.47 en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo II, Siglo XVII. Centro de Estudios Históricos, 1933. p.157

16 GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura*. Rafael Benet, 1948. p.48

17 GUEVARA, Felipe de: Cit. Supra p.335

numerosos documentos¹⁸ que demuestran que la pintura al óleo era conocida desde la antigüedad, si bien es cierto que se practicaba principalmente para trabajos artesanales y decorativos. En el tratado del monje Teófilo *Diversarum artium schedula* -redactado aproximadamente cien años antes que el tratado de Cennini-, en una de las distintas aplicaciones de pintura al temple, intercala entre las diferentes capas aplicaciones de barnices a base de aceites y resinas coloreadas -veladuras-, lo que transforma la técnica en un temple mixto con aceite. Tanto en el norte como en el sur de Europa hay restos de pintura mural en los que se empleó el aceite como aglutinante -aunque no secara, como no estaba al alcance del público, daba lo mismo que la pintura se mantuviera fresca durante más tiempo-, algo que confirma Cennini en su tratado al afirmar que en Alemania se practicó por entonces mucho la pintura al óleo sobre muro y cuadro¹⁹, también en Inglaterra y Francia se utilizó la pintura al óleo sobre muro. En Cataluña asimismo existen restos de pintura al óleo en dos pequeños lienzos que se utilizaron como puerta de un relicario dedicado a San Pablo y Santa Tecla que se conservan en la catedral de Tarragona²⁰. En la colección del MNAC también podemos observar obras que -aparentemente- muestran texturas características de la pintura al óleo. Aun con técnica mixta la *Dolorosa sobre Cristo muerto* de Joan Mates o en las últimas obras de Martorell²¹, es donde su empleo parece más evidente. De la misma forma en Castilla existen ejemplos en el Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro²² y en el sepulcro de San Pedro de Osma de la Catedral de Burgo de Osma²³. Además su empleo para mezclar verdes se nombra ya en el siglo XIII en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio²⁴.

Asimismo los documentos ratifican como los elementos oleosos se integran en la producción de las pinturas y lo que en un primer momento en 1443 era la “molt nova manera”, cuando se firma el contrato del retablo de la *Virgen dels Consellers*, especificando que debía pintarse “tot ab

18 Entre las referencias más significativas la pintura al óleo aparece anteriormente en Vitrubio y sus Diez libros de Arquitectura (siglo I), Galeno (siglo II), en el manuscrito de Heráclito (siglo X), manuscrito de Teófilo (c. siglos XI-XII), manuscrito de Audemar (c. siglos XII-XIII), Cennini (siglo XIV), manuscrito Boloñes (siglo XV) y manuscrito de Estrasburgo (siglo XV).

19 PEDROLA, Antoni: Op. cit. p.194

20 GUDIOL, J.M.; ALCOLEA, S.; CIRLOT, J.E.: Op. cit. p.195

21 Donde tras analizar en el sincotron de Grenoble una serie de muestras del retablo de *San Vicente* comprobaron que combinaba el temple al huevo con aceites secantes. V.V.A.A.: *The role of microspectroscopy techniques in the study of historic artworks*. en *Spectroscopyeurope*. vol.22 nº 6. 2010. p.18

22 V.V.A.A.: *Restauración de la portada de la Magestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*. Junta de Castilla y León, 1996. p.85

23 V.V.A.A.: *Estudio y proceso de intervención en el sepulcro de San Pedro de Osma*. en V.V.A.A.: *IV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*, 1998. pp. 254-256

24 V.V.A.A.: *Oil Painting in the Late Middle Age in Spain: the relationship of style to technique in the Epiphany Altarpiece of Saint Paul, s Convent in Toledo*. en V.V.A.A.: *Studies in Conservation*, vol.43. University of Delaware, 1998. p.80

colors ab oli de linos”²⁵, apareciendo nuevamente en el contrato con Tomás Giner para el retablo de *San Juan el Viejo* de Zaragoza, especificando “que toda la pintura del dito retaulo (...) sea obrada con olio de linoso, e bien envernizado”²⁶. Lo que corrobora durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XV, su utilización terminará convirtiéndose en habitual. Como debió ocurrir en Castilla al imponerse el estilo hispanoflamenco, aunque documentalmente no existe ninguna prueba hasta el contrato que firmó Bermejo con los representantes de la parroquia de Santo Domingo de Silos c.1470, donde se precisa también por escrito que toda la obra fuera pintada al óleo²⁷. Asimismo en el contrato para el retablo del altar de la capilla de Álvaro de Luna de la Catedral de Toledo entre María de Luna y Juan Rodriguez de Segovia y Sancho de Zamora, se pormeniza que lo ejecutaran con “imágenes de pinsel de muy gentiles ordenanças del arte nuevo (...) finos colores labrados a oleo e de gentiles autos”²⁸. Evidenciándose su total asimilación al constar en las normativas gremiales de Córdoba de 1493, que los aspirantes a maestro de imaginaria debían saber “labrar colores a olio”²⁹.

Con la antigua técnica al temple, los pintores sabían que les faltaba cierta frescura en la técnica, donde los colores eran menos maleables y las capas pictóricas rígidas, resultando muy sensibles a los golpes y a la humedad. A la larga, más tarde o más temprano, los pintores necesitaban encontrar una técnica menos complicada. Doerner menciona un ensayo de Baldovinetti³⁰, en el que se mezclaban en caliente *vernice liquida* y huevo, que condujo, naturalmente a un fracaso. Pero demuestra la insatisfacción de los pintores con el temple, y por tanto su intención de mejorarla. Teófilo exponía que “¡el aceite de linaza secaba mal!”³¹, y opinaba que el aceite simplemente se podía utilizar en pinturas que se pudieran secar al sol. La espera de secado se debía hacer eterna para unos pintores acostumbrados a que sus colores al temple secaran enseguida.

El temple -puro- fue rápidamente descartado con la aparición del óleo³². Perdurando

25 RUIZ I QUESADA, Francesc: *Dalmau, realismo flamenco en Cataluña. Pintura del siglo XV*. en V.V.A.A.: *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Institución Fernando el Católico, 2007. p.244

26 SERRANO Y SANZ, M.: *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1915. p.422 citado en BERG SOBRÉ, Judith: *Behind the altar table: the development of the painted retablo in Spain, 1350-1500*. University of Missouri, 1989. p.65

27 V.V.A.A.: *La pintura gótica hispanoflamenco: Bartolomé Bermejo y su época*. MNAC, 2003. p.20

28 *Ibidem* p.79

29 BRUQUETAS, Rocío: *Op. cit.* p.294

30 DOERNER, Max. *Op. cit.* p.295

31 *Ibidem*

32 PICAZO ROIG, Pilar: *Op. cit.* p.55

exclusivamente para obras decorativas, de carácter artesanal o efímero³³. Paolo Pino exclama: “Dejemos el guazzo [temple] a los ultramontanos, que han perdido la verdadera senda. Nosotros pintamos al óleo”³⁴. “Es la invención más prodigiosa, que han hallado los hombres, dentro de las jurisdicciones del pincel (...) admitiendo pintarse y retocarse muchas veces, hasta que el artífice esté satisfecho”³⁵ escribe Palomino varios siglos después.

Aunque en su momento la antigua técnica conservara sus fieles, Armenini define el trabajo con pintura al óleo como “engojoso, árido y áspero”³⁶, y Pacheco afirma -según supuestas fuentes directas- que Miguel Angel “solía llorar viendo que se dexaba la manera al temple, y que todos abrazaban el óleo; y decia que ya la pintura era fenecida y acabada. Lo que yo me atrevo a decir es, que si no se hubiera introducido la manera al óleo, que hubiera menos pintores malos”³⁷.

En los años posteriores a su aparición, los pintores conservaron -por el momento- los aparejos de blanco de yeso, que se utilizaban para el temple, y donde era fundamental un fondo lo más claro posible, pues al trabajar por transparencias, la claridad -principalmente- surgía del fondo. Lo que se hizo en un principio fue pintar con emulsiones mixtas, el temple se hizo más espeso, permitiendo una pincelada más precisa, permitiéndoles extender los colores con mayor facilidad. Además les ofrecía una ventaja fundamental, que el óleo una vez seco no se reblandece, posibilitando que en las capas sucesivas pudieran trabajar todo lo meticulosamente que necesitaran, permitiendo colorear las obras sin temor a alterar la fase de claroscuro. Destacando también que la pintura al óleo no variaba sus colores al secar ni con el barnizado, lo cual no ocurría con el temple, que no se sabía nunca como iba a reaccionar. Seguramente también les debió resultar muy llamativo el aspecto brillante de la pintura al óleo, que en el temple solo se conseguía mediante el barnizado final. Esta nueva búsqueda derivó en un sinfín de recetas, adaptando la técnica según los requerimientos individuales.

La pintura con aceite como principal aglutinante no se utilizó de forma generalizada hasta el último cuarto del siglo XV, consolidándose por completo como la técnica suprema de la pintura³⁸. Desplazando definitivamente al resto de procedimientos a un segundo -o tercer- plano hacia

33 BRUQUETAS, Rocío: *Técnicas y Materiales de la Pintura Española en los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002. p.60

34 DOERNER, Max: Op. cit.. p.296

35 DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino: Op. cit. p.42

36 PICAZO, Pilar: *Ibidem* p.217

37 PACHECO, Francisco: *Carta sobre la pintura*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo II, Siglo XVII. Centro de Estudios Históricos, 1933. p.348

38 Aunque la utilización del óleo como único aglutinante se retrasará hasta el siglo XIX. Siendo empleados hasta entonces, una serie de aditivos -diluyentes y resinas- que permitirán una gran sofisticación de la pintura.



fig.133a



fig.133b

mediados del siglo XVI, cuando formando tándem con los nuevos soportes de lienzo -y fallecida la última generación de pintores formados en la técnica al temple-, configuraron el nuevo paradigma pictórico, que perdura hasta hoy.

Las pinturas de Van Eyck muestran las características de la nueva pintura, además podemos corroborar al comparar obras tempranas y maduras, como la película pictórica se densifica, adquiriendo mayor masa todos los elementos de la composición.

Lo mismo ocurre con las pinturas de Antonello de Messina, donde las formas se muestran más densas y mucho más precisas. En el *Cristo muerto sostenido por un ángel* (P3092) podemos comprobar, como pese a la introducción de aceites en el proceso, el método de trabajo no varió demasiado [fig.133a]. La pintura al temple no permite aplicar mucha materia, de manera que se debe trabajar siempre con la pintura diluida, obrando mediante capas muy finas de colores superpuestos. Debido a lo cual, cabe suponer que lo natural para una generación de artistas que han aprendido a elaborar sus pinturas mediante sucesivas capas, es que mantengan esa manera de proceder.

Una de las figuras que mejor representan este tránsito es Giovanni Bellini. Siguiendo su trayectoria podemos observar la evolución entre sus inicios, donde utiliza la pintura al temple *tradicional*, una etapa intermedia donde experimenta con técnicas mixtas y finalmente, en su última etapa pintando exclusivamente al óleo [fig.133b].

Gracias a la innovación con los materiales, Bellini prestará mayor atención al tratamiento de la luz, ya que las herramientas de las que dispone, le permiten que la técnica se adapte a sus necesidades, no como ocurría hasta entonces -que en gran medida era el pintor el que debía adaptarse a la técnica-. Desde sus primeros trabajos, Bellini da un aspecto corpóreo a la Grisalla con la que crea las figuras y sus ropajes, que trabaja extendiendo la pintura por toda la superficie mediante *tratteggio* [fig.133c].

En *La Piedad* (Pinacoteca de Brera) podemos ver con total claridad la fase de claroscuro en la figura de Cristo. Donde la mala adherencia del color de encarnadura en algunas zonas, evidencia la utilización de técnicas mixtas, que en algún punto no resultan del todo compatibles con las capas superiores. El empleo -posiblemente- de emulsiones grasas le permite ejecutar la fase de claroscuro con mayor detenimiento, sustituyendo el uso del *tratteggio* por esfumados [fig.133d].

En la *Muchacha peinándose* (Kunsthistorisches Museum, Viena), podemos observar como Bellini trata la Grisalla con una técnica muy próxima al óleo. Trabajando con mayor carga matérica, creando volúmenes muy sutiles, casi uniformes. En la fase de claroscuro tanto la figura, como el



fig. 133b



fig. 133b



fig. 133b

pañó tienen una gran cantidad de blanco, que en el caso de la muchacha apenas ha cubierto posteriormente con una débil veladura de encarnación, aunque aplicada con diferentes disoluciones, reforzando levemente los volúmenes. Como podemos comprobar en el torso y en el ropaje -donde también se observa como aplica mayor cantidad de color en las zonas oscuras, cubriendo ligeramente las claras-, mientras que en el cabello y los marcos de los espejos, la veladura es uniforme; siendo la fase de claroscuro la única que construye las formas [fig.133e].

Giovanni Bellini fue un pintor clave para la pintura del siglo XV –con la importancia que ello implica-, no sólo por ser partícipe en la evolución de la técnica pictórica, sino también por haber sabido aprovechar esa circunstancia para desarrollar la pintura con Grisalla. Utilizándola prácticamente en todos los elementos de sus obras excepto en los celajes, explotando las oportunidades que ofrecían los nuevos materiales. Como resultado de todo ello, las obras de Bellini tienen un aspecto más pictórico, alejándose de los cánones medievales, con una importancia mayor de la mancha, empleando esporádicamente la línea para recalcar algún volumen, siendo el eslabón entre los modelos antiguos y la Escuela Veneciana del próximo siglo.

ITALIA

En los inicios del siglo XV las dos capitales de referencia continúan siendo Siena y Florencia, manteniendo cada una de ellas su estilo diferenciado. Durante la primera mitad del siglo XV la dinámica de la pintura italiana vuelve a acelerar el paso y mientras la pintura sienesa se mantiene afín a los arquetipos góticos, Florencia y las regiones vénetas emprenden una pausada renovación, desarrollándose una nueva evolución de la mano de artistas como Masaccio, Fra Angelico, Ucello, Piero della Francesca, la familia Bellini y un largo etcétera, que sin romper con la tradición, supone un nuevo espaldarazo al camino emprendido por Giotto. El cual consiste -como escribe Argan-, “en el paso de la presentación de la imagen a la representación de acciones”³⁹.

Casi cien años después de la muerte de Giotto, su influencia se mantiene entre la gran mayoría de pintores italianos de principios del *quattrocento*. La principal diferencia entre ellos, reside en si la

39 ARGAN, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. vol.I. Akal, 1996. p.7

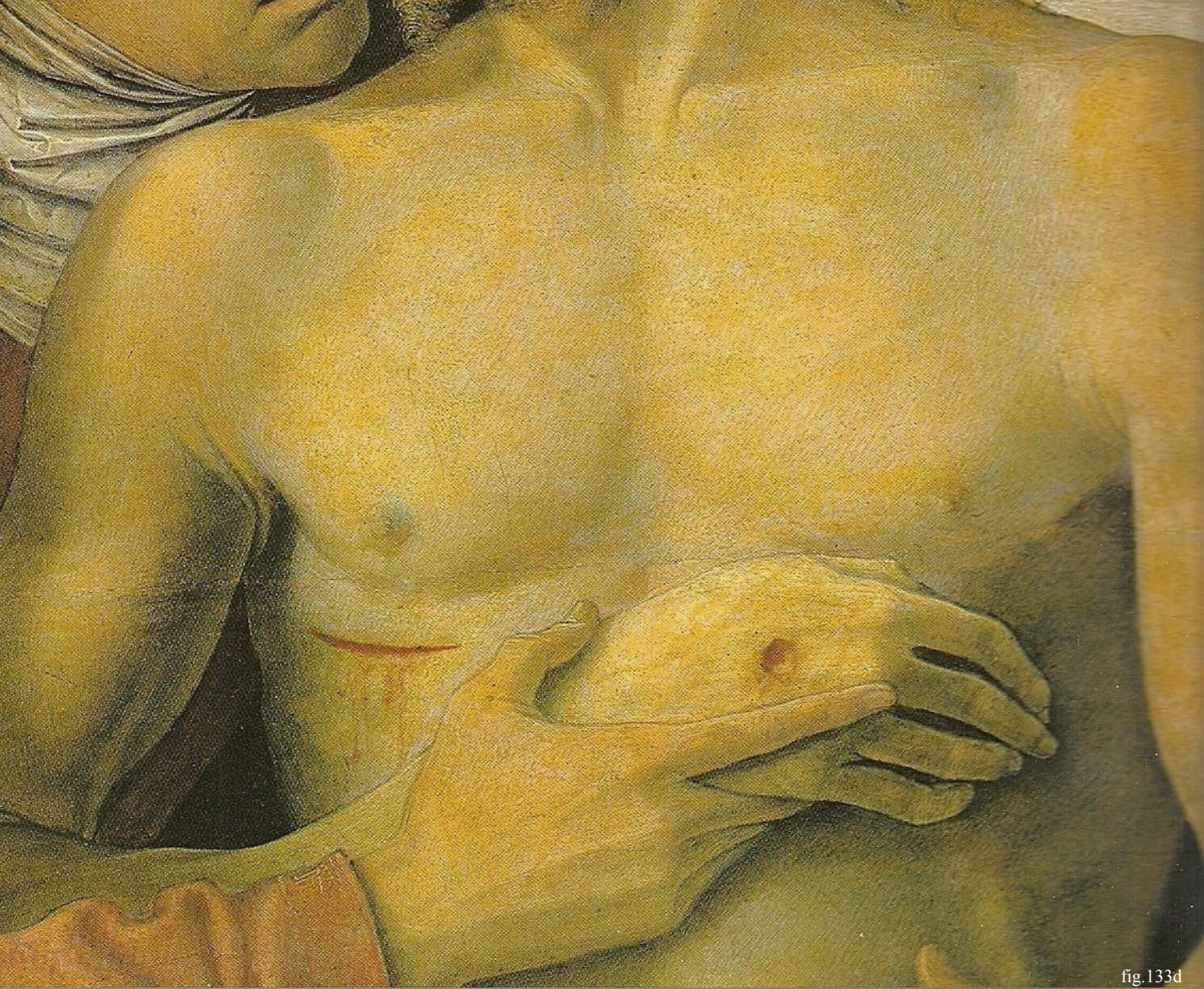


fig. 133d



fig. 133e

influencia es estanca, manteniendo -a groso modo- las principales características del pintor de Mugello o bien es una influencia lejana, donde persiste la huella de su concepción de la pintura, compartiendo esta nueva generación de pintores sus pensamientos e ideales, aunque mostrándose abiertos a las evoluciones técnicas y estilísticas.

El empuje técnico-científico influirá en todos los ámbitos del saber, impulsando la necesidad de entender el porqué de las cosas. En el terreno de la pintura, durante el siglo XV se consolidará la utilización de los aceites secantes como aglutinantes y la perspectiva lineal abrirá un nuevo campo de posibilidades para la representación espacial a partir de las pinturas de Masaccio en la Capilla Brancacci.

La mayoría de las obras italianas que alberga el MNAC -y que comentaremos a continuación- están fechadas en los primeros treinta años del siglo XV. Todos sus autores se han formado en el siglo XIV, y por tanto, mantendrán formas estilísticas trecentistas.

SIENA y LIGURIA

Nacido hacia 1365, **Andrea di Bartolo** tuvo la posibilidad de enriquecer su pintura gracias a sus viajes, se tiene constancia que trabajó en Urbino, Venecia, e incluso al otro lado del Adriático, en Dalmacia.

En *Cristo camino del calvario* (MNAC 212803), Andrea ejecuta la obra como el pintor del siglo XIV que es. De la misma manera que vimos en el capítulo anterior, prepara el fondo con ocre amarillo, cubriéndolo posteriormente con una veladura verdosa en las zonas de encarnadura. Posteriormente ilumina los brillos con blanco, sin cubrir grandes superficies ni crear suaves transiciones entre los tonos, limitándose generalmente a incidir con finas pinceladas [fig.134a].

Además de en las encarnaciones, Andrea también utiliza la Grisalla de la misma forma -aunque excepcionalmente- en algunos cabellos, en los caballos y -muy puntualmente- en ropajes y armaduras. Entre los elementos que no son encarnaciones destaca la realización del árbol [fig.134b], pintado por completo con Grisalla. En él Andrea emplea la mezcla directa de blanco y negro, utilizando ambos extremos tonales para conseguir el máximo contraste. Posteriormente extiende una fina veladura para teñir con verde el trabajo de claroscuro, reforzando finalmente



fig.134a



fig.134b



fig.136



fig.135

con marrón oscuro las sombras que haya atenuado la veladura verde.

Para colorear las encarnaduras utiliza un color rojizo, que extiende levemente, insistiendo, como era la tónica habitual en mejillas y labios.

Por último, pinta con marrón oscuro las sombras de las encarnaciones, trabajando -ahora sí- mediante suaves difuminados, que refuerzan notablemente el volumen de las figuras. Finalizando por delinear los labios, ojos y nariz, además de proceder en todos los elementos que no terminan de quedar bien definidos.

Lorenzo Mónaco, también de origen sienés, aunque documentado mayormente en Florencia, donde estableció su estudio. En su *Madona en el trono con seis ángeles* (MNAC 212808) podemos observar la fusión de estilos entre la escuela tradicionalista sienesa y la visión florentina, donde concluyó su formación⁴⁰ y desarrolló su carrera profesional.

La manera de proceder es la misma que en la obra anterior, aunque la forma es algo distinta. Sobre la tonalidad ocre de la imprimación, después de esbozar la composición y sus elementos, Lorenzo -o sus ayudantes- cubren las zonas de encarnación con una veladura verdosa, que, a diferencia de la pintura anterior, donde se utilizaba el mismo color para toda la obra, en esta ocasión cada figura tiene una tonalidad diversa. También destaca que en esta ocasión, la preparación verdosa del fondo no se aplica de manera uniforme por toda la superficie de encarnación, aprovechando para iniciar -lévemente- el trabajo volumétrico. Podría incluso darse el caso que Lorenzo, en esta fase inicial, después de la entonación verde, reforzara las líneas del dibujo y ejecutase, de forma más elaborada, las sombras de las figuras con marrón oscuro⁴¹. Tras lo cuál prosigue iluminando los claros con blanco -a diferencia también con la pintura comentada anteriormente-, Lorenzo no se limita a pintar sólo los brillos, es decir los claros más puros, sino que gradúa la cantidad de pintura blanca para crear los diferentes matices lumínicos [fig.135]. En el caso de la *Madona en el trono con seis ángeles* podemos apreciar dos maneras diversas de rematar la fase de claroscuro, la primera -y más utilizada- donde Lorenzo utiliza exclusivamente pintura blanca, creando las diferentes tintas mediante la disolución del blanco sobre el fondo

40 En 1388 se sabe que estaba bajo las ordenes de Agnolo Gaddi. BOROBIA, María del Mar; PITA, José Manuel: Op. cit. p.61

41 Resulta imposible determinar con exactitud, pues si bien hay puntos donde parece actuar de esta manera, otras zonas lo desmienten.



fig.137

verdoso, con el que consigue los medios tonos. Por otra parte, en determinados puntos, podemos observar con claridad como obtiene esos tonos mediante la mezcla directa de blanco y negro. Aún así, ya sea de una u otra forma, el contraste del claroscuro es mínimo, lo suficiente como para proporcionar la apariencia de tridimensionalidad.

El único elemento -a parte de las encarnaciones- donde aplica la Grisalla, es en los brillos del cabello, limitándose simplemente a marcar con finas pinceladas blancas los claros.

Lorenzo aplica el color con sumo cuidado, extendiendo suaves veladuras que tiñen el trabajo de claroscuro con el color de la piel, aprovechando -como solía ser habitual- para reforzar el trabajo volumétrico, graduando la opacidad de las transparencias [fig.137]. Uno de los aspectos singulares que diferencian esta obra del resto que veremos en este apartado, es la introducción del blanco dentro de las mezclas de encarnación, lo cual, como hemos podido ver hasta ahora resulta extremadamente inusual, pero indica un método que a partir del siglo siguiente acabará siendo lo habitual.

Las diferentes tintas, mayormente terrosas, además de verdes, azules o amarillas, se utilizaban en estado puro o mezcladas entre sí, aclarándose por transparencia -cuando es preciso- con el blanco inferior. En la *Madona en el trono con seis ángeles* las rojeces -principalmente visibles en las mejillas- se han pintado con la mezcla clara del vestido de los ángeles, apostados a ambos lados de la Virgen. De esta forma al introducirlo en los rostros de las figuras, Lorenzo combina la pintura por transparencias, habitual de la Grisalla, con la técnica directa.

Por último, también difiere con otras obras contemporáneas en que apenas se advierten los perfilados finales, exceptuando unos pocos trazos. Es evidente que Lorenzo enfatiza de esta forma el trabajo volumétrico, y aunque lo trabaja de manera poco contrastada, le otorga la función de definir las formas, primando la mancha sobre el trabajo lineal. Este *pensiero* es más evidente en obras del mismo periodo como *La coronación de la Virgen* o *La adoración de los Reyes Magos*, donde el trabajo de claroscuro está mucho más elaborado.

La siguiente pintura nos muestra una visión más evolucionada de la pintura, su autor, **Giovanni da Pietro da Pisa** se formó probablemente bajo la fuerte influencia de la vecina Florencia. Desarrollando su actividad -conocida- como pintor en la lindante Liguria.



fig.138



fig.139

Conservando todavía arcaísmos trecentistas como los fondos dorados, el retablo de *La Madona con los santos Ágata, Esteban, Francisco y una santa mártir* (MNAC67192) combina la representación esquemática con la visión naturalista.

Partiendo también sobre la tonalidad ocre de la imprimación, esboza el dibujo en la tabla mediante *buon disegno*, precisándolo posteriormente en las figuras de mayor escala. En la actualidad podemos observar algunas líneas de este primer dibujo, siendo fácilmente visibles en el ángulo y el ramo de la mandíbula de la santa mártir, el niño Jesús y san Esteban [fig.138].

En la fase de claroscuro podemos diferenciar dos maneras diversas de intervenir: La primera, más rápida y abocetada, la utiliza en las figuras de menor tamaño del cuerpo del retablo⁴², interviniendo en ellas de manera dispar. En alguna de las figuras de los laterales ha teñido previamente la superficie de encarnadura con verde, mientras que en otras trabaja directamente sobre el color de la imprimación. En las primeras el resultado del trabajo volumétrico presenta una gama mayor. Teniendo en cuenta que en la fase de claroscuro de todas estas figuras emplea únicamente el blanco, al insinuar con verde las sombras de los rostros, enriquece los matices y amplía la gama resultante [fig.139]. Por tanto, el aspecto es más unitario, mientras que en las otras figuras trabajadas directamente sobre el color de fondo, las transiciones son más bruscas. Giovanni aprovecha también para preparar los brillos de los cabellos de algunas de las figuras, delineándolos mediante finas pinceladas blancas.

La fase de claroscuro de las figuras principales, representadas en una escala mayor, -como es obvio- están mucho más elaboradas. Modelando las figuras principalmente con blanco, aunque recurre a la mezcla directa con negro para conseguir grises claros [fig.140]. Como ocurría con las figuras de menor tamaño, en algunas, prepara previamente las sombras con una suave veladura verde, que contribuye notablemente a que las diferentes figuras adquieran una cierta peculiaridad, evitando que su aspecto final sea demasiado monótono, con personajes de apariencia prefabricada. Aunque el contraste del claroscuro es leve, el modelado de toda la superficie de encarnadura mediante suaves transiciones entre luces y sombras, permite representar los volúmenes de forma natural y unitaria.

Gracias al tiempo dedicado a la fase de claroscuro, Giovanni colorea las encarnaciones mediante

42 Las escenas de los áticos no presentan la misma calidad de ejecución, probablemente, al estar destinadas a una altura lejana para la observación detallada del espectador, la dedicación fuera menor, o puede incluso que estén pintadas por ayudantes.



fig.141



fig.142

finas transparencias, que extiende suavemente de forma dispar, aplicando mayor cantidad de pintura en las rojeces y zonas sombreadas, acentuando sutilmente el claroscuro [fig.141].

Por todo ello, podemos afirmar que Giovanni estaba profundamente interesado en la representación volumétrica, que consigue mediante el empleo de la Grisalla. Esta nueva manera de entender la pintura, que viene gestándose desde el pasado siglo, provoca que apenas utilice la línea de contorno al concluir la obra. Perfilando los ojos con negro y empleando marrón oscuro para el resto de elementos que no considera suficientemente descritos. Asimismo en todos los rostros recurre a líneas difusas, cuyos bordes nebulosos se funden con el trabajo de claroscuro, integrándose de esta forma el dibujo con la mancha.

Tras analizar obras de pintores sieneses y de Liguria, nos centramos ahora por completo en Florencia.

FLORENCIA

Perteneciente a una reconocida saga de pintores florentinos, **Bicci di Lorenzo** fue uno de los pintores más solicitados de este periodo. Gracias a la numerosa documentación sobre sus obras, sabemos que trabajó en las iglesias de San Ambrosio, Santa Croce, Santa Trinita, la Catedral y San Egidio -donde colaboró con Domenico Veneziano-, además de iniciar en la vecina Arezzo los frescos sobre san Francisco, que culminaría de manera magistral Piero della Francesca.

El Tríptico *De la Anunciación y la Crucifixión* (MNAC 212804), perteneciente a la colección Thyssen-Bornemisza está ejecutado en el periodo que comprenden sus dos primeros encargos importantes -San Ambrosio 1421 y Santa Croce 1433-. Pese a ello, no es una obra de juventud, pues Bicci nació en 1373. Como evidencia su concepción trecentista de la pintura, con abundantes arcaísmos tardogóticos, que conviven con las novedades que introducen Masaccio y Masolino da Panicale en la Capilla Brancacci, mientras Bicci pintaba este tríptico.

Tras incidir las líneas principales de las figuras con *buon disegno* sobre el fondo ocre, Bicci esboza su dibujo con marrón oscuro. Este primer encaje, sirve también para marcar algunas de las zonas sombreadas, y por lo general, estas líneas funcionan como contornos finales, sin volver a ser repasados al final. Siendo una muestra más de que esta costumbre que vemos desde el



fig.144



fig.145



fig.145

románico, empieza a ser desusada y como hemos observado en obras anteriores -incluso del capítulo anterior-, los pintores se van decantando paulatinamente por el trabajo de claroscuro, prefiriendo representar las formas de sus figuras mediante el modelado, el cual, gracias a las mejoras técnicas y materiales que se producen durante la primera mitad del siglo XV, terminará bastándose por sí solo, sin la necesidad de enmarcar las figuras con líneas de contorno.

Sobre este dibujo inicial, modela las formas con blanco, creando los medios tonos por transparencia con el fondo ocre o el marrón oscuro del dibujo, trabajando con una gama intermedia poco contrastada. Exceptuando la figura de Cristo, donde el claroscuro está más elaborado, Bicci desarrolla el trabajo volumétrico en la misma línea que Giovanni da Pietro, creando volúmenes de aspecto redondeado, resolviendo las figuras de forma esquemática [fig.142].

Por el contrario el volumen del cuerpo de Cristo es más natural y presenta un mayor contraste lumínico. En él, Bicci no ha variado su forma de obrar, simplemente ha dibujado previamente las sombras en el esbozo inicial, creando mediante tramas superpuestas diferentes tonalidades, de tal forma que cuando ilumina las luces con blanco, la superposición sobre el ocre del fondo y las sombras produce medios tonos de gris óptico, aumentando el contraste y concretando mejor las formas, adquiriendo los volúmenes una apariencia más natural [fig.143].

Además de utilizar la Grisalla en las encarnaduras, Bicci la emplea en el árbol, el nido y los pájaros. Coloreando todo el árbol -tronco, ramas y hojas- con verde. Resulta llamativo observar como Bicci cubre con negro el fondo ocre, exceptuando el espacio reservado para los pájaros y alguna de las hojas claras [fig.144]. Sin duda el proceder de esta manera, le es posible gracias a la utilización de aglutinantes mixtos, que permiten aumentar la viscosidad de la pintura y, al mismo tiempo, su opacidad.

También se observa el empleo de la Grisalla en las zonas claras de los vestidos oscuros -verde y azul-. Preparando con blanco los brillos en la fase de claroscuro.

La fase de coloración es idéntica a la realizada por Giovanni da Pietro: veladuras muy suaves, que extiende de forma desigual, reforzando los volúmenes previamente representados. Asimismo Bicci reduce al mínimo los perfilados finales, utilizándolos principalmente para definir los dedos -además de los ojos y la comisura de los labios- [fig.145].

Un salto cualitativo se observa en la *Madona con santos* (MNAC 15932), en ella **Rossello di Jacopo Franchi**, pese a conservar la forma tradicional del retablo y mantener los fondos dorados



fig.146



fig.147

repujados, su representación adopta una postura totalmente naturalista, distanciándose de la visión esquemática de parte de sus contemporáneos, lo cual, teniendo en cuenta las obras anteriores, demuestra que durante los primeros treinta años del siglo XV, mientras terminaba de gestarse el Renacimiento, convivieron en la Toscana numerosas concepciones pictóricas. Unas ancladas en el pasado reciente, otras despegando hacia nuevos caminos y una tercera vía intermedia, en la cual podemos incluir esta pintura de Rossello.

En ella podemos comprobar como los aglutinantes se espesan, logrando resultados matéricos y capas más gruesas⁴³. Permitiéndole abandonar el *tratteggio* por la valoración continua, aumentando los matices, impulsando el empleo de grises en la fase de claroscuro, desarrollando un trabajo más complejo gracias a su mejor maleabilidad.

Si en las anteriores obras el interés por representar el volumen era claro, en la *Madona con santos* podemos observar un trabajo inferior minucioso, que oculta cualquier rastro del dibujo inicial -que sí es visible en las obras anteriores-.

Partiendo sobre la preparación ocre del fondo, Rossello esboza primero las sombras con marrón oscuro, modelando posteriormente las formas mediante la mezcla directa de blanco y negro, trabajando con una amplia gama tonal. Fundiendo los contrastes con suaves transiciones, que ayudan a que las figuras adquieran solidez y aspecto corpóreo. Trabajando de oscuro a claro, Rossello añade los brillos al final insistiendo con vigorizados blancos [fig.146].

Exceptuando los cabellos, y alguna pincelada aislada blanca en los atuendos para resaltar algún claro, utiliza la Grisalla exclusivamente en las encarnaduras.

Pese al resultado final más veraz, el proceso de trabajo no difiere del de sus contemporáneos -que hemos comentado anteriormente-, coloreando el trabajo de claroscuro con una suave veladura, insistiendo en las rojeces, -en este caso- de forma más sutil, difuminando los bordes con la tinta de encarnadura. Gracias a la utilización de una técnica mixta, la pintura adquiere mayor cuerpo, recogiendo el soporte no solo el trazo del pincel, sino también el mayor grosor de los realzados. Y a diferencia de las obras realizadas con temple, donde la superficie pictórica es primordialmente lisa, las veladuras de la coloración se posan sobre los surcos y concavidades de las capas inferiores, produciendo una textura vibrante.

43 ¿Quizá mediante la introducción de elementos grasos?



fig.148



fig.149

La última obra de este periodo conservada en el museo es la *Madona de la humildad* (MNAC212817). Pintada por **Fra Angélico** alrededor de 1434, conserva -como el resto de obras que hemos analizado- características de la pintura gótica, tan evidentes como los fondos dorados, que perduran en Italia durante el primer cuarto del siglo XV. Fra Angélico es un artista gótico que pinta como los renacentistas, pocos pintores representan de forma tan clara el eslabón entre la pintura tardogótica y el inicio del Renacimiento, combinando arcaísmos con el nuevo estilo de representación, más elaborado, basando sus composiciones en formas geométricas, “la más perfecta que el intelecto humano puede pensar, y, por tanto, la más cercana a la forma que Dios ha dado al mundo al crearlo (...) superando el carácter físico y opaco de la materia”⁴⁴.

La técnica cuidadosa y pausada de Fra Angélico, dificulta la recomposición de su método de trabajo. Pese a ello, podemos afirmar que utiliza la Grisalla en las encarnaciones, si bien no confecciona un trabajo inferior de claroscuro muy desarrollo, conformando los volúmenes de manera muy diluida y poco contrastada.

Con los contornos incisivos sobre el fondo ocreverdoso, dibuja de forma precisa con marrón oscuro las figuras de la composición. Así como en obras anteriores, las líneas de este primer dibujo -cuando son visibles- suelen mostrar rectificaciones, dobles líneas...etc., en la obra de Fra Angélico esto no ocurre. Posiblemente aprovecha este momento para oscurecer -con la misma tinta del dibujo- el ocre del fondo en las zonas sombreadas. Completando la fase de claroscuro iluminando las luces, trabajando de forma separada las luces y las sombras. Por lo cual no es común el uso de grises en la fase de claroscuro, aun así, se pueden intuir en diversas zonas de encarnadura y es fácilmente visible gracias al parcial desprendimiento de la fase de coloración de la mano izquierda debido a que todos los bordes de la superficie pintada están dañados por la presión que pudo sufrir la pintura por anteriores marcos, -concretamente en el índice- del ángel que toca el laúd [fig.147].

Reconocido por el intenso colorido de sus obras, especialmente por el azul *tejano* de sus madonas -que también podemos apreciar en esta obra-. En las encarnaduras el color está pintado con la misma delicadeza con la que realizó el claroscuro. Aplicando las veladuras con sumo cuidado, extendiéndolas hasta su desaparición, ocultando cualquier rastro de pincelada y ayudando a fusionar las zonas claras y las sombreadas.

También se repite en esta obra de Fra Angélico, la introducción del blanco en las tintas de encarnadura, pudiéndose apreciar de forma clara, comparando el rosado de las mejillas y el rojo

44 ARGAN, Giulio Carlo: Op. cit. p.172

de los labios [fig.148]. El primero surge de su mezcla con blanco, utilizando la mezcla resultante con más materia en las mejillas y de forma más diluida en el rostro [fig.149].

Mención aparte, merece la manera de resolver el vestido del ángel que toca el órgano portativo, trabajando de forma directa sobre el dibujo inicial -visible en los pliegues de la región anterior del codo- combinando colores cuasi complementarios para representar de forma atrevida las irisaciones de los brillos del traje.

La presencia de pinturas y pintores italianos en nuestra península sigue siendo abundante. Existe constancia documental del contacto entre Martorell y Dello Delli⁴⁵ -que entre otras obras, intervino en buena parte del retablo de la catedral vieja de Salamanca-. En Valencia trabajaron Gherardo di Jacobo, Niccolò d'Antonio, Simone Francesco, Gherardo Sternina, y Francesco Pagano.

Además de pintores y escultores, también visitaron la península artesanos italianos como el orfebre Barnabas de Tadeo o Piero de Pone, encargado del retablo de plata del altar mayor de la catedral de Valencia -hoy desaparecido-⁴⁶. Existiendo también documentación que certifica que fueron numerosos los pintores franceses, neerlandeses y alemanes que trabajaron en la Corona de Aragón⁴⁷.

CORONA DE ARAGÓN

Si bien en Italia se puede hablar de protoRenacimiento, en la península los postulados medievales continúan vigentes. Pese a tener una muy buena tradición pictórica medieval, la Corona de Aragón -y la de Castilla- continúan sin ser capaces de crear un estilo -absolutamente propio-, prosiguiendo con la importación de modelos. Lo que condiciona que nuestros pintores vayan a remolque de lo que crean los autores de los focos artísticos originales de París, Aviñón y

45 RUIZ I QUESADA, Francesc: *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*. MNAC; Generalitat de Catalunya, 2002. p.17

46 BENITO, Fernando; GÓMEZ, José: *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVII*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana; Provincia di Firenze; Museu de Belles Arts de València, 2007. p.44

47 V.V.A.A.: *El Gótico a les col·leccions del MNAC*. Lundberg, 2011. p.76

la Toscana, incorporándose Flandes hacia mediados de la primera mitad de siglo.

Valencia y Zaragoza se desligan de la influencia de la escuela barcelonesa, independizándose como centros artísticos con identidad propia. Lo cual provocará que su cambio de estilo sea mucho más acentuado, mientras que en Cataluña la evolución será más lenta, debido en gran medida al peso de la tradición trecentista italiana, que tanto marcó la pintura del siglo anterior.

La generación que domina el primer tercio de siglo mantiene rasgos de finales del pasado, no es fácil desligarse de los años de formación, y en una profesión que todavía mantiene una manera de hacer mecánica, con rígidas pautas que marcan el proceso de trabajo, acotando las funciones de cada operario, donde los obradores de pintura se corresponden -en muchas ocasiones- con auténticas fábricas de retablos, cuyo primer objetivo es comercial, adaptándose en la mayoría de los casos a las exigencias del cliente.

Pese a este panorama sobresale una excelente generación de pintores -que favorecidos por un periodo de bonanza económica- absorberán los modelos foráneos, desarrollando una producción pictórica de notable calidad -y poca originalidad-.

Para Valeriano Bozal, el estilo Internacional presente ya en la pintura catalana desde finales del siglo anterior, será la “base del Renacimiento español (y, en muchos lugares, el Renacimiento mismo)”⁴⁸. Pese a todo ello, la producción ibérica del Gótico Internacional alcanza para Lafuente Ferrari “una significación importante dentro de la historia del arte de su tiempo”, debido no sólo al número de pinturas conservadas, sino también por “lo valioso de muchas obras”⁴⁹.

La movilidad de los artistas locales continúa permitiendo el intercambio de estilos y procedimientos entre los pintores de la Corona de Aragón. La figura de Llorenç Saragossa, de origen aragonés, que trabajó entre Valencia y Barcelona, representa el prototipo del pintor bisagra que aglutina y expande los diferentes modelos. Esta amalgama formada por la importación de obras y la presencia de pintores de formaciones diversas, que se establecían o transitaban por los diferentes centros de producción pictórica, enriquecen enormemente el ambiente artístico de la península.

Entre los cuales destaca la visita de una figura tan ilustre como Jan Van Eyck, que llegó en viaje diplomático en 1428, permaneciendo un año entero entre España y Portugal⁵⁰. Esta visita debió facilitar que el rey de Aragón, enviara pintores a Flandes para que enriquecieran su formación.

48 BOZAL, Valeriano: *Historia del arte en España: Desde los orígenes hasta la Ilustración*. vol.I. Istmo, 1973. p.157

49 LAFUENTE FERRARI, Enrique: Op. Cit. (tomo 1) p.82.

50 BIALOSTOCKI, Jan: *El Arte del siglo XV, De Parler a Durero*. Istmo, 1998. p.161



fig.151



fig.151b

Siendo Lluís Dalmau el más representativo, que apenas tres años después, emprendió rumbo al norte, regresando tras haber absorbido plenamente sus cánones, lo que supuso una transformación profunda de la estética y la técnica de sus obras.

Asimismo los libros miniados favorecerán el intercambio de modelos, permitiendo a los pintores contemplar representaciones provenientes de ámbitos culturales diversos. La nobleza de la Corona de Aragón mantendrá -especialmente desde la segunda mitad del siglo XIV- una gran atracción por los libros, mostrando un interés especial -debido también por lazos parentales- con los de procedencia parisina y aviñonense⁵¹. Lo cual, sumado a los encargos provenientes de la Iglesia, con figuras como el arzobispo Dalmau de Mur, potenció la difusión y producción de libros miniados, no sólo en Cataluña -donde ya existía una cierta tradición con autores como los Bassa y Destorrents o centros de producción tan ilustres como los monasterios de Poblet y San Cugat- sino también en Valencia y Aragón.

Además de los dos grandes centros de producción franceses, se importaron libros de las escuelas septentrionales e italianas, provenientes -entre otros centros- de la importante escuela boloñesa, que tras la estela del *Alma Mater Studiorum* (Università di Bologna) fundada en el siglo XI, nacieron los *scriptoria*. Cuya fama queda reflejada en el encuentro en el purgatorio entre Dante y Oderisi di Gubbio (XI,79-102), y éste, se refiera a “Franco Bolognese al tratar de elegir, como en el caso de la pintura o de la poesía, a figuras paradigmáticas de la miniatura. Y pese a reconocer la superioridad de París en el arte de *alluminar*, destaca a Bolonia en Italia como lugar de producción de manuscritos iluminados equiparable y capaz de cambios tan significativos como los florentinos en la pintura”⁵².

CATALUÑA

La generación posterior a los Serra marcará un cambio en la sensibilidad, acercándose a la estética del Gótico Internacional. Las obras de Lluís Borrassà y Bernat Martorell sitúan a Barcelona como un enclave fundamental de este estilo. Su importancia fue tal, que Gudiol divide el Gótico Internacional en Cataluña en dos periodos, el primero dominado por la influencia de

51 V.V.A.A.: *El Renacimiento Mediterráneo*. Museo Thyssen Bornemisza, 2001. p.47

52 V.V.A.A.: *España y Bolonia: Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006. p.31



fig.152



fig.153

Borrassà y el segundo por la de Martorell⁵³.

Pese a perder influencia dentro de los obradores de la Corona de Aragón, Barcelona mantiene su hegemonía. En Girona, Perpiñan, Lleida y Tarragona y en localidades valencianas limítrofes, pertenecientes a la diócesis de Tortosa, los talleres estables que nacieron el siglo pasado, se consolidan como centros de producción alternativos, para los cuales el centro de referencia continúa siendo Barcelona.

Durante el último periodo gótico, la influencia recibida de pintores foráneos se mantiene, aunque las nuevas modas, viran sus gustos hacia las escuelas del norte. Entre los pintores que importaron el estilo flamenco, Lluís Dalmau -Valencia- y Bartolomé Bermejo -Córdoba- fueron los más representativos, aunque por lo general, el estilo flamenco puro, no arraigó en la pintura catalana de mediados del siglo XV.

LLUÍS BORRASSÀ

En el año 1400 Lluís Borrassà se encuentra en su madurez. Pese a que nace en Girona alrededor de 1360, debido a que los fragmentos conservados en el MNAC están fechados en la primera quincena del siglo XV, lo incluimos junto con los pintores agrupados en este siglo, que fueron contemporáneos o inmediatamente sucesores del tiempo en el que se pintó el retablo.

Perteneciente a una saga de pintores⁵⁴, debió recibir su primera formación en el taller familiar de mano de su padre Guillem Borrassà. El ambiente francófilo de la corte gironina -donde estaba enclavada la residencia oficial del futuro rey Juan I⁵⁵- debió facilitar al joven Borrassà el conocimiento de las nuevas corrientes artísticas provenientes del norte. Allí trabajó en oficios diversos relacionados con la pintura, apareciendo citado en 1380 como restaurador de vidrieras de la catedral de Girona.

Establecido ya en Barcelona en 1383 -donde fallecerá en 1426-, su llegada a la ciudad condal le permitirá enriquecer su estilo gracias a la influencia italo-gótica filtrada a través de las obras de Destorrents y Pere Serra. “El elemento italiano, que constituye el nervio del estilo internacional

53 GUDIOL, Ricard: Op. cit. p.91

54 FREIXAS I CAMPS, Pere: *L'Art Gòtic a Girona: segles XIII-XV*. Institut d'Estudis Catalans, 1983. pp.176-182

55 Estuvo casado con Martha d. Armenyac y Violant de Bar, ambas emparentadas con la casa real francesa.



fig.154



fig.155



fig.156

está especialmente reforzado en Cataluña”⁵⁶, señala Lafuente Ferrari. El taller de Borrassà dominará la producción pictórica en las décadas anteriores y posteriores a 1400, recibiendo encargos de importancia y desarrollando una ingente labor, que le situará como el taller más prolífico de Cataluña⁵⁷.

Las dos tablas que conserva el MNAC, *Crucifixión de san Andrés* (MNAC35679) y *Joven asomado a la ventana* (MNAC63975) provienen del retablo de *San Andrés*, encargado para la capilla homónima de la catedral de Barcelona y hoy disperso en distintas colecciones.

De la misma forma que sucedía con la pintura italiana, en Cataluña el cambio de siglo no comporta una ruptura en la forma de proceder de los pintores -mucho menos en el caso de Borrassà-, y tras la integración de las novedades estilísticas, practicarán una técnica similar durante toda la primera mitad de siglo.

Centrándonos en la tabla de la *Crucifixión*, comprobamos como Borrassà inicia el trabajo sobre un fondo ocre, sobre el cual esboza las líneas generales de las figuras, iniciando posteriormente la fase de claroscuro mediante la adición de blanco, iluminando gradualmente las luces hasta concluir con los brillos más claros. Esta forma de proceder podemos observarla en el pequeño grupo de ángeles que acompañan el espíritu del santo [fig.150].

En las figuras de mayor tamaño, Borrassà elabora en mayor medida el trabajo lumínico, introduciendo en las primeras líneas de dibujo inicial, no sólo los contornos, sino también los dintornos. Sombreado en ellos de manera plumada mediante finas pinceladas yuxtapuestas, que a forma de trama configuran el volumen de las figuras. Posteriormente -como ocurría con las figuras menores- prosigue realzando los claros mediante distintas gradaciones de blanco, que sin terminar de cubrir las líneas de dibujo, las aclara y unifica [fig.151]. Por lo general, este método le basta a Borrassà para crear el claroscuro de sus figuras, insistiendo -puntualmente- en los rostros, donde para lograr un acabado más consistente y con una gradación tonal más suave, crea los medios tonos mediante por mezcla directa de blanco y negro [fig.152]. Hoy podemos observar con mayor facilidad esta manera de proceder en el rostro de san Miguel de su *San Miguel, san Sebastián y san Salvador* (MEV10734), obra de fecha similar (c.1416) donde Borrassà modela -en mayor grado- luces y sombras, difuminándolas entre sí, obrando de una forma menos dibujística y más pictórica [fig.153].

Borrassà emplea la Grisalla no solo en las encarnaciones, pudiéndose observar -además de en los

56 LAFUENTE FERRARI, Enrique: Op. cit. (tomo I) p.82

57 V.V.A.A.: *El Gótico a les col·leccions del MNAC*. Lundwerg, 2011. p.89



fig.156



fig.157

trajes de los ángeles- en algunos cabellos -especialmente en la figura que mira hacia arriba- y en las sogas que atan las muñecas del santo al travesaño de la cruz [fig.154].

Pese a que el trabajo de claroscuro no presenta un especial esmero, la forma esquemática de reproducir los volúmenes le basta a Borrassà para dotar a sus figuras de aspecto corpóreo. Debido a lo cual -y como señalábamos en el capítulo anterior- cuanto más trabajada esta la fase de claroscuro, menos lo está la de coloración. Extendiendo en este caso las veladuras de color sin grandes variaciones, añadiendo posteriormente las rojece de los rostros [fig.155].

A diferencia de las tablas de Vic -a las que nos referíamos anteriormente-, donde Borrassà enfatiza el moldeado de las figuras en la fase de coloración, potenciando el contraste lumínico al oscurecer las sombras con marrón. En las tablas del retablo de *San Andrés*, termina repasando la mayoría de los contornos, sin apenas delinear los dintornos, remarcando principalmente la comisura de los labios, perfilando los ojos, pintando las cejas y oscureciendo las ventanas de la nariz.

La forma en que Borrassà utiliza la Grisalla se ajusta a la perfección con los cánones del Gótico Internacional, fundiendo en sus obras el estilo lineal y el empleo de la mancha para elaborar sus figuras. Llegando incluso a trabajar con la línea mediante *tratteggio* en amplias extensiones, normalmente resueltas con mancha; y de forma inversa, obrar mediante la mancha para representar elementos que habitualmente se representan mediante líneas. Utilizando -eso sí- la mancha de forma dibujística, como podemos comprobar en la forma de representar el volumen de los brazos de san Andrés, donde la transición de los diferentes valores lumínicos es casi inexistente, obrando con pinceladas que se asemejan a las incisiones con gubia de la xilografía [fig.151].

En el importante taller de Borrassà se formó un nutrido número de pintores entre los cuales destacan discípulos como el maestro de San Lorenzo (catedral de Barcelona), el maestro de Fonollosa (autor de una serie de obras en la comarca de Vic) y **Guerau Gener**.

Éste último, permaneció como aprendiz en el taller de Borrassà durante un corto periodo de tiempo. Nacido hacia 1370 y fallecido alrededor de 1410, fue un pintor itinerante. Colaboró en 1405 con Marzal de Sax y Gonçal Peris en Valencia. Regresando dos años después a Barcelona,



fig.158



fig.159

donde recibió en 1407 el encargo de concluir el retablo de Santes Creus. Iniciado -o simplemente contratado- por Pere Serra; Gerau Gener esboza gran parte de la obra, aunque según Grau i Pujol, “no va acabar de pintar cap escena i es va quedar sense dibuixar alguns compariments de la predel.la”⁵⁸, siendo concluido tras su temprano fallecimiento por Borrassà⁵⁹. De dicho retablo se conservan en el MNAC: *Resurrección de Cristo* (MNAC 40906) y *Natividad y San Juan Evangelista* (MNAC 114739 y 114740). Pese a compartir la autoría de ambas tablas, parece ser que no trabajaron al unisono, heredando el taller de Borrassà la obra inconclusa tras la muerte de Gener. Es imposible determinar a ciencia cierta que corresponde a cada uno de ellos, y seguramente sea una de las razones por las que el proceso de elaboración con el que están ejecutadas estas tablas difiera de las otras obras comentadas.

Pese a la aparente similitud entre ambas, existen diferencias notables en como se han pintado. En la *Resurrección de Cristo* el dibujo prima sobre la mancha, disminuyendo por tanto el empleo de la Grisalla. Lo contrario ocurre en la *Natividad y San Juan Evangelista*, donde la mayoría de las figuras están pintadas con Grisalla. Pintando con grises otros elementos como los cestos, las ovejas, la cubierta de paja y la soga -como en la *Crucifixión de san Andrés* de Borrassà- [fig.156]. Ambas pinturas tienen el mismo ocre amarillo de fondo -lo que puede indicar que se prepararon al mismo tiempo-. En la *Resurrección* la forma de representar el volumen evita por lo general la Grisalla, dibujándolo directamente sobre el fondo y posteriormente, con técnica directa, colorean las figuras al mismo tiempo que, de forma sutil, añaden blanco a la mezcla para realzar las luces [fig.157 y fig.169]. Esta manera de obrar provoca que las encarnaciones de las figuras adquieran una tonalidad rosácea, característica, que suele ser común -en la pintura al temple- en obras donde no se utiliza la Grisalla -o su fase de claroscuro está poco elaborada- y la coloración y el modelado se realizan al mismo tiempo.

Aun así, en la figura de Cristo se observa en las extremidades superiores -principalmente en las manos- y el rostro un empleo sencillo de la Grisalla. Conformando los volúmenes de manera esquemática en la fase de claroscuro, trabajando con gamas muy reducidas que modelan de forma básica las formas [fig.158].

En cambio en la *Natividad* todas sus figuras están pintadas completamente con Grisalla. Creando íntegramente los volúmenes mediante la mezcla directa de blanco y negro en la fase de

58 GRAU i PUJOL, Josep: *La Guàrdia dels Prats i la seva església*. Cossetània, 2004. p.104

59 ALCOY, Rosa: Pere Serra, Guerau Gener i Lluís Borrassà a l'entorn del gran retaule gòtic de Santes Creus. en V.V.A.A.: *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*. vol. XV-XVI. Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, 1992-1993. pp.65-108.



fig.160



fig.161



fig.162

claroscuro⁶⁰, pudiendo hoy observar este trabajo en la mano derecha del ángel que guarnecen la cubierta con paja situado justo encima de san José [fig.159]. Pero a diferencia de como solía procederse en la fase de claroscuro, trabajando de oscuro a claro, en la *Natividad* primordialmente se pintan las sombras, reservando el fondo ocre amarillo para las zonas claras, donde -en contadas ocasiones- resaltan los brillos con pinceladas blancas.

El hecho de incorporar tan poco blanco en la fase de claroscuro, obliga a los pintores a introducirlo mezclado con la tinta de coloración de las encarnaduras, adquiriendo también éstas, una tonalidad rosácea, amortiguada en este caso por la transparencia terrosa del fondo.

Gracias a la profusa confección del dibujo inicial y a la importancia que éste adquiere en la creación de las diferentes figuras en ambas pinturas, apenas han reseguído algunos contornos con siena tostada, aprovechando -puntalmente- para aumentar el contraste, oscureciendo las sombras⁶¹.

JOAN MATES

Entre los inmediatos seguidores de Borrassà destaca Joan Mates, aunque sin la certeza que aportan los documentos, la posibilidad de que se formara en el taller de Pere Serra está ampliamente aceptada⁶². De todas formas, su pintura adopta rápidamente las características francoflamencas que imperan en los obradores de la Barcelona de inicios del siglo XV. El éxito de Mates, permitió que su taller recibiera numerosos encargos -recientemente se le han atribuido unas tablas de retablo provenientes de Cerdeña⁶³-. En el MNAC se conservan tres obras suyas realizadas en su última etapa -falleció en 1431- : El retablo de *San Miguel arcángel* (MNAC 214533) y las tablas de la *Dolorosa sobre el cuerpo de Cristo muerto* (MNAC 15921) y *San Sebastián y el calvario* (MNAC 42340). Asimismo la catedral de Barcelona custodia el cuerpo principal de su retablo de *San Ambrosio y San Martín*.

La datación aproximada de las pinturas del MNAC, enmarca su producción entre los años 1410 y 1430. Pese a su análoga cronología, a primera vista podemos agrupar -técnica y estilísticamente- el retablo de *San Miguel arcángel* y el compartimento principal del retablo de *San Sebastián*,

60 La cual se elabora sobre una suave valoración lumínica realizada junto con el dibujo inicial. Visible de forma clara en varios puntos de ambas pinturas, especialmente bajo la barbilla de la Virgen [fig.159b].

61 Véase la axila de uno de los soldados que custodian la tumba de Cristo [fig.157].

62 V.V.A.A.: *Cataluña 1400, el Gótico Internacional*. MNAC, 2012. p.48

63 V.V.A.A.: *El Gótico a les col·leccions del MNAC*. Lundwerg, 2011. p.89



fig.163



fig.164

diferenciándolas del fragmento de la *Dolorosa sobre el cuerpo de Cristo muerto*. Desde el dibujo inicial hasta el aspecto final son completamente distintos ambos grupos.

Con un inicio común entre las tres, con la habitual preparación del fondo con un tono ocre, perfectamente visible en varios fragmentos [fig.160], el cual Mates varía en algunas figuras -principalmente en los rostros- de las dos primeras pinturas con verde u oscureciéndolas con marrón.

Posteriormente esboza las figuras mediante un suave dibujo, que estiliza las formas siguiendo los postulados del Gótico Internacional. A diferencia de Borrassà las líneas del dibujo inicial no constituyen el armazón sobre el que se asienta la producción de las figuras. Apenas son visibles algunas líneas muy suaves del boceto inicial, que en este caso, le sirven a Mates como referencia, acotando aproximadamente los diferentes elementos de la composición.

Mates utiliza la Grisalla en las encarnaduras, empleándola también de forma anecdótica en la vegetación del compartimento central -donde representa el milagro del monte Gargano-, y ocasionalmente, aplica pinceladas blancas para resaltar algún brillo en la fase de claroscuro de los ropajes y el demonio. En cambio, a diferencia de como solían obrar los pintores antecesores y contemporáneos, Mates aplica toques de luz en las encarnaciones -con la misma finalidad que los comentados en la frase anterior- pero en lugar de pintarlos al inicio de la obra, los ejecuta al final -posiblemente junto con los contornos y dintornos-, una vez aplicado el color local.

En la fase de claroscuro, moldea los volúmenes de las encarnaduras empleando la mezcla directa de blanco y negro, utilizando tonos claros -que se oscurecen por transparencia con el fondo de color- y con pinceladas plumeadas da forma a las figuras mediante suaves gradaciones. Obteniendo volúmenes abombados y poco contrastados lumínicamente.

El paso del tiempo y el deterioro de las capas de coloración permiten visualizar -en ambos retablos- la fase de claroscuro en diversas figuras [fig.161].

Posteriormente Mates aplica el color con veladuras -hoy⁶⁴- muy tenues, coloreando las encarnaciones -por lo general- con tonos rosados. Recalcando las rojececes con mayor cantidad de

64 La mayor coloración de los rostros del grupo de ángeles que expulsa del paraíso a sus congéneres rebeldes, debió ser el aspecto que originalmente tuvieron todas las figuras del retablo de *San Miguel arcángel*. Actualmente contrasta ostensiblemente la extrema semejanza de acabado entre estas figuras y el resto. Esta diferencia no existe con la obra análoga, debido a que todas las figuras de menor escala -principalmente las de la escena superior- también han perdido buena parte de la capa de coloración.



fig.165



fig.166



fig.167

pintura, lo cual podemos observar en el tercer ángel -empezando por la derecha- en el que solo mantiene color de encarnación en las zonas donde Mates aplicó mayor cantidad, asomando en el resto del rostro la fase de claroscuro [fig.162].

Por último, afianza los contornos y dintornos de las encarnaciones que pretende resaltar, utilizando líneas marrones y negras.

Con una técnica completamente diferente y menos accesible para el observador, está pintada la *Dolorosa sobre el cuerpo de Cristo muerto*.

Sobre un boceto con líneas gruesas realizado encima del fondo ocre, desarrolla el trabajo de claroscuro, empastando con abundante materia las zonas claras -sobre todo si lo comparamos con las obras anteriores-, obrando de oscuro a claro. Aprovechando, por transparencia, el fondo de color para las sombras medias y oscuras, que en esta obra están algo más contrastadas. Una de las principales diferencias respecto a las pinturas anteriores es el esmero con el que Mates elabora la fase de claroscuro, empleando una gama mayor de matices, modelando las figuras con mayor naturalismo, representando detalles anatómicos que sin aproximarse al realismo flamenco, sí que muestran un incipiente interés por el detalle [fig.163].

La visión -*seudo*- naturalista se mantiene en la fase de coloración, aplicando una coloración menos rosácea y disminuyendo ostensiblemente la mecánica tradicional de acentuar las rojececes del rostro. Extendiendo finas veladuras de color, insistiendo -en este caso- en afianzar las formas creadas en la fase anterior. Las veladuras de coloración se asientan sobre una capa pictórica más gruesa, trabajando en la fase de claroscuro con mayor carga matérica, obteniendo como resultado una textura irregular característica de la pintura al óleo, que si bien no está empleada de forma pura, Mates debió introducir elementos grasos en la técnica mixta con la que pintó esta obra [fig.164].

En el dibujo conclusivo mantiene el uso de las líneas de contorno, utilizando -también- marrón y negro, aunque a diferencia de las pinturas anteriores -donde los empleaba por separado-, en este caso los utiliza de forma gradual, integrando las líneas más oscuras al trabajo de mancha mediante la intercesión del marrón. Incluso puede observarse como en algunos puntos de los rostros y en la axila de cristo, difumina los dintornos hasta fundirlos con las superficies de encarnadura.

A diferencia de Borrassà y Gener, donde la línea es fundamental en sus pinturas, Mates la emplea



fig.168



fig.169

como complemento, destacando o terminando de definir las formas creadas previamente mediante la mancha. De este modo -especialmente en la *Dolorosa*- los cuerpos adquieren un mayor peso, logrando una constitución más corpórea de las figuras.

Lo cual contrasta -de nuevo- si lo comparamos con como está tratado el volumen de los ropajes o los cabellos, mucho más apagado y esquemático. Dejando al margen la posibilidad de que al tratarse de elementos menores, fueran realizados por ayudantes, lo que origina la desigualdad de resultados, reside en que las encarnaciones están pintadas con Grisalla, mientras que los otros elementos están pintados con técnica directa.

Las razones por las que Mates obre de forma dispar en estas obras pueden ser muchas, ya comentamos que Mates disponía de un gran taller capaz de mantener una importante producción, lo cual siempre propicia diferencias en la calidad de las obras, aunque en este caso su diversidad no resida tanto en la calidad, sino -como acabamos de exponer- en el proceso de elaboración. Un tratamiento tan diverso en la forma de representar la figura humana y el resto de elementos de la composición, responde a dos concepciones -prácticamente- opuestas de entender la pintura. Es difícil encontrar una respuesta satisfactoria; siempre que las tres obras sean fruto de un mismo pintor en un mismo periodo de tiempo.

BERNAT DESPUIG y JAUME CIRERA

La pareja formada por Despuig y Cirera desarrolló una profusa actividad durante el segundo cuarto de siglo. Su estilo pictórico puede apreciarse, con una técnica más arcaica en las pinturas del maestro de Santa Basilissa en el retablo de la susodicha santa y san Julian (MNAC).

El retablo de *San Miguel y san Pedro* (MNAC 15837 y 64036) nos permite diseccionar el proceso de trabajo que llevan a cabo Despuig y Cirera.

Iniciando la obra -como sus contemporáneos- sobre un fondo ocre, previa incisión de las líneas generales, abocetan la composición de la obra. La Grisalla la emplean principalmente en las encarnaciones, utilizándola de forma menos elaborada -en algunas ocasiones de forma mixta junto con la técnica directa- en la vegetación, la soga, las alas de los ángeles, los vestidos con color y los cabellos.



fig.170



fig.172



fig.171



fig.173

La fase de claroscuro es primordial en la creación de las encarnaciones. Trabajando directamente con blanco y negro, elaboran los volúmenes de las figuras mediante la mancha, obrando con gamas medias -donde predominan los grises claros-, realizando ligeras transiciones que suavizan el contraste lumínico y potencian el aspecto tridimensional [fig.165]. Despuig y Cirera dilatan las diversas tonalidades, ocultando casi la totalidad del fondo ocre, el cual apenas utilizan para crear tonos intermedios, empleándolo solo en zonas secundarias, donde lo reservan para crear por transparencia -o dejándolo tal cual a la vista sin cubrir- tonos medios y oscuros [fig.166]. En algunas figuras -principalmente las masculinas- acentúan el contraste dibujando los volúmenes con gruesas líneas oscuras -en algunos casos cercanas al negro- que funden, en mayor o menor medida con las diversas gamas del trabajo de claroscuro .

En la fase de coloración -gracias a que las formas están ya creadas en la fase anterior- Despuig y Cirera extienden de manera uniforme ligeras veladuras rojizas, que sobre los grises claros adquieren una tonalidad rosácea. Oscureciendo la mezcla con siena tostado en las figuras masculinas de mayor edad. Insistiendo con mayor cantidad de pintura -como era común- en las rojececes del rostro [fig.167].

Por último, acentúan las sombras con marrón oscuro mediante transparencias y resiguen la mayoría de contornos de las figuras, sin apenas repasar los dintornos -exceptuando el rostro: ojos, nariz y boca-, que como escribimos anteriormente, están ya marcados en la fase de claroscuro.

Desde la perspectiva de la Grisalla, sus obras son las más significativas de la pintura en la Corona de Aragón durante el primer tercio del siglo XV. Concretamente, entre los pintores formados en el siglo anterior que desarrollan el grueso de su actividad en la nueva centuria, y que pese haber absorbido novedades estilísticas y procedimentales importadas de otros focos artísticos, mantienen antiguas características de sus viejos maestros.

Además de crear las partes primordiales de sus pinturas con Grisalla -hecho nada llamativo, visto que era lo natural, no solo en los talleres nacionales, sino también en los mayores centros artísticos del momento-, Despuig y Cirera enriquecen la gama de la fase de claroscuro, introduciendo tonos grises⁶⁵ y ampliando el uso de la Grisalla a un mayor número de elementos secundarios [fig.168]. Asimismo aglutinan en sus pinturas diversos métodos empleados en la pintura catalana de principios del siglo XV.

65 La sociedad formada por Despuig y Cirera no fue perpetua, colaborando el segundo con Jaume Cabrera en su obrador. Las pinturas de Jaume y su taller se adecuan perfectamente a la manera de trabajar de Cirera, primando el trabajo de claroscuro mediante grises, modelando sus figuras mediante blanco y negro [fig.170].



fig.174

Despuig y Cirera acentúan el trabajo de claroscuro, a diferencia de Mates -que trabajaba de forma plumeada- extendiendo la pintura por prácticamente toda la superficie de encarnadura, fundiendo mediante arcaicos esfumados los diferentes matices. Al observar el conjunto de la obra, las figuras adquieren un aspecto similar a las de Mates -a excepción de la *Dolorosa sobre Cristo muerto*-, con volúmenes ondulados y poco contrastados. Además de conectar con la obra de Mates, la pintura de Despuig y Cirera también entra en sintonía con la manera dibujística de crear el volumen del tándem Borrassà-Gener [fig.169].

Pese a que mantienen un dibujo arcaico, que representa las figuras de forma esquemática, su concepción del volumen y sobre todo, la manera en como lo desarrollan -también de forma primitiva- convierten sus pinturas, en este caso el retablo de *San Miguel y san Pedro* en una obra donde observar los arquetipos de la Grisalla de inicios del siglo XV.

Relacionado con la obra anterior, el retablo de *San Juan bautista y san Esteban* (MNAC 15824) muestra una afinidad respecto al trabajo volumétrico, manteniendo un planteamiento similar. No obstante, si ya comentamos la ligazón de Despuig y Cirera con los postulados de la pintura de finales del siglo XIV, el autor de esta pintura mantiene plenamente sus raíces en el pasado siglo. Atribuida hasta hace pocos años como una obra de juventud de Bernat Despuig, recientemente se ha revocado su autoría, creando la figura de un nuevo pintor ignoto, bautizado como **maestro de Badalona**.

Su proceso de trabajo es similar al del resto de pintores catalanes que hemos analizado hasta ahora. Situando las líneas generales con *buon disegno* en la imprimación coloreada con ocre, sobre las cuales esboza los diferentes elementos con finas líneas de siena tostada.

Un hecho que evidencia su apego al siglo pasado, es el reiterado uso del verdacho en alguna de sus figuras [fig.171]. Siendo éste un procedimiento poco común en la pintura catalana de inicios de siglo⁶⁶. Aplicándolo de manera uniforme en las zonas de encarnación, sin valorar las luces, simplemente tiñendo el color del fondo.

La principal correspondencia de este retablo con la obra de Despuig -y Cirera- es la forma de representar el volumen. Creando los diferentes matices de la fase de claroscuro mediante la mezcla directa de blanco y negro.

⁶⁶ Es la obra de este periodo en Cataluña -conservada en el MNAC- donde se emplea con mayor profusión el verdacho.



fig.175



fig.177



fig.176

El proceso de trabajo del maestro de Badalona queda reflejado en su manera de pintar las piedras, obrando de forma simplificada a como lo hace en las encarnaduras. En la tabla inferior de la calle derecha del retablo, pinta esparcidos por el suelo un grupo de pedruscos, entre los cuales podemos distinguir los de la parte superior, donde queda a la vista la fase inicial [fig.172]. En las cuales dibuja las líneas generales con marrón diluido e iniciando el trabajo de claroscuro, iluminando las luces con blanco -en una de ellas también marca las sombras-. Mientras que en las de más abajo, prosigue valorando las luces a partir de tres tonos básicos: blanco, gris y negro. Logrando diferentes matices por transparencia con el fondo. Obrando bajo el mismo principio en la vegetación [fig.173].

El mismo proceso aunque de forma más elaborada utiliza el maestro de Badalona en las encarnaduras. Si la obra anterior era significativa por como empleaban la Grisalla, el retablo de *San Juan bautista y san Esteban* es una de las muestras más claras. De nuevo, el paso del tiempo y la fragilidad de las veladuras al temple han deteriorado las capas de coloración, permitiendo observar en gran parte de los personajes -incluida una de las figuras principales- el trabajo inferior de la fase de claroscuro [fig.173].

En el rostro de san Esteban comprobamos como el maestro de Badalona trabaja de oscuro a claro, iniciando el proceso sobre el ocre del fondo, que en este caso ha oscurecido con marrón. Con unas suaves líneas realizadas bajo la referencia del *buon disegno*, modela las figuras con menor rotundidad que en las figuras de las calles laterales, ejecutadas con bastante tosquedad. Con una gama tonal mayor, que abarca desde el blanco a los grises medios -los tonos oscuros se los da el fondo-, extiende pinceladas plumeadas que prosiguen los volúmenes.

El único resto que mantiene de la fase de coloración es el rojo que emplea para los labios, la sombra de la nariz y -de forma diluida- en las mejillas.

Como hicieran Despuig y Cirera en el retablo de *San Miguel y san Pedro*, el maestro de Badalona finaliza la obra resiguiendo los contornos y algunos dintornos de los rostros.

Pese a las afinidades con la obra de Despuig, la manera de proceder del maestro de Badalona difiere en algunos aspectos.

En el torso de Cristo pintado en la tabla central de la calle izquierda, observamos las dos más significativas [fig.175]. La primera -y que comentamos al principio- es el cuantioso uso del verdacho, que de alguna manera determina la segunda divergencia. Pues, mientras Despuig y Cirera -de la misma manera que Borrassà y Gener- marcaban dibujísticamente los volúmenes y la morfología de las figuras mediante gruesas líneas oscuras, el maestro de Badalona reserva la



fig.178



fig.180



fig.179



fig.181

tonalidad verdosa del fondo para las sombras, obrando de forma inversa a los susodichos pintores, empleando profusamente el blanco para resaltar las luces.

ESCUELA DE TARRAGONA

La influencia valenciana se palpa en la obra de **Ramon Mur**. Se desconoce su proceso de formación, aunque diferentes autores apuntan a que pudo ser discípulo del aragonés Llorenç Saragossa, cuya figura estaba muy presente en Tarragona. A diferencia de los otros pintores que destacaron en su tiempo, Ramon Mur careció de taller y colaboradores fijos. Permaneciendo muy ligado a la tradición del siglo anterior.

Procedente de la iglesia parroquial de Santa María de Cervera, el MNAC conserva la *Madona de la leche* (MNAC 15818). Realizado hacia finales del primer cuarto del siglo XV, mantiene -a grosso modo- el mismo proceso de trabajo desarrollado por la mayoría de sus contemporáneos, mostrando -eso sí- una falta de pericia respecto a los pintores analizados hasta ahora, evidenciándose -quizá- su condición de pintor de una escuela menor. Obrando con una factura similar a su obra más representativa: el retablo de Guimerá (*MEV* 853, 854, 870, 876-878, 880-884, 888), en el cual invirtió diez años de su vida.

Sobre el fondo ocre y con la guía del *buon disegno*, dibuja de forma precisa todas las figuras, sombreándolas -también-, mediante pinceladas cortas y suaves veladuras, oscureciendo en mayor o menor grado las superficies destinadas a las encarnaduras, obrando de manera similar a Borrassà y Gener en sus tablas del retablo de Santes Creus [fig.176]. Aunque a diferencia de éstos y acorde con la manera imperante, en la fase de claroscuro modela las figuras con grises, producto de la mezcla directa y -gracias al fondo más oscuro- con gamas gris óptico [fig.177].

Utilizando una gama poco subida y con escaso contraste, Ramon modela esquemáticamente las figuras, pintando exclusivamente las zonas claras, reservando el color oscurecido del fondo para las sombras.

Además de la utilización de la Grisalla en las encarnaduras, Ramon aplica realces blancos en las alas azules de los ángeles, y -como hemos apuntado en obras anteriores- pinta una pequeña soga únicamente con grises.



fig.182



fig.185



fig.183

Ramon colorea las encarnaduras de forma vulgar, siguiendo los cánones comunes de la época. Aplicando de forma uniforme finas veladuras generales, insistiendo posteriormente con mayor cantidad de color en las rojeces [fig.178].

Finalmente repasa todas las líneas de contorno con marrón oscuro, delineando con negro las partes que desea diferenciar.

Pascual Ortoneda, el otro pintor relevante de origen tarraconense presente en la colección del MNAC, siguió relativamente los pasos de su colega Ramon, trasladándose hacia el noroeste, estando fundamentalmente documentado en las diócesis de Barbastro, Huesca y Zaragoza.

San Antonio Abad enterrando a san Pablo Ermitaño (MNAC 65783) es la única obra conservada de su catálogo. Proveniente del retablo de *San Antonio* de la iglesia del Embid de la Ribera (Calatayud).

Pintada hacia mediados del segundo cuarto del siglo XV, pese a tratarse de una escena modesta, podemos observar un trabajo más elaborado en la fase de claroscuro que la obra anterior. Perteneciente -seguramente- a la primera generación de pintores nacidos ya en el siglo XV, mantiene -con alguna particularidad- el estilo imperante.

Ortoneda reproduce el proceso de trabajo ejecutado por Ramon Mur hasta la fase de claroscuro, donde amplía la gama de grises, introduciendo tonalidades oscuras con las que matiza las sombras previamente dibujadas, acentuando así el contraste lumínico. Esta capa inferior puede observarse -fácilmente- en la mano derecha del difunto, donde una franja deteriorada de la capa de coloración atraviesa los dedos de forma transversal [fig.179].

El aspecto rudo de los santos se suaviza en los ángeles y el espíritu, donde reserva el color de fondo para las zonas oscuras, limitándose a iluminar los claros [fig.180].

Ortoneda procede de dos maneras diversas en la fase de claroscuro, trabajando en las figuras superiores de oscuro a claro, mientras que en los santos obra de forma mixta, valorando sobre el color del fondo las luces y las sombras. Otorgándole al mismo color de fondo dos funciones diferentes, en el primer caso lo utiliza como tonalidad oscura, mientras que en el segundo lo emplea como tonalidad media. Provocando que el aspecto de las figuras de los santos sea más lúgubre.

Ortoneda usa también la Grisalla en la cabeza del león, pintando las luces en la fase de claroscuro -principalmente- con blanco. Del mismo modo que otros pintores de inicios de siglo, utiliza el



fig.184



fig.178



fig.178



fig.178

gris para pintar otros elementos de la obra, que posteriormente no colorea -como la choza donde se refugia el santo-.

Con una fase de claroscuro que describe suficientemente la forma de las figuras, Ortoneda se limita a extender la tinta de encarnación de manera uniforme, acentuando levemente las rojeces en las figuras vivas [fig.181]. Por último, Ortoneda repasa los contornos con marrón oscuro, hasta el punto que en algunas líneas la mezcla deriva hacia el negro.

Aunque la pintura de Ortoneda está realizada en un periodo avanzado de la primera mitad del siglo XV, su tratamiento se ajusta al empleado por pintores de inicios de siglo, coincidiendo con su vecino Mur y en parte -salvando las distancias- con Borrassà, en introducir las sombras de sus figuras de forma dibujística en el encaje inicial o en la fase de claroscuro.

ESCUELA DE LLEIDA

Pere Teixidor y Jaume Ferrer dominan la primera mitad del siglo XV en tierras ilerdenses, mostrando en sus pinturas la evolución de los modelos del 1400 hacia una pintura de corte flamígero.

Teixidor pertenece a la primera generación del Gótico Internacional, aunque su prolongada actividad -como mínimo hasta el año 1446- le permitió relacionarse con pintores de la siguiente generación, especialmente con Jaume Ferrer. La colaboración entre ambos queda demostrada en un documento de 1439 donde obtienen conjuntamente permiso para pintar retablos⁶⁷.

No obstante son dos pintores con técnicas dispares, mostrando en sus obras su diferencia de edad, evidenciando que Teixidor se formó en el siglo anterior, mientras que Ferrer (II) -nacido probablemente ya en el siglo XV- desarrolla toda su actividad en el nuevo siglo.

En el MNAC se conservan dos obras: *Salvador* (MNAC 4505) de Pere Teixidor y el retablo de *San Jerónimo, san Martín y san Sebastián* (MNAC 114742) de Jaume Ferrer (II).

⁶⁷ Más adelante comentamos diferentes teorías sobre la más que probable posibilidad de que la figura de Jaume Ferrer agrupe a diferentes pintores homónimos. V.V.A.A.: *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. MNAC, 2012. p.62



fig.187



fig.189

Pere Teixidor y Jaume Ferrer (I) son los pintores catalanes más originales desde finales del siglo XIV, su distintiva manera de representar los rostros, diferencia sus obras del resto -de ahí el extenso catálogo de atribuciones a Teixidor-.

Con una factura menos elaborada que en otras obras de Teixidor, en el *Salvador* podemos observar en la mayoría de elementos el dibujo inicial. A diferencia de la manera de proceder de sus contemporáneos, realizando el dibujo con sumo cuidado, Teixidor lo traza velozmente, con vigor, esbozando las figuras mediante finas líneas, que en ocasiones se superponen en forma de tramas irregulares para valorar las sombras o bien, simplemente enmiendan las líneas anteriores [fig.181]. Un buen ejemplo de ello lo podemos observar en las manos del ángel situado en la parte inferior de la columna de la derecha. Donde reduce la muñeca y la parte inferior de su mano izquierda, ampliando las zonas del carpo y metacarpo [fig.182].

En el conjunto de esta obra, Teixidor trabaja con poca materia, lo que provoca -sumado al translucimiento que han sufrido con el paso del tiempo las capas pictóricas- que sea visible en gran medida, no solo el dibujo inicial, sino también el ocre del fondo. Que emplea en la fase de claroscuro como valor oscuro de las encarnaduras y claro para los ropajes.

Sobre el fondo ocre -matizado previamente en el dibujo-, Teixidor ilumina con blanco los claros, creando las gradaciones lumínicas por transparencia con el fondo, obteniendo de este modo, medios tonos de gris óptico [fig.183]. De esta forma modela los rostros con una técnica sencilla pero muy eficaz, consiguiendo los volúmenes rotundos que caracterizan la fisonomía de sus singulares figuras.

Aunque es su socio Jaume Ferrer I el que lleva al extremo este método, modelando las figuras en la fase de claroscuro mediante arcaicos degradados grises producto de la mezcla directa de blanco y negro, manteniendo en todas ellas la misma tensión en las líneas del dibujo que observamos en las pinturas de Teixidor. La obra de Jaume Ferrer I es fundamental para entender la Grisalla en Cataluña durante este periodo. En la mayoría de sus pinturas, su técnica y el paso del tiempo ha facilitado que la fase de claroscuro se muestre generosamente al espectador, permitiéndonos observar directamente su particular estilo [fig.184].

Retomando de nuevo el *Salvador* de Teixidor, el armazón del dibujo previo, iluminado posteriormente en la fase de claroscuro, le permite aplicar las veladuras de coloración de forma simple. Cumpliéndose la norma de que cuanto mayor elaboración tiene la fase de claroscuro, menos lo está la de coloración -y a la inversa-.



fig.188



fig.191



fig.190

En el *Salvador* obra según el procedimiento de la época aplicando la tinta de la encarnadura de manera uniforme, insistiendo posteriormente en las rojeces, que Teixidor extiende deliberadamente por gran parte de la mejilla. Además aumenta el contraste de la figura principal mediante leves veladuras marrones, con las que oscurece las sombras cercanas al contorno de la figura, aumentando la sensación de tridimensionalidad.

La libertad con la que ejecuta la obra queda reflejada primordialmente en el gesto de su dibujo, evidenciándose en como resuelve el suelo de tierra, donde aplica salpicados en forma de *spray*, asperjando pintura negra y blanca -los mismos colores que utiliza para pintar las plantas, además del rojo con el que colorea el polen-. Añadiendo un elemento de espontaneidad a la rígida producción gótica [fig.185]. Este recurso no es exclusivo de Teixidor, siendo empleado por otros pintores ilerdenses del siglo XV como el maestro de Cervera [fig.186]⁶⁸.

La figura de **Jaume Ferrer** presenta numerosas incógnitas. Diferenciando las claras diferencias estilísticas realizadas bajo un mismo nombre se crean dos figuras: Jaume Ferrer (I) y Jaume Ferrer (II), -supuestamente⁶⁹- padre e hijo.

La colaboración de Pere Teixidor con *las figuras* de Jaume Ferrer, se evidencia especialmente en el primero de ellos, cuyo proceso de trabajo calca -a grosso modo- el descrito anteriormente en el *Salvador* de Teixidor [fig.187]. Jaume Ferrer (I) evoluciona desde un estilo muy cercano al de los hermanos Serra, hacia el Gótico Internacional. Todo lo contrario ocurre con las obras de Ferrer (II)⁷⁰, que con un estilo radicalmente distinto, se ajusta al gusto hispanoflamenco que empieza a introducirse durante el final del primer cuarto de siglo y que se prolongará hasta el próximo siglo. Este nuevo estilo transformará la práctica pictórica, y si bien, no ocasionará una ruptura absoluta con la metodología anterior, si que supone el inicio del declive del Gótico Internacional, y con él, las maneras medievales.

Las pinturas catalanas analizadas hasta este momento pueden agruparse bajo un mismo estilo, salvando las pequeñas diferencias -tanto procedimentales como iconológicas- que sus autores insuflan según su personalidad, formación y genio⁷¹.

68 En Valencia por Peris o en Aragón por el pintor anónimo del Arcángel Gabriel.

69 Aunque no existe documento alguno que lo confirme, ni siquiera lazos familiares.

70 Solo hay constancia documental sobre una de ellas, siendo el resto atribuciones. V.V.A.A.: *La pintura gótica hispanoflamenco: Bartolomé Bermejo y su época*. MNAC, 2003. p.324

71 Todas, excepto una, la *Dolorosa* atribuida a Mates.



fig.192



fig.192



fig.193

En el retablo conservado en el MNAC de Jaume Ferrer (II), *San Jerónimo, san Martín de Tours y san Sebastián*, pese a mantener las tres tablas la misma concepción pictórica, presentan resultados notablemente diversos entre la tabla central de san Jerónimo y sus dos comparsas, de calidad ostensiblemente inferior -atribuidas a su taller-.

De la misma forma que en la *Dolorosa* de Mates, el estilo de corte flamenco mantendrá la coloración de las imprimaciones con tonalidades terrosas, generalmente ocre. Desarrollando un trabajo más minucioso en la fase de claroscuro, introduciendo mediante grises las luces y las sombras, provocando que frecuentemente se cubra por completo el fondo de color, el cual simplemente transpira en el acabado final por transparencia. Obligando a que las veladuras de coloración de la segunda fase de la Grisalla, se extiendan por todo el área previamente trabajada. Además el auge de los elementos oleosos facilitará que las capas superiores adquieran una mayor durabilidad, dificultando en muchos casos la posibilidad de observar a simple vista las capas de la fase de claroscuro.

Estas características las podemos apreciar en el retablo de Ferrer (II), donde de forma poco contrastada modela por completo las figuras en la fase de claroscuro, trabajando con una gama muy reducida [fig.188]. En las tablas laterales observamos como sus autores todavía utilizan -en algunas ocasiones- el ocre del fondo como tonalidad oscura. Como por ejemplo, en el rostro de san Martín de Tours, donde obran de forma tradicional, introduciendo fundamentalmente las luces en la primera fase de la Grisalla. Incluso son visibles algunas líneas del dibujo inicial en el mentón, la mandíbula y los ojos del santo [fig.189].

En el rostro de san Jerónimo también aflora el ocre del fondo en la mejilla y las zonas sombreadas, aunque su aparición es menos evidente que en las obras del Gótico Internacional.

Con una fase de claroscuro más densa y depurada, Ferrer (II) modela tenuemente los volúmenes, coloreándolos posteriormente de manera uniforme con la tinta de encarnación, atenuando las rojeces y aumentando levemente el contraste, oscureciendo con marrón las zonas sombreadas. Finalmente realiza las líneas de contorno, redefiniendo los diferentes elementos del rostro, reduciendo ostensiblemente la cantidad de las líneas y su oscuridad [fig.190].

En el retablo de *San Jerónimo, san Martín de Tours y san Sebastián* se emplea la Grisalla principalmente en las encarnaduras, utilizándose también en la cuerda trenzada del barboquejo que, a diferencia de todas las obras anteriores, pintadas exclusivamente con grises, Ferrer (II) aplica una gruesa veladura marrón que cubre -casi- por completo el trabajo inferior.



fig.194



fig.195

Como comentamos al inicio, la transformación de los procedimientos que provoca la influencia flamenca no se desarrollan bruscamente, siendo la pintura de Ferrer (II), un claro ejemplo del estilo de transición entre el Gótico Internacional y la corriente hispanoflamenca. Desarrollando todo el proceso de elaboración, desde el dibujo inicial hasta la conclusión de la pintura, con un cariz que mira hacia el naturalismo. Y como en la naturaleza no existen los contornos, la pintura de corte flamenca potenciará el aspecto volumétrico en decremento de lo lineal. Favoreciendo de este modo la pintura con Grisalla, que asume un mayor protagonismo en la realización de las obras.

BERNAT MARTORELL⁷²

Nacido alrededor del 1400, Martorell liderará la segunda generación de pintores, formados ya en el siglo XV. Su vida abarca toda la primera mitad de siglo -fallece en 1452- y supone el colofón del Gótico Internacional. Su figura -como señala Lafuente Ferrari- establece la continuidad de la escuela catalana del siglo XV, uniendo la tradición gótica de principios de siglo con la pintura de Jaume Huet⁷³.

Martorell fue un artista polifacético, trabajando como iluminador, diseñó cartones para bordados y participó en la proyección de vitrales, recibiendo en 1437 encargos para la Casa de la Ciudad y la Diputación General de Barcelona⁷⁴ [fig.191]. Ciudad donde trabajó fundamentalmente durante el segundo cuarto del siglo XV. Con la desaparición de Borrassà, el taller de Martorell -contemporáneo del de Bernat Despuig y Jaume Cirera- liderará la producción pictórica de la ciudad. Sus obras inacabadas, entre ellas el retablo de *Santa Catalina y Santa Clara* de la Catedral de Barcelona, fueron concluidas por Miquel Nadal y Pedro García de Benabarre.

Aunque en sus inicios permanece cercano al Gótico Internacional, su pintura evolucionará hacia el arte flamenco.

Gracias al amplio catálogo de obras que se le atribuyen o han sido identificadas⁷⁵, la visión sobre la obra de Martorell permite observar las características propias de su pintura y como evolucionó

72 Aunque su figura es anterior a la de Jaume Ferrer II, optamos por incluir a Martorell el último de los pintores catalanes por lo que significa su obra como culminación de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XV.

73 LAFUENTE FERRAI, : Op. cit. (tomo 1) p.85

74 V.V.A.A.: *La España Gótica*. vol.II. Encuentro, 1987. p.71; AZCARATE, Jose María. op. cit. p.149

75 Recordamos que hasta 1938 no se conocía su identidad, siendo conocido como el maestro de san Jorge, por el retablo de dicho santo (The Art Institute of Chicago y Musée du Louvre). El hallazgo del contrato del retablo de *San Pedro* de Púbol por Duran i Sanpere permitió resolver la incógnita.



fig.196



fig.197



fig.198



fig.199



fig.200



fig.200

desde una perspectiva más amplia. En el MNAC podemos contemplar cinco obras suyas realizadas alrededor de 1435-1445, que -aproximadamente- por orden cronológico son: *Martirio de santa Lucia* (MNAC 200795), retablo de *San Vicente* (MNAC 15797), retablo de los *Santos Juanes* (MNAC 64045), *Martirio de santa Eulàlia* (MNAC 64041) y *San Miguel, martirio de santa Eulàlia y santa Caterina* (MNAC 64042).

Pese a que el lapso de tiempo comprende un periodo relativamente corto para observar grandes variaciones estilísticas, sí podemos advertir una evolución técnica en sus pinturas. Entre obras como el *Martirio de santa Lucia* y el retablo de los *Santos Juanes* donde Martorell trabaja fundamentalmente de forma plumeada, mientras que en las tablas dedicadas a santa Eulàlia modela los volúmenes esfumando las diversas tonalidades de la fase de claroscuro [fig.192].

Mostrando, a grosso modo, una evolución desde una técnica más dibujística⁷⁶, que con el paso del tiempo vira hacia una plenamente pictórica. De este modo el fondo ocre pierde importancia en la valoración de las figuras, indicando posiblemente, que Martorell aumentó en ese periodo la cantidad de aceite en sus mezclas a medida que pasaban los años. Aunque su planteamiento sea el mismo en todas las pinturas del MNAC, quizá la causa de su tratamiento diverso se deba fundamentalmente a los materiales. Ya que el temple no permite un trabajo tan depurado -de forma sencilla-.

“La perfección es nota dominante en la pintura de Martorell”⁷⁷, escribía Gudiol, y sin duda esa era una de sus prioridades cuando afrontaba una obra. Lo cual queda perfectamente reflejado en su voluntad de representar los volúmenes de forma fidedigna, renunciando a la representación esquemática -y muchas veces mecánica- de sus contemporáneos. Esta necesidad le conduce a recurrir al estudio previo, e incluso inmediato a la realización de la obra. Conservándose dibujos volumétricos en claroscuro en el dorso de varios retablos [fig.193]. No es ninguna casualidad que los dibujos estén realizados con yeso y carbón, pues debían servir como ensayos o ejemplos -para sus ayudantes- de cómo iban a crear las figuras, empleando en todas ellas la Grisalla. Gracias -principalmente- a la introducción cada vez mayor de elementos oleosos en sus pinturas, que facilitan su manejo y permiten afinar el grado de detalle, Martorell puede elaborar minuciosamente la fase de claroscuro, para lo cual recurre al referente de la realidad.

El dibujo y la pintura han estado unidos desde su invención, cuando el ser humano sintió la necesidad de representar su entorno cercano y sus ideas. En la formación de los pintores la

76 En la pintura de Martorell la mancha impera sobre la línea. Incluso en las primeras obras realizadas a partir de 1435, donde la línea tiene mayor presencia, las figuras están modeladas mediante finas pinceladas yuxtapuestas.

77 GUDIOL, J.M.; ALCOLEA, S.; CIRLOT, J.E.: Op. cit. p.113



fig.201



fig.204

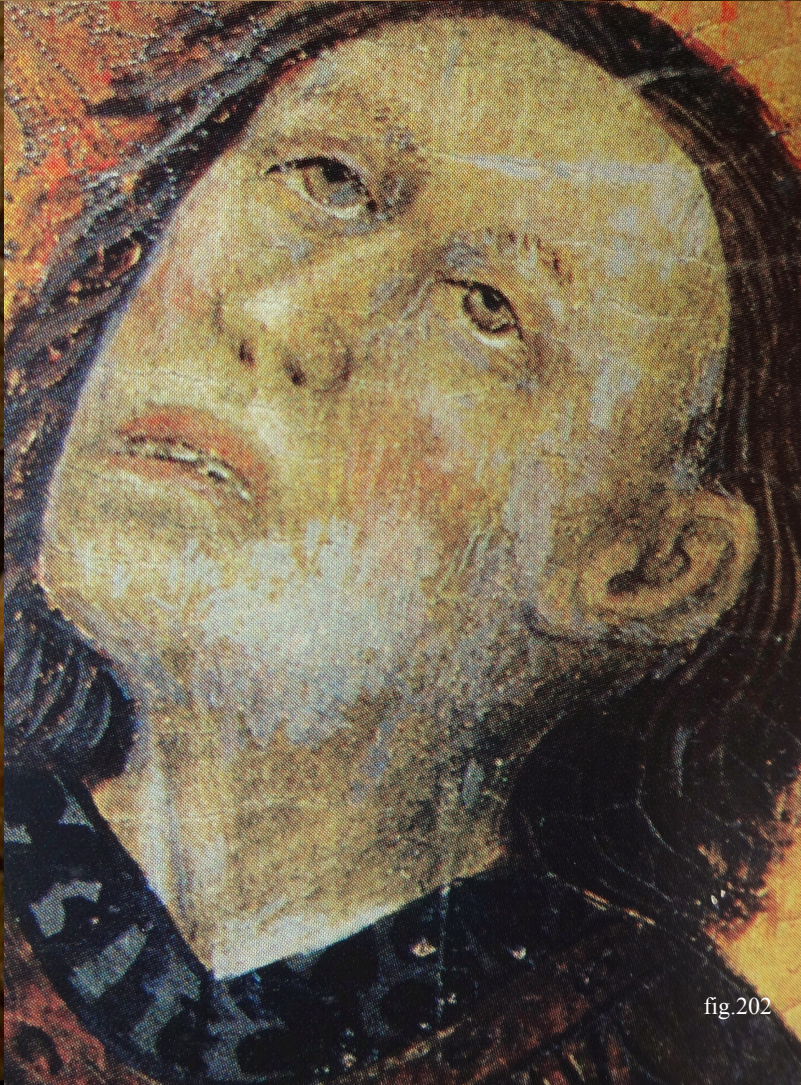


fig.202

práctica del dibujo ha sido siempre un elemento imprescindible. Hasta nuestros días han llegado hojas de apuntes y libros de modelos, cuya presencia en los talleres europeos era habitual. Aunque apenas se conservan ejemplos de los talleres de la Corona de Aragón⁷⁸, los dibujos en el dorso de los retablos son una muestra excelente. Además de Martorell, pintores como Joan Antigó y Honorat Borassà también adoptaron esta práctica⁷⁹. Los dibujos realizados en la parte posterior de los retablos muestran la importancia que tenía la Grisalla, para la que eran realizados la mayoría de estos estudios. Siendo una práctica extendida en diferentes zonas del continente europeo⁸⁰.

Martorell utiliza principalmente la Grisalla en las encarnaciones, empleándola también en las sogas -aunque solo en el retablo de *San Vicente* y la tabla de *San Miguel, martirio de santa Eulàlia y santa Caterina* las colorea [fig.194 y 196]- y en alguno de los ropajes de la predela del retablo de los *Santos Juanes* y el *Martirio de santa Eulàlia*. Entre ellos destacamos la tela que sostiene uno de los ángeles que aguarda el bautismo de Cristo, en la cual -gracias al desprendimiento de parte de la capa de coloración- son visibles determinadas zonas de la fase de claroscuro. Pudiendo observar como Martorell trabaja con mezcla directa de blanco y negro, cubriendo la práctica totalidad del fondo ocre. En la fase de claroscuro poco debieron variar esta tela con la blanca que sujeta el otro ángel. En cuyo caso, con una simple veladura pardorajiza adoptaría el mismo aspecto [fig.195]. Asimismo igual que en algunas de las obras comentadas anteriormente, Martorell representa los troncos y las copas con grises, coloreando finalmente solo el follaje.

La calidad técnica de Martorell queda reflejada en como modela los volúmenes, sin un dibujo plenamente naturalista, pero donde los rasgos esquemáticos de la morfología de las figuras de sus antecesores empiezan a disolverse. En las pinturas de Martorell es complicado poder observar rastros del dibujo inicial⁸¹, lo cual se debe al grado de perfeccionamiento -comparado con sus colegas ibéricos- de la fase de claroscuro.

De la misma manera que resaltábamos en el maestro de Badalona la utilización del verdacho,

78 ESPAÑOL BELTRAN, Francesca: *La transmisión del conocimiento artístico en la corona de Aragón (siglos XIV-XV)*. en *Cuadernos del Cemyr*. núm.5. Universidad de la Laguna, 1997. pp. 84-88.

79 VIDAL, Jaume. <<Dibujos escondidos durante cinco siglos>>. *El País*, 7-10-2002.

80 DAVIES, Martin: *Paintings and drawings on the backs of National Gallery Pictures*. The Trustees, 1946.

81 Uno de los ejemplos más accesibles es el empuje del pie derecho del Bautista, en la escena del primer piso de la calle derecha del retablo de los *Santos Juanes*.



fig.203



fig.205

como inusual en la pintura catalana de principios del siglo XV, Martorell lo emplea abundantemente, tanto de forma simbólica, caracterizando a los personajes malvados con tonos más oscuros, como para diferenciar el aspecto de las figuras, variando la dilución del verdacho para conseguir diferentes tonalidades que enriquecen el cromatismo final [fig.196].

Como ya hemos mencionado, en estos diez años, la mancha se va imponiendo progresivamente sobre la línea en la primera fase de la Grisalla. La mentalidad perfeccionista de Martorell no le condiciona -como ocurría corrientemente- a crear de manera uniforme todas las figuras. En una misma obra podemos observar -incluso en las más tempranas- diversos métodos⁸².

En el compartimiento de la predela del retablo de *San Vicente* podemos diferenciar cuatro maneras diversas: El rostro de Cristo y de Judas están pintadas a la manera tradicional, iluminando con blanco y grises medios el fondo ocre, que se preserva para las tonalidades oscuras. El trabajo lumínico está más elaborado en la figura de Cristo, modelándola mediante pequeñas pinceladas yuxtapuestas. En cambio, en Judas apenas ha resaltado los brillos, terminando de darle forma en la fase de coloración con técnica directa, para lo cual debe añadir blanco a la tinta de encarnadura, pues apenas hay en el fondo para que actúe por transparencia [fig.197]. En cambio, varias figuras de su alrededor están pintadas con verdacho, las cuales presentan una analogía con la manera de obrar de las dos figuras anteriores. Procediendo en la mayoría de ellas según la forma tradicional -como en Cristo-, siendo la principal diferencia de todas ellas el color del fondo [fig.198]. Y de la misma manera que en la fase de claroscuro de Judas, en otras figuras pintadas con verdacho sólo añade los brillos con pocas pinceladas blancas, coloreándolas de forma tradicional -sin añadir blanco a la mezcla de encarnadura- [fig.199].

En la segunda fase de la Grisalla, Martorell tampoco se conforma con obrar siempre de la misma manera. Variando la transparencia de las tintas de color, aplicando según el caso veladuras superpuestas que cubren casi por completo la pintura inferior o bien mezclas diáfanas que simplemente la tiñen [fig.200].

El hecho de que Martorell demuestre ser un buen dibujante, no conlleva que la línea sea el eje vertebrador de su pintura. Lo cual corrobora su escasa utilización del dibujo conclusivo. La voluntad de representar las figuras de forma fidedigna le conduce a reducir notablemente el uso de la línea pura en los dintornos, fundiéndola generalmente con las sombras [fig.201].

82 ¿Quizá por la intervención de diversas manos?



fig.206



fig.207



fig.208

Perfilando las figuras de forma dispar, dibujando sus contornos en ocasiones por completo o bien, atendiendo al foco lumínico -también pinta alguna sombra proyectada- delinea exclusivamente la parte sombreada.

Las pinturas del MNAC fueron ejecutadas de forma inmediatamente posterior al retablo de *San Miguel y san Pedro*⁸³ de Despuig y Cirera, pintado entre 1432 y 1433. En ellas Martorell emplea todos los recursos de la tradición gótica, constituyendo un verdadero compendio de sus procedimientos. Absorbiendo al mismo tiempo las innovaciones de inspiración francoflamenca.

La impronta de Martorell viene marcada por su trabajo minucioso y detallista. Sin emplear recursos mecánicos, adaptando su técnica según le interesa conseguir un resultado u otro. Hasta el momento hemos observado características muy férreas en la manera de proceder de los pintores, con procedimientos pautados, adaptando las escenas encargadas a su métodos. En cambio Martorell, en plena etapa de madurez, despliega sus conocimientos y habilidades según la ocasión, combinando diversos métodos si es preciso para conseguir el resultado deseado.

El camino que recorre en las obras del MNAC terminará conduciéndole hacia una manera de trabajar la Grisalla que anuncia los métodos pictóricos de la segunda mitad de siglo. Imponiéndose la técnica al óleo -mezclada con los procedimientos al temple- en la ejecución de las obras. Como hemos comentado -y mostrado- en reiteradas ocasiones, los procedimientos mixtos -oleosos- son relativamente comunes desde principios del siglo XV, pero será a partir de su segunda mitad cuando la proporción oleosa se imponga, permitiendo denominarla como tal. Rápidamente los pintores adaptarán sus métodos a la nueva técnica -como es el caso de Martorell-, modificando su manera de proceder.

En el retablo de la iglesia del castillo de Sant Pere de Púbol, actualmente en el Museu d'Art de Girona, fechado en 1445⁸⁴ -justo donde concluye el periodo que abarcan las obras del MNAC-, gracias a la desaparición de la capa de coloración por aparentes problemas de adherencia, podemos observar el trabajo inferior de forma clara en uno de los personajes de la tabla que se encuentra en el segundo piso de la calle derecha del retablo. Toda la superficie de encarnación está pintada en la fase de claroscuro con mezcla directa de grises, ocultando todo el fondo ocre [fig.202]. Practicando este método a partir de entonces en sus últimas obras.

83 Comentado anteriormente en las pp.280, 282 y 284.

84 Única obra documentada que ha perdurado hasta nuestros días y que ha servido como punto de referencia para datar el resto de sus pinturas.



ARAGÓN

Pasado el tiempo de los Serra, la relación artística entre Cataluña y Aragón decae. El italianismo del siglo anterior convive con influencias provenientes del norte, que penetran a través de Navarra y Francia. Durante la primera mitad del siglo XV, en Aragón, empiezan a imponerse los pintores autóctonos, creando -en muchos casos- talleres familiares que se mantendrán durante varias generaciones: Guillén y Juan Leví o Bonanat y Nicolas Zahortiga, son los más representativos.

Muestra de estas nuevas influencias norteñas -también provenientes del sur⁸⁵- son las dos tablas que conserva el MNAC del **maestro de Retascón**: *Abrazo en la puerta dorada* (MNAC 64033) y *El beso de Judas* (MNAC 64034). Fechadas en el primer cuarto del siglo XV, muestran una técnica que se aleja de los postulados del Gótico Internacional. Rechazando también su expresividad pausada, sustituida por escenas abarrotadas de aspecto grotesco.

El maestro de Retascón utiliza la Grisalla fundamentalmente en las encarnaciones, empleándola también en la vegetación, las arquitecturas y de forma puntual en los ropajes violáceos.

Sobre un fondo preparado con siena tostada, realiza la fase de claroscuro. La tonalidad más oscura de la imprimación aumenta el contraste lumínico. Modelando los rasgos caricaturescos de las figuras mediante la adicción de blanco, matizándolo por transparencia con el fondo, o en menor medida por mezcla directa con negro [fig.203]. Los diferentes valores los funde entre sí minuciosamente, logrando una perfecta trabazón que dota a las figuras de un aspecto escultórico -dentro de su contexto histórico y geográfico-.

La utilización de la Grisalla en la vegetación no es novedosa, ajustándose al método de la época, en cambio su empleo en los elementos arquitectónicos es inusual, pintándose generalmente -como muestran el resto de obras del MNAC- con técnica directa, evidenciándose la fase de claroscuro en las molduras de la fachada y la cúpula [fig.204].

También representa una particularidad -menos evidente- la manera de pintar la soga con la que quieren aprisionar a Cristo. A diferencia de la manera catalana, donde como hemos comprobado en numerosas pinturas, se pintaba toda con grises, el maestro de Retascón usa el fondo siena

85 Macías, Favà y Cornudella señalan que el autor de esta obra “acusa de forma més intensa el coneixement de la pintura valenciana, (...) vinculat a la línia més expressionista introduïda per Marçal de Sas” V.V.A.A.: *El Gòtic a les col·leccions del MNAC*. Lundberg, 2011. p.115



fig.209



fig.211



fig.212

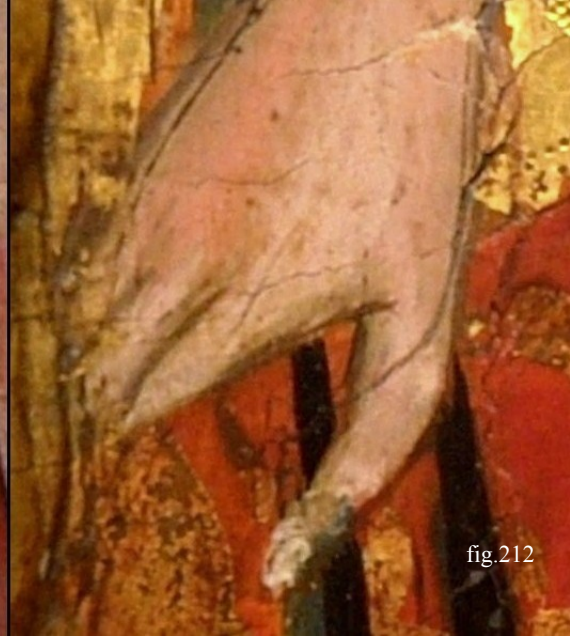


fig.212

tostado, delineándolo cuando los elementos de su entorno tienen el mismo color o dificultan su comprensión, aplicando diagonalmente pinceladas blancas para representar los cordeles [fig.203]. Posteriormente colorea la fase de claroscuro por completo, extendiendo la tinta de encarnación de forma uniforme, reforzando -como de costumbre- las rojeces de los rostros.

El maestro de Retascón⁸⁶, recurre a una metodología pictórica que prima la representación volumétrica frente a la dibujística. Preparando a conciencia un fondo más oscuro que le permite conseguir -sin apenas utilizar el negro- volúmenes rotundos. Escasamente dibuja los contornos en el dibujo conclusivo; mucho menos los dintornos, que resigue parcialmente en los ojos de las figuras, perfilando irregularmente el resto de elementos.

Bonanat Zahortiga, pintor vecino de Zaragoza, en la que se encuentra documentado desde 1403, desarrollando su actividad por todo el territorio aragonés.

En el MNAC se expone⁸⁷ la *Madre de Dios de la Misericordia* (MNAC 3945), proveniente de la ermita de Blancas. Siendo la tabla central del tríptico de la *Virgen de la Carrasca*, vendida en 1919 para sufragar los pagos de su reforma⁸⁸.

Dentro de los rasgos identificativos del Gótico Internacional, con un despliegue de figuras con expresiones plácidas y gestos armónicos, Zahortiga otorga en la creación de sus obras un papel fundamental a la representación del volumen.

Sobre el fondo ocre y con la base de las líneas del boceto inicial, donde también marca con verdacho -bastante diluido- las zonas sombreadas, Zahortiga modela las figuras mediante la adición de blanco, creando -generalmente- por transparencia con el fondo o por mezcla física con negro las diferentes tonalidades [fig.205]. Zahortiga demuestra su pericia en el sutil tratamiento de los volúmenes, trabajando con una gama clara que extiende por la práctica totalidad de las encarnaduras, fundiendo suavemente los diferentes tonos, creando gamas conjuntadas y armónicas, sobre las cuales destaca los brillos con vigorosas pinceladas blancas. Su buen hacer

86 Del cual también se conoce el retablo de la *Madre de Dios* -conservado en la iglesia parroquial de Retascón- gracias al cual se identificaron las tablas del MNAC. GUDIOL, José: *Pintura medieval en Aragón*. Institución Fernando el Católico, 1971. p.214

87 Conserva dos tablas más de peor factura con los santos Vicente y Lorenzo (MNAC 64080 y 64081).

88 OLIVAN, Francisco: *Bonanat y Nicolas Zahortiga y la pintura del siglo XV*. Ayuntamiento de Zaragoza, Comisión de Cultura. 1978. p.132



fig.213



fig.214

queda reflejado -también- en los vestidos blancos, que al carecer de capas superpuestas de coloración, permiten contemplar el trabajo de claroscuro en su aspecto genuino [fig.206]. El hecho de que Zahortiga emplee -a diferencia de la obra anterior y acorde con la manera dominante- el ocre como color de fondo atenúa el contraste lumínico.

Además de en las encarnaciones, también utiliza la Grisalla en algunos cabellos -principalmente los masculinos- [fig.207].

Debido a que la fase de claroscuro define la forma de las encarnaciones, a Zahortiga le basta con expandir la tinta de coloración de manera uniforme, prosiguiendo por inflamar las rojececes del rostro, que en este caso disminuyen su habitual intensidad, matizando -al mismo tiempo- y de forma leve el trabajo inferior.

En el grupo de personajes agrupados encima de la carrasca, se encuentra según Francisco Olivan el autorretrato de Bonanat⁸⁹. En él observamos como realiza el dibujo conclusivo con siena tostada, perfilando los contornos y delineando los ojos, la oreja, la mandíbula y el cabello, resiguiendo los rasgos más significativos con negro [fig.208].

Blasco de Grañen es uno de los pintores más representativos del segundo cuarto del siglo XV en Aragón. Con un exitoso taller instalado en Zaragoza, recibió numerosos encargos de municipios aragoneses. La obra de Grañen sirve de nudo -según Lafuente Ferrari⁹⁰- para unir los diferentes estilos que circundan Aragón, fundiendo en su pintura características de todos ellos.

En las dos obras que conserva el MNAC: *San Miguel Arcángel* (MNAC 114741) y *San Martín partiendo la capa* (MNAC 4352) el uso de la Grisalla es desigual.

En la evolución de la Grisalla desde que se origina -o redescubre- hacia finales del siglo XIII, los pintores la han utilizado fundamentalmente para realizar las encarnaduras, ampliando su uso -con el paso del tiempo- para pintar en algunos casos otros elementos. Grañen no cumple con la corriente dominante, utilizando la Grisalla ligeramente en las encarnaciones y aumentando su empleo en elementos secundarios.

89 OLIVAN, Francisco: Op. cit. pp.136-139

90 LAFUENTE FERRARI, Enrique: Op. cit. (tomo 1) p.87



fig.216



fig.215



fig.219

En *San Miguel arcángel* Grañen emplea la Grisalla combinándola con la técnica directa. En el rostro del arcángel observamos como sobre el fondo ocre modela los volúmenes añadiendo por separado las luces y las sombras. Las primeras con blanco y las segundas con negro, aplicando ambas de forma tenue [fig.209]. Sobre esta leve fase de claroscuro aplica el color de forma tradicional, retomando el trabajo lumínico enfatizando los brillos con blanco puro y aumentando el contrapunto lumínico al oscurecer algunas sombras con marrón en el dibujo final, que realiza de manera bastante pictórica, fundiendo en muchas ocasiones la línea de contorno con la superficie de encarnadura, incrementando el aspecto convexo del rostro del arcángel.

En cambio utiliza la Grisalla en el vestido verde de la bestia, la espuela y la caña de la bota, coloreadas posteriormente con marrón, todos los elementos rojos (escaupines, funda y mango de la espada, alas y pompón) y sobre todo en los rosáceos (rodillas, hombro y brazos alados). Elaborando en mayor medida la fase de claroscuro en los que dota de mayor volumen o aplica un contraste extremo, suavizado -en las alas del arcángel- mediante un sutil degradado de los grises turbios al blanco. Empleando en todos ellos la mezcla directa de blanco y negro [fig.210].

En *San Martín partiendo la capa* la manera de proceder de la obra anterior se hace más extrema. Reduciéndose notablemente en ambas figuras, donde emplea la Grisalla ligeramente en el sombrero y la espada de san Martín. Elaborando la fase de claroscuro con poco contraste. Asimismo la utilización de la Grisalla en las encarnaciones es mínima, hasta el punto que es más apropiado calificarla -globalmente- como pintada con técnica directa. Apenas aparecen unos ligeros matices blancos sobre el fondo ocre, aplicando posteriormente el color con tonos rosados, a la vez que se da forma a la figura.

Todo lo contrario ocurre en el suelo y las rocas del paisaje del fondo, pintados íntegramente con Grisalla. Desarrollando un minucioso trabajo en la fase de claroscuro, representando las irregularidades del terreno con piedras, grietas y un pequeño farallón. En ellos emplea una gama más amplia y mejor cohesionada. Hoy podemos observar claramente la fase de claroscuro en la parte izquierda de la pintura y -todavía mejor- en toda su parte inferior, donde la leve veladura ocre ha desaparecido [fig.211].

El proceso de trabajo de Blasco de Grañen pertenece a una corriente paralela de pintar con Grisalla que se forjó en Aragón y regiones limítrofes, y -por lo menos- estuvo activa durante la primera mitad del siglo XV, disolviéndose junto al Gótico Internacional en los inicios del tercer



fig.217



fig.218

cuarto de siglo. La diversidad de las fuentes de inspiración de los pintores aragoneses propició una gran variedad de estilos pictóricos y como acabamos de comprobar en las obras de los tres pintores anteriores, su forma de utilizar la Grisalla también fue distinta.

Los principales rasgos de esta corriente son la disminución notable de la elaboración de la fase de claroscuro y la tonalidad rosada de las mezclas de encarnadura.

Obras como *Nuestra Señora de los Ángeles*, procedente de la ermita de la Asunción (Calatayud) relacionada con el círculo de Benito Arnaldín, el retablo de la *Virgen de la Misericordia y los siete pecados capitales* del maestro de Teruel (Museo Arte Sacro, Teruel) o el retablo de la *Virgen de los Ángeles* del maestro de Langa, Cubel (Zaragoza) muestran la difusión de este estilo por las comarcas aragonesas.

En el MNAC está representada -además de Grañen- por el maestro Jacobus, el segundo maestro de Estopiñán, el maestro de Aiguatèrbia y un pintor anónimo sin sobrenombre.

Parece probable que pudieran ser autores menores, formados con pintores locales y ajenos a los métodos practicados en las capitales, sin la posibilidad de conocer las novedades estilísticas y técnicas. Exceptuando a Grañen, el resto de autores restan sin identificar y la factura de sus obras -incluyendo a Grañen- son mediocres.

Sin noticia alguna sobre la nacionalidad del **maestro Jacobus**, ni sobre la procedencia de la obra, varios autores hipotetizan que podría ser aragonés⁹¹. Bajo nuestro punto de vista, el procedimiento con el que está pintada, concuerda con las obras anteriores, de la misma manera que sucede con el maestro de Aiguatèrbia.

Pese a la semejanza de sus procedimientos, no son idénticamente iguales: En *Santa Úrsula* (MNAC 3944) de Jacobus, obra fechada hacia 1400, por “el ritme i la cal.ligrafia dels plegats de les robes de la santa, amb l’ampli mantell que creua davant el cos de la figura i s’arrosegua als seus peus provocant angles i ondulacions, demostren el coneixement de la plàstica francesa i flamenca de finals del segle XIV i inicis del XV. L’elegant hopalanda cenyida sota el pit que vesteix santa Úrsula, d’altra banda, es popularitza a la moda parisenca al voltant del 1400”⁹². Sin rebatir estos argumentos creemos que la fecha de su realización podría ser -incluso- posterior. Al tratarse -supuestamente- de un pintor aislado, perteneciente a una región apartada donde las novedades

91 V.V.A.A.: *El Gótic a les col.leccions del MNAC*. Lundweg, 2011. p.115; LAFUENTE FERRARI, Enrique: Op. cit. (tomo 1) p.87

92 V.V.A.A.: *El Gótic a les col.leccions del MNAC*. Lundweg, 2011. p.115



fig.221



fig.220



fig.222

estilísticas llegan con retraso y mediante ejemplos de escasa calidad.

Jacobus emplea parcialmente la Grisalla en las encarnaciones, realizando la fase de claroscuro con poco contraste y con gradaciones terrosas y grises en las partes más complejas (orejas, dedos...) [fig.212]. Teniendo que reforzar o crear el aspecto volumétrico en la fase de coloración con las tintas de encarnadura.

Igual que Grañen -aunque de diferente manera-, Jacobus emplea la Grisalla en las alas de los ángeles.

Por otra parte el segundo **maestro de Estopiñán** en la *Madre de Dios de la leche* (MNAC 3942) y el de **Aiguatèbia** en el *Sueño de san Juan en Patmos* (MNAC 15794), emplean la Grisalla de manera tradicional y acorde con sus contemporáneos, lo que seguramente indica una mejor formación o/y un mayor contacto con el mundo *artístico*.

Fechadas ambas hacia mediados de siglo, realizan -de forma diversa- la fase de claroscuro íntegramente con grises, producto de la mezcla física de blanco y negro.

El maestro de Aiguatèbia apenas modela las figuras, trabajando con una gama clara bastante uniforme, que por transparencia con el dibujo inferior siguiere levemente las sombras [fig.213].

En cambio el segundo maestro de Estopiñán configura las formas de manera contrastada, sin apenas fundir los diferentes tonos entre sí [fig.214].

Mientras el maestro de Aiguatèbia ciñe exclusivamente el uso de la Grisalla a las encarnaduras, en la obra proveniente de Estopiñán su autor lo extiende también al pájaro que sostiene el Niño Jesús [fig.215].

Ambos también difieren en la forma de aplicar el color, que no en la mezcla, rosada como en todas las obras de esta variante. Mientras el segundo maestro de Estopiñán obra en la fase de coloración de forma tradicional, el **maestro de Aiguatèbia** superpone la tinta rosada con *tratteggio*, aplicando finas pinceladas que se adaptan a los volúmenes de la figura.

Sin embargo, aunque a nivel global sean métodos diferentes, podemos apreciar el mismo recurso -aunque no sobre Grisalla- en los brillos del vestido rojo del ángel que toca el arpa en la obra de Estopiñán [fig.216].

Por último, en el fragmento de una anunciación donde aparece el Arcángel Gabriel (MNAC 114748), podemos observar una obra que se desliga de esta corriente, aunque todavía acuse algunas características. Más cercana técnicamente de la pintura de Grañen, muestra una evolución



fig.223



fig.224



fig.225

hacia la pintura directa. Realizando la fase de claroscuro junto con el dibujo inicial, añadiendo exclusivamente las sombras con gris claro. El escaso trabajo volumétrico obliga a su autor a modelar, prácticamente por completo la figura en la fase de coloración.

VALENCIA

La escuela valenciana -estrechamente ligada con la catalana- es una de las primeras en integrar la nueva estética del estilo Internacional. La falta de una tradición anterior facilita la asimilación inmediata de nuevos estilos, favoreciendo la llegada y en algunos casos el asentamiento de artistas foráneos, que enriquecen enormemente la pintura valenciana, llegando a marcar la pauta a seguir. La estrecha relación comercial con la Toscana, facilitó la importación -además de pinturas- de brocados producidos en los fecundos talleres textiles de Lucca y Florencia. Su gran éxito, provocó que los pintores adoptasen algunos de sus modelos⁹³.

Durante el segundo cuarto de siglo, la influencia italiana convivirá con la flamenca, que terminará imponiéndose -aunque sin anularla por completo-. Pese a sumar un número menor que los italianos, la presencia de pintores flamencos en Valencia se inicia con Joan de Bruxellas, pintor de la corte del rey Martín I entre 1356 y 1410. Correlativamente aparece documentado Marçal de Sas en 1401⁹⁴, que dejó una fuerte impronta en la pintura valenciana, ayudando -seguramente- a virar su rumbo hacia el norte. En 1439 se instala en Valencia Luis Alimbrot, pintor documentado en Brujas como *vinder* en la corporación *des imagiers et des selliers* en los ejercicios 1432-33 y 1436-37⁹⁵, que mostrará de primera mano los arquetipos del nuevo arte flamenco.

Todo ello se completa -supuestamente⁹⁶- con la visita de Jan van Eyck en 1427, del cuál se cree que pudo haber dos obras suyas en Valencia, un *San Jorge* enviado tras su compra a Nápoles, donde se encontraba el rey Alfonso el Magnánimo⁹⁷ y un *San Francisco recibiendo los estigmas* que fue propiedad de Joan Reixach y se especula que pueda ser la obra que hoy se encuentra en la

93 BENITO, Fernando; GÓMEZ, José: Op. cit. pp. 36-40

94 ALIAGA, Joan: *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1401-1425)*. vol.III. Universitat de València, 2011. pp.89, 103, 214 y 221

95 BENITO, Fernando; GÓMEZ, José: Ibidem p.67

96 Aunque son muchos los autores que opinan que Van Eyck pudo visitar Valencia junto con la embajada borgoñesa, no existe hasta la fecha documento alguno que lo acredite.

97 SANCHIS SIVERA, Josep: *Pintores Medievales en Valencia*. en *Archivo de Arte Valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1929. p.114



fig.227

Galleria Sabauda de Turín⁹⁸.

La pintura valenciana inicia el siglo bajo las pautas del Gótico Internacional, finalizando su primera mitad asimilando los principios del Ars Nova. Los centros dominantes continúan siendo Valencia capital y de forma secundaria Morella y Sant Mateu -ligadas ambas a la diócesis de Tortosa-.

La obra más temprana (c.1410-1430) que conserva el MNAC de este periodo en Valencia es una *Anunciación* (MNAC 4511) de la cuál no se tiene noticia alguna. De autor desconocido, tradicionalmente -sin documento alguno que lo acredite- se afirma que la obra proviene de Úbeda. Por sus características, su adscripción a la pintura Valenciana de corte sienés parece razonable.

Es una obra con muy buena factura, donde su autor utiliza la Grisalla en las encarnaciones, empleándola también de forma parcial en la rama florida que sujeta el ángel, la iluminación de los brillos del raquis de sus alas y el cabello, pintando el friso del fondo exclusivamente con grises.

A diferencia de las obras catalanas de este periodo, donde la línea jugaba un papel fundamental, en esta obra su autor conforma las figuras empleando la mancha. Todas las encarnaciones están realizadas sobre el tradicional fondo ocre, que en esta ocasión, después de realizar el dibujo inicial tiñe levemente con tierra verde, valorando sutilmente las sombras con marrones muy diluidos [fig.218]. De esta forma su autor empieza la fase de claroscuro junto al dibujo inicial. Prosiguiendo con un sutil trabajo de claroscuro en el que ilumina gradualmente las luces con blanco, modelando las figuras levemente, fundiendo de forma gradual los tonos entre sí [fig.219], remarcando postreramente los brillos con mayor carga matérica.

La fase de claroscuro puede observarse con facilidad debido a que la fina capa de coloración -que perdura- apenas cubre la pintura inferior. Utilizando una mezcla rojiza para colorear las encarnaciones. Por último, con marrón oscuro perfila sus contornos y remarca la nariz, los ojos y las orejas.

98 GÓMEZ FRECHINA, José: *Catálogo*. en V.V.A.A.: *La clave flamenca en los primitivos Valencianos*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001. p.64



fig.226



fig.227b

Gonçal Peris dirigió el taller que dominó la producción pictórica en la ciudad de Valencia, donde al parecer pasaron la mayoría de pintores que trabajan en ella durante la primera mitad del siglo XV⁹⁹.

Formado a finales del siglo XIV, en sus inicios colaboró con Marçal de Sas, que proveniente de Sajonia o Sas van Gent y documentado en la capital del Turia entre 1393 y 1410, introdujo en Valencia el estilo septentrional con un fuerte carácter expresivo. Ambos se conocieron seguramente en el taller de Pere Nicolau -pintor de origen barcelonés- representativo de la escuela *italianista* valenciana, con una pintura suave y estilizada. Pero con quién Peris cooperó de forma continuada y más estrecha fue Jaume Mateu¹⁰⁰.

Sus representaciones afables y delicadas son producto de una técnica igualmente calificable. En el MNAC se conserva el retablo de *Santa Bárbara* (MNAC 35672) atribuido a Peris. En ella, utiliza de forma escasa la Grisalla, empleándola puntualmente en las encarnaciones, la vegetación y el castillo de la escena de la lapidación. Ejecutando únicamente con grises¹⁰¹ las sogas y el suelo agreste de varias escenas, principalmente en las de la calle derecha, en las mitades donde se martiriza a la santa.

En la vegetación podemos observar las pinceladas blancas de la fase de claroscuro en las espigas claras de las palmas que sujetan algunos santos de la predela [fig.220]. Asimismo -muy ocasionalmente- aplica algunas pinceladas blancas para resaltar las hojas claras de los árboles.

La *maniera* plenamente gótica queda reflejada -a diferencia de la obra anterior- en el proceso de trabajo. En las encarnaciones combina el exiguo uso de la Grisalla con el verdacho. Partiendo en todas ellas de un fondo ocre amarillo¹⁰², sobre el cual aboceta las figuras utilizando exclusivamente la línea. En los personajes malvados y ancianos aplica una mano de verdacho sobre el fondo, que sin cubrirlo por completo, lo oscurece notablemente e integra los dintornos [fig.221]. En el resto de figuras apenas aplica unas leves pinceladas blancas para diferenciar levemente las luces, reservando el fondo como tonalidad oscura. La única excepción es la figura de la santa del panel central, donde interviene de forma mixta, aplicando el verdacho de manera más diluida y sólo en las sombras. Posteriormente extiende una finísima veladura blanca en las zonas claras, que difumina hasta el extremo, desapareciendo sobre las sombras [fig.222].

99 ALIAGA MORELL, Joan: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Edicions Alfons el Magnànim, 1996.

100 V.V.A.A.: *La Pintura gótica en la Corona de Aragón. Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja*. 1980. p.102

101 En este grupo dejamos fuera al pastor petrificado con sus ovejas, pues el empleo del gris no es por motivos procedimentales sino iconográficos.

102 Perfectamente visible en el rostro de la santa en la escena de la petrificación.



fig 227c

El trabajo de claroscuro es mínimo, lo que provoca que en la fase de coloración matice y reelabore el trabajo inferior, interviniendo en muchos casos con técnica plenamente directa.

Pese a que en la obra del MNAC apenas existan ejemplos claros donde poder observar la fase de claroscuro de las encarnaciones, en la tabla -también- atribuida a Peris de la *Verónica de la Virgen/Anunciación* que conserva el museo de Bellas Artes de Valencia (Inv. General 406) podemos observar como modela con finas pinceladas blancas el fondo ocre amarillo, previamente sombreado en el dibujo inicial [fig.223].

Peris concluye la obra delimitando todas las figuras con finos contornos, remarcando algunos trazos del dibujo inicial en los ojos y de manera ocasional en el resto de elementos del rostro.

Pese a mantener una serie de litigios con **Jaume Mateu**¹⁰³, Gonçal Peris trabajó conjuntamente con él en numerosas ocasiones. Muestra de ello son las quince tablas con los retratos de los reyes de la Corona de Aragón, de las cuales el MNAC conserva cuatro, que -supuéstamente- corresponden a: Jaime I el Conquistador, Alfonso II el Liberal, Pedro III el Ceremonioso y Alfonso IV el Magnánimo (MNAC 9774, 9775, 9776 y 9777) pintadas para la Sala del *Consell* de la antigua Casa de la ciudad de Valencia en 1427¹⁰⁴.

Las cuatro tablas presentan un estado de conservación diverso. Deteriorado en varios grados, coincidiendo -por pura casualidad- con el orden cronológico de los monarcas, siendo la más afectada la de Jaime I, mientras que las dos siguientes conservan una pequeña parte de las fase de coloración, conservada en mayor medida en la tabla de Alfonso IV. Gracias a lo cual, tratándose de cuatro obras dentro de una misma serie, que comparten las mismas características, podemos observar sin recreaciones el proceso de trabajo en tres pasos diferentes.

A diferencia de la manera tradicional de preparar el fondo con ocre, las cuatro tablas tienen un tono siena tostado ennegrecido con el paso del tiempo, que oscurece el aspecto general de todas ellas. Aunque asome en algunos vestidos, las coronas, el cabello y varios rasguños de la capa pictórica de los rostros, también cabe la posibilidad de que sí empleara el ocre como fondo, cubriéndolo posteriormente con siena tostada.

En ellas, emplean la Grisalla en el cabello y las encarnaciones, utilizando realces de blanco en la

103 V.V.A.A.: *El Gótic a les col.leccions del MNAC*. Lundweg, 2011. p.81

104 Año de la supuesta visita de Van Eyck a tierras valencianas.



fig.228



fig.230



fig.229

corona y partes del vestido, dotando a las letras de volumen mediante grises.

Debido al deficiente estado de conservación, en pocas obras del MNAC es tan evidente el uso del verdacho [fig.0p]. Por el mismo motivo -o porque nunca los hubo-, apenas se observan rastros del dibujo inicial. Por ello pensamos que o han desaparecido o sus autores se limitaron a un simple pero certero boceto.

Asimismo en el siguiente paso, también proponemos dos posibilidades, o bien -como ya hemos visto en otras obras- que junto al dibujo inicial aprovecharan para valorar las sombras con la misma tinta pero más diluida. O que esta valoración se haya aplicado -como también hemos podido observar- con el dibujo conclusivo. Sin descartar que puedan ser válidos ambos, pintando las sombras al inicio con marrón oscuro, matizándolas al final [fig.224].

Sobre este trabajo -o directamente sobre el verde- ilumina los claros con blanco, acentuando los brillos con mayor cantidad de pintura, creando una textura rugosa y rompiendo con el acabado liso de la superficie pictórica del retablo de *Santa Barbara* de Peris [fig.225]. En su estado actual apenas se aprecia el modelado, conservándose las zonas más claras -con más pintura- y habiendo desaparecido o haciéndose cuasi imperceptible el trabajo de modelado de los tonos medios [fig.226].

Por último colorean la fase de claroscuro con la mezcla de encarnadura, velándola en las zonas oscuras. Enrojeciéndola en fresco, empleando esta tinta para los parpados y la aleta de la nariz [fig.227]. Como apuntamos anteriormente es posible que en este punto reforzasen el contraste oscureciendo las sombras con marrón oscuro, delineando -sea como fuere- con negro los iris y las pupilas, las oberturas de la nariz y los adornos de las coronas.

LLUÍS DALMAU

Mientras que en las obras de inspiración italiana la belleza es el fin último de la obra, en la pintura de Lluís Dalmau observamos la mirada flamenca centrada en la realidad, con el anhelo de conseguir obras de arte perfectas, reproducciones exactas.

De origen Valenciano, las primeras noticias lo sitúan trabajando para la Corona de Aragón. Pilar Roig lo identifica como perteneciente al taller de Sant Mateu¹⁰⁵, aunque principalmente se encuentra documentado en Valencia y Barcelona. En 1428 estuvo en Castilla como pintor del rey

105 ROIG PICAZO, Pilar: Op. cit. p.23



fig.231

Alfonso V. El cual, envió a su pintor oficial, Lluís Dalmau a los Países Bajos en 1431 junto al tejedor de tapices Guillem d'Uxelles. Siendo éste un viaje fundamental que marcaría al joven pintor¹⁰⁶. Donde al parecer, tuvo la oportunidad de contemplar -todavía en el taller- y muy probablemente tomar algún tipo de apunte¹⁰⁷ del retablo del *Cordero místico* de los hermanos Van Eyck.

Siendo probable que Dalmau conociera antes a Jan Van Eyck, ya fuera en la estancia de éste en Valencia -por motivos diplomáticos- hacia 1426 o 1427¹⁰⁸ o en la corte lusitana cuando -presumiblemente- pudo viajar con el cortejo que acompañó a Isabel de Aragón en 1428¹⁰⁹.

Justi afirmó que Dalmau “debió disfrutar de las lecciones del maestro de Brujas, siendo tal vez el único pintor de renombre español que visitara su casa”¹¹⁰.

En 1436 vuelven a aparecer noticias suyas en Valencia, partiendo hacia Barcelona entre 1438 y 1443. Por aquella fecha su fama debía extenderse por toda la Corona de Aragón, recayendo en él, el encargo de pintar la *Virgen “dels Consellers”* (MNAC 15938), la cual fue encargada a “lo millor e pus apte pintor qui encercar e trobar se pogués”¹¹¹.

Su primera obra conservada es al mismo tiempo la primera obra de estilo *eyeckano* en España. La *Virgen “dels Consellers”* le fue encargada en 1443. En la cual -según consta en el contrato- participó Pascual Ortoneda en las partes pictóricas del retablo¹¹².

Tras el encargo más importante de su vida, su trayectoria prosigue de forma descendente. En 1448 consta que trabajó en el retablo mayor de la parroquia de San Baldiri de Sant Boi del Llobregat -de cuyo trabajo se conservan dos tablas¹¹³-, en 1452 es contratado para pintar el

106 Supuestamente, pues se desconoce su fecha de nacimiento.

107 NATALE, Mauro: *El Mediterráneo que nos une*. en V.V.A.A.: *El Renacimiento Mediterráneo*. Museo Thyssen Bornemisza, 2001. p.31. Cuando Natale se refiere a la apropiación de los ángeles cantores del políptico de Gante por parte de Dalmau, que utilizó en las figuras del coro de la “Madre de Dios *dels Consellers*”, escribe que “conservaría un perdurable recuerdo de la obra y recurriría a ella para la tarea más complicada de su carrera”. Teniendo en cuenta que el retablo es trasladado en 1432 a su emplazamiento en la catedral de san Bavón y la obra maestra de Dalmau esta fechada hacia 1443-1445, a menos que Dalmau tuviera una memoria visual comparable al oído mozartiano, nos es muy difícil pensar que el simple recuerdo sin más, le permitiera más de diez años después, pintar unas figuras tan semejantes. Siendo lo más probable, que Dalmau retornase con numerosos apuntes de figuras y composiciones flamencas en los que basar sus obras.

108 TRAMOYERES, Luis: *Los cuatrocentistas valencianos*. en *Cultura Española*. núm. IX del año tres, 1907.

109 PICAZO ROIG, Pilar: Op. cit. p.35

110 JUSTI, Carl: *Estudios sobre el Renacimiento en España*. Imprenta de la casa Provincial de Caridad, 1892. p.98

111 RUIZ I QUESADA, Francesc: *Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña*. en V.V.A.A.: *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Institución Fernando el Católico, 2007. p.245

112 SERRANO Y SANZ, M.: *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*. en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*. núm.XXXII. Imprenta Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1915. pp.420-421

113 Formando el total de tres obras documentadas de Dalmau que han perdurado hasta nuestros días. RUIZ I QUESADA, Francesc: *Ibidem* pp.258-262

monumental retablo de san Agustín¹¹⁴, en Barcelona. Donde en 1454 ejecuta la decoración de la Capilla de la cofradía de San Telmo en la iglesia de Santa Clara, en 1457 trabaja en el retablo de la capilla de Santa Cecilia de la iglesia parroquial de Mataró y por último realiza tareas ornamentales relacionadas con la Casa Real.

Pese a la decadencia de sus últimos años, gracias a la *Virgen “dels Consellers”* -y su firma en la base del trono de la Virgen¹¹⁵- su figura no cayó en el olvido.

Apenas un siglo después, Francisco de Holanda sitúa en el número 17 del *ranking* de los mejores pintores a “Vn hulano [fulano] en Barcelona de colorir”, que según Sánchez Cantón podría ser el propio Lluís Dalmau¹¹⁶.

La técnica de Dalmau nada tiene que ver con las obras que se producían entonces en la Corona de Aragón -y Castilla-. Firmado el contrato en 1443 y finalizada en 1445, pintores contemporáneos como Martorell, Ferrer II e incluso Huguet, muestran una continuidad de una misma tradición, de la que Dalmau salta, sus obras maduras no son producto de una evolución de la corriente autóctona. Desgraciadamente no se conserva ninguna obra anterior a su viaje a Flandes, donde poder confrontar al Dalmau de la tradición local con el *eyeckano*.

Su procedimiento, por tanto debe asimilarse al realizado por los pintores flamencos, que básicamente supone una evolución de la manera tradicional que observamos en la pintura de la Corona de Aragón.

Manteniendo el fondo ocre, realizan un detalladísimo encaje de las figuras, fundiendo por completo el dibujo inicial con la fase de claroscuro, anteriormente señalamos que Ramon de Mur, Martorell, Ferrer II... obraron de forma similar, aunque de manera arcaica. Sin duda los nuevos materiales y la convicción de representar el mundo de la manera más fidedigna posible, estimula a los pintores a elaborar minuciosamente el trabajo volumétrico de la figuras en la fase de claroscuro, ampliando notablemente la gama de tonos intermedios, realizando una pintura más selecta, donde los rudos volúmenes góticos se transforman en suaves gradaciones que modelan ilusóricamente todos los elementos de la composición. Esta fase intermedia podemos observarla en las inconclusas *Santa Barbara* de Van Eyck y la *Madona entronizada acompañada de tres santos* de Hugo van der Goes [fig.225 y 226].

Con el mismo afán perfeccionista ejecutan la fase de coloración, decantándose según la ocasión, por aplicar el color por veladuras, con técnica directa o -mayoritariamente- combinando ambas

114 Que fue realizado finalmente por Jaume Huguet, ver pag.396

115 “SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUI DEPICTUM”

116 DE HOLANDA, Francisco: *Diálogos de la pintura, Tabla de las Aguilas, Del sacar por el natural*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: Fuentes literarias para la Historia del Arte Español. tomol, Siglo XV. Centro de Estudios Históricos, 1923. p.132

[fig.227 y 228]. La incorporación de elementos grasos en el aglutinante de sus pinturas, les permite profundizar en el trabajo de coloración, enriqueciendo la gama cromática al facilitar sus mezclas y favorecer la unión de las diversas tintas resultantes. Además el acabado oleoso es mucho más estable que el temple, manteniendo con el paso de los años -si los materiales y las condiciones de conservación han sido buenas- un aspecto -relativamente- similar al original.

Es por ese motivo por el que en la *Virgen “dels Consellers”* es menos evidente el uso de la Grisalla que en otras obras contemporáneas realizadas -en su mayor parte- con temple. Complicando determinar el proceso de elaboración, tanto por la mayor opacidad de las capas superiores, como por la complejidad misma del proceso.

Pese a ello podemos observar en determinados puntos -principalmente en las juntas de las tablas- la fase de claroscuro, evidenciando que Dalmau empleó la Grisalla en sus obras.

Sin -apenas- rastro del dibujo inicial¹¹⁷, el modelado inferior que asoma en el armiño de los *Consellers* y el vestido de santa Eulàlia, muestra como Dalmau incorpora colores terrosos a la fase de claroscuro [fig.229]. Demostrando la asimilación de los nuevos métodos, mientras que en la pintura de la Corona de Aragón, la fase de claroscuro se realiza íntegramente con grises y -generalmente- de forma esquemática. Pocos son los casos donde la fase de claroscuro cubra toda la superficie que modela. En cambio -y dicho con cautela- toda la *Virgen “dels Consellers”* está trabajada en mayor o menor medida con Grisalla¹¹⁸, de forma similar a la *Santa Barbara* de Van Eyck.

Es en las encarnaciones donde Dalmau puntualiza los volúmenes explícitamente con grises [fig.230]. Que tras la fase de claroscuro debían presentar un aspecto similar a los elementos arquitectónicos, donde -como en la obra inacabada de Van der Goes- se intuye el fondo ocre.

Sobre el primer modelado realizado con tierras junto al dibujo inicial, Dalmau incide exclusivamente en los claros, empezando con grises luminosos que extiende de forma fluida, matizando sutilmente los volúmenes del rostro, resaltando finalmente los brillos con empastes blancos [fig.231].

De esta forma, la fase de claroscuro se divide en dos partes, la inicial donde se dibuja la composición y se modelan las figuras mediante las sombras. Y una segunda donde realza los claros.

Posteriormente Dalmau colorea la obra de manera minuciosa, asentando las veladuras

117 Podemos observar la línea que dibuja la mandíbula del primer Conseller arrodillado a la izquierda de la Virgen.

118 Exceptuando el soleo de la Virgen, pintado directamente sobre el fondo.



fig.232

perfectamente sobre el trabajo anterior, que tiñe sin que se aprecie -aparentemente- su existencia. La maleabilidad de las mezclas oleosas permite a Dalmau extender las tintas -generalmente- rosadas con suma facilidad, aplicándolas de forma irregular, variando levemente su disolución [fig.232]. Finalmente con marrón oscuro enfatiza las sombras, aumentando el contraste (volumen) de las figuras, aplicando unos contornos velados que se funden sobre las encarnaduras, reduciendo el uso de la línea pura al dibujo de las pupilas, las aletas de la nariz, las uñas; delineando el parpado superior y la comisura de los labios.

En pocos pintores se evidencia de manera tan significativa la importancia de una buena formación y como el conocimiento transforma la génesis de una persona. Escribía Vasari: “Cambiar de país y de residencia es cambiar de naturaleza, de facultades, de costumbres, de hábitos; de manera que se tiene la impresión de ser otra persona”¹¹⁹. Las habilidades de Dalmau son innatas pero su paso por Flandes le permite conocer en primera persona y desde dentro su pintura, posibilitándole desarrollar todavía más sus facultades. Además el hecho de que su cicerón fuera el propio Van Eyck, le permitió observar la manera de obrar del mejor pintor flamenco de la época.

Aunque la impronta flamenca impregnaba el estilo de los pintores de la Corona de Aragón, el purismo y la fidelidad del estilo flamenco de Dalmau, apenas influyó en la pintura catalana y valenciana de sus contemporáneos ni sucesores. En Valencia -por ejemplo- Reixach se mantuvo más cercano a los postulados de Jacomart.

Es más, parece probable por las noticias -encontradas- a partir de la *Virgen “dels Consellers”* que su figura artística, considerado en ese momento como “lo millor e pus apte pintor”, sufriera un deterioro en la consideración de sus contemporáneos, evidenciando que en la península el gusto por lo flamígero se ajustaba más al estilo hispanoflamenco que no al original, del cual Dalmau es el máximo exponente en nuestro país.

Aún así -como señalamos anteriormente- Martorell evoluciona a partir de las obras fechadas en 1445¹²⁰ hacia una fase de claroscuro realizada íntegramente con grises, de manera similar a la ejecutada por Dalmau en la *Virgen “dels Consellers”*. Cabría la posibilidad, que de la misma forma que el valenciano pudo observar el proceso de elaboración de Van Eyck en su taller, Martorell hiciera lo propio en el de Dalmau. Y si bien nadie cogió el testigo de los modelos iconográficos puros de la pintura flamenca, quizá su huella fue mayoritariamente procedimental.

119 Citado en CHASTEL, André: op. cit. p.12

120 Año en el que Dalmau finaliza su obra insignia.



fig.234



fig.233



fig.236



fig.235

CERDAÑA

La asimilación de las influencias flamencas y sus aglutinantes transforman el aspecto de las obras y la manera de obrar de sus creadores. Fechadas alrededor de 1450 e identificadas bajo un mismo autor desconocido, se conservan dos obras en el MNAC: *San Juan Bautista y san Esteban* (MNAC 15845) -que dan nombre también al maestro ignoto- y el *Calvario* (MNAC 214190).

Además recordamos al maestro de Aiguatèbia -comentada anteriormente¹²¹- cuya obra procedía de Puigcerda y estaba fechada en el mismo periodo.

Su metodología se encuentra entre la evolución flamenquizante de la pintura peninsular y el estilo puro de Dalmau. Parece lo más probable que nunca tuviera siquiera la posibilidad de observar la obra de Dalmau, por lo que su técnica septentrional provenga seguramente de un ambiente más expuesto a su influjo.

La iconografía continúa siendo plenamente de aspecto medieval, aunque la incorporación de aglutinantes oleosos le permita desarrollar un trabajo más refinado. El maestro de San Juan y san Esteban utiliza la Grisalla fundamentalmente en las encarnaciones, empleándola sutilmente en los suelos agrestes.

En el paisaje del fondo del *Calvario* nos muestra un amplio repertorio de variantes en diversas franjas. Elaborando la fase de claroscuro mediante grises claros aplicados con diferentes disoluciones, cubriendo en distintos grados el ocre del fondo, e incluso mezclando directamente ocre con los grises. Y sombreando junto al dibujo inicial o/y al añadir el color verde, incidiendo en la parte inferior de cada loma con mayor cantidad de pintura [fig.233]. Asimismo podemos observar -aparentemente inconclusa- la roca situada tras el pie derecho del Bautista [fig.234].

En las encarnaciones su autor funde el dibujo inicial con la fase de claroscuro, pintando primero las sombras y posteriormente los claros con grises. La primera valoración podemos observarla en el rostro del Bautista, que debido a su tradicional bronceado, apenas cubre con grises claros, observando el fondo ocre oscurecido con marrón [fig.235].

En cambio en el rostro de san Esteban, su autor -sin el genio de Dalmau- esfuma exageradamente las diversas tonalidades, suavizando notablemente su contraste y restando vigor a la figura. Por lo cual, tras colorear el trabajo inferior, dibuja con marrón oscuro la barbilla y la mandíbula del santo [fig.236]. Extendiendo esta forma de obrar a todas sus figuras, empleando abundantemente la línea de contorno, fundiéndola en determinadas ocasiones con las encarnaciones o los elementos circundantes.

121 En la p.320

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

Cuando Gombrich contrapone la pintura Renacentista con la Barroca, asocia la primera con la línea y la segunda con la mancha. Si limitamos el marco al siglo XV, la pintura Renacentista -y de sus contemporáneos- es profundamente pictórica, mucho más, si la comparamos con el Gótico Internacional de principios de siglo. Pero además, como hemos comentado reiteradamente al analizar las obras del MNAC, el empleo de la línea se reduce drásticamente durante el segundo cuarto de siglo -justo al aparecer y extenderse la pintura al óleo-. Mientras los pintores de principios de siglo finalizaban las obras repasando los contornos y redibujando numerosos elementos, que, mediante el modelado no quedaban suficientemente resueltos.

La introducción de los elementos grasos permite a los pintores elaborar en profundidad la fase de claroscuro, resolviendo la creación de los diferentes elementos, principalmente la figura humana, motivo central de todas las pinturas -incluso antes del Renacimiento-¹²².

Excepto en Italia, donde el arte adopto carácter de ciencia, la pintura continuó ligada a la tradición gótica, que entendía la pintura desde un prisma puramente mecánico. Aun así, la mayor innovación que se produjo durante el siglo y que marcaría el devenir de la pintura a partir de entonces, nada tuvo que ver con el arte cerebral y reflexivo renacentista. Adoptando los aceites secantes por una necesidad práctica.

No existe en la pintura hispánica una ruptura clara con el estilo Internacional, simplemente los nuevos modelos se introducen en los talleres de manera paulatina, incorporando la iconografía flamenca antes que su técnica¹²³. Sin duda las noticias sobre la gran novedad de la pintura al óleo desarrollada en Flandes, debió promover el gran interés que suscitó la pintura flamenca, que rápidamente se extendió por la costa Mediterránea, en ciudades como: Valencia, Barcelona, Aviñón, Genova, Nápoles y Mesina. Pese a ello, Cataluña y Valencia mantendrán sus estrechos lazos con Italia, lo que amortiguará el *stijl* flamenco.

Las estrechas relaciones políticas y comerciales con Flandes permitieron la difusión de su arte por toda la península gracias a la venta en gran numero de ferias y mercados de pinturas importadas

122 Evidentemente -como expondremos en los siguientes capítulos- la evolución de la pintura al óleo permitirá acentuar el papel expresivo de la ejecución, logrando resultados -en apariencia (si tenemos en cuenta el periodo de ejecución)- más pictóricos, aunque ambos empleen la mancha como elemento conformador de sus obras. Basta observar las obras inacabadas de Leonardo.

123 Entre la primera generación de obras con estilo Hispano-Flamenco la gran mayoría están pintadas al temple, debido al desconocimiento de la nueva pintura con aceites secantes.

del norte¹²⁴. Además, la visita de pintores flamencos, y en menor grado, la formación de artistas españoles en Flandes, producirá una profunda renovación en la pintura hispánica de mediados del siglo XV. La introducción -además -de la pintura al óleo conducirá a nuestros pintores hacia un naturalismo idealizado extraído -en ocasiones- de la observación directa de la realidad. El grado de perfeccionamiento que les permiten los nuevos materiales les lanza hacia la búsqueda de la representación perfecta, aspirando a convertir sus obras en espejos de la realidad.

Las pinturas continuaban siendo consideradas como “objetos preciosos pintados”¹²⁵. En la península Ibérica para la mayoría de los comitentes el valor sigue estando en los materiales, los abundantes fondos dorados combinan lo medieval con el virtuosismo que permitían los nuevos procedimientos.

La Grisalla sale reforzada con la pintura al óleo, que por su maleabilidad permite elaborar la fase de claroscuro de forma meticulosa, reproduciendo fielmente los innumerables matices de la realidad. Extendiendo progresivamente su empleo a otros elementos -además de las encarnaciones- [fig.236b].

ITALIA

La dualidad de los dos grandes centros artísticos italianos desaparece. Roma, sin escuela propia, recoge lo más selecto de cada una. Junto al declive de Siena, emergerán importantes escuelas en Umbría, Padua y Ferrara. Sin el vecino rival, Florencia, en la cumbre como potencia económica¹²⁶, se convertirá en la absoluta dominadora. Manteniendo -paralelamente- gran cantidad de escuelas locales de gran calidad que se manifiesta en la presencia extensa y riquísima de obras de arte por todo el territorio.

Ningún otro periodo representa mejor las características en las que se funda y reconoce la pintura italiana. El panorama de Italia en el siglo XV es en efecto sublime, no solo por la corriente que recupera y se inspira en la cultura Clásica; en el primer Renacimiento se producen

124 BERMEJO MARTINEZ, Elisa: *La pintura de los primitivos flamencos en España*. vol.1. Instituto Diego Velázquez, 1981. p.82

125 BIALOSTOCKI, Jan: Op. cit. p.128

126 HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Guadarrama. 1974. pp.326-335



fig. 236b



fig. 238



fig. 237



fig. 236c

simultáneamente una gran variedad de situaciones y una gran confrontación entre diferentes expresiones artísticas -tanto estilísticas, como técnicas-.

Hacia finales de la primera mitad de siglo “reina en los círculos italianos una confianza exaltada en el hombre y en la totalidad de sus poderes, sin la cual no se podría comprender la aparición del arte clásico. (...) Es una época de inquietud y no de escepticismo, de curiosidad intrépida y no revuelta. La nueva autoridad de la cultura profana no tiende de un modo deliberado a destruir la tradición, sino a desarrollar más energía en todos los campos”¹²⁷.

Es un periodo donde los factores mentales complementan y articulan a los meramente representativos. Su fundamento es naturalista, se busca la belleza en el mundo *dall vivo*, aunque el fin es espiritualista, necesitando unas reglas y el filtro del artista para conseguir la creación de la belleza pura.

Durante la segunda mitad de siglo nacen, se forman e inician sus carreras profesionales artistas de la relevancia de Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Perugino, Rafael o Tiziano. Y todos ellos utilizarán la Grisalla en sus pinturas [fig.236c].

A Italia también llegó la influencia flamenca, aunque su arraigo estilístico fue mucho menor, debido al singular carácter propio y a las fuertes bases del arte italiano. A este respecto Osano documenta¹²⁸ el tríptico que Van der Weyden realizó para Lionello d'Este en 1449, hoy desaparecido. Porque aun con la maduración del arte renacentista, los flamencos acuden a Italia, no a aprender sino a enseñar.

La colección del MNAC agrupa una serie de obras producidas durante este periodo en la Emilia Romana y la Toscana. En ellas podemos observar la convivencia todavía de técnicas magras y grasas. Los modelos góticos quedan atrás y con él las formas rudas, dulcificándose los gestos como evidencia la *Madona y un ángel* (MNAC 64971) de **Francesco del Cossa**.

Originario de Ferrara, donde colaboró directamente con Cosmè Tura hasta su partida a Bolonia alrededor de 1471¹²⁹. Aproximadamente una década antes pinta la obra del MNAC, empleando la Grisalla de forma muy ténue. Utilizando una gama poco contrastada de grises claros, con los que modela los volúmenes sobre el fondo ocre, visible de forma irregular en las zonas sombreadas del

127 CHASTEL, André: Op. cit. p.181

128 OSANO, S.: *Roger Van der Weyden e Italia: problema, riflessioni e ipotesi, I y II*, en *Antichita Viva*, Edam, 1981, núm 4, pp.14-21; núm 5, pp.5-14

129 V.V.A.A.: *La Pintura Italiana*. Electa, 1997. p.78



fig.239



fig.240



fig.241

torso del Niño y en la mejilla de la Virgen, donde Francesco emplea menos pintura [fig.237]. Pese a que persiste el cliché de colorear las rojeces del rostro, la forma de aplicarlas es distinta, fundiéndolas en mayor medida con el color de encarnadura general, obteniendo un resultado más natural y armónico.

Procedente de un banco de altar, *San Sabino conversando con san Benedicto* (MNAC212811) es una obra de madurez de **Giovanni Boccati**, pintada en 1473, cuando rondaba los 60 años. En su larga vida tuvo la oportunidad de desarrollar su carrera artística en diversas ciudades, iniciando el periplo en la vecina Perugia¹³⁰, siendo posteriormente documentado en Florencia, Padua, Spoleto, Urbino y por último, nuevamente en Perugia.

En este pequeño fragmento podemos observar como pese al cambio de los materiales -desde un punto de vista global, lo graso se impone sobre lo magro- la concepción metodológica se mantiene fiel a las fórmulas de la antigua técnica. Con ella emplea la Grisalla principalmente en las encarnaduras, aunque en el paisaje podemos observar una leve entonación inicial de las luces mediante realces blancos, que posteriormente reafirma marcando las sombras con negro.

El fondo ocre está cubierto en toda la obra, respirando bajo el blanco de la mitra de san Benedicto y en la rodilla de san Sabino, donde el fondo se percibe con mayor facilidad.

Debido al reducido tamaño de la tabla, el modelado de las encarnaduras está poco elaborado, trabajándolo de forma esquemática. Pese a ello la pintura al óleo permite conseguir con mayor facilidad una gama tonal mayor, como podemos observar directamente en la túnica de san Sabino, realizada íntegramente mediante blanco y negro. De una manera similar ha elaborado la fase de claroscuro de las encarnaduras, aumentando notablemente el contraste al aplicar conjuntamente las luces -como solía ser habitual- y las sombras que se funden entre sí, modelando los volúmenes de los rostros y ocultando por completo el fondo ocre [fig.238].

En la coloración Giovanni aprovecha para remarcar todavía más los volúmenes, cubriendo las zonas más oscuras y dejando claramente a la vista el gris claro donde quiere acentuar el brillo. Y de la misma forma que en la obra anterior de Francesco del Cossa, las rojeces se integran de una forma más natural con el color general de encarnadura.

¹³⁰ Su ciudad natal fue Camerino.



fig.242



fig.243

Finalmente Giovanni utiliza de forma selectiva la línea para delimitar y terminar de definir algunos elementos, que en el mayor de los casos están resueltos mediante gradaciones tonales.

Perteneciente a una saga de pintores florentinos, **Neri di Bicci**, asumió el control de la *bottega* familiar tras la muerte de su padre en 1451. Su taller se dedicaba principalmente a la producción en serie; además de pinturas, manufacturaban banderas, muestras para tiendas, taracea, tallas pintadas, dibujos para tapiceros y bordadores y elementos de decoración para fiestas y armas¹³¹. Ofreciendo sus servicios a toda clase de clientela, incluso trabajando para particulares de clase media, como herreros y cordeleros, tal como aparece escrito en el diario de su taller¹³². Esta concepción puramente comercial, alejada de las ambiciones renacentistas, provoca que la elaboración artesanal de las obras conduzca a crear grandes diferencias en su elaboración y por consiguiente en su aspecto final. Lo cual queda reflejado en las tres obras provenientes del taller de Bicci que conserva el MNAC: *San Lorenzo, san Miguel y el dragón*, *la Dormitio Virginis y el martirio de santa Caterina* (MNAC64972), *Madona entronizada* (MNAC64973) y el estandarte procesional con la *Madona, san Juan Bautista y ángeles* (MNAC64974).

La calidad de las dos primeras obras es muy superior a la tercera, cuya finalidad -seguramente- haya supuesto que su ejecución fuera realizada íntegramente por colaboradores. Aún así en todas ellas se ha empleado la Grisalla, aplicándola de manera diferente en cada una de ellas. -De nuevo- en las dos primeras la principal diferencia radica en su tamaño, que inevitablemente condiciona su ejecución, mientras que en el estandarte el uso de la Grisalla es menos evidente.

Realizadas todas sobre fondo ocre, la fase de claroscuro está mucho menos contrastada en el estandarte que en las otras pinturas, modelando las figuras mediante suaves transiciones de grises claros [fig.239]. En la *Madona entronizada* y *San Lorenzo, san Miguel...* mantiene la delicadeza del modelado pero acentúa el contraste, aumentando exponencialmente el aspecto volumétrico de sus representaciones, ampliando la gama hasta los grises medios [fig.240]. Debido al reducido tamaño de los personajes de la tabla de *San Lorenzo, san Miguel...* el modelado está menos elaborado, creando los volúmenes de forma esquemática, ejecutando la pintura con técnica expeditiva.

Aunque la Grisalla se utiliza principalmente en las encarnaduras, Bicci y su taller extienden su uso a la vestimenta, la vegetación, los cabellos y las alas de los ángeles, empleándola en todos

131 HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. tomo I. Debolsillo, 2004. pp.366 y 371

132 WACKERNAGEL, Martin: *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Akal, 1997. p.240



fig.243



fig.244

ellos de forma esporádica e incidiendo principalmente en los claros [fig.241]. Debido posiblemente a la intervención de diversas manos en la realización de estas pinturas, la manera de utilizar la Grisalla en el mismo objeto difiere según la obra. Basta comparar la manera tradicional (fase de claroscuro y fase de coloración) con la que está pintado el traje del ángel que se asoma a la derecha del arco, con el vestido de la Virgen, donde levemente ha marcado los claros en la fase de claroscuro, pero sin modelar apenas las formas, las cuales crea al aplicar el color con *tratteggio* [fig.242].

La maleabilidad que proporciona el óleo permite elaborar el modelado con más matices, fundiendo los diferentes tonos con mayor facilidad, a la vez que otorga mayor masa a la pintura, obteniendo superficies irregulares sobre la que se asientan las finas capas de coloración, rompiendo así los colores planos, distribuyéndose de forma desigual sobre la fase de claroscuro, creando tonalidades vibrantes.

En las tres obras relacionadas con Bicci, enfatizan los volúmenes al aplicar el color selectivamente, diluyéndolo en las zonas claras y, de la misma forma que en otros aspectos, también difiere la manera de proceder en la coloración del estandarte procesional y las otras dos pinturas, siendo el contraste mucho más ténue en el primero.

En cambio en la *Madona entronizada* regula la opacidad de la tinta de encarnadura, hasta el punto de mostrar los grises de la capa inferior en los claros, incidiendo de forma similar -aunque con las limitaciones del tamaño de la obra- en *San Lorenzo, san Miguel...* [fig. 243].

Siguiendo la tónica habitual, Bicci emplea la línea exclusivamente para configurar elementos que por el simple claroscuro no habían quedado totalmente definidos, o para resaltarlos del fondo mediante líneas de contorno.

En las siguientes dos obras se representan de forma alegórica *Las siete virtudes* (MNAC64967) y *Las siete artes liberales* (MNAC64968). Realizadas por Giovanni di Ser Giovanni, conocido como **Lo Scheggia** y **Anton Francesco dello Scheggia** en la década de 1460. Ambas obras reducen notablemente la escala de las figuras, por lo que su ejecución se asemeja a la obra comentada anteriormente *San Lorenzo, san Miguel...* de Bicci, además su factura es bastante similar, pues *Lo Scheggia* se formó en su taller¹³³.

133 DELPRIORI, Alessandro: *La giovinezza dello Scheggia e una Madonna col Bambino all'alba del Rinascimento*. Frascione Arte, 2011. p.15



fig.245



fig.246

Ambos parten también sobre fondo ocre, encajando los diferentes elementos mediante un acertado dibujo que se limita a los contornos generales y algunos detalles significativos, ayudándose principalmente en los elementos arquitectónicos de las marcas del *buon disegno* realizado previamente [fig.244].

Sobre la base del dibujo inicial, dan forma a las figuras incidiendo principalmente en las luces con una gama clara de grises, utilizando el fondo por transparencia para las zonas sombreadas. La principal diferencia entre las obras de Giovanni y Anton, es que el segundo se esfuerza por conseguir una representación más naturalista, mientras que Lo Scheggia se conforma con trazar las figuras esquemáticamente, incidiendo con pinceladas cargadas de blanco sobre los brillos, lo cual evita Anton, elaborando la fase de claroscuro mediante suaves gradaciones [fig. 245 y 246].

Ambos extienden el empleo de la Grisalla en los cabellos, los ropajes y los elementos arquitectónicos, usándola de forma esporádica en alguno de los atributos de las figuras¹³⁴. En ellas también difiere su ejecución entre Giovanni y Anton, y -como ocurría con las encarnaciones- el nivel de elaboración es distinto. Conformándose el primero con representar las formas mediante leves pinceladas blancas, mientras que Anton trabaja mediante gamas más amplias, conservando también aquí, el fondo ocre para las zonas sombreadas [fig.247].

Los diferentes grados de elaboración de la fase de claroscuro en las dos obras, marcará la forma de colorearla. Ambos aumentan el contraste disolviendo la tinta de encarnadura en las zonas claras, reforzando las sombras con mayor cantidad de pintura [fig. 245 y 246]. Pese a la semejanza de su aspecto final con *San Lorenzo, san Miguel...* de Bicci, en las obras de la familia Scheggia no se aprecia el uso de elementos grasos. Aplicando las tintas de encarnadura de manera acuarelada sobre la fase de claroscuro. De la misma manera que en las anteriores fases, mantienen cada uno de ellos, su estilo representativo. El de Lo Scheggia ligado a la tradición, representa las rojeces del rostro de forma -ya- arcaica, mientras que Anton, las integra junto con la entonación general de encarnadura.

Además, Anton se muestra más perspicaz al conservar -de forma efectista- la fase de claroscuro sin colorear en las zonas donde los cascos proyectan sus sombras sobre los rostros [fig.249].

Por último, ambos resiguen parcialmente los trazos del dibujo inicial con marrón oscuro, que deriva hacia el negro en algunos puntos del rostro, con el que perfilan los ojos, marcan la

134 Como la rama que sostiene la Dialéctica -primer nicho por la izquierda- de la fig.245. IGLESIA, Jesus de la: *Las artes liberales en la Biblioteca Real del Escorial*. en V.V.A.A.: *El Monasterio del Escorial y la Pintura*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001. pp.141-146



fig.247



fig.248



fig.249

comisura de los labios...etc., incidiendo además en todos los elementos de la obra que no están suficientemente representados.

Una de las obras italianas del MNAC donde mejor se observa el empleo de la Grisalla es la *Mater Dolorosa* (MNAC64977) de **Baldassare d'Este**.

La delicada elaboración de la obra apenas deja entrever el fondo ocre de la imprimación, del mismo modo que ha ocultado cualquier rastro del dibujo inicial. Baldassare utiliza la Grisalla en toda la figura, aplicando el mismo método de las encarnaciones en la vestimenta. No es la primera vez que un pintor se sirve de la Grisalla para realizar la vestimenta, pero -hasta el momento- pocas son las obras del MNAC donde la ejecución de las diversas fases de claroscuro es tan semejante, estando ambas elaboradas en la misma medida. Pese a ello su aspecto final es diferente porque el modelado de las encarnaciones está esfumado, lo que provoca que la superficie pictórica sea lisa, a diferencia de la vestimenta, donde se intuyen las pinceladas de la fase de claroscuro [fig.250]. El grado de elaboración es bastante superior a las anteriores obras italianas, reproduciendo los volúmenes de forma naturalista mediante una amplia gama de grises claros y medios. En esta ocasión podemos observar la fase de claroscuro gracias a los evidentes problemas de adherencia de la capa de coloración, seguramente causados por el desacierto en la proporción de los elementos grasos entre la capa inferior y superior [fig.251].

Baldassare aplica el colorido de la vestimenta de forma homogénea, tiñendo la fase claroscuro mediante veladuras uniformes. En cambio en las encarnaduras, tras extender -de forma similar- la mezcla terrosa que utiliza como color de la piel, acentúa -gradualmente- el contraste oscureciendo las zonas sombreadas con marrón oscuro [fig.252].

Exceptuando los labios, apenas se observan rastro de las rojeces del rostro como finalización de la coloración. En las anteriores obras hemos comprobado como este proceso, se aplicaba primero de manera tosca y evidente, y posteriormente se iba sofisticando y empezaba a fundirse en las mejillas con la mezcla general de encarnadura, hasta el punto de dificultar su distinción. Aun así, debido a su estado de conservación, parece probable que originalmente tuviera más colorido en las encarnaduras, del cual hoy simplemente conserve una parte ínfima en los labios.

Posteriormente, con el mismo marrón con el que ha sombreado las encarnaduras, delinea de forma selectiva algunos rasgos de la figura, insistiendo finalmente con negro en las ventanas de la



fig.250



fig.252



fig.251

nariz, las pupilas y la boca.

Sienés de nacimiento, **Francesco di Girogio Martini** desarrolló su arte de forma itinerante -además de su ciudad natal, donde empieza y acaba su trayectoria- por Urbino, Milán y Nápoles. Fiel al arquetipo de artista renacentista, Francesco practicó la pintura, la escultura, la miniatura y la arquitectura, incluso en su ámbito teórico, escribiendo -entre otros- el *Trattato di architettura civile e militare*. En el MNAC se encuentra depositada por la Colección Thyssen-Bornemisza la *Madona con santa Caterina y ángeles* (MNAC212813), pintada hacia 1490 en plena madurez de Francesco.

Con una técnica más diluida, cercana a la manera tradicional de la primera mitad de siglo, que según el estilo sienés, acentúa la delicadeza de los gestos de las figuras. La claridad marmórea de las cuales, se fundamenta en el empleo de la Grisalla, que extiende también a los cabellos, y parcialmente al vestido de la Madona.

La técnica tradicional de Francesco -formado hacia finales de la primera mitad de siglo- nos permite observar -de nuevo- el fondo ocre con facilidad.

Sobre la guía del esbozo inicial, realiza la fase de claroscuro en las encarnaciones, resaltando las luces con blanco y -exceptuando al Niño Jesús- ampliando la gama con grises claros -algunos producidos por la transparencia del blanco sobre las líneas del boceto inicial- con los que modela levemente las figuras, empleando también mediante reservas el ocre del fondo para algunas de las zonas sombreadas [fig.253].

En la fase de claroscuro ejecuta el cabello mediante finas pinceladas, primero oscuras y posteriormente blancas que discurren al unísono como torrentes, salpicados aleatoriamente por rizos claros [fig.254]. Coloreándolos posteriormente con una fina veladura de ocre amarillo.

De una manera similar aplica el color sobre las encarnaduras, extendiendo una veladura uniforme, que simplemente tiñe el trabajo inferior. Tras lo cual añade las rojece del rostro, de forma bastante tradicional y por tanto, evidente. Seguramente por el deterioro producido por el paso del tiempo, la Virgen y el Niño hayan perdido las tonalidades rojizas, conservando -principalmente- la de los labios.

Por último, y en sintonía con sus contemporáneos, Francesco reduce el dibujo conclusivo al mínimo, incidiendo exclusivamente en algunos dintornos: perfilando los ojos, oscureciendo la comisura de los labios... etc.



fig.253

La obra que más se ajusta a los cánones renacentistas de los pintores formados alrededor de la mitad de siglo, es la pintura de **Vincenzo Frediani**: *Madona entre san Pedro y san Pablo* (MNAC64978). Pese a estar realizada hacia 1490, Vincenzo se mantiene fiel a la técnica del temple, ejecutando la obra según el método tradicional, aunque adaptándolo a su tiempo mediante una cuidada elaboración.

Fiel al antiguo estilo, utiliza el verdacho, oscureciendo levemente el ocre del fondo por completo en las extremidades y selectivamente en los rostros, donde aprovecha para marcar suavemente los volúmenes, aumentando la oscuridad de las sombras con diferentes gradaciones de siena tostada [fig.255].

Posteriormente aplica los claros con blanco, creando los diferentes matices por transparencia, añadiendo mayor cantidad de pintura en los brillos [fig.256]. De esta forma enlaza sin solución de continuidad la modificación del fondo mediante el verdacho con la fase de claroscuro, que al estar realizada con temple, deja de ser una capa continua que cubre toda la superficie de encarnadura, conformada mediante suaves degradados.

Vincenzo desarrolla en mayor medida el modelado de los rostros y del Niño Jesús. El temple es menos dúctil, por lo que los volúmenes los realiza graduando la disolución del blanco, aplicando pequeñas pinceladas entreveradas sobre el fondo, donde se han marcado las sombras -intermedias- con verdacho y -oscuras- con siena tostada.

En la técnica tradicional al temple, el color de la imprimación tiene mucha importancia, por eso, a diferencia de las anteriores pinturas donde la introducción de elementos grasos les permitía prescindir de esta base, creando las formas íntegramente en la fase de claroscuro. En esta pintura el fondo participa como tono medio, que asoma en numerosos puntos.

Vincenzo también emplea -aunque de forma parcial- la Grisalla en otros elementos, como la blusa -concretamente en la parte inferior del antebrazo- de la Madona, los elementos arquitectónicos y la vegetación del paisaje.

En la fase de coloración de las encarnaduras, Vincenzo aprovecha para acentuar el contraste, aplicando el color de forma selectiva. Mediante una ejecución plumeada -tan característica del temple- realizada de forma esmerada, reforzando el trabajo inferior e introduciendo las rojeces del rostro, que integra con la tinta de encarnadura general, logrando volúmenes naturalistas [fig.257].

Tras el empeño de Vincenzo por modelar su obra, apenas utiliza el dibujo conclusivo en los ojos y la boca.



fig.254



fig.255



fig.256

La obra -depositada por la Colección Thyssen-Bornemisza- *Retrato de grupo con la familia Bentivoglio* (MNAC212816) de **Lorenzo Costa** nos permite constatar -no solo- la utilización de la nueva técnica al óleo, sino también -y por primera vez en la colección del MNAC- el empleo del lienzo como soporte.

Hay numerosas noticias y obras que demuestran que la pintura sobre tela era bastante común antes de la eclosión de la pintura veneciana del próximo siglo. Sin embargo, hasta la fecha se empleaba principalmente para obras menores, destinadas principalmente a la ornamentación. Aún así, se conservan obras relevantes y de grandes dimensiones del propio Lorenzo Costa -y los Bentivoglio- ejecutadas sobre tela, como es el caso de *Giovanni il Bentivoglio e la sua famiglia*, en la capilla Bentivoglio de la Basílica de san Giacomo Maggiore de Bolonia.

Nacido en Ferrara, la pintura de Lorenzo Costa estuvo marcada en sus inicios por la influencia de la anterior generación de pintores locales, principalmente Tura y Cossa. Documentado en Bolonia, a partir de 1506 se trasladó a Mantua contratado por la corte de los Gonzaga.

A su etapa boloñesa pertenece esta obra que inmortaliza una velada musical en casa de los Bentivoglio.

Con una factura menos elaborada y más maltrecha, Lorenzo inicia la obra sobre un fondo imprimado con un tono pardo oscuro. Ésta es otra novedad, que durante el siguiente siglo se extenderá hasta sustituir al ocre como color de fondo. La opacidad de la pintura al óleo permite a los pintores dejar de precisar un fondo claro para que sus obras no queden oscuras. La evolución hacia tonos más turbios está directamente motivada por la utilización de la Grisalla, con la cual la inmensa mayoría de pintores del continente pintan sus obras. Desde sus inicios la fase de claroscuro se ha realizado trabajando principalmente las luces, las mezclas de grises oscuros son -todavía- minoritarios, y el empleo regular de gamas grises es reciente (a partir de la aparición del óleo). Hasta entonces, y todavía aún, las sombras surgían -principalmente- del color del fondo, reforzando las más oscuras con veladuras terrosas.

Debido a que el óleo tiene un mayor poder cubriente, la pureza del blanco o los grises claros no se oscurece por efecto del fondo, que además, al ser más oscuro produce efectos más contrastados, aumentando por tanto la representación volumétrica.

En este caso Lorenzo realiza un boceto inicial resuelto con *tratteggio*, cuyas líneas pueden observarse en determinadas zonas sombreadas, valorándolas levemente con siena tostada [fig.258]. Las líneas del boceto son visibles debido a que la fase de claroscuro solo incide en las



fig.257



fig.258

zonas iluminadas, moldeando las figuras mediante la adicción de las luces, creando las diversas gradaciones por transparencia con el fondo, que al ser más oscuro, produce tonalidades de gris óptico [fig.259].

Además de utilizar la Grisalla en las encarnaciones, Lorenzo extiende su uso a los ropajes y los cabellos, elaborando los primeros mediante pliegues esquemáticos y los segundos mediante finas pinceladas claras [fig.260].

La eficacia del método empleado por Lorenzo -y que la obra sea de carácter menor- le permite colorear la obra de manera sencilla. Extendiendo finas veladuras uniformes sobre el trabajo inferior. El deficiente estado de conservación permite observar en gran medida la fase de claroscuro, quedando evidenciado su desgaste en la figura central de Alessandro Bentivoglio, donde gran parte del dibujo conclusivo ha desaparecido, perdurando simplemente a día de hoy, las líneas negras con las que destaca la pupila y el párpado superior del ojo izquierdo [fig.261]. Prosiguiendo en rostros mejor conservados con la boca, la nariz y los cabellos.

La última obra italiana de este periodo que analizaremos la realizó **Filippo Mazzola**¹³⁵, del cual el MNAC expone -depositado por la Colección Thyssen-Bornemisza- un pequeño retrato de *Alessandro de Richao* (MNAC212814). Donde queda plasmado el fuerte influjo flamenco que recibió el norte de Italia a partir de finales de la primera mitad de siglo, y como perduró largo tiempo su influencia. El retrato está pintado alrededor de 1491.

Como gran parte de las pinturas flamencas -o directamente relacionadas- el desglose del proceso de trabajo es complicado, incluso imposible a simple vista debido a su técnica. Pese a ello, los tonos grises de las zonas sombreadas demuestran la utilización de la Grisalla por parte de Filippo.

Partiendo sobre fondo ocre, visible gracias a la dilución del blanco en la parte sombreada de las escleróticas oculares. Filippo debe haber aprovechado las posibilidades del óleo, elaborando meticulosamente la fase de claroscuro, introduciendo los tonos oscuros mediante la mezcla de grises, hecho que -como hemos comprobado hasta ahora- evidencia la utilización de los nuevos aglutinantes [fig.260].

La causa que dificulta la descomposición del proceso de trabajo es la fase de coloración, que al

¹³⁵ Padre del célebre Parmigianino.



fig.259



fig.260

estar realizada con óleo, se ha mantenido en mejor estado, sin desteñirse ni perder opacidad. En la obra anterior -por ejemplo- podíamos observar en la frente de Alessandro Bentivoglio una muestra de la tinta de encarnadura empleada, pues en el resto del rostro apenas quedaba un levisimo vestigio. Los nuevos materiales también facilitan la coloración, permitiendo que Filippo funda la rojez de las mejillas con la tinta general de encarnadura. Incidiendo por último con marrón oscuro tanto para oscurecer las sombras más turbias, como para realizar el dibujo conclusivo, que se reduce -como en obras anteriores- a la boca y los ojos.

Esta manera de trabajar evidencia el profundo conocimiento de la técnica flamenca que tenían los pintores italianos afines, todo lo contrario que sus contemporáneos ibéricos, que pese a absorber sus modelos, no supieron -salvo contadísimas excepciones- ejecutar las obras del mismo modo.

EUROPA SEPTENTRIONAL

Aunque la presencia en el MNAC de obras realizadas en estas latitudes durante la segunda mitad del siglo XV sea muy escasa. No podemos desaprovechar la oportunidad de contraponerlo con el arte renacentista, ni ligarlo con la pintura francesa y -en menor medida- con la ibérica. Evidentemente no podemos obtener argumentos concluyentes con una muestra tan escasa, aunque sí podemos identificar en dos obras sin aparente relación maneras similares de aplicar la Grisalla. Las dos pinturas realizadas en la década de los ochenta del siglo XV, son las tablas del políptico de *San Juan Evangelista* (MNAC200683) y el retrato de *Kunigunda de Austria* (MNAC212819), ambas de autores desconocidos.

Pese a su lejanía geográfica -Holanda y Tirol respectivamente-, podemos identificar sus lazos en su manera de pintar con Grisalla. Que en ambas emplean principalmente en las encarnaduras, desarrollando la fase de claroscuro con sumo detenimiento, modelando las figuras mediante degradados que se extienden por toda su área, restando importancia al color del fondo.

En ambos casos los diferentes tonos están muy difuminados, suavizando el contraste y reduciendo el aspecto volumétrico de las formas [fig.262]. Evidentemente no coinciden en todo, y mientras el políptico configura las formas exclusivamente mediante la mancha, dividiendo claramente las dos fases de la pintura con Grisalla, el retrato de *Kunigunda de Austria*, según el



método alemán -donde el dibujo tiene mayor importancia- modela las formas sutilmente, acentuando las sombras con marrón oscuro sobre la fase de coloración [fig.263].

FRANCIA

A mediados de siglo, las fórmulas del Estilo Internacional se agotan, ajenos a las innovaciones renacentistas, a partir de la década de 1440 los pintores franceses fijarán su atención hacia la pintura septentrional, absorbiendo paulatinamente sus principales características.

La colección del MNAC conserva obras de dos pintores relacionados con la escuela del Rosellón y que en algún momento de su trayectoria trabajaron en Cataluña: Anthonie de Lonhy y el maestro de la Seu d'Urgell. Entre ambos abarcan la segunda mitad del siglo XV, mostrando la evolución desde el estilo tradicional hasta los nuevos métodos y formas flamencos.

Anthonie de Lonhy desarrolló su actividad de forma itinerante, parece ser que se formó en Borgoña, donde por aquel entonces -alrededor de 1440- los modelos flamencos de Van Eyck y Van Der Weyden marcaban la pauta a seguir. Tras seguir su rastro documental, Avril¹³⁶ afirma que parece inevitable su estancia en Aviñón. Allí, hacia el final de la primera mitad del siglo XV, emergerá la figura de Enguerran Quarton -también miniaturista y vitralista-, situándose junto a Barthélemy d'Eyck como los pintores dominantes de la región. Todos ellos trabajaron para el canciller del duque de Borgoña, Nicolás Rolin que mantuvo contactos directos con Van Eyck y Van der Weyden, favoreciendo el gusto por lo flamenco en la zona. Produciendo como resultado una lectura amanerada de los modelos flamencos, al mezclarse con la impronta dejada por los pintores sieneses.

En Barcelona aparece documentado entre 1460 y 1462, donde entre otros encargos, realizó el rosetón de Santa María del Mar¹³⁷. Posteriormente continuó su trayectoria en Toulouse, Saboya y el Piamonte.

Entre 1460 y 1462 realizó el retablo de la *Virgen, san Agustín y san Nicolás de Tolentino* (MNAC 5088) que hoy se encuentra repartido entre el MNAC y el Museo del Castillo de Peralada, donde

136 AVRIL, François: *Le Maître des Heures de Saluces: Antonie de Lonhy*. en *Revue de l'Art*. núm.85. Ophrys, 1985. p.29

137 V.V.A.A: *Bernat Martorell, el mestre de Sant Jordi*. Generalitat de Catalunya; MNAC, 2002. p.481



fig.262



fig.263

se encuentran dos compartimentos pertenecientes -probablemente- a la predela.

Pese a estar profundamente ligado a la tradición medieval, elaborando el retablo con *buon disegno*, dorados y repujados, también incorpora la nueva técnica al óleo.

Lonhy utiliza la Grisalla casi exclusivamente en las encarnaduras, empleándola también en el tallo que sostiene San Nicolás de Tolentino, de forma asilada en algunos cabellos y -muy puntualmente- en los ropajes [fig.264].

Con una técnica minuciosa, modela las figuras mediante suaves gradaciones de grises claros, empastando la pintura mediante pinceladas plumeadas, delimitando de manera dibujística con gris medio los dintornos de las figuras. Evidenciando de esta forma sus otras facetas como pintor de vidrieras e iluminador.

En numerosos puntos de la obra podemos observar directamente la fase de claroscuro, dejando a la vista partes cercanas a los bordes de las figuras, que Lonhy no cubre con la tinta de coloración [fig.265]. Aunque donde podemos observarla con mayor facilidad es en la escena de la epifanía, especialmente en la mano izquierda del Niño Jesús, que -por los motivos que sean- ha perdido prácticamente por completo la capa de coloración [fig.266]. La cual, aplica de forma simplificada -debido al trabajo realizado previamente, con el que ha configurado las formas por completo-, obrando mediante el método tradicional pero aprovechando las ventajas del óleo, que le permite extender la veladura general con la mezcla del color de encarnadura, afianzando tenuemente el trabajo inferior y fundiendo -al mismo tiempo- las rojeces del rostro con la entonación general.

En varias figuras aumenta el contraste lumínico oscureciendo las sombras con marrón, aprovechando también para realizar el dibujo conclusivo, que en este caso se limita a repasar determinadas zonas del gris medio con el que delimitó los dintornos de las figuras en la fase de claroscuro.

A raíz de las sargas que decoraban y protegían las puertas del órgano de la catedral de la Seu d'Urgell, Post bautizó a su ignoto autor como **Maestro de la Seu d'Urgell**. Posteriormente su catálogo ha ido aumentando con obras, que en su mayoría, se custodian en el MNAC.

Sin identidad ni documento alguno, Quílez i Corella sitúa su actividad en la zona pirenaica catalana y francesa, concretamente entre el Alt Urgell, Cerdaña y Rossellón¹³⁸. Al cual debe su estilo, mientras que la procedencia de sus obras apunta hacia los dos primeros territorios.

138 V.V.A.A.: *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*. Fundación La Caixa 1997. pp. 214-224



fig.264



fig.265



fig.266

Las obras conservadas en el MNAC son el conjunto de sargas del órgano de la catedral de la Seu d'Urgell¹³⁹ (MNAC 5716, 5711, 5714, 2000470 y 200469), la *Anunciación* (MNAC24078) y *San Jerónimo penitente* (MNAC15821). Realizadas todas ellas en la última década del siglo XV, debido a las particularidades técnicas y de acabado, dividimos el análisis entre las sargas y las obras sobre tabla.

El conjunto de sargas comprenden obras en claroscuro -con elementos coloridos- y obras coloreadas en su totalidad. Observando ambas llegamos a la conclusión de que parece probable que en las segundas pueda haber empleado la Grisalla¹⁴⁰. Ejecutadas sin apenas pintura, se aprecia una leve valoración inferior con grises -fase de claroscuro-, la cual tiene un contraste bastante menor a las obras sin coloración. Lo que demuestra la diversidad entre ambos procedimientos, que desde un principio, incluso en su parte más semejante -el trabajo lumínico- difieren en su tratamiento [fig.267]. Evidentemente -debido a su finalidad ornamental- la realización de todas ellas es muy efectista, sin elaborarlas demasiado y utilizando la técnica al temple.

En cambio en las tablas de la *Anunciación* y *San Jerónimo penitente*, aprovecha la nueva técnica para desarrollar de forma flamenquizante su ejecución de forma meticulosa.

Como Lonhy, el maestro de la Seu d'Urgell emplea la Grisalla principalmente en las encarnaciones y el ramo de la *Anunciación*, utilizándola puntualmente en la vegetación del paisaje, donde de forma puntillista ilumina las copas de los árboles con pequeñas pinceladas blancas y -fundamentalmente- en los brillos y sombras de los cabellos [fig.268].

Pese a la semejanza estilística entre las dos obras, existen diferencias en su ejecución. En ambas parte sobre fondo ocre, que en numerosos lugares asoma en la superficie final, aunque mientras en la *Anunciación* aparece en zonas secundarias, en *San Jerónimo penitente* la tonalidad del fondo aparece abundantemente en la figura del santo, incorporándola para las entonaciones medias y oscuras [fig.269]. Lo cual provoca el diferente desarrollo de la fase de coloración entre las dos obras. Mientras en la *Anunciación* las figuras están moldeadas mediante diferentes tonalidades de grises medios, esfumados por toda la superficie de encarnadura, sobre las cuales empasta los claros con abundante pintura [fig.270]. En cambio en la figura del santo, la fase de coloración no ocupa toda la superficie de encarnadura. La primera valoración gris media apenas existe, más allá de utilizarlo como recurso para representar las partes que el santo se afeita y muy puntualmente como tonalidad intermedia -conjuntamente con el ocre del fondo- entre las luces y

139 El conjunto original constaba de doce piezas, de las cuales el MNAC conserva once.

140 Recordamos que una pintura realizada simplemente con blanco y negro no es Grisalla, ver p.20



fig.267



fig.269



fig.268

las sombras. Otorgando mayor importancia al fondo, que excepto en las luces -aplicadas también con abundante materia- es visible parcialmente en toda la figura.

La diversa metodología en la fase de claroscuro, marca irremediabilmente la forma de aplicar el color, y como hemos podido observar en numerosas ocasiones, aquellas obras donde la fase de claroscuro está más elaborada, -generalmente- menos lo está la de coloración.

Cumpliendo esta regla, el maestro de la Seu d'Urgell colorea el ángel y la Virgen mediante una suave veladura rosada, que extiende selectivamente reforzando sutilmente el modelado de las figuras.

Posteriormente acentúa el contraste oscureciendo las sombras, primero tenuemente con el mismo siena tostado que utiliza en los cabellos y finalmente con marrón oscuro. Con el cual realiza también el dibujo conclusivo [fig.271].

En cambio en la figura de san Jerónimo parece probable que la exigua fase de claroscuro haya tenido que ser completada realizando la coloración procediendo con técnica mixta -directa y por veladuras-.

CORONAS DE ARAGÓN Y CASTILLA

Durante la segunda mitad de siglo, se iniciará el crepúsculo de una época dorada para las artes catalanas. En 1479 toma posesión el último rey de la Corona de Aragón, que tras su matrimonio con Isabel de Castilla en 1469 inicia la unión de los dos grandes reinos hispánicos. Los hechos históricos -nuevas capitales políticas y económicas- modifican el panorama pictórico de la península, generando un nuevo mapa de centros artísticos.

La buena recepción de los modelos flamencos facilitó -de la misma manera que en siglos anteriores con pintores italianos- la visita de sus artífices, contribuyendo enormemente a propagar de primera mano las principales características de su pintura. Fueron los casos de Antonio Inglés, que llegó en 1488 a Castilla junto con la embajada inglesa, permaneciendo un año en la península, Mitchel Sittow a partir de 1492 y Juan de Flandes documentado en Castilla entre 1496



fig.269



fig.271

y 1519, siendo éstos los más significativos.

La introducción en Castilla del arte flamenco fue tan profunda que su influjo llegó hasta las islas Canarias, recién incorporadas a la Corona de Catilla¹⁴¹. Aunque el fervor por el arte flamenco de los Reyes Católicos y sus descendientes inmediatamente sucesivos, Juan II y Enrique IV se vio contrarrestado por la figura de Berruguete, que tras su estancia en Italia, importó los modelos cuatrocentistas que marcarán los inicios del próximo siglo.

En la península ibérica el oficio de pintor continúa ligado al sistema gremial y sus obras son consideradas como objetos valiosos, tanto por sus imágenes, como también por sus materiales. Mientras en Italia o Flandes el uso de los fondos dorados ha desaparecido por completo, en las dos coronas hispánicas se mantendrá la costumbre de aumentar con él su valor. La mayoría de pintores compaginarán su oficio con tareas puramente decorativas: pintura de banderas y tejidos, escudos..., solo una minoría ejercerá como pintor de retablos, algo limitado a unos pocos talleres. Un ejemplo claro nos lo ofrece Miguel Juan, según el cual en la ciudad de Valencia -en uno de sus periodos de mayor y mejor producción pictórica- de los 200 pintores documentados, solo 20 se dedicaban a pintar retablos¹⁴².

BARTOLOMÉ BERMEJO

El mayor representante del estilo Hispanoflamenco es Bartolomé Bermejo, calificado por Elías Tormo como “el más recio de los primitivos españoles”¹⁴³ y -aunque solo fuera por el retablo de Daroca- “con derecho [para Post] a figurar entre los grandes pintores”¹⁴⁴.

Originario de Córdoba, después de su periodo de formación trabaja en Valencia y Barcelona antes de establecerse en Daroca en 1474, marchándose sin concluir el retablo de Santo Domingo de Silos. Apareciendo de nuevo documentado en Zaragoza en 1477, antes de regresar a Barcelona en 1486.

Su carácter viajero dificulta incluirlo dentro de un ámbito determinado, participando activamente

141 NEGRÍN, Constanza: *Escultura. Arte Flamenco en La Palma*. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1985.

142 MIGUEL JUAN, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Universitat de Valencia, 2008. p.125

143 TORMO, Elías: *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*. en *Archivo español de Arte y Arqueología*. núm. 4 y 5. Centro de Estudios Históricos, 1926. pp.11-87

144 ARIAS de COSSÍO, Ana María: *El arte del Renacimiento español*. Encuentro, 2010. p.56



fig.270

y extendiendo su influencia tanto en Castilla como en la Corona de Aragón. Entre sus influencias Azcárate nombra a Nuno Gonzalves y Dietrick Bouts; apuntando -en sintonía con Post y Brown¹⁴⁵- sobre una posible formación en Flandes, que para Gudiol pudo incluso producirse en el mismo taller de Bouts, mientras que Berg-Sobré apunta hacia el de Roger van der Weyden ¹⁴⁶. Todo lo contrario opinan otros autores que se decantan por que Bermejo aprendiera el arte flamenco en España. A este respecto Silva Maroto propone la hipótesis de que pudo aprenderlo en Valencia, concretamente en el taller de los Alimbrot¹⁴⁷.

El MNAC conserva dos tablas -viajeras como su autor¹⁴⁸-, *Cristo en el Limbo* (MNAC15872) y *La Resurrección* (MNAC15871) que formaron parte de un retablo, del cual también formaban parte las pinturas del Institut Amatller d'Art Hispànic *Cristo mostrando su imagen crucificada a los Patriarcas* y *la Ascensión*.

La técnica de Bermejo es muy avanzada, podemos afirmar que es la más evolucionada -y por mucha diferencia- de entre los pintores que trabajan en la península durante la segunda mitad de siglo. Gudiol escribe -y no podemos estar más de acuerdo- que es un “profundo conocedor de la técnica al óleo y de las transparencias”¹⁴⁹, basta observar el manejo de la pincelada en el terreno agreste de la *Resurrección*, realizada -por cierto- según el idéntico esquema con el que compone la misma escena de la predela del retablo de *Santa Engracia* (Museo de la Colegiata de Daroca).

Ese dominio técnico de los nuevos procedimientos, según las novedades estilísticas septentrionales, hace que su proceso de trabajo sea difícil de escudriñar, ocultando con las últimas capas -como ocurría con Dalmau- el trabajo inferior. Lo cual se acrecienta gracias al correcto uso de los materiales, que ha facilitado la buena conservación de la obra.

Bermejo utiliza la Grisalla fundamentalmente en las encarnaciones, empleándola puntualmente en elementos de la vestimenta, las copas de los árboles y las alas de los ángeles [fig.361].

A diferencia de lo que pueda parecer al observar su visión detallista y su absoluto naturalismo, la

145 BROWN, Jonathan M.: *Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes*. en *Archivo Español de Arte*. núm.36. Centro de Estudios Históricos, 1963. pp.269-279; POST, Chandler Rathfon: *History of Spanish Painting*. vol.V. Harvard University, 1934. pp.161-162

146 Ciertamente nos parece improbable que asistiera a talleres tan ilustres, y su justificación es similar a las antiguas atribuciones de discípulos directos sólo por la lejana semejanza de su pintura. Para nuestro entender, parece poco probable que viajara a Flandes para absorber los saberes de sus pintores. Siendo más plausible que aprendiera el método flamenco en la península Ibérica -quizá sí de un pintor flamenco residente o itinerante-.

147 V.V.A.A.: *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. MNAC, 2003. p.491

148 Sáenz de Tejada procedente de Guatemala se instaló en París portando las cuatro tablas en 1898, donde Sanpere i Miquel las atribuyó a Bermejo. Prosiguiendo su periplo en TORMO, Elías: *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*. en *Archivo español de Arte y Arqueología*. núm. 4 y 5. Centro de Estudios Históricos, 1926. pp.89-91

149 GUDIOL, J.M.; ALCOLEA, S.; CIRLOT, J.E.: Op. cit. p.136



fig.272



fig.272

fase de claroscuro de las encarnaciones está realizada de forma fugaz, sin grandes miramientos¹⁵⁰. En ellas, Bermejo obra de dos formas diversas, extendiendo la fase de claroscuro por toda la superficie de encarnadura o empleando el fondo como tono medio. Aunque por lo general obra de forma ambivalente, sin decantarse plenamente por ninguna de las dos. Lo que sí que mantiene en la mayoría de figuras, es un meticuloso sombreado con marrón oscuro, previo al trabajo con grises.

En la *Resurrección* podemos observar directamente ambos extremos: En el rostro de Cristo, la fase de claroscuro es mínima, hasta el punto que podemos observar el dibujo tramado del boceto -de forma similar, aunque menos minuciosa que como obraba Durero- [fig.272]. Sobre él, aclara y oscurece el ocre del fondo de forma sutil con blanco y marrón, elaborando en mayor medida el trabajo lumínico en la frente, donde crea las diferentes gamas mediante la mezcla directa de blanco y negro.

En cambio en las manos del ángel, los claros y los tonos medios están modelados íntegramente con grises, que ocultan por completo el ocre del fondo, que sí podemos observar en la zona sombreada [fig.273].

Bermejo obra de forma veloz y esbozada en ambos casos, sin difuminar los tonos ni trabajar en ellos de forma minuciosa, obrando aparentemente de forma algo deslavazada.

Es sin embargo en la fase de coloración donde matiza y armoniza el conjunto volumétrico, aplicando el color con técnica semidirecta, mediante una tinta de entonación general -que incorpora el blanco- sobreponiéndola generosamente en las zonas claras, desvaneciendo su cantidad de forma gradual en su transición hacia las sombras. Posteriormente añade discretamente las rojeces, que además de en las mejillas, nariz y labios, extiende delicadamente por diferentes partes del cuerpo, aumentando el naturalismo de sus representaciones.

Con su técnica puramente pictórica, Bermejo dota a los diferentes elementos de aspecto tridimensional y los resuelve completamente mediante la mancha, afianzando las formas en el dibujo conclusivo con finas líneas que armonizan con la entonación general.

Su pericia y metodología no tienen parangón en la pintura hispánica de la segunda mitad de siglo. Es lógico que dejara un abundante rastro de seguidores y fuera requerido en las diferentes zonas

150 Debemos tener en cuenta que son dos tablas de reducido tamaño, lo cual suele implicar menos elaboración.



fig.273



fig.274

geográficas en las que trabajó. Aunque lamentablemente -como ocurrió con Dalmau- sus seguidores no fueron discípulos y sus conocimientos prácticos no se integraron en un taller o dinastía, perdurando exclusivamente en sus obras.

CATALUÑA

Pese a ciertas muestras de progreso, como la fundación de la Universidad de Barcelona en 1450 a raíz de un privilegio concedido por Alfonso el Magnánimo, por el cual el Consejo de Barcelona es libre de “fundar é instituir una universidad ó estudio general de todas las artes y facultades”¹⁵¹. Para Cataluña éste es un período de profunda crisis política, económica y social, que acabará afectando irremediabilmente a la pintura.

El desarrollo artístico producido junto al florecimiento del principado se derrumba. Pese a ello, la generación de pintores de la segunda mitad de siglo, encabezada por Huguet, mantendrá el alto nivel -gracias a una cierta inercia de los tiempos pasados- de la pintura gótica catalana, pero tras ellos el escenario cambiará por completo, abandonando el segundo plano que ocupaba a nivel internacional, por un segundo -o tercer- plano nacional. Hasta el siglo XIX -y gracias a la creación de la Escuela Gratuita de Diseño- la pintura catalana no recuperará un papel protagonista.

La puntilla final es la guerra civil catalana (1462-1472). Una de sus inmediatas consecuencias es el traslado del comercio marítimo del puerto de Barcelona a su competidor valenciano, que descabalga a Barcelona como capital económica de la confederación. Un dato que refleja este declive es el descenso de la población de Barcelona, que pasa de 50.000 habitantes en 1340 a 30.000 en los últimos años del siglo XV¹⁵².

La primera obra que analizamos es *San Juan con un donante; decapitación de san Juan* (MNAC64054) del **maestro de Cruïlles** (conocido también como maestro de Masquefa). Activo -supuestamente- en Girona, mucho se supone pero nada se conoce sobre su persona. Bajo su

151 BALAGUER, Víctor: *Las calles de Barcelona*. Maxtor, 2008. p.65

152 RIVERO, Isabel: *Compendio de historia medieval española*. Akal, 1982. p.285



fig.275



fig.276

figura se han agrupado una serie de obras que permanecían bajo el control del obispado gerundense¹⁵³. Todas ellas muestran una proximidad técnica con el nuevo estilo hispanoflamenco, concretamente con la figura de Jaume Huguet. Mezclando -en este caso- los modelos tradicionales con la pintura al óleo.

En la obra del MNAC el maestro de Cruïlles parte sobre fondo ocre, que transpira en gran parte de la obra, siendo perfectamente visible en la barba del santo (voluntario) y en la boca de su manga derecha (involuntario). La fase de claroscuro la realiza según el nuevo estilo, extendiéndola por toda la superficie de encarnadura, modelando la figura mediante una gama muy poco contrastada, graduada con suaves degradados, que hoy apenas cubren el color de la imprimación [fig.274].

Además también utiliza parcialmente la Grisalla en los elementos vegetales del paisaje del fondo y valorando las luces del bastón que sostiene el santo, oscureciendo los bordes y trazando una línea clara, con la que resalta el brillo.

Posteriormente colorea las figuras mediante una fina veladura, variando el tono y la dilución según el personaje. Añadiendo a continuación las rojeces de los rostros, de forma tosca en las figuras de la escena de la decapitación, mientras que en la figura principal del santo las integra, esfumándolas con la tonalidad general de encarnadura. Como en otras obras de este periodo, la experimentación con los nuevos materiales, y la falta de conocimiento de su justa proporción, provoca problemas de adherencia en la capa de coloración, que permiten entrever las capas inferiores [fig.275].

Por último, el maestro de Cruïlles realiza el dibujo conclusivo con marrón oscuro y negro, insistiendo en mayor medida en las figuras de la escena superior.

San Jorge y la princesa (MNAC15868) de autor desconocido, ha centrado el interés de numerosos investigadores, Folch i Torres la situaba como una de las obras capitales de la pintura catalana del siglo XV¹⁵⁴. Las deliberaciones sobre la autoría de la pintura son abundantes¹⁵⁵ y

153 SUTRÁ VIÑAS, Juan: *Contribución al estudio de los tesoros artísticos del Bajo Ampurdán*. en *Revista de Girona*. núm.57. Diputació de Girona, 1971. pp.32-34

154 FOLCH i TORRES, Josep: *El retaule de sant Jordi de Jaume Huguet al Museu de la Ciutadella*. en *Gasetta de les Arts*. núm.3. Poliglota, 1924. p.2

155 ALCOY, Rosa: *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*. UB. 2004.



fig.277



fig.279



fig.278

aunque no existen pruebas documentales, la mayoría de hipótesis apuntan a que podría tratarse de una obra de juventud de Jaume Huguet.

Su autor ejecuta la obra con temple, siguiendo la metodología tradicional. Incidiendo directamente las líneas básicas de las figuras sobre la imprimación ocre de la tabla. Al menos en este fragmento, el uso de la Grisalla es escaso. Siendo difícil diferenciar el esbozo inicial -donde también valora las sombras- y la fase de claroscuro, que de igual modo -a diferencia de la mayoría de pintores- incide principalmente en las sombras, reservando el fondo ocre para los claros.

Tampoco trabaja todas las figuras por igual, elaborando en mayor medida el modelado del rostro del santo, dejando -en esta fase inicial- el resto de encarnaduras, simplemente con la valoración del esbozo inicial [fig.276]. Una característica técnica que podría apuntar hacia la autoría de Huguet, es el sombreado posterior a la valoración con grises -que en esta obra es muy escasa-, mediante suaves veladuras de tierra sombra, aprovechando también para reafirmar algunas líneas del dibujo inicial. Pese al maltrecho estado de conservación, podemos observar sobre el sombrero algunas pinceladas blancas que indica, que -aunque de forma parcial- podría haber utilizado el principio de la Grisalla en el cabello.

Esta manera de proceder conduce inevitablemente a concluir el modelado de las figuras al mismo tiempo que se colorean, trabajando con técnica mixta. Como comentamos en anteriores obras con metodología similar, un indicio básico de este procedimiento es la tonalidad rosada de la tinta de encarnadura, donde el blanco no actúa por transparencia sino por mezcla directa.

JAUME HUGUET

Representa el último estallido del gótico -como titularon la exposición conmemorativa de su quinto centenario-. Nacido en Valls alrededor de 1414, quedo huérfano a temprana edad, restando bajo la tutela de su tío, el pintor Pedro Huguet, que trabajaba como oficial en el taller de Mateu Ortoneda¹⁵⁶. Donde debió iniciar su formación bajo el amparo de su tío. Acompañándolo a

156 V.V.A.A.: *Jaume Huguet, 500 anys*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992. p.30



fig.280



fig.281b



fig.281



fig.282

Barcelona, donde Pedro Huguet residió en 1434 en una casa vecina a la de Bernat Martorell¹⁵⁷. Tras una primera estancia en Barcelona, se establece en Zaragoza. En 1445 aparece documentado en Elche, trabajando con Jaume Mateu¹⁵⁸. Ese mismo año y hasta 1448 permanecerá en Tarragona, regresando durante ese periodo en dos ocasiones a Barcelona¹⁵⁹. Reapareciendo en 1448 en Valencia, donde ingresa en el taller de Jacomart junto a Jaume Vergós (II).

La pintura de Huguet muestra los diferentes estilos que coexisten en la península, combinando las influencias italiana y flamenca. Su figura “se dibuja dentro de la pintura gótica catalana como la cumbre de una evolución en la que ya el renacimiento está presente, cumbre que a su vez supone la casi absoluta decadencia de un arte, el pictórico, que desde la época románica hasta finales del siglo XV tuvo en tierras catalanas una evolución extremadamente creativa”¹⁶⁰. La supuesta amistad o buena relación personal entre Martorell y Pere Huguet -tío y tutor de Jaume-¹⁶¹, ha dado lugar a la especulación sobre el posible contacto -incluso como aprendiz- entre Jaume y Martorell. De cualquier manera la continuidad de las fórmulas del de Sant Celoni -incluyendo su adaptación de la técnica de Dalmau- permite que la tradición de la pintura catalana prosiga sin sobresaltos, evolucionando de forma paulatina, como si ascendieran una rampa; todo lo contrario que la ascensión súbita en forma de escalón que podría haber supuesto una mayor repercusión de la obra de Dalmau, como ocurrió con la profunda transformación de la pintura autóctona que provocó Ferrer Bassa en el siglo pasado.

La colección del MNAC atesora una importante muestra de su etapa de madurez, lamentablemente poco se conoce sobre sus años de formación, pese a ello, la *Cabeza de profeta* (P02683) del Prado -fecha c.1440- es un claro ejemplo de que el estilo Internacional marcó su primera etapa, aunque no tardaría en evolucionar hacia las soluciones propuestas por Martorell, quedando asimismo reflejadas -si se confirmara su autoría- en el *San Jorge y la princesa* comentado anteriormente.

Su primera obra en el MNAC es la *Madona con ángeles* (MNAC64066), fechada hacia la mitad

157 V.V.A.A.: *Exposición: La Pintura gótica en la Corona de Aragón*. Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. 1980. p.116

158 FERRÉ PUERTO, J.: *Joan Reixach, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac*. en V.V.A.A.: *Actes del primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Diputació de València-Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, 1997. p.312

159 Según Gudiol, la primera de 1448 a 1453 y otra de 1465 a 1492

160 V.V.A.A.: *La España Gótica*. vol.II. Ediciones Encuentro, 1987. p.69

161 RUIZ I QUESADA, Francesc: *Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña*. en V.V.A.A.: *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Institución Fernando el Católico, 2007. p.267



fig. 282b

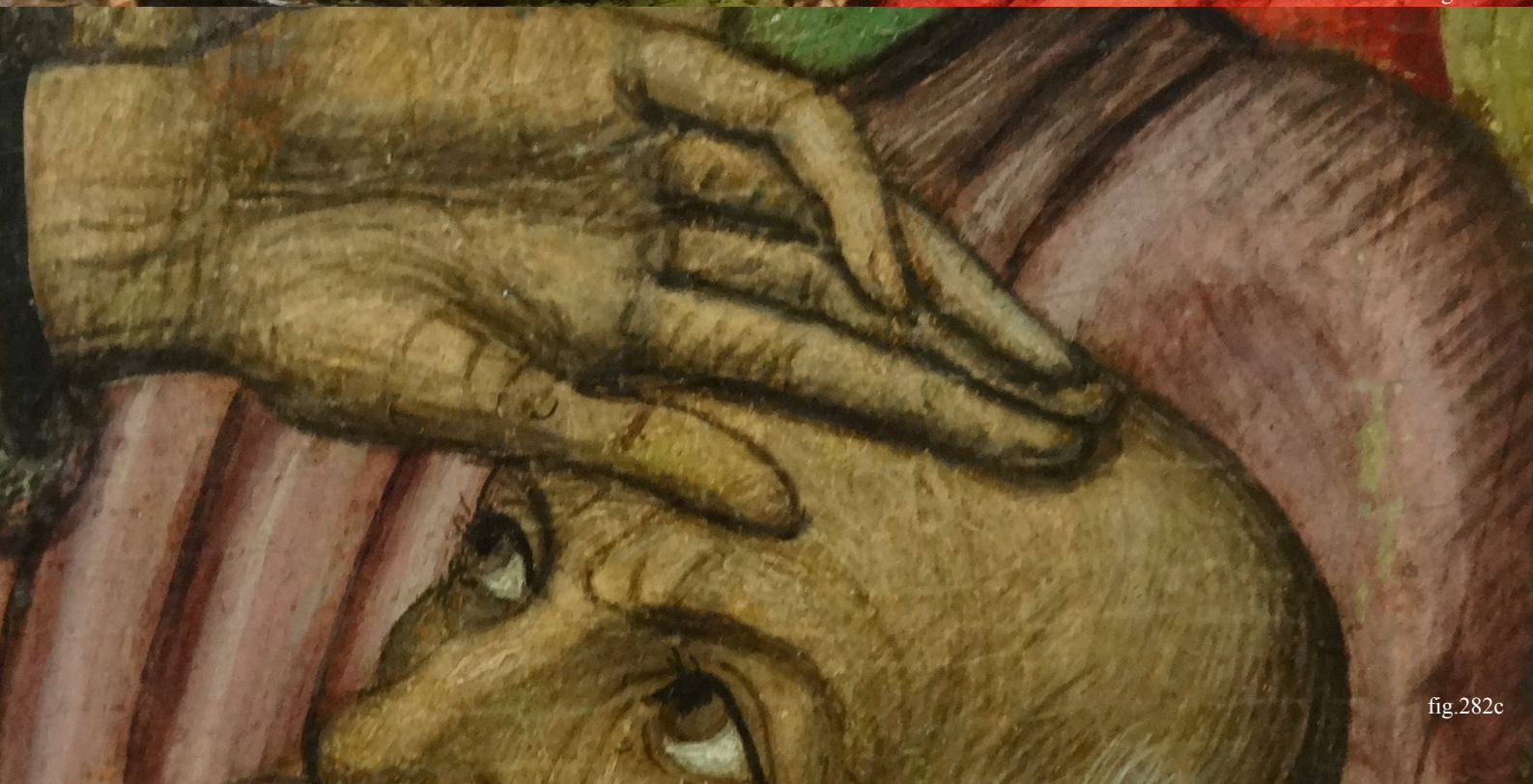


fig. 282c

de siglo. En ella, muestra tanto la absorción de los métodos de la última etapa de Martorell, como una inclinación hacia los acabados de la nueva técnica, que pese a ser ya conocida -Dalmau expone todas sus posibilidades en la recién pintada *Virgen dels Consellers*¹⁶²- Huguet se decanta fundamentalmente por utilizar como aglutinante la yema del huevo, utilizando colas animales para los resaltados de mayor volumen.

Huguet -como hacía Martorell en estas fechas- densifica la fase de claroscuro, extendiéndola por toda el área de encarnadura. El fondo de color -que continúa siendo ocre- pierde importancia, pues las figuras están modeladas mediante la mezcla directa de blanco y negro [fig.277]. Acentuando posteriormente las sombras mediante suaves veladuras con tierra sombra, delineando puntualmente las formas mediante gruesos trazos [fig.278]. Por la fusión de las diferentes gamas parece probable que Huguet empezará a incorporar elementos oleosos a sus aglutinantes, evitando tener que utilizar en las encarnaciones la pincelada plumeada que observamos tanto en la *Cabeza de profeta* como en *San Jorge y la princesa*.

Además, Huguet utiliza profusamente la Grisalla, empleándola de forma irregular en varios elementos de la composición. Como el tallo de la flor de lis, modelado íntegramente mediante grises, añadiendo los claros mediante marcadas pinceladas blancas, que bordean las hojas partiendo de la vaina, desde donde traza de la misma manera las nervaduras. Trabajando de forma similar -aunque obviamente- de manera plumeada en las alas de los ángeles, dejando sin colorear parte de la fase de claroscuro, cubriendo solo los extremos mediante una veladura uniforme verde y roja, que por efecto del trabajo inferior -como vimos en obras anteriores- produce un sutil degradado [fig.279]. Algunos vestidos están levemente esbozados con gamas de gris claro, sobre el cual acentúa las sombras [fig.280]. Además también utiliza la Grisalla en diversos elementos decorativos de los vestidos como los bordados y las borlas, donde además de las pinceladas blancas superiores, se entreven otras pinceladas previas a la fase de coloración [fig.281].

La pérdida parcial de las veladuras con la tinta general de encarnadura, permite observar de forma directa la fase de claroscuro en el rostro de la Virgen y los ángeles, evidenciando -además- que Huguet en esta época colorea las encarnaduras según el método tradicional, añadiendo ostensiblemente las rojececes del rostro sobre la tinta general [fig.282].

La inclinación hacia el dibujo que muestra en sus primeras obras -como ocurría con Martorell- disminuye manifiestamente a partir de la década de los cincuenta, conservando el repaso de los contornos y el sutil perfilado de los diferentes elementos del rostro.

162 A la cual también debe la iconografía. Existiendo la posibilidad que o bien Huguet pudiera contemplar la obra al natural o por medio de dibujos.



fig.283



fig.284



fig.284b



fig.289

Esta forma de proceder coincide plenamente con la llevada a cabo en el retablo de la *Epifanía* (MEV817), realizado en el mismo periodo.

Huguet evoluciona rápidamente, pues el proceso y la manera de realizar la obra anterior varía en el breve lapso que transcurre hasta la ejecución del retablo de *San Miquel* (MNAC 3771, 3775, 37756, 37757, 37759 y 37760), fechado c.1455-1460. Así como la obra anterior era directamente deudora de la pintura de Martorell y Dalmau -por ese orden-, en las tablas de este retablo, Huguet singulariza su estilo, recuperando el *tratteggio*, que combina -en mayor o menor medida según la escena- con el trabajo volumétrico de mancha, que en esta época, evoluciona hacia una factura más rugosa, evitando los esfumados de la obra anterior.

Teniendo en cuenta las diversas hipótesis sobre la distribución del retablo, el grado de empleo de la línea estaría en función de la altura de la tabla. Dominando la mancha -plumeada- las escenas inferiores y la línea las superiores [fig.282].

Asimismo Huguet no solo varía el método según le conviene, sino que también utiliza diferentes procedimientos dentro de una misma obra, combinando aglutinantes de yema de huevo y aceite de linaza¹⁶³, con los que obtiene acabados diversos. Aun así -por lo general- el tratamiento plumeado indica que la proporción oleosa era escasa o nula en la mayor parte de la obra. Pese a ello diversos empastes indican la posibilidad de que lo empleara para cometidos específicos [fig.283].

El fondo ocre -no confundir con el de los laterales- lo emplea reiteradamente en zonas donde no utiliza la Grisalla, siendo visible directamente -por ejemplo- en la mesa del roquedo central de la tabla donde san Miguel vence al Anticristo. Sobre el cual, realiza el dibujo inicial mediante finas líneas marrones y negras¹⁶⁴, esbozando levemente las sombras.

Como en la obra anterior Huguet extiende el uso de la Grisalla a varios elementos además de las encarnaciones. Empleándola de forma parcial en algunos trajes, que valora lumínicamente -en ocasiones solo las sombras- antes de colorearlos y de forma irregular en los paisajes, trazando con blanco el cauce de los ríos, iluminando los brillos de las hojas o modelando las rocas [fig.284]¹⁶⁵.

En las encarnaduras, la fase de claroscuro cubre el esbozo inicial, modelando las figuras con grises, que dependiendo de la altura de su disposición en el retablo, varía el grado de elaboración. Modificando la factura entre unas tablas y otras -e incluso entre los diferentes personajes de una misma escena-.

163 GUDIOL, J.M.; ALCOLEA, S.; CIRLOT, J.E.: Op. cit. p.132

164 También visibles por el desconchado de las capas superiores en el velo situado bajo el vistoso gorro rojo de la fig.282

165 Por el mismo motivo que en la nota anterior puede observarse -mínimamente- la fase de coloración en la fig.283



fig.285



fig.288



fig.286

En una de las tablas inferiores -*Madona y santas*- podemos observar la meticulosidad con la que Huguet entrelaza de forma plumeada las diferentes gradaciones, aumentando el contraste lumínico -de la fase de claroscuro- con relación a otras figuras de las escenas superiores, donde en algunas figuras se limita simplemente a extender una capa gris prácticamente uniforme [fig.285]. En ambos casos, Huguet termina la fase inicial de la Grisalla acentuando los oscuros con veladuras de tierra sombra [fig.286].

Por último colorea los personajes mediante una leve veladura con la tinta de encarnación, que extiende sin incidir en los volúmenes, previamente conformados mediante la mancha y/o la línea [fig.287]. En esta ocasión integra las rojeces del rostro, fundiéndolas con la entonación general. Delineando -por último- todos los contornos con un marrón cercano al negro.

Fechada en el mismo periodo (1455-1460), en el retablo de *San Vicente* (MNAC 15866, 24118, 24134, 24135 y 24138) la singularidad de su empleo de la Grisalla se acentúa. Ampliando su uso a un mayor número de elementos. Abandonando -excepto en puntos muy secundarios- el *tratteggio*, creando los volúmenes mediante la mancha plumeada, manteniendo en todas las tablas dos estilos opuestos de ejecución: empastado y diluido. La elección de uno u otro parece que no responda a ningún esquema, utilizando ambos indistintamente en personajes principales y secundarios, como -por ejemplo- en el del santo, donde en unas escenas su factura es diluida (*San Vicente en la hoguera*) y en otras matérica (*San Vicente en el ecúleo*). Hecho que nos hace descartar la hipótesis de que el cambio de método se deba a la intervención de colaboradores.

En esta obra la Grisalla asume mayor importancia, cubriendo -generalmente- por completo el color de la imprimación. Siendo utilizada de forma reiterada en numerosos elementos -además de las encarnaduras-. Incluso en elementos novedosos como las púas del rastrillo con el que martirizan al santo, los cántaros que sostienen los ángeles, los exvotos colgados encima del cadáver del santo, los troncos y el fuego de la pira -donde las trazas grisáceas del humo se transforman en llamas al aplicar encima una veladura rojiza- [fig.288]. Además de los elementos comunes como la basa y la columna, las varas de las lanzas, el demonio y la vestimenta, donde amplía notablemente tanto el grado de elaboración, como el número de elementos: gorros, cinturones, zapatos... están pintados con Grisalla [fig.289]. Gracias a la pérdida de parte de la fase de coloración podemos corroborar su empleo en los ropajes, ya que por lo general la fase de claroscuro queda oculta tras el color. Así observamos como Huguet crea los diferentes pliegues mediante la mezcla directa de blanco y negro, para posteriormente -en este caso concreto-



fig.287



fig.291



fig.290

colorear la manga con siena [fig.290]¹⁶⁶. Sin embargo no siempre actúa de la misma manera, realizando en otras partes un trabajo menos elaborado en la fase de claroscuro, donde apenas ilumina los claros con blanco, sombreando levemente los oscuros con tierra sombra [fig.291]. Ésto demuestra que Huguet adapta su técnica según el momento, flexibilizando su estilo por razones expresivas o prácticas.

Pero donde puede comprobarse de forma más evidente es en las encarnaduras. La recuperación del *tratteggio* en el retablo anterior parece un hecho aislado en su producción de esta época, pues incluso adelantándonos unos años (c.1465), cuando realiza el retablo del Contestable (Capilla del *Palau Reial Major* de Barcelona), utiliza la línea exclusivamente en los contornos y perfilados, modelando íntegramente las figuras en la fase de claroscuro mediante gradaciones grises, visibles por el descascaramiento de la capa de coloración en la tabla central de la epifanía. O en el retablo de *San Bernardino y el ángel custodio* (c.1462-75) donde -por los mismos motivos- la fase de claroscuro es perfectamente visible en el rostro de las figuras femeninas que acompañan al santo entrando en la ciudad, ratificando el empleo -casi exclusivo- de la mancha en el trabajo volumétrico.

Pero el hecho de que abandone el *tratteggio* no significa que elabore la mancha mediante difuminados, pues la técnica al temple condiciona la forma de ejecutar la obra. Por eso en el retablo de *San Vicente*, Huguet modela las figuras mediante pinceladas plumeadas, creando las diferentes gradaciones tonales con facturas diferentes, desarrollando -sin aparente motivo- en mayor o menor grado la elaboración de los personajes.

Básicamente el proceso es -hasta cierto punto- idéntico al que realiza en la fase de claroscuro del retablo de *San Miguel*, ocultando mayoritariamente el color de la imprimación con un gris medio, sobre el que ilumina los claros y posteriormente acentúa las sombras con veladuras de tierra sombra. Como en la obra anterior hay figuras resueltas mediante gran cantidad de pintura, con abundante materia en los realces claros, que intensifican el claroscuro [fig.292]. Asimismo en otras figuras, Huguet aplica las luces mediante fugaces pinceladas que iluminan el rostro con finas líneas blancas que se yuxtaponen sin terminar de tejer una red de apariencia uniforme, y sin apenas términos medios en las gradaciones, manteniendo en ambos casos un grado similar de representación volumétrica [fig.293].

Por último -en el extremo opuesto- obra de forma similar a los pintores de principios de siglo, dibujando ostensiblemente las líneas básicas de los dintornos antes de la fase de claroscuro, que

166 En la misma imagen la fase inicial de la Grisalla es también visible -de forma menos evidente- en un desconchado de la túnica verde. También podemos observar la fase de claroscuro en el doble de la bota de uno de los verdugos del santo [fig.292].



fig.294



fig.292



fig.295



fig.293

simplemente las cubre parcialmente, graduándolas de forma sutil utilizando una gama reducida de grises, obteniendo resultados poco contrastados [fig.294].

Al colorear las figuras, combina inconéxamente los métodos de la *Madona con ángeles* y el retablo de *San Miguel*. Sin que tampoco podamos encontrar ninguna razón convincente, obra de forma aleatoria, utilizando el estilo tradicional o el moderno. Si bien es cierto, que al emplear solo el estilo tradicional en una de las tablas (*San Vicente en la hoguera*) -como podemos observar en los rostros del santo y los ángeles que los socorren-, cabría la posibilidad de que se delegara la tarea a un ayudante [fig.295].

Por contra, colorea la mayoría de las figuras del retablo de forma más naturalista, según la manera que paulatinamente se va imponiendo en toda Europa. Atribuyendo la formación de los diferentes elementos a la fase de claroscuro, coloreada mediante finas veladuras uniformes que apenas tiñen las capas inferiores [fig.296].

Por último realiza el dibujo conclusivo de la misma forma que en la obra anterior, acentuando el contraste lumínico al oscurecer las sombras en algunas figuras con tierra sombra.

La década de 1450 parece ser un periodo de tanteo para Huguet, donde demuestra poseer una gran fluidez de pensamiento¹⁶⁷, experimentando con diferentes métodos y materiales, aplicando esfumados, plumeando la pincelada o empastándola con abundante materia¹⁶⁸.

Las siguientes obras -realizadas c. 1465-85- muestran el resultado de los tanteos anteriores. En su madurez pictórica, con un estilo asentado, Huguet mantiene el aspecto pausado de sus figuras, con gestos sosegados y expresión ensimismada, pero ahora las representa con una técnica delicada, representando los volúmenes mediante suaves transiciones tonales.

El MNAC conserva dos fragmentos -pintados por Huguet- del retablo del altar mayor de la iglesia del convento de San Agustín Viejo de Barcelona, *Consagración de san Agustín* (MNAC 24140) y *Santa Cena* (MNAC 40412), y proveniente de Sant Celoni -con características similares- el *Martirio de san Bartolomé*; *Calvario*; *Muerte de Maria Magdalena* (MNAC 24365).

El retablo de *San Agustín*, fue para Ruiz i Quesada el “encargo pictórico catalán más importante

167 Uno de los términos básicos que en la psicología actual definen la creatividad. V.V.A.A.: *Manual de la Creatividad. Aplicaciones educativas*. Vicens Vives, 1991. p.101; CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly: *Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Paidós, 1998. pp. 142-157

168 Esta mezcla de procedimientos, sumado a su carácter experimental, quizá pueda haber acentuado el lógico deterioro de estas obras -casi- seiscientos años después.



fig.296



fig.299

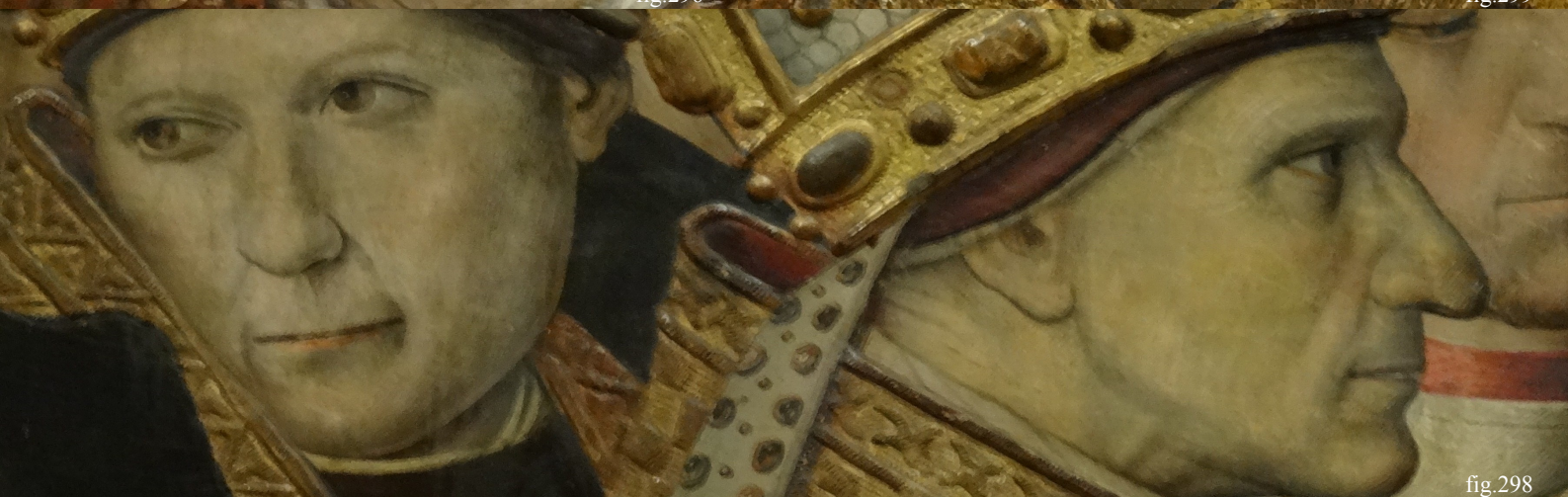


fig.298



fig.297

de la segunda mitad del siglo XV¹⁶⁹. Además de los fragmentos del MNAC, el museo Marés custodia la tabla *Camino del Calvario* (MFM 970) que formó parte de la predela. En él intervinieron también los Vergós, con quienes repitió colaboración en el retablo de *Santa Tecla* de la catedral de Barcelona.

En esta etapa su técnica se hace menos accesible, dificultando escudriñar su proceso, a lo cual debemos sumar -exceptuando las tablas del retablo de *San Agustín*- que las obras no presentan ningún deterioro significativo que nos permita observar capas inferiores. Aun así es evidente que Huguet ha refinado su técnica, obteniendo “un modelado gradual de los volúmenes semejante al que permitía con facilidad la superior fluidez de los pigmentos emulsionados al óleo, y consiguió calidades inusitadas en la pintura al temple¹⁷⁰. Lo que logra reduciendo notablemente el plumeado de sus pinceladas, fundiendo en mayor medida los diferentes tonos [fig.297]. Su evolución técnica le permite configurar los personajes de manera naturalista, introduciendo detalles que antes obviaba, matizando en mayor medida el trabajo de claroscuro con suaves gradaciones, que pese a no estar excesivamente contrastadas, dotan a las figuras de volúmenes rotundos, que mantienen su aspecto tridimensional a distancia, tal y como requiere una obra de gran envergadura [fig.298].

En esta etapa aumenta la dilución de las diferentes capas, abandonando -generalmente- los empastes, que solo aparecen en puntos muy concretos, que rara vez están en las encarnaciones. Pese al aumento de las gradaciones continuas, Huguet no abandona los recursos dibujísticos, recurriendo a ellos frecuentemente, aunque de forma discreta y puntual [fig.299]. Acentuando la oscuridad de las líneas de contorno y manteniendo la intervención en las sombras con marrón oscuro, antes y después de la fase de coloración [fig.300].

La pintura de Huguet supone el pináculo -en Cataluña- de la evolución de la pintura con Grisalla desde su origen en el siglo XIII.

Desde el trabajo ambulante hasta el asentamiento en los obradores estables, la pintura con Grisalla nace y se extiende durante el periodo medieval por la inmensa mayoría de los talleres. Pero la pintura con Grisalla no cesa -ni su evolución tampoco-, y principalmente a partir del asentamiento de la pintura al óleo, se multiplican sus posibilidades expresivas y procedimentales, pudiéndose diferenciar dos etapas diversas, que por la natural continuidad en el tiempo no tienen una frontera precisa, que se alarga o contrae según la zona geográfica.

169 V.V.A.A.: *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. MNAC, 2003. p.306

170 V.V.A.A.: *La baixa edat mitjana*. Annals de la Universitat d'Estiu. Conselleria d'Educació i Cultura, 1984. p.116



fig.302



fig.300



fig.301

Huguet se nos muestra como un pintor medieval con ansia por superar el estilo en el que se formó -que pesa mucho en él- y aunque intenta adaptarse a las nuevas corrientes importadas, mantendrá durante toda su trayectoria arcaísmos como el *buon disegno* y el profuso uso de los fondos dorados. Pese a ello, la voluntad de evolucionar y su inconformismo le permiten progresar desde unos inicios anclados en el Gótico Internacional hacia una técnica que empiezan a distanciarse de los viejos modelos. Desarrollando al mismo tiempo la pintura con Grisalla, que a medida que pasa el tiempo adquiere para Huguet una mayor importancia, otorgándole un mayor peso en detrimento de lo dibujístico. Abandonando progresivamente el *tratteggio* y a partir de la década de 1450 extiende la Grisalla -según los nuevos métodos- por toda la superficie de encarnadura, empleándola también en numerosos elementos de sus pinturas.

Una característica novedosa del proceso de trabajo de Huguet es que refuerza los oscuros con tierra sombra después de la valoración lumínica con grises de la fase de claroscuro. Esta acción es bastante común, pero lo habitual es realizarla tras la fase de coloración, junto al dibujo conclusivo. Incluso en obras monocromas, Huguet realiza esta valoración tras los grises, como podemos observar en dos compartimentos del reverso de la predela del retablo proveniente del monasterio de Santa Maria de Ripoll con Melquisedec y Moisés (MEV10141 y 10142). El cual -realizado en 1455- entra en sintonía con el método que utiliza en los retablos de *San Miguel* y -sobretudo- de *San Vicente*, ejecutando algunas de sus figuras de forma similar. Tanto en las figuras monocromas como en las de los retablos, Huguet ilumina con blanco sobre gris medio, sombreando posteriormente con tierra sombra [fig.301].

LOS VERGÓS

Formaron una saga familiar de pintores que terminó recibiendo numerosos e importantes encargos. Para lo cual su colaboración con Huguet fue fundamental.

Como en el caso de los hermanos Serra, descendían de un sastre de finales del siglo XIV, el cual tuvo dos hijos Jaume (I) y Francesc. El primero de los cuales continuó con la saga teniendo dos hijos llamados igual que el padre y el tío. Huguet fue el tutor¹⁷¹ de Jaume Vergós (II), que desempeñó cargos de responsabilidad, ejerciendo entre otros como pintor de la ciudad, aunque su

171 BOZAL FERNANDEZ, Valeriano: Op. cit. (vol.1) p.183



fig.303



fig.304

dedicación estuvo centrada principalmente en tareas decorativas. Éste, a su vez tuvo dos hijos Pau y Rafel, con los que finaliza la actividad de su taller, tras su prematura muerte en el primer decenio del siglo XVI.

A raíz de la estrecha relación con Huguet, los Vergós prosperan profesionalmente, adquiriendo relevancia con Jaume (II) y sus hijos, de los cuales el MNAC custodia varias tablas de los retablos de *San Antonio* (MNAC 15827, 24141 y 24142) y *San Esteve* (MNAC 15876, 24144, 24146 y 2453), procedente de Granollers, es la única obra catalogada con certeza como obra de los Vergós, por lo cual sabemos que fue contratada a Pau Vergós, pero a causa de su repentino fallecimiento fue terminada por Rafel y Jaume (II)¹⁷².

Su pintura muestra el declive que se cierne sobre la pintura catalana, que no sabe adaptarse a las nuevas corrientes. Los Vergós son continuadores directos de la pintura de Huguet, adaptando su técnica heterogénea según sus necesidades -y capacidades-.

A diferencia de Huguet, reducen el uso de la Grisalla, empleándola exclusivamente en las encarnaciones. Manteniendo el mismo proceso de trabajo que Huguet en su última etapa: ocultando el fondo por completo con gris medio, sobre el que iluminan las luces con blanco y posteriormente afianzan los oscuros con tierra sombra [fig.302]. El método que emplean tampoco es unitario para toda la obra, aunque teniendo en cuenta que intervenían diversas manos, no parece indicar que mantuvieran el mismo espíritu experimental que Huguet.

Los Vergós aumentan los recursos dibujísticos, recurriendo frecuentemente al *tratteggio* con el que modelan gran diversidad de elementos [fig.303]. Asimismo, como advertimos en la tabla de *San Vicente en la hoguera* de Huguet, recuperan fórmulas de principios de siglo, marcando ostensiblemente las líneas básicas del dibujo con gruesas líneas oscuras, que posteriormente suavizan y matizan en la fase de claroscuro, donde por transparencia con los grises claros y blancos amortiguan su rudeza, armonizándolas con el conjunto tonal [fig.304]. Evitando de este modo el empleo de la pincelada plumeada, a la que recurren habitualmente en los rostros y las partes más elaboradas.

Como en el último Huguet, diluyen bastante los colores, adelgazando notablemente las capas pictóricas. Modelando levemente las figuras, donde a excepción de una de las dolientes, el contraste lumínico es siempre reducido. En este caso concreto, debido a la desaparición -cuasi-total de la coloración, podemos observar directamente la fase de claroscuro y su posterior

172 SANPERE i MIQUEL, Salvador: *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña*. vol. II. L'Avenç, 1904. p.55; BORONAT I TRILL, M^a Josep: *La política d'adquisicions de la Junta de Museus*, vol.I. L'Abadia de Montserrat, 1999. p.428



sombreado terroso en la figura de María Magdalena. Es además la parte más brillante de todas las tablas, siendo análoga a la técnica de Huguet en el retablo de *San Vicente*, creando los matices entreverando pequeñas pinceladas [fig.305].

Coloreando las encarnaciones de forma naturalista, fundiendo las rojeces del rostro con la tinta general. Finalizando -como el de Valls- por reseguir el contorno de todas las figuras.

El apego a la pintura de Huguet es tal que incluso incorporan esquemas compositivos suyos, como es el caso de la tabla de la *Princesa Euxodia delante de la tumba de san Esteban*, calcando la composición realizada por Huguet en la tabla donde el cuerpo de san Antonio¹⁷³, ya sin vida, es depositado en una iglesia de Constantinopla, liberando de los demonios a la princesa; que el mismo Huguet reproduce posteriormente en la tabla de los *Milagros póstumos de san Vicente*.

Pese a que su trayectoria traspasa el umbral del siglo XVI, su pintura permanece estrechamente ligada al arte medieval, pintando con temple y utilizando fondos dorados. Además la parcial regresión a maneras *borrassianas*, contribuye a ampliar el carácter dibujístico de sus obras, donde la línea recupera terreno sobre la mancha, enfilando un camino involutivo, inverso al que emprende el resto de Europa.

ARAGÓN

Los pintores aragoneses se nutren de las importantes escuelas que los rodean, siendo influenciados por los maestros catalanes y valencianos, además de por pintores castellanos, como Bartolomé Bermejo, que dejó un buen rastro de seguidores¹⁷⁴.

El primer grupo de obras -de las que dispone el MNAC- están realizadas a mediados de siglo y son anónimas. Dos tablas representan escenas de san Bartolomé (MNAC 200706 y 200705), que da nombre al ignoto maestro, dos escenas más sobre la vida de la Virgen (MNAC 69113) del maestro de Riglos y dos tablas con las santas Caterina y Bárbara (MNAC 114746 y 114747).

173 Perteneciente al retablo de *San Antonio Abad* de la susodicha iglesia de Barcelona, destruido lamentablemente durante la semana trágica de 1909.

174 V.V.A.A.: *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. MNAC, 2003. pp.41-47



fig.307



fig.306



fig.308

En todas ellas utilizan la Grisalla, aunque en la última pareja su autor lo hace de forma bastante parcial, incorporando únicamente las sombras en la fase de claroscuro, mediante monótonas manchas grises, suavizando -como mucho- sus extremos mediante *tratteggio* [fig.306]. Conservando el color de fondo en las zonas claras, ejecutando el resto del proceso con técnica directa, pudiendo comprobar como -de nuevo- la tonalidad de las encarnaduras es rosada.

Asimismo los maestros de San Bartolomé y de Riglos emplean la Grisalla exclusivamente en las encarnaduras, aunque elaborando completamente la fase de claroscuro. Aún así sus métodos divergen, y mientras el segundo trabaja de forma tradicional, el primero -pese a estar ligado a las formas góticas- incorpora características de la nueva forma de proceder.

Con una manera que podríamos definir como *prehispanoflamenca*, el **maestro de Riglos**, reserva el color de fondo -siena- para los tonos medios, oscureciéndolo con grises y aclarándolo con blanco. Fundiendo las diferentes gradaciones entre sí o diluyéndolas sobre el fondo [fig.307].

En cambio el **maestro de san Bartolomé** extiende la capa de la fase de claroscuro por toda la superficie de encarnadura, aunque en algún punto concreto -surcos nasogenianos- lo elude, reservando el color del fondo.

De esta forma modela -casi- toda la obra por la mezcla directa de blanco y negro. Con una factura cercana a la de Huguet, tanto por la emulsión que emplea -que densifica la pintura-, creando texturas parecidas, como también por el obligado uso de la pincelada plumeada, con la que crea todas las gradaciones. Evidentemente el resultado final no alcanza la calidad del de Valls, pero su forma de proceder se asemeja a su etapa intermedia. Además el maestro de San Bartolomé también refuerza posteriormente los oscuros con tierra sombra [fig.308].

La forma de colorear es similar en ambos, aplicando la tinta de encarnadura de forma bastante uniforme, introduciendo moderadamente las rojeces de los rostros, integrándolas con la entonación general. Aún así, la variedad de los materiales empleados interfiere directamente en el resultado final.

Pedro García -natural- de Benavarre (Huesca), desarrolló su actividad de forma itinerante. Sus primeras noticias lo sitúan en Zaragoza entre 1445 y 1447, mencionándolo varias veces junto a Blasco de Grañen, lo que ha conducido a pensar que éste podría haber sido su maestro.



fig.309



fig.310



fig.312

Muy ligado con la pintura catalana, pocos años después en 1452 realiza una gestión para cobrar una cantidad que se le adeuda desde Barcelona. Incorporándose en 1455 en el taller del difunto Martorell para finalizar algunos retablos inconclusos¹⁷⁵, sustituyendo -seguramente- a Miguel Nadal, contratado por su viuda por el mismo motivo entre 1453 y 1454, realizando -entre otros- el retablo de *San Cosme y San Damian* de la catedral de Barcelona. Aunque no tarda en regresar a Benavarre donde aparecen noticias suyas en 1460. Desplazándose a Lleida en 1473, posiblemente por motivos laborales relacionados con el retablo mayor de la iglesia de Sant Joan del Mercat, del cual el MNAC conserva varias tablas -incluida una ejecutada por él-. Instalando definitivamente su obrador en Barbastro en 1481, donde -parece ser¹⁷⁶- colaboró con Jaume Ferrer (II). Entre sus subalternos destacaron Pere Espallargues y el maestro de Viella.

Entre obras de autoría directa o relacionadas con ayudantes, el MNAC conserva seis tablas asociadas con García de Benavarre. Las cuales nos permiten observar su evolución desde su llegada a Barcelona hasta la década de los setenta. Pudiendo diferenciarse claramente tres etapas: La primera con un estilo arcaizante: *Madona Apocalíptica y san Vicente Ferrer* (MNAC 114749) c.1456. Posteriormente, tras su paso por Barcelona su pintura se enriquece, dotando a la Grisalla de mayor importancia en el proceso pictórico, evolucionando hacia su madurez pictórica en esta etapa de transición: *Dormición de la Madona* (MNAC 64040) c.1463.

Lo cual le conduce paulatinamente a acentuar el contraste lumínico, moldeado las figuras de forma más naturalista, abandonando -también- los rasgos que caracterizaban sus facciones: *Banquete de Herodes* (MNAC 64060) y *Madona y cuatro ángeles* (MNAC 15817) c.1470.

Además completan la colección dos tablas del retablo de *La Madona* (MNAC 114750 y 114751) c.1475, cuya calidad mediocre manifiesta que su realización se llevó a cabo por parte de colaboradores.

En la primera etapa, García de Benavarre procede de forma similar a Guerau Gener -manera asentada en tierras aragonesas con pintores como Blasco de Grañen o el anónimo del *Arcángel Gabriel*¹⁷⁷-, en ella utiliza el temple puro, que produce capas finas y transparentes, donde el fondo de color tiene una gran importancia, armonizando todas las encarnaduras.

Sobre el ocre del fondo realiza un ligero esbozo de las sombras y esporádicamente también de las luces, sin que apenas se fundan entre ellas, creando los volúmenes de forma efectista [fig.310].

175 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: *Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro*. en *Locvs Amcenvs*. núm.6. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. p.77

176 V.V.A.A.: *El Gòtic a les col.leccions del MNAC*. Lundberg, 2011. p.103

177 Anteriormente en las pp.316 y 320 analizábamos su proceso de trabajo.



fig.313



fig.314



fig.315

Posteriormente -como los otros pintores que procedieron con el mismo método- Garcia de Benavarre colorea las figuras de forma mixta, mediante veladuras que tiñen el trabajo inferior y técnica directa para realzar y concluir los volúmenes. Obteniendo la característica tonalidad rosada de las encarnaduras pintadas según este procedimiento. A este respecto Alcoy escribe: “Els personatges de Pere García presenten en tots casos carnacions de tons pàlids, on la gamma de grisos i rosats es fon sense estridències”¹⁷⁸.

Pese a todo ello en los retratos de los donantes, desarrolla en mayor grado la fase de claroscuro, modelándolos -casi- por completo mediante grises, que ocultan el color del fondo. En la mejilla de la señora, podemos observar esta capa inicial por la pérdida parcial de la fase de coloración [fig.311].

Tras su estancia en Barcelona su concepción de la Grisalla se transforma, adaptando los nuevos métodos a su pintura. De esta forma el fondo de color pierde importancia, modelando las figuras mediante la mezcla directa de blanco y negro [fig.312]. Aunque donde mejor podemos observar esta evolución es en el *San Miguel Arcángel* (MEV 869) de Vic. Donde cubre por completo el fondo, extendiendo la fase de claroscuro por toda la superficie de encarnadura. Elaborando con mayor detenimiento los matices, fundiendo entre sí las diversas tonalidades y posteriormente -como hacía Huguet- reforzando las sombras mediante veladuras de tierra sombra [fig.313].

Su relación con la Grisalla le encamina -ya en su madurez- hacia una pintura donde las formas están creadas principalmente mediante la mancha, recreando los volúmenes de forma naturalista en la fase de claroscuro. Su pintura se espesa, trabajando con emulsiones mixtas que le permiten difuminar las gamas de grises, moldeando mansamente las formas. Posteriormente aumenta ligeramente el leve contraste lumínico con tierra sombra -rasgo que mantiene desde la primera etapa- [fig.314].

Su desenvoltura en estos momentos con la Grisalla le conduce a emplearla en otros elementos además de las encarnaduras -donde la ha utilizado hasta ahora-, en ocasiones de manera parcial, como cuando realza los claros sobre el dibujo inicial de las frutas y animales cocinados o realizando un trabajo tonal más elaborado en las alas de los ángeles, que le permite -como hemos visto en otros pintores- colorearlas posteriormente con diversas tintas que por transparencia crean suaves degradados [fig.315].

178 ALCOY, Rosa; BESERAN, Pere: *Art i devoció a l'Edat Mitjana*. Universitat de Barcelona, 2011. p.143



fig.316



fig.317

De esta forma recorre un camino inverso a la pintura catalana de la segunda mitad de siglo, que desde lo volumétrico regresa hacia soluciones dibujísticas.

Exceptuando la primera etapa, García de Benavarre colorea las fases de claroscuro mediante veladuras uniformes, aplicando discretamente las rojeces del rostro -que desde un principio- funde con la tinta general. Pese a su creciente interés por conformar sus figuras mediante la mancha, la línea de contorno le es fundamental para facilitar el discernimiento de las diferentes formas.

Su creciente uso de la Grisalla queda reflejado -en su estilo primigenio- en las dos tablas atribuidas a su taller. En ellas se recupera el método que utilizaba en la década de los cincuenta -estas pinturas están fechadas c.1475- aunque con una ejecución mucho más pobre. Pese a lo cual, demuestra como incluso en obras menores, delegadas a subalternos, en su realización se empleaba la Grisalla [fig.316].

García de Benavarre no aporta ninguna novedad a la Grisalla, aunque la evolución que le propicia a su pintura, es análoga a la que se desarrolla durante la primera mitad de siglo en Cataluña. Su lugar de origen, apartado de los grandes centros le acarrió una formación anticuada, que tras su paso por Barcelona enriquece, descubriendo -seguramente- los nuevos métodos de pintar con Grisalla, lo que le permitirá evolucionar notablemente sus procedimientos.

Juan de la Abadía (el viejo) desarrolló su carrera pictórica en Huesca, su localidad natal. Donde instaló su taller -que heredaría su hijo- trabajando bajo los encargos de parroquias y cofradías de la provincia de Huesca¹⁷⁹. Gudiol apunta a un posible periodo de formación en Barcelona, con García de Benabarre como cicerón, donde se debió emparar de los estilos de Martorell y Huget, además del de Benabarre¹⁸⁰.

La tabla que conserva el MNAC, *San Miguel pesando las almas* (MNAC 5082), está fechada prácticamente a continuación de las obras comentadas anteriormente de Benavarre.

Realizada en su madurez, en ella, De la Abadía muestra un estilo anclado en la tradición gótica, pero menos caduco, con cierta influencia iconográfica flamenca, creando las formas

179 V.V.A.A.: *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. Gobierno de Aragón; Diputación de Huesca, 1993. pp.184-186

180 GUDIOL, José: *Pintura medieval en Aragón*. Institución Fernando el Católico, 1971. p.78



fig.318



fig.319

-primordialmente- mediante la mancha.

De la Abadía emplea la Grisalla exclusivamente en las encarnaduras, extendiendo la fase de clarooscuro por toda su área. Modelando sus volúmenes mediante la mezcla directa de blanco y negro, matizando mediante gamas medias el clarooscuro.

Iniciando esta fase por las sombras, que ejecuta de forma plumbeada y bastante diluida, añadiendo posteriormente las luces, aumentando la materia paulatinamente a la par que la luminosidad. La emulsión que utiliza es más espesa que la del temple puro, haciendo la pintura más maleable para poder fundir mejor los diferentes tonos entre si. Durante este proceso oculta la práctica totalidad del fondo ocre, aunque entre los resquicios de las pinceladas asome intermitentemente [fig.317].

Tras lo cual -como hemos observado reiteradamente en la segunda mitad de siglo- acentúa levemente el contraste reforzando las sombras con marrón oscuro.

A diferencia de la mayoría de los pintores, su tinta de coloración de las encarnaciones está dominada por el rojo, disminuyendo cuantitativamente los colores terrosos. Produciendo un aspecto rosado similar desde la distancia a los producidos por las obras pintadas con técnica directa. En este caso el blanco y el rojo -además de ocre y sienas- no están mezclados directamente sino por transparencia, por lo que, aunque ópticamente se perciba la tonalidad rosada, las calidades son más ricas. A lo cual contribuye que De la Abadía aplique el color selectivamente, aumentando la dilución en las zonas claras -y a la inversa- [fig.318]. Incidiendo ulteriormente de manera notoria en las rojeces de las mejillas.

Por último, repasa los contornos con una fina línea oscura, aunque en el rostro de san Miguel prefiere oscurecer las zonas contiguas de los cabellos mediante *tratteggio* para resaltar el rostro.

Martín Bernat y Miguel Ximénez fueron destacados representantes de la escuela zaragozana del último tercio de siglo, ambos quedaron deslumbrados por la figura de Bermejo, con el que colaboraron en varias ocasiones.

Con su taller zaragozano, Bernat trabajó en las tres provincias aragonesas. Su producción fue abundante, testimonio de lo cual es su abundante catálogo. Entre 1477 y 1484 colaboró con Bermejo en la realización de los retablos de santo Domingo de Silos en Daroca y de la capilla de



fig.320



fig.321

Lobera en Santa María la Mayor de Zaragoza. La huella que deja esta colaboración es profunda y notoria, adoptando rápidamente en sus obras los modelos compositivos del pintor cordobés¹⁸¹. Siendo más difícil escudriñar su técnica, debido al gran recelo con el que Bermejo escondía su proceso de trabajo. En el susodicho retablo de la capilla de Lobera donde colaboraron -entre otros- Bernat y Ximénez, se recoge en el libro de fábrica la adquisición de una cerradura para que “ninguno pueda entrar a ver el Bermexo”¹⁸² mientras trabajaba. También mantuvo una estrecha relación profesional con Miguel Ximénez, con quien colaboró repetidas veces.

Aunque de origen castellano (natural de Pareja), Ximénez se estableció en Zaragoza donde -de la misma forma que Bernat- trabajó para las tres provincias, el éxito de sus pinturas le propició ser nombrado pintor del rey Fernando el Católico en 1484¹⁸³.

Sus obras del MNAC están realizadas alrededor de la última década del siglo. En *San Antonio Abad* (MNAC 64071) de Martin Bernat y -principalmente- en *San Juan Bautista; san Fabian y san Sebastián* (MNAC 15858) de Miguel Ximénez, podemos corroborar la impronta de Bermejo y observar el estilo *hispanoflamenco* en todo su esplendor. Donde pese a mantener características del arte gótico, como los fondos dorados, la técnica y las formas son distintas.

El aumento de la proporción grasa de sus emulsiones les permite obtener capas pictóricas más densas, fundiendo con suaves esfumados los diferentes tonos. Ocultando en gran medida el fondo de color, que no tiene otra función que armonizar y, como el bol rojo en el dorado, asentar y servir de base, disimulando los posibles desprendimientos o faltas de pintura.

De esta manera la fase de claroscuro está realizada según los cánones flamencos, ocupando toda el área de encarnadura. Aun así la factura es más pobre y nada detallista, trabajando de manera generalizada y recurriendo -principalmente Martin Bernat- a modelar las figuras de forma esquemática. Su fase de claroscuro es más gruesa que la de Ximénez, aplicando mayor cantidad de materia, obteniendo volúmenes rudos, trabajados mediante un compacto claroscuro [fig.319].

En cambio la pintura de Ximénez es más fluida, hasta el punto que hoy podemos observar en varias zonas el ocre del fondo. El contraste lumínico de las gamas grises es menor, acentuando

181 Evidencia clara son las tablas del *Obispo san Valero entre san Vicente y san Lorenzo* (Lécera), *San Martín de Lascuarre* (Lleida), *San Victorián abad entronizado entre los santos Gaudioso y Nazario* (Barbastro), *Virgen de la Misericordia* (Tarazona), *Ascensión y resurrección* (Colección particular, Madrid) y *San Juan Bautista* (Lleida)

182 LACARRA, M^a Carmen: *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*. Librería General, 2000. p.118

183 V.V.A.A.: *Viajes y viajeros en la España medieval*. en V.V.A.A.: *Actas del V Curso de Cultura Medieval*. Santa María la Real, 1993. p.228



fig.322



fig.323

posteriormente -en mayor medida que Bernat- las sombras con marrón oscuro [fig.320].

Todo ello influye en la coloración, que Ximénez desarrolla de forma más elaborada, mientras que Bernat la simplifica, extendiendo la tinta general de encarnadura de forma uniforme y monótona, sin introducir matices cromáticos. El poder cubriente de la pintura al óleo es mayor, dificultando con la capa de coloración intuir u observar las fases inferiores que explican el proceso de trabajo. En este caso podemos observar directamente la fase de claroscuro en la mano derecha de san Antonio Abad [fig.321].

Aunque ambos conforman fundamentalmente sus figuras mediante la mancha, Bernat hace un mayor uso del dibujo conclusivo, contorneando numerosos elementos para terminar de definirlos.

VALENCIA

“Pocas ciudades europeas alcanzaron la prosperidad económica, social y cultural que conoció Valencia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XV” escribe Pérez Bosch¹⁸⁴, y como ocurrió en Cataluña, el auge económico expolió las artes.

Pese a la moda flamenca, con autores como el **maestro de Porciúncula**, que alientan los modelos septentrionales con obras como *San Francisco recibiendo los estigmas* (Convento de las Capuchinas de Castellón), copia bastante fiel a las versiones de Van Eyck conservadas en la Galleria Sabauda de Turín y en el Philadelphia Museum of Art.

En el MNAC se encuentra la obra que origina la figura del nuevo maestro; la *Madona de la Porciúncula* (MNAC 64103), autor que pese a desconocerse su identidad, ha aumentado su catálogo durante este siglo¹⁸⁵.

Realizada hacia mediados de siglo, dulcifica con gusto italiano las formas *eyeckianas*. La Grisalla es fundamental en su realización, y aunque sean escasas las pinturas valencianas de este periodo que custodia el MNAC, permite comprobar -en obras muy significativas- su empleo

184 PÉREZ BOSCH, Estela: *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*. Universidad de Valencia, 2011. p.17

185 Leer CORNUDELLA i CARRÉ, Rafael: *El Mestre de la Porinúcula i la pintura valenciana del seu temps*. en *Bulletí del MNAC*. vol.9, 2008. pp. 88-95



fig.324



fig.326



fig.327

[fig.322]. Que en el caso concreto del maestro de la Porciúncula demuestra un control técnico y un conocimiento de los nuevos materiales muy superior a otros pintores contemporáneos de territorios limítrofes.

Como no podía ser de otra manera, utiliza la Grisalla según el nuevo estilo, modelando las figuras mediante suaves gradaciones grises que se extienden por toda la superficie de encarnadura, empleándola recurrentemente también en los cabellos. Donde tras un primer esbozo, los colorea mediante una tinta general terrosa, incidiendo posteriormente de nuevo con blanco -en diferentes diluciones- para crear los brillos que finalmente tiñe con tonos amarillentos o incluso por franjas -en forma de mechas- de siena tostada [fig.323].

En las encarnaduras modela los volúmenes de forma sutil, trabajando como los anteriores autores con contrastes lumínicos suaves, pero en este caso, fusionando de forma meticulosa los diferentes tonos mediante ténues esfumados. Obrando de oscuro a claro, aumentando paulatinamente la cantidad de blanco hasta llegar a los brillos, que aplica de forma contundente mediante vigorosas pinceladas cargadas de pintura [fig.324].

Por último, finaliza la fase de claroscuro reforzando delicadamente el contraste al oscurecer las sombras con marrón oscuro. Aprovechando también para delinear algunos elementos o añadir detalles como las pestañas [fig.325].

Gracias al esmerado trabajo previo, la fase de coloración la realiza de forma sencilla. Extendiendo la tinta general mediante una fina veladura, incorporando -posiblemente en fresco- las rojeces, las cuales funde con un tenue degradado con la entonación general.

Finalmente realiza el dibujo conclusivo exclusivamente para resaltar o concretar algunas formas que no están suficientemente diferenciadas.

Pese al fuerte influjo de lo flamenco durante la segunda mitad de siglo -en 1494 se compra el tríptico del *Juicio Final* de marcadísimo estilo flamenco-, la estrecha relación de Valencia con Italia permitió mantener el lazo que las unía. Perdurando las estancias frecuentes de pintores italianos en Valencia. Entre los cuales el más representativo fue la presencia a partir de 1472 de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, contratados para la decoración de la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia. Hecho que demuestra la buena acogida de la pintura italiana, no sólo por que fueran reclamados sus pintores, sino porque su estilo era muy apreciado, especificándose



fig.228



fig.325

en el contrato que la obra debía tener una ejecución “paduana”¹⁸⁶.

La convivencia de ambas corrientes produjo un estilo ambivalente, donde las dos maneras se manifestaban de forma dispar, adoptando los pintores una actitud ecléctica. Éste es el caso de Reixac y -principalmente- de los Osona.

Aunque probablemente nacido en Catalunya -su padre fue el escultor catalán Llorenç Reixac- catalogamos a **Joan Reixac** dentro de la pintura valenciana porque fue ahí donde vivió y desarrolló su carrera profesional, la cual dejó rastro en más de setenta noticias documentadas¹⁸⁷. Pintor de éxito, empezó colaborando con Jacomart, recibiendo ilustres encargos por todo el antiguo reino de Valencia, trabajando incluso como pintor del rey Juan II¹⁸⁸.

El MNAC conserva cuatro obras suyas: *Padre eterno*¹⁸⁹ (MNAC 64103), *Santa Margarita* (MNAC 200700) y, los retablos de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* (MNAC 15927) y la *Epifanía* (MNAC 50621). Realizados respectivamente alrededor de 1450, 1456, 1468 y 1469.

Reixac emplea moderadamente la Grisalla, aunque con el transcurso de los años -a medida que adapta su estilo a la pintura al óleo- aumenta su uso.

En las dos primeras obras la fase de claroscuro está realizada casi exclusivamente con blanco, que por transparencia con el ocre del fondo crea los diferentes matices. De esta forma el contraste lumínico es muy reducido, lo que mengua notablemente el aspecto volumétrico de las figuras [fig.326]. Por lo general, la emplea en las encarnaciones, aunque en los cabellos de la santa, realce con finas pinceladas blancas los brillos antes de colorearlos [fig.327].

La metodología que emplea en la ejecución de los retablos ha evolucionado respecto a las obras anteriores. El empleo del óleo -combinado con temple y técnicas mixtas- es más evidente¹⁹⁰, lo cual condiciona su manera de pintar con Grisalla. La fase de claroscuro se torna sombría,

186 SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia. Guía histórico-artística*. F. Vives Mora, 1909. pp.150-151

187 COMPANY, Joaquim: *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi. El corrent hispanoflamic i els inicis del Renaixement*. Universitat de Barcelona, 1986. Tesis Doctoral. pp.29-37

188 V.V.A.A.: *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. MNAC, 2003. p.333

189 Expuesta como remate de la *Madona de la Procinícula*.

190 Basta observar el vestido azul de la Virgen desde un ángulo contrapicado, para observar los diferentes brillos que produce la pintura. Indicio evidente del empleo de medios grasos.