

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

Andrés Torres Carceller



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

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

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

ANDRÉS TORRES CARCELLER

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

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

Directora EVA FIGUERAS FERRER

Codirector: MIQUEL QUÍLEZ BACH

Tutor: DOMÈNEC CORBELLÀ LLOBET

Barcelona, Mayo de 2014



fig.328



fig.329



fig.330

trabajando los oscuros de forma plumeada [fig.328]. Sin apenas añadir los claros, más allá de los brillos más extremos.

Además de las encarnaciones, Reixac pinta con Grisalla frecuentemente los ropajes y sus adornos. En el vestido azul de la Virgen del retablo de la *Epifanía*, podemos observar directamente en varios puntos la fase de claroscuro, y como con blanco puro ha dibujado el encaje bordado [fig.329].

Gracias al mayor poder cubriente del óleo, Reixac aclara las encarnaciones al colorearlas, añadiendo blanco a la tinta de encarnadura, obrando con técnica semidirecta.

Rodrigo de Osona colaboró con Bermejo en el retablo de la *Virgen de Montserrat*, y para Gómez Frechina y Benito Domenech pudo también haberse formado con él¹⁹¹. Sus inicios, por tanto se enmarcan dentro de la corriente flamenca -como refleja el retablo del *Calvario* de la iglesia de San Pedro mártir y San Nicolás obispo de Valencia¹⁹²-, habiéndose trasladado -según Panofsky- a Flandes para completar su formación (c. 1468-1470)¹⁹³. Aunque posteriormente, y -sobre todo- tras la llegada de Paolo San Leocadio, transformó su pintura con una visión más idealizada, donde “triunfa la influencia de Mantegna y el arte squarcionesco de Padova”¹⁹⁴. A partir de 1485 colabora con él su hijo **Francisco de Osona**.

En cierta manera, en el MNAC podemos observar esta dicotomía de estilo en *San Pedro entronizado* (MNAC 15816) de Rodrigo y *Madona* (MNAC 44357) de Francisco. Pintadas -respectivamente- alrededor de 1480 y 1500, en ellas -pese al empleo de los fondos dorados- podemos apreciar un claro cambio de estilo y de factura. Los métodos medievales empiezan a ser -lentamente- superados, al mismo tiempo que la proporción oleosa de sus emulsiones aumenta,

191 BENITO, Fernando; GÓMEZ, José: *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana; Provincia di Firenze; Museu de Belles Arts de València, 2007. pp.83-84.

192 A este respecto leer: RUIZ I QUESADA, Francesc: *En torno a los Osona: La vara sacerdotal y la influencia de Bermejo en el retablo del Calvario*. Retrotabulum. núm.3, 2012

193 Especulando con un posible segundo viaje a Italia hacia 1474. Poco probables nos parecen ambos, teniendo en cuenta que para absorber la esencia de sus estilos, era más factible entrar en los talleres de autores de procedencia flamenca o italiana establecidos en Valencia. PANOFSKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza, 1981. p.96

194 ANGULO, Diego: *Ars Hispaniae*. vol. XII. Plus-Ultra, 1955. p.22



fig.331



fig.332

propiciando unos resultados más pastosos.

Ambos emplean la Grisalla de forma profusa en las encarnaciones. Aunque generalmente la fase de claroscuro ocupa toda su superficie, en ocasiones también hacen uso del fondo ocre, valorando sobre -y con él- las distintas tonalidades. En las figuras elaboradas con este procedimiento podemos observar -en algunas zonas- las líneas del boceto inicial subyacente, que posteriormente matiza con blanco [fig.330].

Empleando indistintamente ambos métodos, aunque decantándose principalmente por el primero, realizan la fase de claroscuro con pintura espesa, apenas disuelta, que crea texturas ásperas difícilmente vistas anteriormente -en la colección del MNAC (y en la pintura hispánica)-, adquiriendo un acabado rugoso.

Ambos -aunque Francisco lo hace de una manera más acuciada- proceden de oscuro a claro, partiendo de una valoración sombría que progresivamente aclaran con mayor cantidad de pintura blanca. No existen finas transiciones ni minuciosos matices, modelando las figuras de forma resolutiva -y expresiva- mediante pinceladas sueltas y arrastradas [fig.331]. Como en Huguet y otros pintores posteriores, los Osona refuerzan las sombras con tierra sombra. Incluso en el caso de Rodrigo, antes de introducir con blanco los claros [fig.332].

También utilizan la Grisalla irregularmente en elementos secundarios -como la vihuela de arco que toca uno de los ángeles- y principalmente, en algunos vestidos [fig.333]. Fundamentalmente en los claros, en los que primero configura sus volúmenes, obrando asimismo de oscuro a claro y en muchos casos aplicando los claros con poderosas pinceladas cargadas de materia, sobre las cuales -esta vez sí- colorea mediante finas veladuras que se adaptan a la superficie pictórica irregular, sedimentándose en los surcos [fig.334].

Obteniendo de esta forma acabados similares a los que producirá el Greco. Además la utilización de la pintura al óleo les posibilita corregir sobre seco las capas inferiores, modificando y ocultando lo anterior -aunque el paso del tiempo nos permita descubrir sus *pentimentos*-.

En las dos obras -especialmente en la *Madona*- podemos observar en varios puntos la fase de claroscuro. En este sentido -además del paso del tiempo- los Osona no parecen estar excesivamente preocupados por cubrir completamente la fase de claroscuro, pues en otras obras suyas se advierte con facilidad, como la *Natividad* (P02834) del Prado [fig.335].

Por último, colorean la fase de claroscuro -sobre todo Francisco- con unas mezclas igualmente pastosas, que en este caso no aplican mediante veladuras, sino que obran en seco, frotando el



fig.333



fig.334

pincel sobre la fase de claroscuro, acentuando su textura rugosa. De esta manera en ocasiones derivan hacia una técnica semidirecta, que en algunos casos termina imponiéndose sobre el trabajo inferior, ocultándolo por completo. Asimismo, integran en fresco sobre la tinta general de encarnadura las rojeces, que de esta forma se funden completamente, siendo menos evidentes que en la mayoría de obras anteriores desde el siglo XIII.

Los Osona -especialmente Francisco- emplean la pintura al óleo de una manera puramente pictórica, sin arcaísmos y sin apenas rastros de la pintura gótica. Por lo que apenas recurren al dibujo conclusivo, delineando los ojos y la comisura de los labios.

CASTILLA

Aunque el influjo flamenco tardó en penetrar en Castilla; mientras Dalmau realiza la *Virgen "dels Consellers"*, Dellio Delli pinta el retablo de Salamanca con un estilo maduro del Gótico Internacional. No será hasta las obras de Jorge Inglés y el maestro de Sopetrán que lo flamenco arraigue en Castilla. Tras lo cual comprarán obras de autores de renombre internacional como el tríptico de Miraflores de Van der Weyden (Staatliche Museen, Berlín) o las pinturas para Santa María de Nájera de Hans Memling (Musée Royal des Beaux-Arts, Anveres).

La evolución de la Grisalla y sus métodos es similar al proceso seguido en Aragón -por influjo castellano-, adoptando la pintura al óleo y, paulatinamente desarrollando sus posibilidades hasta transformar la ejecución de las obras, desde las maneras góticas hasta la absorción y adaptación de los modelos flamencos.

La primera obra de este periodo que dispone el MNAC muestra la línea arcaizante que imperaba en Castilla en los inicios de la segunda mitad de siglo. La *Madona de la leche* (MNAC 4512) está atribuida al **círculo del maestro de Palanquinos** -activo en León durante el último cuarto de siglo-.

Pese a su aspecto medieval, la utilización de la pintura al óleo permite a su autor enriquecer sus formas, facilitando enormemente su elaboración.



fig.336



fig.336



fig.335



fig.337

Principalmente emplea la Grisalla en las encarnaciones, utilizando asimismo su principio en los ropajes. La realización entre ambos difiere en la densidad de la fase de claroscuro, que mientras en las encarnaciones modela las figuras de forma abigarrada, ocupando -en la mayoría de ocasiones- toda su superficie. En los ropajes por contra, utiliza el fondo ocre como tonalidad media, sobre la cual sombrea o aclara con blanco y negro. En ocasiones da por finalizado en este punto el proceso, prosiguiendo con la siguiente fase para las ropas coloridas [fig.336].

En las encarnaciones crea los volúmenes esquemáticamente, utilizando una gama poco contrastada. Sin llegar al extremo de los Osona, también emplea la pintura poco diluida, aunque a diferencia de los valencianos, en menor cantidad. Extendiéndola -en determinadas zonas- por toda la superficie, obteniendo un acabado moderadamente irregular [fig.337].

La pintura con la que colorean la fase de claroscuro también es más densa, y oculta en gran medida las capas inferiores. Procediendo también de forma mixta, empleando en ocasiones la técnica directa.

Realizando seguidamente el dibujo conclusivo, delineando los contornos con líneas marrones que se integran mediante difuminados en las figuras, fundiéndose con las diferentes gamas. Un recurso singular del autor de esta pintura es que por último ilumina los brillos con blanco, modificando sustancialmente el trabajo anterior, aumentando el contraste lumínico.

Diego de la Cruz permaneció activo durante el último cuarto de siglo en tierras burgalesas, dejando un buen rastro de noticias documentales. Colaboró policromando las esculturas de Gil de Siloé, originario de flandes. Lo cual sumado a su conocimiento del arte septentrional, que demuestra en sus primeras obras documentadas, ha hecho pensar a varios autores sobre una procedencia foránea del pintor¹⁹⁵. Progresivamente, con el paso de los años, Diego fue hispanizando su estilo.

El MNAC custodia en depósito una de sus mejores obras, la *Misa de san Gregorio* (MNAC 200701). La diferencia estilística y técnica con la obra anterior es enorme.

En ella emplea la Grisalla exclusivamente en las encarnaciones, el dominio de la pintura al óleo le permite modelar las figuras mediante suaves gamas grises que funde entre sí con esfumados. Aunque De la Cruz extiende la fase de claroscuro por toda el área de encarnadura, el paso del

195 SILVIA MAROTO, M^a. Pilar: *Diego de la Cruz en el Museo del Prado*. en *Boletín del Museo del Prado*. tomo IX, 1988. pp. 44-50.



fig.338

tiempo nos permite observar -principalmente en el torso de Cristo- el fondo ocre.

Parece probable¹⁹⁶ que obre de oscuro a claro, marcando primeramente -tras el boceto inicial donde ya introduce las sombras con marrón- los oscuros con grises medios, añadiendo paulatinamente las tonalidades claras que finalmente liga con las oscuras [fig.338]. A diferencia de las anteriores dos obras, realizadas inequívocamente con pintura al óleo, parece probable que De la Cruz haya utilizado diferentes mediums, pues el acabado liso de unas figuras contrasta con la textura rugosa de otras.

Posteriormente colorea la fase de claroscuro mediante finas veladuras, que tiñen el trabajo inferior. Su técnica pictórica crea las figuras mediante la mancha, por lo que el dibujo conclusivo se reduce a delinear algunos rasgos para mejorar su definición.

Fernando Gallego es uno de los pintores mejor considerados del último cuarto de siglo en Salamanca. El MNAC custodia la *Epifanía* (MNAC 64084), pintada c. 1485. Su inspiración flamenca es menos fiel que la de Diego de la Cruz, mezclando recursos y metodologías arcaizantes con la visión hispánica del estilo flamenco. En cierto modo su pintura, y por tanto, su empleo de la Grisalla, está más relacionada con las maneras del círculo del maestro de Palanquinos que con las de Diego de la Cruz.

Aunque Gallego trabaja con medios oleosos, -salvo en los empastes- pinta con una técnica característica del temple. Sin graduar mediante grises los diferentes tonos de la fase de claroscuro, ni valorar las luces globalmente, sino mediante locales realzadas, que aplica mediante finas pinceladas.

Gallego utiliza la Grisalla principalmente en las encarnaciones, aunque la emplea parcialmente de forma frecuente en varios elementos de la vestimenta -sombrero, zapatos y traje- y el tronco talado.

En las encarnaciones recurre a dos formas diferentes de ejecutar la fase de claroscuro. Por una parte, en los personajes secundarios, utiliza profusamente el ocre del fondo, sobre el que valora de forma muy simple y con la pintura bastante diluida las luces y sombras más básicas. Es tan

¹⁹⁶ Aunque podemos observar en diversos puntos de forma directa la fase de claroscuro, en otras obras de suyas, como el *Cristo de la Piedad* -del Museo de Bellas Artes de Bilbao (núm. inv. 69/72)-, podemos observar fácilmente la fase de claroscuro en varias zonas deterioradas por las juntas de las tablas, evidenciando el uso de la Grisalla.



fig.339



fig.340

leve la matización que apenas modifica el color de fondo, que transpira por toda el área de encarnadura. Además, al realizar la fase de coloración con tan poca pintura, podemos observar algunos trazos del boceto inicial, donde además de encajar los contornos, esboza algunas sombras [fig.339].

En cambio en el Niño Jesús y -en menor medida- en la Virgen, tras -seguramente- un proceso similar, prosigue elaborando con mayor detenimiento los volúmenes, aplicando paulatinamente mayor cantidad de blanco hasta alcanzar los brillos [fig.340]¹⁹⁷.

Coloreando las figuras de manera blanda, mediante melifluas veladuras que tiñen levemente el trabajo inferior.

Realizando por último el dibujo conclusivo, repasando los contornos de todas las figuras y perfilando profusamente los dintornos, realzando -como en la tabla del círculo del maestro de Palanquinos- algunos brillos con finas pinceladas blancas.

Pedro Berruguete fue el primer pintor castellano que culminó su formación en Italia¹⁹⁸, llegando a ser identificado como el Pietro Spagnolo que trabajó en la decoración del palacio de Urbino en 1477 al servicio del duque de Urbino¹⁹⁹. Siendo probable una estancia de formación bajo la tutela de Justo de Gante, del cual era colaborador.

Perteneciente a una predela, el MNAC conserva una pequeña tabla con el *Papa san Gregorio* (MNAC 113233).

En ella utiliza la Grisalla de forma parcial, aunque podemos observar como la emplea en las encarnaciones, el cabello, la tela de la tiara y el traje verde [fig.341].

En las encarnaciones Berruguete modela el rostro valorando sobre el fondo ocre las sombras con marrón oscuro, primero mediante *tratteggio* y posteriormente empleando la mancha, incidiendo puntualmente con gris medio. Apenas se observan realces con blanco más que en los parpados, el perfil exterior de la nariz y encima del labio.

Por contra, en la vestimenta desarrolla un trabajo más elaborado, mediante gamas mayores, que le permiten crear gradaciones que transcurren entre el blanco y tonos oscuros. Reforzando el

197 Donde podemos observar como Gallego reduce el grosor del brazo y la mano.

198 V.V.A.A.: Op. cit. p.498

199 SILVA MAROTO, M^a. Pilar: *Pedro Berruguete*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998. p.45



fig.341



fig.342

contraste en la fase de coloración, dejando la zona clara sin colorear. Además de las suaves transiciones, Berruguete también aplica marcadas pinceladas blancas en los brillos de los bordes y la decoración de las telas.

Aunque en la tabla del MNAC no se puede apreciar claramente la utilización de la Grisalla en las encarnaduras, en el *Ángel músico* del Museo Maricel (Sitges) o en la *Virgen con el Niño* del Museo Municipal de Madrid, se evidencia su utilización completa, principalmente en el pie del ángel y el torso del Niño Jesús, realizando la fase de claroscuro mediante gradaciones grises que ocupan toda la superficie de encarnadura.

Acabamos el análisis de las pinturas castellanas con la *Madona de la leche* (MNAC 64089), obra del pintor sevillano **Juan Sánchez de Castro**, que -por lo que se conoce- desarrolló su trayectoria en su ciudad natal durante la segunda mitad del siglo XV.

Con una técnica sólida, utiliza la Grisalla en las encarnaduras. Sin cubrir por completo el fondo ocre, extiende por gran parte de su superficie la fase de claroscuro. Iniciándola con grises medios en las zonas sombreadas, cubriendo -en la mayoría de los casos- las líneas del boceto inicial. Esta primera mano la aplica de forma diluida, añadiendo seguidamente los claros con blanco, creando por transparencia sobre el fondo los diferentes matices, empastando -por último- los brillos [fig.342]. Obteniendo así resultados táctiles, evitando en la medida de lo posible los difuminados, trabajando mediante marcadas pinceladas que producen una textura rugosa.

Aunque en esta obra no coloree los vestidos, su realización reproduce la metodología con la que ejecuta la fase de claroscuro de las encarnaduras. En ellas podemos observar incluso las líneas del boceto inicial que sirven de guía para las sombras [fig.343]. Con una factura similar elabora en mayor medida la creación de los volúmenes, ya que una vez finalizada esta labor, las da por concluidas. Cabe la posibilidad que en la *Virgen de Gracia* (Catedral de Sevilla) el procedimiento monocromo, derive en Grisalla en el batín que porta el Niño Jesús, aplicando uniformemente una suave veladura morada sobre los grises.

De idéntico modo obra en la *Madona de la leche*, tiñendo las encarnaduras mediante una fina veladura.

Posteriormente aumenta el contraste oscureciendo las sombras con marrón, con el cual realiza el



fig.343

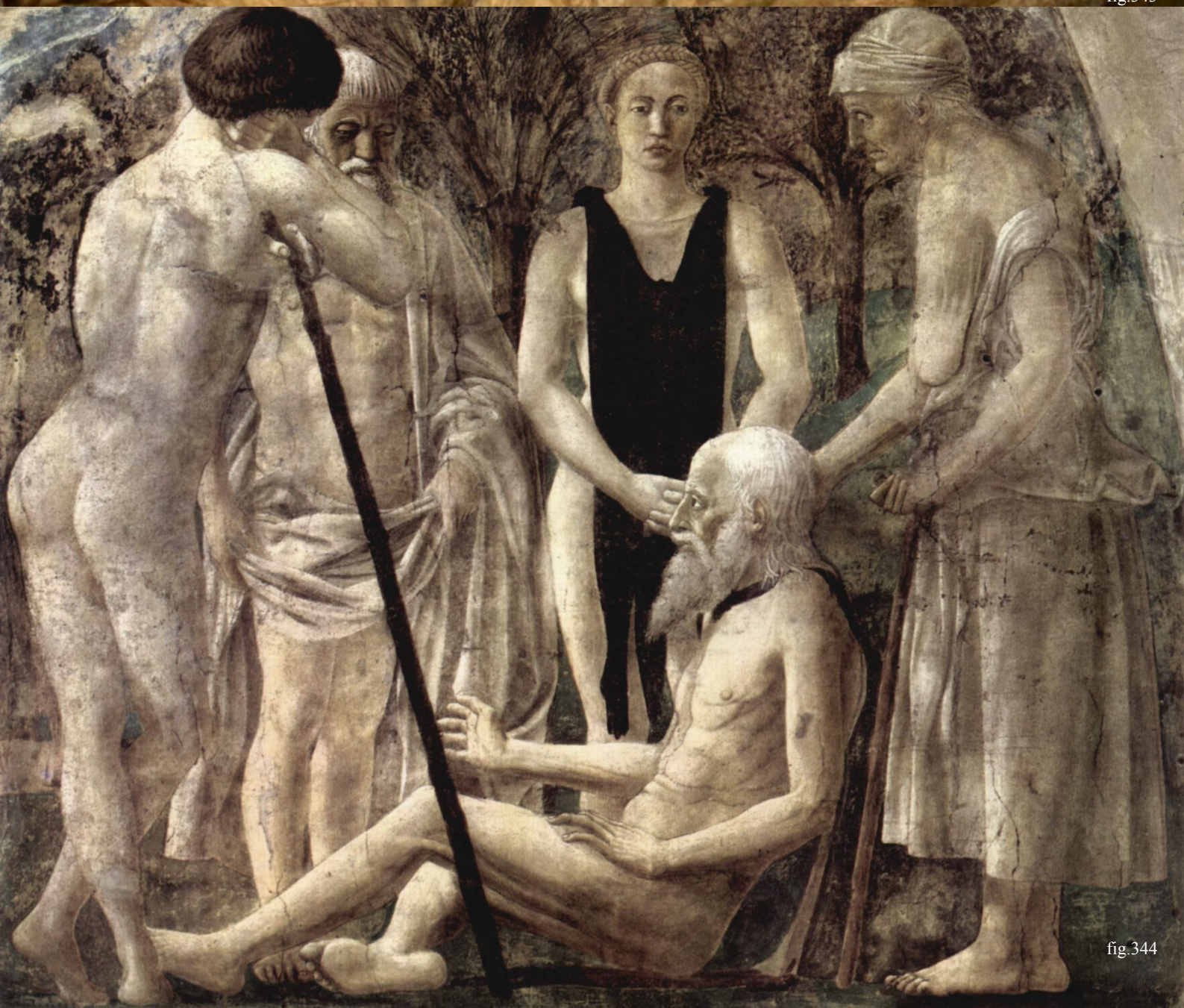


fig.344

dibujo conclusivo, repasando los contornos y delineando profusamente los dintornos.

EPÍLOGO

Durante el siglo XV “algunos lugares, algunas ciudades, algunos hombres de Europa, empezaron a vivir y a sentir el mundo de manera distinta a como se vivía y se sentía en los siglos medievales. Europa rompió sus fronteras de pensamiento, recuperó su memoria histórica y descubrió a través de ella, y sin la mirada de la teología, al hombre y al Universo”²⁰⁰. Es el siglo del resurgir humanista, donde el hombre vuelve a ser la medida de todas las cosas. Él es el creador y domina -o cree dominarlo- y recrea el mundo que le rodea.

El cambio de mentalidad favorece que sea un periodo de descubrimientos (Copérnico, Colón...), la curiosidad y el ansia por conocer los fenómenos naturales, ya no sólo se teoriza sino que se experimenta. Los artistas que habían utilizado el estudio del natural para enriquecer sus representaciones, haciéndolas más creíbles, ya no les basta con la simple contemplación, necesitan entender, y para ello realizan profundos estudios anatómicos y morfológicos, para luego con su inteligencia transformar esos datos en cánones para alcanzar la belleza pura.

En la quietud de los estudios, de las aulas de las universidades, en los salones de las cortes más refinadas, artistas y literatos dan cuerpo a una de las más profundas transformaciones de la civilización. Sin perder la intensidad de la relación con lo sagrado, el hombre del siglo XV se libera de los vínculos medievales y se hace plenamente consciente del universo natural, reivindicando un papel activo. La empresa de Cristóbal Colón es la marca simbólica de un siglo que no tiene miedo a lo desconocido y hace del descubrimiento una extraordinaria aventura.

En Italia los artistas adjudican a la pintura un rango científico y pretenden establecer mediante preceptos un control artificioso sobre la representación de la realidad. Leonardo sitúa a la Pintura por encima del resto de artes, la considera ciencia, e incluso filosofía, pues la vista se engaña con menos facilidad que el oído o la inteligencia. Vicente Carducho casi dos siglos después definirá a los pintores como “personas científicas y que lo que ordenan es devajo de preçetos y arte saven

200 V.V.A.A.: *Arte y Cultura entorno a 1492*. Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, 1992. p.26