



00261 2y.
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"APROXIMACION A LA
TECNICA VENECIANA"

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACION EN PINTURA

P R E S E N T A:

VICENTE JOSE CALLEJA FERNANDEZ

No. DE CTA. 93811084

DIRECTOR: ARTURO DE LA SERNA ESTRADA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F.

263771

1998



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"APROXIMACIÓN A LA TÉCNICA VENECIANA"

(EXPOSICIÓN TEÓRICA Y APLICACIÓN PRÁCTICA DE MI INTERPRETACIÓN -LIBRE Y PERSONAL- SOBRE LO INVESTIGADO EN RELACIÓN A LA ANTIGUA TÉCNICA VENECIANA, BASÁNDOME EN LOS APUNTES TOMADOS DURANTE UNA BREVE ESTANCIA EN EL TALLER DE VLADY, Y COTEJANDO ESTOS APUNTES CON ALGUNOS DE LOS LIBROS MAS COMÚNMENTE EMPLEADOS EN LA CONSULTA DE TÉCNICAS Y MATERIALES RELACIONADOS CON LA PINTURA)

"Retruécano Pictórico Libre"

(A la manera de Sor Juana)

*¿Quién será más necio en nuestros tiempos?
¿Quién pretende conocer un oficio para ejercerlo,
ó quien pretende ejercer un oficio sin conocerlo?*

V.C.F.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1) Algunos comentarios sobre mi paso por el taller de Vlady	9
2) Objetivo General	11
3) Objetivos Particulares	12
4) Límites	12
METODOLOGÍA	15
1) Experimentación Práctica	15
2) Investigación Teórica	16
CAPÍTULO I	
SEMBLANZA HISTÓRICA	17
1) Antecedentes	17
2) Algunas ideas importantes sobre el Renacimiento y el Humanismo	17
3) Panorama general del arte en el renacimiento	18
4) El <i>Cinquecento</i>	20
5) Antecedentes inmediatos a la escuela veneciana, los pintores florentinos	21
6) La Escuela Veneciana	22
7) Tiziano, el maestro más importante y característico de esta escuela	23
8) Giorgione (Giorgio di Castellfranco)	24
9) Correggio (Antonio Allegri)	25
10) Tintoretto (Jacopo Robusti)	25
11) El Veronés (Paolo Caliari)	25
12) El Greco	26
13) Rubens	26
14) Vlady	27
CAPÍTULO II	
PROCESOS METODOLÓGICOS GENERALES DE LA TÉCNICA VENECIANA (SEGÚN LO OBSERVADO EN EL TALLER DE VLADY)	28
1) Soporte	29
2) Imprimación a la media creta	29
3) Fondeado	29
4) Modelo	30
5) Bocetos y apuntes del modelo	30
6) Trazado del cuadro	31
7) Emulsión	31
8) Reafirmado del trazo y aplicación de las primeras sombras	31
9) Realce de los blancos: el uso del blanco al temple, temple graso ó pútrido	32
10) Primera veladura con barniz y pigmento	32
11) Lo que los autores consultados dicen sobre la Técnica Veneciana	34

CAPÍTULO III	
EMPLEO DE LA TÉCNICA VENECIANA	
Y PROPUESTA PLÁSTICA PERSONAL,	36
1) Cráneo de Borrego	37
2) Lirios	37
3) Lirios 2	38
4) Naturaleza Muerta	38
5) Autorretrato	38
6) Paisaje 1	38
7) Cuadro Negro	39
8) Paisaje 2	39
ANEXO CON LAS FÓRMULAS MÁS COMÚNMENTE EMPLEADAS	
EN LA TÉCNICA VENECIANA	40
1) Media Creta	40
2) Emulsión (según Vlady)	41
3) Blanco de Titanio al Temple (según Vlady)	42
4) Barniceta	46
5) Barniz Dammar	47
6) Observaciones Pertinentes	47
CONCLUSIONES	
1) Algunos Comentarios sobre los objetivos planteados	49
2) Conclusiones sobre los cuadros presentados	51
3) Conclusiones sobre la Técnica Veneciana	53
4) Observaciones sobre los cuadros expuestos en el Museo Nacional De Antropología, pertenecientes a la colección de la National Gallery de Washington	53
5) Comentarios personales y subjetivos sobre el sentido y la validez de la tesis	54
6) Visión Personal sobre el pintor y su postura frente al mundo	56
NOTAS	62
BIBLIOGRAFÍA	67

INTRODUCCIÓN

Una de mis mayores desilusiones al profundizar en el estudio y el conocimiento de la pintura es que -hasta donde yo sé- no existe en el mundo actual, un lugar -llámese Academia, Taller, Escuela, etc.- donde se aprenda por completo y a conciencia el oficio de pintor, con la misma amplitud y profundidad con que se aprendía desde antes del renacimiento y tal vez en menor medida hasta los tiempos previos a la trágica llegada del impresionismo. (1) Y digo trágica porque desgraciadamente propició una ruptura con lo Académico que abarcó no sólo lo meramente formal, sino que llegó hasta la pérdida casi total de las buenas prácticas en lo referente a la técnica pictórica (2)

Antes de pasar adelante, quiero enfatizar que a lo largo de este trabajo, cuando hable en lo sucesivo de los maestros del pasado, la pintura antigua, grandes maestros, etc. no quisiera parecer impreciso o subjetivo. En realidad cuando use estos términos no estaré refiriéndome a una época, a una escuela, ni a un mismo taller o grupo de pintores, porque no creo que se pudiera precisar si tal o cual maestro fuera mejor que los otros. Mi deslumbramiento por algunos pintores que vivieron desde el siglo XIII al XIX es amplio. Sobre todo, ahora que ha pasado tanto tiempo desde que empecé a escribir este trabajo mi interés por la técnica ha crecido, y ya no se limita a los venecianos. Se ha diversificado. Ahora admiro tanto la técnica de los primitivos flamencos, como la de los alemanes anónimos del renacimiento, de los pintores de iconos de la Iglesia Ortodoxa, o hasta la de los ingleses de la época Victoriana. Entre fines de la Edad Media y el S. XIX ha habido muchos pintores que han manejado la técnica pictórica de una manera que raya en la perfección, en la magia más exquisita. Sin embargo sí quiero marcar un punto de ruptura después del impresionismo (y estoy absolutamente convencido de ello), dado que estos efectos pictóricos que tanto estimo, y a los que me referiré incontables veces en este trabajo, no se han vuelto a dar de una forma generalizada, porque ahora se pinta de una forma directa casi siempre, y se ha perdido ese gran conocimiento de las veladuras, las transparencias, y demás efectos. Mi admiración es hacia el buen oficio, tanto pictórico, como dibujístico, compositivo, etc. Y aunque sé que no se puede deslindar el concepto, del tema o de la técnica, -y yo obviamente tengo mis preferencias y mis subjetividades al respecto-, en este trabajo me quisiera ocupar únicamente del aspecto técnico, ya que no puedo abarcar todos los demás aspectos.

Una vez hecha esta aclaración, volvamos al punto anterior: debido al faltante insustituible de un lugar adecuado para aprender a pintar como yo quisiera, y transido de nostalgia, desencanto y hasta desesperación -por lo escaso y lo esquivo de las fuentes confiables y por la imposibilidad de ingresar a un taller de estas características ideales-, me he percatado de que el alto grado de conocimiento -pictórico, colorístico, dibujístico, tecnológico, compositivo, referente a los materiales, etc. (3)- que se fue acumulando a través de los siglos, y que los grandes maestros demostraron tener, simplemente se ha evaporado, aunque no por fortuna algunas de sus obras, mismas que nos siguen admirando y que nos dan una idea clara de la enormidad de la erudición de estos pintores.(4)

Paradójicamente ahora, en la época de los grandes avances tecnológicos, estamos sumidos en un oscurantismo en materia pictórica, que podría ser calificado de pre-medieval en cuestión técnica y de conocimiento de material.(5) Los pintores no conocemos a profundidad la técnica de nuestro propio oficio. Mientras, la ciencia y la tecnología actuales poco pueden hacer al respecto. En tiempos pasados, fueron revolucionarios quienes rompieron con la Academia, ahora la paradoja está en que es excepcional entre los pintores el caso de quien se preocupa por conocer el oficio que ha de ejercer.

Podría añadir en estos momentos -para acabar de ensombrecer el panorama- que la pintura entendida de un modo tradicional, académico, aparenta estar en vías de extinción. Parece estar llamada a ser substituida por otras formas de expresión más acordes a las exigencias de las masas, del mercado de consumo, y del imperialismo cultural, mucho más ligadas a las nuevas tecnologías. Lo cual me parece totalmente grave y preocupante por una parte, pero lógico si es que lo vemos en función del pensamiento dominante. De hecho a estas alturas de nuestra civilización, resulta iluso pensar en la vigencia de la pintura -entendida de este modo tradicional- cuando existen manifestaciones mucho más llamativas y deslumbrantes en cuestión de imágenes para la mayoría de las personas (mayoría en la cual, sin duda me auto-excluyo). La pintura como hacedora iconográfica, compite directamente con la fotografía, el cine, con la televisión, con la computadora, etc. (¡¡Un simple objeto físico compitiendo contra la luz y el movimiento!!). Por lo tanto mientras dure la tiranía del mercado sobre el arte, dirigido por las masas y el consumismo, nuestra batalla está perdida: -¡El arte enfrentando a la industria! No podemos ganar. Sin embargo, mi posición personal al respecto es que no debemos darle demasiada importancia a estos hechos, porque el arte siempre ha sido una cuestión de unos cuantos, y en esta línea van mis aspiraciones.

Por otra parte, el cuestionable progreso humano de nuestros tiempos, nos ha hecho soberbios, y los pintores hemos desechado el conocimiento de los antiguos. Conocimiento que en todos los campos del saber forma la base estructural y generalizada donde se cimientan las cuestiones más específicas que permiten lograr los últimos avances, las más novedosas aportaciones (6).

Como es posible deducir a partir de las obras legadas, ha habido épocas en la historia de la pintura en que el saber, desde un punto de vista de la acumulación del conocimiento sobre la tecnología pictórica, el dibujo, la perspectiva, la composición, el oficio en general, etc. ha sido tan generalizado que ha permitido la creación de muchas de las más grandes obras de arte de la historia de la pintura, que de otra forma no se habrían logrado. Detrás de todas las grandes pinturas de todos los tiempos, o de cualquier otra clase de obra de arte, existe el conocimiento, no la casualidad.

Cuando los talleres renacentistas, -y aún los posteriores- trabajaban en plena forma, los pintores jóvenes tenían -como explica Cennini- acceso a información invaluable de primera mano sobre el oficio de su maestro, por lo cual cada nuevo pintor podía partir de una base muy sólida, a muy corta edad. Porque empezaban en la niñez y terminaban en la juventud o en la madurez. Posteriormente, podía cada quien desarrollar

sus propias contribuciones. Así lo hicieron los grandes maestros. Los que no tuvieron esta capacidad de contribución, simplemente no pasaron a la Historia, pero por lo menos tuvieron un sólido oficio. También para comprobar esto apelo a los cuadros de pintores modestos o totalmente desconocidos que podemos ver en iglesias, museos, etc.

Como ya dije arriba, si extrapolamos esta idea de acumulación de conocimiento a cualquier otro campo del saber humano, veremos con tristeza que los pintores actuales son el único conglomerado que desprecia el conocimiento anterior al suyo. Aquí contradigo un poco a Busset, ya que esta idea acumulativa no opera sólo en los oficios, sino que es una constante dentro del saber humano. ¿Podría haber un Santo Tomás sin Aristóteles? ¿Podría haber un Einstein sin Pitágoras? El conocimiento humano se basa en el cúmulo de aportaciones de otros hombres, siempre con un sentido crítico, y siempre cuestionadas, pero en ningún caso se puede partir de cero. Las contribuciones de los nuevos científicos son cada vez menores marginalmente y mucho más específicas, porque el cúmulo total de conocimiento es más grande cada vez. La contribución total es la suma de las decrecientes contribuciones marginales. Además la historia demuestra que en pintura las cosas no operan de otro modo: gracias a Tiziano surgieron El Greco, Velázquez, Caravaggio, Ribera, Rubens, Goya, etc. Gracias al Giotto se entendió la pintura de otro modo.

El caso está en que el resultado de este engruimiento está ahí: los cuadros que se pintaron en los años 50, están rotos, ennegrecidos, opacos, craquelados e incluso algunos ya no se pueden ni restaurar, sino pregúntele a los protagonistas del Arte Povera. ¿Tiene caso pintar así? (Sé que el fin único de la pintura no es la conservación del cuadro, pero si el pintor busca la trascendencia tiene que ser a través de su obra, por lo cual ésta tiene que durar en las mejores condiciones posibles durante el mayor tiempo posible).

Por otra parte, volviendo a la idea de que nos encontramos en una época nada favorable para la pintura, vale la pena añadir que ésta, históricamente siempre cumplió con una función: Inicialmente ligada a los ritos propiciatorios de la cacería, después, sirvió a los fines mágico-religiosos. También fungió como cronista de sucesos históricos, e incluso como herramienta evangelizadora, etc. y este carácter funcional fue lo que garantizó su existencia. Ahora sería bueno saber a que función obedece, o bien saber si es que se trata de un fin en sí mismo. Ya que en estos momentos todos estos fines que le dieron vida y la encumbraron, o bien han desaparecido, o bien han sido otros medios los que han sustraído a la pintura su supremacía, ya sea por ser más masivos o por ser más eficientes en cuanto a la transmisión de información.

Lo importante para este trabajo, es el hecho de resaltar que la pintura actualmente no tiene un lugar en la vida de una persona común, del obrero, del burócrata, del ejecutivo, del empresario o el ama de casa, etc. El único reducto que tal vez aún le queda entre los ciudadanos de a pie, es el de ser un objeto decorativo para ciertas clases sociales -ya que no en todas se utiliza- Para los demás seres humanos, simplemente No Existe. No es importante sino para un puñado de nostálgicos y anacrónicos pintores (y conste que no digo productores plásticos, ni artistas, por considerar estos términos tendenciosos y ambiguos. Además que muchos de ellos están interesados en el grabado, la electrografía

digital, etc. pero no en la pintura), coleccionistas, galeristas, especuladores, etc. Y aún dentro de este variopinto grupo de gente que aún nos sentimos atraídos por ella, existen las más diversas opiniones al respecto, y no todos estamos de acuerdo en si la técnica es importante porque asegura la permanencia en el tiempo de nuestra obra, si ya no tiene sentido esta preocupación técnica, o si lo importante únicamente está en su valor estético o artístico, en su aportación de creatividad, etc.

Me he apropiado de este espacio, así como de buena parte del capítulo final, por un lado para dar rienda suelta, no tanto a mi subjetivismo, sino a mi opinión personal para poder explicar lo que busco con este trabajo. Por el otro lado porque creo que es mi deber tomar postura ante las cosas importantes en mi vida. No pretendo convencer a nadie, pero sí pretendo aclarar suficientemente mi posición, para que se pueda comprender el enfoque general del cual parto. Así que en mi descargo diré que esta tesis está escrita por alguien que se siente aún atraído por aquella pintura en donde el oficio es un alarde de virtuosismo y conocimiento -mas todavía por la del pasado que por la actual-, y que considera que el valor artístico es independiente y superior al de la cuestión tecnológica y técnica, pero que estos últimos aspectos se deben de reevaluar, ya que garantizan la durabilidad del cuadro, y realzan y multiplican las posibilidades de goce estético. Todo ello sin importar a qué corriente pertenezca o en qué momento fue pintado. Aunque casualmente los grandes pintores del pasado fueron tan magníficos artistas como hábiles en el manejo de los materiales y profundos sabedores de éste, gracias a lo cual podemos seguir maravillándonos con su obra plástica.

Finalmente, para todos aquellos que creemos que la pintura, aunque pasada de moda, y fuera de nuestro contexto histórico, es sin embargo algo digno de estudiarse, y de dedicarle la vida, con todos los riesgos que ello entraña, pero imbuidos de un principio de coherencia entre lo que se piensa, lo que se dice y lo que se hace, y alentados por el ingenuo pensamiento de existen posiciones en la vida mas nobles y altas que el comercio y la prostitución (aunque ello nos aparte de este mundo, de muchos de sus goces y deleites, y del 99% de la descendencia de Adán y Eva). A todos los que piensan igual que yo, les dedico esta reflexión sobre la importancia de la técnica

Estos apuntes son un modesto esfuerzo de alguien que sabe que tenemos que empezar desde atrás, que tendríamos que volver a generar el conocimiento que se llevó siglos conseguir, y que sabe que desgraciadamente no lo puede lograr ni con toda su vida, ni con todo su esfuerzo. Sirvan estos apuntes como un pequeño homenaje a lo que verdaderamente vale y que es tan difícil de encontrar, el utópico camino hacia la resurrección de la Técnica de los Grandes Maestros, que algunos libros tratan de describir, pero que nadie ha podido materializarlo en un cuadro.

Antes de pasar a hablar de Vlady, diré que me merece un agradecimiento especial ya que fue muy generoso conmigo al compartir algunos de sus conocimientos. Además fué determinante el hecho de pasar por ahí para que yo me animara a recorrer mi propio camino. (Sobre los datos generales de Vlady, favor de consultar el Capítulo I.)

1) ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE MI PASO POR EL TALLER DE VLADY

"El castigo de los cuadros mal hechos es que se mueren con el pintor"

Vlady

Para Vlady sólo existen los cuadros bien pintados técnicamente hablando, con materiales adecuados, y con un conocimiento objetivo de lo que se está haciendo, estos son los cuadros perdurables, los cuadros que habrán de sobrevivir a su autor por muchos siglos.

Para él los cuadros mal pintados, aunque puedan ser acertados temática, iconográfica, o incluso colorísticamente, pierden su valor como objeto precioso al estar condenados irremisiblemente a la pérdida del color original, en el mejor de los casos, y la destrucción total en el peor de ellos.

Para Vlady, el cuadro es como un ámbar transparente que encierra el color. Es como un mármol hecho capa a capa, logrado a través de 30 ó 40 manos superpuestas de colores transparentes, sellando una capa antes de dar la siguiente.

En estos cuadros el resultado final es una gema hecha con las manos, de acabado de esmalte o de laca, y donde los colores, nunca aplicados de un modo directo, pero casi siempre enteros -es decir sin mezclar- están colocados tanto en las profundidades del cuadro, como en las capas más externas del mismo, (esto es en un estricto sentido físico, no figurado, ni poético). Este fascinante efecto jamás se podría lograr con la pintura directa y tradicional al óleo. (7) Este efecto se puede percibir en algunos de los cuadros del Museo de San Carlos (Pinacoteca que otrora fuera el tesoro de nuestra escuela). En dichos cuadros se percibe sólo desde cerca, al observar con atención, que los colores más oscuros ocupan las capas más cercanas a la tela, y están dados por muchas transparencias, mientras que los colores más luminosos y cubrientes ocupan las capas más externas y superficiales de la obra.

Por si fuera poco, este efecto de profundidad matérica, corpórea, de índole únicamente física, no está reñido con los efectos visuales, colorísticos. Con los artificios netamente pictóricos del cuadro, donde mediante la combinación de temperatura del color y de perspectiva del color, junto con el uso de violentos contrastes y claroscuros, se logra en el espectador, -y ahora sí me refiero al sentido figurado- que unos planos de color parezcan salir del cuadro, mientras que otros parecen hundirse en él.

Este doble efecto, del que les hablo, lo he visto en algunos cuadros de Vlady, y él mismo dice que en el primer caso se logra por la magia de la técnica, a veces a pesar del propio pintor. Respecto al segundo, es lo que lo obsesiona, igual que a Rembrandt. Le interesa más que el mismo problema del color.

Este aparente rodeo que he dado ha sido sólo para explicar mi creciente interés por la Técnica Veneciana que practica Vlady, y que tantos otros maestros del pasado trabajaron. Técnica que además tiene la ventaja complementaria de que es la que, según él, (8) mejor garantiza la permanencia y la durabilidad en buenas condiciones de los colores originales del cuadro en primera instancia, -ya que no ennegrecen ni amarillean-, y aseguran la subsistencia a largo plazo del mismo. (Tras ver los cuadros del Veronés, Tiziano, Tintoretto, Jacopo Bassano, etc., no me cabe la menor duda sobre lo que dijo Vlady. Un cuadro de Tiziano que estaba en la exposición de los Tesoros de la Nacional Gallery de Wahington, opacaba al óleo de Van Dick que había junto).

Sobre la Técnica Veneciana que practica Vlady, debo añadir lo que el mismo Vlady dijo:

- a) Que lo que él hace es su propia interpretación de esta técnica.
- b) Que no existen prácticamente fuentes originales fidedignas.
- c) Que existieron tantas fórmulas como talleres, y que un mismo pintor tuvo diversas formas de aplicarla, pero que todas estas variables cumplen con ciertos preceptos básicos que nos permiten llamarla del mismo modo. (También Doerner nos alerta en este sentido de la diversidad de las técnicas pictóricas, y agrega que de lo que existe disponible, no se puede tomar al pie de la letra, debido a la intervención de terceros).
- d) Que en la historia de la pintura, dos veces al menos, se ha perdido casi por completo el conocimiento de la técnica de los grandes maestros.

Finalmente quisiera advertir brevemente al lector de esta humilde reseña sobre la postura personal que guardo en este trabajo: Sólo estoy resumiendo, y escribiendo, a manera de metodología cuanto ví a Vlady hacer en su taller, y que por lo tanto puede haber omisiones, desviaciones y falsas interpretaciones de mi parte.

Mi mejor justificación para hacer un trabajo de titulación que está basado por un lado en los apuntes que tomé durante mi corta estancia en el taller de Vlady, y por el otro lado en mi investigación subsecuente, es que para mi es necesario hacer algo por rescatar la correcta aplicación de la pintura. Esto último en términos de lo que antes se llamaba oficio y que ahora poca gente conoce. (9) Tras haber comentado anteriormente aquello que ha pasado con el oficio pictórico, y que todos podemos constatar dándonos una vuelta por cualquier exposición de pintura actual. Encuentro en ello una gran justificación para emprender mi camino de búsqueda, tratando de profundizar un poco en la recuperación del añejo oficio del pintor.

Hace falta reiniciar este proceso de acumulación del conocimiento. Tenemos que buscar el hilo para encontrar el ovillo. Debemos retomar el camino correcto del conocimiento en la pintura, que hace ya mas de cien años que se empezó a perder. Pero sobre todo debemos volver a generar todo el cúmulo de conocimientos que las generaciones anteriores nos brindaron, y que estúpidamente dejamos perder. Tenemos

que crear fuentes escritas para que si acaso encontráramos este tesoro, lo conservemos para siempre. (10)

La razón por la cual creo que debemos retomar este camino del conocimiento, en lugar de negarlo, es que nos da una mayor gama de posibilidades técnicas y de representación, lo que multiplica exponencialmente nuestras posibilidades de expresión, hasta ahora sujetas a lo que podamos obtener por medio de la pincelada directa. Además este buen empleo del oficio se traduce en una garantía de conservación y de durabilidad del cuadro en las condiciones en que fue pintado, -es decir sin variaciones de color, ennegrecimiento, craqueladuras, desprendimiento de la pintura, etc.-

Volviendo a las justificaciones para emprender este trabajo y no cualquier otro, es que existen pocas fuentes fidedignas, como ya dije. Además ninguna de ellas se refiere únicamente a la técnica Veneciana. Doerner, Mayer, Busset -que es el que más profundiza-, Bontcé, y Cennini, son los autores que consulté, para este trabajo, y sólo la explican brevemente en el mejor de los casos.

En resumen estos apuntes humildes son importantes para mí, por todo lo que he mencionado anteriormente, porque he seguido un cierto método -he tratado de ser objetivo en la pintura-, porque sitúan cronológicamente a la técnica y porque guardan mis impresiones (cambiantes a través del tiempo) y mis experiencias. La mayoría de los estudiantes de pintura y aún los propios pintores -excepto Salat que tiene sus apuntes en orden- siempre tenemos, nuestras pocas notas apuntadas en las libretas de dibujo, desordenadamente, desperdigadas, y sin ningún tipo de método.

Todo lo que he dicho, resume mis razones, y aunque no sean numerosas, me parecen suficientes para de paso cumplir con un trabajo de titulación que puede llegar a ser rutinario, burocrático y contrario a la esencia del pintor que es el propio ejercicio de la pintura. En este caso complementan mi formación junto con el análisis de textos serios de pintura, la reflexión crítica de la obra, el continuo contacto con la obra de los grandes pintores, la copia esporádica y didáctica de algunos de ellos y por supuesto la práctica continua, rigurosa y dedicada de la pintura a partir de la realidad. Basten estas razones.

2) OBJETIVO GENERAL

Hacer un pequeño resumen testimonial y libre. Tanto de los apuntes recopilados, como de las observaciones realizadas durante una breve estancia en el taller de Vlady. Para con ello lograr una memoria escrita y posteriormente cotejarla y contrastarla con algunos de los más usuales textos sobre la técnica pictórica. Para entonces llegar a unas conclusiones que nos permitan entender y aplicar lo aprendido físicamente en unos cuadros, a manera de ejercicios técnicos experimentales como única forma de cabal entendimiento y análisis de los textos generados y de los textos consultados. Todo lo anterior encaminado a lograr un medio de expresión plástica personal, válido y viable actualmente, mas o menos apegado a la técnica veneciana.

Este último objetivo de la expresión personal desgraciadamente no culminará con este trabajo, sino con una vida de disciplina y dedicación a ello, aunque abundaré mas al respecto en las secciones subsecuentes como los límites y las conclusiones.

3) OBJETIVOS PARTICULARES

- a) Escribir unos brevísimos apuntes testimoniales y metodológicos sobre la Técnica Veneciana, según mi apreciación tras un breve paso por el taller de Vlady, destinados a complementar mi aprendizaje, y en la medida de lo posible, a auxiliar a los estudiantes avanzados de pintura en la práctica de ésta.
- b) Proporcionar un formulario mas o menos completo de algunas de las emulsiones, barnices, colores, imprimaciones, etc. que Vlady utiliza con mas frecuencia.
- c) Cotejar y comentar los apuntes generados con los principales textos existentes sobre técnica pictórica, y llegar a conclusiones sobre las similitudes y las diferencias entre ambos.
- d) Aplicar los conocimientos recién adquiridos sobre la Técnica Veneciana que Vlady practica, en una serie de cuadros.
- e) Demostrar la vigencia de la Técnica Veneciana, utilizada por algunos de los grandes maestros, y misma que ha permitido la supervivencia de sus obras en mejor estado colorístico que aquellas realizadas con cualquier otra técnica.
- f) Buscar una forma de expresión plástica personal, mas o menos apegada a la Técnica Veneciana.

4) LÍMITES

El primer límite de este trabajo está dado por la lógica más elemental, que ya he mencionado anteriormente: es necesario reiniciar mi propio proceso cognoscitivo. Proceso que en otros tiempos permitió pintar las grandes obras de arte de los siglos XIV al XIX, y que yo tengo que recorrer modestamente. (11)

Mi labor se ha limitado a tratar de guardar lo aprendido con Vlady, tanto para mi, como para quien le sea de utilidad. Uso la palabra tratar porque esta intención tiene algo de imposible por las razones que explicaré mas ampliamente:

- a) No quiero valerme de la generosidad de este gran ruso, ni de su prestigio, ya que mi estancia en el taller fue muy breve. Aunque el aprendizaje fue bastante intenso. Si pensamos que tal vez lo único que se puede aprender en la pintura es la técnica, ya que la expresión es un problema de cada individuo, y que la labor del maestro es ahorrar tiempo al alumno. El ahorro de tiempo fue enorme, pero hubiera tenido que estar mucho más tiempo en ese taller para poder hacer un mejor trabajo.

- b) Los conceptos aprendidos fueron de un nivel bastante general, lo que me queda es practicar y seguir indagando en las fuentes que pueda encontrar.
- c) Este trabajo no es la biografía de Vlady, ni un compendio sobre su obra. Ni mucho menos garantiza ser su visión sobre la técnica Veneciana. Este trabajo es sólo la transcripción ampliada de los apuntes que yo tomé en ese entonces. Sobre este punto quiero señalar que busco ser oportuno, pero no oportunista, ni advenedizo.
- d) Hubiera preferido ser sólo el escribano de este trabajo, no el autor. Si Vlady hubiera dictado cada palabra, el valor testimonial hubiera crecido exponencialmente ya que habríamos sorteado los problemas de los malos entendimientos y las distorsiones propias del alumno.

Por último, para que un estudiante pueda estar calificado como autor de una técnica y una metodología propias, tienen que pasar muchos años de práctica (10 años según los expertos en cuestiones cognoscitivas), de experimentación y de investigación seria. Por lo cual me descalifico a mi mismo, y a todo aquel que no cumpla estos requisitos para hacer un trabajo propio que pueda ser tomado en serio. (12)

Otro límite natural y evidente de este trabajo es el económico: yo no puedo hacer un trabajo verdaderamente profesional sin trasladarme a los principales museos de Europa y analizar los cuadros con ayuda de la ciencia (rayos x, microscopio, etc.)

Este trabajo no es exhaustivo y no comprende un análisis de todos los libros existentes sino sólo algunos de los más usuales.

Por otra parte, y aunque me pese casi tanto como el límite económico, tampoco puedo tener un rigor verdaderamente científico, por que no tengo la formación, ni el instrumental ni los conocimientos para hacerlo, por lo tanto mis aseveraciones pueden fallar en la medida que sólo son observaciones basadas en un método empírico, a base del arcaico sistema de la prueba y el error.

Otro importantísimo límite es que este trabajo de titulación no se ocupa del valor artístico, sólo se ocupa de la parte tecnológica y de materiales.

El último límite es el del tiempo, ¿quién puede hacer una investigación de esta enorme magnitud en unos pocos meses? ¿Qué va a pasar con estos cuadros que ahora pinto dentro de 5 años? ¿y si superan esa prueba, dentro de 50 años? ¿Qué pensaré de lo que ahora escribo dentro de esos mismos 50 años, y tras haber experimentado día tras día, los consejos que voy encontrando en los libros, que por otra parte también cada día son más numerosos?

Como cierre, sólo quiero decir que lo que estoy planteando aquí, es que una investigación de esta naturaleza no es compatible con un trabajo de titulación. Este trabajo es el punto de partida, pero no el punto de llegada. Este trabajo es la recopilación

inicial, pero nada más. Lo demás sólo el tiempo, el método y la disciplina lo pueden continuar.

METODOLOGÍA

Como ya expliqué anteriormente, al menos para mi gusto, hubiera sido deseable emplear mayores recursos en este trabajo. Por el bien de la técnica misma hubiera sido deseable un rigor verdaderamente científico en la experimentación, el apoyo de un equipo multidisciplinario, la utilización de tecnología de punta, viajes continuos a Europa, y en último término, pintar los cuadros paso a paso según los más exigentes criterios, y llevando una bitácora de anotaciones, un registro fotográfico, etc. ¿ O es que acaso la pintura no merece los mismos cuidados que merecería cualquier disciplina científica como la psicología o la medicina? ¿ Si se pagan 50 millones de dólares por un sólo cuadro, porqué no cerciorarnos que los que se pinten de ahora en adelante, por lo menos garanticen una larga existencia en óptimas condiciones?

Como ya mencioné, estas aspiraciones son en primer término, incosteables para mi. En segundo término al parecer escapan a las reflexiones de muchos pintores, de casi todos. Paradójicamente somos quienes probablemente deberíamos estar interesados en estos puntos, aunque no lo podamos pagar. Debo añadir que existe un tercer conjunto de personas a quienes también se les escapan estas reflexiones, y quienes sí lo podrían pagar -los coleccionistas, los museos de arte moderno y contemporáneo-, o quienes lo deberían fomentar -las escuelas de Arte, por ejemplo-.

Dejando a un lado nuestra realidad tercermundista, sería deseable al menos empezar a aplicar mayores esfuerzos y cuidados en estos aspectos técnicos de la pintura, porque de otro modo la pintura del S. XX tal vez no llegue al final del S.XXI. Y si para nadie es importante, por lo menos en mi conciencia sí queda. Así es que por lo que se refiere únicamente a mi persona, y debido a no poder financiar un proyecto de la magnitud que requeriría un verdadero estudio a fondo sobre este tema, a continuación explicaré cómo traté de sortear las dificultades consabidas, e ir cubriendo los puntos importantes.

La metodología usada en este trabajo fue una combinación de Experimentación Práctica conjuntamente con Investigación Teórica.

1) EXPERIMENTACIÓN PRÁCTICA:

Esta fue la parte mas subjetiva del trabajo. Me pasé dos años enteros de dificultades y desesperación, tratando de probar los diferentes métodos y fórmulas existentes de acuerdo a los textos consultados, a los nuevos hallazgos, y a los nuevos consejos. El método usado fue el empírico. Aunque las conclusiones finales no pueden ser inmediatas, ya que no sabemos que vaya a pasar dentro de 10 años con los cuadros.

Esta parte fue en definitiva, la más difícil. como ya dije, a veces llegué a pasar verdaderos momentos negros por la desesperación producida a consecuencia de la falta de pericia, los errores, la ignorancia, etc.

Por último, y debido a que este es uno de los principales puntos a tratar en mi tesis, le dedicamos todo un capítulo, el Capítulo III. Solo quiero subrayar que si ahora me decidí a presentar este examen es porque necesito titularme para proseguir mis estudios. (Creo que puedo cumplir con los requisitos que pide la escuela, pero no con los que yo mismo me propongo).

2) INVESTIGACIÓN TEÓRICA:

Consulta de textos reconocidos, tanto antiguos como modernos: (Bontcé, Busset, Cennini, Doerner y Mayer).

Consultas a Pintores: Consultas informales con maestros de la Academia de San Carlos (Luis Nishizawa, José Salat, Francisco de Santiago, Julio Chávez, etc.) y consultas a pintores externos interesados en la Técnica Veneciana (Vlady).

Observación y estudio de cuadros antiguos. He visitado y estudiado cuanto he podido todas las exposiciones de pintura anterior al impresionismo que han venido a la ciudad de México.

Consultas con Restauradores de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del I.N.A.H. (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

Copia de cuadros antiguos.(13)

Esta serie de actividades son para mi como la búsqueda de los fragmentos que nos quedaron de aquellas técnicas. Por eso son valiosas. Son los trozos que quizás nos permitan algún día reconstruir ese antiguo modo de pintar, pero que de no ser así, al menos espero que me lleven a un mayor conocimiento de la técnica. Lo cual sin duda redundará en un mejor ejercicio de mi propia obra.

CAPÍTULO I

SEMBLANZA HISTÓRICA DE LA ESCUELA VENECIANA

1) ANTECEDENTES

Cuando la Edad Media casi tocaba a su fin, Europa volvió sus ojos hacia el pasado clásico. Entonces, los tesoros artísticos del mundo greco-latino que durante tanto tiempo casi habían sido olvidados, se redescubrieron, y todo el viejo continente cedió bajo su influencia cautivadora. Este arte antiguo era mucho más vivo, más realista, más de carne y hueso que el arte medieval -con estilizaciones geométricas, rigidez hierática en el tratamiento de la figura, y en general lleno de soluciones esquematizadas-. La espiritualidad y el alejamiento de la realidad mundana propios del medioevo, no eran ya acordes con los nuevos tiempos. Curiosamente -y en contra de lo que se pudiera creer-, todos estos cambios de actitud, se dieron primero en Francia y en Alemania y después llegaron a Italia. A esta nueva época se le conoce como Renacimiento. (14)

2) ALGUNAS IDEAS IMPORTANTES SOBRE EL RENACIMIENTO Y EL HUMANISMO

Como ya dijimos, el Renacimiento más o menos coincide cronológicamente con el fin de la Edad Media y el inicio de la Modernidad. Para esta transición se ha considerado al año de 1453 como la fecha simbólica (15) porque coincide con un hecho muy importante: la Caída de Constantinopla -El Imperio Romano de Oriente- en manos de los turcos.

Para situarnos en un marco histórico más amplio, vale la pena recordar otros hechos que influyeron en el inicio de la modernidad:

- a) Los descubrimientos geográficos de españoles y portugueses, y el consecuente intercambio cultural entre Europa, Asia, África y América.
- b) El uso intensivo de la pólvora, el papel, la imprenta y la brújula.
- c) Los cambios en el pensamiento conocidos como Humanismo y Renacimiento.
- d) La Reforma (que fue la fragmentación de la Iglesia Católica).

En el terreno religioso se perdió el idealismo medieval, y se logró una gran bonanza económica. Se cambiaron el celibato, la pobreza y la soledad por el gozo de la vida y el servicio a la comunidad. La vida terrenal predominó sobre la celestial. Surgió

un nuevo concepto de hombre como centro de la creación y a la vez como hombre creador. Todos estos cambios se conocen como Humanismo.

El humanismo se dio junto con el renacimiento como una nueva forma de entender a Dios, al hombre y al mundo que nos rodea.

Durante esta época surgió el mecenazgo de los grandes Príncipes, los comerciantes y los Papas, que lograron un enorme impacto en la cultura haciendo de sus pequeñas ciudades, verdaderos centros del saber. Se revolucionó la enseñanza mediante la incorporación del griego y el latín, la observación directa de la naturaleza y una actitud crítica y analítica. Durante el Renacimiento, fue la primera vez en la historia humana que la gente cobró conciencia de que estaba viviendo una nueva era.

La privilegiada situación geográfica de Italia, hacia el centro del Mediterráneo le dió un auge económico a todas sus ciudades. A tal grado que algunas de ellas llegaron a desafiar la autoridad del Papa. Los hombres ilustres se encargaban retratos y los artistas empezaron a firmar sus obras. Todavía para esta época, quedaban algunos restos del feudalismo en Italia, especialmente en la división geográfica, aunque ya una revolución muy importante se había dado, ya que la burguesía había cobrado gran fuerza y sustituido a los siervos. En estas épocas hubo grandes luchas por el poder dentro de las ciudades.

Por otra parte, el contacto con Bizancio fue determinante, gracias al conocimiento que tenían en el Imperio Romano de Oriente sobre el mundo griego fue como se pudo dar ese puente entre dos edades tan distantes entre sí.

Por último quisiera hacer énfasis en que una idea central del Renacimiento es la búsqueda de las propias raíces. Se apoyaron en sus bases más antiguas para poder dar un salto hacia adelante.

3) PANORAMA GENERAL DEL ARTE EN EL RENACIMIENTO

Históricamente el Renacimiento no abarcó solamente a la pintura sino a todas las artes plásticas e incluso llegó a la literatura o la música.

Aunque parezca extraño los primeros influjos del cambio llegaron a la escultura mucho antes que a la pintura, y a decir verdad, esto guarda cierta lógica, ya que las esculturas clásicas estaban mucho más a la mano que las obras pictóricas clásicas. De hecho, de estas últimas apenas quedan vestigios.

Esta nueva forma de ver las cosas, imbuida por el saber de los antiguos maestros desconocidos, como ya hemos mencionado anteriormente, se dió primero en algunos artistas alemanes y franceses. La conjunción de la influencia nórdica y la clásica dió frutos muy notables en ambos países.

No fué sin embargo en Francia o en Alemania donde se dio la gran revolución pictórica que todos conocemos, sino en Italia, donde gracias a esta influencia que Gombrich llama Nórdica, llegó el clímax artístico del renacimiento.

Cuando este cambio llegó a Italia, uno de los primeros influenciados, fue el escultor Nicola Pisano, quien sirvió a su vez como guía de numerosos pintores. Corría el S. XIII, y Pisano al hacer el Baptisterio de Florencia, volvió su vista hacia los modelos clásicos.

Giotto, en Padua siguió el ejemplo de Pisano, pero ahora en la pintura. Con sus frescos fue quien revivió las figuras, las desesquemató, les dio idea de expresión, y además revivió el efecto de profundidad. En una palabra consiguió una apariencia mucho más realista, reproduciendo la escena como él imaginaba que realmente había ocurrido y no únicamente con un ánimo iconográfico para transmitir la historia religiosa. Fue quizás en este momento donde se dio la primera ruptura con el medioevo, ruptura que tuvo su punto decisivo cuando Pisanello se atrevió a copiar las cosas directamente del natural.

Mientras, en Florencia y Siena estas ideas fluyeron, cobraron mayor fuerza y adeptos. Es ahí, y en ese entonces donde aparece la palabra Renacimiento, -lógicamente de cuño Italiano,- ya que en esa época pretendieron hacer renacer la grandeza de la Roma Imperial. De ahí proviene también la palabra de Edad Media, ya que se refiere al lapso de tiempo que queda entre esta nueva grandeza y la extinta grandeza de la era Romana. (También resulta igual de peregrino el significado de la palabra "Gótico", que viene de godo, que significa bárbaro. Con este nombre, peyorativamente se designaba a las tribus germánicas).

Florencia se convierte, en ese tiempo, en la capital de este nuevo movimiento que incluyó también la arquitectura. Son notables ejemplos como el de Brunelleschi, en la arquitectura y Masaccio en la pintura que incorpora la primera en la segunda, aplicando la perspectiva matemática para mejorar la ilusión de tridimensionalidad. Sus figuras también parecen sólidas y casi tangibles.

En aquellas épocas Venecia estaba aún un poco rezagada respecto a otras ciudades Italianas como Florencia y Siena. Venecia tenía mas contacto entonces con Constantinopla que con París.

Mientras, mas allá de los Alpes también había influencias y fuertes cambios: como los que propiciaron los hermanos Van Eyck. Es importante señalar que a los Van Eyck se le considera los inventores de la pintura al óleo, (que incorpora al aceite de linaza para substituir al huevo como vehículo) ya que hasta ese momento sólo se había pintado al fresco en los murales, y con huevo en la pintura de caballete, que es finalmente la que nos interesa para este trabajo. El huevo dejó de ser usado por secar demasiado pronto. En esa época se pintaba con colores preparados al momento en el mismo taller.

Los Nórdicos siguieron un camino distinto al de los italianos. Hicieron mayor hincapié en la representación de los detalles y de las texturas, pero con una perfección increíble.

Otra de las innovaciones de la época es la incorporación del retrato. Van Eyck rompió con la rigidez del gótico como Massaccio, pero aún no conocían la anatomía científica, las reglas matemáticas de la perspectiva, etc. El arte nórdico se preocupó menos por la búsqueda de la belleza estilizada de los Italianos, y se nutrió más del realismo de la vida diaria y las escenas costumbristas.

Podemos concluir que la influencia fue doble -tanto del Norte hacia el Mediterráneo como al revés-, mutuamente benéfica, y además fructífera, pues se dió una gran revolución conceptual en ambas partes del viejo continente. Estos cambios tan radicales que marcaron el inicio de una nueva era en la Historia Universal trascendieron todos los ámbitos del pensamiento humano, como ya hemos dicho, con grandes descubrimientos geográficos, físicos, tecnológicos, etc.

4) EL CINQUECENTO

Fue en el S.XVI (conocido como el *Cinquecento*) cuando se dió uno de los periodos más fértiles en la Historia del Arte, entonces se sucedieron pintores como: L. da Vinci, Miguel Angel, Rafael, Tiziano, Correggio, Giorgione, Durero, Holbein, D. Teotócópulos, etc. Una parte importante dentro de esta sucesión de grandes pintores coincidió con la llamada Escuela Veneciana. No se sabe muy bien porqué se dió ese auge, que fue seguramente uno de los mayores en la Historia del Arte. Pero, a continuación mencionaremos algunos de los principales factores que valdría la pena considerar:

- a) La Fuerte Rivalidad entre Ciudades: Por ejemplo entre Florencia y Venecia donde cada una quería ser la de mayor importancia y esplendor, esto derivó en la creación de más y mejores obras públicas, y por lo tanto en la contratación de grandes artistas que aportaban su genio y también su renombre. Fue una relación que a ambos convenía, tanto a artistas como a gobernantes.
- b) Los artistas buscaban mayor aceptación social. Hasta antes que se diera este fenómeno del renacimiento, los artistas ocupaban en la escala social una posición social semejante a la de los artesanos. Eso, sin mencionar el hecho de que eran anónimas sus obras.
- c) El gran nivel del conocimiento adquirido por la creciente curiosidad científica: El estudio de la anatomía científica, la perspectiva matemática, los descubrimientos geográficos, el dominio técnico de los materiales artísticos, El conocimiento del mundo clásico, la pérdida de la religión como centro y fin de la vida humana - empequeñecimiento de Dios por la deificación del hombre-, etc.

d) Pleno auge de los talleres de pintura, (Creo que aquí vale la pena hacer una pequeña acotación a lo meramente histórico, pues tanto este punto, como el anterior, tienen que ver con lo que sostengo en mi tesis. En este momento los hombres empezaron a hacer disecciones de cadáveres para conocer la anatomía. Estudiaron las plantas, los animales, el cielo, las leyes físicas del mundo que nos rodea. El arte aprendió de la ciencia, y enseñó a los científicos, por ejemplo en la anatomía humana. Y ambos se fundieron a veces en un mismo ser, por ejemplo Vesalio. (Con todo lo anterior sólo quiero decir que los artistas tenían conocimientos variados -todos relacionados con la pintura, salvo en el caso de Leonardo- y sobre todo profundos.)

Los talleres de pintura eran grandes centros de saber pictórico y no pictórico. Había una gran competencia entre sus miembros. Y atesoraban sus valiosos conocimientos que sólo conocían los miembros de un mismo gremio. Fue así cuando la técnica alcanzó puntos altísimos. Gracias a la competencia y la guía de los maestros. Sin que esto fuera -como estúpidamente creen ahora nuestros grandes "genios"- un obstáculo para la creatividad, ni mucho menos una limitación para nuevas aportaciones, ya que por un lado la creatividad no tiene nada que ver con el correcto uso y conocimiento de las propiedades físico-químicas de los materiales. Por otro lado cada nuevo maestro fue añadiendo nuevos conocimientos a lo que a él mismo le enseñaron, y por lo tanto fue mucho mayor su legado. (Este último punto lo abordé en otros momentos de mi trabajo y es central en el discurso de Vlady. Además creo que tiene razón. Simplemente el conocimiento humano funciona así: Nadie empieza de cero, la aportación tiene que ser sobre lo que los otros hicieron.)

Un obstáculo aparente para los pintores de la época fue la limitación en cuanto a la temática, y la sujeción a medias a los caprichos de los gobernantes, pontífices y ricos mercaderes.

5) ANTECEDENTES INMEDIATOS A LA ESCUELA VENECIANA, LOS PINTORES FLORENTINOS

Leonardo da Vinci fue un alumno de otro conocido maestro: Verrocchio. El caso de Leonardo fue paradójico y paradigmático a la par, ya que fue a la vez el hombre más universal del Renacimiento, pero también fue *sui generis* por el grado y la amplitud de sus conocimientos. Su campo de conocimiento abarcó todo el mundo que lo rodeaba, algo que él pensaba que era su deber fundamental como artista, no como hombre de ciencia. Pero lo verdaderamente notable de este florentino fue el cómo pudo haber destacado en tantos campos a la vez. Una de sus principales aportaciones a la pintura fue el *sfumato* (efecto de desvanecer los contornos de una figura que se confunden con el fondo).

Casi contemporáneo a Da Vinci, surgió Miguel Ángel, quien pasó por el taller de Ghirlandaio, pero además profundizó en los estudios de la escultura clásica, de los grandes maestros del pasado y la disección de cuerpos como Leonardo. Su principal énfasis se dio en el estudio del cuerpo humano para dominarlo. Miguel Ángel bocetaba

con increíble minuciosidad cada dibujo antes de pintarlo. Miguel Angel alcanzó una fama que hasta entonces ningún artista había alcanzado, logrando una importancia social hasta entonces impensable. Su principal característica fue un predominio dibujístico sobre el color.

Rafael a su vez, fue discípulo de Perugino. Componía sus cuadros con una aparente sencillez, pero con una maestría increíble, donde se cuidaban todos los detalles sin que las figuras perdieran su armoniosa libertad.

6) LA ESCUELA VENECIANA

Venecia fue el segundo centro de importancia después de Florencia. Esta ciudad estuvo, como ya hemos dicho, muy ligada al Imperio Romano de Oriente, y en general a todos los pueblos del Mediterráneo ya que ocupa un lugar estratégico dentro de este mar. Por lo anterior, los cambios fueron más tardíos pero luego tomaron un notorio esplendor y características propias, ya que su condición geográfica le favoreció comercialmente, haciéndola muy próspera.

Dentro de la arquitectura, es muy célebre el Palacio de San Marcos, obra del arquitecto florentino Jacopo Sansovino, que logró mediante la repetición de algunos sencillos elementos entrelazados, un esquema nuevo, muy acorde al gusto local.

Durante el Alto Renacimiento se dió una importante sucesión de pintores en esta ciudad: lo que se ha dado en llamar la Escuela Veneciana. Esta escuela se caracterizó por el uso de la luz y el color, ya que los florentinos siempre estuvieron más preocupados por el dibujo. (Y antes de que llegaran los florentinos, durante la edad Media, el uso del color era independiente al de la realidad). Los cuadros de la escuela veneciana impactan por su color aún antes de que se pueda distinguir de qué tema trata el cuadro. Los cuadros de esta corriente, casi siempre tienen una cálida atmósfera que los unifica, e integra el color.

Los venecianos a pesar de no haber conocido la pintura clásica, se inspiraron en las mismas fuentes que los antiguos griegos: la vida humana, los paisajes radiantes de luz, la belleza, la mujer, etc.

Los primeros pintores importantes del renacimiento veneciano fueron los hermanos Bellini. Giovanni Bellini en un principio copiaba a su cuñado Andrea Mantegna, pero luego logra el colorido característico de la escuela. Bellini también es importante por sus relaciones con Durero, (que fue a Venecia a pintar un altar en el Fondaco dei Tedeschi). También se relacionó con Antonello da Messina, al que algunos autores clasifican dentro de esta escuela como el eslabón entre el Norte de Italia y Flandes, ya que su técnica nos hace pensar en que pasó por alguno de estos talleres del norte de Europa.

Bellini fue el jefe de un activísimo taller veneciano del cual surgieron portentos como Giorgione y Tiziano. Bellini utilizó el color como un recurso unificador dentro de la composición del cuadro. Entre los sucesores de los hermanos Bellini destaca Vittore Carpaccio, que estuvo muy activo dentro de las cofradías de los mercaderes.

A continuación hablaremos someramente de algunos de los más selectos representantes de esta escuela, ya que por las características de este trabajo no conviene hacer una revisión exhaustiva.

7) TIZIANO, EL MAESTRO MÁS IMPORTANTE Y CARACTERÍSTICO DE ESTA ESCUELA

De todos los miembros de esta escuela, Tiziano Vecelio fue el más importante. Vivió 99 años y alcanzó una fama equiparable a la de Miguel Ángel. Tiziano es considerado el gran maestro del color. En el color fue considerado tan grande como los florentinos lo fueron en el dibujo o la composición. Desdeñó la composición tradicional, y como Bellini y Giorgione, -sus maestros- logró la unidad del cuadro por medio del color. Rompió la simetría compositiva incorporando figuras en aparente desequilibrio, por medio del uso de la luz y del aire propios del cuadro. (Este último recurso, lo aprendió de Giorgione y fue una innovación sorprendente para su tiempo). Un buen ejemplo de esta maestría es su cuadro de "La virgen con los santos y la familia Pessaro", donde saca a la virgen del centro del cuadro, pero con los otros personajes, elementos inanimados, y el uso del color, logra reequilibrarlo.

Si entendemos a la pintura como el manejo del color, entonces tenemos que pensar que Tiziano es el pintor por excelencia, dado su magistral manejo del color.

Tiziano nació en Cadore, un pequeño pueblo del norte cercano a Venecia, y desde muy pequeño fue enviado a estudiar a esta ciudad, a la escuela de pintura del mosaísta Sebastiano Zuccato. Posteriormente paso al taller de Gentile Bellini, quien dijo de él, que no iba a ser de provecho para la pintura, por lo que se lo envió a su hermano Giovanni. Fue en este taller donde se formó, y donde conoció a Giorgione.

Tiziano también colaboró con Giorgione, y a los 24 años rivalizaba con el más famoso pintor de aquella época: Bellini. Junto con Giorgione, fueron finalmente líderes la pintura Véneta del Cincuecento. Fue en sus primeros años cuando trabajó los célebres frescos del Fondaco dei Tedeschi junto con Giorgione, este maestro del misterio y de tan escasa producción, del cual hablaremos mas adelante.

Los primeros cuadros que pinta Tiziano enteramente sólo son los frescos de Padua que le dedica a San Antonio.

Tiziano fue un trabajador incansable y prodigioso, destacó en la pintura de temas alegóricos de la mitología tanto como en la pintura religiosa. Fue el retratista oficial de

Carlos I, -quien extendió su imperio por 3 continentes-, además sostuvo con el emperador una relación cordial. Visitó varias veces al emperador en Augsburgo, donde pintó su famoso retrato ecuestre. Su fama rebasó las fronteras de Italia y fue considerado como un Señor al mismo nivel de los nobles a quien retrató. En vida, su mayor fama correspondió a sus retratos.

A pesar de haber sido tan encumbrado y de haber tenido contacto con las personalidades políticas más importantes de su época: el Papa y Carlos V, Tiziano contrariamente a Rubens siempre permaneció ajeno a los sucesos históricos (las luchas de los extranjeros por el dominio de Italia, La Reforma y la Contrareforma, las luchas contra el Islam, etc.) y sumido en su mundo pictórico. Después de haber sido el pintor de Carlos V, fue el pintor de Felipe II.

Realizó varios retratos a personajes ilustres y en alguna época llegó a ser influenciado por Miguel Angel y aún por el Manierismo, pero perdió esta influencia y logró un estilo propio a través del manejo de la luz y del color. También se le considera el inventor de los colores sucios. Viajó a Roma donde obtuvo la ciudadanía y visitó a Miguel Angel, a quien no le gustó mucho su color -es posible que por envidia-.

Algo relevante relacionado con la pintura de Tiziano y con el fin de esta obra, es el hecho de que abandonaba sus cuadros durante meses y aún años para después volverlos a trabajar.

Hacia el final de su vida se abandonó totalmente al uso del color, al ejercicio de la pintura. Y olvidó incluso su vida personal, dando entonces grandes muestras de su maestría pictórica. De esta época data su celeberrimo autorretrato de perfil. Por otra parte, cada vez recurre más a los numerosos ayudantes de su taller debido a los múltiples encargos que le hacían.

De la última época de Tiziano, dice Vasari que pintaba por pinceladas realizadas a golpes, aplicadas a brochazos y con manchas que de cerca no se pueden ver, y de lejos resultan perfectas.

8) GIORGIONE (Giorgio de Castellfranco)

Giorgione fue el maestro de esta forma que mencionábamos de unificar la composición a base del color. También debemos señalar que fue contemporáneo a Tiziano. Aunque es muy poco lo que se sabe de él y de hecho sólo 5 cuadros se le pueden atribuir sin ningún género de duda, su famoso cuadro de "La Tempestad", tiene un aire y una atmósfera integradora, como otras de sus obras, nos trasluce cierto misterio.

Compositivamente hablando, consideró los elementos de la naturaleza como los árboles y las nubes igual que si fueran personajes. Esta innovación la concretó Tiziano, ya que Giorgione murió muy joven.

A pesar de su corta vida influyó mucho en sus contemporáneos, tanto en el manejo de la luz y del color, como en el manejo de los elementos del paisaje que ya mencionamos.

9) CORREGGIO (ANTONIO ALLEGRI)

Correggio no fue precisamente Veneciano. Pero también era norteño, ya que provenía de la ciudad de Parma. Fue considerado tanto en sus tiempos como en los que le precedieron como un gran Innovador. Logró efectos enteramente nuevos ligados al color pero más directamente relacionados con la iluminación, misma que también unifica compositivamente el cuadro. Utilizó grandes contrastes lumínicos. Fue el primero en pintar las cúpulas y los techos de las iglesias como si los fieles pudieran ver las escenas celestiales desde la tierra.

10) TINTORETTO (JACOPO ROBUSTI)

Fue uno de los últimos maestros de la escuela Veneciana, aunque cronológicamente pertenezca mas bien al manierismo. Tintoretto buscó efectos más teatrales y fuertes. Sacrificó la belleza y el color de Tiziano y Caravaggio en pos del dramatismo. Esto se debe a que la técnica en ese entonces alcanzó un punto culminante.

Tintoretto muchas veces dejó los cuadros inacabados, y desgraciadamente tuvo un reconocimiento tardío. Se dice que no fue aceptado en el taller de Tiziano, -se piensa que por envidia- y tuvo que luchar contra todo y contra todos. Tenía un carácter que le valió el apodo "il furioso" y no gustaba de la gente. Estudiaba continuamente las esculturas de Miguel Angel, y se valía de pequeñas figuras y maquetas, que colgaba del techo y a las que daba distintas iluminaciones. Su obra, como su genio, fue violenta.

11) EL VERONÉS (PAOLO CALIARI)

Hijo de un escultor veronés, destacó pronto y fue llamado a pintar la sala mayor del Gran Consejo, del palacio de los Dux. El Veronés gustaba de las grandes apoteosis épicas, con balaustradas, columnatas, etc. Pintaba escenas teatrales saturadas de personajes secundarios junto a los principales, donde intervienen personajes famosos de entonces. En su famoso cuadro de las bodas de Caná, pinta a otros colegas como Tiziano vestidos de músicos. Su interpretación de este tema fue tan libre que incluso llegó a tener problemas con la Santa Inquisición por las licencias que se daba. De estas dificultades salió airoso gracias a su ingenio, diciendo que como a los locos y a los poetas, a los pintores se les permitían ciertas concesiones que nada tenían de herético.

Al finalizar la llamada Escuela Veneciana, con toda esa caterva de grandes maestros del color, el arte Italiano cayó en una crisis, que degeneró en un movimiento

llamado Manierismo. Para cualquiera que se planteara el hecho de ser pintor con seriedad, tenía un difícil camino, dado que muchos de estos maestros llegaron a puntos poco menos que insuperables.

OTROS PINTORES RELACIONADOS CON ESTE TRABAJO, FUERA DE LA ESCUELA VENECIANA

12) EL GRECO

Doménico Teotocópulos, aunque Cretense, se perfeccionó pictóricamente en Italia, concretamente en Venecia. La forma en que terminaba sus cuadros con colores enteros, tras haber puesto muchas capas de color, y su manera de aplicar los blancos para velar encima de ellos, lo sitúan de alguna manera como un sucesor de la Técnica Veneciana, además de su relación pictórica con Tintoretto.

El Greco encontró fascinante el trabajo de Tintoretto. Ya que como no había sido educado en la búsqueda de la corrección en el dibujo, no tuvo los reparos que tenían sus contemporáneos.

El Greco era un hombre religioso y lleno de pasión y logró transmitir estos sentimientos en sus obras religiosas, descuidando las formas, proporciones y colores naturales. Se supone que también aprendió de Tintoretto a desequilibrar las composiciones.

En Toledo encontró el alejamiento y la paz que le permitieron trabajar con libertad. También parece que en España sus contemporáneos (Si bien sus contemporáneos aceptaron gustosos su obra, a la siguiente generación llegó la crítica y la incomprensión. Fue hasta el S. XIX cuando se empezó a revalorar la pintura del Greco.) fueron mas tolerantes con su desapego al naturalismo de lo que habían sido en Italia con su maestro. Tuvo un taller con numerosos ayudantes para poder darse abasto en la producción de los muchos encargos que le hicieron.

13) RUBENS

De igual forma que con El Greco, sucede con Rubens. En quien podemos apreciar la utilización de la técnica de realce de los blancos a través de las veladuras, logrando así unos acabados sorprendentes. Para ilustrar lo que digo, sólo basta citar su cuadro del Museo del Prado, donde retrata a María de Medicis. Hay que ver en las carnaciones de la cara, cuello y manos, el blanco casi puro, o velado tras el naranja del fondo, para entender lo que dice Vlady.(Además existe otra importantísima razón por la que incluyo a Rubens en este trabajo, y es que en la parte final del multicitado libro de Doerner sobre los materiales de la Pintura, al hablar de las técnicas de los grandes maestros, nos habla de un empleo del blanco como lo hace Vlady.)

Rubens llegó a Roma a la edad de 23 años y fue influido por Carracci y Caravaggio. Rubens regresó a Amberes a los 31 años, cuando ya había aprendido todo lo que le hacía falta.

Rompió la tradición flamenca de pintar en pequeñas tablas y empezó a experimentar con formatos más monumentales. Utilizó la iluminación y el colorido como parte de la composición efectista. En sus cuadros se percibe una gran libertad. Rubens también llegó a manejar un taller enorme, pues siempre tuvo más encargos de los que podía pintar. En este taller él solo daba los últimos toques a los encargos. Su pincelada maestra era la que marcaba la diferencia, comunicando vitalidad a todo lo que pintaba. Rubens gozó de una fama como la de Tiziano, ya que su pintura como ninguna, ayudaba a enaltecer a los grandes personajes de aquella época, de los que acaparaba la atención. Alcanzó un encumbramiento semejante al de los nobles, e incluso se le confiaron peliagudas misiones como embajador internacional. Sus cuadros, al igual que los de Tiziano fueron resueltos mucho más pictórica que dibujísticamente.

14) VLADY

Para aquel que no lo sepa Vlady (Vladimir Kibálchich) es un pintor ruso-mexicano, que nació en San Petersburgo en 1920. En 1933 salió junto con su padre, el historiador Víctor Serge, rumbo al destierro. Estuvo en Francia y en Bélgica antes de llegar a México en 1943.

Sus obras de caballete son numerosas y de gran calidad, entre ellas también existen algunas de formato muy grande. Pero su trabajo más conocido es el que hizo para la Biblioteca Lerdo de Tejada en el Centro de la Ciudad de México, donde pintó más de 2000 metros cuadrados al fresco. Con un colorido variadísimo.

Además practica continuamente el dibujo y el grabado. En un principio utilizaba el óleo, pero al ver el ennegrecimiento y la pérdida de vivacidad de éste, empezó a experimentar con el temple. Inició así su reconstrucción de la técnica veneciana. (16)

CAPÍTULO II

PROCESO METODOLÓGICO GENERAL DE LA TÉCNICA VENECIANA (DE ACUERDO A LO OBSERVADO EN EL TALLER DE VLADY)

NOTA ACLARATORIA

La primera aclaración pertinente, es que este capítulo se refiere al proceso metodológico de acuerdo a lo observado en el taller de Vlady. Esto significa, que en este momento no voy a incluir otras posibilidades distintas, por ejemplo: si menciono que utilicé como soporte un bastidor de madera cubierto de lino, preparado a la media creta, esto no excluye otras posibilidades -como utilizar un fondo de yeso podrido sobre un soporte rígido-, ni quiere decir que esta opción sea la más recomendable. En la parte referente a las fórmulas haré estas comparaciones desde un punto de vista crítico. Por el momento solo daré testimonio de lo que sucedió aquella vez, durante esa breve estancia.

Otra aclaración pertinente es que de sobra sabemos que en la práctica de la pintura no puede haber una metodología rígida. No hay caminos seguros, recetas infalibles, ni guías prefabricadas. Hoy en día apenas existen algunas fórmulas confiables para preparar emulsiones, barnices, colores, etc.,. Incluso estas fórmulas varían ligeramente entre los diferentes autores. Debemos entender que cada cuadro plantea un problema distinto. Cada pintor podría escribir una metodología diferente para cada una de sus obras.

La pintura, contrariamente a lo que los burócratas piensan, va mucho más allá: Si a la pintura ni siquiera técnicamente se le puede encasillar en una metodología concreta -hablando de una técnica específica como la Veneciana-, ¿qué podremos pensar del aspecto artístico? ¿Podrá alguien -y no digamos yo mismo- escribir una guía paso a paso para cualquier técnica que no caiga en lo más estúpido, en lo más baladí? Evidentemente, no. Es imposible escribir una guía metodológica de cualquier técnica -no sólo de la Veneciana- con pasos concretos. Una guía "hágalo Ud. mismo" en 20 fascículos, no puede ser escrita para la pintura. Ni el mismo Cennini lo pretendió. Y seguramente ni él ni Pacheco, lo hubieran logrado.

El problema es mucho más complejo. La enseñanza se adquiere de otra forma. En la parte correspondiente a la metodología explico lo que yo creo que va a guiar mi aprendizaje de la pintura. (A falta de un taller antiguo). En esa parte menciono varios puntos a cubrir dentro de la enseñanza. Dos de ellos tienen que ver con este capítulo: uno se refiere a la consulta a los maestros y pintores ya formados. El otro se refiere al estudio de textos referentes a los materiales, siempre que estén escritos por personas calificadas.

Estos dos puntos aquí tienen una relación evidente con el capítulo que ahora nos ocupa. El primero de ellos porque es la memoria escrita según mis propias observaciones

sobre lo aprendido a un conocido maestro como Vlady. Y el segundo porque además se convierte en un texto de consulta -dicho sea con la modestia propia del amanuense, no del autor-. Por lo tanto, lo que a continuación aparece es sólo un testimonio o recopilación escrita, que puede servir como un auxiliar más o menos ordenado, para aquel que ya conoce algo sobre la pintura -requisito *sine qua non*- para leerlo. Aunque por supuesto, siempre estará sujeta al criterio y a la crítica del usuario. Y a la crítica y a las correcciones del autor a través del tiempo.

1) SOPORTE (17)

- Lino Crudo
- Bastidor de pino con chaflanes
- Tachuelas de Tapicero
- Sisa de Aguacola a 70 grs./litro

2) IMPRIMACIÓN A LA MEDIA CRETA (18)

Se aplica una vez que fue efectuada la sisa, y que ya está totalmente seca.

Se dan 5 ó 6 capas muy delgadas, restregadas con una brocha de cerda natural de pelo recortado, lo mas corto que se pueda.

Las capas se restriegan en todos los sentidos para que ningún poro quede abierto, ni se vaya a hacer algún encharcamiento. Una vez restregada la imprimación, se empareja con la brocha para que no queden huellas. Es importante en este momento no agregar mas imprimación con la brocha, sólo se trata de emparejar la que ya se restregó anteriormente sobre el lino.

A la hora de imprimir, es conveniente esperar a que esté seca la mano anterior para dar la siguiente, ya que de otra manera, la mano anterior se puede levantar. Para saber si la mano anterior se secó completamente se puede poner el cachete directamente sobre la tela, y se notará táctilmente con mayor facilidad que con la mano, la diferencia entre estar fría y estar húmeda aún.

(Sobre este punto, tal vez valdría la pena experimentar con Creta o tal vez con Yeso Podrido, pero como ya me he referido anteriormente, abundaré al respecto en el anexo de las fórmulas).

3) FONDEADO

Una vez que el cuadro está totalmente imprimado, es conveniente fondearlo con un tono medio, como tierra de sombra natural, siena, tierra verde, etc. (la mayoría de los

textos nos dicen que los venecianos fondeaban con Caput Mortum o con un pardo rojizo. Rubens lo hacía con un gris medio.)

La gran ventaja de empezar con un tono medio es que tapa el blanco de la imprimación de un modo mas o menos uniforme (aunque la uniformidad no es un parámetro importante, ya que algunos pintores aprovechan los accidentes fruto de una aplicación irregular del fondeado). Con un fondo así siempre se puede acentuar el color en ambos sentidos, es decir que siempre se pueden reforzar tanto los tonos oscuros como aquellos luminosos por medio del realce de blancos.

En esta etapa utilizamos una brocha de pelo, muy ancha y suave -nosotros lo hicimos con una de pelo de camello, aunque pudo haberse hecho hasta con una de cerdas-. Se pone en una pequeña bandeja de peltre un poco de barniz dammar, y se le agrega el pigmento del color seleccionado, y se aplica según se prefiera, pero de una manera suave y suelta. El único cuidado importante que hay que tener en este momento, es que no quede ningún poro blanco porque resultan desagradables y distraen a la vista. (Mas tarde comprobé que es preferible fondear con temple que con barniz, porque tal como algunos autores mencionan, cambiar la superficie semi-absorbente de la media creta, por la superficie lisa del barniz no es conveniente en una instancia tan temprana).

4) MODELO

Propusimos un modelo con predominio de tonos blancos y ocre claros: Se trata de un ejercicio difícil donde todos los objetos colocados son de tonos y luminosidad semejante, lo que dificulta las cosas.

Sobre una mesa vieja de madera verde, colocamos unos paños blancos de fieltro, a manera de mantel. Pusimos un énfasis especial en el drapeado. Encima colocamos dos cráneos, uno humano a la izquierda y otro equino al lado derecho. Ambos están colocados en forma perpendicular el uno respecto al otro. Los dos están a 3/4 de perfil hacia el frente del observador y mirándose el uno al otro.

Como fondo se ha colocado una pieza de lino crudo, colgada como cortina, también tiene algunas suaves arrugas.

5) BOCETOS Y APUNTES DEL MODELO

Se hacen varios estudios de la composición del futuro cuadro. Estos estudios se hacen a lápiz pero no a línea, sino que se les dan valores de clarooscuro e iluminación semejantes a los que se le darán al cuadro, una grisalla desde el blanco hasta el negro.

6) TRAZADO DEL CUADRO

Sobre el fondo ya seco de tierra de sombra natural diluida en dammar, trazamos con gis blanco directo el dibujo. Este dibujo es a línea, lo mas limpia posible, sin valores, ni luces ni sombras. Vlady me explica que es conveniente trazarlo a tiza blanca para no ensuciar el fondo. Podemos trazarlo con toda seguridad, gracias a que las dudas principales han sido resueltas en los bocetos previos.

7) EMULSIÓN

Una emulsión es -por definición- un líquido disperso en otro líquido de diferente densidad. La leche es un ejemplo de una emulsión ya que en ella podemos ver las gotas de grasa flotando dispersas en la parte acuosa.

La emulsión para el temple, así como el blanco de titanio al temple, tienen como base la unión del aceite con el agua, y este milagro se hace posible gracias al huevo que permite esta conjunción.

Conviene siempre utilizar una emulsión en buen estado, teniéndola refrigerada si es posible. Si empieza a deteriorarse conviene preparar más. Cuando se ha deteriorado dentro del frasco, conviene buscarse otro nuevo. Si no se hace así, se corre el peligro de que toda la nueva emulsión que se vaya poniendo así, se fermente con mucha más rapidez.

8) REAFIRMADO DEL TRAZO Y APLICACIÓN DE LAS PRIMERAS SOMBRAS

Sobre el dibujo a tiza blanca, se reafirma con un pincel más o menos delgado el dibujo a línea, corrigiendo en caso de ser necesario aquellos defectos que tenga el dibujo primitivo. Esta segunda operación de dibujo se debe hacer con la mayor soltura, ya que por un lado contamos con el trazo original en blanco, y por el otro lado las subsecuentes capas nos ayudarán a afinar cada vez mas el dibujo en caso de ser necesario.

Siempre que se aplique negro se debe colocar magro: nunca graso. Siempre que se trabaje con emulsión es preferible tratar de resolver a la primera y con soltura, ya que estas aplicaciones no son nunca definitivas -porque son transparentes-. Además si se repasa muchas veces en el mismo lugar antes de que seque, se puede engrasar retrasando su secado, o se pueden levantar las capas anteriores.

Con una brocha ancha de suave pelo de camello, previamente remojada en emulsión con pigmento negro, damos las primeras ideas de las sombras más intensas. En las sombras menos intensas se le agrega un poco mas de temple de huevo. Todo esto como ya he dicho antes, se hace con la mayor de las libertades, así una vez terminada esta rápida operación, nos encontramos con un cuadro en donde ya existen algunos negros

intensos, algunos negros más ligeros, y algunos tonos medios del fondeado: es decir que tenemos algunos valores primitivos que nos permitirán pasar al siguiente punto.

9) REALCE DE LOS BLANCOS: EL USO DEL BLANCO AL TEMPLE, TEMPLE GRASO, O PÚTRIDO (19)

Al día siguiente, o ese mismo día si se comprueba que el negro ha secado totalmente. Se puede proceder a realzar las luces principales del cuadro mediante el uso del Blanco de Titanio al temple que debemos preparar de acuerdo a la fórmula que aparece en el anexo.

Este blanco se aplica con un pincel de cerda mediano. Se puede restregar un poco y/o diluir con agua (20), aunque es recomendable no hacerlo porque pierde su poder cubriente. Ahora tengo una especie de grisalla con valores que van del blanco al negro, pasando por el color tierra del fondo.

10) PRIMERA VELADURA CON BARNIZ Y PIGMENTO

Unos cuantos días después de haber dejado los dos cuadros de los cráneos secar, me dice Vlady que hay que sellarlo por primera vez con la primera capa de Barniz. Este procedimiento suena un poco sacrilego y peligroso. Yo recomiendo la mayor de las cautelas. Sin embargo el Doerner también lo cita, dedicándole capítulos enteros al temple barnizado, pero advirtiéndonos de sus desventajas: *"Las dificultades se acumulan al barnizar una pintura al temple. En la mayoría de los casos, la armonía cromática, agradablemente mate, etérea, y atractiva de los distintos colores, como ultramar, rubia, óxido de cromo encendido, se vuelve estridente, abigarrada y dura. En lugar de la luminosidad superficial mate, hace acto de presencia una luminosidad intensa vidriosa que hace aparecer como manchas la mayoría de los colores. Lo peor es que las diversas tonalidades no se modifican uniformemente, sino con valores totalmente distintos".* *"Hay que ser prudente con las capas intermedias (se refiere a los barnizados intermedios) y no utilizarlas en cualquier instante sin necesidad. Los peligros quedan disminuidos notablemente cuando se pinta enseguida sobre barnices intermedios aún húmedos. Bocklin barnizaba los temples al final del día de trabajo con almáciga diluida".* Max Doerner "Los materiales de Pintura" y su empleo en el arte. Barcelona, Revertè 1991. pp. 159 y 160.

Este proceso se podría considerar el fin de la primera etapa, y sirve para preservar esta etapa inicial del cuadro. Este procedimiento se habrá de repetir cuantas veces sea necesario, y el aspecto final será la suma de todas las capas anteriores -transparentes por supuesto-. Cuando hablamos de que esta operación se habría de repetir muchas veces, Vlady se refirió a Tiziano, de quien se dice que le daba 30 ó 40 capas a sus cuadros. Al respecto yo leí que en algunos lugares la pintura alcanzaba los dos centímetros de grosor.

En esta mano de barniz que le vamos a dar, aprovechamos para meter un poco de pigmento -Tierra de Sombra Natural-, acentuando las zonas más oscuras, y diluyendo el pigmento con mayor cantidad de barniz en las zonas más claras. El efecto logrado por este medio es que el cuadro toma una entonación general donde ningún color se dispara -ni siquiera los blancos-. Además el color negro que habíamos aplicado con la emulsión de huevo, se debilita en intensidad al volverse casi transparente. Ahora es conveniente dejarlo reposar durante varios días a que seque totalmente.

Hasta aquí llegó mi aprendizaje con respecto a la T. Veneciana en el taller de Vlady. Sin embargo le vi darle el acabado final a un cuadro con trementina de Venecia, aplicada con los dedos y saturada de pigmento en ciertas zonas. Sobre este punto Busset dice *"Para terminar sus obras, empleaba un método personal, que tan solo el Giorgione, entre los pintores de la Escuela Veneciana, parece haber practicado. Pintaba con el pulgar, y valiéndose de los dedos extendía la pasta y la fundía en matices indefinibles."* *"Este método de trabajo con el dedo, particularidad del maestro veneciano y sobre el cual creemos no se ha llamado hasta ahora la atención de los artistas, presenta alguna analogía con nuestro procedimiento moderno de la espátula, como ésta, alisa la pasta, creando transparencias imposibles de obtener con cualquier otro procedimiento. Igualmente a él se deben los modelados por grandes planos a que era afecto el Tiziano y que daban a las figuras su aspecto particular."* Busset, Maurice, *La Técnica Moderna del cuadro*. Argentina. Hachette, 1952. p 73.

Sobre las Veladuras Doerner escribe todo un capítulo que sería demasiado cansado transcribir, sólo señalaré que se encuentra en las páginas 136 y 137. Sólo cito unos cuantos detalles: *"...Empleados en veladura (pintura por transparencia) los colores al óleo dan a los tonos luz en profundidad y con ello la máxima claridad y belleza de colorido...Lo mismo que en la técnica del tinte, presupone el velado un tono inferior más claro que es coloreado por el tono superior transparente, pero que a la vez se oscurece...Los antiguos maestros lo utilizaban con frecuencia en transiciones o medios tonos en carnaciones. Resultaban efectos que no se pueden pintar directamente. El tono de transición pintado directamente, por el contrario, da una impresión de pesadez."* Doerner *Op. Cit.* pp. 136 y 137.

"El descubrimiento genial de los Van Eyck, que hizo de ellos los primeros pintores de su tiempo, fue el de diluir estos barnices viscosos en una esencia volátil y de hacer un líquido claro fluido, de un empleo tan fácil como el del temple al agua." Busset *Op. Cit.* p 49.

Doerner nos hace dos revelaciones importantes sobre lo que es la técnica mixta de las cuales extraigo a continuación unos cuantos fragmentos:

"...Como mejor se procede con el blanco al temple que seca rápidamente, intensifica las luces y da relieve, y se aplica encima el color con pintura resinosa al óleo de manera diáfana o semiopaca..."

"...Sobre un tono coloreado, la imprimatura, dado con color magro al óleo, o mejor aún con color diáfano resinoso al óleo, con ocre, tierra verde, etc. se hacía resaltar el blanco al temple..."

"...Antes de la imprimación se ejecuta un exacto diseño de contornos sobre el fondo de yeso con temple. En la intensificación del blanco se pasa en capa delgada sobre las sombras de tal modo que la tonalidad se vea al través..."

"...El espíritu de esta técnica estriba en la subdivisión del trabajo en forma y color..."

"...El paso progresivo de tonos claros a oscuros es práctico. La emulsión diluida, incluso el agua pura, permite la inserción de los detalles pictóricos más pequeños, como los del pelo o de las joyas de las obras maestras tudescas..."

"...Así se pueden obtener con temples de caseína o de huevo y colores resinosos al óleo los efectos de la escuela flamenca o de Durero..." Doerner Op. Cit.

También nos habla de la Técnica Veneciana en las pag. 163 y 164, pero no lo cito aquí, porque ya lo incluyo mas adelante.

Vale la pena resaltar que estas dos técnicas coinciden bastante con la seguida en el taller de Vlady. Lo cual me da bastante confianza.

11) LO QUE LOS AUTORES CONSULTADOS DICEN SOBRE LA TÉCNICA VENECIANA

Bontcé al referirse a la Técnica Veneciana, es francamente desconcertante. Parece negar lo que todos los demás autores confirman: *"Tiziano esbozaba a cuerpo, y atrevidamente, en una sesión y sin retoques dejaba el cuadro durante meses para que secase bien y terminaba con veladuras: sus fondos eran rojos, nunca blancos. Mientras que el método clásico requería fidelidad al dibujo sutil fijado sobre la preparación y exigía método y prudencia, el esbozo a cuerpo permitía una improvisación rápida y hasta fogosa...El oscurecimiento de muchas de las pinturas del Tiziano se debe, en gran parte, al método Alla prima y particularmente a la base rojiza o gris del cuadro. A pesar de su conocida fase "Veladuras ¡treinta o cuarenta!" estas no eran abundantes en algunas obras y las limitaba para intensificar un color, para diferenciarlo de los locales, sombras o blancos, y para obtener una tinta que difícilmente podía ser obtenida de manera directa...El estado de conservación de la mayor parte de las obras de Tiziano es deplorable"* Bontcé, J. *Técnica y Secretos de la Pintura*. Barcelona. Reforma L.E.D.A. 1972.

Sin embargo, al hablar sobre Rubens dice lo siguiente: *"Este gran pintor de Flandes fue un verdadero genio de la técnica...La cualidad luminosa y transparente de los primitivos por la aplicación de superposiciones ligeras sobre una preparación blanca, ya se pierde con Rubens; éste por la adición de blanco en sus colores, pinta con pastas mas o menos opacas y cubrientes que permiten una resolución rápida, las superposiciones diversas y hacen más fáciles las rectificaciones...Su mezcla de colores era de una simplicidad extrema; por lo general, los mezclaba en el mismo lienzo pero no por mezcla íntima de un color con otro, sino por superposiciones de una capa de color frío sobre otro cálido y sucesivamente otra de color frío para que los colores no se enturbiaran o ensuciaran al ser mezclados entre si"* Bontcé Op. Cit.

Como podrá observar el lector en ninguno de los párrafos habla de realce de blancos. Algo que a todas luces parece imprescindible en ambos pintores.

Busset nos relata varios pasos de la Técnica que practicaba Tiziano: *"...pone sobre la imprimación a la cola un primer bosquejo, muy espeso, tratado a pleno empaste. Esto es lo que se llama "hacer el lecho de la pintura". "Habiendo tenido los colores largo tiempo para secar y reaccionar en su faz química, pintaba entonces con seguridad. El espacio de tiempo dejado entre el esbozo y los retoque nos hace comprender las razones de la excelente conservación de sus obras...dejaba pasar a menudo algunos meses sin mirarlos" "Es probable, antes de trabajar en este segundo estado de su cuadro, que el pintor hiciese desaparecer, con el raspador y la piedra pómez, las asperezas del primer esbozo." "...los colores eran aplicados antiguamente y en su mayor parte con el pincel de marra o de ardilla, trabajando una materia grasa y fluida...los colores del Tiziano no eran mezclados con barniz como los de sus antecesores; el aspecto mate de sus blancos reflectantes, pero no transparentes, demuestra el empleo de aceites puros". "Un nuevo y prolongado secado seguía al segundo estado." "Para terminar sus obras,...Pintaba con el pulgar, y valiéndose de los dedos extendía la pasta y la fundía en matices indefinibles."*

"Tres procedimientos a base de aceites secantes hicieron sus pruebas en el curso de los siglos y fueron empleados por los grandes coloristas.

1.-La técnica de los Van Eyck de los barnices resinosos, la más bella y duradera, pero de ejecución lenta y mimuciosa.

2.-La técnica del Tiziano: los empastes empleados en fondos opacos, menos sólida que la precedente y difícil de realizar en perfectas condiciones.

3.-La técnica de Rubens: "transparencia y empastes medianos, muy sólida, de una ejecución rápida y fácil y de bella materia" Busset Op. Cit. p. 38.

Como podemos apreciar, la comparación de los textos de los diferentes autores es desconcertante. Confirma lo que Vlady decía de que existen tantas técnicas venecianas como cuadros.

CAPÍTULO III

EMPLEO DE LA TÉCNICA VENECIANA EN LA PROPUESTA PLÁSTICA PERSONAL

Este capítulo se refiere -como su nombre lo indica- a la aplicación material de los conocimientos aprendidos con Vlady, investigados en los libros consultados, y obtenidos en dos años de experimentación y de asistencia a diversos talleres. Se trata de iniciar este larguísimo camino de concretizar las fórmulas y conocimientos obtenidos en unas cuantas obras reales, y de luchar contra todos los problemas que ello implica. (21)

Se trata igualmente de buscar distintos medios para alternar y/o sustituir la aplicación de la pintura directa y pastosa al óleo, en pos de la recuperación de las viejas tecnologías pictóricas. Para revivirlas y aplicarlas en mi propia obra, para enriquecerla de recursos plásticos, y atenuar en lo posible los cambios de color y el deterioro de mis obras por el paso del tiempo.

Esta aplicación pictórica, física y matérica de los conocimientos adquiridos es la verdadera razón de este trabajo (mucho más importante que la obtención de un grado académico, que siempre queda relegada -por este trascendental motivo- a un segundo término). Para mí la mera investigación, por sí misma, no tiene ningún objeto. No sirve para nada, dado que no soy investigador, ni científico, ni en el campo de la pintura me interesa acumular conocimientos solamente por deporte. Y contrariamente a lo que muchos de mis compañeros quieren, yo no tengo la pretensión de experimentar con nada nuevo, ni mucho menos buscar nuevos materiales. En este punto me gustaría ser un ortodoxo y un reaccionario. Creo que los materiales antiguos funcionan bastante bien. La calidad, la luminosidad, y el estado de conservación de las obras de los grandes genios de antaño y de los de hogaño certifican y avalan mi irrefutable ortodoxia.

En este momento y en este lugar del trabajo, quiero confesar lo que he sufrido a veces cuando durante esta aventura se me han craquelado los cuadros. Lo cual hasta ahora, nunca me había pasado, -pues siempre me he jactado de hacer buenas imprimaciones, y de manejarme dentro de los límites señalados por una rectitud casi "salatiana"-. He pasado momentos verdaderamente desesperados por conseguir estos nuevos conocimientos. Muchas veces no he tenido a quien preguntarle, pues ya casi nadie trabaja al temple. Sin poner ni siquiera un ápice de exageración, les puedo asegurar que he llegado hasta a pasar noches en vela por estos motivos. Gracias a este doloroso proceso, he comprendido la verdadera razón del oficio del pintor. Y el grande valor del maestro de pintura, que nos acorta tanto el camino.

Todos los cuadros que empecé en el primer intento se craquelaron. La mayoría se quedaron en el camino. Otros los reinicié.

Ahora, en unos cuantos párrafos les voy a resumir lo que hice. Pero llevo ya más de 2 años trabado en esta obra, pintando muchas horas diarias. Sufriendo mis errores, sufriendo mi ignorancia. Estoy seguro de que este trabajo no reflejará todo ese penar. Ni esta amargura importa ahora que ya no se me craquelan los cuadros, ahora que he logrado algunos modestos avances.

Sin embargo, no por ello me voy a llenar de júbilo. Pues todavía falta en lo técnico lo mas difícil: la prueba del tiempo. Y en lo artístico, lo imposible, pintar como los grandes maestros.

Por otra parte y como consejo de Vlady, para seguir practicando sin interrumpir este proceso didáctico, empiezo dos autorretratos, otros dos cuadros con un mismo modelo, otro modelo, un retrato, simultáneamente. Así puedo seguir pintando sin perder tiempo en esperar los engorrosos tiempos de secado. Y sin preocuparme en buscar nuevos objetos, temas, etc., ya que lo que importa ahora es pintar conforme a esta técnica sin tener demasiados miramientos, al cabo son sólo ejercicios.

Por último quiero decir que los cuadros que aquí presento, sólo son ejercicios. No son una propuesta que busque sorprender a los sinodales. Sólo son sencillos ejercicios donde procuro copiar las cosas que tengo a la mano para poder ejercitarme, y abordar el problema pictórico una y otra vez: aplicar el temple, el pútrido, los barnices, etc. conmutándolos y permutándolos de mil maneras imaginables. Espero que las críticas recibidas se canalicen en el aspecto técnico, y que por esta vez no profundicemos en cuestiones temáticas, ni en discusiones infinitas. (22) Simplemente muestro algunos ejercicios que llegaron mas o menos a buen término, y que no son representativos de la cantidad de cuadros que pinté, y que se frustraron en este tiempo. No me siento orgulloso de ellos, simplemente creo que son algunos ejercicios dignos, donde se muestran -aún en forma primitiva- algunos hallazgos que aplicaré seguramente con mayor destreza en el futuro.

BREVE EXPLICACIÓN TÉCNICA SOBRE CADA CUADRO PRESENTADO

1) CRÁNEO DE BORREGO

(tabla de aglomerado/loneta/media creta)

Trazado directo a línea

Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.

Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)

Aplicación directa de óleo en zonas mas oscuras

Barnices intermedios con Dammar.

Barnizado final con Trementina de Venecia aplicada con los dedos y sin diluir.

2) LIRIOS 1 (tabla de aglomerado/loneta/media creta)

Trazado directo a línea

Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.

Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)
Veladuras con óleo y Trementina de Venecia
Barnices intermedios con Dammar.
Barniz Dammar con cera de abejas. (Para lograr acabado mate).

3) LIRIOS 2 (tabla de aglomerado/manta/media creta)

Trazado directo a línea
Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.
Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)
Veladuras temple y barniz dammar.
Barnices intermedios con Dammar
Realce de colores intensos con óleo.
Barniz final acabado brillante

4) NATURALEZA MUERTA (tabla de aglomerado/manta/media creta)

Trazado directo a línea
Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.
Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)
Veladuras temple y barniz dammar.
Barnices intermedios con Dammar.
Barniz final acabado brillante

5) AUTORRETRATO (tabla de aglomerado/manta/media creta)

Trazado directo a línea
Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.
Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)
Veladuras temple y barniz dammar.
Barnices intermedios con Dammar.
Veladura con tierra de sombra natural para enfatizar las zonas mas oscuras
Barniz final acabado brillante

6) PAISAJE 1 (tabla de pino/loneta/media creta)

Trazado directo a línea
Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.
Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)
Veladuras temple y barniz dammar.
Barnices intermedios con Dammar.
Veladura con tierra de sombra natural para enfatizar las zonas mas oscuras
Realce de colores oscuros con óleo
Barniz final acabado brillante

7) CUADRO NEGRO (tabla de caoba/media creta)

Trazado directo a línea

Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.

Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)

Veladuras temple y barniz dammar.

Barnices intermedios con Dammar.

Veladura con tierra de sombra natural para enfatizar las zonas mas oscuras

Realce de colores oscuros con óleo

Barniz final acabado brillante

8) PAISAJE DEL POPOCATÉPETL (tabla de aglomerado/manta/media creta)

Trazado directo a línea

Sucesivas capas de temple de color, empezando por el amarillo.

Realce de blancos con pútrido pastoso (receta de Nishizawa)

Veladuras temple y barniz dammar.

Barnices intermedios con Dammar.

Veladura con tierra de sombra natural para enfatizar las zonas mas oscuras

Realce de colores oscuros con óleo

Barniz final acabado brillante

Como el lector se habrá dado cuenta, no presento el cuadro que empecé en el taller de Vlady, ya no pude conseguir llevarlo a buen término.

ANEXO CON LAS FÓRMULAS MAS COMÚNMENTE EMPLEADAS EN LA TÉCNICA VENECIANA

En esta parte hacemos un compendio de las fórmulas que hemos mencionado a lo largo de esta tesis.

En cuanto a dichas fórmulas, hemos hecho una distinción entre unas y otras de acuerdo a un criterio de uso. Es decir, las de uso más frecuente y las de uso menos extendido. Las primeras como son las imprimaciones o las barnicetas, son conocidas por todo mundo y se aplican bajo criterios mas o menos uniformes, por lo cual no vale la pena hacer mayores comentarios. Además aparecen en todos los libros que existen sobre técnica pictórica y materiales. Por si esto fuera poco, estos aspectos básicos de técnica pictórica forman parte del programa de estudios de nuestra Maestría en Pintura, y todos los alumnos las hemos preparado al menos una vez.

Es un caso totalmente distinto el referente al pútrido o a la misma emulsión. Por ejemplo en el segundo caso, prácticamente todos los estudiantes de este posgrado han pintado al menos un cuadro al temple, puesto que así lo contempla el programa. Sin embargo nos topamos con que existen gran variedad de emulsiones en los libros, y que casi todo el mundo tiene sus propias fórmulas, por llamarlas de algún modo, caseras.

El pútrido es sin embargo el caso mas excepcional y peregrino de nuestra tesis, ya que no todo mundo lo conoce. -De hecho el nombre de pútrido, no sé dónde se origina, y si lo llamo así es porque ese nombre viene en los apuntes de Nishizawa. Pero hasta donde he visto cada autor lo nombra de un modo diferente.- Las fórmulas varían notablemente de autor a autor, así como su nomenclatura. Y como explico en las conclusiones, si me atrevo a pensar que son variaciones de una misma receta, es porque todas están pensadas para hacer una intensificación o realce de los blancos, y lograr unas zonas de luminosidad extrema, impensable de otro modo. Una vez contemplados estos aspectos, pasemos directamente a las fórmulas.

1) MEDIA CRETA

- 1 VOL. DE COLA DE CONEJO EN POLVO, (a 70 GRS./Litro de agua). (Vlady la utilizó sin rebajar, aunque hay quien la aplica diluyéndola con otro litro de agua, es decir, que queda a 35 grs./litro de agua. Sobre este punto el mismo Doerner menciona varias proporciones, por lo que es posible imaginar lo que variará de autor a autor.)
- 1 VOL. DE CARBONATO DE CALCIO
- 1 VOL. DE BLANCO DE CINCO (Algunos maestros recomiendan medio volumen de blanco de cinc y medio de blanco de titanio.)
- 1/3 PARTE DEL VOLUMEN DE ACEITE DE LINAZA (También se puede usar aceite de linaza espesado al sol, o Stand Oil.)
- 1 a 3 VOL. DE AGUA LIMPIA

Se pone a fundir el agua cola en una bandeja de peltre, que a su vez esta en otra bandeja de peltre, al baño maria. (Cuando se trata de cola de conejo en hoja, es mejor ponerla a remojar unos 2 o 3 días antes, y cambiarle el agua diario, hasta que esté hinchada. Antes de ese momento, no se puede poner a fundir).

Ya que está fundida la cola de conejo, se le agrega el carbonato de calcio y se revuelve en el agua cola hasta que se deshagan totalmente los grumos. Idéntico proceso se repite después con el blanco de Cinc. Hasta que tenemos una mezcla perfectamente homogénea. Entonces se agrega el aceite de linaza, gota a gota. No se agrega la siguiente gota de aceite de linaza hasta que la anterior ya se incorporó a la mezcla. Seguimos así hasta haber integrado la parte de aceite en la preparación.

Es importante revolver la mezcla continuamente, y siempre girando hacia el mismo lado, ya que de lo contrario -igual que una mayonesa-, nuestra preparación se puede cortar. Esta operación se hace con una pala o cuchara plana y vieja, de madera.

El agua va hasta el final, ya que el aceite está integrado en la mezcla, y también se añade gota a gota, para que no se vaya a cortar. Cuando no se apliquen todas las manos en una sola sesión, conviene agregar agua para recuperar la que se vaya evaporando.

NOTA: En cuanto a imprimación se refiere, la media creta puede ser adecuada ya que en realidad vamos a utilizar una técnica mixta, sin embargo la mayoría de los autores relacionan con el temple otras imprimaciones más absorbentes como son la Creta y el Yeso Podrido. (La creta se prepara igual que la media creta, pero prescindiendo del aceite.)

2) EMULSIÓN (según Vlady)

- 1 VOL. de Huevo Crudo Entero y Fresco (este volumen se puede medir cortando el huevo a la mitad, con el mismo cascarón.)
- 1/2 VOL. de Aceite de Linaza
- 1/2 VOL. de Barniz Dammar
- 2 VOL. de Agua (es decir un volumen de agua por cada uno de los otros volúmenes agregados).

Cada vez que se agrega un ingrediente -empezando desde el huevo entero-, se agita fuertemente dentro del frasco. También se puede batir con un batidor manual. Esto se hace también cada vez que se va a usar.

Conviene que la mezcla siempre esté en buenas condiciones de uso. Cuando se deteriore es preferible tirarla. El frasco donde se guarda esta mezcla puede reutilizarse, e incluso es aconsejable hacerlo, siempre y cuando no se llegue a deteriorar demasiado el anterior porque eso perjudicaría a las emulsiones subsecuentes. También es aconsejable refrigerarla.

NOTA: Doerner propone una receta casi igual a la que arriba les presentamos, sólo que aumenta la cantidad de agua, recomendando hasta 3 volúmenes. En lo que se refiere a la proporción de Dammar/Aceite de linaza, propone que la cantidad de este último no supere la tercera parte de un volumen, e incluso se puede prescindir de éste. Doerner le llama emulsión para temple magro. (Ver pág. 147).

Bontcé, bajo el nombre de Temple al huevo, incluye también varias versiones donde utiliza el huevo entero, el agua, el Dammar y tanto el Stand Oil, como el aceite de linaza tradicional. (Ver pag. 106).

Otra receta muy en boga en la Academia es la que se atribuye a Nishizawa, que curiosamente se denomina temple graso -a diferencia de Doerner-, y que se prepara con un volumen de yema de huevo limpia, 3 a 10 volúmenes de agua destilada, y medio volumen de aceite de linaza espesado. Incluso en sus apuntes se ofrecen gran cantidad de versiones sobre el temple, todas ellas basadas en el huevo entero o en la yema, y variando las cantidades de aceite, Dammar y agua. (Para mi la que mejor funciona es con un volumen de yema, otro volumen de barniz dammar y de 6 a 8 volúmenes de agua).

Sobre el temple Bontcé nos dice: *"Por la técnica del temple es posible obtener las tintas de plena opacidad del óleo, las más sutiles gradaciones y las transparencias de la acuarela; ella permite la adición de resinas y cera, y deja en la superficie una solidez que nunca podrá ser igualada por la pintura al óleo...Muchas de las mejores obras de la Edad Media y del Renacimiento Primitivo han podido resistir los efectos del tiempo porque fueron ejecutadas con temples de yema de huevo en emulsión con una resina o un aceite espesado...La palabra tempera, del italiano, expresa ampliamente cualquier medio o aglutinante con el que puedan ser mezclados los pigmentos. En nuestro idioma es corriente la transcripción cuando nos referimos a un color templado con este u otro medio. Pero la palabra temple, en su versión más actual, más limitada, significa un procedimiento pictórico fundamentado en emulsiones obtenidas por mezcla íntima de agua y materias oleaginosas...En ellas intervienen sustancias de origen vegetal, leche de higuera, miel, gomas, aceites, resina, bálsamos, etc., y otras de origen animal: huevos, caseína, pergamino, gelatina, etc."* Bontcé, J. *Técnicas y Secretos de la Pintura*, Reforma L.E.D.A. Barcelona, 1972. p. 106

3) BLANCO DE TITANIO AL TEMPLE (Según Vlady)

- 4 HUEVOS
- BLANCO DE TITANIO (La cantidad es variable)
- ACEITE DE LINAZA
- AGUA LIMPIA

Se parte el huevo a la mitad, se le tira la clara y todo lo que no sea yema.

Por separado, se ponen aproximadamente tres volúmenes de Blanco de Titanio. Es decir, seis volúmenes como los anteriores que acabamos de preparar. A este Blanco de titanio en polvo se le agrega la cantidad de aceite de linaza que vaya aceptando, pero sin que se engrase demasiado. Aquí ocurre un fenómeno curioso, y es que el volumen de blanco de Titanio que habíamos medido se reduce a la mitad al momento de agregarle el aceite, ya que el aceite compacta.

Para estos fines, conviene utilizar Blanco de Titanio soluble en aceite.

Después de realizadas estas dos operaciones por separado, tenemos que el blanco de titanio con huevo y el blanco de titanio con aceite de linaza, casi están en las mismas proporciones -lo cual es deseable que así sea-. Ahora, procedemos a unir ambas preparaciones, la del huevo y la del aceite, con una espátula sobre una mesa de mármol de preferencia. También un vidrio puede ser una superficie adecuada. Se integran totalmente ambos y se les agrega agua. Para facilitar esta labor se le puede agregar una yema de huevo más, por lo que se unen el aceite y el agua. Este milagro es posible gracias al huevo. Después, se debe agregar la mayor cantidad de agua que sea posible.

Durante este proceso de agregarle agua, si parece que la mezcla se quiere cortar, lo único que hace falta es agregarle más huevo, y éste incorpora los dos ingredientes aparentemente incompatibles.

Ahora tenemos un blanco intenso, cubriente, y que no amarillea con el tiempo. Podemos ponerlo en un frasco de vidrio limpio para conservarlo. (También es recomendable refrigerarlo).

NOTA: Esta fórmula es quizás la mas controvertida de nuestro trabajo, ya que es la pieza fundamental para lograr el realce de blancos, que es a su vez, una de las características más llamativas de esta técnica. Sin embargo los autores no concuerdan con sus fórmulas y cada uno propone un nombre y una fórmula distinta:

La más parecida a la que propone Vlady, la encontré en unos apuntes obtenidos en la clase de Nishizawa, él la llama Pútrido o temple graso. Y es en esencia lo mismo, sólo que propone utilizar blanco de Plomo en pigmento y combinado con el sacado directamente del tubo. Éste se aplica en seco. Es decir, sólido, pastoso, de esta manera se logran unas luces muy atractivas:

- 1 Vol. de Albayalde (o blanco de plomo)
- 1 Vol. de Yema de huevo
- 2 Vol. de Blanco de Plomo al óleo.

En los mismos apuntes encontré otras dos recetas similares:

- 1 Vol. de Yema
- 1 Vol. de Blanco de Titanio en Polvo

- 1 Vol. de Blanco de Cinc en Óleo

ó

- 1 Vol. de Yema
- 1 Vol. de Blanco de Titanio en Óleo
- 1 Vol. de Blanco de Cinc en Polvo

La ocasión en que yo preparé esta fórmula con el Mtro. Vlady, la hicimos de la forma en que yo lo describo, sin embargo el Mtro. me comentó que también se podía preparar con blanco de plomo. A lo que yo le repliqué que era venenoso. Pero él me respondió que Tiziano había vivido 99 años y utilizaba blanco de plomo. Este comentario que Vlady me hizo, crea un nexo entre el Blanco al Temple que el usa para intensificar las luces y el Pútrido que utiliza Nishizawa, que como ya mencioné anteriormente, se aplica en seco (aunque se conserva en agua), mientras el otro se aplica en húmedo. Mi experiencia demuestra que es más segura la utilización del de Nishizawa, por eso desde que lo empecé a experimentar, es el único que he seguido utilizando.

Por otra parte, en una consulta informal con el Mtro. Francisco de Santiago - quien, como todos sabemos, durante muchos años impartió la materia de técnicas-, me dijo que no había prácticamente bibliografía al respecto, y que consultara a Cenino Cennini. Además agregó que los cuadros donde había usado estas fórmulas, habían sufrido agrietamientos muy importantes.

Esto es lo que encontré con Cennini: La primera cita se refiere al dibujo: *"...puedes perfectamente blanquear con aguada de albayalde lo mismo que sombreas con aguainta. Toma albayalde molido con agua, témpalo con yema de huevo y úsalo como si fuera aguainta."* Cennini Op. Cit. 35

"DE LA NATURALEZA DEL ALBAYALDE: Es blanco este color, hecho de alquimia del plomo y se llama albayalde. Este albayalde es fuerte, fogoso, y está en panes o pastillas como pocillos. Y si quieres conocer cuál es el más fino, tomas siempre el de encima del pan. Es mejor cuanto mas se le muele; se emplea para la tabla, se le suele usar en el muro; pero guárdate de ello, porque con el tiempo se vuelve negro. Se muele con agua clara; resiste todos los temples y será tu guía al dar los claros en pintura de tabla, como en el muro el blanco de San Juan." Cennini Op. Cit. p. 50

Como podemos ver, en la primera de las citas habla de un blanco para lograr intensificaciones, pero no nos dice la fórmula. Lacónicamente nos dice que usa temple de huevo. La segunda cita es genérica del Albayalde, pero sin mencionar nada específico.

Además de estas dos citas, Cennini nos dice en varias ocasiones que el temple que él usa es el de huevo.

Bontcé por su parte no nos proporciona ninguna fórmula sobre un blanco de este tipo, aunque en la pag. 86, cuando habla de Rubens, dice que intensificaba las luces por medio de la adición de blanco en sus colores.

Doerner en la Tabla VI de la pag. 345 nos muestra un boceto de Rubens donde se pueden observar claramente estas intensificaciones, ya que no está terminado. Sin embargo no he podido encontrar en este libro una fórmula adecuada de este blanco tan controvertido, y que él mismo cita llamándolo "*Blanco al Temple*" en las pag. 163 y 164, cuando habla de la Técnica Mixta y de la Técnica Veneciana. Sólo hace una mención interesante de una fórmula donde se utiliza "*temple y blanco al óleo, mitad y mitad*", mismo que probé, y con el que hay que tener mucho cuidado al secar.

"Otro estilo es el de la escuela veneciana, derivado de la antigua técnica pictórica y desarrollado con técnica mixta. Se dibuja previamente con tiza blanca sobre fondo oscuro. Con partes iguales de blanco de temple de caseína o de huevo y blanco al óleo de consistencia espesa, bien mezclado entre sí, se puede mediante aplicaciones escalonadas, crear sombras y desvanecidos lúcidos en sombras, así como colores cubrientes. Encima se pinta en fresco con pintura directa al óleo resinoso, así como con temple y blanco al óleo mitad y mitad, o bien con la deseada variación. Allí donde la forma sea insuficiente o poco clara, se aplica de nuevo el blanco mezclado. El gris óptico de las sombras y desvanecidos se cubre solo ligeramente con el color. Con esta técnica se trabaja con mucha rapidez sin que haya que esperar por el secado. El blanco seca muy pronto y se puede sobrepintar enseguida. Este blanco es muy utilizado por muchos pintores, que desean un blanco pastoso y de rápido efecto; también para pintar al óleo en el sentido actual." Doerner Op. Cit.

También es interesante lo que dice sobre el óleo resinoso en la página 162. No lo transcribo aquí por ser demasiado extenso, y porque ya incluyó algunos fragmentos en otras partes de este trabajo.

Otra referencia bibliográfica muy importante sin embargo, es la de Mayer, que a continuación cito textualmente:

"Blanco especial para toques brillantes. Los pintores han observado con frecuencia, al intentar recrear ciertos efectos de los antiguos maestros, especialmente holandeses y flamencos del S. XVII, una sorprendente y vibrante cualidad en los blancos y en los toques de color claro, que no se puede reproducir utilizando los mismos colores al óleo que en el resto del cuadro. Se han ofrecido muchas explicaciones al respecto; uno de los mejores modos de conseguir estos efectos es utilizando un blanco especial que se hace mezclando blanco de plomo en tubo con una parte igual de blanco de plomo molido a la misma consistencia en huevo. Esta mezcla, manejada como un color al óleo, produce trazos de empaste que conservan su carácter y su fuerza sin encogerse ni fluir. El huevo completo se mezcla bien con unas pocas gotas de agua, se filtra y se añade el blanco de plomo, moliéndolo con una moleta hasta la misma consistencia que la pintura al óleo. Luego se mezclan ambos con una espátula, sobre una plancha de vidrio o en la paleta. La emulsión resultante tiene un efecto mate; se puede diluir muy bien con esencia de

trementina o esencia mineral, y se seca rápidamente (es decir, se seca lo suficiente al tacto y para poder pintar encima, aunque no endurece por completo antes que el resto de la pintura).

Según Doerner, la adición de colores al temple a los colores al óleo fue resucitada en los años 20, después de haber estado en desuso durante cuarenta años. Recomienda estas adiciones de temple a los óleos, afirmando que hacerlos "más magros" es mejor que hacer una pintura al temple "demasiado grasa" al añadirle aceite. Al comentar los materiales utilizados por los antiguos maestros para crear sus sorprendentes blancos y colores claros, y los métodos para realzar las luces, Laurie propone recrear estos efectos mediante el uso de una combinación similar de yema de huevo y aceite polimerizado, para producir una emulsión soluble en esencia de trementina, en la que el blanco de plomo produzca un efecto vibrante sin fluir.

No conozco referencias anteriores a esta mezcla de aceite y huevo, sí sé que se hayan hecho pruebas sobre su duración o longevidad, pero recomendaría que se reservara para uso ocasional en zonas limitadas donde se desean este tipo de efectos, en lugar de utilizarlos en zonas amplias, para que el conjunto conserve las ventajas de la pintura al óleo. Si el método se reduce a trazos y toques vibrantes, parece suficientemente seguro, pero si se emplea libremente en zonas amplias puede desarrollar defectos. En el temple, el blanco de plomo debe sustituirse por blanco de Titanio.

Según mi propia experiencia, tres partes de blanco de plomo en tubo mas una parte de blanco de titanio en huevo producen una pintura más fuerte, más elástica y más adherente que la mezcla a partes iguales que se suele recomendar.

*En los últimos años han aparecido pinturas blancas en tubos, especiales para estos propósitos, pero hasta ahora no se ha publicado la fórmula de ninguna de ellas." Mayer, Ralph, *Materiales y Técnicas del Arte*, pp. 142-143.*

(Yo tampoco tengo ninguna referencia de estas pinturas. Ni siquiera las he visto en los comercios.(N. del A))

4) BARNICETA

- 1 Vol. de Barniz Dammar
- 1 Vol. de Aceite de linaza espesado al sol, o aceite Polimerizado (Stand Oil).

ó

- 1 Vol. de Aceite de Linaza
- 1 Vol. de Barniz Dammar
- 1 Vol. de Esencia de Trementina

NOTA: Ralph Mayer propone una Barniceta para dar veladuras al temple, a continuación les presento esta fórmula:

- 4 partes de Dammar
- 4 partes de Trementina
- 4 partes de aceite polimerizado
- 2 partes de trementina de Venecia.

Mayer también menciona que las veladuras para temple con pigmentos y yema de huevo diluida.

"El aglutinante empleado por los Van Eyck puede ser reconstituido con la siguiente mezcla:

Copal al aceite.....1 parte

Esencia de espliego1 parte" Busset Op. Cit. p. 50

(Sólo faltaría ver a qué copal se refiere Busset. No creo que sea el mismo que nosotros conocemos en México.) Mayer también menciona que las veladuras se pueden hacer con temple de yema y pigmentos.

5) BARNIZ DAMMAR

- Trementina
- Perlas de Resina Dammar
- 1 Frasco de Boca ancha
- 1 Media de Mujer

En un matraz se ponen las escamas de Resina Dammar. Se muele hasta pulverizar el Dammar. El Dammar pulverizado se pone dentro de la media, (bien lavada), que en este caso actúa como coladera, para retener impurezas y partículas grandes. En el fondo del frasco de boca ancha se pone la trementina, en la parte de arriba del mismo, se pone colgando la media, pero sin sumergirla del todo, apenas que llegue a tocar. Sobre la proporción de Resina Dammar, como siempre varía de acuerdo a los autores. En las páginas 146 y 147, Doerner nos da varios ejemplos de barnices, pero en todos los utiliza diluidos al 25%.

6) OBSERVACIONES PERTINENTES

En mis primeras incursiones -debido a que intempestivamente salí del taller de Vlady, y me quede con el aprendizaje a medias- a la hora de experimentar con estas técnicas que no son tan extendidas, me encontré con problemas como craqueladuras, agrietamientos, etc. y llegué a caer en la desesperación al ignorar las causas y no estar acostumbrado a que esto suceda con el cotidiano manejo del óleo. A continuación escribo unas reglas que a mi me funcionaron:

- a) Observar limpieza e higiene escrupulosas sobre todo en lo que se refiere tanto a la emulsión, como al pútrido, ya que ambos son muy delicados en su mantenimiento y aplicación. También conviene mencionar que es peligrosa la ingestión de plomo, por lo que hay que ser muy cuidadoso. Es conveniente mantener ambos en refrigeración.
- b) Conviene igualmente observar adecuadamente los tiempos de secado, ya que este es generalmente mas lento y sensible que el del óleo. Sobre todo, conviene extremar precauciones cuando se trata del secado de los barnices intermedios.
- c) Siguiendo con este punto conviene también observar la humedad relativa y la temperatura, así como evitar las corrientes de aire cuando se esté secando alguna capa fresca, ya que si la evaporación es muy rápida, pueden presentarse agrietamientos.
- d) La aplicación de las veladuras también requiere una cierta habilidad: se deben evitar charcos, no hacer demasiadas aplicaciones seguidas, no repasar varias veces -esto último debido a que se levantan las capas inferiores.
- e) Especialmente delicada resulta la aplicación del barniz, pues aunque Doerner dice que existen pintores que barnizan su cuadro al terminar la jornada de trabajo, la superficie dura y lisa resultante del dammar seco es muy peligrosa para las capas subsecuentes, sobre este peligro nos alertan tanto Doerner, como Bontcé, como Mayer e incluso el restaurador Arturo Díaz Martos.
- f) No conviene mezclar demasiado el temple con la emulsión o con el barniz.
- g) No debemos aplicar una capa de temple hasta que este seca la de abajo.
- h) No conviene secar al sol.

CONCLUSIONES

En este último capítulo he decidido hacer dos grandes divisiones. La primera corresponde a comentar objetivamente los capítulos anteriores, es decir en qué medida se logran las metas planteadas y algunos otros comentarios sobre la tesis misma. La segunda parte de este capítulo la he reservado a mi subjetividad, y en ella doy mi punto de vista personal y subjetivo sobre algunos temas relacionados con esta tesis, nuestra escuela, la pintura, etc. Lo anterior debido a que considero mi deber de hombre cabal tomar postura frente a las cosas y manifestar esta postura clara y abiertamente.

1) ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LOS OBJETIVOS PLANTEADOS

Se logró elaborar un conjunto de apuntes que son un testimonio personal y reflexivo sobre lo practicado y lo aprendido tras mi breve paso por el taller de Vlady. Este texto tiene un mero valor testimonial. Como ya he mencionado tantas veces a lo largo de este trabajo, hubiera querido estar más tiempo en el taller de Vlady, y que él mismo me hubiera dictado los apuntes. Entonces tendrían por añadidura un valor como documento de consulta.

Sobre las diferentes fórmulas que aparecen a lo largo de este trabajo, debo decir que en primera instancia me causa desconcierto el hecho de que cada libro y cada autor nombren de una manera totalmente distinta las fórmulas, y además, que estas varíen tanto en cuanto a ingredientes y proporciones se refiere. Al final de estos dos años de práctica, debo admitir que las que mejor me funcionaron fueron las que aprendí en el Museo-Taller del maestro Nishizawa en Toluca. Tal vez debí haber empezado por ahí. Sin embargo creo que lo que pintan Nishizawa y Vlady no se parece en nada. Aunque he visto a muchos de los alumnos del maestro Nishizawa que aplican la técnica de una manera parecida a la de su maestro, debo decir que nunca he visto nadie que pinte como Vlady. Sin ánimo de comparar, sigo creyendo que los cuadros de Vlady son únicos en su acabado, aunque el maestro Nishizawa posiblemente sepa más de técnica pictórica, fórmulas, etc.

En cuanto al apego en la aplicación de la técnica, no sé que decir. Presento varios cuadros ejecutados aparentemente de una forma similar, pero no se parecen nada entre sí, y mucho menos se acercan a los cuadros de Nishizawa o de Vlady. Sincera, humilde y objetivamente sigo pensando que el camino que me espera es muy largo y solitario. Que no en balde ambos maestros están ya dentro de la Historia del Arte en México. Y por lo tanto cualquier comparación es ociosa. Lo único que me consuela en este momento es el creer que ya sé cuál es el camino que debo seguir, aunque no sepa a dónde me va a llevar.

En cuanto a la Técnica Veneciana, me parece que sigue siendo totalmente vigente en el camino del deber ser. ¿Porqué no lograr esos efectos colorísticos tan interesantes en un cuadro actualmente? El problema no es ese sino ¿quién conoce la técnica veneciana?

¿Quién conoce cómo es que se aplica paso a paso? Su único problema es que de parecerse a lo que Vlady practica, sería poco viable en la actualidad por razones como que es de lenta ejecución por sus tiempos de secado tan largos, se requieren ciertos materiales especializados, etc.

Los beneficios de la técnica veneciana -en el caso de saberla usar -, serían de dos órdenes: los inmediatos porque se logran efectos que con la pintura directa no se puede, y los de largo plazo porque los colores no pierden tanto sus cualidades a través del tiempo. Con mis cuadros, habrá que ver que sucede con el paso del tiempo.

La fórmula del blanco de Temple que usa Vlady no aparece en el Doerner, y al parecer no es conocida en la academia. (Habría que investigar cuáles son las fuentes que Vlady consultó.) En el Anexo de las fórmulas hago una recopilación de todo lo que encontré al respecto en los diferentes libros y apuntes. Lo más cercano a lo que Vlady utiliza fue el Pútrido o Temple graso de Nishizawa. La gran diferencia es que Nishizawa lo aplica en seco, y Vlady en húmedo. Creo que esta diferencia es importante porque el blanco de Vlady se seca más rápido y por lo tanto se corre mas riesgos de agrietamientos. (Por cierto, no pude encontrar en el Doerner la fórmula que Nishizawa proporciona a sus alumnos).

A pesar de que Vlady se basa en el Doerner, su estilo tiene rasgos peculiares que difieren de lo que aparece en este libro. De hecho la técnica a base de temple y de aplicación de blancos y veladuras, se parece mas a lo que Doerner llama la técnica de Rubens. A veces también pienso que lo que ha hecho Vlady es una síntesis, pues algunas peculiaridades de su técnica se pueden encontrar en otros libros como el de Busset.

Otra de las cuestiones que imposibilita el lograr alcanzar un punto como aquel en que se encontraban en el renacimiento, es el problema de la acumulación del conocimiento humano, y que ya hemos tocado en otros puntos. Ahora tenemos un mal dibujo. No conocemos a fondo la perspectiva matemática. No conocemos suficientemente la anatomía artística. No sabemos pintar telas, carnaciones, joyas, metales, transparencias, etc. Todo lo queremos solucionar directamente. No sabemos nada de tecnología pictórica y además no nos preocupa. No somos disciplinados para trabajar. ¿Cómo entonces hemos de hacer para pintar buenos cuadros? ¿Acaso la intuición puede suplir todas estas carencias cognoscitivas? La respuesta es no. Los talleres funcionan de una forma análoga a la de los laboratorios. Todos entendemos que un científico aislado, con una enorme intuición pero sin equipo, sin presupuesto, sin contacto con la comunidad científica, no va a descubrir nada en estos tiempos. Un científico que no lee, que no estudia, que no investiga, que no esté al tanto de lo que los demás ya hicieron, no es un científico. Así lo reconocería cualquiera, tratándose de un científico. ¿Porqué entonces pensamos que en la pintura puede ser de otro modo? ¿Porqué suponemos que la pintura sólo depende de la intuición? ¿Alguien puede acaso cuestionar la capacidad intelectual de Durerro o de Da Vinci? En suma, estas nuevas ideas sólo vienen a redondear lo que he tratado de exponer en este capítulo. Y es que a mi forma de ver, el camino que estamos tomando no nos va a llevar a ningún lado. Por eso yo tomaré otro.

Ahora que he mencionado someramente lo que no me parece importante, o incluso lo que me parece aberrante, diré lo que me parece rescatable de toda esta experiencia: tener un nuevo pretexto para practicar y para aprender. Tener nuevas guías (los libros consultados), y nuevas formas de solucionar los problemas pictóricos, dadas por las condicionantes de los nuevos materiales. El dominio sólo vendrá con los años y con la práctica, pero por lo menos siento que se ha abierto una nueva puerta para la experimentación, y al camino que tengo delante no se le ve el fin.

2) CONCLUSIONES SOBRE LOS CUADROS PRESENTADOS

Es necesario aclarar que además de hacer en el capítulo correspondiente un breve comentario sobre los pasos seguidos en cada cuadro en particular, quiero hacer un comentario general sobre el conjunto.

Ya dije en otro punto que no me siento orgulloso de lo que he logrado. Ni siquiera mis cuadros son verdaderas propuestas: son sólo ejercicios de color. Ejercicios hechos a partir de la copia de objetos simples que me rodean, tomados sencillamente como pretextos, debido a sus cualidades plásticas y colorísticas. Nunca pretendí otra cosa. El mismo autorretrato que presento, es solo un pequeño ejercicio. No vale la pena tratar de buscar algo más que esto que aquí menciono.

Sin embargo, después de estos dos años de sinsabores, en estos momentos me siento con el ánimo suficiente para que a partir de estos nuevos conocimientos que tengo, logre hacer -ahora sí- una serie de propuestas plásticas formales. Siento no haber presentado una propuesta de estas características para este trabajo, pero ya he mencionado también que mis objetivos están fijados a un plazo mayor que los de la propia escuela.

Volviendo a la realidad de lo que presento -y dejando a un lado mis sueños y propósitos plásticos del futuro- debo decir que sé que el resultado no es sorprendente, ni siquiera vagamente parecido a lo que Vlady hace, o a los que Rubens hizo o Tiziano. Este es uno de los riesgos que entraña la burocracia. Uno de los casos donde la lógica fundamental de hacer una verdadera aportación a la pintura, cede bajo el aplastante peso de los tiempos, requisitos y los trámites escolares. Mis resultados, si es que se dan, habrán de venir en muchos años.

Es obvio, no pinté ahora un cuadro como los del Greco, ni como los de Caravaggio. Si lo hubiera hecho, en primer lugar sería un milagro que iría en contra de las reglas de la lógica. En segundo refutaría todo lo que he escrito en esta tesis sobre el conocimiento acumulativo. En tercero sería demasiado pedir para cualquier pintor que existiera, mucho más imposible para un casi principiante, que sólo lleva 7 años en su aventura propia dentro de San Carlos, pero que lleva dibujando ininterrumpidamente desde antes de aprender a escribir. En cuarto lugar sería menospreciar la calidad de los conocimientos que estos grandes maestros tuvieron.

A pesar de todo lo dicho anteriormente, estoy de lo más optimista. Con estos ejercicios, con esta investigación, y gracias en primera instancia a Vlady, y en segunda a Nishizawa, he descubierto una nueva forma de pintar, en la que el cuadro se tiene que plantear de una forma totalmente distinta a los ejecutados de forma directa. Esta forma es mucho más acorde a mi personalidad, a mis requerimientos y a mis aspiraciones. Y estoy por lo tanto, ansioso de seguir pintando, de hacer nuevos ejercicios. Tengo pensado como es que voy a tratar de autonombrar mi educación pictórica, por medio de nuevos ejercicios, por medio de nuevas consultas a los viejos maestros.

Estoy contento porque de ahora en adelante cada vez voy a pintar mejor. Libre de las ataduras de los tiempos y de los requisitos burocráticos, a los que me sujeto únicamente porque es el camino que me queda para poder seguir pintando (El camino que me garantiza pintar sin prostituirme por la venta fácil). Ahora voy a prepararme en verdad para pintar bien, sin importar cuánto tiempo me lleve, o cuántos ejercicios tenga que hacer antes de pintar un buen cuadro. No importa si sólo pinto un cuadro decente en toda mi vida, prefiero eso a tener 5000 regulares o malos.

El avance que he logrado en mi pintura gracias a este trabajo, no es quizás demasiado perceptible en los ejercicios que presento. Aunque veo con satisfacción que se despegan ya de lo que antes había hecho. De lo que hacía a base de pinceladas directas, pastosas, constructivas. Veo con placer todos los días, en mi cuarto, como se diferencian en cuanto a luminosidad se refiere, de aquellos cuadros pintados al óleo.

Me vuelvo loco de impaciencia por terminar esto cuanto antes, por descubrir las infinitas posibilidades de la pintura a base de transparencias. De experimentar con el temple, con el pútrido, los barnices y el óleo y las infinitas combinaciones que entre ellos se pueden dar. He dado ya un paso y quiero dar todos los demás, por eso ansío terminar con este trabajo de una vez. Pronto continuaré ese camino del eterno aprendizaje, sin mas ataduras que mi conciencia, arropado por una tosudez indoblegable y hereditaria y un espíritu crítico, nada indulgente.

Espero al menos, dentro de 50 años de trabajo, pintar ese cuadro que ansío, donde técnicamente no desmerezca nada ante los cuadros de los grandes, y que se pueda colgar en algún museo sin pasar vergüenzas, aunque a respetable distancia de los de mis antecesores. Aunque ese cuadro, tal vez artísticamente no pueda aportar nada, no importará porque su oficio será impecable en todos los aspectos. Esta es mi aspiración.

Quiero decir aquí que por supuesto que también quisiera aportar algo en lo artístico. (No olvido el comentario del maestro Aureliano en cuanto a que el tema, la técnica y el concepto son una unidad.) No es que no quiera hacer una aportación artística, es sólo que esto ya me parece más difícil, y es algo que el trabajo continuo y la investigación no garantizan. Sólo depende del azar. Como diría Vlady, esto es lo *imponderable*.

Para finalizar, les diré a los que tengan una posición antagónica a la mía: -así sea el mismísimo director de la escuela- que la falta de un método, el desconocimiento del

oficio, de la técnica, del dibujo, etc., en una palabra, el ir al garete, sin ninguna instrucción, todavía dificulta más llegar a encontrar una aportación artística propia, y de esto no los salva ni la tecnología de punta.

3) CONCLUSIONES SOBRE LA TÉCNICA VENECIANA

Mi primera conclusión es que existen algunos rasgos comunes a las distintas técnicas que los autores denominan de diversas maneras y que nosotros hemos agrupado bajo el nombre común de Técnica Veneciana.

A esta técnica le sucede un poco lo que al arte, que es un conjunto de cosas tan diversas entre sí, que es posible que no tengan nada en común. A pesar de ello, trataremos de concluir qué es la técnica veneciana, o más exactamente, cuáles son los elementos encontrados en común entre la mayoría de los autores y pintores que se refieren a ella:

Por principio de cuentas, diremos que está emparentada con lo que hacían obviamente los Venecianos como Tiziano, Bassano o el Veronés, pero también con algunas cosas hechas por Rubens o la forma de pintar del Greco (discípulo directo de Tiziano).

En algún modo está ligada al temple de yema, a las veladuras, y al realce de blancos. Por lo tanto, se caracteriza por la aplicación de capas de color transparente, ya sea a base de temple, o por medio de veladuras con barnices intermedios.

Inicio del trabajo con fondos medios y oscuros para hacer un violento contraste por medio del realce de blancos. (Utilización de fondos oscuros, como tierras, caput mortum entre los venecianos, fondos grises como los de Rubens, etc. Rubens es posiblemente el heredero de esta técnica.).

Realce e intensificación de los blancos por medio de un color mas sólido, pastoso y cubriente, que generalmente cumple con tres requisitos para su elaboración:

- a) Empleo de blanco en polvo (generalmente de plomo)
- b) Empleo de aceite.
- c) Empleo de yema de huevo.

Se trabaja a base de numerosas capas superpuestas.

Ha sido grato descubrir en el libro de Doerner, la metodología que seguí en el taller de Vlady, y sin ningún cambio significativo.

4) OBSERVACIONES SOBRE LOS CUADROS EXPUESTOS EN EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, PERTENECIENTES A LA COLECCIÓN DE LA NATIONAL GALLERY DE WASHINGTON.

Para mi suerte, el año pasado en el Museo Nacional de Antropología, hubo una exposición que -aunque variopinta- trajo entre muchas obras intrascendentes, unas cuantas que me parecieron verdaderamente sublimes y dignas de estudio. También trajeron algunas pertenecientes a la Escuela Veneciana como: un Tiziano, un Tintoretto, un Veronés y un Bassano. También trajeron un cuadro de El Greco. Estas son mis observaciones al respecto de estos cuadros:

- a) En todos los casos se empleó una combinación de aplicaciones: tanto las transparencias en algunos lugares, acabados a base de pincelada fluida y transparente, (posiblemente veladuras) como los realces en blanco, como los acabados a base de pincelada directa, pastosa y cubriente.
- b) Utilización de fuertes contrastes de luminosidad y color, e incluso contrastes complementarios.
- c) Colores logrados por uso de transparencias, nunca pintando el color final directamente.
- d) Fondos rojos o pardos grisáceos.
- e) Aplicación de pinceladas aguadas, de efecto dibujístico.
- f) Pinceladas muy sueltas
- g) Pinturas muy coloridas, luminosas y en muy buen estado de conservación.
- h) Colores muy limpios.
- i) Colores vibrando.

Llama la atención que estando juntos un Tiziano y un Van Dick, este último -que se adivinaba pintado al óleo, era mucho menos luminoso que el de Tiziano pintado con bastante anterioridad. Por cierto que también tuve la suerte de ver una exposición de Iconos rusos, griegos, yugoslavos, búlgaros, etc. y también es admirable la vivacidad de los colores y su estado de conservación.

5) COMENTARIOS PERSONALES Y SUBJETIVOS SOBRE EL SENTIDO Y LA VALIDEZ DE LA TESIS

Los requisitos unas veces arcaicos y otras tantas burocráticos que suelen campar dentro de todas las instituciones de diversas índoles que existen, me fuerzan en este momento a dejar de pintar para ponerme a escribir, y por ende a reflexionar con mayor hondura. Ya que esto, -el hecho de dejar el campo de la pintura, e incursionar en otros campos ajenos- que a primera vista podría resultar ajeno a un estudiante de pintura, y que

muchas veces he criticado, tiene sólo un particular interés para mi: el genuino y supremo valor de la reflexión sobre lo que se hace -que dicho sea de paso, es lo que nos convierte en seres racionales, o sin ser tan jactancioso, lo que nos distingue de los animales-. El valor de pretender y a veces lograr, que una guía racional nos dicte los pasos a seguir, sirviéndonos de luz y brújula. En este caso -posiblemente aislado- en un campo de apasionante interés personal, totalmente ligado a mi obra.

Yo siempre me preguntaba cómo es posible que un estudiante de pintura pueda teorizar o investigar sobre un campo lindante o conexo al de la pintura -como podría ser, por sólo citar algunos pocos de ejemplos: algún período específico sobre la historia del arte, las teorías periféricas que se han escrito sobre el arte, la sociología del arte, las definiciones filosóficas del arte, etc.-, pero sin tener las herramientas metodológicas y cognoscitivas para hacerlo de una forma decorosa. Y es que no debemos sobrepreciarnos, pretendiendo competir contra los expertos en estas otras ramas del saber. No debemos ser tan necios. Este hecho que acabo de mencionar, era para mi el principal prejuicio para hacer mi tesis, el obstáculo aparentemente insalvable. Encontraba sin sentido y sin valor, el ponerme a hacer un refrito de veinte libros sobre un tema trascendental o intrascendental, mas o menos ligado al arte, sobre el cual yo nada iba a aportar. Debo confesar que sobre este punto particular en nada he cambiado mi parecer. Es sólo que he encontrado un filón, que hasta ahora se ha dejado de lado y que podría ser vital si se desarrollara concienzudamente y profesionalmente, apoyado con expertos restauradores, químicos, radiólogos, etc. Este tesoro que me he encontrado se llama Técnica Pictórica, o mejor dicho Tecnología, y se refiere a todo lo relacionado con el conocimiento de materiales y su aplicación pictórica de los que ya hemos hablado en capítulos anteriores.

Retomando la idea anterior, les diré que sigo pensando que la tesis, que tradicionalmente entendemos como la demostración de la falsedad o la veracidad de alguna teoría, donde la investigación es generadora de conocimientos, no tiene aplicación en las Artes Plásticas. Las tesis tradicionales no tienen lugar aquí. Estos rígidos esquemas que he mencionado, caen fuera del campo de la mayoría de los estudiantes de artes plásticas, más inclinados a producir que a teorizar. Más capacitados y formativamente hablando, preparados para producir que para teorizar.

Deberíamos de dejar las tesis tradicionales, totalmente escritas para otras disciplinas mas enfocadas a la investigación y a la aplicación de conocimientos. (E incluso se deberían dejar sólo en ciertas profesiones y exclusivamente en posgrados.) Los estudiantes de Artes Plásticas se deberían recibir con su obra y nada mas. Sólo en el caso excepcional de aquel que así lo quisiera, acompañar su obra con un comentario escrito, sin un mínimo de hojas establecido.

Creo que también se debería de dejar la opción abierta para aquellos pocos que quisieran titularse por medio de un trabajo teórico, exclusivamente escrito, ya que hay algunos compañeros que también tienen ese interés. (Algunos cuantos de nuestros compañeros quieren ser críticos o teóricos del arte, pero la mayoría aún quiere ser productor plástico.)

En fin, no quiero perderme en los infinitos vericuetos del ser y del deber ser. Sólo quiero aclarar que para mi, es ingenuo pensar que un estudiante de maestría pueda formular brillantes teorías en un campo en el cual no es experto, que mas bien pertenece a los historiadores del arte y a los filósofos, por lo cual propongo este tema como yacimiento inagotable para nuevas investigaciones, y verdaderas aportaciones, aunque condicionadas a la sana existencia de todos los factores que ya he mencionado en otros capítulos, y que mencionaré nuevamente un poco mas adelante.

Lo que digo no se debe confundir con una actitud peyorativa hacia el conocimiento ni hacia la capacidad mental de los pintores, -todo lo contrario-. Sólo quiero resaltar la dificultad, dada la falta de herramientas teóricas, y de experiencia plástica (200 ó 300 ejercicios y algunos cuadros no bastan para lograrlo)-, de los estudiantes de artes visuales para aportar elementos verdaderamente importantes. (Todo lo anterior sin mencionar lo absurdo que está implícito en el hecho mismo de que le pidan a alguien que estudia una cierta actividad, que su trabajo para la obtención del grado académico lo efectúe haciendo otra actividad distinta.)

Sobre este tema creo que el pintor actual, aún puede hacer una aportación significativa -en la medida de lo escaso que sobre este punto se puede encontrar en nuestros tiempos-, siempre y cuando se cumplieran al menos dos de las condiciones que específico en la parte correspondiente a los límites:

- a) Apoyo Teórico por parte de expertos calificados de otros campos.
- b) Experiencia Legítima y verdadera en el campo de la pintura.

Sin embargo, y a pesar de que no se cumple a cabalidad ninguna de estas dos metas que yo considero indispensables para garantizar -a mi juicio- la real utilidad y la trascendencia de esta tesis, y que yo solo me auto-impongo, sirva al menos como una recopilación de apuntes y a pesar de todos los pesares, como una prueba más o menos controlada de la aplicación de la Técnica Veneciana.

6) VISIÓN PERSONAL SOBRE EL PINTOR Y SU POSTURA FRENTE AL MUNDO

Ya que a lo largo de todo este trabajo de titulación solamente he ido haciendo algunos comentarios someros sobre lo que yo opino, quisiera en este momento tomar postura frente a dos problemas trascendentales: las diferentes posiciones que toman los pintores, y la cacareada relación entre la técnica y la propuesta artística. Para mi, estos dos temas están muy ligados el uno al otro.

Una de las razones de ser de esta obra, y del capítulo que ahora nos ocupa, es la reflexión obligada que se hace en torno al trabajo pictórico por el mero hecho de decidirse a escribir una tesis.

La reflexión, tal como les comentaba al inicio de este capítulo, unas cuantas líneas mas arriba, debería ser fundamental, constante, y el eje rector de la VIDA de cualquier

ser humano que se precie. Solo que para un pintor es mucho mas importante que para el resto de las personas. Sin embargo, y muy a mi pesar, los pintores y los estudiantes de pintura, muchas veces nos vemos atrapados en una constante copia de nosotros mismos, en una praxis burocrática (como dijera Sánchez Vázquez), dada por la autocomplacencia, falta de capacidad y por una repetición mecánica e irreflexiva de las mismos elementos y de los mismos actos. Para mi, la reflexión y el fundamento teórico deben ser la justificación y la guía de la obra pictórica, su base principal.

La pintura es un ejercicio intelectual, y por ende el pensamiento analítico y reflexivo es el paso previo y el requisito indispensable al ejercicio pictórico. Por lo tanto, y de forma análoga, esta tesis tiene una parte teórico-reflexiva que sirve como base y fundamento a la parte práctica.

La parte práctica a su vez, es la que más peso tiene dentro de mi trabajo de titulación, y dentro de mi quehacer pictórico -peso en horas de trabajo y en importancia-, pero en ambos casos, siempre está supeditada a los objetivos que me he planteado en la parte teórica o en el proceso reflexivo.

Para mi, esta dualidad teórico-práctica (normalmente divorciada, o cuando menos desfasada en muchos pintores) debe tener un desarrollo equilibrado sin que predomine demasiado una sobre otra. Ya que es necesario que todo trabajo artístico, esté sustentado por conocimientos sólidos y por una intencionalidad. Esta unión sinérgica y simbiótica supera por mucho el simple trabajo de taller y a los trabajos teóricos, cuando estos se realizan por separado. Ya que al unirse se enriquecen y complementan mutuamente, brindando la posibilidad de vertir lo que pensamos en lo que hacemos, ordenando la praxis en torno a una propuesta teórica y plástica coherente, lo que constituye un principio fundamental, y que puede ayudar a llevar una carrera exitosa en la pintura (y no estoy hablando del sentido económico) ya que por lo menos logrará plantear objetivos duraderos y coherentes.

Por otra parte creo que es obligación de todo aspirante a pintor cultivarse lo mas posible, conocer profundamente lo que los grandes artistas han escrito sobre las técnicas de representación como el dibujo, la perspectiva, etc. (se podría hacer un compendio), estudiar la anatomía humana, la anatomía comparada de los principales animales utilizados en la plástica, (ambas indispensables en el ejercicio de la pintura figurativa), las principales teorías del color, y todo lo referente a la técnica pictórica. También creo que estamos obligados a conocer profundamente lo que pregonan los filósofos de avanzada sobre el arte (y otros temas), conocer profundamente la historia del arte, y lo que se está haciendo -artísticamente- en otros países, y en fin todos los grandes temas sociales, culturales, y trascendentales, incluso la política, ya que el pintor forma parte del agónico conglomerado humano que es nuestra sociedad. Y además tiene una sensibilidad, una percepción, y por lo tanto una conciencia mas desarrolladas. Por ello tiene un ineludible compromiso político-social.

El pintor no debe evadir el contacto con la cultura, debe asumirlo. Es indispensable también una actitud crítica y un coeficiente intelectual alto para quien

quiere llegar a destacar. Esto se debe manifestar en la temática tratada, en la forma de abordar los problemas teóricos, en el ejercicio del oficio y en la resolución brillante de los problemas artísticos, técnicos y tecnológicos enfrentados.

Creo además, que por primera vez en esta tesis, debo decir lo que pienso sobre la otra gran área de la pintura y que no he tocado con mayor detenimiento hasta el momento, la parte artística. La parte creativa de la pintura, ya que este trabajo se ocupa solo del oficio técnico.

A pesar de lo que se ha pretendido negar después de Marcel Duchamp, el cuadro es finalmente un objeto, y como tal debemos considerarlo. Tenemos que garantizar sus cualidades físicas y su permanencia en perfectas condiciones de conservación a través del tiempo. (De la misma forma que el ebanista hace un mueble útil y resistente, independientemente de que pueda ser casi una obra de arte o un objeto de uso común y de características incluso hasta vulgares o industriales.)

Sin embargo, la parte artística es independiente de la escrupulosa aplicación de la técnica. Aquí quisiera mencionar esa gastada y maniqueísta dualidad entre las posiciones que generalmente asumen los artistas relacionados periférica o tangencialmente con nuestra otrora Academia, primera por antigüedad en América, otrora también primera por calidad:

Por un lado tenemos la del prototipo del artista más orientado hacia lo conceptual, teórico, intelectualizado, pretencioso, adoctrinado y deslumbrado por la tecnología, versus el pintor más enfocado hacia lo artesano, intuitivo, simplón y naif. Los primeros más emparentados con los actos circenses, la actuación, y la aplicación de las nuevas tecnologías en objetos que la industria pronto supera en ingenio, calidad y desempeño. También muestran gran interés por las reuniones de objetos diversos, con un afán puramente lúdico. Los segundos inmersos en la producción rutinaria, reiterativa de patrones preestablecidos por ellos mismos, vendiendo en el jardín del arte a destajo, y jugando a la Marta Chapa. Sin conseguir ninguna calidad pictórica. De estos dos prototipos no escojo a ninguno. Ya que el arte para mí, no es ni lo uno ni lo otro. El arte supera estas fáciles posturas, que no exigen nada de quien las toma, ni lograrán ningún tipo de trascendencia porque se perderán entre las miríadas de sus semejantes. El arte trasciende las posturas personales. El arte es quizás una búsqueda personal, solitaria de ese algo intangible, inasible, quizás también indefinible por la variedad de sus obras. Sé que el arte trasciende los tiempos. Sé que el arte se da muchas veces a pesar del artista; aunque éste no se lo proponga, como en el caso de los anónimos pintores de murales mayas o egipcios, quizás incluso sin saberlo. Estas son algunas características que el arte tiene. Y aunque no puedo definirlo, sí creo poder decir lo que no es arte. Y creo que el arte no tiene que ver con estas posturas antes mencionadas.

Volviendo al tema que me interesa -la pintura-, y a que no me propongo ser artista. Me conformaría con ser pintor, prefiero hablar de la pintura. Para muchos, como Acha por ejemplo, la pintura tal vez sea un poco nostálgica, pasada de moda, y sin

posibilidades de aportar nada. Entonces yo también soy así, porque viendo los cuadros de los grandes maestros desde el S. XII hasta principios del XX, no puedo evitar admirarme y entender que esas obras son la parte más interesante para mí. De aquello que trasciende el tiempo y las modas pasajeras. Como mencioné en la introducción, creo que lo que yo busco en la pintura está mucho más ligado a estas obras antiguas que a todo lo que veo en las salas de exposición actuales.

Una vez que ya he aclarado que mi campo de interés es la pintura, y más concretamente la pintura antigua. Creo que mi deber como pintor es garantizar al cuadro como el objeto que es. Así como el ebanista que hace un mueble útil y resistente.

El cuadro puede ser un objeto artístico o un objeto puramente estético. Ya que garantizamos el cuadro como objeto, con la mejor tecnología disponible, y garantizamos además que se trata de una obra estética, lograda con un amplio dominio de nuestro oficio dibujístico y pictórico. Entonces estaremos pendientes de ver si pudimos dar el tercer paso, porque en ese caso tendremos una verdadera obra de arte. Aunque este último paso, el artístico, es casi tan difícil de juzgar como de materializarlo. Sólo el tamiz del tiempo puede dar el veredicto final. La historia demuestra que los que han escrito sus anales no fueron tomados en cuenta en su tiempo algunas veces, y otras veces se incluyó a otros sin merecerlo.

Si no lográramos dar este tercer paso artístico, al dar los otros dos, al menos tendremos un objeto de calidad y colgable.

En el caso de que únicamente lográramos el segundo aspecto, gracias al azar o a la casualidad, sería una pena que este objeto artístico se perdiera o se deteriorara tanto que no pudiera ser contemplado más que por un breve lapso.

Toda la anterior explicación sirva para decir que yo sólo pretendo lograr los dos primeros puntos. El tercero dejémoslo a la historia. Pero ya que busco al menos los dos primeros puntos, los quiero alcanzar a toda costa. Este es mi cometido en la pintura, y de paso en mi vida. (Ya que todo aquel que me conozca a fondo, sabe lo que he dejado por pintar.)

Creo que mi postura es mucho más sensata que la de los que quieren ser como Picasso, pero sin tener las cualidades dibujísticas que éste empezó a manifestar desde la infancia, ni sus estudios académicos formales, ni su talento. Sin tener tampoco ninguna disciplina, ni estudios suficientes. También creo que mi postura es mucho más sólida que la de aquellos que pretenden trascender en las Artes Plásticas por medio de acciones y eventos mucho más próximos a lo histriónico que a lo pictórico, escultórico, o dibujístico. Creo que estas manifestaciones son la prueba irrefutable que estamos viviendo una crisis global. La cacareada crisis del fin del Modernismo. Del fin del Milenio.

Sobre las conclusiones a las que he llegado, sólo queda mencionar que este capítulo, quizás junto con el del proceso Metodológico, son los más importantes dentro de la parte teórica de la Tesis, ya que éste, revisa el logro de los objetivos expuestos, y en

fin es una reflexión profunda y más o menos formal sobre la otra gran mitad de nuestro trabajo como pintores, la obra.

Por último, quiero añadir algo más sobre mi postura: Me molesta mucho tener que pintar bajo las presiones de unas fechas previamente determinadas, para tener que conseguir este maldito papel que certifique que he estudiado una maestría, y que he alcanzado un grado académico donde quizás ni siquiera se deberían otorgar grados de esta manera (aunque por desgracia es indispensable que así lo haga, ya que no me planteo mis ingresos a partir de la prostitución, o cuando menos de la mercantilización -que para el caso, viene siendo lo mismo- de mi obra.) Me planteo dedicar mi vida a la docencia para poder desarrollar verdaderamente el oficio pictórico sin tantas restricciones de tiempo.

Creo que la pintura debería ir mucho más allá. Cuando veo a mis compañeros pintando apurados para tener un cierto número de cuadros para tal o cual exposición, me pregunto si ellos harán bien al pintar así, y si yo estaré equivocado. Sin embargo siempre llego a la misma conclusión: y es que no creo que los cuadros se deban pintar para lograr cierta cantidad de ellos. Mas bien creo que debemos de pintar un cuadro o una serie de ellos, como el resultado de una idea, cuya puesta en práctica sería el cuadro mismo, y teniendo en la mente objetivos cualitativos y no cuantitativos.

Estoy seguro de que el pintar cuadros de la manera que he citado, va necesariamente en detrimento de la calidad y de la profundidad con la que se podría abordar la solución pictórica y la solución mental previa a ésta. Creo que estamos ante un problema de lógica elemental ante el cual, la conveniencia nos hace cerrar los ojos la mayoría de las veces. Pero si soy coherente con la visión que tengo de la pintura como la ejecución, o el resultado de un ejercicio intelectual, entonces al restarle tiempo de dedicación tanto en la reflexión como en la ejecución de la obra, el fruto de este ejercicio tiene que evidenciar esta falta. En suma, esta actitud, fruto de nuestros tiempos, nos lleva a hacer las cosas mal hechas y al vapor.

También puede otras veces, llegar a suceder -como a mí me sucede ahora- que al vernos obligados a presentar un determinado número de obras, nos obliguen a presentar todas las que hemos realizado sin hacer una selección previa. Si a esto le agregamos que las obras que presentamos son sólo los primeros ejercicios que se ejecutan bajo una nueva técnica, que no ha sido totalmente aprendida, entonces tendremos un resultado aún más pobre en relación con lo que se podría tener. Es como si a un estudiante del segundo año de piano, se le pidiera dar un concierto dentro de un mes. Este requisito nos lleva irremediablemente a presentar más trabajos de los deseables, y con una calidad menor que si solamente presentáramos la mitad de ellos, o los que el autor juzgue necesarios. ¿Acaso a los pintores renacentistas les solicitaban las obras por camadas? ¿No es cierto que los encargos para pintar cuadros la gran mayoría de las veces, se les hacían de uno en uno?

Por último diré que yo creo que la pintura no tiene nada que ver con hacer un curriculum.

La pintura no se puede sujetar a las fechas de una forma rigurosa.

La pintura no tiene nada que ver con nuestra maestría, (simplemente los estudiosos en cuestiones relacionadas con los aspectos cognoscitivos sostienen que para hacerse un experto en una materia, para hacerse un maestro, hacen falta cuando menos 10 años.) ni con lo que piensan los diseñadores advenedizos ávidos de rapiña.

¡Sálvese el arte y la pintura!

NOTAS

1. A pesar de que historiadores de la talla de Gombrich sitúan el inicio de la ruptura de lo Académico -y yo agrego del fin del oficio por lo tanto- con el fin del Neoclasicismo y el inicio del Romanticismo, yo creo que la ruptura final con esta forma que había marcado la manera de ver la pintura, y su consecuente repercusión en el oficio, se dio después de la Escuela de Barbizon, e incluso probablemente más tarde: tras el impresionismo. Digo esto porque después de haber visto algunos cuadros de Renoir, pertenecientes a la National Gallery de Washington, por la forma de usar unas transparencias en el fondo de un retrato, he llegado a la conclusión de que los impresionistas tenían aún, una formación cuando menos parcialmente académica, y que de hecho la aplicaban junto con sus novedosas teorías. El reproche que les hago está en que no transmitieron estos conocimientos, y ahora sólo sabemos pintar de modo directo.
2. Otro motivo por el que creo que éste fue el momento en que se perdió el oficio, es porque hasta fines del S. XIX se pueden ver en toda la pintura europea, y en algunos mexicanos, cuadros trabajados en el aspecto tecnológico como lo hacían los antiguos. Es decir a base de la combinación de zonas con empastes y zonas con veladuras y transparencias. Como se le atribuye a Rubens, que decía: "las sombras transparentes y las luces cubrientes." Existen numerosas pruebas de lo que digo, y yo mismo tengo un cuadro de 1880 con estas características. En el museo de Acolman existe un pequeño cartón Europeo de esa misma época, trabajado al óleo con la más acuciosa técnica académica. Por supuesto la propia base impide el uso de veladuras y transparencias.
3. Para efectos de esta tesis hago un énfasis en esta distinción entre tecnología, técnica y maestría personal. Esto con el objeto de que aseguremos que estamos hablando de lo mismo:
 - Tecnología: Tipo de materiales usados, ejemplo: Blanco de Cinc al temple o Blanco de Titanio al Acrílico.
 - Técnica: Convencionalismos o criterios utilizados para solucionar cierto tipo de problemas: Pasos a seguir para solucionar una carnación, una tela roja, una tela verde, una joya, etc.
 - Habilidad Personal: Maestría de cada quien para solucionar un problema pictórico, ya sea con una buena técnica, o a pesar de ésta.La perspectiva es un buen ejemplo para diferenciar los dos últimos: es una técnica necesaria para representar fielmente los objetos tridimensionales en un espacio bidimensional de acuerdo a la distorsión del ojo humano. Pero varía el grado de habilidad en el uso de un pintor al otro. E incluso existieron grandes artistas que la ignoraron (todos los primitivos) y también existieron otros que deliberadamente la deformaron como Siqueiros, Utrillo o el Dr. Atl.
4. *"...el Giotto, gran maestro de la pintura. Este tuvo como discípulo a Tadeo Gaddi, florentino, durante 25 años, Tadeo tuvo a su hijo Agnolo, y Agnolo me tuvo a mí doce*

años, y él me inició en el modo de pintar." ¿Cómo no iban a tener un conocimiento enorme, si se pasaban de 12 a 25 años en el taller de su antecesor para ser considerados maestros, después de transitar desde aprendices? Contrasta un poco con nuestra "Maestría-Light, baja en colesterol". Cennini, Cennino, *"Tratado de la Pintura"* (El libro del arte), Barcelona, Manuales Messeguer, 1979. p. 60.

5. Este pensamiento -acaso polémico- que ahora voy a explicar, ha cambiado algunos de mis puntos de vista sobre el oficio desde que inicié esta tesis: ¿Quién alcanzó un mayor oficio en cuestión estrictamente tecnológica en la pintura? ¿Algunos de los anónimos pintores medievales y renacentistas de Alemania o de Holanda?, ¿o los grandes maestros que todos conocemos? (Al referirme al oficio tecnológico, recuerdo lo mencionado arriba en el inciso (3); quisiera precisar que sólo me refiero a la sapiencia en el conocimiento de los materiales, no a la habilidad personal colorística, dibujística, compositiva, o al grado de verismo naturalista alcanzado, ni mucho menos a la dimensión artística de estos grandes maestros.) Esta duda sobre el punto culminante, me asaltó tras ver una tabla alemana del S. XVI, pintada por un maestro desconocido. Esta tabla está en el M. Franz Mayer, y casi parece que emite luz, de tan luminosa que es su pintura. Contrasta con el óleo, ennegrecido y amortiguado de algunos otros cuadros antiguos que la rodean. En fin, dejemos este asunto tan inquietante, junto con el de la eterna polémica del valor artístico vs. el valor estético vs. el oficio, que ya serán tratados mas adelante, en las conclusiones.
6. Esta idea no es mía. Vlady me hizo este comentario, y casualmente Busset, postula algo muy parecido: *"No hay ningún ejemplo en los oficios actuales, pues la pintura es también un oficio manual, no hay ningún ejemplo, digo, de un aprendiz librado sin iniciación previa a las innumerables dificultades de la técnica que nos legaron las generaciones de nuestros precursores. ¿Cómo puede un ser humano encontrar mediante sus propias investigaciones lo que larga, lentamente los siglos acumularon de la experiencia de los maestros? Y sin embargo es grande la desdicha de nuestros contemporáneos, la antigua tradición del aprendizaje, del maestro formando paso a paso al compañero, comunicándole una a una, y seguramente las recetas que a él mismo le transmitieron sus patronos, ha desaparecido de la enseñanza de las artes."* Busset Op. Cit, p. 12.
7. *"Son éstos los verdaderos clásicos de la técnica inalterable, los maestros pintores que dominan la historia de la pintura en todos los tiempos por la belleza de sus pastas translúcidas y la irradiación de piedras preciosas que supieron comunicar a sus colores."* Busset Op. Cit, p. 34.
8. *"La maravillosa conservación de las obras de Van Eyck, digna de rivalizar con aquella de las antiguas lacas que parecen desafiar a las injurias del tiempo, nos asombra; los siglos pasan sobre ellas sin empañarlas, ni disminuir el esplendor de sus colores. Esta inalterabilidad se debe, por entero, al empleo de barnices resinosos, que aíslan las moléculas de los pigmentos tal como lo haría un esmalte vitrificado"*. Busset Op. Cit, p. 34

9. *"El artista debe ser, pues, ante todo, un buen obrero, si desea asegurar a su trabajo solidez y duración. Su oficio es, entre todos, el más difícil; por ello ningún técnico debe pedir a la materia a emplear más de lo que ella puede dar: la madera, la piedra, la herrería, tienen sus exigencias, la pintura igualmente tiene las suyas, y es a este desconocimiento de los límites tecnológicos, en los cuales debe evolucionar su arte, a lo que se debe la mayoría de los sinsabores que acometen al pintor moderno."*
Busset, Maurice, "La Técnica Moderna del Cuadro" Argentina, Librería Hachette S.A. 1952, p. 21
10. Esta investigación me ha llevado a revisar todo lo referente a la Técnica Pictórica que tenga cierta difusión y antigüedad. Ya que no existe ningún libro específico sobre Técnica Veneciana, y además la correcta técnica pictórica posiblemente sea una sola, pero con las diferentes vertientes que le dan sus pequeñas variaciones.
11. *"Que muchos son los que dicen que sin maestro aprendieron el arte, pero no les creas, que yo te doy el ejemplo con este libro; estudiándolo día y noche, pero sin practicar con algún maestro, nunca harás nada bueno ni podrás figurar con honra entre los maestros."* Cennini Op. Cit. p. 81
12. Ahora que estoy revisando mi tesis, y dándole los últimos toques, me doy cuenta que la Técnica Veneciana, es casi un pretexto. Es un esfuerzo inicial para adentrarme en la Técnica Pictórica. Me doy cuenta de que no puedo revivirla, por todo lo que en este capítulo explico. Pero también me doy cuenta de que voy a tener que seguir investigando y experimentando durante mucho tiempo más. Probablemente durante toda la vida. La Técnica Veneciana fue mi primer paso. El hecho que me hizo reafirmar que estoy en un proceso de aprendizaje. Que para poder desarrollarme como pintor, primero tengo que aprender ciertas fórmulas, ciertas técnicas ahora olvidadas, pero sin las cuales me voy a estrellar contra la pared de mi propia incapacidad para solucionar los problemas pictóricos. Quiero aprender a pintar como los grandes maestros, y no hay nadie que me pueda enseñar. Así que me las tendré que arreglar yo solo, de acuerdo a los pasos que mas adelante menciono.
13. ...*"los más grandes de entre sus sucesores siguieron su escuela (Se refiere a Tiziano); Rubens copia de su mano una veintena de retratos del gran veneciano antes de poseer su manera italiana; el Tintoretto, el Veronés, Palma, el Correggio, todos los faros que jalonan la ruta, le deben su fulgor."* Busset, Op. Cit. p.79 Por este "gastado método" de la copia de los grandes maestros, curiosamente, pasaron todos los que a su vez escribieron la Historia del Arte con sus obras. Hasta el S.XX nadie se libró de ello. Casi podría asegurar que no les pesó. Y estoy convencido que en modo alguno haya sido una limitante para su creatividad. Pero pasó el tiempo y algún "genio de la burocracia" lo proscribió, a pesar de tener un gran valor didáctico. Paradójicamente, en nuestra querida Academia -que es el lugar de donde han salido las más importantes colecciones de museos y pinacotecas de México-, no existe hoy en día ni un sólo cuadro para la copia didáctica. Ni tampoco ningún dibujo, destinado a ese fin. ¿Cuánto podríamos haber aprendido de la copia de los insuperables dibujos

de Jerónimo Antonio Gil, por ejemplo? Sobre este punto Cennini dice lo siguiente: *"...ocúpate en adelante en copiar y calcar las mejores cosas que halles de mano de grandes maestros. Y si es en lugar donde haya obras de muchos de ellos, mejor para ti. Mas yo te aconsejo esto: ten en cuenta de elegir siempre lo mejor y mas famoso, y así, de día a día, contra natura será que no adquieras de cerca algo de su manera y de su estilo"*. Y más adelante cita lo siguiente, apoyando lo que aquí se propone: *"Atiende a que la más experta guía que pueda haber para ti y el mayor cuidado es la puerta triunfal del copiar del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y bajo esto encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empieces a obtener algún sentimiento del dibujo"*. Cennini *Op. Cit.*

14. Estos cambios fueron tanto en lo artístico, como ya señalamos en el texto anterior, como en todos los demás campos del pensamiento. Sin embargo este nuevo influjo no se detuvo ahí. También llegó a lo tecnológico. La luminosidad y transparencia de las obras de los pintores primitivos, se transforma posteriormente hasta casi perderse. Quizás la invención del óleo haya tenido algo que ver en esto.
15. Pero como sabemos los cambios históricos no se dan en una fecha concreta, súbitamente, sino que se van sucediendo gradualmente.
16. Cito un fragmento de Teresa del Conde sobre Vlady: *"Es un excelente polemista y se cuenta entre quienes tienen "voz" autorizada para opinar sobre una pléyade de cuestiones, sea o no que se relacionen con el arte...Vlady hace una distinción radical entre la producción de imágenes pintadas y lo que es (o cree que debe ser) la pintura como género autónomo."* Teresa del Conde. "Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX". Índice onomástico y temático Enrique Franco Calvo. Ediciones Attame. México 1994, primera edición. pp. 88 y 89.
17. Tal vez para mis próximos cuadros utilice tablas forradas de lino. Creo que esta es la mejor combinación para pintar.
18. Para ver la fórmula de la media creta, favor de pasar al Anexo de las fórmulas. (Esa fórmula de la Media Creta la tomé del libro de Max Doerner.)
19. Con todos esos nombres se conocen las diferentes fórmulas que se utilizan para realzar la luminosidad de ciertas zonas por medio del uso de un blanco puro, intenso, pastoso, que habrá de ser velado. Incluso hay quien para realzar los blancos utiliza blanco de plomo al óleo de muy buena calidad, reforzado al mezclarse con pigmento blanco. Si se quiere leer mas sobre este punto, conviene leer el Anexo referente a las fórmulas.
20. La única mezcla que se puede diluir con agua es la que nos proporciona Vlady.
21. *"Moliendo los colores, cociendo las colas, permaneciendo constantemente con el maestro, preparando los tableros, puliéndolos, no abandonando el dibujo en día de fiesta ni de trabajo, el aprendiz se iniciaba así en la buena practica y llegaba, poco a*

poco, a poseer la perfección técnica, sin la cual es imposible al pintor expresar claramente su pensamiento...La mayoría de las producciones modernas están condenadas a una rápida desaparición." Busset Op. Cit. p. 13

22. En el Capítulo I, referente a la Introducción, establezco las diferencias que existen para efectos de este trabajo entre Técnica, Tecnología y Valor Artístico de una obra pictórica.

BIBLIOGRAFÍA

- Bontcé, J. *Técnicas y Secretos de la Pintura*. Reforma L.E.D.A. Barcelona, 1972.
- Buendía, J. Rogelio. *El Prado Básico*. Sílex. Madrid, 1991.
- Busset, Maurice. *La Técnica Moderna del Cuadro*. Hachette. Argentina, 1952.
- Casado, Ma. José. *Durero. Los Genios Universales de la Pintura*. Ediciones Rayuela. Valencia, 1992.
- Cázares, Laura, Christen, María, Jaramillo, Enrique, Villaseñor, Leticia, Zamudio, Luz Elena, *Técnicas Actuales de Investigación Documental*, Editorial Trillas S.A. de C.V., México, 1990.
- Cennini, Cennino. *Tratado de la Pintura (El libro del Arte)*. Manuales Messeguer. Barcelona, 1979
- del Conde, Teresa. *Historia Mínima del Arte en México en el S.XX*. México. 1991.
- Díaz Martos, Arturo. *Restauración y Conservación del Arte Pictórico*. Arte Restauo. Madrid, 1975.
- Doerner, Max. *Materiales de la Pintura y su empleo en el Arte*. Editorial Rerverté S.A. Barcelona, 1991.
- Fonti. *Van Eyck*. Los Genios Universales de la Pintura. Ediciones Rayuela. Valencia, 1992.
- Frascione, S. *Tiziano*. Los Genios Universales de la Pintura. Ediciones Rayuela. Valencia, 1992.
- Gombrich, Ernst H. *Historia del Arte*. Alianza Forma. Madrid, 1982.
- Januszczak, Waldemar. *Técnicas de los Grandes Pintores*. Blume. Madrid, 1981.
- Mayer, Ralph. *Materiales y Técnicas del Arte*. Blume. Madrid, 1985.
- Mendieta, Angeles, *Tesis Profesionales*, Editorial Porrúa S.A., México, 1977.
- Mendieta, Angeles, *Metodología de la Investigación y Manual Académico*, Editorial Porrúa S.A., México, 1980.

- *Obras Maestras de la National Gallery of Art*, CNCA – INAH / National Gallery of Art, México, 1997.

Pardinas, Felipe. *Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. Edit. S.XXI. México, 1981.

Read, Herbert. *The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists*. World of Art. Thames & Hudson. London, 1994.

Thompson, Daniel V. *The Materials And Techniques of Medieval Painting*. Dover Publications. New York, 1996.

Walker, John. "*National Gallery of Art, Washington*". Abradale Press. China 1984.

Wundram, Manfred. *La pintura del Renacimiento*. Taschen. Portugal, 1997.