



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“EVOLUCIÓN TÉCNICA Y EXPRESIVA EN LA PINTURA AL TEMPLO DE  
LAS ESCUELAS: BIZANTINA, ITALIANA Y FLAMENCA PRIMITIVA”

Tesis que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Raúl de Jesús Gutiérrez Loya

Directora de tesis:  
Lic. Irene Sierra Olagaray

México, D. F. 2008



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“EVOLUCIÓN TÉCNICA Y EXPRESIVA EN LA PINTURA AL TEMPLO DE  
LAS ESCUELAS: BIZANTINA, ITALIANA Y FLAMENCA PRIMITIVA”

Tesis que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

**Raúl de Jesús Gutiérrez Loya**

Directora de tesis: Lic. Irene Sierra Olagaray

México, D. F. 2008





# Agradecimientos



Antes que nada, quiero agradecer y dedicar la presente tesis, a dos personas que desgraciadamente ya no estuvieron con nosotros para ver su culminación:

Mi abuelo Raúl Gutiérrez Murillo, quien me heredó muchos de sus conocimientos y me apoyó en todo momento, para lograr cursar y terminar mi carrera.

Y al Profesor Armando López Carmona, quien desprendidamente compartió sus experiencias y enseñanzas.

Agradezco a los profesores Jorge Alberto Chuey Salazar, Fausto Renato Esquivel Romero, Luis Rodríguez Murillo e Ingrid Alicia Fugellie Gezan, que amablemente revisaron y dieron su visto bueno al presente trabajo.

A mis padres: Raúl Gutiérrez y Martha Loya, y a mis hermanos: Alan, Daniela y Gerardo; que con todo cariño permitieron que su casa se convirtiera en una biblioteca durante la elaboración de esta tesis y taller de artes durante la carrera.

A la familia Allison Eguiluz, por su apoyo y afecto.

Doy gracias especialmente a dos personas que fueron fundamentales para que la presente tesis se hiciera posible:

La profesora Irene Sierra Olagaray, quien dio luz a la ruta de investigación y generosamente me regalo mucho de su tiempo para escuchar, leer y corregir el presente trabajo. Además de contribuir con algunas traducciones de textos.

Y por supuesto, a mi güerita: Roxana Allison, que dio un apoyo total a este proyecto, ayudó con muchas de las traducciones de textos extranjeros y, lo mas importante, me dio todo su cariño, empujándome hacia adelante en los momentos más difíciles.

A los profesores Ramiro Sandoval y Martha Oliveras, que me han brindado su amistad desde años atrás y me han legado una gran cantidad de conocimientos. mostrándome realmente lo que es el estudio.

A un gran amigo que me dio claridad en un tiempo de tinieblas y me impulso a tomar una muy importante decisión. Gracias "Pancho Bastidas" Loya.

A la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, por abrirme sus puertas. Agradeciendo especialmente a la gente que labora en la biblioteca, pues siempre me brindaron facilidades y un trato amable. A su vez le ofrezco un sincero reconocimiento por su labor de resguardar y obtener textos muy importantes a nivel internacional.

A todos los amigos y familiares que han creído en mi y me han dado la mano.

A todas las personas que han luchado y a los que seguimos luchando, por mantener el derecho a la educación pública como una de las principales obligaciones del estado, permitiendo que varios jóvenes de recursos limitados, podamos cursar una carrera profesional.





# Índice

AGRADECIMIENTOS

Página 002

---

INTRODUCCIÓN

Página 007

---

CAPÍTULO I. ACERCAMIENTO A LA PINTURA AL TEMPLE

Página 017

1.1. Definición de pintura al temple

Página 019

1.2. Antecedentes de la pintura al temple

Página 020

1.3. Desarrollo y consolidación del procedimiento

Página 022

---

CAPÍTULO II. EL TEMPLE EN LA ESCUELA BIZANTINA

Página 027

2.1. Características estéticas de la escuela

Página 029

2.2. Materiales y procedimientos técnicos empleados

Página 034

2.3. Valores expresivos obtenidos

Página 036

## CAPÍTULO III. EL TEMPLE EN LA ESCUELA ITALIANA

Pagina 043

### 3.1. Características estéticas de la escuela

Pagina 045

### 3.2. Materiales y procedimientos técnicos empleados

Pagina 057

#### 3.2.1. Pigmentos

Pagina 073

### 3.3. Valores expresivos obtenidos

Pagina 087

---

---

## CAPÍTULO IV. LA CONTROVERSIA ÓLEO O TEMPLE EN LA ESCUELA FLAMENCA PRIMITIVA

Pagina 129

---

---

## CONCLUSIONES

Pagina 147

---

---

## BIBLIOGRAFÍA

Pagina 152





# Introducción



Este trabajo surge del profundo interés y admiración que siente el autor por algunas de las obras realizadas con la técnica de pintura al temple, la cual se caracteriza por su potente luminosidad, vibración de las pinceladas, intensidad y pureza de color, aspectos que a lado de otros más le imparten su cualidad inconfundible que la distingue de las demás técnicas de pintura. Buscando entender sus principios y comprendida como método auxiliar que va a la par de la práctica, la presente tesis se dio a la tarea de observar de qué manera inciden las cuestiones técnicas en la producción y evolución de los valores expresivos que se desarrollan en la obra pictórica, entendiendo como valores expresivos todas aquellas herramientas formales que despliega el pintor, como línea, pincelada, opacidad o transparencia de la pintura, el tono, el manejo del color y muchas mas, que en conjunto conforman la expresión general que transmite la obra.

Al plantear este objetivo general se procedió a encontrar cuál era la mejor manera para entender la relación entre técnica y forma en la pintura al temple. A través de una extensa revisión y recopilación de textos antiguos y modernos, que versan sobre la historia de las técnicas pictóricas, se llegó a la conclusión de que la historia temprana del temple, esto es, desde sus primeros ejemplos hasta su punto cumbre el cual se inscribe en el primer Renacimiento, bien podría ser ejemplificada en términos satisfactorios a través de las tres escuelas siguientes: Bizantina, Italiana y Flamenca Primitiva.



La escuela Bizantina aparece aquí como el ejemplo del surgimiento de la técnica del temple tradicional, aquél que utiliza como vehículo únicamente la yema, que posteriormente es mezclada con los pigmentos y un poco de agua.

La Escuela Italiana representa la consolidación de la técnica de yema pura, pues en ella se entienden sus principios y se asimilan sus posibilidades expresivas, consiguiendo una gran evolución e incremento en la gama de efectos pictóricos que podía ofrecer.

El que como tercer escuela se haya escogido a la flamenca primitiva puede parecer raro, ¿Cómo se puede poner a esta escuela en un estudio sobre la técnica de pintura al temple cuando se considera que en ella surgieron “los inventores” del óleo? La respuesta a esta pregunta es simple: A través de la primera recopilación y examen de textos de historia de las técnicas de pintura, se detectaron datos muy interesantes expresados por algunos especialistas en esta materia, considerados autoridades en el tema. Ellos mencionaban que los pintores flamencos primitivos en realidad, en muchos de los casos, habían utilizado temples en la elaboración de sus obras, aunque no el temple tradicional de yema pura sino unos muy desarrollados que además del huevo se les adicionaban aceites secantes, mezclas que poco a poco llevarían al descubrimiento de la técnica del óleo.

Lo antes mencionado produjo la necesidad de definir puntualmente qué era a lo que se referían los pintores y especialistas en técnica pictórica al hablar de temple, para tener un sólido punto de partida en la investigación. Por tal motivo en el capítulo I se habla sobre esta cuestión y se versa sobre las diferentes acepciones que se le han dado al término a través del tiempo y de su significado actual.

Hay que aclarar que en este trabajo el interés se centra exclusivamente en aquellos temples en los que el material esencial es el huevo, ya sea solo o en mezcla con otras sustancias, pues aquí lo importante es hablar de la evolución de la técnica tradicional, por lo tanto, el primer capítulo se centra en aportar una definición contemporánea en cuanto a pintura al temple y en dar una serie de antecedentes históricos, que a través de un breve recuento aporten pruebas hasta ahora conocidas sobre su surgimiento y los sitios en los que se comenzó a usar, citando a su vez algunas de las principales fuentes escritas en que se aborda esta técnica. Enseguida, se aborda brevemente el periodo de desarrollo y popularización del temple, cuando se convirtió en uno de los principales medios de pintura en la Edad Media y hasta bien avanzado el primer Renacimiento.

Como complemento a estos datos, se hace mención de algunos de los principales tratados que aparecieron en esta época, considerados como tales debido a que su estructura ya propone una enseñanza metódica y sistemática orientada hacia la práctica.



En los capítulos siguientes se entra plenamente en materia y se expone lo que es la propuesta de esta tesis: el estudio histórico de las técnicas pictóricas en función de los valores expresivos que estas producen en la obra. De los textos revisados en esta investigación son pocos los que hablan exclusivamente del temple y aun mucho menos los que plantean las relaciones entre la técnica y la incidencia que esta tiene en los resultados formales de la obra, cuestiones estas últimas, que son de gran importancia para los practicantes de pintura que inician o que cuentan con poca experiencia en su ejecución. Los libros de técnicas y materiales hablan de las diversas recetas para elaborar pinturas y se dedican generalmente, a hablar en abstracto de los valores expresivos que estas producen, es decir, sin ejemplificar con obras los aspectos formales a los cuales se hace referencia; y en los libros de historia del arte se concentra la mayor atención en aspectos como la temática, anécdotas del artista, significado de la obra, la historia que esta relata, etc.; se hace alusión en menor medida a los elementos formales que presenta la obra y en lo que respecta a la técnica no se profundiza.

En lo referente a su función como complemento de la práctica pictórica de este trabajo, se aborda la técnica de pintura estudiándola tanto técnica como formalmente, a través de pintores muy experimentados, con el fin de observar objetivamente sus posibilidades y determinar la variante con la que mejor se puede construir la forma pictórica que se desea, adecuada a la sensibilidad propia y que materialice de forma eficaz los elementos formales que den vida a la expresión que se requiere.

Sin embargo, para que un estudio de estas características en verdad reflejara, por lo menos a grandes rasgos, la evolución técnica y expresiva de la pintura al temple, era indispensable hacer un estudio que tomara en cuenta las ideas estéticas que dominaban el pensamiento de la sociedad de la época o escuela en cuestión, pues de lo contrario se caería en errores garrafales al comparar el desarrollo entre una escuela y otra. Era necesario entender cuál era el gusto, el pensamiento y los objetivos que se planteaba cada escuela, puesto que en la mayoría de los casos, un cambio técnico siempre se da como respuesta a un cambio en las ideas de la sociedad, provocando nuevas necesidades expresivas en el artista, que como es bien sabido su obra es en mayor o menor medida, reflejo de la sociedad en la que vive y su pensamiento está fuertemente permeado por las ideas que dominan en su época.

Con el fin de cumplir con los objetivos planteados y corroborar la hipótesis enunciada se procedió a hacer las investigaciones respectivas a cada escuela partiendo de una estructura como la siguiente:

- A)** Ideas estéticas de la escuela
- B)** Medios materiales y técnicas empleadas
- C)** Valores expresivos desarrollados



## A) Ideas Estéticas

En lo que se refiere a las ideas estéticas se busca encontrar cualquier tipo de ideas que hayan tenido injerencia sobre la forma de creación y expresión de la escuela que se estudia, ya sean ideas del orden religioso, político, social, moral, filosófico, del gusto imperante en la época o meramente artísticas. El objetivo es dar una idea del contexto en el que se desarrollaron los artistas y cómo este influyó en su creación.

## B) Medios Materiales y Técnicas Empleadas

En este apartado se hace mención de los procedimientos más comunes y característicos de cada escuela. El fin es ver cómo influyeron estos aspectos en la expresión de la obra tomando en cuenta qué materiales tenían a su alcance los pintores, pues entre los aspectos que influyeron formalmente en las obras se encuentran los procedimientos por una parte y por otra los materiales empleados, pues estos son muy importantes para entender los cambios que se fueron desarrollando tanto en la técnica, como en la expresión de las pinturas. Por una parte entre los siglos X y XV se dio un gran desarrollo en la elaboración y perfeccionamiento de materiales artísticos, se descubrieron algunos más que se sumaron a los ya existentes, obteniendo nuevos materiales a los cuales se tuvo acceso como resultado del auge que experimentó el comercio. Asimismo los pintores al ir experimentando nuevas necesidades expresivas se dieron a la tarea de probar y encontrar distintos materiales, así como a desarrollar variaciones en los procedimientos, para obtener el resultado que querían.

De esta forma se mostrará como la antigua emulsión de yema de huevo, fue modificada por los pintores quienes principalmente la mezclaron con aceites y en ocasiones con resinas, con el fin de conseguir una gama de efectos más diversos y ampliar los medios de la expresión, empresa en la cual se obtuvieron ejemplos de la más alta calidad técnica y que sirven como modelos vigentes del potencial que encierra la pintura al temple.

## C) Valores Expresivos Desarrollados

Finalmente y tal y como se da al realizar una obra, se muestra el fruto de la conjugación de la idea con la técnica, que da como resultado la forma, esto es, materializan la expresión. En este apartado el interés se centra en la observación cuidadosa y detenida de algunas obras representativas de cada escuela,



para identificar los valores expresivos desarrollados y ver la relación que guardan tanto con los procedimientos, como con los materiales que se emplearon en su elaboración. Para ello se analizaron formalmente algunas obras, con el fin de entender hasta donde fuera posible, como fueron hechas y que incidencia tuvo la técnica en el desarrollo de los valores expresivos que estas ostentaban. Al hacer estos análisis fueron muy importantes las pruebas documentales recopiladas en los apartados: Ideas Estéticas y Medios Materiales y Técnicas empleadas; pues permitieron tener un respaldo sólido y bien fundamentado, del cual se partió para hacer dichos análisis formales e identificar la manera en que fueron conseguidos algunos de los efectos visuales contenidos en las distintas obras examinadas.

La estructura arriba mencionada es la que sirvió para ser aplicada en el estudio de cada escuela y así cumplir con el objetivo de observar las relaciones que existieron entre técnica y expresión pictórica. De tal manera que en el capítulo II se utiliza para analizar a la escuela bizantina y en el III a la escuela italiana, aportando datos sobre sus características estéticas, los materiales y procedimientos que utilizaron al realizar sus obras y los valores expresivos que obtuvieron en ellas.

En el caso de la pintura flamenca primitiva, las pruebas que fue posible recavar obligaron a tratarla de una manera distinta, pues surgió la necesidad de determinar primero si eran temple u óleos con lo que habían ejecutado sus obras. Es así como en este capítulo (IV) se trata sobre la Controversia óleo o temple en la escuela flamenca primitiva, concentrándose en la primera mitad del año 1400. Abordando aspectos como la supuesta “invención del óleo” por los “hermanos van Eyck”, recurriendo a textos de historia de las técnicas pictóricas para observar cuáles fueron los procedimientos y materiales que manejaron estos pintores del norte de Europa y echando mano de análisis científicos más recientes para determinar cuáles fueron las técnicas empleadas por estos pintores.

La elección de las obras analizadas se hizo tomando en cuenta los siguientes parámetros:

- 1) Que las obras escogidas fueran representativas tanto en estilo como en técnica de la escuela analizada y que se contara con pruebas tanto científicas como de especialistas en la materia, para respaldar los análisis personales que se hicieron a través de la observación de la obra, explicando cómo fueron desarrollados algunos efectos pictóricos. Pretendiendo con esto dotar al análisis con la mayor objetividad posible.
- 2) Que la obra presentara el mayor número de valores expresivos que caracterizaron el estilo de la escuela en cuestión.



3) Que al observar en conjunto las obras analizadas, fuera posible cumplir con el objetivo de ejemplificar a grandes rasgos la evolución técnica y expresiva de la pintura al temple hecha entre los siglos X y XV.

Cabe aclarar que al ser imposible abarcar en un trabajo de este tipo todas las obras de las escuelas analizadas, se escogieron las que mejor se ajustaban a los propósitos del mismo, permitiendo resumir en los ejemplos escogidos los principales y más comunes procedimientos empleados en el lapso del siglo X al siglo XV, y determinando en qué medida influyeron en el despliegue tanto de nuevas formas de aplicación de la pintura como en la introducción y experimentación con nuevos materiales.




# Capítulo uno

Acercamiento a la Pintura  
al Temple



## 1.1. Definición de Pintura al Temple

 Siendo el término templar tan amplio y utilizado en tantas materias se hace necesario definirlo en lo que respecta al quehacer que nos interesa, esto es, la pintura, para evitar confusiones y dar mayor coherencia al presente trabajo.

La palabra temple se deriva del latín *temperatio* que significa mezcla bien equilibrada y en parte también del verbo *temperare* que significa mezclar delicadamente<sup>1</sup>. En los tratados de pintura antiguos el término servía para designar el proceso mediante el cual se convertían los pigmentos secos en pinturas, adicionándoles determinada sustancia líquida, gomosa, etc., que funcionara como vehículo, impartiera flexibilidad, pureza, fluidez o cualquier otra cualidad requerida al material y sobretodo, permitiera extender los colores sobre alguna superficie satisfactoriamente. De esta manera cuando antiguamente se hablaba de dar el temple a cierto material, se refería a agregar el vehículo adecuado mediante la justa mezcla de sus componentes para fabricar cualquier pintura que se requería cumpliendo ésta con las cualidades necesarias de calidad y permanencia.

Posteriormente se comenzó a llamar temple únicamente a aquella pintura en la que el vehículo consistía en una emulsión de yema de huevo, conociéndose como la emulsión tradicional de yema pura con la que trabajaron los pintores italianos en el periodo de mayor auge de la técnica, siendo de los principales

---

<sup>1</sup> Muller, La pintura a la tempera, (Traducción al español), España, CEAC, 1988, p. 5.



el siglo XIV, en el que cerca de su fin Cennino Cennini escribió *El libro del Arte* donde describía la manera en la que se pintaba al temple en la Italia de ese tiempo.

Una emulsión esencialmente es una mezcla estable entre un material acuoso y otro aceitoso, graso, céreo o resinoso, que se logra por medio de un emulsificante, el cual es una sustancia intermedia entre moléculas de aceite y de agua. La yema de huevo es el ejemplo de una emulsión natural de de partículas de aceite en agua, mezcla que es posible gracias a que la yema contiene uno de los emulsificantes o estabilizadores más poderosos de la naturaleza: la lecitina, un lipóide. Además de esta sustancia contiene aceite de huevo y albúmina que por sí sola es un buen emulsificante de las emulsiones de aceite en agua. Todos estos ingredientes en conjunto hacen que la película de temple tenga muy buenas cualidades.

Al irse descubriendo nuevos materiales, con el tiempo se lograron hacer otros tipos de emulsiones y la técnica llamada temple adquirió nuevas variantes. Esto da por resultado que hoy día la mayoría de los especialistas en técnica pictórica llaman pintura al temple a todas aquellas pinturas que se realizan por medio de una emulsión, la cual se diluye simplemente con agua, y al secarse queda lo suficientemente insoluble como para resistir la aplicación de más capas de temple, de medios oleosos o resinosos sin peligro de levantar la capa precedente.

## 1.2. Antecedentes de la Pintura al Temple

Al hablar del temple estamos citando una de las técnicas fundamentales de la pintura, de gran calidad y fuerza expresiva que ha servido como vehículo a la sensibilidad de importantes culturas y escuelas pictóricas. Estas afirmaciones se fundamentan a sí mismas al ver las obras de arte antiguas que llegan hasta nosotros gracias a la permanencia de esta pintura, las cuales a su vez nos permiten observar y estudiar las formas de expresión de los pueblos del pasado, ya que su uso abarca el final de la Antigüedad, toda la Edad Media y parte del Renacimiento temprano, y aunque posteriormente su uso generalizado decrece, sigue siendo utilizada de forma ininterrumpida hasta tiempos contemporáneos, lo que le da al temple, además de su gran valor pictórico, un indiscutible valor histórico.

Al hacer un examen de las técnicas que se han utilizado a través de la historia de la pintura, se hace manifiesto el hecho de que todas ellas son el resultado de un desarrollo gradual en el que intervienen diversos factores y no es posible dar una fecha precisa y tajante de su aparición, así como tampoco señalar a un solo humano como su inventor. El caso de la pintura al temple no es la excepción, sin embargo revisando algunos escritos históricos sobre pintura podemos observar que son varios los estudios que sugieren que los egipcios fueron de los primeros que emplearon la técnica del temple.



La civilización egipcia surge como una de las principales de la Antigüedad, es fundamental referirse a ella en cualquier estudio sobre la evolución técnica de la pintura pues fue una de las precursoras en la formación de esa materia. Con su gran tradición de color al querer aplicarlo en paredes, objetos de madera, papiro, esculturas y un sin fin de soportes, los egipcios van desarrollando una gran gama de pigmentos y materiales para pintores así como otros mas dedicados a la escritura. Cabe la posibilidad de que hayan utilizado como aglutinantes colas animales, gomas o ceras; en lo que coinciden varios autores es en que principalmente se utilizó goma arábica.

Mayer<sup>2</sup> nos dice que los principales métodos que emplearon fueron:

- “1.- Las paredes de yeso y arcilla decoradas con pinturas a la acuarela.
- 2.- En las paredes de piedra se grababan o tallaban diseños que posteriormente se iluminaban con los lavados de acuarela.”.

Estas acuarelas se conservaron en perfecto estado debido al clima seco de Egipto; pero es obvio que para pintar, además de paredes, retratos sobre paneles de madera, estatuillas, utensilios de uso común, papiro, cerámica y sarcófagos tuvieron que usar varios tipos de aglutinantes. Isaboy<sup>3</sup> menciona que tal vez se utilizó el huevo mezclado con gomas, ya que utilizaban la clara de este como aglutinante del oro. El British Museum, en Londres, Inglaterra, cuenta con algunos retratos funerarios conocidos como de momias y menciona que se hacían por medio de dos técnicas: una al temple donde los pigmentos eran mezclados con un medio soluble al agua y otra a la encaústica donde se mezclaba el pigmento con cera de abeja derretida. Piojan<sup>4</sup> afirma esto mismo y dice que los temples eran casi como frescos, hechos sobre lienzo imprimado con una preparación de estuco de cal (no menciona si este lienzo está pegado sobre un soporte rígido como generalmente se hacia debido a que es lo más adecuado para la técnica).

Con la conquista de Egipto por Grecia (del 323 al 30 a. C.) todas las aportaciones técnicas egipcias son asimiladas por los griegos y enriquecidas por las propias, sin embargo no hay datos que comprueben el uso de la pintura al temple. En Grecia principalmente usaron el fresco, y por las características de ejecución de esta técnica, que requiere de gran seguridad ya que se pinta de primera intención, y no permite errores, al lado de ella utilizaron otros dos procedimientos para hacer pequeños estudios pictóricos, siendo uno de estos la encaústica la cual es considerada una de las pinturas de caballete más antiguas, y la otra sigue sin ser precisada, pudiendo ser óleo, temple de huevo o cera disuelta o emulsionada.

---

<sup>2</sup> Mayer, Ralph, Materiales y Técnicas del Arte, (Traducción al español), Barcelona, Herman Blume, 1988, p. 14.

<sup>3</sup> Isaboy, L, Técnicas de Gouache y Temple, Barcelona, Leda, 1992, p. 7.

<sup>4</sup> Piojan, Suma artis,

### 1.3. Desarrollo y Consolidación del procedimiento

Las primeras pruebas de la utilización de lo que hoy denominamos pintura al temple tradicional, provienen de la civilización bizantina y en parte del arte cristiano primitivo. Hasta nosotros han llegado obras bizantinas muy antiguas, debido a la gran capacidad de permanencia en el tiempo con que cuenta dicha técnica, permitiéndonos tener acceso a la sensibilidad de esta cultura y además, gracias a los esfuerzos de algunos historiadores, técnicos, restauradores, pintores y estudiosos de la ciencia se ha logrado identificar los materiales con que fueron realizadas.

Los escritos más antiguos que empiezan a transmitir recetas sobre conocimientos de técnica pictórica para la fabricación de diluyentes, aglutinantes y otras cuestiones, datan desde la temprana antigüedad, hasta la tardía y alta Edad Media, siendo en la Edad Media en donde se elaboraron varios materiales de este tipo principalmente producidos en los talleres de los monasterios, que cultivaban la tradición de transmitir y conservar estos conocimientos de generación en generación, hasta que esta práctica junto con la iluminación de libros sucumbiera en el fin de la Edad Media. Sin embargo estos manuscritos no tienen aun la forma de un tratado de pintura en el que se trata de sistematizar la enseñanza, más bien son compilados de recetas sueltas y asuntos pictóricos aislados, que en la mayoría de los casos fueron copiados por personas ajenas al oficio y que no contaban con la comprensión de varios asuntos de él.

Gran parte del conocimiento que se tiene sobre las técnicas pictóricas del pasado es resultado de la cuidadosa interpretación que se ha hecho de estos manuscritos, que son escasos y muy difíciles de conseguir.

Doerner<sup>5</sup> cita algunos de estos manuscritos en donde se pueden encontrar algunas recetas pictóricas, por ejemplo el *Lucca-manuscript* que es de las primeras compilaciones de este tipo y data del siglo VIII. Otro de ellos es el *Mappae Clavicula*, escrito más tardío (del siglo XII) arroja datos muy interesantes sobre la pintura de miniaturas, el dorado, la cola para madera y lienzos, resaltando entre estos la mezcla de colores y la mención de la utilización de aceite de ricino como barníz para pintura al temple y a la cola. También menciona como documento importante en cuanto a las técnicas artísticas el manuscrito de *Heraclio*.

Estos textos junto con las obras que de este periodo aun se conservan, que afortunadamente son varias, permiten ir descifrando los procedimientos y los materiales que se utilizaron en el pasado.

Es en el siglo XII cuando se elabora el que se considera el primer tratado de pintura debido a que propone una enseñanza metódica y sistemática orientada hacia la práctica de la técnica pictórica, escrito por el monje Teófilo (o Theophilus) bajo el nombre de *De Diversis artibus*, en donde se menciona como aglutinante

---

<sup>5</sup> Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, (Traducción al español), España, Reverte S.A., 2001, p. 311-312.





principal a la yema de huevo. No sólo habla de temas referentes a la pintura sino también acerca de la pintura de libros, en vidrio y la orfebrería, siendo este el último tema analizado con gran profusión en uno de los tres tomos de que se forma el escrito original. El que el tema de la orfebrería sea el más extenso se debe a que investigaciones han demostrado que tras el pseudónimo de Theophilus presbiter estaba un famoso orfebre de habla alemana llamado Rogerus Von Helmarshausen<sup>6</sup>. Varios especialistas toman este escrito como el compendio oficial de los métodos y materiales de los pintores del Norte de Europa. Entre los múltiples asuntos acerca de la pintura que se abordan son descritos los medios de obtención y preparación de pigmentos, los soportes para la pintura sobre tabla y una detallada explicación de la manera en que estos deben ser imprimados, la preparación de diluyentes y barnices, técnicas de dorado, preparación de tintas, las maneras como deben de pintarse ciertos asuntos, como hacer lacas doradas, la pintura sobre seda y los sistemas de pintura mural y de libros.

Un aspecto muy importante que se resalta en el tratado de Theophilo es que además de describir las características del que era considerado el aglutinante fundamental para la pintura, esto es, la yema de huevo y la utilización de gomas para este mismo fin, se menciona la utilización del aceite de semilla de lino como aglutinante para la mezcla y aplicación de colores. Aunque el procedimiento de aceite de lino aquí mencionado es aun embrionario, este será un importante precedente de lo que posteriormente constituirá la práctica de la pintura al temple en el norte de Europa y así mismo de la del óleo.

El temple terminará practicándose por toda Europa convirtiéndose en el principal medio de pintura de uso generalizado. En Italia será llevada a cabo con gran profusión y se producirán ejemplos muy destacados, siendo algunos de los más sobresalientes en la historia del empleo de este procedimiento.

Cuando el temple ya se había afianzado como el medio principal en pintura, con gran aceptación y popularidad a finales del siglo XIV, sale a la luz en este país *El libro del Arte* de Cennino Cennini<sup>7</sup>, tratado de pintura muy completo en el que se da cuenta de gran variedad de materiales, pigmentos, soportes, formas de representación, indicaciones de cómo pintar ciertos objetos, consejos para motivar la creación así como reflexiones sobre esta misma, en fin, el proceso de aprendizaje del oficio que debía seguir un aprendiz de pintura para llegar a ser maestro en este arte. Entre las distintas materias enunciadas resalta la explicación que hace de la técnica tradicional del temple con yema pura a la manera en que fue practicada por Giotto, uno de los pintores más representativos de la época; ya que Cennino Cennini aprendió bajo la enseñanza de Agnolo Gadi, hijo de Tadeo Gadi quien fue discípulo del maestro Giotto el cual contribuyó con importantes aportaciones que revolucionaron el arte de la pintura, y el caso del temple no fue la excepción, así también como la que sería su técnica por excelencia: el fresco, con la que se le asocia de inmediato.

---

<sup>6</sup> Doerner, Op.cit., p. 315.

<sup>7</sup> Cennini, Cennino, *El libro del Arte*, Colección Fuentes del arte N°5, Barcelona, Akal, 1988.

En cuanto a lo que respecta al Norte de Europa, la práctica del procedimiento del temple tomaría nuevas rutas, apartándose del método seguido por los artistas italianos. Los pintores del Norte, principalmente los primitivos flamencos tomaron como punto de partida el libro técnico del presbítero Teófilo, y se dieron a la tarea de buscar y experimentar con distintos materiales que les permitieran obtener nuevos efectos, y sobre todo que facilitaran la manipulación de la pintura<sup>8</sup>. La introducción de estos materiales y técnicas comienza en Flandes en el año 1400<sup>9</sup>, y se extiende hasta Venecia. Su adopción trajo como resultado la creación de obras de la más alta factura técnica, que serían imposibles de conseguir siguiendo estrictamente la manera del temple descrita por Cennini.

---

8 Loke Eastlake, Sir Charles, Methods and materials of painting of the great schools and masters, 2 Vol., New York, Dover, 1960.

9 Mayer, Op.cit., p.17.




# Capítulo dos

El Temple en  
la Escuela Bizantina



## 2.1. Características estéticas de la escuela

La existencia de la cultura bizantina abarca toda la Edad Media y llega a su fin en 1453 cuando Constantinopla es abatida a manos de los turcos. El término bizantino se da porque es en Bizancio, una pequeña colonia griega establecida en el siglo VII a. C., donde Constantino “funda” la capital de la civilización bizantina en el año 330<sup>1</sup>, a la cual llama Constantinopla, convirtiéndose ésta en la mayor ciudad del mundo y en símbolo de la fuerza y homogeneidad del imperio.

El imperio estaba formado por Asia Menor, Palestina, Chipre, Creta, Islas del Egeo y de la Jonia, pero su influencia artística se extendió hasta otros países como Italia, Rusia, Georgia y los países balcánicos (Armenia)<sup>2</sup>. Las expresiones artísticas se convirtieron en factor fundamental para divulgar la nueva visión del mundo, fueron el medio por el cual se exaltó la grandeza sobrehumana del emperador y la supremacía de la iglesia. Materializaron por medio de símbolos, imágenes, arquitectura, palabras, toda la doctrina que tenía que ser fastuosa, acorde con su sentido sagrado para imponerse sobre toda la humanidad. En gran medida era el arte el que modelaba a la sociedad.

Para darse una idea del vuelco que había dado el pensamiento y la forma de entender la vida en la etapa bizantina basta con mencionar lo dicho por Kostas Papauionau “... el cosmos resplandeciente de

---

<sup>1</sup> Chatzidakis, Manolis, y Grabar, Andre, La pintura bizantina y de la alta Edad Media, (Traducción al español), México, Diana, 1967, p.7 .

<sup>2</sup> Ibid.



orden, de razón y de belleza, que los griegos consideraban como la única y eterna realidad, pasa ahora a ser una prisión tenebrosa, una pesadilla que hay que ahuyentar, un espectáculo fugitivo, que solamente existe para el hombre que se abandona a sí mismo y se aleja de Dios".<sup>3</sup>

Esta visión es la que fundamentalmente orientó la expresión de las artes bizantinas que en el caso de la pintura se alejó de la forma de representación en la que se muestra una ilusión de naturalidad visual y puso énfasis en su tarea de transmitir ideas y símbolos que trascendieran la realidad objetiva y se inclinaran hacia el plano de lo divino.

Al estar la pintura bajo el mando del emperador y principalmente de la Iglesia, ésta se tenía que ajustar a ciertos cánones preestablecidos en la forma de representación, además de guardar determinado grado de similitud con el mundo visible para que fuera clara para los prosélitos.

Uno de los tratados o especie de manual que habla de la manera en que se procedía a pintar y de las reglas que debía seguir el pintor, es la *Guía de los pintores del monte Athos*, recopilada a finales de la Edad Media pero su contenido data de los primeros siglos del arte bizantino<sup>4</sup>. En ella se menciona el proceso en que ha de ser realizada la figura, primero dibujando el contorno para separar los cuerpos del fondo dorado, después se pasará a la conformación de los miembros, ropajes y demás detalles para, por último, ocuparse del semblante.

Lo que resalta en este manual es el hecho de que la forma del arte bizantino es producto de las nuevas necesidades de expresión que obedecían a una fe religiosa y a un simbolismo de carácter cristológico, por ello los humanos que son representados en las pinturas no pretenden ser una copia fiel de los que se perciben en la naturaleza, sino que responden a lo que se consideraba como ser humano ideal. Debido a esto, el cuerpo debe equivaler a nueve cabezas, siendo que el torso a su vez equivaldrá a tres. El rostro deberá estar dividido en tres partes tomando como unidad la nariz, división que es asociada a los atributos de las tres personas divinas.

En cuanto al fondo en el que están dispuestas las figuras algunas veces sólo está constituido por el característico dorado y otro color en la base que sirve de soporte a las mismas. Cuando se trata de hacer referencia a un sitio no se elabora un paisaje que retrate tal cual el lugar al que se alude, sino que se hace un concepto de él, esto es se toman los elementos más representativos del lugar y se sintetizan lo más posible, para conseguir transmitir la idea que era en última instancia una de las principales preocupaciones; por ello se reducía al objeto a sus elementos imprescindibles que lo hiciesen reconocible, de esta manera los temas de las pinturas hacían alusión al bautismo, sitios sagrados, etc.

<sup>3</sup> Kostas, Papauionau, *Pintura bizantina y Rusa*, (Traducción al español), Madrid. Aguilar, 1968, p.12.

<sup>4</sup> Sureda Joan, *Historia universal del arte*, Vol III, Edit. Planeta, Barcelona, 1992, p. 80.



Los edificios y mobiliarios representados no seguían la lógica constructiva ni la visual, la intención no era dar una impresión de profundidad o de espacio tridimensional virtual que entrara en contradicción con la naturaleza bidimensional del soporte, fuese el muro o la tabla, lo importante era aludir en forma simbólica al objeto en cuestión para hacer entendible la escena y que así respondiera a las necesidades del mensaje que emitía, y a su vez que ésta construcción fuera concordante con la forma en que eran tratados los demás elementos, participando satisfactoriamente y dotando de más valores a la composición general para que el todo formara una unidad armónica.

Todo esto con el fin de mover sensaciones en el observador como lo señala Joan Sureda: “Cuando el espectador contempla un mosaico bizantino, no percibe colores reales, o siquiera posibles, sino colores que, a través de su armonía y contraposición, crean un sugestivo mundo capaz de conmoverle y alejarlo de su entorno inmediato”<sup>5</sup>.

En suma tenemos que los principales objetivos de la pintura bizantina eran: hacer patente el triunfo de la Iglesia, divulgar por medio de un lenguaje figurativo el antiguo y nuevo testamentos y transmitir los principales conceptos dogmáticos por medio de símbolos. Los medios empleados para cumplir estos objetivos fueron, desde tiempos tempranos, el mosaico, el icono y la miniatura. Posteriormente se sumó a estos la utilización de la pintura al fresco.

Constantinopla fue un puente entre Europa y Asia, lo que produjo que en el arte bizantino coexistieran dos tendencias pictóricas predominantes: la helenística y la oriental. La helenística como heredera de las maneras griegas tiene predilección por los modelos antiguos, y por los temas y formas clásicas, y se caracteriza por un tratamiento más delicado y elegante. Una línea de contorno férreamente marcada y expresiva, una representación contundente y sintética de los personajes pintados, de gestos rígidos, mirada penetrante con ojos bien abiertos, y una composición que por lo general tiene un carácter estático, fueron los elementos que distinguieron a la tendencia oriental, las dos tendencias se fusionaron cada vez más, al grado de que se les podía encontrar mezcladas en una misma obra, dando por resultado un estilo plenamente bizantino. No obstante el estilo oriental fue preponderante en las pinturas murales debido a que su expresión de marcadas y gruesas líneas era más apropiada para ser utilizada en la pintura monumental que cubría los muros de los templos, la cual exigía ser vista a una distancia mayor.

Para poder entender cabalmente el por qué del carácter formal y expresivo de esas primeras pinturas al temple sobre tabla llamadas iconos, es imprescindible estudiar las maneras que se dieron en la pintura mural, ya que esta era la práctica pictórica preponderante y era en ella donde se gestaban las

---

<sup>5</sup> Sureda, Op.cit., p. 82.

formas que influenciaban directamente a las otras prácticas pictóricas, y en el caso particular de los iconos esto es muy evidente, su desarrollo está íntimamente ligado al de la pintura mural, de la que tomó su ejemplo adecuándolo a las modestas dimensiones de las tablas y a las diferencias técnicas de ejecución.

Posiblemente esta es una de las causas que originan el estilo predominantemente lineal de la pintura bizantina, pues las obras murales de los primeros tiempos fueron realizadas con la técnica emblemática de esta cultura que es el mosaico, el cual se estructura fundamentalmente a base de planos y líneas.

Su ejecución consiste en colocar pequeños fragmentos de una pasta vítrea coloreada a base de óxidos metálicos llamados teselas, sobre un aplanado fresco, siguiendo un dibujo previamente ejecutado<sup>6</sup>. La agrupación de las teselas en hileras iban conformando las figuras del dibujo previo y a su vez estas hileras de colores, al ser observadas en conjunto a cierta distancia, se fundían y formaban las gradaciones tonales, enriqueciendo este efecto la disposición de los fragmentos, sus diferencias de tamaños y la incidencia de la luz sobre ellos. Así se puede observar en las túnicas de los personajes retratados, donde las hileras de mosaicos construyen los pliegues y dan la gradación tonal que sugiere un sutil claroscuro, aunque en algunas ocasiones, especialmente en las obras de tendencia oriental, el tratamiento de los ropajes se sintetiza al máximo dotándolos de un tono general de base sobre el cual se dibuja a línea con un color más intenso o distinto sus contornos.

Las características inherentes de la técnica del mosaico obligaban al pintor a estructurar la figura por medio de planos delimitados por línea de contorno y a concebir las gradaciones tonales por medio de franjas de teselas de distintos colores yuxtapuestas. En los iconos de la etapa temprana encontramos en cierta medida esta misma forma de proceder, con la diferencia, obviamente, de que en vez de teselas se utilizaba pintura aplicada a pincel. Las figuras son construidas por anchas líneas de color en el sentido de la forma y delimitadas por una marcada línea de contorno, sobretodo los ropajes de los personajes están realizados de forma muy similar, cuando no exactamente igual, a la de los mosaicos valiéndose de amplias franjas de color que a la vez de construir los pliegues, dan las gradaciones tonales (Fig. 1).

Alrededor del siglo X toma mayor auge la técnica de pintura al fresco en las obras monumentales, y sucede lo mismo que con los iconos, se ve fuertemente influenciada por la forma del mosaico y su manera de concepción, añadiéndose la similitud de que tanto el fresco como el mosaico se realizan sobre un aplanado fresco solo que el primero por medio de la colocación de teselas y el segundo por la aplicación a pincel del pigmento mezclado con agua.

Progresivamente el fresco va adquiriendo un carácter expresivo propio y se van haciendo patentes sus nuevas posibilidades tanto formales como técnicas, con él la pintura adquiere mayor realismo, las figuras se tornan más expresivas y con mayor movimiento, dejan de ser estáticas, rígidas, como lo fueron en años

---

<sup>6</sup> Sureda, Op.cit., p. 96.





Figura 1  
*Icono siglo XII,*  
Temple de huevo y hoja de oro  
sobre madera



anteriores, y los rostros de los santos se transforman en auténticos retratos que denotan sentimientos y actitudes, y aunque la línea de contorno sigue siendo fundamental, los tonos empiezan a adquirir mayor riqueza e importancia en la construcción de la forma, obteniéndose una sutil impresión de volumen y por tanto mayor verismo.

La transición hacia un grado más alto de realidad además de ser consecuencia del cambio técnico, se da porque al poner fin a la disputa iconoclasta alrededor del año 843 d.C.<sup>7</sup>, la imagen toma un papel fundamental para consolidar la fe y la institución eclesiástica, es así como la pintura tiene que ilustrar salmos e himnos litúrgicos, sumándose a esto la necesidad que siente el pintor de humanizar a sus personajes.

Las nuevas características expresivas que se presentan en los frescos son asimiladas por los iconos, cargándolos de realismo e impriméndoles valores emocionales a sus personajes, dando por resultado un gran desarrollo de la pintura bizantina, que alrededor del siglo XII, ofrece sus obras de más alta calidad. La afinidad entre las dos técnicas, el temple y el fresco, permitió que la pintura se desarrollara en forma integral, pues los efectos que se conseguían con ambas eran bastante similares.

---

<sup>7</sup> Chatzidakis, Op.cit., p. 21.

## 2.2. Materiales y procedimientos técnicos empleados

La superficie donde el temple se ejecutaría con mayor frecuencia vendría a ser la madera, debido a que la necesidad de una parte de la sociedad de entonces era tener pequeñas pinturas para destinarlas al culto privado. De esta manera es como surgen los llamados iconos, pinturas de carácter sacro que son hechas sobre un soporte portátil para permitir su fácil traslado, aportación exclusiva de los bizantinos que fue producida desde sus inicios.

Tiene su precedente en la pintura de caballete romana y griega, y en mayor medida en los retratos funerarios greco-egipcios que se colocaban en los sarcófagos de los muertos, la palabra icono deriva del griego *ikonē*, que significa tabla para pintar. Estas pinturas sobre tabla son el fundamento de lo que posteriormente sería la pintura de caballete que se desarrollaría en un principio en Italia y después en todo Occidente.

Los íconos estaban destinados esencialmente para el culto privado, sin embargo desde el comienzo se fabricaron en diferentes formatos, ya sea en dípticos o en trípticos que en algunas ocasiones estaban ensamblados por medio de bisagras o marcos de madera, otras veces eran montados sobre estructuras de madera especialmente diseñadas para ser llevados a las procesiones, también hubo algunos ejemplos en los que se combinaba la aplicación de pequeñas teselas, o se concebía con estas en su totalidad. En las donaciones imperiales se les hacía una especie de marco de metal ya fuera con oro o plata, por el que asomaba la figura y algunos detalles de la tabla pintada con temple.

Las temáticas a las que generalmente aludían eran: retratos del Cristo Pantocrator, de la Virgen y el Niño, de santos, pasajes de los evangelios y vidas de los santos, al principio las composiciones eran de uno o muy pocos personajes siendo estos los que dominaban la composición, a veces en ausencia de cualquier referente arquitectónico o paisajístico y si éste aparecía era simplificado al máximo. Posteriormente las figuras humanas adquirieron gran expresividad y dramatismo, en algunos casos crecen en número debido a que las composiciones son permeadas por el sentido de monumentalidad de los frescos, las construcciones arquitectónicas así como el paisaje adquieren mayor realismo aunque aun guardan su sentido simbólico y sintético. Estos cambios son propiciados porque la pintura de iconos tanto en su carácter formal, como en la utilización de símbolos siguió el desarrollo de la pintura mural.

Fueron dos los procedimientos utilizados por la civilización bizantina para elaborar sus pinturas sobre tabla: el temple de yema de huevo pura, y la pintura con cera a la encáustica. En la etapa primitiva se



utilizaban los dos procedimientos, pero alrededor del año 723 y hasta el año 843 d.C. aproximadamente fue prohibida la fabricación de iconos, y al restablecerse la posibilidad de producirlos el temple se convirtió en el medio principal para su elaboración, a pesar de esto los ejemplos de obras realizadas a la encáustica se siguieron presentando muy esporádicamente.

La producción de un icono, según escribe Robin Cormack<sup>8</sup>, se iniciaba desde la preparación del soporte de madera, que en muchas ocasiones estaba formado por varias piezas de ésta. En la parte posterior se le clavaban, pegaban o en ensamblaban, unas tiras de madera colocadas en cruz para inhibir deformaciones o separaciones. Las maderas generalmente utilizadas fueron: el limero, sauco, ciprés, abedul y con menor frecuencia el cedro y el pino.

Sobre el soporte de madera ya ensamblado se colocaban tiras de lino pegadas con cola para reforzarlo aun más y prevenir craqueladuras o separaciones que se extendieran hacia la parte superior, y posteriormente se aplicaban finas capas de gesso, que iban de seis a ocho, formando una superficie de hasta más de un milímetro de grosor. El gesso se hacía con creta blanca finamente molida mezclada con cola, y en algunas ocasiones a la creta se le adicionaba una pequeña porción de mármol molido o alabastro. En las partes del soporte sobre las que se iba a aplicar el dorado se extendía el *bol* que son algunas arcillas de color rojo más o menos intenso debido a que contienen sesquióxido de hierro, estas son similares a los almagres. Una de las tierras bolares rojas más usadas por los antiguos fue el bol armenio, y también se emplearon otras de color amarillo. Al aplicar el bol se proporcionaba una base más adecuada para extender el dorado, que influye además en el matiz final de éste, puesto que si se ponía una capa inferior de bol amarillo, se reafirmaba el componente amarillo reflejado por el oro, y en caso de usar el bol rojo, éste absorbía la luz verde transmitida por el oro. Al final se bruñía toda la superficie dorada con un diente de lobo o una piedra de ágata<sup>9</sup>.

Sobre el soporte ya preparado se dibujaba el tema a desarrollar con carboncillo trazando las líneas fundamentales de la composición y se remarcaban ciertos contornos incidiendo con una punta metálica, para después pasar a la aplicación de la pintura, ya fuera a la encáustica o con temple.

Las obras que aquí interesan son únicamente las que fueron ejecutadas por el procedimiento de la pintura al temple el cual hacían separando de un huevo la yema de la clara, esto es, utilizando la yema de huevo pura; a ésta le agregaban una gota de vinagre y la mezclaban con agua obteniendo así el vehículo que se mezclaba con los pigmentos molidos en agua y constituía la pintura propiamente dicha.

---

<sup>8</sup> Bukton, David, *Byzantium*, p. 21.

<sup>9</sup> Bukton, Op.cit., p. 22.



Los pigmentos que los bizantinos tuvieron a la mano van desde las tierras naturales de Oxido de Hierro de origen mineral, entre las que se encuentran variedades de rojos, amarillos, ocre y negros, entre otros, y seguramente algunos de los usados por los romanos como el *Blanco de Calcita* o el , por mencionar algunos. Análisis científicos que han sido practicados en algunos íconos pintados entre los siglos XIII y XVI indican que en su realización fueron utilizadas las ya mencionadas tierras naturales, el azurita (azul), cinabrio (rojo), malaquita y verdigris (verdes), blanco de plomo y negro hueso.

## 2.3. Valores expresivos obtenidos

Haciendo un somero examen de algunos íconos bizantinos que hasta nosotros han llegado, aclarando que los que ahora se pueden observar son en su mayoría posteriores al siglo X, siendo los más antiguos muy escasos debido a que en el periodo de la iconoclastía muchos fueron destruidos, se pueden observar algunas de las formas en las que fue utilizada la pintura al temple. En términos generales predominó la manera opaca de aplicar la pintura. En las obras más antiguas el tema recurrente fue el retrato en el que una figura dominaba la escena, así podemos ver representaciones de Cristo, la Virgen y el Niño o de los santos, los cuales eran dispuestos frontalmente a la manera de un busto, teniendo por fondo el clásico dorado o algún color extendido en forma uniforme. En el caso del dorado, se extendía en las zonas previamente delimitadas al hacer el dibujo preparatorio y sólo en raras ocasiones era aplicado como base en toda la superficie del soporte y sobre él se ponían las capas opacas de color. La figura estaba estructurada y delimitada principalmente por línea muy gruesa, con la que en el caso de los rostros, se describen las facciones, y a su vez las gradaciones tonales de éstos son configuradas por amplias zonas tonales yuxtapuestas que siguen el ritmo de la forma. Las túnicas de los personajes eran descritas por amplias franjas de color que a la vez de hacer la escala tonal daban forma a los pliegues, y se reafirmaban sus contornos principales con gruesas líneas de contorno. En otros ejemplos estas eran resueltas de forma muy simplificada utilizando un color base y delimitando los contornos esenciales por medio de línea de tono más oscuro o de otro color (Fig. 2).

En los iconos pintados alrededor del siglo X y sucesivos, la composición al ser permeada por el sentido de monumentalidad de los frescos, se ve enriquecida por un mayor número de personajes, aunque los iconos de un solo personaje seguirán siendo muy frecuentes hasta el final, los santos comienzan a ser representados de cuerpo completo, en el fondo aparecen construcciones arquitectónicas resueltas con el estilo lineal característico y de forma muy simplificada, la mayoría de los tonos son aplicados de forma uniforme, indicando ciertas zonas de sombra para dar una ligera impresión de volumen sin que esta entre en contradicción con la esencia bidimensional del soporte, procediendo de esta misma manera tanto en los paisajes naturales como en el mobiliario algunas veces representado (Fig. 3).



Figura 2  
*Icono, San Antipas, siglo XII*  
Temple sobre madera  
Sinai



Figura 3  
*Icono, La anunciación, siglo XIV*  
Temple sobre madera, 90X66cm  
Museo de Ohrid, Yugoslavia

El tratamiento de la pintura se comienza a diversificar, aunque sin perder su esencia. La figura continuará siendo estructurada por línea pero la gama tonal crece y toma mayor importancia. Los rostros serán resueltos unas veces por amplias y anchas pinceladas lineales bien definidas en el sentido de la forma, mismas que darán la impresión tonal, otras veces por medio de veladuras ya sea bien fundidas obteniendo delicadas transiciones entre los tonos, o resaltando la calidad de la pincelada, extendiendo un tono base y aplicando unas cuantas pinceladas transparentes de carácter lineal de otros tonos que acentúan la forma y le dan mayor vibración. Esta manera de resolver las carnaciones de los rostros fue la más frecuente en las pinturas sobre tabla, empleándose de forma exclusiva para todo lo que tuviera que ver con la textura de la piel, así se puede observar en el cuerpo de algunos Cristos crucificados. Además, cuando el soporte era totalmente dorado las carnaciones adquirirían un matiz cobrizo, junto a los colores generalmente usados para este respecto que eran: un par de tierras ocres, negro, blanco, rojo y verde. Se dan los casos en que en un mismo rostro se mezclan las dos maneras, la opaca y por transparencias, dando los tonos generales con veladuras y reafirmando las zonas de más volumen con colores opacos, destacando sobre todo los brillos lumínicos más intensos por su mayor grado de opacidad, obteniéndose un efecto final muy rico y poderoso (Fig. 4).

En contraposición a la forma generalizada de tratar los rostros, los ropajes fundamentalmente fueron realizados a la manera opaca y con su punzante línea de contorno. A grandes rasgos las maneras que emplearon para resolverlos fueron:

- a) Por medio de pinceladas lineales que seguían la forma, con los medios ya mencionados que aparecen en los íconos más antiguos, esto es, por amplias franjas tonales que a su vez dan cuerpo a los pliegues.
- b) Dando un tono base y resolviendo la figura delimitándola con una línea de tono más intenso o de otro color.
- c) Y otra en la que se describían amplias zonas de color, construyendo los pliegues pero de una forma más extensa y general, resaltando todos los brillos más intensos.

Figura 4  
*Icono, San Pedro*, alrededor de 1320  
 Temple de huevo y hoja de  
 oro sobre lino sobre madera,  
 68.7X50.6cm  
 Constantinopla  
 British Museum, Londres











Las obras que datan de los siglos XIV y XV son ejemplo del alto grado de desarrollo que alcanzó la pintura bizantina, siendo de muy buena factura. Esto se observa sobretodo en la solución de los rostros, ya que los ropajes y demás elementos no sufrieron un cambio muy notorio; aunque dichos rostros siguieron siendo conformados por línea de contorno, estas ya no son aquellas gruesas de antes, sino unas muy sutiles que a la distancia se degradan y se integran de forma más eficaz. No obstante que siguen siendo tratados como generalmente se hacía por medio de veladuras, estas ya no son fundidas, el efecto de transiciones suaves de los tonos es ahora conseguido por pinceladas muy delgadas que forman finas tramas, método que se asemeja mucho a las maneras que posteriormente se presentarán en Italia. Los brillos más intensos son dados por delgadísimas líneas blancas muy cubrientes (Fig. 5).

Figura 5

*Icono, La Desis, segundo cuarto del siglo XV*

Temple de huevo y hoja de oro sobre tela sobre madera, 68X48cm

British Museum, Londres






# Capítulo tres

El Temple en  
la Escuela Italiana



### 3.1. Características Estéticas de la Escuela

 En la primera mitad de la Edad media la cultura italiana presenta todas las ideas que son características de esta época, en donde el patetismo tiene un papel primordial debido a la difícil situación que vivía la sociedad, azotada por enfermedades y guerras interminables que constantemente modificaban la geografía de Europa. Como consecuencia de esta situación la sociedad vive obsesionada por el pecado y perseguida por la idea de la muerte.

Por otra parte la Iglesia se esmeraba en combatir cualquier cultura que ella consideraba que era nociva y trastocaba la fe, por lo cual centro sus esfuerzos en combatir al paganismo, pues consideraba que no tenía caso que el humano se preocupara por su condición sobre la tierra, cuando lo primordial eran las relaciones entre el alma del humano y su creador, y por lo mismo no le veía ningún caso al hecho de buscar una vida placentera e ilustrada si los saberes terrenales de poco servían en la siguiente vida: la eterna. Por ello veía en la literatura clásica a su enemigo mortal, pues las obras maestras del griego y el latín trataban sobre una mitología que a su parecer minaba la fe cristiana.

Como reacción a los postulados de la iglesia, y en sí por una necesidad de entender el mundo circundante, distintos sectores de la sociedad italiana, destacando entre ellos el de los artistas, se dieron



a la tarea de revalorar la cultura clásica romana, así como también la griega, para dar un vuelco hacia una visión basada en el razonamiento científico y enalteciendo el humanismo. Varios literatos centraron sus esfuerzos en dominar algunas de las lenguas antiguas para poder reescribir las obras de los maestros de la Antigüedad, dejando de lado la obra propia en algunas ocasiones, con tal de rescatar aquella vasta cultura, sin importar el avance de escritores como Dante y las guerras que asediaban a Italia, pues la gran tarea consistía en acabar con la ignorancia y el dogmatismo irracional impuesto en la Edad Media, para obtener libertad, sentido de la belleza y ciencia.

Los historiadores clásicos suelen marcar el inicio de la Edad Media en el siglo V a partir de la caída del imperio romano de Occidente, y su fin en el siglo XV, pero con ello no hacen más que delimitar un periodo cultural y artístico de 1000 años. Sin embargo la aparición de un arte verdaderamente original, de características estéticas muy distintas a las del arte antiguo, se empieza a manifestar alrededor del año 1000. André Chastel manifiesta lo siguiente en cuanto a este respecto:

“Si en Bizancio la época propiamente medieval solo da comienzo tras la crisis iconoclasta del siglo VIII, en Italia no deberíamos de hablar de Edad Media hasta la dispersión de intereses y los múltiples abandonos que siguen al final de la empresa carolingia, hasta el vacío del siglo X. Hasta ese momento estamos contemplando el final del mundo antiguo, una agonía que se prolonga y arrastra sin que termine de aparecer una cultura radicalmente nueva”<sup>1</sup>.

Para el siglo X la pintura italiana presentaba una marcada influencia oriental, que dejaba menos espacio a las tendencias griegas y romanas predominantes en los siglos anteriores, sin que esto signifique que estaban ausentes del todo, pues si algo caracteriza al arte italiano es la presencia constante de estas tendencias aun hasta el siglo XVIII.

Las formas bizantinas penetraron en Italia a través de las obras transportables que se recogieron en las expediciones a Grecia y otras islas cercanas. Miniaturas e iconos fueron esenciales para que los pintores italianos entraran en contacto con este estilo de pintura y tomaran de ellos los elementos formales que mejor se ajustaban a su arte, y por añadidura asimilaron los conceptos propios de esta corriente artística.

Es así como la pintura italiana se empieza a caracterizar por el empleo de amplios planos de color, en donde las anchas y marcadas líneas delimitan y construyen de una forma simplificada las figuras plasmadas en la obra, con un tratamiento muy cercano al de la caligrafía, que en ningún momento trata de oponerse a la naturaleza bidimensional del soporte, resaltando las amplias zonas doradas que sirven como telón de fondo a los personajes desarrollados, y que son el sello de identidad de la pintura bizantina.

---

<sup>1</sup> Chastel, André, El arte italiano, España, Akal, 1988, p. 33



Las pinturas de los siglos X y XI son el claro ejemplo de la fuerte incidencia del arte oriental sobre el italiano, se muestran casi como copias del esplendor bizantino retomadas tal cual por los italianos, presentando escasas manifestaciones de innovación propia. Con esto se amplifica la visión bizantina, que es la que priva en el medioevo, en cuanto a hacer un arte exento de representación naturalista, lo primordial fue utilizar una serie de símbolos que tenían como objetivo reforzar la fe religiosa entre las personas.

Joan Sureda se refiere a las ideas que privaban en este tiempo diciendo que... “El simbolismo impregnaba la vida en todas sus esferas; toda forma, objeto o realidad adquiriría valor en tanto que, directa o indirectamente, llevaban al hombre a acercarse a lo infinito, a lo perfecto, al ideal de la divinidad; el mundo visible era en definitiva, reflejo del mundo invisible”<sup>2</sup>. Por ello, el arte de estos siglos no trata de dar una sensación de volumen a sus figuras, ni crear colores que imiten a los de la naturaleza. Se busca crear belleza, pero no una belleza temporal, sino una que sea símbolo de lo inaccesible para el humano, de lo trascendente, por medio de la cual el ser alcance la pureza inmaterial, lo que muestra que en Italia al igual que en Bizancio la creación artística estaba sujeta a una teología de la imagen.

Los teólogos consideraban que un buen pintor o escultor:

“...debía instruir deleitar y emocionar. La instrucción se desprendía del contenido y exigía sencillez y claridad; para deleitar, el orador y el pintor bebían mostrar encanto y utilizar un estilo ornamentado; para emocionar, ser vigorosos y expresivos. El encanto y la emoción al contrario que la instrucción, no eran cualidades propias del contenido, sino de la forma; esta, para acentuar su funcionalidad, podía valerse además de causas accesorias o accidentales como la belleza”<sup>3</sup>.

Los tiempos en que la pintura italiana desempeñó un papel de sierva fiel de la Iglesia se verían modificados por los cambios en la sociedad, los propios de la visión de los artistas, quienes progresivamente van tomando distancia de los conceptos bizantinos y haciendo menor uso de su estilo, poniendo mayor énfasis en la observación de la naturaleza para obtener resultados distintos a la hora de representarla, en dotar a los personajes con un carácter propio acrecentando así la expresión, construyendo el espacio de una forma distinta, en la que se observa mayor coherencia y profundidad, donde se puedan introducir los personajes que ahora cuentan con mayor voluptuosidad y ocupan un espacio propio como resultado de una mayor preocupación por parte del artista en la obtención de relieve.

---

<sup>2</sup> Sureda, Joan, Historia universal del arte vol. IV, España, Planeta, 1985, p. 10

<sup>3</sup> Sureda, Op.cit, p.13

Para que el desarrollo de dichos cambios en la ruta del arte italiano se pudieran palpar, fueron decisivas la contribución de algunas personalidades claves que estuvieron activas durante el *Trecento* italiano, tales como Giotto, Duccio y el escritor Dante Alighieri.

El cambio que se comienza a dar en la sociedad del Trecento es enarbolado por el humanismo irradiado en los poemas de Dante, quien conjuga el mundo antiguo con las particularidades del mundo cristiano. Su obra es muy italiana, profundamente gótica, pero a la vez guarda una articulación medieval. Contiene pasiones experiencias y sensaciones que identifican a un italiano depositario de la herencia clásica que ha sabido apreciar la belleza de su país.

Fue precisamente la visión de este literato la que hizo recordar que la renovación que vivía el arte de la pintura italiana debía mucho de sus fundamentos a una figura fundamental como lo fue Cimabue. Dante lo nombra: "...Como el máximo representante de la pintura antes de Giotto"<sup>4</sup>, y en si, fue uno de los precursores de la pintura italiana pues en él se encuentran las primeras manifestaciones de una mayor preocupación por el volumen, tridimensionalidad y movimiento en las figuras. Con él, la pintura vuelve a la naturaleza y se adivina un claro intento por expresar las emociones y pintar la vida, objetivos que se hicieron realidad en las obras de los artistas posteriores.

Giotto y Duccio son depositarios de la influencia de Cimabue, pero cada uno desarrollo dicha influencia en direcciones distintas, es decir haciendo énfasis en motivos diferentes. El primero, se apartó casi totalmente del estilo bizantino, desarrollando un estilo mas arraigado a la tradición de la Antigüedad romana, es decir evolucionó hacia lo latino y posteriormente sentó las bases de la pintura moderna tal y como lo refiere Cennino Cennini. El énfasis lo puso en la corporeidad y monumentalidad, dotando además a sus figuras con expresiones capaces de transmitir emociones. Depone los formulismos bizantinos y observa de frente a la naturaleza, con lo cual consigue redescubrir las posibilidades plásticas y monumentales del cuerpo humano, consiguiendo plasmar escenas llenas de vida y con efecto tridimensional, donde insertó arquitecturas un tanto escénicas pero que cuentan con un gran avance en cuanto a coherencia perspectiva, en las cuales supo colocar eficazmente las figuras, consiguiendo que sus representaciones además contaran con profundidad, que invitaba al espectador a adentrarse en la pintura. Giotto con su gran creatividad logró construir un nuevo lenguaje formal para la representación de escenas religiosas, siendo esa su gran aportación.

Duccio en cambio siguió mostrando un estilo bizantinista, pero revolucionado con aportes formales propios que se inscriben en la tendencia gótica. El pone énfasis en el movimiento, el cual se hace evidente a

---

<sup>4</sup> Stukenbrock, Christiane; Topper, Barbara, 1000 obras maestras de la pintura europea-del siglo XIII al XIX, Alemania, Könemann, 2005, p.208.



través de sus líneas onduladas que recorren todas sus figuras y de los ritmos que forman estas mismas en sus composiciones. También muestra un acercamiento a la tendencia de observar a la naturaleza, pues sus figuras ostentan mayor naturalidad y modelado más sutil. Sus obras se distinguen por un tratamiento más colorista y menos monumental, emparentado con el estilo miniaturista en el que se pone mayor interés en la representación de los detalles, esto seguramente como resultado de sus inicios, en los que se acercó al arte pintando cajas, muebles y libros.

Estos dos pintores consolidaron un nuevo estilo artístico que se desarrolló en todo el siglo XIV y que influyó decisivamente en el posterior desarrollo de la pintura italiana. Su influencia se extendió por toda Italia y logró darle unidad a su movimiento pictórico, quedando Giotto al frente de la pintura de Florencia y Duccio como pionero y figura a seguir para el arte sienés. Sus creaciones aunadas a las de otros destacados pintores dieron a Italia una expresión original de verdadera raíz nacional, que no se limita a resucitar la grandeza de la antigüedad, sino que se esmera en construir un arte grandioso y pleno, en el que las obras de la antigüedad son evocadas en la conjugación de lo bizantino y lo gótico, derivando en la apropiación de un estilo y en la afirmación del arte pictórico italiano desarrollado en el *Trecento*.

Sin embargo al final, la conjugación de estos estilos, de Giotto y el sienés, le daría a Italia los fundamentos formales para construir un arte pleno de unidad, que desembocará en lo que se llama el “estilo internacional”, para el cual su contribución fue decisiva junto a la de ciudades como París, Praga y Avignon.

A finales del siglo XIV sale a la luz el *Libro del Arte* de Cennino Cennini que tiene la gran virtud de legar a las generaciones posteriores los conocimientos técnicos y la percepción artística de la escuela fundada por Giotto, responsable de la revolución pictórica italiana.

No obstante, a pesar de todo lo aportado por los maestros del Trecento su impulso no encontró eco en la generación posterior de pintores, aquella que se desarrolló después de 1330 aproximadamente, la cual no supo comprender los alcances de dichos maestros y se dejó llevar por la influencia occidental, con lo que sus figuras se tornaron delgadas y agudas.

Giotto fue el que renovó la pintura y el que logró que se tuviera otra concepción de ella, pero al no haber nadie que tuviera los arrestos para sucederlo, quedó como una figura aislada. Sus discípulos, que realizaron algunas obras junto a él y en ciertos casos las terminaron, se conformaron con el prestigio que les había dejado su maestro perdiendo de vista su estilo de figuras sólidas y monumental, para



entregarse a uno mas preciosista, anecdótico y de mayor colorido, como resultado de las influencias que ejercieron sobre ellos, por una parte las modas francesas y en mayor medida el arte sienés, pues el contacto entre esta escuela y la florentina fue constante, y muchos de los pintores importantes realizaron trabajos en Asís y visitaron Florencia para estar al tanto de lo que ahí se desarrollaba.

Otro factor negativo que también influyó para debilitar la vigencia de Giotto en sus sucesores y que trastocó el rumbo de toda la pintura italiana del *Trecento*, fue la llegada de epidemias, como la peste de 1348 que arrebató la vida a casi la mitad de los pobladores de las ciudades toscanas (Siena, Florencia, Perugia y Pisa). Lo que produjo que se presentaran fenómenos como el retroceso que se dio en la pintura donde los artistas volvieron a formas anteriores a Giotto, en donde las figuras sagradas perdían humanidad y volvían al gesto severo reafirmando su posición jerárquica. Tal es el caso de Orcagna que le imprime a sus figuras un carácter estatuario y renuncia a los espacios arquitectónicos y paisajistas, para retomar los fondos dorados, aunque a la par de este retroceso sus figuras se contagian del estilismo gótico, que se evidencia en los drapeados ondulantes de las telas y en el vivo colorido.

En Siena ocurre lo contrario, la herencia de Duccio encuentra un fuerte representante y continuador en la figura de Simone Martini quien sirviéndose de lo mejor de Giotto, del escultor Giovanni Pisano y por supuesto Duccio, se adelanta a su tiempo y sienta los fundamentos que construyeron el “estilo internacional”. Sus composiciones estaban cargadas de elegancia, sensibilidad y el mas refinado estilo lineal del siglo XIV. Sus figuras alargadas por las que corrían líneas onduladas descritas por sus mantos, expresaban un intenso intercambio de gestos y emociones que imprimían vida a los temas tratados en sus obras. Su influencia se dejó sentir con gran fuerza hasta finales de siglo, siendo asimilada por varios artistas, como es el caso de los hermanos Lorenzetti, Ambrogio y Pietro, que sumaron su impulso para dar un equilibrio a todo el arte toscano, pero la peste de 1348 les arrebató la vida, con lo que se suministró un duro golpe al desarrollo de la pintura sienesa.

Por otro lado, algunos pintores rehuyeron a este preciosismo encabezado por Siena, y renunciando a la armonía centraron sus esfuerzos en el desarrollo de una especie de fealdad expresiva, que quedaba mas a tono con la desesperanza y el miedo que se vivió en esos años.

La epidemia de 1348 desató en la sociedad la obsesión por lo referente a la muerte y la penitencia, con lo que este sentimiento se esparció por toda Italia, provocando que se diera un gran auge de las imágenes de devoción: pinturas de pequeño formato para el culto privado. Así, la iconografía que apareció a finales del siglo XIII se reafirma a mediados del siglo XIV. A la Virgen Doliente, la Piedad y la Virgen de la Humildad se les suman las nuevas escenas de La Gloria de la Trinidad, Coronación de la Virgen transportada al Cielo



entre otras, imágenes que serán frecuentemente solicitadas en los talleres de los pintores, con lo que se asiste a la consolidación de la figura de La Virgen como símbolo de la exaltación cristiana.

En 1363 y 1374 se dan nuevos brotes de peste lo que nuevamente influye de manera importante en la dirección de la pintura italiana, pues la presencia de estos hechos marcaron profundamente a la sociedad, motivando una crisis espiritual, que trata de ser mitigada con la adquisición de las pequeñas pinturas de devoción que centran su atención en la pose y la expresión patética de los personajes; influyendo en el carácter de los encargos y la actividad misma de las órdenes religiosas.

Hacia 1400 se retoma el camino trazado por Giotto en cuanto al sentido realista y narrativo, pero siendo renovado a través de la asimilación de las formas cultivadas por Simone Martini, con lo que emerge lo que sería la forma pictórica de narración gótica, que se inscribió dentro del “estilo internacional” que aglutinó a París, Colonia y Praga. A través de él consigue dar con un estilo en el que la forma sienesa se impone sobre la florentina inmiscuyéndose profundamente en el *gótico internacional*, absorbiendo aportaciones de occidente y contribuyendo de forma importante con innovaciones propias que trazan un estilo en el que las figuras alargadas, los santos, algunas veces graciosos y otras gesticulantes, los colores vivos y el preciosismo son los aspectos que le dan distinción. Observando algunas obras de esta época, sus superficies pictóricas realzadas con oro o flores, las joyas y perlas cuidadosamente representadas, la creación de paisajes imaginarios, se puede percibir cómo este estilo toma algunos de los elementos formales de la miniatura y los adecúa, primordialmente a la pintura sobre tabla.

Al comienzo del siglo XV el impulso humanista que conlleva la necesidad de un arte decididamente naturalista, cargado con la influencia de la antigüedad romana, la cual no se copia sino se asimila adecuándola a los nuevos tiempos, es acogido por diversos artistas, quienes a través de sus múltiples aportaciones le van sumando fuerza para sentar las bases de lo que se denomina como *El Primer Renacimiento*; movimiento que aunque siguió tratando los temas cristianos, logró infundirles un carácter más humano, e introducir en las representaciones las inquietudes científicas y filosóficas propias de su tiempo, dando por resultado un arte de alto nivel y muy original.

El humanismo renacentista centraba su interés en crear una nueva concepción del mundo, poniendo en primer plano al ser humano, afirmando y reivindicando su dignidad y enalteciendo sus capacidades, sin que esto representara una afrenta contra la preponderancia de Dios, quien mantenía su jerarquía como creador del universo. De tal manera que en el ideal de la sociedad del *Quattrocento* se desarrollaba un movimiento cultural que aunque se alimentaba de la herencia clásica, tendía a basarse más en la ciencia y buscaba consolidar una edad de oro humanista, no dejaba de lado su contenido y tareas religiosas.

La vuelta a la observación de la naturaleza como en los tiempos clásicos fue inminente, como también lo fue el abandono del idealismo y trascendentalismo medieval que se mantenía al margen de la realidad sensorial. Ahora se buscaba arrancar de la naturaleza lo bello, empleando como herramientas el conocimiento científico y la autoridad de los clásicos, reafirmando el ideal y meta que guió a la sociedad de esta época: "...volver a nacer, el reencontrar y reencarnar en el presente una mítica antigüedad clásica que se creía cumbre del devenir humano..."<sup>5</sup>.

Era imperante esta renovación que hiciera a un lado el mundo de barbarie, ignorancia e involución de la cultura que representaba para los humanistas italianos la edad que medió entre el glorioso pasado y la renovación que su época enarbolaba, con lo cual el sentido de la belleza ya no se buscaba en el conocimiento del ideal divino, sino en el conocimiento científico tomando como referencia el legado de los clásicos; de tal manera que ahora se ponían toda la confianza en el poder y alcance del humano, que quería resolver por sí mismo y fuera de la tutela eclesiástica los problemas relativos a la realidad, al pensamiento y a la conciencia.

Por ello el individuo de este tiempo se vuelca con todo su ser a indagar sobre la dinámica de la naturaleza, a tratar de entender sus principios convirtiéndola en algo medible para lo cual desarrolla el concepto y conocimiento de la perspectiva, o en el caso de la figura humana, que vuelve a retomar toda su monumentalidad y dignidad como uno de los grandes temas pictóricos. Se da a la tarea de encontrar sus proporciones perfectas, que logran asegurarle al pintor coherencia en la representación y el secreto de la belleza, aunque el arte y sus grandes horizontes, que no conoce de límites pronto demostraría que esta era tan solo un camino entre los múltiples que él ofrece a la creación humana.

De cualquier manera la intención de los artistas de 1400 era equiparar el arte con la ciencia, por ello se dieron a la tarea de hacer valer toda su dignidad escribiendo textos y tratados sobre bases originales en las que se asimila lo mejor de las doctrinas antiguas y se esgrimían argumentos por los que la pintura debía ser considerada parte de las artes liberales. Así lo hizo Alberti al haber dotado al Renacimiento con su primera base teórica fundamentada en la ciencia a través de los tratados: *Elementi di Pittura*, *La Statua* y *Della Pittura Libri III*; publicados entre 1434 y 1435, sumándole a estos uno más sobre la arquitectura publicado alrededor de 1450: *De re aedificatoria*. Del mismo modo Filarete y Francesco de Giorgio aportan manuales sobre la arquitectura y en el terreno de la pintura, Piero della Francesca se concentró en contribuir con un minucioso tratado en el que explicaba los fundamentos de la perspectiva para uso de los pintores, así como un breve escrito sobre los cuerpos puros. Esto es muestra de que las certezas científicas basadas en una sólida teoría eran imperantes para otorgar al arte toda su dignidad.

---

<sup>5</sup> Sureda, Op.cit., Vol. V, p.10.



Esta nueva visión del mundo y la proliferación de las nuevas ideas en todos los campos de la cultura italiana hubieran sido casi imposibles sin las alianzas que se dieron entre la Iglesia y las corrientes del pensamiento ligadas a la cultura y el arte que estaban a la vanguardia en esta época. La corriente humanista permeó hasta las mas altas esferas de la Iglesia permitiendo que se dieran casos como el del Papa Pío II Piccolomini, quien era un humanista y logró acceder al cargo eclesiástico máximo.

La Iglesia como institución enfrentaba serias crisis, aunque no así la fe cristiana que se mantenía en pleno apogeo a través de las distintas órdenes religiosas y hermandades piadosas. De esto se desprende el adecuamiento que se tuvo que dar en la cristiandad flexibilizando su postura y permitiendo que se dieran cambios diversos, entre los que destacan las representaciones artísticas de los grandes temas bíblicos. Sólo a través de este cambio en la conciencia de la sociedad y en los que detentaban el poder es posible ver que las artes en su totalidad toman un nuevo rumbo en el que ya no solo se tratan los problemas propios de la fe cristiana, sino también comienzan a deslizarse escenas mitológicas en las que sutilmente se hace referencia a contenidos de orden filosófico, político y religioso; que reflejan la cultura y política imperante del periodo. Un ejemplo claro de esto es la pintura de Botticelli quien a la sombra de los Médici conoce su ascenso y olvido, al cambiar la situación política y religiosa.

Las poderosas familias, como la de los Médici, en donde Lorenzo el Magnífico destaca como el gobernante que le dio un nuevo impulso a la filosofía y a las artes representativas, al lado de comerciantes y banqueros, también desempeñaron un papel fundamental en la nueva ruta que tomó el pensamiento italiano, ellos como nueva autoridad de la cultura profana no trataron de destruir la tradición, ni mucho menos de trastocar al cristianismo, pues ellos mismos en muchos de los casos eran parte de las hermandades piadosas que aspiraban a cumplir la doctrina cristiana, realizando actos de caridad que les aseguraban su salvación espiritual; mas bien contribuyeron al desarrollo y le imprimieron dinamismo y diversidad a todos los campos del pensamiento, pero inevitablemente también contagiaron a las artes de su derroche de lujo y placeres mundanos, de tal manera que ahora los banqueros, las acaudaladas familias y los comerciantes, competían en el rubro del mecenazgo en las artes, lo que se tradujo para los artistas en un ensanchamiento, hasta cierto punto, de la libertad de expresión.

Si los dirigentes eclesiásticos hubieran continuado con la ortodoxia que caracterizó a gran parte de la Edad Media y no se hubiera permitido que la burguesía patrocinara y contagiara con sus ideas el destino de las artes no se hubiera experimentado ese alto desarrollo, pues hay que recordar que aun bien avanzado el siglo XV, el artista no era un individuo que producía obras para satisfacer únicamente sus necesidades creativas e ideológicas, no, en esta etapa el era considerado un modesto artesano que



formaba parte de un gremio que tenía sus estatutos y lineamientos a seguir, y más importante aun, tenía que ajustarse a las exigencias y temáticas requeridas por el cliente pues ante todo era un productor de objetos útiles al servicio de una clientela, que dependía de su previo encargo para ser realizados. Por tal motivo era común en la mayoría de los casos que los talleres y pintores cultivaran distintas artes, ligadas a la orfebrería, decoración y otras mas, como es el caso de los hermanos Pollaiuolo, quienes en su taller lo mismo producían piezas de orfebrería, grabados en metal, esculturas fundidas en bronce y por supuesto pintura.

Es teniendo conciencia de todos estos hechos políticos, culturales y sociales como se puede entender el paso hacia el nuevo estilo pictórico y la consolidación de los nuevos valores expresivos que se hicieron patentes en la pintura italiana del siglo XV, que indudablemente deben mucho a la genialidad y visión creadora de muchas potentes personalidades que fueron aportando lo suyo para construirlo pero, que si no hubieran encontrado este estado de cosas, es decir, si no se hubieran desenvuelto en este contexto, seguramente no se hubieran dado resultados tan excelsos en el terreno de la pintura y de las artes en general, pues el artista es en gran medida el reflejo de las ideas de su tiempo y, por mas genial que sea tiene que partir de los conocimientos que han sido aportados colectivamente por sus antecesores, y así, el conjunto de genialidades y de errores dan paso al desarrollo que toca un nuevo nivel como resultado de esta suma de aportaciones individuales.

Es así como el fervor humanista inunda a Masaccio y lo empuja a hacer a un lado los ideales del gótico tardío y partiendo de la lección de Giotto, buscar una nueva forma de representación en donde el sólido modelado construya sus figuras y la perspectiva les otorgue un sitio para ocupar en el espacio, tal y como se puede apreciar en su fresco: *La Trinidad* (hacia 1426), que al ser la primera obra que aplica las leyes de la perspectiva central y marcar a las personas con una voluptuosidad realista que denota el renovado interés por la representación de la figura humana, es considerada como la primera obra del arte renacentista italiano.

A partir de *La Trinidad* toma mayor auge la introducción de nichos, tronos y demás construcciones arquitectónicas en la representación, que sirven para impartirle mas realismo y permiten emplear a fondo la nueva técnica de la perspectiva que llena de profundidad y crea espacios en los que puedan interactuar las figuras a partir de principios y leyes mas próximas a la ciencia, pues ahora los artistas italianos se nutren de ciencias como la matemática, la geometría, la óptica, la mecánica, la anatomía y la fisiología, auxiliándose además de la teoría de la luz y el color, empleando todas estas herramientas como "...un medio para conocer y explicar plásticamente la realidad."<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Milicua, José, Op.cit.



La figura humana era lo principal y se hizo todo cuanto se tuvo al alcance para dotarla con naturalidad, refinando su modelado con múltiples tonos que le dieron a la piel toda su textura, brillo y color, aspectos que sumados al manejo de la línea transmitían a la figura humana una sólida sensación de volumen.

Para esto era muy importante el papel que jugaba la luz, como incidía sobre los cuerpos, el lugar de donde provenía y cómo caía bañando a todos los objetos, descubriendo a la vez las nítidas sombras que estos mismos proyectaban, y por supuesto se hizo igual esfuerzo en infundir vitalidad en los personajes, a través de gestos, posturas y actitudes que eran las portadoras, en cierta medida, del mensaje y sobre todo de los sentimientos que emanaban de la obra.

A la par de la primacía de la figura humana, progresivamente se va experimentando una mayor preocupación por el entorno, primordialmente en cuanto a su coherencia perspectiva como ya se abundó, pero a la vez, también se le va dando parte de la carga temática y simbólica a la que la obra se refiere. Es así como los retratos de los gobernantes y familias poderosas describen suntuosos palacios plagados de derroche y objetos preciosos. Tómese como ejemplo a Mantegna, que a través de los ornamentos y motivos arquitectónicos que introduce en su obra, sume al evangelio y las historia de los santos en un paisaje que evoca a la historia romana.

Precisamente en Mantegna se pueden ver algunos de los valores más representativos que caracterizaron los decenios finales del siglo XV. Sus figuras presentaban un marcado estilo gráfico, duro, firme y muy expresivo, en donde los gestos faciales ostentaban un gran énfasis. Utiliza la perspectiva para crear ángulos de visión muy novedosos e interesantes, concentrándose en dar la noción de diferencia de planos, no solo al realizar perspectivas de construcciones, sino también al presentar a la figura humana en escorzos abruptos, como se aprecia en su famoso temple: *Cristo Muerto*.

El interés por plasmar con mayor meticulosidad el paisaje de fondo así como la intención de reproducir los mas mínimos detalles con naturalismo, denota la influencia y el impacto que causó la pintura flamenca primitiva en los pintores italianos, quienes para este tiempo tenían conocimiento de las obras realizadas por destacadas personalidades de esta región como Jan van Eycke, Roger van der Weyden o Hugo van der Goes. A finales del siglo XV las relaciones comerciales entre Italia y los Países Bajos se habían intensificado propiciando que además del intercambio de diversos productos, banqueros y comerciantes viajaran al norte de Europa y a su regreso trajeran consigo algunas de las obras que ahí hacían y, al mismo tiempo, algunos maestros de esta región visitaron Italia. Se habla de tres visitas muy importantes ocurridas alrededor de 1450: una a Ferrara por parte de Roger van der Weyden, otra a Roma por Jean Fouquet y la de el seguidor de van Eyke Petrus Christus a Milán<sup>7</sup>. (Chastel)

---

<sup>7</sup> Chastel, Op.cit., p.183.

Las ideas y formas de los pintores flamencos se dejaron sentir en Italia y varios pintores italianos se comenzaron a sentir atraídos por su énfasis en el detalle de los objetos, por el naturalismo de sus personajes, el tratamiento de los paisajes de fondo y de forma muy importante por el tratamiento que le daban a la luz, que se desempeñaban como elemento creador de atmósferas. Todas estas formas fueron asimiladas y manejadas a su modo adecuándolas a las necesidades de su obra.

Buscando tomar algunos de los resultados formales presentes en las pinturas de los flamencos primitivos, los pintores italianos se percataron de que sus pinturas estaban realizadas con una técnica distinta, en la que se hacía mayor uso de los aceites secantes. Esto produjo que los artistas italianos comenzaran a experimentar con estos materiales en mezcla con sus temple, materiales que de ninguna manera eran nuevos para ellos, pues desde siglos antes los habían usado como barniz protector para muebles y otros artículos decorativos.

Entre los pintores que tuvieron una marcada influencia flamenca, brilla Antonello da Messina como el que mejor supo asimilar dicha influencia combinarla con lo característico del estilo italiano. Manejó tan bien, tanto las formas, como las técnicas flamencas, que hace muy probable la idea de que tuvo un contacto directo con algún maestro del norte muy experimentado. André Chastel plantea como un hecho muy posible el que este pintor haya hecho "...un viaje a Flandes entorno a 1455"<sup>8</sup>. La pintura de Antonello presenta la preocupación por un tratamiento atmosférico de la luz y la descripción minuciosa de los detalles, pero a la vez sus composiciones se fundamentan en la perspectiva por medio de la cual crea el efecto espacial a través de formas geométricas esenciales.

A pesar de la influencia que ejerció la pintura flamenca, el estilo pictórico italiano continuó manteniendo un sello propio y aportando valores expresivos arraigados a su tradición. Siempre tendió a dar un mayor énfasis al espacio resolviéndolo por medio de su técnica perspectiva, al contrario de los flamencos que llegaron a obtener resultados igualmente buenos a través de un sistema más empírico, en el que la observación cuidadosa y directa de la naturaleza les permitía plasmar la sensación del efecto tridimensional.

Es la utilización de la perspectiva y el dibujo que reproduce contornos muy definidos lo que va a caracterizar al arte italiano hacia los decenios finales del siglo XV, así lo demuestra Mantegna con su estilo vigoroso y gráfico, tal y como se aprecia en los rostros de sus personajes en donde las expresiones son remarcadas por líneas que parecen estar incididas. Los cuerpos muestran un gran cuidado en la anatomía y adquieren una sensación pétreo de gran relieve. Emplea la perspectiva para crear ángulos de visión impactantes, concentrándose en crear vigorosas relaciones entre los distintos planos de distancia.

---

<sup>8</sup> Chastel, Op.cit., p. 179



De igual manera se hizo patente este sello distintivo italiano en la pintura de Sandro Botticelli quien plasma en sus obras los valores de la luz, creando delicadas transparencias como proyectándola sobre la piel de sus personajes para crear el brillo, la textura y el color que le otorga todo su carácter, a través de finos entramados de pinceladas que la descomponen en sus múltiples tonos, consiguiendo así dar un equilibrio entre el estilo de finas líneas de contorno que definen claramente a la figura, en la que sus perfiles parecen recortar al paisaje dando la impresión de un naturalismo ilimitado, pleno de efervescencia naturalista por el que se deslizan los mitos antiguos, personajes políticos contemporáneos y la imagen viviente del hombre y la mujer.

## 3.2. Materiales y procedimientos técnicos empleados.

La pintura de caballete italiana ejecutada entre los siglos XII y XV guarda una característica en común, que consiste en que toda ella está hecha en lo general por los mismos procesos técnicos, es decir, todas las obras están hechas sobre tabla, la cual tiene una imprimatura de yeso y cola, sobre la que se aplicó dorado y pintura al temple de huevo. Pero aunque en lo general se guarde esta unidad, ciertas particularidades que fueron aportadas por generaciones de pintores a través de los siglos, impulsaron el desarrollo de la pintura al temple llevándola a grados de riqueza pictórica muy altos.

Los pintores siguiendo sus necesidades de creación fueron introduciendo poco a poco distintos materiales: pigmentos, aglutinantes, etc. e imprimiendo variantes a los procedimientos pictóricos, permitiendo ampliar los medios de la expresión, hecho que se observa con claridad en el lapso comprendido entre los siglos XIII y XV.

Naturalmente estas variaciones para obtener nuevos efectos pictóricos eran impulsadas por el cambio en la mentalidad de la sociedad, a nuevas ideas filosóficas y formas de entender la vida, era necesario imprimir nuevas formas técnicas, para por ende ampliar la gama formal, esto es, expresiva y dar al concepto pintado toda su elocuencia.

En la pintura italiana sobre tabla se pueden diferenciar tres etapas estilísticas. En las obras más tempranas se parte de una clara influencia de los modelos bizantinos cultivados en Oriente. Las similitudes con los iconos bizantinos son muy marcadas. Posteriormente se pasa a la etapa que puede considerarse como de consolidación, en donde la pintura empieza a tomar un estilo propio, de



raigambre europea, plenamente italiano tal y como hoy es concebido, ligado a las influencias góticas y de la miniatura francesa, para por último desarrollar un estilo de gran riqueza, considerado cumbre, en el que la gama de valores llega a su mayor extensión y las obras presentan gran factura técnica.

Aun hasta el siglo XIII se encuentran varios ejemplos de obras con una marcada influencia bizantina. Las figuras son construidas esencialmente por líneas de contorno, gruesas y muy marcadas. No es raro encontrar una solución en donde los paños son descritos por líneas doradas. Los personajes tienen un gesto imperturbable, además de ser estáticos como estatuas. La aplicación del color se da por medio de planos amplios y múltiples franjas que van conformando la graduación tonal. Las capas de pintura son aplicadas en su mayoría en forma opaca.

A esta etapa le seguirá la de consolidación del estilo italiano, que se da alrededor del Trecento. En donde Siena por un lado y Florencia por el otro desempeñan un papel de vanguardia, dando grandes aportaciones a la pintura<sup>9</sup>. A la cabeza de estas escuelas estaban dos pintores de gran importancia: Duccio por parte de Siena y Giotto en Florencia. Ellos serán muy importantes en la evolución del arte pictórico italiano. Giotto en especial, es señalado por varios autores como el pintor que revolucionó la pintura italiana pasando “de lo griego a lo latino”<sup>10</sup> y quien aportaría grandes valores formales en cuanto al concepto de volumen, claroscuro y naturalismo en las escenas.

En la etapa cumbre el interés por un mayor naturalismo en las representaciones pictóricas se acentúa, pues esta se inscribe en el tiempo del Renacimiento temprano. Los avances científicos toman gran auge, lo que hace posible tener acceso a nuevos y mejores materiales. Las técnicas pictóricas se perfeccionan, como resultado del impulso ejercido por nuevas necesidades expresivas, en donde la fidelidad a la naturaleza tomaba un papel principal. De tal modo que al tratar de representar los innumerables matices que se perciben en la naturaleza, se tuvo que explotar al máximo la creciente gama de materias coloreadas con que se contaba hasta el momento, al tiempo que los pintores tuvieron que buscar nuevas formas de organizar el color en sus obras.

## Soportes de madera

Los pintores medievales contaban con un gran sentido del oficio, lo que los convertía además en grandes artesanos. Atributo con el que debían contar en el camino que recorrían para ser maestros pintores. Tal y como lo transmite Cennini<sup>11</sup>, primero había que ser muy experimentados en asuntos como la

<sup>9</sup> Bonford, David, *La pintura italiana hasta 1400*, España, del Serbal, 1995, p. 1

<sup>10</sup> Magagnato, Licisco, notas a *El libro del arte*, Madrid, Akal S.A., 2002.

<sup>11</sup> Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Madrid, Akal SA, 2002.



molienda de colores, preparación de tablas, colas, etc., para poder acceder al grado de maestros. De aquí que surgieran grandes artesanos en esta etapa, que aunque no hicieran grandes creaciones y solo desarrollaran ideas más modestas, su pintura se convertía en un objeto expresivo y bello en sí, por su alta factura de ejecución como lo apunta John Canaday<sup>12</sup>. De esta conciencia del oficio se desprende el sumo cuidado que tenían desde el inicio al preparar sus soportes de pintura.

Desde tiempos muy antiguos en la pintura italiana el soporte principal para la pintura fue la madera, pues la mayoría de las obras estaban destinadas a ser retablos o formar predelas para el culto religioso.

Cennini<sup>13</sup> recomendaba que se obtuviera la mejor calidad de madera, escogiendo entre chopo y álamo principalmente, y en algunas ocasiones de tilo o de sauce. Posteriores estudios de las obras dan cuenta de que en la mayoría de los casos en las obras italianas se manejó el álamo, fuese blanco o negro. Siendo este último de menor calidad. Esta madera se considera poco adecuada para ser soporte de pintura, pues al provenir de un árbol de crecimiento rápido su madera es blanda y débil. Además de que tiene grandes células abiertas que provocan que sea muy propensa a alabearse o rajarse como resultado de la acción de los cambios climáticos, que hacen que se dilate o encoja.

Para este propósito sería mucho más adecuado el roble que por ser de un árbol de crecimiento lento es mucho más duro. Seguramente por esta cualidad los pintores del Norte de Europa, siendo grandes conocedores en cuestiones técnicas, lo utilizaron en sus obras. Pero esto no quiere decir que los italianos utilizaron el álamo por negligencia técnica, tal vez la razón de la generalizada utilización de este material en Italia se debía a la escasez de maderas, consecuencia de la deforestación y pastoreo intensivo en la región, lo que obligaba a que las maderas de otros tipos fueran importadas de lugares distantes.

Los paneles de madera se sacaban cortando el tronco a lo largo, a través de su diámetro, de esta manera se aprovechaba al máximo y permitía sacar varios paneles alargados de buenas dimensiones. Siendo que la tabla que se obtenía de la parte central del tronco, esto es de su diámetro, era la mejor. Pues las que se cortaban partiendo de este punto hacia los extremos tenían más probabilidad de alabearse como consecuencia de la asimetría de las fibras circulares que presentan los troncos.

Una vez cortadas las tablas tenían que pasar por un proceso de almacenamiento para que secaran razonablemente y pudieran ser utilizadas, puesto que si se ocupaban insuficientemente secas corrían peligro de encogerse y alabearse, o de rajarse, al experimentar pérdida de humedad.

---

<sup>12</sup> Canaday, John, *Metropolitan Seminars in Art*, Portfolio 9-tempera and oil, USA, The Metropolitan Museum Of Art, 1958, 26 pp.

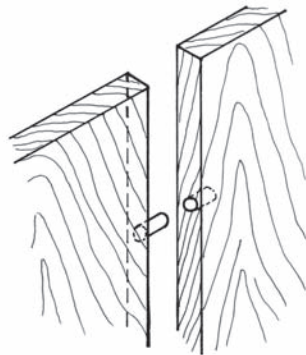
<sup>13</sup> Cennini, Op.cit.

Como producto del aprovechamiento entero del tronco, muchos de los paneles de madera presentaban imperfecciones como: nudos, grasa, suciedad etc. Para reparar estos defectos Cennini recomendaba, en el caso de la suciedad o presencia de grasa cortar la madera. En el caso de nudos proponía hacer una pasta compuesta de cola de piel “fuerte” mezclada con aserrín de la misma madera. Posteriormente se alisaba con una tablilla de madera y raspando con cuchillo.

Este método a la postre resulto no ser muy efectivo, pues como muestran algunos estudios recientes<sup>14</sup>, las obras que presentan este tipo de reparaciones con el paso del tiempo sufrían deformaciones o craqueladuras muy graves en los sitios así intervenidos.

Debido a la forma en que se cortaba el tronco del árbol, las tablas que se obtenían, naturalmente eran alargadas y angostas, lo que obligaba a que cuando se iba a hacer una obra que excediera estas dimensiones (caso frecuente), se ensamblaran varias tablas para obtener el panel de las dimensiones requeridas. Para dicho ensamblaje las tablas se pegaban por sus extremos laterales, según como lo requiriera el caso, a base de cola fuerte y adhesivo de queso según lo indica Cennini<sup>15</sup>. En algunos casos además de este adhesivo se reforzaban las uniones con piezas de madera. Se han detectado al menos las siguientes variantes para hacer esta labor:

- a) Colocando trozos de madera en forma de taquetes a través de los extremos laterales de las tablas:

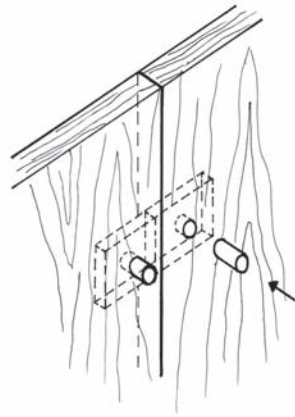


<sup>14</sup> Bonford, Op.cit,

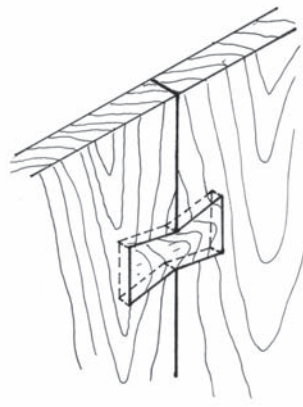
<sup>15</sup> Cennini, Op.cit.



b) Colocando trozos de madera rectangular a través de los extremos laterales de la tabla y reforzando esta unión con taquetes de madera fijados a la altura que ocupa esta misma pieza rectangular que atraviesa las tablas:



c) Poniendo en la parte posterior una junta de madera en forma de mariposa:





También para facilitar el montaje de las obras y como medio de unión, se les fijaban listones de madera en la parte posterior colocándolos en forma horizontal o vertical, frecuentemente fijados con clavos por la parte posterior del panel, evitando, obviamente, que salieran en el frente. Otras veces se colocaban por el anverso antes de ser ejecutada la pintura lo que obligaba al pintor a cubrir las cabezas de los clavos con trocitos de estaño de forma circular pegados con cola<sup>16</sup>. Pues de lo contrario, como bien se sabía, el óxido desprendido por los clavos dañaría el fondo de yeso, mejor conocido como gesso.

## Imprimatura o fondo

Cennino Cennini hacía énfasis en que el dar una capa de fondo a la madera era algo in-omitible para que esta pudiera sujetar adecuadamente la capa de pintura y tuviera la mayor permanencia posible. Además de que dicho fondo tenía la función de hacer que el soporte contara con una absorbencia adecuada y uniforme en toda la superficie, en donde quedarán los colores solidamente adheridos. Cuestión imposible de obtener si se utilizara la madera en bruto, pues su absorbencia sería demasiada y sin uniformidad. Lo que podría provocar que el vehículo de la pintura fuera absorbido y el pigmento quedara muy mal adherido.

Para obtener un soporte perfectamente funcional una vez que se tenía la tabla para el retablo se le daban dos o tres manos de cola diluida con agua (agregando aproximadamente un tercio más de agua). La cola empleada debía de ser la que se hacía cociendo trozos de pergamino en agua. Estos trozos se obtenían de los sobrantes que se desechaban en la elaboración de manuscritos, y para Cennini la cola que se obtenía con este material era la de mejor calidad. Esta primera capa de cola es lo que se conoce como impregnatura, que sirve para que la base propicie una mejor adherencia del fondo y sobre todo modere su absorción. Todas las partes del retablo que iban a ser enyesadas (o imprimadas), tenían que recibir esta impregnatura, incluyendo los marcos. Pues en esta etapa histórica en bastantes ocasiones el marco era considerado parte de la pintura, pues casi toda la producción pictórica sobre tabla estaba destinada exclusivamente a formar parte de los retablos de las iglesias. Por eso también estaba bellamente ornamentado con delicadas tallas en madera que posteriormente eran doradas.

Al estar impregnados los retablos, sus zonas planas se cubrían con retazos de tela fina, frecuentemente de lino. Este tenía que estar libre de grasa y suciedad. Los trozos de tela eran impregnados con cola y extendidos sobre los planos del retablo con las manos, yuxtaponiéndolos y alisándolos. Teniendo la precaución de previamente suprimir los hilos desprendidos. Esta es la práctica tradicional descrita por Cennini, pero se han encontrado ejemplos de tablas con una sola pieza de tela del tamaño requerido<sup>17</sup>. Al

<sup>16</sup> Cennini, Op.cit.

<sup>17</sup> Bonford, Op.cit.



parecer la principal función del entelado consistía en reforzar las juntas entre las tablas que formaban el retablo y cubrir las imperfecciones que presentara la madera. Dejando secar alrededor de dos días la superficie, con un cuchillo se suprimían todas las protuberancias que se presentaran hasta dejarla perfectamente lisa.

Una vez entelado el retablo se procedía a aplicar el fondo de yeso. Su elaboración consistía en mezclar cola animal (preferentemente de pergamino), con alabastro yesoso según informa Cennini<sup>18</sup>. El alabastro es una piedra de yeso, blanca y granular<sup>19</sup>. Para utilizar este material se calentaba en hornos con el fin de extraerle las moléculas de agua, y después se pulverizaba y se tamizaba. El polvo blanco que resultaba de esta operación se mezclaba con la cola animal moliéndola sobre la piedra de pórfido al igual que se hacía con los colores para pintar. Este fondo era llamado *gesso grosso* por los italianos y era uno de los dos tipos de yeso que generalmente se utilizaban para imprimir, pues este de consistencia gruesa como el calificativo lo indica, era el primero que se extendía sobre la superficie<sup>20</sup>. Empleando una espátula en los planos, y para las molduras se calentaba dicho yeso molido y se aplicaba a pincel.

Al estar bien seco se procedía a raer toda la superficie hasta quitar el exceso de yeso y dejarlo bien alisado, para luego siguiendo una lógica similar a la del fresco al aplicar las distintas capas de aplanado, extender el segundo tipo de yeso de consistencia más fina al que llamaban *gesso sottile*. Esta variedad de yeso se obtenía al someter al mismo alabastro utilizado para el *gesso grosso*, a un proceso de depuración sumergiéndolo en agua por un mes o más, es decir “apagándolo”. Al transcurrir este tiempo se le separaba el agua y se dejaba secar para que quedara lo que Cennini llamaba *panes de yeso*.

Estos panes a la hora de hacer el *gesso sottile* se sumergían en agua para que absorbieran toda la que pudieran y se molían sobre la piedra. Luego se ponían sobre un paño de lino blanco y se exprimían para suprimir el exceso de agua, procurando no exagerar en esta operación pues este yeso necesita más agua. Al estar en este punto debía ser mezclado con cola, utilizando la misma con la que se mezcló el *gesso grosso* para que se adhiriera bien. Se tomaba un pan de yeso y se le iba incorporando poco a poco cola, al tiempo que se deshacía el yeso con la mano. Se continuaba haciendo esto hasta que adquiriera la consistencia de una masa para pasteles. Luego se colocaba el encolado de yeso en un recipiente (puchero) preferentemente esmaltado, y se metía dentro de una caldera que contuviera agua, es decir se ponía al *baño maría*. De esta manera se mantenía tibia la preparación, la cual no debía hervir, y en un estado adecuado para su aplicación con pincel. Con un pincel grande de cerdas se aplicaba una primera mano de esta preparación, tanto en los planos como en las molduras y relieves, y a la vez se frotaba y alisaba con la mano, con el fin de que esta segunda capa de yeso fina, se integrara bien con la primera más gruesa. Sobre esto se aplicaban otras manos que se iban alternando en forma vertical y en seguida

---

<sup>18</sup> Cennini, Op.cit.

<sup>19</sup> Magagnato, Op.cit.

<sup>20</sup> Cennini, Op.cit.

otra horizontal sucesivamente, dejando secar un poco cada una para enseguida aplicar la siguiente y así hasta completar ocho manos<sup>21</sup>, dando menos en las molduras donde no era necesario proporcionar tantas.

Por último para dejar el soporte listo para extenderle pintura y dorado se le espolvoreaba carbón y se esparcía con plumas de gallina hasta dejar la superficie oscura. Se comenzaba a raer hasta dejar nuevamente la superficie blanca. Lo que garantizaba un alisado uniforme y correcto, como lo requerían sobre todo las zonas a dorar.

## Dibujo preparatorio o inicial

Al estar el soporte imprimado y muy bien alisado, generalmente, los pintores procedían a esbozar las figuras principales y el dibujo que serviría de base para estructurar toda la composición del retablo. Dicho dibujo estaba formado por trazos muy sintéticos, que definían los principales contornos de objetos y figuras. Para Cennini<sup>22</sup> la forma correcta de realizar esta operación consistía en dibujar con un carboncillo de sauce las formas elementales, a la manera del dibujo a pluma (de ave) o pincel, esto es, valorando principalmente por líneas, definiendo los contornos estructurales de la figura y construyendo tramados de líneas para dar las sombras elementales. Así eran trabajados los rostros, pliegues y demás detalles de importancia; teniendo siempre a la mano un manojito de plumas de ave, para borrar los errores.

Estando el dibujo terminado se evaluaba si ya estaba correcto y de ser así, se procedía a sacudirlo para quitar el exceso de carboncillo hasta dejar un rastro muy sutil de este, sin llegar a hacer ilegibles los trazos.

Para enseguida repasarlos con un pincel fino empleando tinta ligeramente diluida con agua. Una vez hecho lo anterior se suprimía completamente el polvo de carboncillo sacudiéndolo, y según Cennini, se sombreaba con aguadas de tinta.

Sin embargo estudios realizados a obras hechas en tiempos de Cennini muestran que no siempre se seguía este método. La reflectografía y fotografía infrarrojas han detectado que la gran mayoría de las pinturas tienen un dibujo preparatorio, pero este no siempre se sombreaba. Además algunos ejemplos muestran que la tinta con que se repasaba el dibujo en algunas ocasiones se aplicaba con pluma de ave<sup>23</sup> y no solo con pincel.

Las zonas de la obra que tuvieran que ser doradas debían de ser escogidas antes de comenzar a aplicar la pintura, puesto que este proceso necesitaba de una base de preparación especial. Por este motivo

<sup>21</sup> Cennini, Op.cit.

<sup>22</sup> Cennini, Op.cit.

<sup>23</sup> Bonford, Op.cit.



se marcaban con una aguja o estilo los contornos del dibujo en la zona a dorar, dejando unas líneas ligeramente incisas que además de delimitar, enriquecían el efecto de cenefas, aureolas y mantos de los personajes.

## Aplicación del dorado

La relación oro-temple en las pinturas sobre tabla italiana en el lapso comprendido entre los siglos XI y XV fue muy importante y frecuente. La hoja de oro que cubría amplias zonas de la tabla en un principio, y que al pasar de los siglos se fue reduciendo a toques esporádicos, fue concebida como parte integral e inseparable de la pintura al temple. Tuvo una gran influencia en la expresión de las pinturas italianas, pues los valores aportados por el temple eran mezclados y complementados con los que ofrecía el dorado. Como se mencionó antes, siguiendo la práctica tradicional, primero se indicaban las zonas que se iban a dorar delimitándolas con líneas incisas. Pero también existen ejemplos en donde el dorado cubría la mayor parte de la superficie de la obra, lo cual modificaba el índice de refracción de las capas de pintura superpuestas, dando un efecto distinto al que se conseguía si se ponía la capa pictórica sobre el fondo blanco de yeso. Por ejemplo los tonos de las carnaciones adquirirían un matiz cálido de apariencia cobriza.

No obstante, las partes donde se iban a trabajar los tonos de la piel (carnaciones): manos, rostros, etc.; generalmente se aislaban y se dejaban sin dorar para pintarse según la usanza con el *verdaccio* de fondo, y los tonos rosas y blancos encima.

Entre las funciones que cumplía el dorado estaba la de dar la impresión de que la pintura estaba hecha sobre una placa de oro macizo, esto imprimía belleza y ostentación a la obra. A su vez tenía una connotación simbólica en lo que se refiere a la luz. Las adiciones de oro en ciertos detalles como rayos o halos, se mezclaban con la luz pictórica del modelado dando así dos formas de representar la luz. Sumado a esto sobre la superficie dorada se acostumbraba hacer decoraciones con líneas incisas que dotaban de gran riqueza a la obra. Estas líneas servían para hacer sobresalir las aureolas de los santos, las cenefas que se extendían por la superficie dorada y otros detalles. Con esta técnica se hacían líneas alrededor de los santos que daban la impresión de halos de luz, reafirmando el mensaje espiritual. De esta manera el dorado adquiría gran vivacidad pues el juego de surcos y planos de la superficie dorada al relacionarse con la fuente de luz que lo iluminaba, adquiría destellos y brillos que la dotaban de vibración lumínica, la cual era favorecida por la flama bamboleante de las velas que frecuentemente iluminaban los retablos. Otro factor importante en este efecto era el tránsito del espectador al apreciar la obra, pues los destellos se iban modificando.



Cuando en vez de cubrir buena parte de la superficie de la tabla, el oro se utilizaba solo para remarcar ciertos detalles, su influencia en la expresión total de la obra siguió siendo importante, pues los valores lumínicos que imprimía, complementaban a los producidos por la pintura propiamente dicha.

Atendiendo a esta concepción integral entre la pintura al temple y el dorado por parte de los italianos, y aunque el objetivo principal de este estudio es analizar los valores producidos por la pintura al temple, se hace necesario mencionar brevemente, los procedimientos y materiales que eran empleados para dorar.

Una vez listo el dibujo preparatorio se procedía a incidir sobre la base de yeso algunos contornos de este, para así delimitar las zonas que recibirían dorado. Lo siguiente, tal y como lo menciona Cennini<sup>24</sup> era extender sobre el soporte el *bol armenio*. Para ello previamente se mezclaba con un aglutinante hecho con clara de huevo, la cual se batía en un recipiente esmaltado con una escobilla hasta que formase una espuma espesa. Se le añadía un vaso de agua y se dejaba reposar una noche.

Utilizando una esponja empapada en agua se humedecía la superficie a dorar y enseguida se molía el *bol* con la preparación de clara de huevo y se extendían con un pincel ancho unas cuatro capas de esta preparación. La primera debía ser muy diluida, y las posteriores más concentradas.

El bol tenía la misión de dar una superficie perfectamente lisa y adecuada, sobre la que se pudiera aplicar y bruñir las hojas de oro. Además propiciaba que el dorado tuviera un matiz cálido y más semejante al del oro. Ya que si las hojas de oro fueran colocadas directamente sobre la superficie blanca de yeso, al ser muy delgadas, tomarían un tono muy frío de tendencia verdosa<sup>25</sup>.

Sobre las capas de *bol* se colocaban las hojas de oro (también llamadas *panes de oro*), humedeciendo primero con la preparación de clara de huevo y agua, la zona de *bol* a dorar, usando para ello el pincel. Se cortaban las hojas al tamaño requerido y por medio de tenacillas o un cepillo de dorador se tomaban y se depositaban sobre la superficie de *bol* humedecida, quedando adheridas a ella. Este procedimiento se repetía colocando las hojas de oro una junto a otra, dejando ligeramente sobrepuesta la orilla de la superior sobre la inferior hasta cubrir la superficie deseada.

Arriba de la superficie así dorada se podía pintar libremente con el temple de yema de huevo, con las únicas restricciones de aplicar la pintura suavemente y sin repasar demasiadas veces, para evitar el desprendimiento de la capa de dorado.

<sup>24</sup> Cennini, Op.cit.

<sup>25</sup> Villarquide, Ana, *La pintura sobre tela I*, San Sebastián, Nerea, 2004, 426pp.



Para que la superficie dorada sobre la tabla en verdad adquiriera el carácter de una placa de oro macizo, se frotaba con una piedra preciosa, dura y muy lisa, o con un diente de lobo u otro animal carnívoro, es decir, se bruñía. Para esta labor bien se podían utilizar piedras como la amatista, zafiros esmeraldas o topacios.

Con el fin de embellecer aun más la superficie dorada, se decoraba con ornamentos de flores y líneas que imprimían variedad a la superficie lisa. Para hacer dichas decoraciones se utilizaban distintas técnicas. La más común consistía en incidir la superficie dorada con una aguja metálica montada en un mango de madera siguiendo el dibujo, dando forma a detalles como las aureolas de los santos, brocados, rayos de luz, etc. Los planos ornamentales contruidos por la repetición de algunos motivos florales y de grecas sobre todo, se efectuaban con punzones de metal que tenían tallados distintos diseños, los cuales se distribuían sobre una composición reticular, golpeando el punzón sobre la superficie de oro para dejar su marca en relieve. A esta labor la denominaban *punzonado*.

Para desarrollar finas líneas doradas se recurría al esgrafiado. Este consistía en rasgar con una aguja o punta metálica la pintura que estaba aplicada sobre la zona dorada, imprimiendo la fuerza adecuada para dejar descubierta la capa de oro inferior.

Cuando decayó el gusto por cubrir buena parte de la tabla con oro, y su utilización se redujo a unos cuantos detalles, se comenzó a utilizar la técnica del dorado con mordiente. Esta se basaba en la aplicación a pincel de aceite de linaza, el cual fungía como aglutinante para el oro. Con él se dibujaban los detalles a dorar, se dejaba que se pusiera viscoso y se le colocaban delgados pedazos de oro encima presionando con un algodón. Enseguida se retiraba la hoja de oro, con lo cual solo quedaba adherida en los sitios en los que estaba el mordiente, esto se dejaba secar para por último bruñirlo.

## vehículos

Al tratar el tema de los vehículos se toca uno de los factores de gran importancia en la pintura, pues de estos depende una buena parte del carácter que tendrá la obra. La luminosidad y vibración, el grado de potencia del color, la libertad de manipulación de la pintura con su consecuente gama de efectos, son aspectos íntimamente ligados al tipo de vehículo utilizado, pues este es el que da identidad al tipo de pintura, diferenciando sus características de las otras técnicas pictóricas.

Sus funciones son: permitir extender el color sobre determinada superficie; mantener aglutinadas las partículas de pigmento dentro de una película continua que las protege de la atmósfera, las mantiene correctamente adheridas al soporte y permite que nuevas capas de pintura sean aplicadas encima, además, en ciertas técnicas ejerce con mayor o menor medida una acción que modifica la intensidad y el tono del pigmento, imprimiéndole características distintas a las que presenta al estar seco.

En la pintura sobre tabla italiana el vehículo principal, aun hasta bien entrado el siglo XV, fue la yema de huevo de gallina. De ello dan cuenta las múltiples obras que de ese tiempo existen, además de los valiosos escritos de Cennino Cennini vertidos en su *Libro del Arte*<sup>26</sup>, en el que se explica el manejo de esta técnica tal y como le fue heredada por la tradición del taller de Giotto, es decir describe el procedimiento tal y como fue utilizado por este gran pintor florentino.

La preparación de la pintura era muy sencilla, pues tan solo se mezclaba la yema de huevo pura con un poco de agua y los pigmentos. Utilizando estos elementos más o menos en partes iguales, puesto que algunos pigmentos requerían distintas cantidades de yema, pero por lo general la proporción respondía a una parte de yema, otra de agua y una más de pigmento. Ya en el proceso de la pintura el agua además servía como disolvente.

El mismo Cennini describe otro temple en el que se utilizaba el huevo completo, adicionado con unas gotitas de jugo de higueras y mezclado de igual forma con los pigmentos y agua. Pero este era exclusivamente utilizado para pintar en “seco” en la pintura mural.

También se refiere a otros aglutinantes que se utilizaban para distintos fines, fuesen pictóricos o decorativos. Algunos se empleaban junto al temple de yema en casos muy específicos. Por ejemplo la cola de pergamino se consideraba más adecuada para aglutinar el azul ultramar, pues al ser este un pigmento transparente, su matiz era un poco alterado por el color amarillo que presenta la yema de huevo y se hacía algo verdoso. El aceite de linaza es mencionado para lograr ciertos efectos:...”si quieres imitar el terciopelo y pinta el vestido [sic.], templado con yema de huevo, del color que quieras. Luego ve pintando los pelillos, imitando los del terciopelo, con color templado al óleo y un pincel de marta”...<sup>27</sup> Lo que muestra que las cualidades como material pictórico de este aceite secante no eran para nada ajenas al conocimiento de los pintores italianos. Aunque principalmente se utilizaba con fines de protección y decorativos, además de emplearlo como mordiente para el oro, Cennini habla del aceite como aglutinante de los pigmentos para emplearse como pintura, fuera en muros o sobre tabla.

<sup>26</sup> Cennini, Op.cit.

<sup>27</sup> Cennini, Op.cit, p. 179.



Muestra detalles de la manera en que debía ser preparado y molido con los colores. Lo que aporta una evidencia en contra de la leyenda de la invención del óleo por parte de los hermanos Van Eyck, pues el *Libro del Arte* fue escrito en el siglo XIV.

De tal manera que el hecho de que en Italia los pintores no utilizaran el óleo hasta tiempo después, posiblemente se debía a que preferían pintar al temple, porque este cubría sus expectativas en ese momento. Además de que hasta cierto punto desconfiaban de las posibilidades del óleo, sobre todo en cuanto a su permanencia pues, era un material con el que se había experimentado poco y no contaba con la probada reputación del temple de yema que se empleaba por lo menos desde tiempos bizantinos, además de que era una técnica que según decían era propia de los “alemanes”<sup>28</sup>, término con el que designaban a todos los pintores del Norte de Europa, particularmente a los flamencos. Otro factor que seguramente influyó en esta percepción es el hecho de que el aceite que ellos conocían era grueso, mucilaginoso y muy difícil de manipular, pues sería tiempo después cuando se perfeccionarían los métodos de refinamiento del aceite de linaza, y hasta entonces se tuvo acceso a un material más similar al que hoy conocemos.

El vehículo de yema de huevo es el principal responsable de la gran luminosidad y pureza del color, que caracteriza a las pinturas ejecutadas con esta técnica. Los pigmentos mezclados con yema producen una pintura que al secarse tiene muy poco exceso de aglutinante, lo que produce que el color se mantenga sin alteraciones. Pues no contiene aceites que lo ennegrezcan. Es verdad que la yema contiene una pequeña cantidad de aceite llamado aceite de huevo, pero el mayor porcentaje del aglutinante es agua, la cual se evapora al secarse la capa de pintura. De tal manera que el pigmento queda muy poco cubierto por el aglutinante, tan solo lo necesario para mantener al pigmento bien adherido a la base. Esto produce que el color del pigmento en el temple de yema, quede con una apariencia muy parecida a la que presenta el pigmento al estar seco.

La gran cantidad de agua que contiene el aglutinante de yema de huevo, hace necesaria la utilización de soportes de elevado grado de absorbencia para conseguir una mejor adhesión de los colores. Es recomendable que se empleen soportes rígidos, pues como la película al secar está cubierta por muy poco aglutinante, presenta un carácter rígido y cuenta con poca flexibilidad.

El elevado grado de reflexión de la luz o luminosidad que caracteriza la pintura hecha al temple de huevo, es en parte originada por el índice de refracción que presenta la película pictórica al secar. A diferencia de los aceites secantes en los que el secado de la capa pictórica se da por una conversión química del material, en el temple el secado se da por un fenómeno físico: la evaporación. Al estar el

---

<sup>28</sup> Cennini, Op.cit, p. 134.



aglutinante de yema compuesto por un alto porcentaje de agua, la cual se va perdiendo por evaporación, las partículas de pigmento quedan poco cubiertas lo que produce que el espacio que ocupaban las partículas de agua se reduzca y sea ocupado por partículas de aire, el cual al tener un índice de refracción muy distinto al del pigmento, acrecienta las diferencias entre sus índices de refracción. Provocando que sea mayor la cantidad de luz reflejada. Pues según dictan las leyes de la óptica, cuanto mayor sea la diferencia entre los índices de refracción de dos materiales, mayor será la cantidad de luz reflejada cuando el rayo de luz pase de uno a otro. Del fenómeno anterior se desprende el hecho de que en el temple se maneje una escala tonal mas clara y no se logren tonos tan oscuros y profundos como en el óleo, el cual al estar cubierto por una película de aceite, que tiene un índice de refracción alto, absorbe más luz, produciendo una intensificación de los tonos del pigmento y haciéndolos más profundos.

La evaporación que experimenta la pintura con yema de huevo y la posterior desnaturalización de las proteínas produce una película impermeable y dura<sup>29</sup>, originándose a su vez un rápido secado de la pintura que como consecuencia facilita un trabajo por capas transparentes superpuestas, pues el tiempo que se tiene que esperar para aplicar la capa siguiente sin peligro de llevarse la anterior se reduce bastante. Por otro lado también presenta un inconveniente pues al secar tan pronto dificulta mucho la producción de fundidos de pintura fresca.

Hasta bien entrado el siglo XV, el procedimiento con yema de huevo siguió siendo muy utilizado en Italia, sin embargo, sobre todo a mediados de este mismo siglo, las características de la pintura con yema se comenzaron a mezclar con las de otros materiales como resinas y aceites. Los pintores italianos que se caracterizaron por el fuerte arraigo a sus técnicas, a pesar de conocer el aceite de linaza, se mantuvieron al margen de su utilización, aun cuando ya sabían que era empleado por los artistas del Norte de Europa, en particular por los flamencos. Los pintores de esta región buscaban obtener una manipulación más sencilla de la técnica del temple, además de extender la gama de efectos pictóricos, lo que los llevó a experimentar con aceites secantes y resinas. En contraste los italianos estaban más preocupados por la permanencia de la obra y buscaban obtener diversos valores y efectos por medio de maestría en la ejecución.

De cualquier modo, el uso de nuevos vehículos aglutinantes tales como aceites secantes y resinas, comenzaron a permear la pintura italiana sobre tabla, sobre todo alrededor de la segunda mitad del siglo XV. Diversos autores apuntan que las técnicas donde se hizo un mayor uso de los aceites se iniciaron en Flandes, y de ahí, se extendieron a Italia. Se cree que unos cuantos pintores italianos visitaron algunos de los talleres de los primitivos flamencos y se enteraron en cierta medida de los procedimientos empleados por estos artistas. Impresionados por la calidad, efectos y expresión de sus obras, progresivamente empezaron a asistir los efectos producidos por la yema, con los que proporcionaban las resinas y aceites, lo

---

<sup>29</sup> Villarquide, Op.cit.



que provocó que poco a poco aumentara el uso de aceites secantes, y que ya para finales del siglo XVI la mayoría de los cuadros fueran enteramente desarrollados con aceite, es decir al óleo.

Se cree que la adición de aceites y resinas en unas ocasiones se hacía elaborando una emulsión de aceite en agua, agregando directamente a la yema de huevo una pequeña porción de aceite secante. Otra manera consistía en la aplicación de un complejo sistema de capas, en el que se iban alternando vehículos grasos y de yema de huevo, lo que se conoce como técnica mixta, la cual es aceptada como una de las variaciones del temple<sup>30</sup>. Se ha comprobado que en algunas obras se superponían capas de temple y óleo, variando el vehículo de capa en capa, así como de una porción a otra. Pues como desde hace tiempo atrás los pintores habían descubierto, algunos pigmentos que funcionaban mejor al ser mezclados con determinado vehículo.

Un estudio científico que arroja resultados muy importantes a este respecto, es el que llevaron a cabo Johnson y Packard<sup>31</sup> para identificar el medio aglutinante empleado en una muestra de aproximadamente 450 pinturas italianas, hechas entre los siglos XIV y XVIII. Muestra que forma parte de la colección de la galería Walters, de Maryland, Baltimore. El estudio se basó en técnicas de laboratorio e instrumental avanzado, además de contar con la colaboración de un científico muy relacionado con el comportamiento de los materiales pictóricos, que participó a lado de los restauradores.

Para detectar el tipo de medio aglutinante en las pinturas se siguió un procedimiento de manchado selectivo por medio de dos sustancias: El *ponceau S* sirvió para detectar la proteína, es decir los aglutinantes de yema de huevo; mientras que el *Sudan negro B* identificaba los vehículos a base de aceite secante, o sea, de óleo.

Además de identificar el tipo de aglutinante, esta técnica de análisis permitió tener certeza de los materiales que fueron añadidos posteriormente en restauraciones y limpiezas, cuestión fundamental para tener datos precisos al estudiar las técnicas de los antiguos pintores italianos.

Los resultados arrojados por el estudio corroboran que en el siglo XV y sobre todo en la segunda mitad de este, se comenzó a hacer frecuente el empleo de una técnica de capas, en la que se alternaban vehículos de yema de huevo y aceites secantes (óleo), en suma de una técnica mixta. No obstante, el número de obras trabajadas enteramente al temple de huevo era mayor.

---

<sup>30</sup> Mayer, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, España, Blume ediciones, 1993, 752pp.

<sup>31</sup> Johnson, M. and Packard, E., *Methods use for the identification of binding media in italian paintings of the fifteenth and sixteenth centuries*, incluido en *Studies in conservation* N° 16, Netherlands, 1971, p. 145-164.

La combinación de capas de yema y aceite se dio en formas diversas. En unas obras pueden aparecer secciones imprimadas al óleo con blanco de plomo, sobre las que están extendidas capas de temple, contradiciendo la regla de graso sobre magro. En otras el temple es fundamento de la pintura y sobre él se aplican veladuras de óleo o más temple. A veces el empleo de uno u otro vehículo se destina a porciones de la obra muy particulares, en donde se requiere determinado aglutinante para lograr concretar el efecto de color satisfactoriamente.

Aún con este análisis es muy difícil precisar en qué obras se adicionó directamente aceite en la yema de huevo, puesto que como se ha dicho, entre las sustancias que constituyen la yema se encuentra una pequeña porción de aceite secante denominado aceite de huevo, que fácilmente se puede confundir con otros aceites.

La aportación realmente interesante de este estudio consiste en las pruebas contundentes y objetivas sobre la utilización de aceites secantes en la práctica de pintura al temple Italiana, y de cómo fueron utilizados estos para extender los medios expresivos de la pintura con yema de huevo, ofreciendo datos sobre uno de los periodos más importantes de la historia de la pintura, cuando alrededor del siglo XV se empezó a dar la transición del temple para pasar al óleo.

Tan sólo en lo que se refiere al siglo XV se hizo el análisis de 181 obras, lo que representa ya una buena muestra, como para pensar en una constante de lo que fue la práctica de la pintura en esta etapa. No conformes con esto, los restauradores hicieron un acuerdo para examinar 10 obras pertenecientes a una colección italiana. Para corroborar la confiabilidad de los datos obtenidos en el análisis. Así por auspicio de Humberto Baldini director del laboratorio de la Fortezza da Avanzo en Florencia<sup>32</sup>, se obtuvieron obras que databan de los siglos XIV y XV en las cuales se reafirmaron las constantes técnicas observadas en las pinturas de la galería Walters.

Las obras de los siglos XII y XV como era de esperarse, evidenciaron que en este tiempo el vehículo de yema de huevo fue el preponderante en lo que a pintura sobre tabla se refiere y como dato interesante se descubrió la utilización específica del aceite de nuez para aglutinar los pigmentos verdes, sobre todo el resinato de cobre.

Las obras analizadas pertenecientes al siglo XVI mostraron que la técnica mixta, aún era muy frecuente, aunque ya se encaminaban más a ser tomadas como ejemplos de la práctica temprana de la pintura al óleo. Los ejemplos del siglo XVII son muestra de la consolidación del óleo, y de la merma de temple, que queda reducido a ser empleado en detalles y contadas ocasiones.

---

<sup>32</sup> Johnson, M. and Packard, E., Op.cit.



Al ser mezclado principalmente con aceites, el vehículo de yema de huevo adquirió nuevas características que lo beneficiaron y ampliaron la gama de efectos pictóricos a disposición de los pintores. Muchas de las características positivas de los dos vehículos fueron amalgamadas y aprovechadas de esta manera. Fuera mezclado directamente con la yema o utilizado por capas a la manera de la técnica mixta.

Un aspecto muy destacado se finca en la extensión de la escala tonal, pues se podía ir de los colores más luminosos y vibrantes característicos del temple de yema pura, hasta los tonos más oscuros y profundos que la adición de aceite permitía. Sin olvidar los efectos de transparencia que imprimía este medio. Se tenía la posibilidad de combinar líneas precisas y formas de contornos muy definidos, con tonos más fundidos de suave transición, que más que delimitar, sugerían las formas, atributos que fueron muy bien aprovechados tanto para reproducir, como para crear un extenso surtido de efectos texturales en las obras.

## El empleo de la técnica mixta

Cuando la yema o el huevo completo son mezclados con aceite adquieren nuevas características y se forma una emulsión artificial. De entrada, el secado de la película ya no solo se dará por evaporación, pues aunque la cantidad del aceite adicionado tiende a ser menor, este hará que ahora se presente un secado mixto, en donde una parte del vehículo se evaporará y la otra, compuesta de aceite, se secará por medio de un cambio químico<sup>33</sup>. Esto trae como consecuencia un retardamiento en el tiempo de secado que permite explotar algunas de las características del trabajo en húmedo, como los fundidos. Debido a que la cantidad de aceite suele ser baja la posibilidad de amarilleo en la película pictórica es mínima. La pintura resulta más fácil de manejar y mas adaptable a una mayor gama de posibilidades formales, pues adquiere mayor transparencia y toma más cuerpo, permitiendo hacer empastes ligeros que se mantienen al secarse, de modo que se puede partir desde las capas más sutiles y lisas, hasta unas un poco más espesas y cubrientes.

### 3.2.1. Pigmentos

Un revolucionario cambio en la mentalidad artística, acompañado por innovaciones científicas y en los procesos de intercambio comercial, fueron decisivos para que progresivamente la gama de pigmentos heredada por la Antigüedad fuera ampliada y enriquecida con nuevos polvos coloreados y colorantes

---

<sup>33</sup> Villarquide, Op.cit.



aportados durante la Edad Media. En este periodo la técnica pictórica se desarrolló con gran ímpetu debido al sentido artesanal que siempre fue cuidado y transmitido de generación en generación, y sobre todo, al impulso creativo que mueve a los pintores a capitalizar nuevos materiales y técnicas que permitan dar los elementos necesarios de la expresión perseguida. Además, los factores políticos, sociales y económicos dejan sentir su influencia. La industria textil se convierte en el eje de la economía; los colorantes a pesar de que en su mayoría siguen siendo los mismos de la Antigüedad, sufren un cambio cualitativo pues son perfeccionados los procesos de elaboración y las técnicas pictóricas, lo que permite obtener colores más vivos.

El que la industria del teñido haya tomado gran importancia influyó positivamente en el arte de la pintura, pues esto se tradujo en una ampliación de la paleta de los artistas. Para obtener colores muy vivos en las telas que formarían los atuendos de las cortes reales, debido a que el colorido de las ropas reflejaba la jerarquía social., se empezaron a importar materiales principalmente de Oriente. De este lugar se traía el costoso mineral de *lapislázuli* para elaborar azul ultramar, el cual sustituyó al azul egipcio, antes utilizado en todo el imperio romano, además de un gran número de colorantes tanto de origen vegetal como animal. Es así como se tiene acceso a materias que antes no se conseguían, como es el caso del violeta de folio. Pues anteriormente no existía ninguna materia con este color, que solo se conseguía por mezcla de pigmentos rojos y azules. Los granos de Persia o el azafrán de la India dieron nuevos matices amarillos. La cochinilla es empleada para obtener lacas rojas de quermes, mientras que plantas como la *rubia* y maderas como el *palo de Brasil*, aumentan las posibilidades de obtener matices rojos. De la misma manera las plantas de la variedad indigófera, como el *añil*, producen azules de índigo, siendo su variedad más preciada el índigo de Bengala. Este color despertó gran interés, y fue una de las importaciones más importantes. El abastecimiento de este colorante en Europa estaba a cargo de los mercaderes árabes<sup>34</sup>.

Para que estos colorantes usados como materiales tintóreos pudieran ser utilizados en la pintura sobre tabla había que tratarlos para convertirlos en lo que hoy se conoce como lacas. Un colorante tiene la característica de ser soluble en el vehículo líquido en el que se vierte, a diferencia de un pigmento que se caracteriza por no ser soluble en el vehículo con es mezclado, sino que queda disperso en él. Para que los colorantes tuvieran las cualidades que requiere una pintura, se fijaban en un sustrato mineral blanco e inerte, lo cual los hacía insolubles y estables.

Es necesario apuntar que en tiempos de Cennini solo se llamaba laca al tinte rojo obtenido de colorantes de origen vegetal o animal, destacando la goma laca o lo que llamaba “laca de tundaduras de paño rojo”<sup>35</sup> proveniente del quermes. Una de las razones que propició esto es apuntada por Philip Ball:

<sup>34</sup> Delamare, Francois y Guineau, Bernard, *Los colores- Historia de los pigmentos y colorantes*, Italia, Ediciones B, S.A., 2000, 160pp.

<sup>35</sup> Cennini, Op.cit.



“Europa importó grandes cantidades de goma laca a partir del siglo XIII, y en consecuencia, se convirtió en un término universal...[el llamar laca a]...todos los pigmentos rojos con base de tinte, incluso a aquellos como el carmín que ya estaban en circulación”<sup>36</sup>.

La información más antigua sobre la elaboración de lacas en su acepción vigente, proviene de Egipto pues ellos fijaban el tinte de carmesí soluble en agua a un polvo portador inorgánico e incoloro. Sin embargo no se ha precisado si ellos inventaron este procedimiento<sup>37</sup>.

El desarrollo y aparición de nuevas materias coloreadas en la Edad Media, además de ser producto del perfeccionamiento técnico se debió en buena medida, a la evolución que experimentó la alquimia, pues aportó los pigmentos artificiales que beneficiaron a los artistas.

La ciencia química debe mucho de lo que es a la alquimia, considerada como su predecesora. El que en muchas ocasiones se trate de eludir este hecho se debe a que embaucadores y charlatanes se aprovecharon de ella para beneficio propio, de ahí que se le atribuyeran características esotéricas y metafísicas, sin embargo, esta percepción hoy en día ha ido cambiando gracias a investigaciones científicas que han demostrado que los principios de la alquimia se fundamentan en los oficios prácticos de la Antigüedad y que en sí era el medio por el cual lograban la conversión de ciertos materiales.

Antiguamente el único agente de transformación de los materiales que tenía el viejo químico era el fuego, herramienta muy compleja que sin embargo los egipcios supieron controlar. La alquimia aportó las bases que permitirían a los experimentadores acceder a otros medios para poder transformar los materiales. Para esto se inventaron distintas técnicas como la de calentar un sólido para llevarlo a su estado gaseoso (sublimación); extraer un sólido de una solución (precipitación); atrapar pequeñas partículas sólidas en una suspensión (filtración), sumándose la fermentación, destilación y maceración, entre otros procesos. A su vez se descubrieron sustancias como el ácido clorhídrico, el alcohol de vitriolo (sulfúrico) y el alcohol.

Todo lo anterior da cuenta de la gran importancia que tuvo la alquimia en cuanto a la obtención y perfeccionamiento de materiales de pintura. Fue la proveedora de varios de los primeros pigmentos artificiales que ampliaron la gama de colores a disposición de los pintores, quienes se vieron requeridos a buscar nuevas formas para organizar sus armonías de color.

---

<sup>36</sup> Ball, Philip, La invención del color, Madrid, FCE, 2003, p. 91.

<sup>37</sup> Ball, Op.cit.

Al perfeccionarse los procesos de refinamiento alrededor del año 1400, materiales como el aceite de linaza experimentaron un cambio cualitativo, haciéndose mucho más fáciles de manipular y ostentando características mucho más parecidas a las del aceite que hoy se utiliza en pintura.

Entre los colores artificiales aportados, podemos citar el peligroso amarillo de oropimente, obtenido por la unión de azufre y arsénico que por lo tanto lo hacía altamente venenoso; amarillo dorado producto de la mezcla de azufre, estaño y mercurio; el verde de resinato de cobre obtenido por la combinación de acetato de cobre, aguarrás y betún<sup>38</sup>.

Los pigmentos conseguidos a partir del plomo también despertaron gran interés entre los alquimistas. Pues la reacción del plomo por procesos de calentamiento podía producir materias negras (metálicas), blancas (el ya bien conocido albayalde), amarillos (como el masicote: monóxido de plomo) y rojas (tetróxido de plomo); sin embargo el pigmento artificial que es considerado la máxima aportación de la teoría alquímica de la Edad Media es el *bermellón*. La síntesis de azufre y mercurio causó gran impacto entre los pintores, quienes pensaron que este era el pigmento rojo de mayor calidad al que tenían acceso. El sulfuro de mercurio sintético (*bermellón*) presentó un matiz mucho más vivo y superior al del antiguo cinabrio, de ahí su rápida aceptación.

Se cree que el proceso para obtenerlo se dio primero en China, y alrededor del año 300 un alquimista de origen helenístico llamado Zoísmo Panópolis sugirió conocerlo. Sin embargo es alrededor del siglo VIII o IX cuando aparece una descripción de él en el manuscrito titulado *Compositiones ad tingenda* (Recetas para dar color)<sup>39</sup>.

Algunos autores le atribuyen al *bermellón* una gran importancia en cuanto a la forma que tomaría la pintura al incluirlo en la paleta, por ejemplo Daniel Thompson piensa que: “Ningún otro adelanto científico ha tenido efectos tan grandes y perdurables sobre el ejercicio de la pintura”<sup>40</sup>. Le da tal valor que afirma que la ausencia de su matiz rojo brillante hubiera modificado los patrones de coloración, a tal grado que no se hubieran empleado tanto los otros colores brillantes inventados durante y después del siglo XII.

Al revisar los tratados de pintura de Cennini y Teofilo, se hace evidente el valor de los hallazgos de la alquimia para los pintores. No pocas de las recetas para elaborar pigmentos que aparecen en ellos se basan en dicha teoría.

<sup>38</sup> Delamare y Guineau, Op.cit., p.58.

<sup>39</sup> Ball, Op.cit.

<sup>40</sup> Thompson, D.V., *Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, Dover, 1956, p.106.



Si bien los pintores eran responsables de elaborar algunas de sus materias coloreadas, frecuentemente estos eran suministrados por farmacéuticos y boticarios. Pues además de sus propiedades para impartir color, algunos de los pigmentos tenían cualidades medicinales. Cennini describe varios procesos para fabricar pigmentos en el taller, tales como el negro de vid, blanco de plomo, etc. o en ocasiones, cómo el mismo artista puede extraer algunos de la tierra. Pero en el caso de los pigmentos artificiales o de difícil extracción, como el *bermellón*, recomienda acudir con los boticarios y no deja de dar indicaciones para que el pintor pueda discernir entre un material puro y original, y una falsificación del mismo, pues volviendo al caso del *bermellón* (que se vendía generalmente por bloques para ser pulverizados), en ocasiones era adulterado con plomo rojo que tenía un matiz muy similar, pero su costo era inferior.

Los escritos de Teofilo y sobre todo los de Cennini hacen evidente la preocupación por parte de los pintores, de escoger y buscar pigmentos que tengan la mayor estabilidad y permanencia, para que al pasar el tiempo estos sufran el mínimo de cambios en su matiz. En estos tratados se describe una extensa lista de pigmentos, dando datos muy precisos en cuanto a su elaboración, forma y grado de trituración que requieren según sus particularidades, o con qué vehículos funcionan mejor.

El pintor tenía la tarea de convertir los polvos coloreados en materiales adecuados para ser mezclados con un vehículo y extendidos sobre distintos soportes, es decir convertirlos en pinturas. Claro que para esta tarea el maestro contaba con sus aprendices, quienes para poder acceder al título de pintores, primero tenían que desarrollar por unos años labores como la molienda de pigmentos, elaboración de colas y fabricación de imprimaturas.

El molido de los pigmentos es un trabajo laborioso y que exige experiencia por parte del pintor. Para hacerlo se utilizaba una piedra de pórfido, plana y bien pulida, del tamaño más o menos de “medio brazo” (28cm. Aprox.). Este tipo de piedra es muy duro y compacto, cualidades que exigía el proceso. Sobre ella se echaba el pigmento en polvo y se le iba mezclando agua progresivamente, a la vez que se iba moliendo el pigmento hasta que tomara una consistencia cremosa, con una piedra igualmente de pórfido pero de base plana y redondeada en su parte superior, que se ajustaba a la mano (moleta). De esta forma se eliminaban los grumos y se reducían las partículas del pigmento. La molienda se hacía por movimientos circulares en el centro de la superficie de la piedra plana, y de cuando en cuando se recogía la pasta de color hacia el centro con una especie de espátula de madera, misma que servía para recoger el pigmento que introducirlo en recipientes. Para mantener bien almacenados los pigmentos así molidos se metía en tarros de tapa, teniendo la precaución de agregarles agua hasta tapar la pasta de color y así mantenerlos frescos. Así los pigmentos quedaban listos para ser mezclados con su vehículo.



Como se puede ver, en la Edad Media se dieron grandes avances en materia de pigmentos y colorantes, se lograron innovaciones y mayor acceso a colores de diversos orígenes. Principalmente se utilizaban los de origen mineral por su probada permanencia así como también los de origen vegetal y animal, adicionándose a estos las cualidades de los pigmentos sintetizados.

Sin embargo no todos los pigmentos y colorantes pudieron ser utilizados en la pintura sobre tabla, pues como es sabido, cada pigmento tiene cualidades que lo hacen adecuado para cierta técnica. Un pigmento que puede ser muy bueno puede dar pésimos resultados si se utiliza en la técnica pictórica equivocada, por este motivo se dividían en grupos: unos destinados para la pintura al fresco, otros sobre tabla, los que servían sobre pergamino en la iluminación de manuscritos, etc.

Basándose en estudios científicos, de historia pictórica y fundamentalmente en el *Libro del Arte* de Cennino Cennini, quien fungió como practicante de pintura en esta etapa, y que estudios como el de Bonford<sup>41</sup>, han corroborado que buena parte de las pinturas de sus contemporáneos se hacían conforme a los procedimientos por él descritos. La relación de pigmentos utilizados en la pintura al temple italiana entre los siglos XII y XV sería la siguiente:

## Rojos

En materia de rojos, los pintores despertaron un gran interés por los de origen sintético, pues estos le ofrecían mayor brillantez, cuestión que los llevó a ser considerados superiores a colores como el antiguo mineral de cinabrio. El bermellón fue el color rojo por excelencia de la Edad Media sobre todo cuando se acercaba a su final, cuando se perfeccionó su método de síntesis y se obtenía en forma sintética al mezclar mercurio y azufre, transformándose en sulfuro de mercurio rojo (HgS). Para prepararlo se combinaba en una retorta caliente mercurio metálico y azufre. Después se dejaba enfriar para condensar sus vapores y obtener el pigmento. Para pintar se molía muy finamente; Cennini decía: “muélelo con agua lo más que puedas; que si lo molieras durante veinte años, resultaría cada vez mejor y más perfecto”<sup>42</sup>, luego se mezclaba con huevo y, a pesar de volverse algo opaco, conservaba la suficiente vivacidad para utilizarlo a plenitud en los paños intensamente rojos y aplicarles a estos sombras con algunas lacas rojas. También era utilizado para dar el tono rosado en las carnaciones, combinándolo con albayalde (blanco de plomo) para graduarlo. A pesar de que se consideraba un pigmento de gran estabilidad, el *bermellón* demostró no ser adecuado para ser utilizado al temple, pues en algunos paneles con el tiempo se le formó una película superficial oscura que iba del gris al negro, cambio provocado por la poca cobertura de aglutinante con

<sup>41</sup> Bonford, David, *La pintura italiana hasta 1400*, España, Editorial El Serbal, 1995, 225pp.

<sup>42</sup> Cennini, Op.cit., p.68.



que cuenta la película de yema, esto es producido por un cambio físico en la estructura cristalina del pigmento por la tendencia del sulfuro de mercurio a transformarse en negro.

Otro rojo artificial empleado fue el rojo de plomo, también conocido como minio. Cennini advierte que solo sirve para tabla, pues en muro al estar en contacto con el aire se torna negro. Hoy se sabe que esto sucede porque el contacto con el aire que a la postre lo convierte en sulfuro de plomo.

En la Antigüedad reinaba un desconcierto que hacía confundir al cinabrio auténtico con el rojo de plomo, llamando a los dos minios. Pero la conversión a negro observada por Cennini prueba que él hablaba del rojo de plomo<sup>43</sup>. Este fue un color muy frecuente en la paleta florentina y demostró que al estar mezclado con el temple de yema tenía mejores resultados en cuanto a estabilidad que el bermellón.

Presenta un matiz que oscila entre el rojo ladrillo y el naranja brillante. En algunas ocasiones era utilizado para resaltar el color del bermellón.

Los pigmentos minerales continuaban siendo elementales y muy populares en la pintura. Su fácil obtención y probada durabilidad a través del tiempo, como lo atestiguan las obras de la antigüedad, los hacían indispensables. Como todas las tierras naturales, las rojas deben su color al hierro, material muy abundante en la corteza terrestre. Entre los rojos de óxido de hierro destaca la *hematites*. Es negra en estado macizo pero al pulverizarla toma su característico color rojo. El grado de trituración en este mineral es muy importante, pues es determinante en cuanto al matiz que tomará, que va del rojo al violáceo entre mayor sea el tamaño de sus partículas. Uno de los pigmentos de este tipo más utilizados fue la *sinopia*, forma terrosa y pura del anhídrido de hierro. Junto a esta se menciona el rojo llamado amatista, el cual se cree que era jaspe rojo<sup>44</sup>, piedra constituida por sílice. Es compacta y tiene impurezas de óxido de hierro y manganeso. Presenta la característica de ir del rojo oscuro al violáceo, dependiendo del tipo de impurezas que contenga.

Debido a que las tierras no ofrecían colores muy vivos, frecuentemente se destinaban a ser color de fondo, sobre el que se aplicaban los pigmentos artificiales de mayor potencia y más costosos para estar acorde con la nueva tendencia de una paleta más luminosa, las lacas de origen vegetal y animal vinieron a cumplir perfectamente con este fin.

Su transparencia producto de su origen colorante, era aprovechada para avivar ciertos matices rojos. En algunas ocasiones se aplicaba en veladuras sobre blanco de plomo y producía rojos de gran riqueza. El problema con las lacas era su inclinación a palidecer por efecto de su exposición a la luz, cuestión

---

<sup>43</sup> Magagnato, notas al Libro del Arte, Op.cit., Cap. XLI, nota 1.

<sup>44</sup> Magagnato, Ibid, Cap. XLII, nota 1.

que despertaba cierta desconfianza e impedía usarlas demasiado, sin embargo se ha descubierto que cuando se mezclaban con otros pigmentos, y en especial con blanco de plomo, esta deficiencia disminuía enormemente. Como lo prueban algunos matices rosas encontrados en algunas vestimentas violetas, conseguidas por la mezcla de azul ultramar, laca roja y blanco de plomo. Al echar mano de esta técnica los colores se conservan en perfectas condiciones y con mucha frescura.

## Azules

Los matices azules fueron motivo de gran interés entre los pintores, pues en un principio el rojo y posteriormente el azul, tuvieron papeles principales para dar color a las vestimentas de los santos de mayor jerarquía. Es así como por cambios en el gusto de la época influidos por una nueva visión filosófica, por el descubrimiento de materiales que ofrecían un color de mayor vigor, o por mera cuestión de ostentación, que el manto de la virgen pasa del rojo al azul.

El gran aprecio que se tenía por el azul ultramar tanto por parte de los pintores como de los espectadores queda evidenciado en la descripción que de él hace Cennini: “es un color noble, bello, más perfecto que ningún otro color”<sup>45</sup>.

Su superioridad radicaba en su pureza, intensidad y permanencia, así mismo era toda una garantía en cuanto a belleza, a tal grado que en los contratos de la época era especificada su utilización, indicando en ocasiones hasta el grado de pureza expresado en uno, dos o cuatro florines la onza<sup>46</sup>. El que el azul ultramar fuera uno de los pigmentos más costosos, se debía a que era obtenido de la piedra semipreciosa llamada *lapislázuli*, que se encontraba principalmente en Oriente, siendo Afganistán el lugar donde se encontraban los mayores yacimientos durante la Edad Media. Aunado a los costos de importación, estaba su complejo proceso de extracción, que lo hacía más caro que el oro mismo en ocasiones. Su nombre es reflejo de su importación de tierras lejanas, además de que servía como distintivo de su similar de azurita.

El ultramar de matiz azul violeta, es muy estable y se adecua a varias de las técnicas pictóricas. Presenta una doble cualidad que lo hace excelente como color para veladuras, proporcionando azules de gran luminosidad y riqueza. Al ser mezclado con otros pigmentos, en especial con los blancos, su capacidad cubriente es potenciada sin mermar su firme matiz. Aun en el temple que debido al índice de refracción que presenta su película hace que los colores sean más opacos, las vela duras de ultramarino son de un gran efecto coloreado, solidamente azul. Utilizado de esta forma tiende a oscurecerse un poco, pero las partículas del pigmento oscurecido presentan gran estabilidad y tienden a conservarse bien.

<sup>45</sup> Cennini, Op.cit., p. 105.

<sup>46</sup> Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, 201pp.



Otro azul de muy buena calidad fue el azurita, conocido también como azul de Alemania. Este fue empleado desde tiempos antiguos por los romanos y muy utilizado en Italia aun hasta el renacimiento. Pues además de ofrecer un color azul estable y de buen colorido, era un poco más económico que el azul ultramar. Lo que no quiere decir que era barato. No obstante se extraía de sitios más cercanos para el artista occidental, como Francia, Hungría, Alemania y España. En apariencia el azurita y el *lapislázuli* son muy similares, provocando que fueran confundidos o intencionalmente se ofreciera como ultramarino lo que en realidad no lo era, sin importar que eran distinguidos como azur citramino y azur ultramarino respectivamente, además de que sus composiciones químicas eran muy diferentes. Para evitar dicha confusión, los especieros y boticarios calentaban pequeñas porciones de cada uno de ellos hasta llevarlos al rojo vivo, al enfriarse el azurita ennegrecía y era bien identificado.

El azurita se extraía de un mineral constituido por un carbonato básico de cobre de fórmula  $2\text{CuCo}_3\text{Cu}(\text{OH})_2$ . Como en otros pigmentos la forma de macerarlo tenía un papel destacado pues modificaba levemente su matiz. Si se molía muy finamente se obtenía un azul celeste pálido de un leve matiz verdoso, muy adecuado para usarse al pintar cielos. Cuando era macerado toscamente quedando sus granos de mayor tamaño, adquiriría un tono más oscuro y firme, pero se dificultaba su aplicación.

Esto traía como resultado distintas variedades del mismo color, además de diferentes costos. Así el artista en algunas obras intercalaba el azurita más puro e intenso para ciertos detalles y otro más claro y económico para otros. Este pigmento puede ser usado en la mayoría de las técnicas, pero con vehículos a base de agua se obtienen muy buenos resultados, pues el azurita desprende un azul luminoso. Al ser mezclado con blanco de plomo sus valores azules se hacen puros y cubrientes.

El matiz verde del azurita, unas veces marcado y otras sutil, tal vez fue lo que motivó que frecuentemente fuera utilizado en la obtención de verdes por mezcla, combinándolo con pigmentos amarillos. También se le ha encontrado en mixtura con pigmentos rojos de laca para obtener distintos violetas.

Cennini menciona la utilización del índigo para hacer un azul parecido al de Alemania<sup>47</sup>. El índigo proviene de plantas de la variedad indigófera, provenientes de América, África y Asia. Siendo el de Bengala el que se considera superior. Al ser el índigo propiamente un colorante y no un pigmento, se utilizaba mezclado con blanco de plomo, el cual fungía como sustrato como al elaborar las lacas con colores vegetales. De esta manera primero se mezclaba el índigo con agua y luego con un poco de albayalde para poder aplicarlo sobre la tabla.

---

<sup>47</sup> Cennini, Op.cit., p.104.

## Verdes

Las tierras verdes dieron forma a uno de los pigmentos de elevada importancia en la técnica de pintura italiana, pues en gran parte de las obras servía como imprimatura para superponerle los tonos de las carnaciones, además de que era fundamento del color que llamaban *verdaccio* (color pardo neutro de constitución variada) que utilizaban para modelar el claroscuro de rostros y partes del cuerpo. Estas tierras verdes eran bien conocidas, pues también fueron utilizadas por los romanos, quienes seguramente transmitieron su uso a los antiguos pintores bizantinos, los cuales además de usarla como pigmento, le asignaron la función de ser aglutinante y capa de fondo de la hoja de oro, tarea que posteriormente sería cumplida por el *bol armenio*<sup>48</sup>.

Las tierras verdes son silicatos de aluminio provenientes de rocas ricas en arcillas verdes como la glaucomita, celadonita y clorita. La glaucomita que se encuentra sobre todo en Francia, se forma en los sedimentos de los mares fríos. Presenta un color verde pálido tendiente al amarillo. Las celadonitas consideradas de tono más rico, debido a su color verde pálido con un leve matiz azul, son más escasas, situándose sus principales yacimientos en Chipre y el Monte de Valdo, cerca de Verona, de donde proviene la tierra llamada con este mismo nombre. El pigmento conocido como tierra verde estaba formado por estos dos tipos de rocas sin tener una formulación fija es por esto que su matiz variaba en función de la cantidad que contenía de una piedra u otra.

El pigmento de tierra verde dio un gran servicio a los pintores italianos pues además de ser parte sustancial de su técnica era muy estable y se podía mezclar lo mismo con temple de huevo, que con fresco o con los medios restantes.

Aunque su color mas bien era apagado, no impidió su utilización para crear tonalidades verdes de buen efecto en algunos paños o para crear un matiz verde mar poniéndola como base y superponiéndole veladuras de azurita.

A partir de una reacción conseguida haciendo actuar vinagre sobre láminas de cobre se consiguió un pigmento verde artificial llamado verde de cobre. Este acetato básico de cobre también se conoció con el nombre de *verdigris* y la manera en que es obtenido hace ver que es el mismo pigmento que antiguamente se conocía como cardenillo. El uso elemental de los ácidos y álcalis era conocido por los tecnólogos de Egipto, Grecia y Roma, los cuales conocieron las propiedades ácidas del vinagre, esto fue suficiente para que por un método en el que utilizaban esta sustancia, pudieran corroer metales como el plomo y el cobre,

---

<sup>48</sup> Cennini, Op.cit., p.97.





obteniendo respectivamente plomo blanco y cardenillo. Una de las recetas más antiguas para obtener el verde de cobre llega a través de los escritos de Teofrasto: “se coloca el cobre encima de los posos (las heces) del vino, y el óxido que así resulta es separado para su utilización”<sup>49</sup>.

Al parecer este pigmento no fue muy utilizado tal vez porque, como lo anotó Cennini, no era muy permanente. Esta falta de estabilidad se atribuye a su tendencia a transformarse en carbonato básico, no obstante tenía un color verde intenso y por su propia naturaleza se recomendaba molerlo con vinagre, para su posterior incorporación con un vehículo.

A través de la trituration de la malaquita se producía el pigmento llamado verde azul. Es algo confusa la descripción que hace Cennini de el, pues dice “...que es un color medio natural, medio artificial, que se hace con azul de Alemania”<sup>50</sup>. Esta descripción responde a que la malaquita, mineral natural de cobre ( $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ ) tiene una composición muy parecida al azurita ( $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ ), siendo ambos carbonatos básicos de cobre. Pero entre especialistas en materiales pictóricos son más los que afirman que el verde azul se trata de un pigmento a base de malaquita. Tal vez por su parentesco con el azurita, se recomendaba moler poco al verde azul. Presentaba un color pálido y débil y al parecer no se usaba mucho, pues ofrecía una gama y una intensidad que no se consideraba adecuada para los paños, además de que presentaba un aspecto muy granular para utilizarlo como tono base al elaborar las carnaciones.

Debido a que los materiales verdes puros aparte de ser pocos, no ofrecían un color verde con una intensidad que satisficiera las expectativas de los pintores italianos, estos con su destreza y gala de oficio eludieron este problema haciendo verdes por medio de mezcla de pigmentos azules y amarillos. Para hacer dichas mezclas se seguían dos procedimientos principalmente. El primero consistía en superponer capas transparentes, esto es, se aplicaba una base de color amarillo por ejemplo, y encima se le aplicaban veladuras de azul. En el segundo caso se mezclaban los pigmentos previamente en los cuencos que los contenían, para obtener la pasta verde molida con agua que se mezclaría posteriormente con la yema de huevo. Cennini da algunos ejemplos de esta última forma diciendo que se puede obtener “un verde muy hermoso”<sup>51</sup> bueno para tabla o fresco mezclando azul de Alemania (azurita) y amarillento, con un toque de arsénico. Otra forma que recomienda para obtener una variedad de este color es mezclando azul ultramar y oropimente, combinando este con un vehículo a base de cola animal.

---

<sup>49</sup> Ball, Op.cit., p.89.

<sup>50</sup> Cennini, Op.cit., p.97

<sup>51</sup> Cennini, Op.cit., p.99.

Las tablas italianas dan cuenta de que estas fueron tan solo algunas, entre las múltiples maneras de que echaron mano los pintores para conseguir una amplia gama de verdes de gran potencia de color. Los paños de intenso colorido que visten las figuras de algunos retablos muestran mezclas de azurita, laca amarilla y blanco de plomo; de ultramarino con giallorino; azurita, lacas amarillas y giallorino; o de ocre amarillo con azurita por mencionar algunas que han sido identificadas<sup>52</sup>.

## Amarillos

En el caso de los pigmentos amarillos se hace evidente el gran servicio que dieron los colorantes para poder elaborar lacas de este color. La gama de colores amarillos era reducida y presentaba problemas para el pintor que quería obtener amarillos intensos, por ello se hicieron colores a partir de colorantes vegetales o animales que se fijaban sobre diversos sustratos minerales para hacerlos insolubles en el vehículo de la pintura. Varias fueron las materias que se escogieron para cumplir esta función, desde piedras calcáreas hasta alumina hidratada, extraída de la roca de alumbre. También se implementó la opción de utilizar el albayalde como sustrato, produciéndose un color opaco y cubriente.

Para hacer estas lacas se utilizaban los tintes de plantas como la gualda y el azafrán. Aunque esta última solo se recomendaba para aplicarla sobre papel o para teñido textil. En cambio la gualda servía para hacer un amarillo aprovechado en la pintura sobre tabla al cual se le denominaba árzica.

Presumiblemente los tintes de lacas amarillas no se acostumbraban usar en si mismos, sino que se añadían a la tierra ocre amarilla o a otros pigmentos de un color naranja terroso, dándoles mayor fuerza. Frecuentemente eran mezcladas con otros pigmentos para obtener matices más ricos, como lo muestra su mezcla con pigmentos azules como el azurita para producir verdes de muy buen color, que los hacen adecuados para teñir y dar vida a los ropajes de algunos personajes. Siguiendo este procedimiento se consiguió una buena gama de verdes, que iban de un matiz frío azulado hasta otros más claros tendientes al amarillo.

Como todos los pigmentos de origen mineral, los ocre amarillos obtenidos de las arenas ocre, fueron fundamentales. Constituidas por arena de cuarzo arcilla y óxido de hierro, se consagraron como uno de los colores básicos tanto por su probada resistencia al paso del tiempo, como por su capacidad de adaptación a un gran número de técnicas pictóricas. Su contenido de hierro da lugar a la variedad de tierras naturales rojas, amarillas, verdes y de color marrón. Por su sobria tonalidad el ocre amarillo generalmente era

---

<sup>52</sup> Bonford, Op.cit., p.43.



utilizado en combinación con otros pigmentos, para complementar el efecto de color en detalles como cabelleras, vestidos, encarnaciones, etc. Cennini lo utilizaba para elaborar el verdaccio mezclándolo con blanco y negro.

La falta de pigmentos amarillos puros de fuerte colorido, fue uno de los motivos que impulsó la búsqueda de este matiz a través de productos elaborados artificialmente. Desde tiempos muy antiguos se disponía del oropimente, que se podía obtener en la naturaleza en su forma mineral, o se podía elaborar artificialmente fundiendo rejalgal con azufre. Este trisulfúrico de arsénico amarillo tenía una gran tendencia a alterarse al entrar en contacto con otros colores, además de ennegrecerse al contacto con el aire. Estos problemas sumados a su característica altamente venenosa, propiciaron que su uso fuera muy reducido.

El pigmento que produjo el ansiado color amarillo vivo que reclamaban los pintores, fue el *amarillento* o también llamado *giallorino*. Hay una gran confusión en cuanto a este color, pues al ser uno de sus componentes el plomo, algunos especialistas lo identifican con el *amarillo de Nápoles*, un antimoniato básico de plomo. Pero está más ampliamente aceptada la teoría de que este pigmento en realidad es el amarillo de plomo estaño, un estenato de plomo ( $Pb_2SnO_4$ ), pues es a principios del siglo XIV cuando surge este nuevo amarillo. El especialista Herman Kuhn ratifica este hecho en un extenso estudio, en el que analiza muchos cuadros antiguos, en los que se sospechaba la utilización del amarillo de Nápoles. Y se encontró que en realidad se había usado el amarillo de plomo estaño<sup>53</sup>. Este amarillo representa grandes ventajas para los artistas ya que no manifiesta alteraciones al interactuar con los demás pigmentos y apenas presenta una débil toxicidad, ofreciendo un color tan vivo como el oropimente, pero omitiendo todas sus desventajas. Cennini lo consideraba muy estable, advierte que era muy duro y tomaba gran trabajo pulverizarlo, por lo cual primero debía ser triturado en un mortero de bronce, para después molerlo con agua como habitualmente se hacía con los otros pigmentos.

## Violetas

Al parecer no se utilizó ninguna materia pura de color violeta en la pintura sobre tabla italiana. A pesar de que se conocían sustancias como el violeta de folio, no se le encuentra ni en obras analizadas científicamente, ni en el *Libro del Arte*, el cual se limita a dar una receta de cómo conseguir un matiz de este tipo mezclando ultramar y laca roja en iguales proporciones para obtener una gama de tonos violetas al adicionarles un poco de blanco de plomo. Todo indica que este era el sistema más común que se seguía para obtener dichos colores violáceos.

---

<sup>53</sup> Doerner, Max, Op.cit., p.49.

Los procesos que se seguían para conseguirlos eran los mismos que en el caso de los verdes de mezcla, esto es, se utilizaba un azul muy diluido y se aplicaba sobre una base rosa de laca igualmente diluida, para que se fundiera con el color blanco del soporte y por efecto de transparencia la luz reflejada produjera el matiz violeta, en forma similar a la de los vitrales, o bien se mezclaba directamente azul con laca roja y blanco.

Para acrecentar la variedad de matices, se variaban las proporciones entre los pigmentos mezclados.

Invariablemente se utilizaba laca roja por su potencia de color y el blanco de plomo para graduar la claridad. En el caso del azul, se elegía entre el de ultramar o el de azurita, según el efecto que se perseguía. El ultramar daba los violetas más vibrantes, porque en sí mismo ya presentaba una cierta inclinación hacia este matiz, en cambio, las mezclas en las que se empleaba el azurita producían violetas más tendientes al gris y de aspecto apagado.

## Blancos

El color blanco por excelencia en la pintura italiana fue el blanco de plomo o albayalde y de la Edad Media fueron legados los procedimientos para su fabricación, variando en detalles mínimos.

Una de las maneras de prepararlo consistía en poner fragmentos de plomo en recipientes de terracota llenas de vinagre. Se dejaba reposar por un lapso de alrededor de diez días y se extraía el depósito asentado en el fondo de los recipientes y se rascaba la masa blanca adherida a los fragmentos de plomo. Posteriormente se volvían a sumergir estos en vinagre hasta que se convirtieran por completo en albayalde. En otro de los procedimientos de igual forma se metían las piezas de plomo en las vasijas de barro que contenían vinagre, pero estas se apilaban junto con excremento de animales en un cobertizo sellado. Los vapores de vinagre actuaban y convertían al plomo en su acetato, mientras que la fermentación producía gas de dióxido de carbono que se combinaba con el agua produciendo ácido carbónico, dicho ácido era el que transformaba el acetato de plomo en carbonato de plomo, es decir en plomo blanco.

Para convertirlo en pintura, primero se molía con agua y después se molía con yema de huevo, si se iba a utilizar sobre tabla al temple. Este blanco ofrecía muy buenos resultados, pues al ser muy opaco y de gran poder de cobertura, proporcionaba un blanco de fuerte intensidad. Demostró tener un buen grado de permanencia al ser combinado con yema de huevo. Al ser el pigmento blanco exclusivo de la pintura sobre tabla, se usó para producir variados efectos, entre los que destacan su utilización como sustrato para algunas lacas y para imprimir opacidad en distintos colores; siendo parte fundamental para obtener el modelado en las carnaciones, y en algunas ocasiones se empleó su firme matiz como fundamento transmisor de luminosidad para las capas superpuestas a él.



## Negros

La cantidad de pigmentos negros al alcance de los artistas era muy amplia. Contaban con materiales de probada duración al paso de los años, como las tierras negras de óxidos de manganeso heredadas por los pintores rupestres. Algunos negros los elaboraba el artista por cuenta propia, tal es el caso del preciado negro de vid, hecho de sarmientos de vid que se calentaban hasta ponerlos al rojo vivo, momento en el que se apagaban con agua, luego se trituraban para obtener el polvo de fino color negro. Otra manera de obtenerlos era carbonizando huesos de melocotón o cáscaras de almendra, produciendo así negros de profunda oscuridad, y satisfactorios para cualquier técnica pictórica, útiles también para hacer materiales para dibujo como carboncillos, utilizando como materia prima ramas secas de sauce.

Tan buenos resultados como los materiales anteriores ofrecía el negro que se obtenía al calentar el aceite que se sacaba de las semillas de linaza. El procedimiento para adquirirlo consistía en llenar un candil con aceite de linaza y ponerle encima un recipiente a una distancia de alrededor de dos dedos con respecto a la flama, de esta manera poco a poco se iría juntando en la base del recipiente el residuo del humo que chocaba con el, cuando se juntaba el suficiente se raspaba y reunía el polvito negro que se desprendía, de esta manera se conseguía un polvo negro impalpable, ligero y aterciopelado, tan fino que no era necesario triturarlo o molerlo. Todos estos pigmentos negros resultaron ser una garantía estando mezclados con el temple de yema de huevo.

### 3.3. Valores expresivos obtenidos

Los valores expresivos aportados a la pintura al temple por la escuela italiana de pintura, son de tal magnitud que aun hoy día siguen vigentes y son referencia obligada para quien quiera tener noción del potencial que encierra esta técnica.

Durante cinco siglos, Italia fue fiel a esta técnica de pintura y la cultivó con gran profusión, desde sus orígenes cuando estaba fuertemente permeada por los modelos bizantinos. Los italianos consiguieron desentrañar su voz y la técnica, de manera recíproca, les otorgó como premio a su lealtad un estilo que dio identidad a su pintura, dotándola de características muy particulares que la hicieron diferente a las demás formas de pintura de este tipo existentes.



El temple de yema de huevo fue el procedimiento por excelencia, que sirvió a la práctica pictórica italiana desde el inicio y hasta el comienzo de una de sus mayores glorias: el Renacimiento, semilla de la revolución artística que en años posteriores sacudiría todo el pensamiento europeo.

Es algo natural que como resultado de varios siglos de práctica, haya sido en Italia donde se hicieron algunas de las obras de mayor importancia, emblemáticas en lo que al temple se refiere. Principalmente en Florencia y Siena, nacieron pintores que a través de este medio y sus posibilidades pictóricas, crearon las más excelsas obras de arte en la historia de la pintura, mismas que ejercieron una considerable influencia en buena parte de la producción pictórica posterior.

Los valores expresivos ofrecidos por el temple de huevo, le fueron suficientes a Giotto para dar el impulso que renovaría la práctica, forma y el concepto mismo de pintura. Él y Duccio con su gran potencial creativo, formaron escuela y muy probablemente por el peso histórico que esto tuvo, es que en lo general las pinturas italianas fueron ejecutadas siguiendo procedimientos muy similares, aunque la sensibilidad y necesidades expresivas propias de diversos artistas, hizo que a pesar de las similitudes aparentes surgieran obras que ostentaban un estilo particular.

De cualquier manera en la solución de las obras siempre están presentes elementos como: la base de tierra verde en las zonas de carnaciones, el *verdaccio* para modelar, el plumado de tonos rosas para dar color a la piel, el fondo de oro, los brocados aplicados con mordiente, líneas incisivas que delimitaban las zonas a dorar y decoraban la superficie dorada, el dibujo preparatorio, todos estos son algunos de los aspectos que se presentan con mayor frecuencia. Tomando en cuenta todo lo anterior se puede inferir, que son muchos los pintores italianos que desempeñaron un papel destacado en el desarrollo de la técnica, acaecido en el lapso comprendido entre los siglos XII y XV, juntos fueron explotando y desarrollando el potencial de la pintura con yema de huevo. Por múltiples razones no es posible tratarlos a todos ellos en el presente trabajo, tan solo se analizarán las obras de unos cuantos que permitan ejemplificar en lo esencial lo que fue la práctica de la pintura al temple y estudiar los principales valores expresivos conseguidos por esta escuela, utilizando la yema pura al principio y mezclándola con otros materiales después.

# Capítulo cuatro

La Controversia Óleo o Temple  
en  
la Escuela Flamenca Primitiva



Es muy común y ampliamente difundida la leyenda que pone como descubridor de la pintura al óleo a Jean van Eyck. Esta aseveración está asentada en una gran cantidad de textos de historia del arte y en algunos casos es difundida también en las escuelas de arte, al aceptar esto se da por hecho que todas las pinturas de los flamencos primitivos están realizadas enteramente con esta “nueva” técnica a pesar de haber sido hechas en plena etapa medieval donde el uso del temple era lo principal y más generalizado. Sin embargo existen varias evidencias escritas que llevan a sacar conclusiones distintas, por ejemplo Ralph Mayer<sup>1</sup>, una de las autoridades en materia de técnicas pictóricas, pone en entredicho estas afirmaciones y defiende la tesis de que las pinturas tempranas de los pintores del Norte de Europa consideradas como óleos no lo son realmente, atendiendo a lo que técnicamente hoy se denomina con ese nombre, sino que son en realidad pinturas al temple en su más alto grado de desarrollo y que en efecto, tienen cierta adición de aceites secantes como aglutinante.

El que se identifique a Jean van Eyck, uno de los más destacados pintores de la escuela flamenca primitiva, como inventor de la pintura al óleo se debe a los escritos de arte de Giorgio Vassari, en los que da cuenta de la práctica y la vida de algunos pintores del Renacimiento. Este material que salió a la luz en 1550, con el título de *Vida de los Artistas*, constaba de una introducción en donde se hablaba de datos

---

<sup>1</sup> Mayer, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, España, Tursen, S.A., Blume, 1993, 752 pp.

biográficos y otra parte técnica que a su vez se dividía en tres disciplinas: pintura, escultura y arquitectura. Tiene gran peso histórico debido a que Vassari lo escribió siendo pintor y escultor activo que se desarrolló entre maestros del Renacimiento, y aunque en muchas ocasiones lo que dice en sus biografías ha quedado desacreditado por evidencias posteriores, sus escritos técnicos son considerados de gran importancia<sup>2</sup>.

No obstante hay textos de mayor antigüedad que demuestran que la utilización de aceites, en particular el de linaza, data de tiempos muy anteriores que se remontan a principios de la historia europea pero su uso no se destinaba a trabajos muy delicados, de valor artístico, sino más bien se empleaba con fines decorativos y de protección<sup>3</sup>, además este aceite era muy primitivo, grueso y musilaginoso, características muy distintas a las que tiene el aceite de linaza con que se aglutinan los pigmentos actualmente.

El tratado del monje Theophilus<sup>4</sup>, que sale a la luz en el siglo XII y es considerado como el primer tratado de técnica pictórica, que versa además sobre los materiales y técnicas de otras artes como la iluminación de libros, el trabajo en vidrio y la orfebrería, tema que analiza con mayor extensión, es de los primeros en hablar de las propiedades del aceite de linaza (semilla de lino), hablando de sus cualidades tanto de barniz como de medio aglutinante de los colores.

Dicho tratado sería el que echaría abajo la leyenda de Vassari acerca del descubrimiento del óleo, ya que en 1774 G. E. Lessing se encontró con algunos capítulos del libro de Theophilus en los que se hablaba de algunos procedimientos con el aceite de linaza<sup>5</sup>, los cuales publicó. Este escrito fue el que documentó las técnicas seguidas por los artistas del norte de Europa y fue el punto de partida de las experimentaciones que se darían en Flandes alrededor del año 1400.

Eastlake<sup>6</sup> menciona que los pintores de esta región en busca de facilitar la ejecución de sus obras se dieron a la tarea de experimentar con nuevos materiales y se apartaron de los procedimientos empleados por los italianos, quienes estaban más preocupados por obtener obras de gran permanencia, y en vez de buscar maneras de aminorar la complejidad a la hora de ejecutar la obra, sorteaban estas dificultades por medio de pericia y de un gran despliegue de oficio.

Además de querer aminorar las dificultades técnicas es muy posible que lo que empujó a los primitivos flamencos a experimentar con nuevos materiales, fue la necesidad de dar nuevos valores expresivos a

<sup>2</sup> Vassari, Giorgio, (traducción de Maclehorse, Louisa S.), *Vassari on Technique*, New York, Dover publications, Inc, 1960, 313 pp.

<sup>3</sup> Eastlake, Sir Charles L, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters* (dos volúmenes), New York, Dover publications, Inc, 1960, V-II 434 pp.

<sup>4</sup> Theophilus, *On divers arts*, New York, Dover publications Inc., 1979, 216 pp.

<sup>5</sup> Theophilus, *Ibid*, p. XIX

<sup>6</sup> Eastlake, *Op.cit*.



su obra. El procedimiento del temple de yema pura descrito por Cennini cumplía perfectamente con las exigencias de los artistas de la Edad Media pero las nuevas necesidades expresivas que querían desarrollar los pintores flamencos no podían ser cubiertas con este medio. Ellos necesitaban transformar este procedimiento para poder desarrollar esa visión de extremo naturalismo. Requerían un medio que les permitiera llevar a cabo ese minucioso estudio de la incidencia de la luz sobre los objetos, para dar a cada uno de ellos su conformación por medio de su relación con este fenómeno natural, dotándolos con diferencias de lustre o textura. Necesitaban imprimirle a las sombras y los espacios en penumbra toda su profundidad para que tomara sentido su manera de percibir el espacio, la cual consistía en representar la profundidad a través de las distintas gradaciones en que se va dividiendo la luz, esto es, dando forma al concepto de “perspectiva atmosférica” referido por Panofsky<sup>7</sup>, principio que se basaba en un fenómeno meramente intuitivo, empírico, que tenía como fundamento la observación.

Harold van de Perre dice que “van Eyck pintaba lo que conocía”<sup>8</sup> y esta es la base que define lo que es la idea estética de la pintura flamenca primitiva en la que se quería pintar el mundo tal y como era percibido por los sentidos, de ahí la riqueza pictórica de las obras flamencas. Al querer dar a cada cosa toda su expresión se podía ver en una sola obra las diferentes formas de proceder que se pueden escoger al pintar. Por ejemplo en una obra de Jan van Eyck, “la Virgen del canónigo van der Pale”. se pueden distinguir una variedad de formas para resolver la pintura, Harold van de Perre<sup>9</sup> la examina para destacar este hecho. A primera vista parece que esta pintura, como casi todas las obras flamencas, no tiene huella alguna del trabajo a pincel, pero observando detenidamente se descubren las distintas maneras en que se aplica la pintura para dar la expresión que requiere el objeto que se está pintando. El pelo de las pieles usadas como vestimentas o el cabello de los personajes es descrito por medio de delgadas pinceladas, aplicadas una a una, a la manera que caracteriza a la gráfica; los mantos, tonos de la piel, en especial el de los rostros, son compuestos por pinceladas muy amplias que describen el volumen a través de extensos planos, tal y como se hace en la escultura; y la utilización del punto, forma que posteriormente explotarían algunos pintores impresionistas, se presenta en los finos bordados de las vestimentas de los clérigos y santos, que punto tras punto van describiendo perfectamente la forma de dichos bordados o también distintas texturas que tienen algunos objetos.

Van der Perre destaca también el tratamiento tan minucioso y de gran factura que se le da al paisaje, suministrando ejemplos que nutrirán a los posteriores pintores que se dedicarán casi exclusivamente a este género. Aunque en la pintura flamenca el paisaje no es el objeto principal, a excepción de algunos casos como el de *La Adoración del Cordero*, y generalmente aparece como fondo a través de las ventanas de los interiores en donde se desarrolla la escena, este es representado con una precisión sin precedentes.

---

<sup>7</sup> Panofsky, Erwin, *Los primitivos flamencos*, España, Cátedra, 1998, 593 pp.

<sup>8</sup> Perre, Harold van de, *Jan van Eyck, El misterio de la pintura*, CONACULTA, 1989, video.

<sup>9</sup> Perre, Harold van de, Op.cit.







Figura 15  
Jan van Eyck  
*Cordero místico*, detalle de las  
tablas centrales



En cuadros como el citado *Cordero Místico* de Jean van Eyck es tal la minuciosidad con que se pinta que se pueden identificar los diferentes tipos de plantas, arbustos, follaje, hasta se puede reconocer vegetación de otras regiones, fruto de los estudios que el pintor haría en algunos estados de España a los cuales viajó en calidad de pintor de la corte ducal<sup>10</sup>. Las características del paisaje son descritas por medio de una técnica similar a la puntillista que da perfectamente el efecto de multiplicidad de hojas.

¿Cuáles fueron los medios materiales que permitieron dar esa portentosa expresión a la revolucionaria visión pictórica de los pintores flamencos primitivos? Mayer sostiene que los pintores del Norte en el afán de lograr enriquecer sus obras con nuevos efectos, se dieron a la tarea de buscar variar la técnica del temple empleando distintos materiales entre los que destacan la utilización de los aceites secantes.

La búsqueda y experimentación de los flamencos se vieron favorecidas por algunos factores tales como que en el siglo XV comenzaron a divulgarse procesos sobre la purificación del aceite de linaza mejorando sus características y facilitando su manipulación en pintura. Los avances en la navegación permitieron que se intercambiaran y comercializaran diversos materiales traídos de Oriente, dando como consecuencia que los materiales mejoraran en calidad y adquirieran uniformidad, además de favorecer que métodos como la destilación, conocida desde el siglo III, se difundiera e hiciera más accesible la obtención de los productos que con ella se producían como el alcohol y otros solventes volátiles<sup>11</sup>. Siendo estos avances fundamentales para que se consiguieran esas obras de gran excelencia técnica que con el temple tradicional serían imposibles de obtener.

Mayer dice que: “Las pinturas de los siglos XV y XVI, del tipo introducido por los artistas flamencos hacia 1400, y citados por

---

<sup>10</sup> Milicua, José, *Historia universal del arte*, Vol.-V, España, 1993, Editorial Planeta, 405 pp.

<sup>11</sup> Delamare, Francois, y Guineau, Bernard, *Los colores-Historia de los pigmentos y colorantes*, Italia, ediciones B S.A. 2000, 160 pp.

Vassari y otros autores como << pinturas al óleo>> eran en su mayor parte precisamente el tipo de cuadros que hoy llamaríamos <<temples>>, en su mas alto grado de desarrollo, y algunas se pintaron alternando capas de temple y medios oleosos o resinosos, una de las variaciones aceptadas de la pintura al temple<sup>12</sup> .

Buscando saber qué grado de verdad tiene la teoría de Mayer, y en caso de ser cierta, encontrar pruebas de cuáles fueron esas variaciones que los flamencos imprimieron a la técnica de pintura al temple y qué materiales utilizaron, se encuentran evidencias aportadas por otros autores que se especializan en el tema que apuntan hacia distintas direcciones.

Laurie<sup>13</sup> habla de que en las pinturas de los flamencos primitivos hay una capa inferior de temple sobre la que son extendidas veladuras de un óleo que hacían con aceite hervido o espesado de consistencia viscosa, material que tiende a oscurecerse menos. A este método atribuye la solidez y brillo de sus colores.

Eastlake hace un análisis muy profundo de la manera en que Hubert van Eyck, supuesto hermano de Jean van Eyck uno de los más destacados pintores flamencos primitivos, pudo haber pintado sus obras apoyándose en textos antiguos, viejas facturas y tratados o escritos que describen la práctica de los pintores tempranos, siendo estas fuentes principalmente italianas, seguramente porque los pintores flamencos primitivos aun participaban de una lógica plenamente medieval y a diferencia de los italianos, en pleno siglo XV no se dedicaron a escribir tratados o relatos de la vida de los pintores.

Son muy escasos los datos documentales de los artistas flamencos de esta época, todo lo que los investigadores han publicado a este respecto ha sido obtenido principalmente del estudio directo de las obras y de algunos escritos italianos que hablan de su contacto con los artistas de esta región<sup>14</sup> .

El análisis de Eastlake se basa en la controvertida persona de Hubert van Eyck, aunque sea blanco de acaloradas discusiones para los investigadores quienes aun en tiempos recientes no han llegado a un acuerdo en cuanto a su existencia, pues algunos sostienen la existencia de Hubert teniendo como principal prueba el que su nombre aparece escrito en un cuarteto (inscripción) en el retablo de Gante (*El Cordero Místico*) como pintor que inició esta obra, la cual fue culminada por su supuesto hermano Jean van Eyck. No obstante se habla de errores en la interpretación de la escritura o peor aun de que es una falsificación. Otros especialistas, al no encontrar obras que se le puedan atribuir con seguridad llegan al extremo de negar su existencia.

<sup>12</sup> Mayer, Ralph, Op.cit., p. 18-19.

<sup>13</sup> Laurie, Arthur P., *The painter methods and materials*, New York, Dover publications inc., 1967, pp.412.

<sup>14</sup> Milicua, José, Op.cit..





Independientemente de esta pugna, lo que en el presente trabajo interesa es conocer la descripción que este estudio ofrece de la técnica, su gradual desarrollo y los materiales empleados por un pintor flamenco temprano para lograr esa expresión tan particular de la pintura flamenca primitiva.

Eastlake<sup>15</sup> menciona que en la Edad Media, tiempo antes de van Eyck y aun después de él, a las pinturas al temple generalmente se les aplicaba un barniz final para protegerlas de las acciones nocivas de la humedad, y no solo las pinturas sobre tabla eran barnizadas, sino también en algunos casos las que estaban realizadas sobre muros. Para estos propósitos comúnmente se usaba un barniz elaborado con sandárac, el cual era diluido en aceite de linaza en la proporción de 3 partes de aceite por 1 de sandárac. Esta composición era conocida por los italianos como *vernice liquida*. La sandárac es una resina que se obtiene del *Calitris quadrivalis*, o alerce norteafricano la cual es muy dura y quebradiza y el barniz que ella produce presenta estas mismas cualidades, por lo cual ha sido substituída por otras resinas.

El barniz así compuesto era muy duradero, pero a la par también era empleado un barniz que se tenía considerado como más firme y que era mucho mas antiguo, que es el de ambar, resina muy dura y rojiza que se encuentra generalmente en yacimientos en el suelo; en su mayoría es importada de Prusia. Es la más dura de las resinas naturales además de ser una sustancia extremadamente insoluble y poco dúctil.

A este barniz los italianos lo conocían como *vernice liquida gentile*.

Ambos barnices tenían características similares. Al tener que ser preparados a altas temperaturas adquirirían un color oscuro, siendo que el de ambar era aun más oscuro. Los dos presentaban un matiz rojizo cálido, característica que era más notoria en el de sandárac pues al secar y con el paso del tiempo se incrementaba dicho matiz.

La utilización del barniz de ambar se extiende hasta Inglaterra donde se conoce con el nombre de *vernicium rubrum* tal y como está asentado en algunos escritos de esta región de los siglos XIII y XIV .

Estos barnices no sólo se destinaban a trabajos artísticos, sino también a cuestiones decorativas y en estos casos la preparación no era tan cuidadosa. En este mismo rubro es donde encontramos (corroborado por escritos ingleses anteriores al año 1400) la utilización del aceite de linaza mezclado con los pigmentos, práctica que se remonta a muchos años atrás como ya se ha abundado. Existen ejemplos de porciones de frisos ornamentales y otros detalles de viejas pinturas al temple que fueron elaborados por medio de la mezcla de los colores en aceite.

---

<sup>15</sup> Eastlake, Sir Charles L., Op.cit.

Los barnices de ambar o sandáraca cumplían muy bien con las necesidades de durabilidad y protección que requerían los artistas de estos tiempos al desarrollar sus obras, pero su matiz rojo los hacía inadecuados para emplearse sobre ciertos colores, en especial los verdes y los azules, pues los cubría y como es de esperarse esto se recrudecía en los matices claros. Todos estos colores eran alterados en su carácter original.

Para sortear esta dificultad se usaba otro barniz conformado con resina de abeto blanqueada o mastic disuelto en aceite de nuez en proporción de una parte de resina por dos de aceite<sup>16</sup>. Una variación para preparar este mismo barniz se hacía con resina de abeto común y aceite de linaza, siendo esta la de uso generalizado, al cual los italianos llamaban *vernice chiara*.

Por medio de estos dos barnices, el claro (*vernice chiara*), y el rojo (*vernice liquida gentile*) hecho de sandáraca o de ambar, los pintores de temple de la Edad Media protegían sus obras y les imprimían un mejor acabado, además de brillo producto de su estado semi-resinoso, sin embargo el aceite usado en su elaboración aun tenía una consistencia gruesa que lo hacía muy difícil de manipular en trabajos delicados.

Esta manera de manejar los barnices en la pintura al temple de la Edad Media, alternando el barniz claro y el rojo según el tono de la porción de la obra donde se iba a extender, además del uso del aceite mezclado con los pigmentos en ciertos trabajos ornamentales, hacen que Eastlake suponga que fueron el antecedente del partiò Huber van Eyck para realizar una experimentación con el fin de complementar el efecto del temple con medios óleo-resinosos. Además de esto, Hubert van Eyck, buscò hacer un barniz que secara sin tener que exponerlo al sol, dándose a la tarea de probar con distintos aceites que tuvieran las mejores cualidades secantes, y encontrò que los aceites de linaza o de nuez eran los más apropiados para este respecto.

El barniz de ambar, en vez del de sandáraca fue preferido por Hubert van Eyck debido a su mayor permanencia en el tiempo y aunque este tendía a ser más oscuro él corrigió este defecto preparándolo con mucho cuidado.

Eastlake<sup>17</sup> nos dice que Hubert van Eyck iniciaba sus obras haciendo un dibujo al temple muy detallado para dar la idea general de la composición y además trabajaba las sombras haciendo una especie de claroscuro en una escala tonal muy clara. Sobre esta primera capa eran extendidos los colores que de antemano molía en aceite sin engrosar, a los cuales les añadía cierta porción de barniz claro o rojo según se requiriera y sobre todo según el color que se iba a aplicar. Los tonos del cielo, esto es, los azules, y los verdes eran mezclados con el barniz claro, pero las sombras, tintes cálidos y oscuros quedaban perfectamente bien añadiéndoles barniz de ambar.

<sup>16</sup> Eastlake, Sir Charles L., Op.cit., p.29.

<sup>17</sup> Eastlake, Sir Charles L., Op.cit.





Tal procedimiento propició un desarrollo gradual en el que el temple quedó limitado a una pintura de fondo en la que se daba la impresión general de la composición y del claroscuro y el barnizado se convirtió en una laboriosa operación en donde se aplicaban los colores claros y oscuros quedando lo suficientemente protegidos, firmes y brillantes (según se creía) como para evitar tener que aplicarles una capa más de barniz final. Además este procedimiento permitía que se dejaran al descubierto algunas partes de la pintura de fondo, las porciones que el pintor deseara, y este sería un efecto que aprovecharían aun los posteriores pintores flamencos.

Un estudio más reciente que lleva por título *La technique des <<primitifs flamands>>* (La técnica de los primitivos flamencos) realizado por Paul Coremans<sup>18</sup>, con la colaboración de R.J. Gettens y J. Tishen, el Centro Nacional de Investigaciones sobre los Primitivos Flamencos de Bruselas y el laboratorio central de los museos de Bélgica, aporta datos objetivos y muy interesantes sobre esta misma problemática: la técnica, materiales y medios utilizados por los pintores flamencos del siglo XV, resaltando el análisis que se practica al políptico El Cordero Místico (o La Adoración del Cordero) de Jan van Eyck. La investigación está fundamentada histórica, científica y técnicamente.

Al buscar datos documentales que pudieran aportar evidencias de las técnicas empleadas por la escuela flamenca, se presentaron los problemas ya mencionados en cuanto a que no hay un texto que se asemeje siquiera al *Libro del Arte* de Cennino Cennini, donde se documentan las técnicas de pintura italianas del Trecento y Quattrocento. Se revisaron textos como el *Tratado de Estrasburgo* (de fines del siglo XIV y principios del XV) o el *Schilder Boeck* de van Mander (primera edición en 1604) pero no sirvieron para tomarlos como base en el trabajo de laboratorio.

Lo que sí se pudo encontrar, fueron documentos históricos que daban cuenta de las restauraciones que se le habían aplicado al políptico para que estas auxiliaran al examen de laboratorio y se determinara con precisión qué materiales eran originales y cuáles habían sido añadidos posteriormente. Pues uno de los datos que resaltan a este respecto es la restauración que se le aplicó al políptico en 1822 debido a que fue afectado por un incendio.

Los análisis de laboratorio tuvieron como objetivo descifrar las cuestiones técnicas determinando los distintos materiales utilizados por los primitivos flamencos, para ello ocuparon los avances de las ciencias naturales tales como la microscopía, microquímica, espectrografía, rayos x, ultravioleta e infrarrojos. Todo con el fin de determinar el origen de los pigmentos, observar la estructura de las diferentes capas que componen la obra como son: soporte, preparación, capa pictórica y capa de protección.

---

<sup>18</sup> Coremans, Paul, *La technique des <<primitifs flamands>>*, en *Studies in conservation* Volumen I, London, International Institute for the Conservation of M.O., 1955-56, 215pp.

Pequeños cortes extraídos de la obra se analizaron y se prepararon con un avanzado método que reveló particularidades acerca de la estructura del cuadro y dejó que la microquímica localizara con mayor precisión los componentes que están al interior de una capa o subcapa; pero la microquímica mostró sus límites en uno de los aspectos más importantes para el estudio de la técnica pictórica de los primitivos flamencos, que es en lo que respecta a los aglutinantes. Si bien hay un progreso notable, pues establece la diferencia entre los dos grupos principales de aglutinantes (a base de aceite, o de base acuosa), es decir permite saber si la pintura es un óleo o un temple, aun no le es posible identificar mezclas al interior de cada grupo, esto es, si el aglutinante del grupo de los aceites se le añade un poco de otro aglutinante no lo puede identificar. En el análisis se presentaron casos en que había este tipo de mezclas y al no poder determinar la naturaleza del otro material se limitó a caracterizarlo como: *a base de aceite secante + resina (?) o a base de aceite secante + x*. Del análisis científico e histórico practicado al retablo del Cordero místico de Jan van Eyck se desprenden los siguientes datos acerca de la técnica pictórica:

## A) Soporte

El soporte está compuesto de paneles ensamblados de roble europeo común, con excepción de los paneles en donde se representa a Adán y Eva que son de una pieza. El panel central (La Adoración) por ejemplo, está formado por cuatro piezas. Sobre el soporte de roble está aplicada una capa de impregnatura a base de cola animal, esto se sabe que es con el fin de que penetre en la madera esta capa muy diluida y haga raíces, permitiendo que cuando sea aplicada la imprimatura tenga mejor agarre, posteriormente está extendida la capa de imprimación, compuesta por cola animal y carbonato de calcio, aplicada en dos capas lisas.

## B) Pigmentos

Azules: azurita y lapislázuli.

Generalmente se encuentran mezclados con blanco de plomo.

Verdes: Malaquita y resinato de cobre.

El malaquita era mezclado con blanco de plomo y en algunos casos se le daba un tono más cálido añadiéndole un poco de un colorante orgánico amarillo.

Violetas:



Este matiz se obtenía por mezcla superpuesta a base de laca de rubia aclarada con blanco de plomo y colocando encima otra capa de rubia. Aunque también se detectó presencia de granos azules.

Rojos: Ocre rojo, bermellón y laca de rubia.

Aquí se presentan unos matices que van del rojo anaranjado, rojo vivo, al rojo violáceo. El rojo anaranjado se conseguía aplicando una capa opaca de bermellón, sobre la que se daba una capa de veladura de rubia. Para el rojo violáceo se seguía la forma anterior solo que intercalando entre la capa de bermellón y de laca de rubia, una capa no muy opaca de lapislázuli o azurita mezclado con un poco de blanco de plomo.

Amarillos: Ocre amarillo, colorante amarillo no identificado, estaño.

El ocre se encuentra mezclado con blanco de plomo u óxido de plomo, y con estaño para los colores más vivos.

Cafés: Se dividen en translúcidos y opacos.

Translúcidos: Colorante orgánico no identificado aplicado en una sola capa translúcida.

Opacos: se obtienen mezclando algún ocre con blanco de plomo y añadiéndole negro animal u otros pigmentos.

Blancos: Blanco de plomo.

Este pigmento no se encontró aplicado en forma pura, sino que siempre está mezclado con otros pigmentos. Por ejemplo las carnaciones están hechas con este pigmento y bermellón.

Negros: Negro de origen animal, al parecer de huesos.

## C) Aglutinantes

Fundamentalmente se encontró que los pigmentos están aglutinados a base de aceite Secante, pero hay excepciones aisladas en que se encuentran aglutinantes a base de resina, y otro acuoso caracterizado como al temple.

El aglutinante a base de una resina no identificada ya sea mezclada con aceite o pura solo se encontró con los verdes de resinato de cobre y en el colorante orgánico café de origen desconocido.

Las aplicaciones de temple se observan en el manto y vestido azul de la virgen en forma de veladuras superiores, en las que se utilizó el pigmento de lapislázuli, en algunos detalles de piedras preciosas y en los arcos superiores que aparecen pintados en los paneles de la Virgen, Dios y San Juan. El dibujo preparatorio (o base) intercalado entre la capa de preparación y la capa pictórica también está ejecutado al temple haciendo uso de un pigmento negro de huesos.

## D) Procedimiento pictórico.

Sobre el soporte ya imprimado se extendió una segunda impregnatura translúcida de aceite secante, seguramente cumpliendo la función de hacer menos absorbente la base y obtener una mejor adhesión de los colores. Encima de esta impregnación se trazó el dibujo preparatorio con negro de huesos aglutinado al temple. En el análisis no se da detalle si este dibujo solo consiste en líneas de perfil o también se trabajó el claroscuro.

La aplicación de la pintura se hizo por la técnica de veladuras, superponiendo capas translúcidas de color sobre el fondo blanco y del mismo modo se consolidaron los efectos de color. Son muy poco frecuentes las capas opacas. La composición y estructura de las capas de pintura es muy compleja lo que muestra la capacidad creativa y dominio del oficio de Jan van Eyck, de quien se dice:

“muestra más audacia, sutileza y dominio de la materia, cuando compone las capas. Es aparentemente sin esfuerzo que logra crear el efecto de color deseado, con los matices, las intensidades y el grado de translucidez deseados.”<sup>19</sup>

Otro de los datos que arrojó el estudio Coremans en cuanto de políptico El Cordero Místico tiene que ver con la autenticidad del cuarteto que atribuye la obra a Hubert van Eyck y su culminación a Jan van Eyck. Coremans<sup>20</sup> y su equipo examinaron minuciosamente el políptico en toda su superficie y profundidad y no encontraron más mano que la de Jan en dos o más etapas sucesivas. Sobre el cuarteto encontraron elementos que los impulsan a plantear una duda sobre su autenticidad.

<sup>19</sup> Coremans Paul, Op.cit., pp.156

<sup>20</sup> Ibid, p.157.



Como se pudo observar, los resultados del estudio científico muestran que si bien se usó temple en las obras de estos pintores, es muy limitado como para que pueda ser considerada una técnica mixta como lo refiere Mayer<sup>21</sup>.

La técnica mixta ciertamente es aceptada como una de las variaciones del temple. Y en general se considera que una obra está hecha en técnica mixta cuando se parte de un prepintado al temple o directamente sobre la base de gesso, se aplican veladuras de un medio oleoso o resinoso y antes de que esta capa seque se continúa trabajando encima con otra capa de temple. Por esto también es llamada la técnica de “húmedo sobre húmedo”. Aunque hay divergencias entre los especialistas en técnicas pictóricas de los tipos de temples que son adecuados para desarrollar esta técnica, si hay un acuerdo en lo fundamental de esta definición.

Al revisar los resultados del análisis de Coremans<sup>22</sup> y sus colaboradores, podemos apreciar que no se da esta sucesión de capas en lo general, sino más bien son muy particulares los casos en los que se usa el temple, ya sea para trazar el dibujo preparatorio, o en uno o dos colores y aunque coincide en algunos puntos con las suposiciones de Eastlake<sup>23</sup>, en cuanto al procedimiento técnico de un pintor flamenco, tampoco se encontró un uso frecuente de resinas mas que en uno que otro caso aislado. Todo apunta hacia una técnica al óleo.

Además de examinar El Cordero Místico de Jan van Eyck también fue analizado el Retablo de la Eucaristía de Dierick Bouts obteniendo los mismos resultados, y aunque solo se hizo el análisis de laboratorio de estas dos obras flamencas, ambos pintores son de los más representativos de esta escuela y marcaron gran parte de la ruta a seguir en la pintura del Norte de Europa en el siglo XV.

Debido a que el material que se pudo recopilar apunta a considerar que la pintura de los primitivos flamencos tiene mas de las características del óleo que de los temples y al ser el interés principal del presente trabajo el observar la evolución de la pintura al temple, no se aplicará el análisis formal que corresponde a esta escuela, sin embargo es evidente que no es un caso cerrado, como lo expresa Coremans<sup>24</sup>, y aún se requiere bastante investigación para contestar diversas preguntas, con el fin de entender mejor el origen de esos efectos pictóricos

---

<sup>21</sup> Mayer, Ralph, Op.cit.

<sup>22</sup> Coremans. Paul, Op.cit.

<sup>23</sup> Eastlake, Sir Charles L., Op.cit.

<sup>24</sup> Coremans, Paul, Op.cit.



tan particulares presentes en las obras flamencas del siglo XV, además de sus cualidades de permanencia, características que se dieron en una de las etapas más importantes en la historia técnica de la pintura de caballete, en donde se pasó de los antiguos temples al óleo.



# Conclusiones



Todos los asuntos tratados en la presente tesis, partieron de la hipótesis de que los cambios técnicos fueron un factor determinante en la evolución de la expresión pictórica de la pintura al temple hecha entre los siglos X y XV. A través del estudio que se hizo de la manera en que fue utilizado el temple y los valores expresivos que desarrollaron las escuelas bizantina, italiana y flamenca primitiva; queda comprobado que así fue, pues para que el temple de huevo de valores restringidos usado por los bizantinos, llegara a la riqueza de tonos, contraste y diversidad de efectos texturales y ópticos presentes en la pintura italiana del *Quattrocento*, tuvieron que mediar imprescindibles cambios técnicos, tanto en procedimientos de aplicación de la pintura, como en la utilización de nuevos materiales, para lograr ampliar la gama de valores expresivos en las obras.

Esta tesis permitió llegar además a las siguientes conclusiones:

Si bien no es posible precisar tajantemente donde surgió la pintura al temple de huevo, hasta ahora los ejemplos mas antiguos e irrefutables que se tienen de ella, se inscriben en la cultura bizantina de alrededor del los siglos XI y XIV, concretamente en sus pinturas hechas sobre tabla mejor conocidas como iconos. Esta escuela muestra que sus obras pictóricas fueron hechas con los mismos materiales

empleados posteriormente en la pintura al temple del Trecento italiano, aunque la forma en que la aplicaron los pintores bizantinos fue muy distinta: por medio de capas opacas en su mayoría, extendidas en planos amplios o formando franjas de colores que al yuxtaponerse originaban la sensación de gradaciones tonales.

La escuela italiana en esencia utilizó los mismos materiales y el aglutinante de yema de huevo pura que los bizantinos, sin embargo tenía ideas estéticas muy distintas y para satisfacerlas tuvo que realizar fuertes cambios técnicos, con el fin de evolucionar la pintura al temple.

En una primera etapa inscrita en el Trecento, haciendo gala de su maestría, logro desarrollar procedimientos que se adecuaron mas a las características del temple. Cambiando la forma de aplicar la pintura, extendiéndola por veladuras y utilizando la técnica del plumeado, los italianos consiguieron dotar a sus obras con una mayor variedad de tonos, una transición mas suave entre estos y vibración de color. El procedimiento del plumeado fue el principal factor de enriquecimiento, pues sus finas pinceladas lineales le imprimieron diversidad a los efectos de color y reafirmaron la sensación de modelado, puesto que al colocar las pinceladas en el sentido de la forma, se conseguía que estas guiaran el recorrido del ojo y aumentara la sensación de volumen, siendo este último uno de los aspectos de gran interés en la pintura italiana del siglo XIV.

La riqueza de valores expresivos que ostentan las pinturas al temple en la segunda mitad del Quattrocento, a través de artistas como Mantegna y Botticelli, es en parte nuevamente fruto de la decisiva influencia que ejercieron los cambios técnicos en las pinturas de esta etapa. Como se constató a través de algunos análisis científicos, en donde destaca el que se practicó a *La primavera* de Botticelli, la adición de un poco de aceite secante a su aglutinante de yema de huevo, para elaborar un temple graso, permitió reproducir mayor cantidad de texturas y ampliar la clave tonal de la pintura al temple, la cual se caracteriza por ser alta en lo que al huevo concierne. Al aplicar esta variación se obtuvo una pintura de características intermedias entre temple y óleo, la cual creaba desde los paños mas claros y luminosos, hasta los tonos de tierra mas sombríos y profundos, produciendo a la vez un incremento en el contraste entre la sensación de solidez y ligereza, presentada por objetos plasmados en la obra.

En lo que respecta a la escuela flamenca primitiva, la cual se incluyó en esta investigación debido a que autores de reconocido prestigio en asuntos técnicos, sostenían la teoría de que sus pinturas eran temples del tipo mixto: yema y aceite secante. Los estudios científicos que se pudieron consultar indicaron que las pinturas flamencas respondían a lo que es considerado como pintura al óleo, y que el uso de temple se limitaba a la pintura de fondo y a la aplicación de uno que otro color específico, con un fin, más que nada, de preservación de la pureza de su matiz y su correcta aplicación.



En la búsqueda por encontrar datos acerca de las técnicas pictóricas de los pintores flamencos primitivos, se encontró que la supuesta invención del óleo por los “hermanos” van Eyck es un mito, pues si bien Jan van Eyck es uno de los artistas que más desarrolló esta técnica, consiguiéndole sacar un gran provecho, la pintura con aceites secantes ya era conocida por lo menos, desde el siglo XII, como aparece asentado en el manual del monje Teofilo *Diversis artibus*. En el se describe un procedimiento de pintura hecha a partir de uno de los aceites secantes más importantes, que es el de linaza, aunque el uso que se le daba a este tipo de pintura, tenía fines decorativos y no aspiraba a ser una técnica con la que se pudiera ejecutar un cuadro por completo.

Otra de las conclusiones que se desprenden de esta investigación, tiene que ver con la relación que existe entre evolución del pensamiento de la sociedad y evolución técnica. Si bien es cierto que los cambios técnicos en pintura fueron un factor determinante en el resultado expresivo de la obra, estos siempre respondieron al impulso del pensamiento dominante en la época y escuela estudiada, actuando como lo que son: el medio y no el fin de la expresión. Pues de otra manera, si no se tuviera consciencia de esto, se caería en errores tan graves como pensar que la pintura bizantina era atrasada, porque no lograba conseguir una sensación naturalista y corpórea, cuando entre sus objetivos, nunca estuvo el de hacer una representación de la naturaleza, sino en difundir por medio de símbolos que trascendieran la realidad objetiva, la supremacía de lo divino y transmitir por medio de un lenguaje figurativo los principales conceptos dogmáticos del cristianismo. Al realizar un estudio sobre la evolución técnica y formal de determinado tipo de pintura, no se pueden dejar de lado el examen de las ideas que ostenta la sociedad del periodo en el que se presentan, pues la evolución expresiva de la pintura al temple, se da en función de la evolución del pensamiento de la sociedad en que se desarrollan los artistas.





# Bibliografía



1. Adington Symonds, John.  
El Renacimiento en Italia, Volumen II (2 volúmenes),  
México, FCE, 1971,  
1089 pp.
2. Baldini, Umberto.  
Metodo e scienza operativa e ricerca nel restauro,  
Firenze, Sansoni Editore, 1983,  
332 pp.
3. Ball, Philip.  
La invención del color,  
Madrid, FCE, 2003,  
460 pp.
4. Baxandall, Michael.  
Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento,  
Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000,  
201 pp.
5. Bazzi, María.  
Enciclopedia de las técnicas pictóricas,  
Barcelona, Editorial Noguer, 1965,  
342 pp.
6. Bonford, David.  
La pintura italiana hasta 1400- Materiales, métodos y procedimientos del arte,  
España, Ed. El Serbal, 1995,  
225 pp.
7. Bontce, J.  
Técnicas y secretos de la pintura,  
España, Leda, 1989,  
176 pp.

8. Boskovits, Miklos.  
Early Italian painting 1290-1470,  
London, Shothebys Publications Inc., 1990,  
226 pp.
9. Bukton, David.  
Treasures of Byzantine art and culture from British collections,  
London, British Museum Press, 1994,  
240 pp.
10. Canaday, John.  
Metropolitan seminars in art, Portfolio 9,  
USA, Metropolitan Museum of Art, 1958,  
31 pp.
11. Cennini, Cennino.  
El Libro del Arte,  
Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2002,  
264 pp.
12. Chatzidakis, Manolis y Grabar, Andree.  
La pintura bizantina y de la Alta Edad Media,  
México, Diana, 1967,  
225 pp.
13. Coremans, Paul.  
La technique des primitifs flamands,  
Francia, Studies in Conservation, Vol. I,  
268 pp.
14. Deimling, Barbara.  
Botticelli,  
Corea, Taschen, 2004,  
96 pp.



15.

Delamare, Francois y Guineau, Bernard  
Los colores-historia de los pigmentos y colorantes,  
Italia, Ediciones B, S.A., 2000,  
160 pp.

16.

Doerner, Max  
Los materiales de pintura y su empleo en el arte,  
España, Ed. Reverte, S.A., 2001,  
425 pp.

17.

Durliat, Marcel.  
Introducción al arte medieval en Occidente,  
Madrid, Cátedra, 1995,  
378 pp.

18.

Eastlake, Sir Charles Lock (1793-1865).  
Methods and materials of painting of the great schools and masters (2 Vol.),  
New York, Dover Publications Inc., 1960  
Vol. I 561 pp., Vol. II 464 pp.

19.

Fibula, Dusum-Dishoeck Van.  
Scientific examination of early netherlandish painting: aplicacion in art,  
Netherlands, 1976,  
268 pp.

20.

Gettens, R.J., Ruheman, H.  
Studies in conservation ,Vol. II,  
London, International Institute for the Conservation of M.O., 1955-56,  
215 pp.

21.

Hills, Pauls.  
La pintura de la luz en los primitivos italianos,  
Madrid, Akal, S.A., 1995,  
212 pp.

22.

Isaboy, L.  
Técnicas de Gouache y Temple,  
España, Ed. Leda, 1992,  
176 pp.

23.

Jonson, Meryl, and Packard, Elizabeth.  
Studies in conservation Vol. 16.  
Methods used for the identification of binding media in Italian paintings of the fifteenth and sixteenth centuries,  
J.R.J. van Asperen de Boer, 1971,  
308 pp.

24.

Junquera, Juan.  
Historia Universal del arte, (Tomo 6-Renacimiento),  
España, Espasa Calpe, 1996,  
509 pp.

25.

Laurie, Arthur Pilians.  
The painters methods and materials,  
New York, Dover Publications Inc., 1967,  
249 pp.

26.

Laurie, Arthur P.  
The pigments and mediums of the old masters,  
London, Macmillan & Co., 1914,  
238 pp.





27.

Maschelein-Kleiner, L.  
Aglutinantes, barnices y adhesivos antiguos,  
Bruselas, Instituto Real del Patrimonio Artístico, 1978,  
116 pp.

28.

Mayer, Ralph.  
Materiales y técnicas del arte,  
España, Tursen, S.A., Herman Blume ediciones, 1993,  
752 pp.

29.

Merrifield, Mary P.  
Original tratises on the arts of painting,  
Introduction and glossary by S.N. Alexander,  
New York, Dover publications Inc., 1967,  
345 pp.

30.

Mueller von der Haegen, Anne.  
Giotto,  
Alemania, Konemann, 2000,  
140 pp.

31.

Muller.  
La pintura a la tempera, (traducción de: Die ethe tempera, Alemania, 1986)  
España, CEAC ediciones, 1988,  
148 pp.

32.

Museum of fine arts.  
Italian painting XVI-XVI centuries in the Museum of fine arts,  
Houston, MFA, 1996  
416 pp.

33.

Nicolaus, Knut.  
Manual de restauración de cuadros,  
Eslovenia, Konemann, 1999,  
425 pp.

34.

Palomino, Antonio.  
Museo pictórico y escala óptica, (Tres tomos),  
España, Ed. Aguilar Maior,  
322 pp.

35.

Panofsky, Ewin.  
Los primitivos flamencos,  
España, Cátedra, 1981,  
480 pp.

36.

Papaiannou, Kostas.  
Pintura bizantina y rusa,  
Madrid, Aguilar, 1968,  
210 pp.

37.

Pawlik, Johannes.  
Teoría del color,  
España, Paidós, 1996,  
154 pp.

38.

Rodríguez Prampolini, Ida.  
La palabra de Juan O'Gorman,  
México, Ed. UNAM, 1983,  
407 pp.

39.

Schneider, Robert.  
Jan van Eyck-El altar de Gante: propuestas para una reforma de la iglesia,  
México, Siglo XXI, 1997,  
115 pp.

40.

Sureda, Joan (varios autores).  
Historia Universal del Arte, Vol. III,  
Barcelona, Planeta, 1992,  
396 pp.



41.

Sureda, Joan, Milicua, José.  
Historia Universal del Arte, Vol. V,  
España, Séptima Edición, Planeta, 1993,  
405 pp.

42.

Stukenbrock, Christiane, Topper, Barbara.  
1000 obras maestras de la pintura europea del siglo XIII al XIX,  
Alemania, Konemann, 2005,  
1008 pp.

43.

Theophilus (traducción y notas: John G. Hawthorne y Cyril Stanley Smith).  
On divers arts,  
New York, Dover Publications Inc., 1979,  
216 pp.

44.

Thompson, Daniel V.  
The materials and techniques of medieval painting,  
New York, Dover Publications Inc., 1956,  
152 pp.

45.

Thompson, Daniel V. Jr.  
The practice of tempera painting,  
New York, Dover publications Inc., 1962,  
141 pp.

46.

Tibol, Raquel.  
Cuadernos de Orozco,  
México, Ed. Cultura SEP, 1983,  
336 pp.

47.

Tibol, Raquel.  
Palabras de Siqueiros,  
México, FCE, 1996,  
537 pp.

48.

Van de Perre, Harold.  
Jan van Eyck, El misterio de la pintura,  
Video, RM, Asociates, 1989,  
CONACULTA

49.

Vickrey, Robert, Cochrane, Diane.  
New Techniques in egg tempera,  
Japan, Watson-Guptill Publications, 1982,  
159 pp.

50.

Villarquide, Ana.  
La pintura sobre tela I,  
San Sebastián, Nerea, 2004,  
426 pp.

51.

Zuffi, Stefano.  
Mantegna,  
España, Electa, 1996,  
63 pp.

# Duccio di Buoninsegna

## (hacia 1255- 1319-18?)

### Activo de 1278-1318

Figura 6  
 Duccio Di Buoninsegna  
*Madona de Crevole*, hacia 1280  
 Temple de huevo y hoja de oro  
 sobre madera , 89X60cm  
 Museo dell' opera dell' Duomo,  
 Siena



**E**sta obra es representativa de lo que se comenzó a fraguar en cuanto a pintura, poco antes de que diera inicio el *Trecento* italiano, en el que se abre paso la etapa en la que la pintura italiana empieza a mostrar un estilo propio, en donde se explotan nuevas posibilidades expresivas al temple de yema pura y progresivamente se van dejando atrás los formulismos bizantinos dominantes en el siglo anterior.

En la *Madona de Crevole* (obra muy temprana de Duccio) se puede apreciar cómo una nueva forma de pintura comienza a surgir. Si bien aun conserva algunos rasgos de la tradición de Oriente, evidentes sobre todo en la solución del manto de la Virgen o en el fondo de amplias zonas doradas, la imagen se debate entre el carácter plano de sus predecesoras y una nueva expresión donde el volumen y la corporeidad son preocupaciones primordiales. Por ejemplo, el manto de la virgen está resuelto por un color negro plano, sin matices, donde la pintura está aplicada de manera opaca. La figura toma forma por el dibujo lineal descrito con el oro aplicado con mordiente, a la manera tradicional de los iconos bizantinos. Las líneas de oro además de adornar el manto definen sus principales contornos y dan forma a sus pliegues. Muy probablemente el mordiente que aglutina la hoja de oro en los motivos del manto está coloreado, a juzgar por su matiz ocre dorado, pues en otras obras de Duccio que han sido examinadas bajo el microscopio, se ha encontrado que el mordiente de aceite secante fue adicionado con colores terrosos amarillos y rojos, y con blanco de plomo que además de impartir claridad, servía para acelerar el secado de dicho mordiente<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Bonford, David, *La pintura italiana hasta 1400-Materiales, métodos y procedimientos*, España, Ed. El Serbal, 1995. p. 83.





En contraste con lo anterior se encuentra la manera en la que son trabajados los rostros de los personajes y demás asuntos relacionados con la piel, destacando el tratamiento dibujístico y pictórico que presenta el Niño, en el cual es evidente la intención de obtener sensación de volumen por medio del tono. Tanto el rostro y manos de la Virgen, como toda la extensión del cuerpo del Niño, muestran gran luminosidad y vibración de color, resultado del refinamiento con que Duccio aplicó el antiguo efecto óptico de dar un fondo verde en los sitios donde estarían las carnaciones, para encima resolver los tonos de las mismas, dicho efecto es potenciado por el fondo de yeso blanco que permite que los colores que le son sobrepuestos tengan toda su intensidad; si por el contrario, se hubiera atendido al principio de la pintura al temple de dar una base del color local que se va a tratar, y hubiera aplicado un rosa, los tonos de carnación quedarían opacos e insípidos. Lo que se logra al extender el color de tierra verde mezclado con blanco como capa de fondo, es oponerle su matiz complementario a las pinceladas rosas que enseguida le serán aplicadas, en las cuales el color rojo predomina, obteniendo de esta manera la vibración máxima de color, y a su vez los tonos verdes intermedios de tonalidad fría, que generalmente pueden ser observados en la piel humana.

Análisis científicos practicados a algunas obras de Duccio<sup>55</sup> muestran que la forma en que ejecutaba las carnaciones, se ajustaba a las direcciones que se encuentran descritas en el *Libro del Arte* y además, la manera en que procedía al desarrollar sus composiciones.

El punto de partida lo constituía el dibujo preparatorio, el cual realizaba con pluma de ave o a pincel. Esbozaba las figuras y objetos con gran capacidad de síntesis, tan solo, trazando linealmente los contornos elementales que describían los rostros, cuerpos, pliegues de los paños, entre otros. En algunas obras, solo dibujaba a los personajes principales y el resto lo hacía alguno de sus colaboradores, enseguida delimitaba las zonas a dorar incidiendo los contornos de las figuras, para después extender el repintado de tierra verde y ejecutar el claroscuro general de la figura según como lo dictaba la práctica tradicional, utilizando un color pardo neutro, de matiz verdoso, es decir, el verdaccio, dicho color estaba constituido por una mezcla variable de pigmentos; Cennini lo hacía mezclando ocre, negro, blanco y un poquito de cinabrio claro (rojo)<sup>56</sup>, mientras que otros pintores lo hacían mezclando tierra verde y negro.

Figura 7  
Detalle de la *Madona de Crevole*,  
Duccio Di Buoninsegna



<sup>55</sup> Bonford, Op.cit.

<sup>56</sup> Cennini, Op.cit.



Fuera cual fuese su constitución lo importante es que el *verdaccio* presentara un tono pardo entre marrón y verde con el que se pudieran modelar los tonos de sombra y definir algunos contornos importantes, como en el caso de los ojos por ejemplo, aplicándolo diluido y por transparencias, y repasándolo con tierra verde. En suma, con el verdaccio se hacía un tipo de grisalla en el que se resolvía de antemano el claroscuro general, para posteriormente pasar a la aplicación de color.

Una vez ejecutado el claroscuro, se le superponían los tonos rosas que darían carácter a la piel, por medio de finas y cortas pinceladas colocadas una a una, siguiendo el sentido de la forma, pues de lo contrario no se lograría adecuadamente la sensación de volumen; procediendo de esta manera, se conseguía además de aumentar la vibración de color, impartirle mayor expresividad al modelado de rostros, manos, etc. Aun los colores planos tenían que ser conseguidos de esta manera, sin tener tanta importancia la dirección de las finas líneas que constituían el tramado. Esta técnica ya había sido utilizada por pintores bizantinos tardíos y fue común en las pinturas de la Edad Media, pero los italianos la llevaron hasta un nivel muy alto, tanto, que ahora se concibe como característica del estilo pictórico italiano temprano. Su uso en buena parte respondía a una exigencia propia de la técnica para obtener una manipulación más satisfactoria pues, debido a que el temple de huevo se caracteriza por un secado rápido, la mejor manera que encontraron los pintores para producir suaves transiciones tonales y un modelado más refinado fue con esta alternativa. Es un error verla como un defecto de la técnica pues las obras nos muestran que es una cualidad, que dotaba de expresión y que fue aprovechada por los pintores en distintas maneras, para lograr ajustarla a su sensibilidad.

Villarquide nos dice que esta técnica “...en los tratados españoles aparece con el nombre de plumeado...”<sup>57</sup> y que los italianos la llamaban *trattegio* que significa rayado en italiano<sup>58</sup> (Fig. 7).



<sup>57</sup> Villarquide, Ana, *La pintura sobre tela I*, San Sebastián, Nerea, 2004, p.152.

<sup>58</sup> Nicolaus, Knut, *Manual de restauración de cuadros*, Eslovenia, Konemann, 1999, p.392



En la *Madonna de Crevole* todos estos últimos preceptos mencionados se siguen al pie de la letra. La carnación según se puede entrever tiene el fondo de tierra verde al que se superpone el *verdaccio*, sin embargo, llama la atención que presenta un tono marrón dominante, pues comparativamente son más las obras de Duccio en las que el *verdaccio* tiene un matiz verdoso más marcado y en ellas se han identificado pigmentos como: blanco de plomo, tierra verde y bermellón. Con el paso del tiempo en algunas de estas obras se ha intensificado la presencia del *verdaccio* de fondo, hecho que responde a la transformación que experimentan algunas capas de pintura haciéndose más transparentes, por lo que el matiz verde se intensifica, pues se sabe que Duccio entendía muy bien este efecto óptico y el color de tierra verde no era tan evidente como lo es hoy, solo se translucía entre las pinceladas rosas de los tonos intermedios y en las zonas donde se pasaba de la luz a la sombra propia.

Al ser la *Madonna de Crevole* una de las obras más antiguas de Duccio, situada en el año 1280<sup>59</sup>, el que el matiz de las sombras tienda más al marrón puede tener dos explicaciones: que se varió la constitución del *verdaccio* o que por alguna razón se ha conservado de manera más eficaz la pintura. Es muy interesante la manera en la que se trabaja el color. La pintura está aplicada por finas pinceladas transparentes que siguen el sentido de la forma y dan lugar a tramados en los que se dispersan pinceladas rojas, ocre, rosas, blancas y verdes, las cuales presentan distintos grados de claridad y oscuridad que forman la escala cromática. Aun en las sombras se pueden observar (Fig. 6) tonos pardos de tendencia rojiza que dan por resultado una sombra coloreada.

Los tonos plumeados de la carnación se van aclarando con blanco hacia las zonas de luz hasta llegar a las partes de alta intensidad lumínica donde el blanco es aplicado a plenitud en delgadas pinceladas lineales.

Elementos como las fosas nasales, comisuras de los labios y contorno de los ojos, donde la oscuridad es mayor, son conseguidos por la utilización de pigmento negro. Para reafirmar la corporeidad de la figura los contornos más importantes son descritos por una marcada línea de contorno, esta es la manera fundamental con la que se logra dar la impresión de volumen, pero no es la única, puesto que en casos aislados se da esta impresión por gradación tonal, como se observa en el mentón del rostro de la virgen.

Nariz y ojos también están bien delimitados por medio de línea al igual que manos y uñas.

En la forma en la que Duccio representa al Niño se encuentra la semilla de la nueva ruta que tomaría la pintura italiana, para lograr apropiarse de un estilo particular, que a la postre formaría escuela. En la fisonomía del Niño, el dibujo encuentra en las líneas curvas y los ritmos ondulados su carácter, que demuestran además el sello que distinguió a la pintura de Duccio, y más tarde se convertiría en un distintivo sienés. Este tratamiento le imparte naturalidad al gesto y la disposición corporal del Niño; su túnica es muestra de innovación pictórica y estilística, pues los pliegues presentan mayor soltura y

---

<sup>59</sup> Ragonieri, Giovanna.



movimiento, además de una caída suave y más natural. La textura de la túnica está muy bien lograda pues claramente transmite la sensación de ser de una tela muy delgada, lisa y translúcida.

Como se ve, también la vestimenta es conformada por medio del plumeado, con pinceladas que siguen el sentido de la forma logrando así un efecto de modelado y color más eficaz, permitiendo plasmar delicadas transparencias y destellos de luz que corren a lo largo de los rítmicos drapeados del ropaje, el cual es resuelto sobre un fondo ocre, al que se superponen vibrantes veladuras azules, que interactúan con los toques de albayalde puro que dan vida a las altas luces, con lo cual se consigue que ambos doten de relieve a los pliegues.



# Giotto di Bondone (Florencia 1267?-1337) Activo de Finales del s. XIII-1337

Figura 8  
Giotto di Bondone  
*Madonna Ognisanti*, hacia 1308  
Temple de huevo y hoja de  
oro sobre tela sobre madera,  
325X204cm  
Galería de los Uffizi, Florencia



Esta pintura es muestra del cambio radical que se gestó en la pintura al temple en Italia, la cual toma una dirección más naturalista. La obra es imponente y monumental, no solo por sus dimensiones reales, sino por el tratamiento que ostentan los personajes, que a través de finos “plumeados” de color van construyendo un sólido modelado, que los dota de volumen y peso, apoyado en un dibujo de mayor soltura, que describe los vívidos movimientos de los personajes, cargados de naturalidad. Los rostros se acercan a la óptica retratística, pues presentan rasgos individualizados y expresan emociones, logro que es uno de los mayores conseguidos por Giotto, pues “...con su pintura, humanizó los misterios de la fe, [y] les infundió el calor de los sentimientos humanos...”<sup>60</sup>, rompiendo con el acartonamiento bizantino, que a partir de él quedaría casi en desuso.

Algo que salta a la vista al apreciar esta obra y que está presente en el grueso de la pintura de Giotto, es la importancia que toma el tono en la construcción de las formas, causante de la espacialidad y sensación de tercera dimensión que inunda sus composiciones. Este aspecto es precisamente la gran innovación en la pintura de Giotto, aportación que ejerció gran influencia en el *Trecento*, y en toda la pintura posterior que se hizo en Italia.

El nuevo enfoque pictórico que se comenzaba a gestar impulsó al artista a observar la naturaleza, y sobre todo, a poner gran atención

<sup>60</sup> Adington Symonds, John, El renacimiento en Italia, Vol II (2 volúmenes), México, FCE, 1971, p. 759.



en los fenómenos producidos por la luz haciendo a un lado los antiguos formulismos bizantinos. Por ello el interés de dotar a las figuras de diversos valores claros y oscuros, que tienen como fin preponderante producir relieve, sirviéndose de la luz que se proyecta sobre de ellos como guía. El volumen es la preocupación principal en la pintura de Giotto, así también lo expresa Magagnato: "...el relieve a base de claroscuros, es el momento inicial y central de la creación: esa era la idea dominante en Florencia y su zona de influencia a partir de Giotto..."<sup>61</sup>.

Para lograr dar forma a esta necesidad expresiva donde la creación de volumen era lo imperante, Giotto compone los diversos valores del tono a través de finísimas pinceladas lineales que siguen la dirección de la forma y se van entrelazando, dando lugar a delicadas tramas que se van fundiendo tenuemente de claro a oscuro o viceversa. Este es el medio que encuentra para representar los diferentes valores de luz y sombra que actúan sobre las figuras.

La función que se asignó a la luz, como elemento que impartía unidad a la representación y sobre todo creaba relieve, se puede observar claramente en esta obra (Fig. 8). Con el fin de lograr dicha unidad se llegó al acuerdo de orientar la fuente de luz en la parte superior izquierda para que se tuviera una referencia objetivamente preestablecida "...conviene que cuando dibujes la luz sea suave y el sol te ilumine a la izquierda..."<sup>62</sup>. En la *Madonna Ognisanti* este acuerdo se sigue al pie de la letra, pues la luz que ilumina a las figuras hace patente su colocación en la parte superior y a la izquierda de la virgen.

Las columnas que forman los ángeles de atuendo blanco y verde respectivamente, situados en cada extremo del trono son muestra de la gran coherencia con que está tratada la luz. Los que forman la columna situada a la izquierda de la virgen, muestran cómo la luz cae oblicuamente iluminando parte de sus espaldas y llegando hasta el perfil de su cuerpo, quedando la mayor parte de sus pechos en penumbra. En cambio, la columna de ángeles situada en el costado derecho de la virgen son bañados por luz al frente, sobre todo en rostro y pecho, con mayor intensidad en la parte superior, degradándose progresivamente hacia abajo. Las sombras más intensas cubren sus espaldas.

Los personajes ostentan una voluptuosidad casi táctil, distinguiéndose claramente el emplazamiento que ocupan en el espacio, siendo esta otra de las aportaciones de Giotto, quien "... supo distribuir las figuras dentro del espacio disponible con un equilibrio perfecto y reunir las en grupos animados, gratos a la vista"<sup>63</sup>, esto es, se preocupó por la composición de la obra. El papel que juega el trono es decisivo para reafirmar dicho efecto espacial, muestra una noción de perspectiva e imprime profundidad a la

<sup>61</sup> Magagnato, Licisco, Notas a *El Libro del Arte*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2002, p.19

<sup>62</sup> Cennini, Op.cit, p.38.

<sup>63</sup> Adington, Op.cit., p.759.



composición, y a su vez es utilizado para reafirmar a la Virgen y al Niño como centro de importancia, situándolos en el lugar mas elevado y separándolos del resto de los personajes, evidenciando además el contraste de proporciones entre ellos donde los primeros son resueltos a una mayor escala.

Lo anterior indica que aunque de una forma mas moderada, Giotto hace uso de lo que Mueller designa como *perspectiva del significado*<sup>64</sup>, puesto que el trono sirve para justificar la posición elevada de la Virgen y el Niño. Esta *perspectiva del significado* es una manera de representación muy utilizada en la Edad Media, en donde las figuras y objetos no guardan una relación de proporción real, sino jerárquica, en la cual los dioses se trabajaban a una escala mayor a la de los demás personajes.

Para Mueller otro aspecto que subraya la sensación espacial, imprime unidad a la composición y marca el recorrido por donde debe transcurrir la mirada del espectador, es desempeñado por las miradas de los personajes "...Esta intensidad de las miradas da a todo el cuadro la idea de perspectiva y concentra la veneración en Maria y el Niño"<sup>65</sup>.

La corporeidad de las figuras se construye por medio de un fino tramado de delgadas pinceladas lineales a la manera del plumado. Giotto saca gran ventaja de esta técnica y consigue un excelso y solido modelado, en el que las transiciones de zonas claras a oscuras se da con mayor suavidad, originando un gran progreso en la manera de construir las figuras, dando menos énfasis a las líneas de contorno que antes privaban en la construcción de los personajes. Si bien es cierto que no deja del todo esta práctica, si le imprime tal refinamiento que la hace casi imperceptible, consiguiendo que la relación entre solución lineal y tonal guarden mayor equilibrio y se compaginen con soltura.

Por ejemplo obsérvese cómo están resueltas las figuras de la Virgen y el Niño, (Fig.8), sus rostros deben la sensación de volumen más al tono que a la línea de contorno. Es la gradación tonal la que da relieve a los pómulos, frente y barbilla del rostro de la Virgen; aun la nariz, que tradicionalmente era delimitada por línea de contorno, aquí solo es resuelta de esta manera en su base, donde están comprendidas las fosas nasales, puesto que el tabique, a partir de este punto de la base y hasta llegar a las cejas, es definido por tonos de sombra obtenidos por la unión de la base de tierra verde y las pinceladas de *verdaccio* superpuestas, zona de sombra que progresivamente es saturada por múltiples pinceladas transparentes de color rosa que se aclaran conforme llegan a las zonas de luz, las cuales en ocasiones llegan hasta el blanco puro aplicado en finos toques en donde la iluminación presenta su mayor intensidad. De esta misma manera se pone en un plano mas próximo el mentón y se echa hacia atrás el cuello.

---

<sup>64</sup> Mueller von der Haegen, Anne, *Giotto*, Alemania, Konemann, 2000, p.76.

<sup>65</sup> Mueller, *Ibidem*.



Los únicos sitios en donde se puede ver una línea de contorno relativamente marcada y que aun así es mucho más fina y sutil que la usada en periodos anteriores, es en el costado izquierdo del rostro y en el cuello, donde se marcan de esta forma algunas arrugas, igualmente en los ojos, boca y de forma difusa en cejas, ajustándose a la tradición.

La cara del Niño está resuelta de la misma manera, se puede observar como la redondez del rostro es fundamentalmente dada por el manejo tonal de la pintura. El aspecto pronunciadamente esférico es conseguido por medio del trabajo del claroscuro, colocando la zona de mayor sombra en el contorno de la cara, ahí se puede ver claramente la base de tierra verde sobre la que se aplica el modelado con pinceladas de *verdaccio*. Esta zona de sombra se va desvaneciendo hacia el centro para dar paso a los tonos intermedios y enseguida a la zona de luz. Para conseguir esta suave transición, el modelado opera por medio de dos efectos de mezcla óptica: por un lado se va graduando la transparencia de la pincelada haciéndola más transparente en la zona de sombra y algo más opaca en las zonas de luz, y por el otro, se varía la saturación de las pinceladas, poniéndolas dispersas en las sombras y cerrando la trama en las zonas de alta luz, lo que produce también que la pintura sea relativamente más opaca.

La confección pictórica de los ropajes es muestra del perfeccionamiento en el manejo del modelado y la obtención de un repertorio más amplio en la representación de efectos texturales con la técnica del temple de yema pura. La diferencia entre los tejidos textiles es clara, como lo muestran las variaciones del brillo y la delicadeza de la túnica del Niño, que contrasta con el grueso manto azul de la Virgen. El claro vestido interior de la Virgen está resuelto a base de tonos (exceptuando los brocados dorados), las arrugas de dicho vestido están exentas de líneas de contorno y toman cuerpo por las diferencias de claridad. Los valores claros dan vida a los relieves y los hundimientos son representados con valores oscuros.

Llama la atención la riqueza de matices que presenta dicho elemento en el cuadro, estos se construyen a partir de un fondo de color amarillo ocre, sobre el cual se aplicaron pinceladas transparentes verdes para dar sombras y blancos para dar luces. En todo momento siguen el sentido de la forma lo que le da mayor eficacia al modelado, y progresivamente van imprimiendo saturación a las tramas que forman, permitiendo siempre que se trasluzca algo del amarillo ocre de fondo, lográndose un efecto coloreado muy vivo y vibrante.

Los paños delgados y translúcidos son ejecutados con gran maestría, el juego de transparencias que describen avivan el contraste de efectos texturales. El velo postrado en la cabeza de la Virgen es tan fino y bien logrado, que enseguida emana una sensación de ligereza descrita por su caída natural y destellos claros.





Por otro lado la delicada túnica del Niño es muestra del alto grado de luminosidad y fuerza de color, que Giotto supo extraer a la pintura con yema de huevo. Aprovechando las cualidades que imprime el fondo blanco de gesso, Giotto creó un juego de luces, transparencias y reflejos de color que hacen que tanto la Virgen y especialmente el Niño sean una fuente de luz para todo el cuadro, explotando al máximo el potencial lumínico de la técnica. Es impresionante la vibración que adquiere la pintura, la cual es acrecentada por el trabajo de dorado con mordiente que decora las vestimentas. El manto del Niño es inundado por un tono rosado, que toma mayor intensidad en las sombras de los drapeados, las cuales en las áreas más oscuras son profundizadas con un poco de negro, aplicado en forma diluida. Dichos tonos negros sirven además para definir algunas partes del cuerpo del infante, que la tela deja entrever. Se puede observar cómo los delicados tramados de pinceladas semitransparentes, emulan el entramado del tejido y se van dividiendo en múltiples matices rosas, que en las zonas de mayor luz se aclaran hasta llegar al blanco puro y en las partes próximas al forro del manto de la Virgen, se tornan de rojo como resultado del reflejo del rojo encendido que irradia este último.

En esta obra podemos ver llevadas a la práctica casi todas las técnicas y efectos descritos en el *Libro del Arte* de Cennini.

# Giovanni di Paolo (Siena 1403-1482) Activo de 1417-1482

Figura 9  
Giovanni di Paolo  
*San Juan Bautista*, 1430-35  
Temple de huevo y hoja de oro  
sobre madera, 140.3X46.8cm



La manera en que se valora la línea de contorno y se alterna con los tonos es muy interesante en esta imagen (Fig. 9), pues muestra la dirección que estaba tomando la pintura italiana al iniciar el siglo XV. El personaje, plagado de naturalismo, es en parte resuelto con línea de contorno, pero muy refinada y ligera que discurre por la figura y la reafirma para imprimirle mayor cuerpo y solidez.

No menos importante es el papel que desempeñan las gradaciones tonales en la estructuración de la forma, el cual se equipara al tratamiento lineal con el que se relaciona, quedando las dos soluciones formales recíprocamente complementadas.

Aunque las facciones del rostro: ojos, boca y nariz, están bien delimitadas por líneas de contorno; el mentón barbado de San Juan está conformado por delicadas pinceladas lineales, que describen con naturalidad uno a uno los pelillos que la componen, dando vida a múltiples matices ocres-rojizos y amarillos que se entrelazan con el *verdaccio* y los tonos de piel, dejando en ciertos sitios la base de tierra verde al descubierto.

En contraste el cabello tiene una solución más emparentada con la manera bizantina, es descrito por anchas pinceladas lineales que definen cada uno de los gruesos cabellos e imprimen el ritmo sistemáticamente ondulado, en donde ningún cabello se desvía ni un



ápice, lo cual le imprime un carácter rígido y artificial. La separación de cada mechón de la cabellera es clara, pues cada uno de estos da vida a una escala bien ordenada que va del ocre oscuro hasta el blanco puro, con el que se plasman los cabellos que reflejan la luz con mayor intensidad.

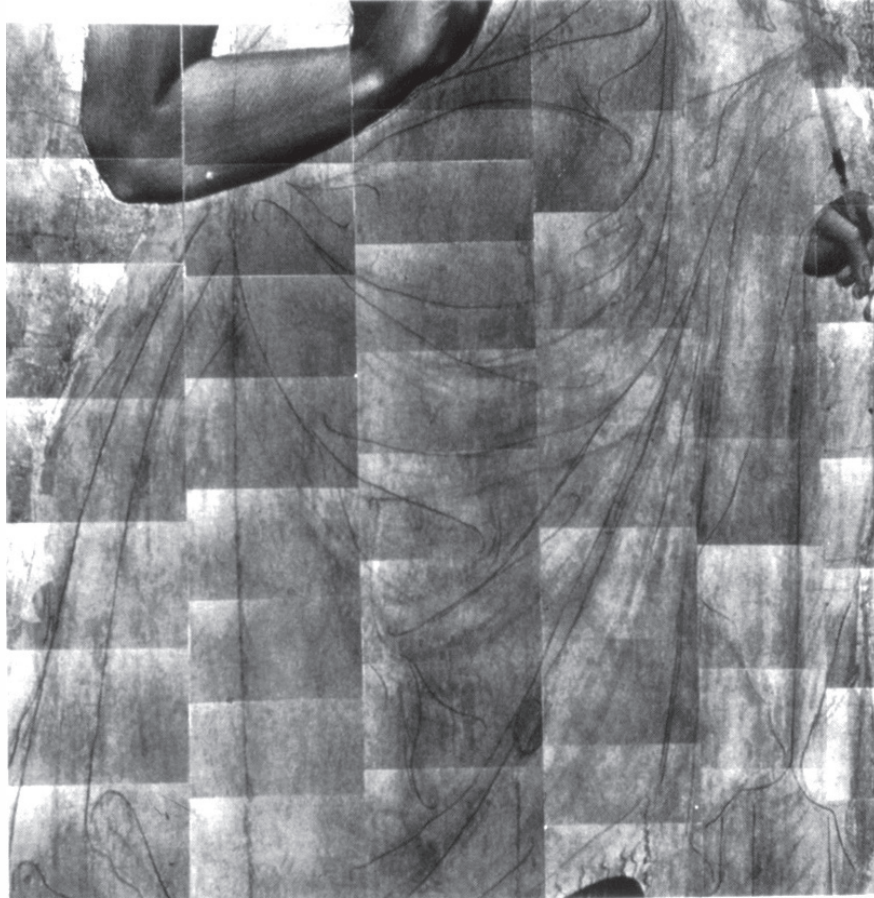
La línea fluida y de ritmo ondulante presente en el dibujo de Giovanni di Paolo, lo reafirma como parte de la tradición de la pintura sienesa, haciendo patente la influencia que ejerció Duccio en las obras de esta región. La reflectografía infrarroja muestra como sus composiciones se basaban en un dibujo preparatorio, en el que se esbozaban por medio de líneas muy precisas y a la vez de gran soltura, los principales contornos que estructuraban la figura, así se resolvía la impresión general que tendría la drapería, sin tramados o aguadas que marcaran las zonas de sombra, únicamente usaba línea con la que aportaba los trazos absolutamente indispensables para plasmar el objeto en su carácter esencial (Fig. 10).

El tratamiento que se sigue en la ejecución de las carnaciones es muestra de la técnica que se implementó para dotarlas de mayor vibración, acrecentar sus valores cromáticos y crear volumen, aunque en lo esencial el procedimiento sigue ajustándose a las indicaciones dadas en el *Libro del Arte*, en cuanto a que había que partir de un fondo de tierra verde, utilizar verdaccio para las sombras y hacer una gradación tonal del rosa que se va aclarando por adición de pigmento blanco para impartir relieve y zonas de luz a las figuras. La obra muestra como se variaron estos principios para pasar a un grado mayor de refinamiento, pues Giovanni di Paolo a partir de una paleta constituida por rojo, verde, un color marrón, amarillo ocre, blanco y negro, logró conseguir a base de maestría en la aplicación de la pintura, un sin número de matices.

El uso de tonos marrón no se limita a las zonas de sombra, y de igual manera los tonos rosados no se restringen solo a los valores de luz. Aquí se puede ver cómo evolucionó este principio y con mucha

Figura 10  
Reflectografía de *San Juan*  
*Bautista*, Giovanni di Paolo





habilidad se logro hacer que marrones, verdes, rosas y ocre se mezclaran en cualquier zona, sin que el claroscuro fuera debilitado, matizando correctamente cada tono para que presentara el grado de claridad u oscuridad que respectivamente se requería, de este modo las pinceladas de tono marrón, se mezclan sutilmente con las rosas en las zonas de luz y forman valores intermedios, permitiendo describir detalles tan sutiles como las venas que se observan en las espinillas del personaje.

En las zonas de sombra no solo esta presente el *verdaccio* superpuesto a la base de tierra verde, sino que por medio de pinceladas transparentes, se enriquece el efecto óptico de color sumando tonos rosa oscuro; además, dichas zonas de sombra se refuerzan adicionando cantidades variables de pigmento



negro, el cual imprime mayor relieve y en determinados casos, permite delinear con mayor fuerza algunos contornos, tal como lo muestra la pierna izquierda de San Juan.

Es de destacarse la solución que se da a los huesos de la clavícula, que para lograr que destaquen, el pintor se abstiene de cualquier tipo de delineado y echa mano de las cualidades del tono para lograr que el verde de fondo funcione como sombra y a través de una progresiva saturación de pinceladas transparentes claras, la pintura vaya adquiriendo más cuerpo hasta tornarse más opaca en las zonas de mayor relieve, consiguiendo que por el contraste, el verde y los colores pardos aplicados en forma transparente, den profundidad, efecto en el cual la capacidad expresiva del plumeado es potenciada, pues además de que reafirma el modelado siguiendo el sentido de la forma y contribuye al efecto de color imprime a toda la composición fuerza y vitalidad.

Profundizando en la alta factura que presenta el modelado, la cual es muestra también de las variantes que se imprimieron al método clásico, se observa como el pintor para modelar un vestido empleo finas pinceladas yuxtapuestas que siguen el sentido de la forma construyendo delicadas tramas, lo cual imprime gran vibración a las formas y permite obtener una escala tonal y cromática mucho mas amplia además de dotar con mayor voluptuosidad a toda la figura. Como es evidente en el manto rosa de San Juan Bautista, las pinceladas son depositarias de buena parte de la expresión de la pintura, pues ellas van siguiendo la forma de todos los drapeados dotándolos con relieve y profundidad; factores que sumados a los de luz y sombra dan un gran efecto al manto, que se convierte en una masa de fuerzas rítmicas y dinámicas. La fuerte luminosidad que emana dicho manto es causada por la aplicación de la pintura a partir de capas transparentes sobre el fondo blanco de yeso, pues la luz atraviesa dichas capas de veladuras en forma similar a la que sucede cuando atraviesa un cristal coloreado, reflejándose en el fondo claro y aportando un alto grado de luminosidad.

Este manto es también muestra de las variantes que se aplicaron al método tradicional, para hacerlo evolucionar. En lo esencial está resuelto a la manera clásica que imperaba en las obras del *Trecento*. Las gradaciones tonales casi sin excepción, eran conseguidas aclarando el color puro de base con albayalde descomponiéndolo en tres tonos:

“...Toma como siempre tres posillos: pon en el primero dos partes...[del color elegido]...y una de albayalde; en el tercero dos partes de albayalde y una...[del color elegido]...y mézclalos bien. Después toma el pocillo aun vacío, o sea el segundo...[y]...pon en el la misma cantidad de los colores de los pocillos primero y tercero, y haz con ellos una mezcla...con el primer color, mas oscuro, perfila los contornos y pliegues mas oscuros. A continuación toma el color intermedio y rodea los pliegues oscuros y rellena los espacios entre



ellos, de modo que adquieran relieve. Por último pasa el tercer color por las partes más luminosas de los pliegues, para que adquieran más relieve. Ve difuminando bien los colores..."<sup>66</sup>.

Seguido a esto y por último se resaltaban los toques de luz añadiéndole al tono más claro un poco más de albayalde y en los relieves de luz intensa se aplicaban los toques de blanco puro. Siendo muy raros los ejemplos en los que la gradación tonal se resolvía utilizando más de un color puro en combinación con el blanco, como el caso particular de la representación de los colores tornasolados, o cuando se querían obtener verdes o violetas.

En esta pintura la expresión nuevamente evoluciona al refinar la técnica sumándole algunas variantes, sobre todo en el método de aplicación de la pintura cifrando en la pincelada gran parte del efecto expresivo, siendo esta la que da vida al sólido modelado aportándole un vigoroso ritmo e inundando de luminosidad toda la composición, aunando a esto la maestría con la que Giovanni di Paolo maneja la escala tonal, dividiendo el color en múltiples matices y delicadas transiciones que dan por resultado una escala tonal de extensa amplitud aunque esta se mantenga en una clave alta, tal y como se puede observar en el manto del bautista donde se va de los valores más claros, presentes sobre todo a la altura del abdomen del personaje, hasta las zonas de mayor sombra que parten de su mano izquierda y descienden describiendo los dobleces del manto hasta llegar a la parte inferior, donde el matiz rojo es más intenso a pesar de ser algo oscuro, así se observa en el fragmento de manto que está entre las espinillas del personaje, donde se encuentra el rojo más intenso.

La correcta valoración tonal hace evidente la separación en dos planos de distancia entre la parte frontal del manto, la cual es muy clara, y la interior que se percibe menos próxima al ser descrita por valores oscuros, reafirmando la separación de estos dos planos al delimitar la orilla frontal del manto con línea de contorno. El tratamiento cromático presente en él ilustra perfectamente a lo que se referían los pintores cuando hablaban de color local, en donde el objeto pintado debía presentar este color en todas sus partes sin desviaciones hacia otro color distinto. Durero lo expresaba de la manera siguiente:

"Tienes que pintar de tal forma una cosa roja que sea roja por todas partes, y lo mismo con todos los colores... Por eso, ten cuidado de sombrear cada color con un color que se le compare. Supongamos que pongo un color amarillo. Si ha de quedar en su clase, tendrás que sombrearlo con un color amarillo que sea más oscuro que el color principal. Si lo desplazas con verde, lo sacarás de su clase y ya no será amarillo, sino que de él surgirá un color chillón..."<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Cennini, Op.cit., p.125

<sup>67</sup> Pawlik, Johannes, *Teoría del Color*, España, Paidós, 1996, p.119.

# Mantegna

## (Isola de Carturo 1431-1506)

### Activo de 1448-1506

Figura 11  
Mantegna  
*Virgen de las cuevas*, 1489-1490  
Temple sobre madera,  
29X21.5cm



**E**n la segunda mitad del siglo XV la evolución que presenta la pintura italiana se hace mas que evidente. El espíritu humanista toma toda su fuerza e impulsa a los artistas a dar el siguiente paso hacia un mayor naturalismo, a pensar más en la composición del espacio, crear atmósfera utilizando más pintura, desarrollando paisajes en los que se imitaba con fidelidad a la naturaleza y por su puesto, empleando los incipientes avances en perspectiva, los cuales serian importantísimos para la pintura de este periodo y alcanzarían un gran desarrollo dejando atrás la última etapa de la Edad Media y dando inicio a una etapa renovadora, de nueva vida: el Renacimiento.

Los fondos dorados son hechos a un lado y las figuras de santos, es decir, la figura humana deja de ser lo único que se pinta con principal interés, pues la pintura ahora representa cada detalle del paisaje que envuelve a estas figuras y es necesario poner atención y observar con la misma meticulosidad que a la figura, el entorno en el que esta emplazada, pues en él también se deposita parte de la carga simbólica que se maneja en la obra, convirtiéndose en parte importante de la composición tanto espacial como cromática de la pintura.

Todo lo anterior está presente en esta obra: *La Virgen de las Cuevas* del ingenioso pintor Andrea Mantegna (Fig. 11), que es tan solo uno, entre los múltiples ejemplos pictóricos que se pudieran tomar de esta floreciente etapa de la pintura italiana. En ella se hacen objetivas las





aportaciones acaecidas en la Edad Media en cuanto a mejoras de materiales y procedimientos para su obtención, así como el descubrimiento de nuevos materiales y sobre todo el crecimiento en la gama de pigmentos disponibles.

El alto nivel técnico al que llegaron los pintores italianos se puede observar desde la forma de proyectar e iniciar sus obras, tal y como lo demuestran los elaborados dibujos preparatorios que precedían a la labor pictórica. Son célebres los dibujos preparatorios de Mantegna que afortunadamente han llegado hasta hoy día; permiten conocer más acerca del método de creación de este pintor. El realizaba estudios muy detallados, sobre todo de las figuras principales, en los cuales resolvía buena parte de la construcción compositiva pero ya en la obra, afinaba y sumaba detalles dibujándolos directamente.

Algunas de las obras de Mantegna han sido sometidas a estudios. Reflectografías infrarrojas han demostrado<sup>68</sup> que una parte del dibujo preparatorio se calcaba sobre el soporte imprimado y otros detalles se dibujaban libremente sobre el mismo. La técnica para pasar el dibujo a la tabla consistía en hacer el estudio sobre papel al tamaño necesario, dicho estudio se perforaba a intervalos siguiendo los contornos principales del dibujo, para posteriormente fijarlo sobre el soporte y espolvorearlo con polvo de carboncillo o algún pigmento, lo cual se hacía empleando una muñequilla hecha con una tela de tejido abierto por la que pudiera pasar el polvo de carbón. Al golpear con esta muñeca sobre el papel, el polvo de carbón solo pasaba a través de los orificios, y de esta manera quedaban plasmadas por puntos de calco las figuras, que se repasaban con tinta.

Sin embargo, esta era tan solo una de las formas en la que se esbozaba el dibujo sobre el soporte imprimado, pues a Mantegna le gustaba complementar la composición con dibujos realizados directamente, por ejemplo, marcando los espacios con líneas rápidas y rayados, dejando para el final la elaboración de la vegetación. Este era el método que le dictaban sus necesidades de creación. De esta manera por un lado tenía un método muy preciso y calculado para determinar la distribución de las figuras en el espacio y por otro un método más libre que daba paso a la experimentación.

La confección tan meticulosa de los estudios también respondía al hecho de que en ocasiones Mantegna dibujaba directamente con carboncillo las figuras sobre la tabla, tomando como modelo dichos estudios, aunque algunas partes las cambiaba sin haber de por medio dibujo previo alguno, simplemente siguiendo los impulsos de su inspiración. Así equilibraba el acto creativo combinando la planificación y la improvisación.

Observando con detenimiento La Virgen de las Cuevas se puede distinguir que por múltiples partes de

---

<sup>68</sup> Doerner, Max, Los materiales de pintura y su empleo en el arte, España, Ed. Reverte, S.A., 2001, 425pp.





la obra emerge o se deja entrever un matiz rosa pálido. Esto muy probablemente puede ser indicio de que en esta obra se usó una base coloreada, técnica que según Mayer "...los pintores han aplicado desde tiempos muy antiguos..."<sup>69</sup>. Para obtener una base con estas características se aplica una ligera veladura de un color, en este caso rosado, que sea lo suficientemente delgada y transparente para no anular las ventajas ópticas en cuanto a luminosidad y blancura, que ofrece una imprimatura de gesso. Para cumplir este propósito los templeos o pinturas a la cola son las más adecuadas pues es importante que se produzca una capa intermedia que no elimine en exceso la absorbencia del soporte y que permita la correcta adhesión sin perjudicar las relaciones estructurales entre las capas.

Son muy evidentes los tonos rosas que afloran en toda la extensión rocosa de la colina, en ella se ven plasmadas múltiples pinceladas que oscilan entre el verde, ocre amarillo y marrón, entonados con blanco y negro, todas estas superpuestas sobre un color predominantemente rosado, que es el elemento importante para obtener el efecto de color.

En el cielo sucede lo mismo, por aquí y por allá se deja ver un poco de este color rosado que reafirma el efecto atmosférico, lo que se conoce como *perspectiva aérea*, aspecto que el cielo necesita para tomar carácter y qué decir de las casas al fondo del paisaje y en contacto directo con el cielo, las cuales reflejan por múltiples lados este mismo color.

El tratamiento que Mantegna da a la montaña revela aspectos importantes sobre su procedimiento pictórico, consistente en la aplicación de múltiples pinceladas de pintura transparente superpuestas. Ajustándose a lo que se consideraba la práctica correcta de la pintura al temple, en donde la sensación de modelado, el efecto de color y aun los planos amplios de un mismo color, se obtenían pincelada por pincelada hasta llegar a la saturación deseada.

Sobre el fondo rosado Mantegna utilizó el color marrón para dar forma al accidentado relieve de la montaña con pinceladas muy anchas y otras finas, con él también pinta grietas y cavidades. La valoración y expresión de la línea es el medio que permite dar carácter y vida a estas grietas y accidentes tectónicos. Muy probablemente con este tono esbozó en términos generales a la montaña y enseguida echó mano de los matices amarillos, verdes y grisáceos que fueron aplicados en finas pinceladas, siguiendo el sentido de la forma. Con estos últimos tonos reafirma el relieve rocoso, marca zonas de follaje y coloca algunos arbustos aquí y allá, estos últimos trabajados con un oscuro tono verde.

Esta montaña es el claro ejemplo de la manera en la cual evolucionó la pintura italiana, en donde la paleta crece y se emplea el color con mayor diversidad a diferencia de las resoluciones obtenidas en

---

<sup>69</sup> Mayer, Op.cit., p.336.

tiempos anteriores, en donde cada objeto se resolvía con su color local, descomponiéndolo en tonos por la adición de blanco principalmente y en algunos casos negro. Son contados los ejemplos en los que se puede ver que un objeto es resuelto por la mezcla de mas de dos colores, pues tal y como lo menciona Cennini<sup>70</sup>, la costumbre era usar un color e irlo descomponiendo en diferentes tonos al aclararlo con blanco de Plomo. En dicha montaña se puede observar que se construyen diversos tonos de verde, unas veces mezclándolo con marrón y otras con amarillo y, por supuesto, también mezclándolo con los colores acromáticos blanco y negro, con los cuales se obtenían diversas variedades de grises. Esto hace evidente la necesidad que tenían los pintores de este tiempo de abordar nuevas formas para la obtención de efectos de color, experimentando más con la posibilidad de encontrar distintos matices por el involucramiento de distintos colores, motivados también por la necesidad de representar a la naturaleza tal y como la veían, lo que trajo como consecuencia el crecimiento de la paleta, que fue posible gracias al auge que experimentó el comercio y el perfeccionamiento en la obtención de materiales, provocando que fueran accesibles una amplia variedad de pigmentos.

Mantegna coincide con este periodo, por ello tuvo acceso a un aceite de linaza de mayor pureza y a distintos disolventes volátiles y barnices obtenidos por medio de la destilación. Esto, y fundamentalmente el perfeccionamiento en los métodos de purificación del aceite de linaza, fueron factores determinantes para que paulatinamente las técnicas del temple se fueran mezclando con las cualidades de los aceites secantes, hasta que alrededor del siglo XVII, el aceite en si mismo diera paso a una nueva técnica: el óleo el cual fue adoptado como la técnica de mayor uso en toda Europa.

Precisamente en la segunda mitad del siglo XV la influencia de las técnicas flamencas, en donde se explotaban mas las cualidades de los aceites secantes, ejercían un influjo cada vez mas fuerte sobre las técnicas pictóricas italianas en las que el temple por muchos años fue la técnica por excelencia. John Canaday menciona que "...Desde los talleres del Norte de Europa el conocimiento de la nueva técnica...[el óleo]...se extendió a Italia, donde los venecianos la acogieron con particular entusiasmo."<sup>71</sup> .

Mantegna no podía permanecer ajeno a este contexto plagado de evoluciones técnicas en la pintura, se mantuvo fiel a la pintura al temple pero no inmóvil, como lo muestran sus obras, que en análisis científicos han demostrado que no se limitó a usar un único tipo de temple, sino que experimento con distintas variedades, tales como el de caseína, cola y por supuesto el tradicional temple de yema de huevo además, en lo concerniente a soportes no se restringió a usar el consolidado soporte de madera, sino que también se avocó a experimentar con uno nuevo que surge a la par de las técnicas con aceites secantes: el lienzo tensado sobre un marco de madera.

<sup>70</sup> Cennini, Op.cit.

<sup>71</sup> Canaday, John, *Metropolitan Seminars in Art*, Portfolio 9, USA, Metropolitan Meuseum of Art, 1958, p.21.



La poca cobertura que presenta el vehículo sobre el pigmento en las películas de pintura al temple al estar secas, le confiere un carácter rígido, por lo que es necesario usar un soporte de iguales características. Sin embargo, Mantegna hace ver que este principio no es una ley pues haciendo un alarde de oficio y demostrando que cuando el artista comprende muy bien la manera en que actúan sus materiales, puede controlarlos, demuestra que se pueden hacer obras al temple sobre lienzo perfectamente estables y permanentes como lo evidencian varias de sus obras, aun las más importantes de su producción.

Doerner<sup>72</sup> menciona datos valiosos sobre algunos aspectos acerca de la técnica de Mantegna, basándose en un estudio científico hecho por Christiansen K. y Rothe, en el que se aportan algunas noticias sobre los aglutinantes con que fueron mezclados los pigmentos, estructura de las capas pictóricas, dibujo preparatorio y composición del soporte, entre otros. Acerca del soporte de la pintura se reafirma la cuestión de que además de la madera empleó el nuevo soporte de lienzo, el cual preparaba aplicándole una delgada capa de yeso como imprimatura.

El cimiento técnico de la obra de Mantegna fue el temple de huevo, con el que lograba una pintura de alta luminosidad y de tonos semi-mates como es característico en este tipo de procedimiento. Así lo hacen patente sus figuras de contornos bien definidos y fuerza cromática. La riqueza pictórica de las obras de Mantegna hizo pensar a personas como Vasari que estas estaban hechas al óleo, lo cual no es correcto. Se sospecha que en algunas de sus obras adicionaba sus temples con una pequeña cantidad de aceite secante, en pos de conseguir transiciones de color más fundidas y algunos efectos más ligados al óleo, lo cual es muy probable pues un pintor del genio y visión de Mantegna no podía permanecer al margen de los adelantos que estaba experimentando la pintura de su tiempo.

Los análisis comprueban<sup>73</sup> que además del temple de huevo, Mantegna utilizó el temple de caseína y realizó algunas obras con aglutinantes a la cola así como mezclas en donde alguno de estos dos últimos aglutinantes se combinaba con el temple de yema de huevo, todo esto obviamente con el fin de ensanchar los medios de la expresión y lograr una mayor diversidad de efectos pictóricos.

El tratamiento de las carnaciones en La Virgen de las Cuevas, se observa distinto al tradicionalmente desarrollado en tiempos anteriores. No hay ningún indicio que muestre el empleo de un fondo de tierra verde. Observando detenidamente la piel de la Virgen y el Niño, todo apunta a deducir que se usó el mismo rosa de fondo antes observado en las montañas, reafirmando la idea de la aplicación de una base de color. La cara y zonas de piel reflejan el rosa por múltiples sitios de dichas carnaciones, en

---

<sup>72</sup> Doerner, Op.cit.

<sup>73</sup> Doerner, Op.cit., p.324-325.

especial en el costado derecho de la base del cuello queda al descubierto, funcionando perfectamente para dar la sensación de un reflejo coloreado. En este mismo lado el contorno del cuello es claramente rosado y se ve que sirvió como tono medio sobre el que se aplicó el gris frío que acentúa las sombras del cuello y posteriormente se trabajaron las zonas de luz. Se ve que se siguió la técnica de aplicar el color base para dar el medio tono, sobre el que posteriormente se aplicaron los tonos de sombra y por último se trabajaron las luces.

Hasta el tratamiento de las sombras muestra un renovado enfoque de la pintura, puesto que no se limita a un solo tono su solución. En el rostro de la Virgen hay tonos de sombra que tienden al marrón; en el cuello, el tono de sombra es gris frío y en la mano izquierda de la Virgen la sombra es de un marrón muy calido.

## Sandro Botticelli (Florencia 1445-1510) Activo de 1465-1510

Figura 12  
Botticelli  
*La primavera*, 1482  
Temple sobre madera de álamo,  
203X314cm  
Florencia Galería de los Uffizi



Las pinturas de Botticelli son reconocidas por varios especialistas como ejemplo del más alto nivel de desarrollo de la técnica del temple.

Este pintor de poderosa fuerza creativa y depurada técnica, supo desentrañar la dinámica de este medio y entender las posibilidades de sus materiales logrando multiplicar sus valores y aprehender la forma expresiva que anhelaba. Todos los conocimientos aportados por sus predecesores fueron absorbidos por él y complementados con una innovadora forma de proceder, que era guiada por el dictado de su temperamento y necesidad de creación, lo cual llevó a Botticelli a variar la técnica tradicional de la pintura con yema de huevo, tal y como fue practicada por Cennini, dotándola con nuevos efectos expresivos. Vino a derrocar viejas ideas fijadas en las mentes de los pintores, asumidas casi como máximas y que aun en tiempos modernos son seguidas, en cuanto a ciertas recomendaciones de lo que se consideraba “la práctica razonable” de la pintura al temple, abordando aspectos tales como: la clave tonal, los soportes, formatos más adecuados y el orden de aplicación de la pintura, por mencionar algunos.

Sandro Botticelli al igual que Mantegna estuvo activo en el Renacimiento Temprano, cuando la experimentación con aceites secantes tomaba mayor fuerza, lo que a la postre concluiría en la adopción de la técnica del óleo como medio casi exclusivo para la pintura de caballete. Botticelli, como era de esperarse e igual que otros





pintores, también experimentó con las posibilidades de los aceites secantes en mezcla con el temple, y este hecho fue un factor muy importante para el curso que tomó la expresión de su pintura, y la pintura italiana en general.

Muy probablemente esta apertura a la experimentación con nuevos procedimientos, valiéndose igualmente con nuevos materiales, fue la que llevó a Botticelli a desafiar la recomendación que restringía el uso del temple a formatos medios o pequeños; y aun fue más allá, pues se atrevió a utilizar el lienzo, un soporte de naturaleza flexible. Éste se hacía tensando dicho lienzo sobre un bastidor de madera, por tanto es muy ligero y tiene la ventaja de ser fácilmente transportable, aun en obras de grandes dimensiones. Botticelli decidió plasmar sobre este soporte una de las obras maestras de la pintura: *El Nacimiento de Venus*, la cual pintó en 1485, al temple, en un formato de 172.5 de alto por 278.5cm de largo y hasta hoy día se conserva en perfectas condiciones. Lo que demuestra que además de su potencia creativa, el pintor contaba con sólidos conocimientos técnicos, de los cuales hizo gala para probar objetivamente el potencial que encerraba la técnica de pintura al temple, cuando quien la utilizaba entendía muy bien sus principios.

Pero de entre las obras que destacan por su revolucionaria técnica y riqueza de expresión, pocas son como *La Primavera* que además de sus atributos formales e imponentes dimensiones (203X314cm), encierra un amplio número de elementos simbólicos expresados por medio de la más diminuta de sus múltiples flores, y articula a su vez un discurso enigmático que se ha prestado a las más diversas y extensas interpretaciones por parte de los historiadores del arte, manteniendo vigente su poder de fascinación y estimulación sobre quien la aprecia, a tal grado que la gente de todo el mundo sigue adquiriendo reproducciones de ella en diversos tamaños, y no solo eso, pues en esta era de mercantilismo exacerbado, esta obra se ha impreso en los objetos más inusitados como playeras, botones, tazas, etc.

No pocos pintores han caído bajo el encanto de esta pintura, influenciando fuertemente su propia obra con el estilo que ella presenta, como sucedió con los prerafaelistas o siendo impulsados a elaborar una copia o interpretación de la misma, sea en pintura, collage o en un mural de cerámica.

Todos estos elementos simbólicos y el poder en sí mismo que encierra la obra son fruto de la sensibilidad, avanzada visión y poder de inventiva que poseía Botticelli, pero no menos importante para este hecho fue que el artista ostentara sólidos conocimientos en materia de técnica pictórica, los cuales empleo con plena conciencia, mostrando oficio y probando en la práctica lo que la técnica pictórica representa para el pintor: la posibilidad de descubrir los medios que le permitan dar forma a la expresión que anhela articulando su discurso con sólidos valores expresivos y reduciendo en gran medida las limitaciones materiales en la creación de la obra.

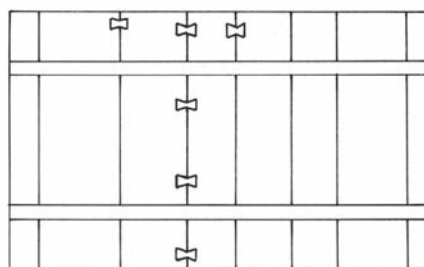


En la revolucionaria técnica que Botticelli desplegó en *La Primavera*, se cimienta una parte importante del poder que posee esta obra, la cual se valió de un complejo entramado técnico para obtener todo su impacto. Estas aseveraciones se sustentan a sí mismas desde las primeras capas de pintura que constituyen la obra, donde el pintor adoptó un totalmente inusitado pre-pintado negro, que utilizó como fondo de color para encima resolver los elementos del follaje y del prado, el cual le permitió dar forma al fuerte contraste conseguido en la obra, que sirvió para reafirmar a las figuras y destacar a la humanidad como el eje de la vida, poniendo de manifiesto cómo se manipuló la técnica para que ésta expusiera lo que fue el planteamiento principal de uno de los movimientos más trascendentales de la historia del arte: el *Renacimiento*.

Algunos especialistas aseguran (y el autor de este modesto trabajo comparte totalmente su punto de vista) que parte considerable de la fuerza expresiva de esta pintura se debe a los innovadores procesos técnicos desarrollados en la realización de esta obra, y para sostener esta afirmación no hace falta más que hacer un análisis de dichos procesos para ver como se transformaron en forma plástica.

*La Primavera* cuenta con 203 de alto por 314cm de largo y está pintada sobre tabla de álamo. Obviamente para obtener un soporte de madera de estas dimensiones fue necesario fabricarlo con varias tablas, pues en este tiempo las que estaban disponibles eran muy largas y de ancho reducido, tal y como se obtenían del árbol. Por tal motivo esta obra está formada por ocho tablas de 3cm de espesor y anchos variables, las cuales fueron unidas con cola y dos largos travesaños fijados de forma longitudinal por el reverso, con el fin de reforzar la unión de las tablas, con este mismo fin le fueron colocadas algunas juntas de “mariposa”.

En el estudio a cargo de Umberto Baldini<sup>74</sup>, realizado para ejecutar la restauración que se le practicó en 1982, A. Gambetta y E. Orlandi, muestran el siguiente esquema de la construcción del soporte:



---

<sup>74</sup> Baldini, Umberto, *Metodo e scienza operativa e ricerca nel restauro*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, p.235.

Sobre el soporte de madera se aplicó directamente la capa de imprimación. A pesar de que esta obra fue hecha en 1482 cuando las técnicas de imprimación descritas por Cennini estaban dejándose de lado, se encontró<sup>75</sup> que en lo general se siguió el proceso tradicional descrito por éste con una ligera variación, que consistió en la adición de una cantidad menor en relación a la de cola, de un material graso similar a un aceite secante.

Tal y como el método tradicional lo dictaba la capa imprimatoria está hecha de cola mezclada con yeso en su forma de sulfato de calcio y aplicada en dos capas de diferente espesor, presentando tan solo una pequeña variación pues se le añadió el aceite antes mencionado y un poco de carbonato de calcio.

La capa de yeso en contacto directo con la madera es gruesa, porosa y de textura tosca, mientras que la capa que le sigue, aunque esta hecha con los mismos materiales, presenta una consistencia más compacta y una textura fina, además de una mayor cantidad de cola. Mostrando que se siguió el procedimiento característico del *Trecento* y *Quattrocento* de extender primero el *gesso grosso* y en la capa superior el *gesso sottile*.

Encima de la base de gesso fue dibujada la composición general y enseguida Botticelli aplicó una delgada capa de color en ciertas zonas, tal y como se hacía antiguamente al pintar las carnaciones, sin embargo en la pintura de Botticelli, la aplicación de este procedimiento no responde a una costumbre, pues dándole un vuelco lo emplea para desarrollar un efecto expresivo particular de suma importancia para el resultado final de la pintura. En vez del fondo de tierra verde, decide extender una capa de blanco de plomo como fundamento para las carnaciones, que a su vez también lo es para los vestidos y llevando más lejos su experimentación con nuevas formas de construir el color, en las zonas de prado y de vegetación extiende un pre-pintado con pigmento negro de carbón aglutinado con yema de huevo<sup>76</sup>.

El proceder de esta forma, era algo raro y muy aventurado, pues por características mismas de la técnica, los pintores generalmente dejaban la aplicación de capas oscuras para el final, evitando destruir el efecto lumínico que la imprimación de gesso transmitía a las capas puestas sobre él y por si esto fuera poco le añadía mayor complejidad a la construcción de la pintura, pues al ser el temple de huevo una pintura de esencia translúcida, tendía a reflejar bastante del color que tenía debajo, corriéndose el riesgo de que los colores puestos sobre esta capa negra quedaran sucios y oscuros.

Por otro lado las características del temple lo hacen más adecuado para ser manejado en claves tonales altas, de intensa luz, tal y como se trabajó en las pinturas del *Trecento* y *Quattrocento* en obras plenas de colorido y luminosidad.

---

<sup>75</sup> Baldini, Op.cit.

<sup>76</sup> Baldini, Op.cit.





Así que, con el grado de desarrollo que presentaba la técnica y observando los efectos que hasta ese entonces se habían conseguido todo apuntaba a que el temple tenía forzosamente que ser utilizado en una escala tonal alta, donde los tonos muy oscuros quedaban descartados, sin embargo, cuando Botticelli aplicó el pre-pintado negro donde desarrollaría la vegetación, ya tenía una idea muy clara del efecto que quería desarrollar y de cómo iba a proceder para lograrlo, puesto que no iba a utilizar el temple tradicional descrito por Cennini. Buscaba obtener un franco contraste entre la vegetación y los cuerpos humanos que darían vida a su obra. Para lograrlo tuvo que variar la composición de dicho temple, por lo cual decidió experimentar con las cualidades de los aceites secantes con los que en esa etapa se empezaba a ensayar, en parte por la influencia que ejercieron las pinturas de los flamencos primitivos de las cuales se tenía noticia, aunque no muy precisa, de que en su realización se había hecho uso de estos aceites, obteniendo muy buenos resultados, lo que produjo que los pintores fueran interesándose en entender sus posibilidades y el modo de perfeccionarlos.

Inmerso en este contexto, Botticelli encontró que al adicionar el temple con una cierta cantidad de aceite secante se hacía posible extender su escala tonal en los valores oscuros, los cuales ganaban profundidad, además de generar distintos valores texturales y desarrollar ciertos fundidos de pintura, pues al usar una emulsión mixta la pintura tomó características intermedias entre las del óleo y las del temple.

Gracias al estudio y trabajo de conservación que llevó a cabo Humberto Baldini, en colaboración con M. Matteini y A. Moles<sup>77</sup>, se han podido conocer aspectos muy puntuales en cuanto a la técnica pictórica de Botticelli. Dichos análisis vienen a corroborar algunos aspectos, que con un atento examen a simple vista pueden ser descubiertos destacando entre ellos el uso de dos vehículos de pintura distintos, en este caso dos tipos de temples, desarrollando con cada cual un efecto expresivo determinado.

Los especialistas encontraron en *La Primavera* dos tipos de sustancias aglutinantes principales: una proteica proveniente de la yema de huevo y otra grasa que excede los estándares normales de contenido de esta sustancia en el huevo, apuntando hacia la presencia de un aceite secante. Además de encontrar una sustancia resinosa ligada al empleo del verde de cobre.

Los resultados aportados por dicho análisis permiten ver que Botticelli comenzaba pintando con la emulsión de yema pura, como lo prueban los pre-pintados negros, en el caso de la vegetación y blanco de plomo, para las carnaciones y vestidos; y después continuaba pintando con "...un <<temple graso>> que probablemente era realizado emulsionando cierto porcentaje de aceite secante con el huevo."<sup>78</sup> Su técnica de aplicación de la pintura consiste en un complejo entramado de capas transparentes, esto es

---

<sup>77</sup> Baldini, Op.cit.

<sup>78</sup> Baldini, Op.cit., p.230



de veladuras, las cuales son delgadas en las carnaciones y de mayor espesor en la vegetación, pudiendo ser éste el indicio de que para resolver las carnaciones y los vestidos de las figuras humanas se empleó el temple de yema pura y en la vegetación, al necesitarse tonos mas profundos y oscuros, se añadió cierta cantidad de aceite secante para elaborar el *temple graso* que permitiera lograr estas características.

Al examinar ciertos detalles de la obra se hacen evidentes diferencias que existen entre las particularidades de la pintura de las figuras humanas y las que presenta la vegetación. Por ejemplo, si se observa con detenimiento el mechón de cabello de Cloris que se desvía hacia Flora (Fig. 13), se puede ver cómo el tronco que tiene detrás está claramente recortado siguiendo el contorno de dicho mechón y en algunos sitios deja entrever un poco del azul del cielo que aparece como un halo que rodea su perímetro. Esto comprueba que fueron pintados primero los personajes (tal y como lo corrobora el estudio de Baldini) y el fondo azul cielo, y en una segunda etapa la vegetación, en la cual se empleó el *temple graso* aplicado en capas superpuestas, ya que se buscaba además de un contraste lumínico, una diferencia textural que impartiera mayor naturalismo y riqueza a la obra.

Figura 13  
Cloris, detalle de La primavera,  
Botticelli



Si se hubiera pintado primero el tronco para luego superponerle los tonos amarillos claros de la cabellera de Cloris se hubieran alterado los matices y no se conseguiría igualar su luminosidad.

Al pintar a Flora se siguió el mismo procedimiento. Para construir las carnaciones y el vestido, se aplicaron delgadas capas de pintura transparente de intensa luminosidad, superponiendo en seguida, las capas de temple graso que dan forma a la corona, collar y múltiples flores que cubren su cuerpo, obteniéndose un fabuloso juego de contrastes de texturas.

Las carnaciones y vestidos fueron resueltas por superposición de veladuras transparentes y semitransparentes de poco espesor, que se aplicaron con finos plumeados siguiendo el sentido de la forma,

<sup>78</sup> Baldini, Op.cit., p.230



los cuales contribuyen a la sensación de modelado y a la vez animan el efecto lumínico buscado por el pintor quien inteligentemente, lo consiguió partiendo del principio de poner un fondo potentemente blanco, suministrado por el blanco de plomo, el cual refleja los rayos de luz que atraviesan la capa pictórica e ilumina con gran intensidad los colores transparentes puestos sobre él, siendo el temple de huevo una de las técnicas en las que este efecto se consigue con mayor eficacia.

La pintura de Botticelli asimiló todos los avances que había experimentado la pintura con yema de huevo en la Edad Media y le aportó los avances que se estaban gestando en su tiempo sumándole su sensibilidad y visión expresiva. Observando los rostros de sus figuras se distinguen las nítidas pinceladas a base de plumeados de alto refinamiento, que a la vez que imparten volumen visual a la forma sirven para elaborar el complejo efecto cromático, que maneja un número mayor de colores y por tanto, multiplica la cantidad de matices (Fig. 14). La construcción del color partió del pre-pintado de blanco de plomo sobre el que se extendió una capa amarillenta como color de base, compuesta de ocre, una

pequeña cantidad de negro de carbón y bermellón. Sobre este fondo de color se dio el matiz final de la piel empleando ocre, bermellón y negro entonados con blanco de plomo afinando el modelado con unos toques de laca roja.

El plumeado es en extremo delicado, se tiene que observar cuidadosamente para identificarlo. Las tramas que describe siguen el sentido de la forma aunque en algunos sitios unas van de izquierda a derecha y se entrecruzan con las que vienen de derecha a izquierda como se puede ver en los pómulos y mejillas del rostro de Flora. En determinadas zonas se pueden identificar además unas pequeñas pinceladas en forma de puntos de color que dan riqueza a la apariencia de la piel, la cual no se basó en el tradicional fondo de tierra verde.

La relación entre tono y línea esta muy bien equilibrada, pues volviendo al rostro de Flora, se puede ver como solo los contornos principales se enfatizan con línea, como se observa en el contorno de los ojos y párpados, en el rostro y base de la nariz, mas el tabique de esta ultima, pómulos, mejillas y barbilla, adquieren la sensación de volumen por el buen manejo de la escala tonal.

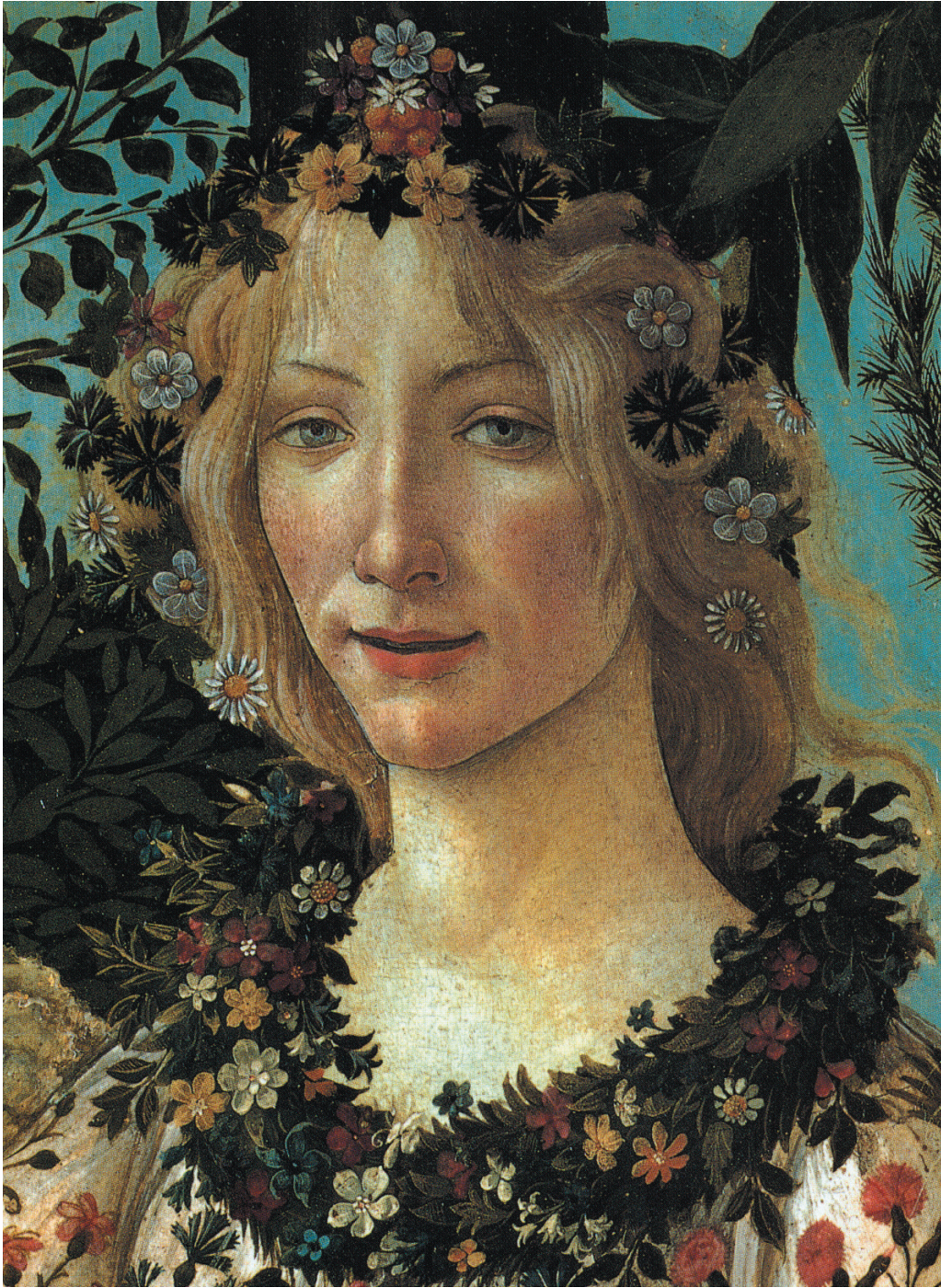
Esta forma de proceder al aplicar la pintura se ajusta a las exigencias de la técnica con yema pura, en cuanto a extender los colores en capas finas, pincelada por pincelada partiendo de un fondo blanco y usando una clave tonal alta.

Al pintar el prado y la vegetación el pintor toma una ruta muy distinta, podríamos decir opuesta, que se manifiesta desde el pre-pintado el cual es de color negro. Prueba de la intención del pintor de imprimir un categórico contraste que pusiera como foco de atención a las figuras humanas y situara a la vegetación en la parte más alejada, debido a la profundidad inferida por la paleta de tonos pardos y oscuros que el pintor decidió usar para este respecto.

Figura 14  
*Flora*, detalle de *La primavera*,  
Botticelli







Ya se han mencionado las características translucidas del temple de huevo que lo hacen inadecuado para superponerse a colores oscuros, sin embargo en este caso Botticelli ya había previsualizado el efecto que quería dar y la estrategia que iba a utilizar para proceder en forma inversa. Usando el temple de huevo adicionado con aceite secante, variación que le permitiría cumplir con su meta expresiva. Al agregar esa porción de aceite a la yema de huevo, su temple se tornó más espeso, un poco más cubriente y los tonos intensificaron su profundidad debido al cambio suscitado en el índice de refracción.

Se encontró que las capas de pintura que construyen el prado y los múltiples elementos de la vegetación, son considerablemente más gruesas que las que ostentan las carnaciones. Para desarrollar dichos elementos el pintor también siguió una técnica de veladuras superpuestas, partiendo del pre-pintado negro, sobre el que aplicó una espesa capa de malaquita de toscano, extendiendo después una capa un poco más delgada de verde de cobre transparente para ajustar el color.

Tanto el malaquita como el verde de cobre fueron colores esenciales para elaborar detalles como la corona de flora, el collar y diversas ramas aisladas, algunas de las cuales, que se proyectan contra el cielo, fueron ejecutadas con estos dos colores directamente sobre el fondo azul, prescindiendo del pre-pintado negro.

Las naranjas que dominan la zona superior del cuadro fueron pintadas con veladuras de minio anaranjado y blanco de plomo extendidas sobre las capas de malaquita del follaje, las cuales a su vez se cimientan sobre la delgada capa negra de fondo. Al proceder de esta manera se consiguió que dichas naranjas se ajustaran muy bien a los tonos oscuros de la vegetación.

Para plasmar el cielo de fondo se procedió de forma muy simple, aplicando una capa de blanco de plomo mezclado con un poco de azurita, la cual fue puesta directamente sobre el fondo de yeso.

El rojo vivo que irradia del manto de Venus, es ejemplo de la portentosa manera de construir el color por parte de Botticelli. Para pintar este manto le fue suficiente la laca de carmín, la cual logró descomponer en múltiples tonalidades para obtener mayor voluptuosidad en los drapeados. Todos los vestidos se construyeron sobre un pre-pintado de blanco de plomo y en el caso del manto de Céfiro (figura azul situada a la extrema derecha), partiendo de este mismo pre-pintado se modeló el manto con una mezcla de azurita y blanco de plomo.

*La Primavera* bien podría ser considerada como la obra en la que el temple llegó a su más alto desarrollo, tanto expresivo como técnico, en los tiempos en que esta técnica fue la principal en lo que a pintura sobre tabla se refiere, precediendo la llegada del óleo que tomaría su lugar. Es la muestra más representativa de





esta transición que dio un vuelco radical al arte de la pintura, la cual en lo sucesivo tomó una forma distinta a la que presentó en siglos anteriores. Esta obra quedó como prueba objetiva del potencial expresivo del temple, en el cual las limitaciones quedan muy reducidas cuando el pintor posee una fuerte capacidad creativa. Así lo hace ver Botticelli, quien con su gran talento y profundo conocimiento técnico supo desentrañar las posibilidades de esta técnica y aprovechar al máximo sus cualidades, consiguiendo dar forma a los delicados, rítmicos y transparentes drapeados de los vestidos, e imprimiendo una potente luminosidad a los cuerpos y rostros de los personajes. Con mucha inteligencia y una pequeña variación, consiguió adquirir un temple adecuado para desarrollar la expresión que buscaba bastándole unas gotas de aceite, pero mucha imaginación y aptitud para lograr ensanchar la escala tonal del temple, llevándola a alcanzar tonos más oscuros y profundos de apariencia distinta, con los que representaría los colores de la tierra, aspectos que en conjunto darían como resultado una obra de gran riqueza de texturas, así como de valores lumínicos y de sombra, con los que materializó ese contraste franco que permitió por medio de la obra artística plasmar los ideales enarbolados por el *Renacimiento*, en donde el ser humano era el fin.