

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL ARTE Y LA TECNICA DE LA PINTURA  
AL FRESCO EN EL MUNDO ANTIGUO.

T E S I S  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADO EN HISTORIA

GERMAN LOPEZ CRUZ

MEXICO, D.F.      1979

M. 24331



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

2

1

**A José Manuel**

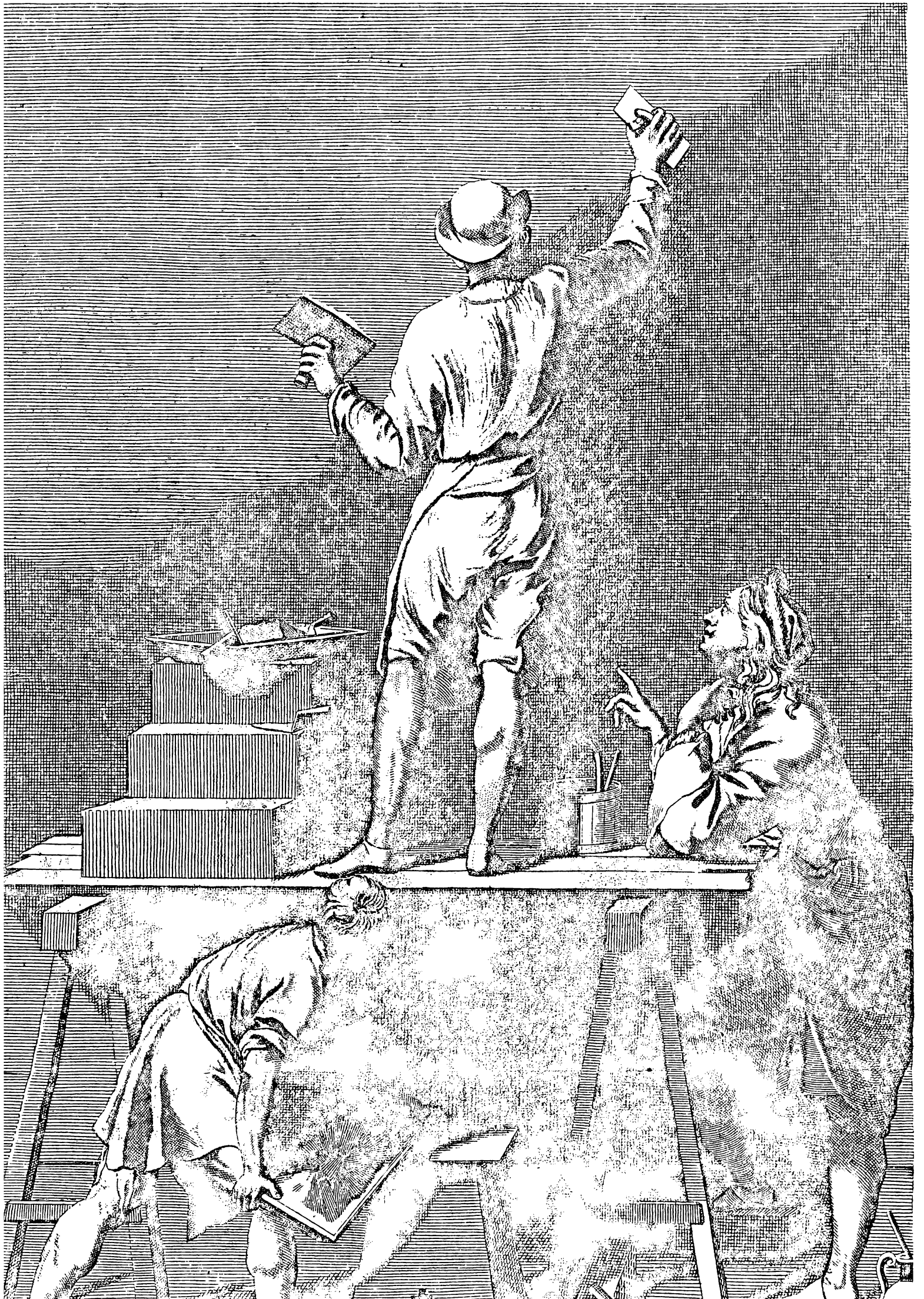
Quiero expresar mi agradecimiento a mis maestros por su constante estímulo, y a todas las personas que de alguna manera me han ayudado a realizar este trabajo.

‘

"Pasemos ahora a la pintura al fresco. Esta es la que obra con sola el agua, y los colores, con la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie donde se pinta: y es la más robusta y valiente de todas las maneras de pintar; así por el gran magisterio con que pide ser obrada, como por no rendirse a las inclemencias del tiempo. Esta es la que ha dado inmortal renombre a los gigantes de esta facultad."

! ..

Giorgio Vasari  
"Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos."



## I N D I C E

	<u>Página</u>
<u>INTRODUCCION.</u>	i
<u>CAPITULO I</u>	
LAS CUATRO TECNICAS PICTORICAS MURALES.	1
La Encáustica o Pintura a la Cera.	1
El Temple.	6
El Oleo.	12
El Fresco.	17
Cayo Plinio Segundo.	19
Vitruvio Polión.	21
El Monje Teófilo.	27
León Bautista Alberti.	29
Cennino Cennini.	32
Giorgio Vasari.	37
Francisco Pacheco.	40
Andrea Pozzo.	44
John Martin.	50
Antonio Palomino.	53
David Alfaro Siqueiros.	57
Diferencias entre las cuatro técnicas pictóricas murales.	64
Bibliografía contenida en el Capítulo I	66
<u>CAPITULO II</u>	
LAS TECNICAS DE LA PINTURA AL FRESCO EN EL MUNDO ANTIGUO: ASPECTO HISTORICO-ARTISTICO.	70
Egipto.	70
Creta.	75
Micenas y Tirinto.	81
Thera.	85
Paestum.	94

## I N D I C E

	<u>Página</u>
<u>INTRODUCCION.</u>	i
<u>CAPITULO I</u>	
LAS CUATRO TECNICAS PICTORICAS MURALES.	1
La Encáustica o Pintura a la Cera.	1
El Temple.	6
El Oleo.	12
El Fresco.	17
Cayo Plinio Segundo.	19
Vitruvio Polión.	21
El Monje Teófilo.	27
León Bautista Alberti.	29
Cennino Cennini.	32
Giorgio Vasari.	37
Francisco Pacheco.	40
Andrea Pozzo.	44
John Martin.	50
Antonio Palomino.	53
David Alfaro Siqueiros.	57
Diferencias entre las cuatro técnicas pictóricas murales.	64
Bibliografía contenida en el Capítulo I	66
<u>CAPITULO II</u>	
LAS TECNICAS DE LA PINTURA AL FRESCO EN EL MUNDO ANTIGUO: ASPECTO HISTORICO-ARTISTICO.	70
Egipto.	70
Creta.	75
Micenas y Tirinto.	81
Thera.	85
Paestum.	94



	<u>Página</u>
Vergina.	100
Etruria.	103
Roma.	118
Pintura Paleocristiana.	135
Bibliografía contenida en el Capítulo II	141
<u>CONCLUSIONES.</u>	148
<u>VOCABULARIO TECNICO Y ARTISTICO.</u>	154
<u>BIBLIOGRAFIA GENERAL.</u>	185

## INTRODUCCION.

Hace miles de años el hombre primitivos descubrió que las tierras, los jugos de ciertas plantas, los huesos calcinados, o los troncos y ramas quemados, al ser mezclados con agua o con grasas de animales, proporcionaban colores diferentes en cierto modo estables. El hombre sintió entonces el deseo de pintar, o mejor dicho, sintió la necesidad de representar y tener a su lado la imagen de los animales que cazaba y que eran su alimento para lo cual empleó el soporte que tenía más a la mano: el muro, las paredes de la cueva donde vivía. Así pintó bisontes, ciervos, toros y caballos, con una calidad tan extraordinaria, que cuando observamos estos santuarios del arte prehistórico, sentimos una profunda admiración al descubrir la inteligencia artística del hombre del cuaternario, que era ya tan desarrollada como para elegir, no el primer muro que le venía a mano, sino aquellos que por el relieve de las rocas, coincidían y hacían sentir su forma en bajo relieve. (\*)

La pintura mural constituye pues una de las primeras formas de expresión artística del hombre, corrientemente usada en las primeras civilizaciones. En Egipto, desde el S. XXVIII A. C. durante el Imperio Antiguo, hacen uso de la pintura mural al fresco para decorar las tumbas reales en Medum.

(\*) J. M. Lozano F., Historia del Arte, p. 36

Por lo que se sabe, los frescos más antiguos de una técnica altamente desarrollada son los de Cnosos en Creta. El proceso usado era esencialmente el mismo que ha llegado hasta nosotros a través del arte occidental. Los minoicos fueron hábiles en aplicar la mezcla, además de expertos pintores. Con el tiempo la mayoría de las paredes interiores, incluyendo las de las habitaciones comunes estaban pintadas al fresco. Las decoraciones se cambiaban de vez en cuando, quizá en la forma en que nosotros cambiamos el empapelado de nuestras paredes.

La decoración mural, tanto civil como religiosa, se convirtió en una costumbre que se fue transmitiendo hasta nuestros días. Gracias a esta modalidad artística la pintura al fresco ha coadyuvado con la Historia de la Cultura como valioso documento pictórico que nos muestra aspectos morales, modas, ambientaciones, menajes de casa, aspectos biológicos, implementos de caza y de guerra, y utensilios en general.

Parte del material usado en esta tesis está tomado de folletos y revistas especializados, y de periódicos, que hablan sobre los más recientes descubrimientos arqueológicos de las dos últimas décadas, como es el caso de Thera, Paestum y Vergina.

Se verá que al final del primer capítulo, en lo referente a la diferencia que existe entre la técnica del fresco y y las demás técnicas murales, se hace mención no solamente de

los tratadistas del mundo antiguo, sino que también de los teóricos de todos los tiempos que han practicado o escrito sobre el tema. Además, es necesaria esta visión global para poder apreciar en conjunto las constantes y variantes que ha tenido dicha técnica a través de la historia.

Es mi intención extender posteriormente el presente estudio a una segunda parte que abarcará Edad Media y Renacimiento; y una tercera que comprenderá desde el S. XVII hasta nuestros días.

°\_ ° ° ° \_°

## CAPITULO I

### LAS CUATRO TECNICAS PICTORICAS MURALES.

Es una costumbre muy generalizada, tanto en América como en Europa, llamar fresco\* a toda pintura\* mural\* incluyendo aun las ejecutadas sobre roca, es por tanto necesario hablar sobre las cuatro técnicas pictóricas murales que, con algunas variantes a través del tiempo, se han utilizado para la decoración de los muros.

#### La Encáustica o Pintura a la Cera.

Las técnicas a la cera fueron utilizadas por los egipcios 3,000 años antes de nuestra era, pero tanto su nombre "encáustica" del griego "egkaustikos", que significa tostado, como el procedimiento utilizado en el mundo clásico, se deben a los griegos, de éstos fueron tomados por los romanos. F. Brysson Lowe afirma que: "La pintura a la cera tiene más cromatismo\* y valor que la del óleo, pues sus colores no amarillean, ennegrecen o enturbian; tampoco se cuarteán y mantienen, con el tiempo, una especialísima calidad..." Y más adelante añade: "La cera es el mejor material protector para las pinturas, el más impermeable a la humedad y el que menos atrae y retiene el polvo. No se oxida por el oxígeno del aire como los aceites, no se arruga

ni contrae como sucede en las capas superficiales del óleo\*..."(1)  
 En páginas subsecuentes afirma que "La cera crea un carácter excepcional de superficie por su aspecto mate..."(2) Paul Girard en su libro "La Pintura Antigua", dice: "La encáustica ha durado tanto como el mundo antiguo y aún lo ha sobrevivido."(3)

La primera información que tenemos sobre el proceso de pintura a la cera nos es dada por Cayo Plinio Segundo (23 - 79 D. C.) en el libro XXXV de su "Historia Natural", en el párrafo siguiente: "Es cosa cierta haber habido antiguamente dos diferencias de pintura, en cáustica y en marfil con "cestrum" éste es buril\* caliente con fuego hasta que comenzaron a pintarse las naos. Juntose este tercer modo de pintar derritiendo las ceras al fuego, usando del pincel, la cual pintura en la naos no se borra ni se deslustra con el sol, ni con la sal ni vientos... La cera era empleada para realzar la belleza de los colores y también para la conservación de las paredes."(4)

La cera que usaban la llamaban "púnica" pues era preparada con una sal, que según Plinio: "se encontraba en los lagos salados de los países mediterráneos y que era utilizada por los cartagineses para preparar sus ceratos\*. Estas ceras adquirirían propiedades excepcionales y blanqueaban cuando se las fundía varias veces con agua de mar adicionada de sosa."(5)

(1) F. Brysson Lowe, Pintura a la Cera, p. 3.

(2) F. Brysson Lowe, ob. cit., p. 8.

(3) P. Girard, La Peinture Antique, p. 6.

(4) Plinio Segundo, Historia Natural, p. 648.

(5) Plinio Segundo, ob. cit., pp. 642-43.

Por los fragmentos anteriores de Plinio y diversos experimentos, se supone que el método original consistía en una preparación previa del muro, completamente seco, mediante cera. Después de establecidos los contornos de la pintura, se aplicaban los colores\* mezclados previamente con cera y se extendían valiéndose de pincel\* y una especie de disco de hierro con mango que era calentado casi al rojo en un hornillo o brasero de carbón, el cual también era utilizado para mantener líquidos los colores. El calor del disco fundía los toques de color entre sí. De una pintura a la encáustica se decía: "Fulano ha quemado", como se dice ahora de un grabado: "Fulano grabó". Una vez acabada la pintura, ésta era frotada con paños suaves para que brillase, como se hace ahora con pisos de madera y muebles.

Marco Vitruvio Polión (? - ?), el arquitecto romano del siglo I A. C., en su obra "De Architectura" dedicada al emperador Augusto, habla de que tanto los griegos como los romanos utilizaban un método llamado "ganosis", consistente en recubrir con cera las pinturas y estatuas que estaban expuestas a los rigores de la intemperie; en este caso la cera no era utilizada como aglutinante\*, sino como agente protector.(6) Por todo lo anterior vemos que la cera era utilizada en la preparación del muro, durante la ejecución, y finalmente en la protección de la obra.

(6) Vitruvio, Los Diez Libros de Arquitectura, p. 182.

Todos los escritores antiguos coinciden en que Pausias (siglo IV A.C.) fue uno de los más grandes maestros de la técnica encáustica, así como Arístides (siglo IV A.C.) y Polignoto (primera mitad del siglo V A. C.); sus pinturas se mantenían en perfectas condiciones a los 900 años de su realización.(7)

De los investigadores modernos podemos citar a Paillet de Montabert (publica en 1829), quien despertó el interés hacia la investigación y renacimiento del viejo método, pues estudió con acuciosidad murales en encáustica del mundo clásico y medieval, y ensayó también con la cera. Todas sus experiencias las vertió en el volumen IX de su obra clásica "Tratado Completo de la Pintura".(8) El Conde Caylus (1692-1765), gran arqueólogo, investigador y miembro de la Academia Francesa, utilizó un proceso sencillo pero poco práctico. Frotaba el soporte caliente con cera de abejas, enseguida aplicaba blanco de España\*, luego daba una mano de hiel de vaca para fijar el blanco de España sobre la cera, después pintaba a la acuarela\* o al temple\*. Una vez terminada la pintura, la calentaba, fundiendo la cera que quedaba incorporada a los colores.(9) !

"El Reverendo Hans Schmid, de Munich, utiliza en sus experimentos colores mezclados con cera que él prepara en forma de barritas, los cuales aplica y extiende luego con pincel; tanto el

(7) W. C. Thomas, *Encaustic Painting*, p. 36.

(8) P. de Montabert, *Traité Complet de la Peinture*, vol. IX, pp. 105-9.

(9) Cte. de Caylus, *Du genre et de l'espèce des peintures anciennes*, pp. 224-8.



pincel como la paleta y la superficie a pintar son calentados por medio de aparatos eléctricos de calefacción inventados por el mismo..."(10)

La técnica actual para los murales a la encáustica recomienda como primer paso que la pared esté completamente seca; luego los agujeros y grietas deben ser tapados con una masa hecha de cera disuelta en esencia de trementina, barniz\*, copal\* y blanco de España. Enseguida es tratada toda la pared con cera pura disuelta en esencia de trementina, dando varias capas que se uniforman por medio de calor. A continuación se aplican los colores al temple fundidos en cera, trabajando en caliente, o bien se toman los colores al óleo y se extienden sobre papel secante, el cual absorbe el aceite completamente. Cuando el color forma una pasta muy compacta se le agrega cera fundida (un cuarto o un tercio), o gluten elemí; la superficie pintada se vuelve a calentar para fundir los colores con lámparas eléctricas fáciles de manipular, que produzcan un calor intenso. Para terminar se aplica un último barniz de cera pura fundida en trementina con brocha o pincel duros; después de que está bien seca, se frota con una media de seda vieja.

Como final de esta breve reseña sobre la encáustica, añadiremos solamente que todos los experimentos que se han realizado desde el siglo XVIII hasta nuestros días, son simplemente

(10) Max Doerner, Los Materiales de la Pintura, p. 268.

intentos de aproximación al método original, pues éste ha llegado hasta nosotros muy fragmentariamente. Por otra parte, todos los materiales de que hoy se dispone son diferentes, y algunos de los utilizados en la técnica antigua, desconocidos. También son distintos nuestros conceptos e ideas, y aunque como señala Brysson Lowe: "disponemos de infinitos medios y recursos que el progreso ha puesto a nuestra disposición, nos falta aquella capacidad artesana y el sólido oficio de aquellos tan lejanos antepasados siendo, además, nuestra sensación del tiempo bien diferente." (11)

### El Temple.

Las pinturas murales egipcias fueron realizadas al temple\* casi en su totalidad, aglutinando los pigmentos con agua, goma arábiga\*, colas\* y huevo. (12)

Para preparar adecuadamente las superficies para el dibujo y la aplicación del color, el pintor extendía una capa de yeso extremadamente fina, a veces de menos de un milímetro de espesor sobre la pared ya allanada. Cuando la pintura mural se realizaba sobre rocas, la superficie se nivelaba con arcilla mezclada con paja desmenuzada, y sobre ésta se extendía la delgada capa de yeso antes mencionada. (13)

(11) F. Brysson Lowe, ob. cit., p. 8.

(12) J. Boncte, Técnicas y Secretos de la Pintura, p. 83.

(13) H. Newmayer, Pintura Egipcia, p. 12.

Los colores se obtenían de sustancias naturales, minerales en su mayoría. En los recipientes para los mismos, se han encontrado el negro de humo, procedente de huesos calcinados o carbón. El azul se obtenía por pulverización de vidrio coloreado con un óxido de cobre; también se le extraía del lapislázuli. El rojo provenía del ocre natural o tostado\*, o del cinabrio\*. Los amarillos se debían al ocre o al sulfuro de arsénico. El verde era obtenido de la malaquita\*. El blanco, notable por su conservación y su brillo, era yeso.

Los colores se diluían en agua a la que se agregaba la goma para aumentar su adherencia, y "se cree haber reconocido miel en la composición de algunos de ellos".(14)

Una vez que se habían dibujado los contornos de las figuras, en rojo o negro sobre la fina capa de yeso seca, se aplicaban los colores con ayuda de "pincele's" de distintos gruesos, consistentes en cañas con un extremo fibroso y suave, el cual al macerarse en agua se dividía en fibras muy flexibles. Para el tratamiento de grandes superficies, se empleaban brochas fabricadas con fibras de palma atadas con una cuerda.

Aunque su paleta\* era bastante reducida, los artistas egipcios supieron sacar provecho de la relación entre los colores. Las diversas tonalidades del ocre se empleaban para los

(14) Ch. Moureau-Vauthier, Historia y Técnica de la Pintura, p. 13.

cuerpos de los seres humanos. Los rostros y cuerpos femeninos eran siempre más claros que los masculinos. El rosa, color muy utilizado, se obtenía aplicando una mano de cal sobre el ocre rojizo. El blanco aislado se empleaba para las ropas. La pintura aplicada en capas de diversos espesores, permitía obtener distintos efectos; una capa delgada daba sensación de transparencia. Los cabellos se pintaban con negro de humo. El azul y el verde que se empleaban para la decoración y las plantas, daban a las pinturas una notable sensación de vida.(15)

Los griegos siguieron utilizando el temple tal cual lo habían aprendido de los egipcios. Desleñan los pigmentos en un aglutinante de goma y agua. La goma podía también ser reemplazada por cola, huevo o leche. Así debieron pintar Cleantes de Corinto (nace en época incierta) y Filocles (? - ?) llamado el Egipcio, porque había ido sin duda a estudiar a los maestros en Egipto.(16)

Los colores empleados por los maestros griegos fueron cuatro: la "tierra de Melos", que daba el blanco; el "sil ático", que era un ocre amarillo; un rojo debido a la "sinopis pónica"\*; y un negro de humo, el "atramentum".(17) Sin embargo, el dibujo fue siempre lo más importante en la pintura griega, si recordamos leyendas como la del caballo que relincha a la vista de otro,

(15) H. Newmayer, ob. cit., p. 15.

(16) Ch. Moureau-Vauthier, ob. cit., pp. 14-5.

(17) Plinio, ob. cit., p. 635.

pintado por Apeles (siglo IV A. C.), o la del pintor que intenta levantar una cortina pintada con gran realismo.(18)

En Roma la pintura al temple conserva las características de su origen griego, sólo que los romanos ya usaron una paleta más variada como se puede ver en la Historia Natural de Plinio, libro XXXV, capítulo VI, en que hace distinción de los colores: "Son los colores, o ásperos, o floridos, uno y otro sucede naturalmente o por mixtura. Son floridos los que da el señor al que pinta: el minio\*, armenio\*, cinabrio, crisocola\*, índico\* y purpuriso\*. Los demás ásperos y austeros. De todos unos nacen naturalmente y otros se hacen con artificio. Nacen la sinope\*, la rubrica\* o tierra roja, el paretonio\*, melino\*, eretria\* y oropimente\*. Todos los demás se fingen, y primeramente aquellos que dijimos en los metales. Fuera de estos otros de los más viles que son el ocre, albayalde\* quemado, sandárac\*, sandix, cirico y atramento\*."(19)

Llama Plinio colores ásperos a los que son de poco valor comercial en su tiempo, y floridos a los más costosos, los cuales, dice, daba el dueño de la obra al artífice.

Otra referencia de Plinio sobre pintura al temple es la anécdota siguiente: "El Emperador Nerón había mandado pintar un coloso o figura suya de 120 pies en un lienzo incógnito

(18) Paul Girard, ob. cit., p. 23.

(19) Plinio, ob. cit., p. 635.

hasta este tiempo. Esta pintura estando ya acabada en los huertos lamianos, encendida con un rayo se quemó con la mejor parte de los huertos." (20)

En la Edad Media, en el siglo VII, el Papa San Gregorio Magno (reinó de 590 a 604) escribía: "Que la pintura llene las Iglesias a fin de que los que no conocen las letras puedan por lo menos leer en las paredes lo que no pueden leer en los manuscritos." Así la pintura al temple se mantuvo en auge ejerciendo una doble función, didáctica y votiva, sin olvidar uno de sus propósitos principales que fue embellecer la arquitectura a la que fue aplicada. (21)

Una gran cantidad de pinturas medievales fueron ejecutadas sobre muros ya secos a los que se había aplicado previamente una mano de agua de cal. Los colores se mezclaban también con agua de cal o un poco de cal al ser aplicados. Este es el sistema descrito en el primer libro de la "Diversarum Artium Schedula" del monje Teófilo. (22) "Hay además evidencia abundante de que este método era el que dominaba en la pintura mural europea en la Edad Media." (23) Tampoco se debe olvidar que cuando se presentaban epidemias, a los edificios públicos se les aplicaban lechadas\* de cal en muros y techos por simple asepsia.

El Profesor Tristram menciona en su obra que algunas

(20) Plinio, ob. cit., p. 638.

(21) D. V. Thompson, Medieval Painting, p. 38.

(22) Teophilus, Diversarum Artium Schedula, pp. 27-30.

(23) D. V. Thompson, ob. cit., p. 68.

veces las paredes eran pintadas al temple de huevo, sin ninguna base de cal. Para esta técnica era usual encolar la pared antes de empezar a aplicar los colores. En Francia e Inglaterra la cola era usada probablemente más a menudo que el huevo como medio aglutinante para la pintura mural.(24)

Por último debemos recordar los palimpsestos\*, que sirvieron como base seca para repintar grandes áreas murales de muchas edificaciones religiosas "encarcelando" así trabajos mucho más antiguos, que de otro modo se hubiesen perdido irremediablemente.(25)

Alrededor de 1432 aparece "El libro dell'Arte" o "Trattato della Pittura" de Cennino Cennini, en el cual escribe el más completo y detallado informe sobre pintura al temple usando como aglutinante el huevo: "Hay dos suertes de témpera buena, la una mejor que la otra. Primera témpera: toma clara y yema de huevo, agr gale algunos retoños de higuera en trozos y revuelve bien todo... Luego emplea tus colores blanco, verde o rojo... Si dieras demasiada témpera debes saber que pronto reventar a el color... La segunda témpera es propiamente yema de huevo; debes saber que esta témpera sirve para todo: en muro en tabla en fierro."(26)

La fórmula de emulsi n\* de huevo propuesta por Cennini es tan sencilla que aún subsiste dada su eficacia: una yema de

(24)A. Tristram, *Corpus of Medieval Wall Painting*, pp. 146-9.

(25)D. V. Thompson, *ob. cit.*, pp. 70-1.

(26)Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, pp. 99-100.

huevo por igual cantidad de agua, y agitar fuertemente hasta lograr la emulsión.

Desde Cennini hasta la actualidad la técnica de la pintura mural al temple con huevo sigue siendo básicamente la misma. Se principia por preparar el muro completamente seco con una capa de yema de huevo con agua en la proporción acostumbrada de 1:1 dada con una esponja. Para aplicar los colores se usa una paleta metálica esmaltada de blanco, con cavidades para depositar el color y efectuar las mezclas adicionando la emulsión de huevo. Max Doerner insiste en que: "La frescura del huevo es decisiva para la bondad y estabilidad de la emulsión." (27)

Como pinceles se usan los de pelo de cerda para pintar zonas muy amplias, y los de pelo de marta o de buey para zonas detalladas y reducidas; es usual también una esponja para pintar fondos, construir degradados\* y fundidos'\*(28)

### El Oleo.

Montabert supone que los egipcios, que tanto se preocuparon por la permanencia de sus obras, conocían las propiedades de la pintura al óleo, "y si no hicieron uso de este procedimiento fue por la poca solidez que en él encontraron." (29)

(27) Max Doerner, ob. cit., p. 193.

(28) A. M. de Wild, Mural Paintings, p. 43.

(29) P. de Montabert, ob. cit., vol. IX, pp. 157-8.



En un manuscrito del siglo X de Heraclio, éste describe la fabricación del aceite destinado al molido de los colores y después de haber indicado la manera de preparar la superficie, dice: "Podrás pintar ahí con colores templados con aceite." Y más adelante leemos: "Cómo se prepara el óleo para templar\* colores. Pon una cantidad moderada de cal en aceite y hiérvela quitándole la espuma continuamente. Añádele cerusa\* de acuerdo con la cantidad de aceite, y ponlo en el sol por lo menos un mes revolviéndolo con frecuencia, y haz de saber que entre más tiempo permanezca en el sol será mejor. Luego cuélalo y guárdalo, y temple los colores con él." (30)

En el siglo XII el Monje Teófilo detalla también la forma de preparar los colores al aceite y los barnices: "Tomad los colores que queréis utilizar; moledlos cuidadosamente con aceite, sin agua, y haced mezclas de colores para las figuras y las vestimentas, como lo habéis hecho anteriormente con agua, y pintaréis con sus colores naturales como os plazca, los animales, pájaros y follajes." (31)

En el siglo XIV encontramos también algunos datos referentes al óleo en la obra de Cennino Cennini: "Antes de pasar adelante, quiero enseñarte a pintar al óleo, en muros o en tabla, cosa que utilizan mucho los tudescos." El método de que

(30) Eraclius, *De Coloribus et Artibus Romanorum*, pp. 132-3.

(31) Teophilus, *ob. cit.*, p. 19.

habla consiste en extender colores al óleo, sobre una primera capa pintada al temple. Para pintar peces en el agua recomienda pintarlos primero al temple, y agrega "Luego cuando esté seco, extiende por toda la superficie verde de cobre al óleo..."(32)

Por todo lo anterior podemos ver que el procedimiento de la pintura al óleo estaba aún en transición, considerando que el aceite que se obtenía al ser cocido y secado al sol, era viscoso y no permitía diluir\* los colores fácilmente, y menos hacerlos secar rápidamente. Sabemos que las pinturas de caballete se tenían que secar al sol durante mucho tiempo, en tanto que las murales se secaban con carbón o leña puestos a una distancia prudente.(33)

Hacia el año de 1410 los pintores flamencos hermanos Van Eyck hicieron los grandes perfeccionamientos a la técnica de la pintura al óleo, que hasta ese momento había venido causando problemas a sus cultivadores. Juan Van Eyck, llamado Juan de Brujas o Juan de Encina (¿1390? - 1441), "hombre inquieto y curioso en las cosas del arte", después de probar con muchos aceites, encontró que los de linaza\* y nueces\* eran los más secantes, y que hervidos y espesados por una cocción prolongada, y muy reducidos en materias grasas por la evaporación de las glicerinas\*, no sólo eran útiles como barnices sino que aglutinaban excelentemente a los colores, y éstos secaban de manera que podían resistir

(32) Charles Eastlake, *History of Oil Painting*, vol. I, p. 184.

(33) Dalbon, *Origines de la peinture à l'huile*, pp. 196-7.

al agua, ganando en brillantez y quedando tan lustrosos que no requerían de un barnizado posterior. Este descubrimiento tan sensacional en la historia de la pintura, transformó la técnica de la época, técnica que deriva, como antes vimos, de las viejas recetas del Monje Teófilo. (34)

Van Eyck fue generoso en su hallazgo que transmitió a algunos de sus discípulos, entre ellos el famoso Roger Van der Weyden (¿1399? - 1464).

En 1646, Francisco Pacheco, maestro y suegro de Diego Velázquez, publicó en Sevilla su obra "El Arte de la Pintura", en la cual da indicaciones técnicas sobre la preparación del muro para pintarse al óleo. "Para pintar a óleo sobre pared, trataremos antes de disponerla, y lo primero conviene que esté libre de humedad, y seco el encalado de muchos días... y calentando bien la cantidad de aceite de linaza, que basta, con una brocha grande bañarla toda...y habiendo pasado el tiempo conveniente, se podrá dar una mano de imprimación\*, moliendo con el aceite de linaza el albayalde con un poco de azarcón (minio\*)... la cual pared después de seca, se puede doblar dándole otra mano con un poco de más cuerpo y menos aceite de linaza, y estando bien seca y pasándole un papel áspero se podrá pintar en ella. (36)

La explicación de la técnica actual para pintar al óleo

(34) Gaston Gerard, *Peinture à l'huile et...*, p. 119.

(36) F. Pacheco, *Arte de la Pintura...*, pp. 111-2.

sobre muro es más sencilla. Como siempre el muro debe ofrecer una superficie completamente seca. Un muro revocado\* con cal\* o yeso\*, sano y seco, construido hace tiempo (de uno a dos años como mínimo), podrá ser preparado con la siguiente fórmula para que quede listo para ser pintado al óleo:

una parte de blanco de cinc  
 una parte de blanco de España  
 aceite de linaza  
 barniz o aceite secante.

Se amasan el blanco de cinc y el blanco de España con el aceite de linaza y el secante, hasta lograr una solución cubriente ligeramente cremosa, que corra bien con el pincel al ser aplicada en la pared. Se deja secar durante cinco o seis días, quedando la superficie dispuesta para pintar al óleo: (37)

Muchos pintores del siglo pasado y del actual han ejecutado sus pinturas al óleo sobre lienzos, que luego son pegados al muro por medio de diferentes adhesivos. La adhesión de lienzos sobre pared es un trabajo que requiere de la intervención de artesanos expertos, ya que los posibles accidentes son difíciles de corregir sin la suficiente práctica. Para fijar la tela en el muro, se requiere, antes que nada, que la pared esté completamente seca y presente una superficie bien lisa y uniforme. Los arquitectos recomiendan dejar pasar por lo menos un par de años

(37) José M. Parramón, Así se pinta un mural, pp. 68; 70.

en las edificaciones recién construidas para evitar posibles grietas; estas grietas, si las hay en el muro, se rellenan con una masa de cemento o yeso, luego se procede a lijar la pared para que ésta retenga mejor la materia adhesiva.

Se extiende entonces sobre el muro una solución de engrudo de centeno\*, sobre la cual se aplica el lienzo, presionando con rodillos de dentro hacia afuera, eliminando con especial cuidado la posibilidad de huecos producidos por burbujas de aire. Hay que cuidar en este momento, de disimular las juntas y añadidas de las telas, procurando un pegado cuidadoso y consistente. Se termina con retoques de pintura si fuese necesario. Este tipo de murales suelen ser rematados con un listón delgado que enmarca la obra. (38)

### El Fresco.

El fresco es un proceso tradicional que consiste en pintar sobre un muro preparado con un enlucido\* húmedo de cal apagada y arena fina. Se pinta sobre el enlucido con colores (tierras finas de colores) disueltos en agua pura, sin ningún aglutinante. En el fresco hay que preparar solamente la superficie que habrá de ser pintada durante el día, y aquellas partes que no pudieron ser pintadas en la jornada tienen que ser raspadas, para volver a revocarlas\* y pintarlas en la siguiente sesión, lo cual es nece-

(38) Frederic Taubes, *The Art and Technique of Oil Painting*, pp. 171-3.

sario para que el enlucido se encuentre siempre fresco y húmedo mientras se realiza la totalidad de la obra.

Si la pared en la que se pinta está construida y ubicada en condiciones favorables, es decir que no sea accesible al salitre, y si además los colores empleados no son alterables por la cal del enlucido, la pintura presentará una resistencia a toda prueba.

Se ensayan los colores en su resistencia a la cal, colocando una muestra con algo de cal apagada y agua en un frasco, agitando y dejando en reposo durante algunos días.(39)

A pesar de su simplicidad de aspecto y carácter, esta técnica no es de fácil ejecución. En la práctica requiere ante todo de gran seguridad, habilidad y rapidez. Hay que insistir en que el enlucido, que seca prontamente, debe ser aplicado en el momento de pintar, y cubierto totalmente por los colores antes de que haya secado, y como seco ya no es absorbente no permite los retoques. Cualquier retoque que se hace sobre el enlucido ya seco, no es absorbido por la cal y desaparece fácilmente.

Las informaciones más antiguas sobre la técnica de la pintura al fresco provienen de dos autores latinos, ambos del siglo I de nuestra era: Cayo Plinio Segundo (23 ó 24 - 79), y

(39) Max Doerner, ob. cit., p. 250.

Marco Vitruvio Polión (S. I).

Plinio el Viejo, en el libro XXXV de su Historia Natural hace varias referencias al uso del fresco en Roma. "De todos los colores, la crétula\* ama la pintura al fresco, y rehúsanla, y no se acomodan a ella el purpuriso\*, índico\*, ceruleo\*, melino\*, oropimente\*, apiano\* y albayalde\*..."(40)

"También entre los romanos tuvo este arte honra y reputación. Porque los Fabios que eran de clarísima familia, tomaron deste arte sobrenombre de pintores, y el primero y principal deste sobrenombre pintó por su mano el Templo de la Salud, año 450 de la fundación de Roma, la cual pintura duró hasta nuestro tiempo..."(41)

"Después del tuvieron reputación Cornelio Pino y Accio Prisco, los cuales pintaron el Templo del Honor, y de la Virtud al emperador Vespasiano Augusto, que le reedificó. Pero más se asimiló Prisco a los antiguos."(42)

"Y es cierto que duran hoy en Ardea pinturas más antiguas que en Roma en templos sagrados, y de ninguna me admiro tanto como destas, viendo que han durado tan largo tiempo, estando sin cubierta de techo, como si fueran nuevas. De la misma suerte han durado en Lanuvio, donde están juntas Atalanta, Y

(40) Plinio, Historia Natural, Libro XXXV, cap. VII, p. 638.

(41) Plinio, ob. cit., cap. IV, p. 633.

(42) Plinio, ob. cit., cap. X, p. 648.

Helena, pintadas desnudas, de mano de un mismo artífice, una y otra de figura hermosísima... Póncio legado del emperador Cayo, procuró quitarlas y llevárselas encendido de lujuria, si lo permitiera la naturaleza del asiento en que están pintadas..."(43)

"No es bien pasar en silencio el pintor del templo de Ardea, principalmente aviéndole honrado la ciudad poniéndole allí un epitafio que está en la misma pintura con estos versos. DIGNOS LUGARES CON PINTURAS DIGNAS ORNO EL ETOLIO MARCO LUDIO ELOTA, Y EL TEMPLO DE LA GRANDE REYNA JUNO MUJER DE JUPITER, A QUIEN POR SU ARTE LOA ARDEA AL PRESENTE, Y SIEMPRE HA DE LOARLE... Tampoco se debe callar a Ludio que fue en tiempo de Augusto el que fue el primero que levantó la amenísima pintura de las paredes pintando en ellos lugares pórticos, jardines, selvas, collados, valles, piscinas, ríos, riveras, de la misma manera que cada uno las deseaba..."(44)

"Y ahora gastándose las púrpuras en las paredes, y enviando la India al légamo de sus ríos..."(45)

Es indudable que en todas las citas anteriores Plinio se refiere a la pintura mural al fresco, pues expresamente hace mención de los colores que se deben usar para dicha técnica; al referirse a los templos de Ardea y Lanuvio ponderará la duración,

(43) Plinio, ob. cit., cap. III, p. 633.

(44) Plinio, ob. cit., cap. X, p. 647.

(45) Plinio, ob. cit., cap. VII, p. 638.



hermosura y frescura de los colores no obstante que estos recintos permanecían ya sin techo. Debemos pues entender que cuando Plinio habla de "pintura de las paredes" se refiere a la del fresco.

Vitruvio Polión en su obra "Los Diez Libros de Arquitectura" en el libro VII, capítulos III y V también habla de enlucir y pintar paredes en habitaciones, vestíbulos\*, peristilos\*, y exedras\*. A continuación hacemos algunas citas de los capítulos III y V.

"Capítulo III.- De la disposición de las bóvedas y de la mampostería y del enlucido.- Cuando se haya aplicado no menos de tres capas de mortero\*, sin incluir la mampostería\*, entonces será preciso macizar\* los revoques\* con grano de mármol, a condición de que la mezcla de mármol esté batida de suerte que al hollarla no se pegue a la llana, sino que ésta salga limpia. Extendida esta capa de mortero de grano gordo, y antes de que se seque, se aplicará otra de la misma calidad, pero de polvo un poco más fino, y cuando ésta estuviere bien aplanada y alisada, se aplicará encima otra tercera capa de polvo mucho más fino aún. Aplicadas sobre las paredes estas tres capas de arena y otras tantas de mármol, no estarán expuestas ni a grietas ni a cualquier otro defecto. Además si han sido bien alisadas, el mármol les prestará una dureza y una blancura que harán resaltar la nitidez y viveza de los colores que sobre ellas se apliquen.

En cuanto a los colores, si se aplican con todo cuidado sobre el enlucido fresco no desaparecen sino que se conservan indefinidamente; porque la cal que ha perdido en el horno su humedad, resulta porosa y seca y embebe con avidez todo lo que accidentalmente la toca... Por eso los enlucidos hechos como es debido ni lavándolos cambian de color, a menos que los colores se hayan aplicado o con poca diligencia o cuando el estuco estuviera seco." (46)

"En las otras habitaciones, es decir, en las de primavera, verano y otoño, así como en los vestíbulos y en los patios peristilos era costumbre sancionada entre los antiguos decorarlos con pinturas a base de determinados colores y en consonancia con el destino de cada habitación... Por eso los antiguos, que idearon las decoraciones murales, imitaron primero las losas de mármol con sus vetas, y luego diversas combinaciones de anillos y triángulos de ocre. Más tarde llegaron a imitar las formas de los edificios, los relieves, los fustes de las columnas, y los frontones; en los lugares abiertos y espaciosos, tales como las exedras\*, por razón de la amplitud de sus paredes, quisieron representar frentes de escenas de tipo trágico, cómico o satírico... y aun, en algunos locales, grandes cuadros, que en medio del paisaje representaban imágenes de dioses o escena de leyenda; así como la guerra de Troya, o los viajes de Ulises..." (47)

(46) Vitruvio, Los Diez Libros de Arquitectura, libro VII, cap. III, pp. 177-8.

(47) Vitruvio, ob. cit., p. 182.

Del mármol y cómo se ha de preparar para los enlucidos\*.

"Ahora bien por efecto de este tamizado, resultan tres clases de polvo: la parte más granulosa sirve como se ha dicho anteriormente, mezclada con la cal, para la primera capa; la segunda, para la siguiente, y el polvo más fino, para la tercera. Aplicadas estas materias y cuidadosamente alisadas con la llana\*, las capas están en condiciones de recibir los colores y para que estos tengan en los enlucidos una tonalidad brillante..."(48)

De los colores.

Habiendo descrito Vitruvio la manera en que los antiguos enlucían sus muros y los preparaban para pintar, se ocupa en lo que resta del libro VII de hablar de los colores que se usaban para pintar al fresco, así como de su procedencia. Menciona dos clases de colores, a saber: los colores naturales y los artificiales o compuestos. Entre los colores naturales menciona el ocre "que se encuentra en muchos países, pero el mejor de todos es el que venía de Atica... Las tierras rojas o almagre se extraen en muchos lugares pero las mejores vienen de Sínopé en el Ponto, de Egipto... El color paretonio toma su nombre del propio lugar de donde se extrae. Igual ocurre con el melino que se extrae en una de las islas Cícladas, la de Melo."(49)

la tierra verde se extrae en muchos lugares pero la mejor es la de Esmirna... El oropimente, que en griego se

(48) Vitruvio, ob. cit., p. 186.

(49) Vitruvio, ob. cit., pp. 186-7.

llama arsenicón, se extrae en el Ponto... La sandáraca, la mejor es la de las canteras del Ponto cerca del río Ipani... Pasaré ahora a dar cuenta del minio. Es fama que éste se descubrió por primera vez en los campos Clivianos, cerca de Efeso... La crisocola viene de Macedonia y se extrae en los lugares próximos a las minas de cobre. El azul de Armenia y el índigo nos dicen con sus propios nombres los países de donde proceden." (50)

De los colores artificiales.

Entiende Vitruvio por colores artificiales "aquellas substancias que por medio de manipulaciones pierden su calidad para tomar otra nueva y adquirir así las propiedades de algunos colores." Describe primero algunas formas de obtener el negro de humo, y entre éstas las más prácticas son "quemar sarmiento\* o teas de pino, y cuando se hayan hecho brasas, se apagan; luego, adicionándoles cola se muelen en un mortero. También se podrá obtener el mismo resultado si se secan y calcinan luego en un hornillo heces de vino y se emplean molidas con cola: por este procedimiento se logrará un color negro de una calidad superior a la del otro negro." (51)

Del azul y del amarillo.

"Para obtener el primero se machaca arena con flor de salitre y se muele a que quede como harina; se le mezcla con gruesas limaduras de cobre de Chipre; se humedece y se hacen unas bolitas que se ponen a secar. Una vez secas, se hechan en un crisol

(50) Vitruvio, ob. cit., pp. 187-9.

(51) Vitruvio, ob. cit., p. 190.

de barro que se mete en el horno. El cobre y la arena al hervir juntos se comunican respectivamente sus vapores y reducidos por el fuego a una sola substancia se vuelven de color azul... El ocre quemado, que es de mucho uso en los enlucidos, se prepara de este modo: se pone al fuego un trozo de mineral de buen ocre y se le deja hasta que esté incandescente; luego se le apaga con vinagre, con lo que adquiere color de púrpura." (52)

Para preparar el albayalde, el cardenillo y la sandá-raca "los rodios ponen en el fondo de algunas tinajas sarmientos y vierten sobre ellos vinagre; después colocan sobre los sarmientos planchas de plomo; tapan perfectamente a fin de que nada se evapore y transcurrido algún tiempo se encuentra albayalde en vez de las planchas de plomo. Por el mismo procedimiento, sólo que poniendo laminillas de cobre en vez de planchas de plomo, se obtiene el cardenillo llamado eruca. El albayalde calcinado en el horno cambia de color al fuego y se convierte en sandá-raca." (53)

De la púrpura.

"Pasaré ahora a hablar de la púrpura, que es entre todos los colores el más apreciado, el más caro y el más agradable a la vista. Se le extrae de unas conchas marinas... este color no tiene un matiz único en todas partes donde se crían estas conchas, sino que varían naturalmente con arreglo al curso del sol... Una vez recogidas estas conchas, se cortan en redondo con ciertas herramientas, para que destile de los cortes, como lágrimas, su jugo, que se

(52) Vitruvio, ob. cit., p. 191

(53) Vitruvio, ob. cit., p. 191-2.

acaba de extraer y se recoge y muele en un mortero. Este color se seca pronto y debe ser mezclado con un poco de miel." (54).

Colores que Plinio y Vitruvio mencionan en sus obras respectivas, y la correspondencia moderna a dichos colores.

En Italia la pintura conservó el carácter de sus orígenes griegos. Plinio, en su Historia Natural, divide los colores en "colores austeros" y "colores floridos".

Colores floridos:	Minium - Minio.
	Armenium - Ultramar claro - (lapislázuli).
	Cinnabaris - Cinabrio - bermellón.
	Chrysocolia - Azul de Egipto - (un azul de cobre, verdoso).
	Indicum - Indico - (Un azul purpúreo, de la India).
	Purpurissum - Púrpura.
Colores austeros:	Sinopis - Ocre rojo de Sínope (oscuro, medio y claro).
	Rubrica - Oxido rojo de hierro natural (rojo de Venecia, etc.).
	Paraetonium - Blanco de Egipto.
	Melinum - Blanco de Melos.
	Eretria - Oxido de hierro (Bol de Armenia).
	Auripigmentum - Oropimente.
Colores comunes:	Ochra - Ocre amarillo.
	Cerusa usta - (cerusa tostada) - Masicote.
	Sandaracha - (Sandáracas) - Rejalgar - Un amarillo de arsénico).
	Sandyx - Mezcla tostada de sandáracas y rubrica.
	Syricum - Mezcla de Sinopis y Sandix.
	Atramentum - Negro - de humo, de marfil, de carbón.

El cuadro anterior fue tomado de la obra "Historia y Técnica de la

(54) Vitruvio, ob. cit., p. 193.

Pintura" de Charles Moreau-Vauthier, página 19.

Las indicaciones del monje Teófilo.

El escritor más antiguo después de Plinio y Vitruvio que menciona la "pintura en las paredes" (pués como aclaramos anteriormente, el nombre de fresco no se aplicaba aún a ésta), es el monje Teófilo, autor de un tratado titulado "Diversarum Artium Schedula", que se supone se escribió a principios del siglo XIII. Se sabe muy poco del autor, sin embargo su tratado demuestra que estaba muy bien versado en aquellas ramas del arte que trata.

El resumen de las indicaciones de Teófilo para pintar en las paredes, está copiado de un manuscrito de la "Bibliothèque Royal" en Paris escrito por Jehan le Bègue, "licentiatum in legibus, anno Domini MCCCCXXXI (1431)." (55)

En las pocas indicaciones que dejó sobre la pintura en paredes y techos, principia haciendo una breve alusión a la manera de preparar los muros indicando solamente que "deben humedecerse bastante antes de empezar la pintura." (56) Luego hace la distinción entre los colores que eran apropiados para ser usados en la pared y los que eran inadecuados para este propósito. En el capítulo XIV observa que ni el oropimente ni ningún otro color con el cual se mezcle pueden usarse en las paredes"; en otra parte dice

(55) Charles de L'Escalopier, Theophile, Prêtre et Moine, pp. iii y iv.

(56) Jehan le Bègue, Experimenta de Coloribus, p. 17.

"que se hagan dos líneas del mismo ancho, una de ocre quemado mezclado con cal, bajo el cinabrio (bermellón) en la pared; pero en un techo use cinabrio mezclado con gis (creta)." Las siguientes son sus indicaciones para pintar en la pared: "Debe rellenar el ropaje con ocre, mezclado con cal, para darle brillantez y dar las sombras en él, con ocre quemado puro o con prasinus(57), o con posch(58), que deben hacerse del ocre mismo mezclado con verde. El color de la piel debe hacerse de ocre y cinabrio, y cal; y el posch y el rosa (para los labios y las mejilla) y el lumina(59) deben hacerse como el anterior. Cuando las figuras, o pájaros, o las representaciones de otros objetos son dibujados en una pared seca, la pared debe rociarse inmediatamente con agua hasta que esté muy húmeda. Y todos los colores que se van a poner, deben ser mezclados con cal y aplicados en una pared humedecida, para que sequen junto con la pared, y puedan adherirse a ella. Bajo el ultramar y el verde, el color llamado veneda, que está compuesto de negro mezclado con cal, debe aplicarse como base; y sobre este color, cuando está seco, debe colocarse en el lugar adecuado, una capa delgada de ultramar, templada\* con la yema de un huevo mezclada con mucha agua; y después de esto se debe aplicar una capa más gruesa para que se vea bien. El verde también debe mezclarse con succus(60)y negro"(61)

De estas distinciones es evidente que los techos se

- (57) Este "prasinus" es una cierta preparación que tiene la apariencia de verde y negro. Se prepara disolviéndolo en agua y tamizándolo en una tela. Se considera útil como color verde en una pared fresca.- Teófilo, capítulo II.
- (58) Posch es el color para las sombras, que se hace agregando prasinus y ocre quemado (rubrum) al color de la piel.
- (59) Color para la piel con blanco.
- (60) Un color verde preparado de vegetales.
- (61) Jehan le Bègue, ob. cit., cap. XV, p. 17-8.



pintaban en secco\*, y que las pinturas en las paredes se empezaban al fresco y se terminaban al temple o secco.

Teófilo concluye el capítulo XVI de la siguiente manera: "todos los colores que se aplican bajo otros en una pared deben mezclarse con cal para darles más firmeza; bajo el ultramar y menesch (62) y verde, debe colocarse el veneda; bajo el bermellón el ocre quemado; bajo el ocre y el felium (63), los mismos colores mezclados con cal." (64)

#### León Bautista Alberti.

León Bautista Alberti (1404-1472) aparece, como observa Sir Charles Lock Eastlake en el "First Report", como el eslabón en el arte que renació y el antiguo... (65); y D'Agincourt no duda en atribuir "el renacimiento de la arquitectura en gran medida a sus esfuerzos y a los de su compatriota Felipe Brunelleschi (1377 - 1446), el constructor del Duomo de Florencia.

Sobresalió Alberti en todas las artes, pero se dedicó principalmente a la arquitectura y aparte se aplicó con constancia al estudio y exégesis\* del trabajo de Vitruvio, el único autor entre los antiguos cuyo tratado explícito sobre arquitectura

(62) Menesch. Se desconoce la naturaleza de este color.

(63) Felium. Un pigmento vegetal del cual se preparaban tres colores diferentes.

(64) Jehan le Begue, ob. cit., cap. XVI, p. 19.

(65) Charles L. Eastlake, Materials for a History of Oil Painting, p. 9.

ha llegado completo hasta nosotros. La obra principal de Alberti "De Re Aedificatoria" fue obsequiada al Papa Nicolás V en 1452 al cual servía como restaurador y consejero de urbanismo. Esta obra fue impresa en Florencia en 1485 y contiene como observa D'Agincourt "todo lo que se sabía en ese tiempo relativo al arte; y, si confesamos la verdad, casi todo lo que se ha escrito desde entonces en los mejores trabajos sobre el mismo tema..."(66)

Alberti trata lo referente a las capas de enlucido que deben aplicarse a las paredes, sobre las diferentes clases de revoque y de como se prepara el mortero con que se hacen, de las estatuas en bajorrelieve, y de las pinturas con las que se adornan las paredes. "En todos los enlucidos se requieren por lo menos tres clases de revoque. El primero, es el llamado propiamente revoque y sirve para adherirse fuertemente a la pared y para sostener fuertemente a los otros dos enlucidos que se aplican sobre él. El último enlucido sirve para recibir el pulimento, los colores y los lineamientos del rostro que hacen el trabajo agradable... La última capa debe ser muy blanda como el mármol y será suficiente que esta capa sea de medio dedo de espesor; porque, si se hace muy gruesa seca con dificultad..."(67)

"Hablemos ahora de como debe prepararse el mortero\*: apague la cal con agua clara en una artesa\* cubierta, y con tanta agua a que haya exceso arriba de la cal; entonces revuélvala bien con la pala, amasándola y trabajándola; y deje que esté

(66) Jean B. D'Agincourt, Histoire de l'Art, vol. III, pp. 124-5.

(67) León Bautista Alberti, De Re Aedificatoria, p. 20.

completamente apagada y amasada, lo cual puede saberse cuando la pala no encuentre terrones. No se considera que la cal esté madura en menos de tres meses; la que es buena debe estar suave y viscosa, porque si la llana que se mete sale seca, esto prueba que no ha tenido suficiente agua para apagarla completamente. Cuando la mezcle con la arena, o con cualquier material en polvo, trabájela una y otra vez con gran insistencia; y continúe trabajándola hasta que casi haga espuma... Sobre la primera capa que acaba de ser puesta, y mientras está todavía húmeda y suave, debe aplicarse otra capa, y debe tenerse cuidado de que todas estas capas puedan secar juntas. Deben ser aplanadas y alisadas con tablas para alisar, llanas, y otras cosas similares, mientras están todavía suaves. Si la última capa de blanco puro está bien pulida, brillará como espejo..."(68)

De los enlucidos y los colores. "Los enlucidos son a veces ejecutados en fresco y otras veces en secco. Para los que se hacen en fresco son propios todos los colores naturales que se obtienen de la tierra, o de las minas, o de lugares similares; pero los colores artificiales, y particularmente aquellos que cambian cuando son expuestos al fuego, requieren cosas muy secas y no gustan de la cal, la luz de la luna y el viento del sur. Se ha descubierto últimamente(69) que todos los colores pueden ser mezclados con aceite de linaza, y durarán para siempre, con tal que la pared sobre la que se apliquen esté muy seca y completamente

(68) León Bautista Alberti, ob. cit., p. 21

(69) Nótese que está escribiendo a mediados del siglo XV.

libre de humedad; a pesar de que encuentro que los pintores antiguos estaban acostumbrados a pintar las popas de sus barcos, a usar cera líquida en lugar de goma. Si mal no recuerdo, he visto en los trabajos de los antiguos, esas "gemas" (70) sujetas a la pared con cera, o tal vez con estuco blanco, volverse tan duras con el tiempo, que no se separaban ni con el fuego ni con el agua. Se diría que era cristal quemado; y he visto algunas que, han sujetado los colores, particularmente, los colores vitrificados a las paredes mientras están frescas." (71)

Cennino Cennini (¿1360? - ?)

En los primeros años del siglo XV un artista toscano escribió un libro de recetas para la práctica de la pintura en sus varias aplicaciones (fresco, óleo, etc.), y de otras artes afines.

"Il Libro dell'Arte" de Cennini ofrece múltiples e interesantes aspectos, pues señala los métodos y los materiales que empleaban entonces los pintores de la escuela de Giotto (¿1266? - 1337), y de su discípulo Taddeo Gaddi (¿1300? - ¿1360?), además de ser el primer escrito con carácter especial para la pintura, y por un pintor, que si no fue como tal, pintor de méritos excepcionales, fue, sin embargo, sometido a un largo aprendizaje, en contacto íntimo con grandes pintores, y que además supo exponer su

(70) Las palabras en la traducción italiana de Cosimo Bartoli "colore di gemme", se supone que quieren significar las pastas de colores de las cuales se hacen gemas artificiales. (Nota de Mrs. Merrifield).

(71) León Bautista Alberti, ob. cit., p. 22

tema con exactitud. Este manuscrito fue impreso hasta el siglo XIX en su idioma original y traducido de inmediato a otras lenguas.

Como se dijo antes, Cennini declara enseñar el arte de la pintura al fresco, como era practicado por Giotto, y por Taddeo Gaddi, su ahijado y alumno predilecto, y por Agnolo, el hijo de Taddeo, y maestro de Cennini.

Empieza indicando la preparación del mortero, que debe consistir de dos parte de arena y una de cal, insiste en que la cal debe ser "fresca y rica"; la cal y la arena deben mezclarse con agua hasta que la cal esté completamente apagada, pues de lo contrario el enlucido puede cuartearse.

El muro en que se va a ejecutar la pintura deberá cepillarse primero y luego humedecerse mucho, después de lo cual deberá extenderse la mezcla sobre él, y la superficie debe quedar pareja aunque áspera. Esta capa de mezcla es generalmente llamada revoque; Cennini aplica el término enlucido a las dos últimas capas, tanto a la de arena como a la última capa de cal sobre la cual se ejecuta la pintura.

Cuando la segunda capa está seca se dibuja el diseño sobre ella con carbón. No parece que los artistas de este período usaran cartones, pero recogemos del texto de Cennini y de ciertas

expresiones de Vasari en "La vida de Simone Memmi", que hacían pequeños dibujos que después copiaban en una escala más grande sobre las paredes, por medio de cuadros proporcionados llamados técnicamente *rete\** y *graticola\**. Entonces se fijan los contornos marcándolos con un lápiz sumergido en ocre. La parte más singular del proceso es el hecho de que la pared completa, incluyendo el dibujo era cubierta enseguida con un enlucido delgado. (72) Las descripciones que hace Marrona (73) de los antiguos frescos en el Camposanto de Pisa, así como los comentarios de Luigi Lanzi (74), no dejan lugar a dudas de que el contorno era realmente cubierto con el enlucido. La porción de la pintura que el artista consideraba que podía pintar en un día (que Cennini nos da a entender era sólo una cabeza), era entonces cubierta con el enlucido, habiendo sido la pared previamente humedecida; y la superficie aplanaada con una tira de madera. A continuación se dibujaban los contornos de las facciones con un color llamado "verdaccio" el cual se preparaba al momento con ocre, blanco y sinopia; se podían hacer las correcciones necesarias lavando cualquier parte del dibujo con un pincel largo mojado en agua. Enseguida se ponen las sombras de la cara con "verde terra" (verde de tierra). Después Cennini describe la manera en que los artistas contemporáneos pintaban la piel, y detalla el método practicado por Giotto. En la escuela de Giotto se usaban muchos tintes para colorear la piel, mientras que otros artistas aplicaban una capa del color de la piel ya fuera antes o después de haber aplicado las sombras.

(72) Giorgio Vasari, *Vidas de Artistas Ilustres*, vol. I, p. 192

(73) Alessandro da Marrona, *Pisa Illustrata...*, pp. 38-9.

(74) Luigi Lanzi, *La Storia Pittorica della Italia*, pp. 41, 43.

Cennini es muy cuidadoso en cuanto a este punto, y dice "Si quiere que su trabajo aparezca muy brillante, tenga cuidado de mantener cada tinte del color de la piel en su lugar, y de no mezclarlos uno con otro." (75)

También hace la misma observación con respecto a los matices en los ropajes. Al pintar los ropajes usaba cuatro tonos del mismo color graduándolos con blanco; luego intensificaba las luces con blanco puro y terminaba los matices más oscuros con el color puro, sin blanco.

En el capítulo LXX habla Cennini de las medidas que debe tener el cuerpo del hombre. "Te advierto que antes de proseguir adelante quiero darte detalladamente las medidas del hombre. Las de la mujer las dejo a un lado, pues ella no tiene ninguna medida perfecta... Tiene el hombre una costilla de menos que la mujer en el lado izquierdo del pecho... Ha de tener su natura de la medida que es placer de las mujeres... El hombre hermoso debe ser moreno, y la mujer blanca... De los animales irracionales no te hablaré, pues nunca podrás aprender medida alguna..." (76)

A continuación Cennini da las indicaciones para colorear en seco sobre muro, y empieza por nombrar aquellos colores que no se pueden usar al fresco, como oropimente, cinabrio, azul de Alemania, minio, albayalde, cardenillo y laca\*. "Los que

(75) Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, p. 78.

(76) C. Cennini, *ob. cit.*, p. 82.

pueden emplearse en fresco son: "giallorino" (77), blanco de San Juan\*, negro, ocre, cinabrio, almagre, verde de tierra, hematites\*. Los que se emplean en fresco necesitan que se les agregue para aclararlos blanco de San Juan; los verdes si los quieres dejar como tal necesitan giallorino; si quieres que queden verdes del color de la salvia, agrégales blanco..." (78)

Menciona después dos clases de temple con los que se mezclan los colores para terminar los ropajes; el primero consiste de la clara y yema de un huevo y unos retoños de higuera en trozos, a lo cual se agrega una cantidad moderada de agua, y todo se bate junto muy bien. Agrega que "si se pone mucho temple a los colores éstos se cuartearán..." (79) El segundo temple consiste de la yema solamente. "Debes saber que esta témpera sirve para todo: en muro, en tabla, en fierro. No puedes ponerla en demasiada cantidad; debes, en cambio, saber tomar un camino intermedio..." (80)

Siguen las indicaciones para pintar ropajes de varios colores, al fresco y en seco, y concluye enseñando como colorear montañas, árboles, plantas y edificios.

Es muy importante mencionar una observación de Cennini, que nos transmite una amplia información referente a la práctica de pintar en los muros en esa época: "Ten presente que todo lo

(77) Especie de color amarillo.

(78) C. Cennini, ob. cit., p. 84.

(79) Ibídem, p. 85.

(80) Idem.



que trabajas en fresco debe ser terminado y retocado en seco, al temple..."(81) Parece que al pintar los ropajes azules, era la práctica de la escuela de Giotto, así como en la de Siena, marcar los pliegues con una aguja o punzón de hierro, y hacer la luz en las rodillas y otras partes, raspando el color con el mango del pincel. Las partes más oscuras eran sombreadas con laca y negro, y terminadas con el punzón de hierro.(82)

Giorgio Vasari (1511 - 1574).

Giorgio Vasari, de Arezzo, pertenecía a una familia de artistas; bisnieto de Lazare Vasari continuador de Piero della Francesca, y nieto de otro Giorgio Vasari, el cual era hábil en confeccionar jarrones de terracota que se han conservado en el museo de Florencia.

Miguel Angel, Andrea del Sarto y más tarde Il Rosso le enseñaron pintura. Pero su escuela principal fue Roma, a donde acompañó al Cardenal Ippolito de Medici, por cuya familia fue colmado de riquezas y honores. Más adelante estudió arquitectura y se convirtió en uno de los arquitectos más distinguidos de su tiempo. Trabajó en varios lugares de Italia, primero en la misma Roma, y después en Nápoles, Ravenna, Perugia, Venecia, Pisa y Florencia. Entre otros grandes trabajos que dirigió deben mencionarse la Galería de los Oficios en Florencia, y la iglesia de Santa

(81) C. Cennini, ob. cit., p. 88.

(82) Ibídem, pp. 89-90.

María la Nueva en Cortona. En la llamada Sala Regia del Vaticano pintó al fresco su famosa Batalla de Lepanto y tres escenas de la sangrienta jornada de San Bartolomé, además de muchos cuadros de caballete. Su mayor fama se la debe a las "Vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos" publicada en 1550, que cubre el período comprendido entre los siglos XIII a XVI y tiene datos de gran valor sobre los primitivos italianos desde Cimabué (1240 - 1302). (83)

Las siguientes indicaciones y observaciones de Vasari están tomadas de su "Introducción a las tres artes del diseño", antepuesta a su gran obra "Vidas de los más excelentes Pintores..."

Inicia Vasari sus observaciones hablando largamente de los bocetos, diseños y cartones como preparativos para la pintura mural. Más adelante da indicaciones para la ejecución de la pintura al fresco. "Cuando estos cartones se usan para pintar al fresco o sobre las paredes, se debe cortar un pedazo cada día en las juntas, y trazarse sobre la pared, la cual debe ser enlucida con cal y luego alisada. Esta porción del cartón se pone en el lugar donde se va a pintar la figura, y es señalada para que al siguiente día, cuando se va a unir otro pedazo, se conozca el lugar exacto y no haya error. Los contornos de este pedazo se trazan entonces con un punzón de hierro sobre el enlucido de cal, el cual por estar húmedo, cede al papel recibiendo así las

(83) Extracto tomado de la introducción del libro de Vasari Vidas de los más excelentes Pintores..., pp. vii - xvi.

marcas. Después de esto se quita el cartón, y los colores se aplican de acuerdo a aquellas líneas que están trazadas en la pared, y se ejecuta la pintura al fresco o sobre las paredes... Hay muchos pintores que no usan cartones para las pinturas al óleo, pero el pintor al fresco no puede pasarse sin ellos. El autor de este invento tuvo ciertamente una idea feliz, considerando que en los cartones, podemos ver el efecto de la pintura completa y que pueden ser corregidas y dibujadas hasta que sean aprobadas, lo cual no puede hacerse a la pintura misma." (84)

Finalmente, Vasari expone el más hermoso argumento que jamás se haya escrito ponderando las excelencias de la práctica de la pintura al fresco: "De la pintura en los muros, y por qué se le llama pintura al fresco.- De todas las clases de pintura que practican los artistas, la pintura en los muros es la más fina y magistral, porque consiste en hacer en un día solamente, aquello que en otros métodos se lleva a cabo en muchos. La pintura al fresco era muy usada entre los antiguos, y los pintores modernos más viejos han continuado usándolo. La pintura debe ejecutarse sobre la cal mientras está húmeda, y el trabajo no debe dejarse sino hasta que esté terminado todo lo que se proponía hacer en ese día. Porque si se tardara en terminar la pintura, se formaría cierta costra delgada en la cal tanto por el calor como por el frío, el viento y la escarcha, lo cual empaña y mancha toda la pintura. Por lo tanto la pared que se va a pintar debe

(84) Giorgio Vasari, *Lives of the most Eminent Painters...*, pp. 3-13.

humedecerse constantemente; y los colores empleados en ella deben ser tierras, y no minerales, y el blanco debe ser travertino\* calcinado. Este tipo de pintura requiere también una mano firme y rápida, pero sobre todo un juicio firme y profundo; porque mientras la pared está blanda, los colores parecen completamente diferentes que cuando la pared está seca. Por lo tanto es necesario que el artista, mientras pinta al fresco, use su criterio más que su habilidad, y que se guíe por la experiencia, ya que es muy difícil pintar bien al fresco. Muchos de nuestros artistas son expertos en otras ramas del arte, es decir, en la pintura al óleo y al temple, pero no tienen éxito en ésta, porque es en verdad el más viril, el más cierto, y el más duradero de todos los métodos, y continuamente con la edad adquiere belleza y armonía en un grado infinitamente mayor que cualquiera de las otras. Esta clase de pintura se limpia sola con el aire, es a prueba de agua, y siempre resiste los golpes. Pero es necesario tener cuidado de no retocar la pintura con yema de huevo; goma o tragacanto, como hacen muchos pintores, porque la pintura deja de adquirir su brillantez usual y los colores se manchan con esto, y en poco tiempo se tornan negros. Por lo tanto que todos aquellos que deseen pintar en muros, pinten al fresco, como hombres, sin retocar en seco; lo cual, además de ser una práctica vil, acorta la duración de las pinturas, como ya se ha observado antes." (85)

Francisco Pacheco (¿1571? - 1654).

Pacheco nació en Sevilla alrededor de 1571. Fue alumno

(85) G. Vasari, ob. cit., pp. 20-1.

de Luis Fernández, y maestro de Alonso Cano y Velázquez. Antonio Palomino habla de Pacheco como de un pintor científico y buen instructor. Dice Palomino: "Si bien no tuvo gran gusto en el colorido, fue muy diligente, y observante en el dibujo; y sobre todo muy teórico y especulativo en lo fundamental del arte..."(86)

Durante su vida fue objeto de críticas severas, como se puede ver en el siguiente epigrama, escrito por un andaluz sarcástico, al pie de una figura de Cristo, que Pacheco había pintado.

"¿Quién os puso así, Señor,  
Tan desabrido, y tan seco?  
Vos me diréis, que el amor,  
Mas yo digo, que Pacheco."

Su trabajo literario más importante es el libro titulado "Arte de la Pintura", que escribió hacia el final de su vida, y que fue publicado en 1641.(87)

A continuación extractaremos los aspectos más importantes sobre lo que Pacheco escribió de pintura al fresco.

"Llegamos ahora a la ejecución de pinturas al fresco... La pared debe estar muy seca, fuerte, y libre de humedad, y debe haber sido enlucida mucho tiempo antes; y la cal que se va a usar debe ser muy suave, siendo necesario guardarla en agua suave por

(86) Antonio Palomino, El Museo Pictórico y Escala Optica, p. 872.

(87) Louis Viardot, Notices sur les Peintres de l'Espagne, pp. 249-53.

más de dos años, y debe estar mezclada con arena fina, en proporciones iguales; y el mortero debe aplicarse sólo en aquella parte que puede ser pintada en un día.

Los colores deben ser naturales, el pigmento blanco debe ser cal fina de Portugal; muy blanca y de mucho cuerpo, que ha perdido su causticidad al ser guardada muchos días en una vasija grande con agua dulce; este blanco puede guardarse muchos años, si se hacen bolas con él. Se muele con agua blanda, y se pone en un recipiente cubierto con la misma agua, y se usa en lugar de plomo blanco, mezclado con otros colores. El ocre claro y oscuro debe ser de mucho cuerpo, como el de Flandes y Portugal, también de Castilleja de la Cuesta, los mismos que usó Luis de Vargas(88) al pintar la torre."

"De los Colores, Cartones, y Pintura.- El ocre claro mezclado con cal, sirve para los amarillos en lugar de genuli\*; el almagre de Levante\* sirve en lugar del bermellón para la piel, y para los ropajes ligeros; y el albin\* para el carmesí de este tipo de pintura. De los últimos se hacen los colores rosas, y los púrpuras, cuando se mezclan con esmalte\*, que es el pigmento azul mejor adaptado para la pintura al fresco, porque es vidrio y se incorpora mejor con la cal que otros pigmentos azules. Es el color más difícil de usar, y debe ser el que se termine primero. Debe

(88) Luis de Vargas (1528 - 1590), natural de Sevilla, fue gran pintor al fresco y al óleo; y entre sus obras más notables están las pinturas de la Iglesia Mayor y la casa Arzobispal de Sevilla.

usarse de esta manera; para hacer azul claro deberá mezclarse con la solución que se produce al mezclar agua con cal en polvo, moviéndola hasta que esté espesa y turbia; y los tintes mediano y obscuro se hacen de la misma manera; este es el método más seguro de usarlo. Lo mismo puede hacerse con el verde, si es verde terra o verde montaña\*. Pero el verdacho\* se lleva mejor con la cal en el fresco, y puede aclararse con ella al gusto, u obscurecerse con negro. El café común es el umbero\* italiano. El negro es el negro de carbón; pero mi maestro (89), que tenía mucha práctica en esta clase de pintura, usaba el negro de baño\*, que no se encuentra en todas partes.

Y debo decirles, que al templar los colores deben considerar cuanto más claros aparecerán cuando se mezclen con la cal, después que la pintura está seca, y esto sólo puede enseñarlo la experiencia. Por lo tanto, mezclen siempre más color del que necesiten para la pintura, porque difícilmente será posible igualar el color después.

La preparación que usualmente se hace después de extender la cal en la pared, es bañarla con una brocha grande empadada en agua dulce y clara, para que las grietas, que frecuentemente se encuentran en el estuco, puedan llenarse antes de dibujar lo que se va a pintar, o de estarcir\* el cartón, esta última es la

(89) Pacheco fue alumno de Luis Fernández, nacido en Madrid; fue excelente pintor de óleo, temple y fresco; pintó la capilla de la Parroquia de Santa Cruz con escenas de la vida de la Virgen. Murió antes de los 60 años en 1654.

mejor manera para producir un buen efecto. Y algunas personas tienen ante ellas no sólo dibujos perfectamente terminados, sino también cabezas pintadas al óleo del natural, para que las figuras puedan aparecer en mejor relieve; porque si ustedes dibujan en la pared con lápiz, y pintan sin mayor estudio lo que se presente, no conservarán la buena opinión de los demás, ni sus trabajos les harán honor. (90)

Después de que el cartón es estarcido o dibujado, la pared deberá tener una capa de cal molida con un poco de almagra\*, para que pueda ser de un color de piel claro, excepto cuando se va a usar azul celeste o verde, donde se deberá usar cal sola. (91)

Y entonces empiece a aplicar los diferentes colores, haciéndolos muy líquidos, porque sobre este enlucido pueden aplicarse bien de acuerdo a sus tintes como al pintar con acuarelas." (92)

Andrea Pozzo (1642 - 1709).

Arquitecto, pintor y jesuita italiano; ingresó en la

- (90) Pacheco era muy cuidadoso en la preparación de sus trabajos. Durante una práctica de 40 años, nunca omitió hacer, antes de comenzar sus pinturas dos o tres diseños estudiados; primero pintaba las cabezas separadamente, y del natural; también dibujaba sobre papel coloreado, y siempre del natural, los brazos, manos, piernas, y todas las partes desnudas del cuerpo que pensaba representar; y también los diferentes materiales y ropajes que acomodaba y luego hacía una composición general de todos estos fragmentos preparados de antemano.
- (91) Parece que no era la práctica de la escuela española, aplicar una base negra o roja bajo el azul.
- (92) Francisco Pacheco, Arte de la Pintura, pp. 299-312.



Compañía de Jesús en Milán. Fue un artista dotado de un extraordinario sentido de la perspectiva que destacó como pintor de bóvedas; entre sus obras pictóricas más notables debemos mencionar la decoración de la Bóveda de la Iglesia de San Ignacio en Roma, la decoración del corredor que conduce a la cámara de San Ignacio en la Iglesia de Jesús también en Roma, la decoración del Palacio de Lichtenstein en Viena, el Autorretrato de la Galerías Uffizi en Florencia; también es notable la Anunciación que se encuentra en San Esteban en Roma. De su obra literaria tenemos su extraordinario trabajo "Perspectiva Pictorum et Architectorum" escrita entre 1693 y 1700. De esta obra extractamos las indicaciones y observaciones que el ilustre jesuita da sobre pintura al fresco.(93)

"El muro debe ser preparado por un albañil activo y experto, para que el enlucido pueda ser extendido uniformemente, y para que el pintor pueda tener tiempo suficiente para pintar sobre él durante ese día, o más de acuerdo a si el clima es caliente o frío, o el lugar húmedo o seco..."

"Del Diseño y los Cartones.- Antes de empezar a pintar, es necesario preparar un dibujo pequeño o un boceto coloreado bien estudiado, que el pintor debe tener siempre ante sí, para que no tenga nada en que pensar mas que en la ejecución. También deberá hacerse un cartón tan grande como la pintura que se intenta pintar, la cual deberá fijarse en la pared en el lugar que ocupará la pintura, para poder detectar los errores (si es que los hubiera) a

(93) Luigi Lanzi, La Storia Pittorica della Italia, pp. 577-80.

cierta distancia, y corregirlos.

"Graticolare"\*.- Cuando los lugares que van a pintarse son grandes, tales como iglesias o salones, o techos curvos o techos abovedados irregulares, para los cuales los cartones no se pueden hacer lo suficientemente largos, o sobre los cuales no pueden extenderse sin dificultad, es necesario usar la "grata" (94), la cual es muy útil para agrandar los diseños. La grata es particularmente útil en el dibujo en perspectiva, especialmente en techos abovedados y superficies irregulares para hacer que un diseño arquitectónico en perspectiva parezca recto, plano o vertical. El diseño pequeño debe dividirse primero en cuadros, y luego la pintura deberá dividirse en el mismo número de cuadros grandes. (95) Después de esto, el pintor, habiendo considerado el número de cuadros que puede pintar en un día, como se dijo antes, debe hacer que la pared sea cubierta cuidadosamente con el enlucido, marcando la grata (que había sido cubierta) (96) otra vez sobre el enlucido fresco, para que pueda guiarlo al dibujar los contornos de la pintura. Si después de haber terminado de pintar por ese día, cualquier parte del enlucido estuviera todavía sin pintar, esa parte se secaría antes del día siguiente, por lo que deberá cortarse, teniendo cuidado de no hacer los cortes en medio de, o sobre la piel, sino sólo en sus contornos, o en los ropajes. El enlucido debe ponerse así

(94) Vasari llama a esto rete, malvasia, graticola.

(95) El contenido de cada uno de los cuadros pequeños es copiado en los cuadros correspondientes del cartón grande.

(96) Esta era la práctica usual de la escuela de Giotto, que no parece haber usado cartones grandes. L. Maclehorse, Vasari on Technique, p. 21.

parte por parte; y el albañil debe tener cuidado de hacer esto bien, para no embadurnar los contornos de la pintura, ni salpicarla, y por lo tanto, para evitar todos los riesgos de este tipo será mejor empezar a pintar en la parte de arriba de la pintura." (97)

"La Manera de Pintar.- La Pintura al fresco no es diferente de la pintura al óleo, excepto que requiere mayor celeridad, debido a la dificultad causada por la necesidad de que el artista se acomode a la situación en la que la pintura deberá ejecutarse, por lo tanto además de arreglar los colores en orden, en vasijas separadas, es también apropiado estar provisto de una paleta de cobre, de estaño o de madera (98), con un borde realzado para evitar que los colores más líquidos se derramen; de un recipiente pequeño que contenga agua pura y tenerla a la mano para humedecer los colores. También serviría una esponja empapada en agua. Debe tenerse cuidado de no empezar la pintura hasta que la cal tenga consistencia suficiente para no recibir las impresiones de los dedos, porque si el enlucido es pintado mientras está muy húmedo, el juego libre del pincel será amenazado, y todo el trabajo será débil, y servirá sólo como primera pintura." (99)

"Pintura Sólida.- La pintura al fresco tiene esta peculiaridad, que los primeros colores que tocan la cal, pronto se vuelven pálidos, y pierden gran parte de su brillantez. Debido a

(97) Andrea Pozzo, *Prospettiva de Pittori...*, pp. 279-80.

(98) Palomino recomienda una paleta de tela o lona.

(99) Andrea Pozzo, *ob. cit.*, p. 283

esto es necesario repasar el trabajo de nuevo con una cantidad mayor del mismo color, y no dejar nunca, ni por un momento, la parte en que está ocupado el pintor, hasta que esté terminada y perfeccionada; de otra manera los toques dados después de unas horas parecen manchas en la pintura, y en ese caso, es mejor esperar hasta que la pintura esté completamente seca, y entonces retocarla en seco."

"Sfumare" o suavizado.- Para suavizar y unir los colores, deben usarse pinceles suaves de cerdas de cochino, no muy húmedos, y algunas veces deben usarse los dedos para el efecto en las cabezas, manos, y otras partes pequeñas, particularmente cuando la cal empieza a endurecer. Pero cuando es necesario suavizar porciones grandes, tales como el cielo, una aureola, etc., deberá hacerse al principio cuando la cal está muy húmeda, o cuando está sólo medio seca, con los instrumentos convenientes y de la manera que el pintor hábilmente lo sugiera.

Cambios.- Frecuentemente sucede que alguna figura no satisface las esperanzas del artista, así que desea cambiarla. Para este propósito es necesario remover el enlucido de esa parte, sin tocar el resto de la pintura, y después de haber limpiado bien el lugar donde estuvo, humedecerlo bien, y colocar enlucido fresco. En un lugar cubierto, sin embargo, las figuras más distantes pueden ser repintadas en seco sobre las primeras. Mencionamos esto incidentalmente, para desahogar las mentes de los pintores jóvenes de

cualquier escrúpulo sobre este punto." (100)

En la última parte del escrito el Padre Pozzo hace una relación extensa de los colores que son buenos para pintar al fresco, los cuales mencionamos a continuación.

	de cal
Pigmentos blancos	de mármol de Carrara de cascarones de huevo
	bermellón (cinabrio)
Pigmentos rojos	quemado romano rosado de Inglaterra ocre rojo
	ocre amarillo claro
Pigmentos amarillos	ocre amarillo obscuro
	verdevejiga
Pigmentos verdes	tierra verde de Verona tierra verde de Capri
	sombra quemado
Pigmentos cafés	sombra quemado mezclado con tierra negra veneciana
	tierra negra veneciana
Pigmentos negros	tierra negra romana negro de carbón

(100) Andrea Pozzo, ob. cit., p. 284 - 5.

Pigmentos azules	esmalte - azul vidrio
	azul ultramar
	índigo

"Todos los colores antes mencionados deben ser mezclados con cal blanca, para producir los tintes claro, oscuro y medio usados por los pintores..."(101)

"Colores incompatibles con la cal y que por lo tanto no pueden usarse en la pintura al fresco: blanco de plomo, laca de palo de Brasil, laca fina, verde gris, verde puerro (poro), laca amarilla, oropimente, negro de hueso(102), y el índigo que ya se mencionó en los pigmentos azules, pues sólo puede usarse en el verano, pero nunca en invierno."(103)

#### John Martin.

El siguiente extracto se tomó de un manuscrito del Museo de Sir John Soane que fue adquirido en 1831 por Jeremy Jackson, y a la muerte de éste pasó a formar parte de la colección de manuscritos de la Biblioteca del Museo Británico de Londres. Este trabajo fue escrito por John Martin en 1699, pero no se tienen datos biográficos del autor.

"El Fresco O pintura en Muros.-

I.- Al pintar en las paredes, para hacer que resista el clima, debe usted moler sus colores con agua de cal, leche, o suero, mez-

(101) Andrea Pozzo, ob. cit., pp. 285-8.

(102) Se refiere al negro de carbón de origen animal. El negro de carbón de origen vegetal si es apropiado para la pintura al fresco.

(103) A. Pozzo, ob. cit., p. 289.

clados en tarros del tamaño apropiado para colores.

II.- Luego la pasta o enlucido debe ser hecha de cal bien lavada, mezclada con el polvo de piedras viejas de desecho(104); la cal debe ser lavada a menudo hasta que esté fina y se le haya extraído toda la sal, y todo el trabajo debe ser hecho cuando el tiempo está claro y seco.

III.- Para hacer que el trabajo resista arroje contra la pared fragmentos de clavos con cabeza, separados cinco o seis pulgadas, y por este medio usted puede evitar que el enlucido se descascare.

IV.- Entonces aplique el enlucido bastante grueso, dejándolo secar (pero raspe la primera capa con la punta de su llana) a lo largo, y vertical tan pronto como haya hecho la aplicación de enlucido que crea conveniente, para que el siguiente enlucido que se aplique pueda afirnarse y no se despegue, y cuando la primera capa esté seca, aplique enlucido nuevamente sobre ella con un espesor de medio grano de cebada, muy fina y lisa, luego, ya teniendo sus colores preparados, trabaje este último enlucido con dichos colores en el bosquejo o diseño que usted desee, y así su pintura se fijará fuertemente al enlucido y secarán juntos como un compuesto perfecto. Note que su primera capa de enlucido o pasta debe tener suficiente pelo de buey, o de otro modo su trabajo se cuar-

(104) Se observará que el autor recomienda "el polvo de piedras viejas de desecho", y un poco más adelante recomendará "pelos de buey", para mezclarse con la cal del enlucido, Como esta no era la costumbre de las escuelas española e italiana, o por lo menos, como no es mencionada por ninguno de los escritores sobre pintura al fresco cuyos trabajos incluimos en este capítulo, es probable que el arte de la pintura al fresco en Inglaterra fuera practicado ocasionalmente por artistas que no conocían la práctica de las escuelas extranjeras.

teará completamente a través de su segunda capa; y echará a perder la pintura que se haya pintado en la segunda capa de enlucido; pero en la segunda capa de pasta o enlucido que se aplica, no debe haber pelo en ella sino que debe hacerse así, mezcle o temple con cal bien lavada, polvo fino de piedras viejas de desecho y arena áspera, tanta como tenga ocasión para enlucir sobre la primera capa, y haga el enlucido liso y parejo, para que no haya asperezas, protuberancias, ni depresiones, ni rayones con su llana. La mejor manera es alisar con llana la segunda capa de enlucido, después de haberla aplicado sobre la primera capa con la llana tan pareja y lisa como sea posible. Enseguida tome una llana hecha de madera muy lisa, de cerca de un pie de largo y siete u ocho pulgadas de ancho, con una agarradera en la parte de arriba, para colocar la mano para aplanar el trabajo, y esto hará que su enlucido quede parejo, y por último con su llana puede usted hacer dicho enlucido tan liso como sea posible.

V.- Al pintar sea ágil y libre, deje que su trabajo sea atrevido y firme, pero esté seguro de ser exacto, porque no hay alteración después de la primera pintura, y por lo tanto intensifique su pintura lo suficiente al principio.

VI.- Todos los colores de tierra son los mejores, como los ocres, blanco de España, café español, tierra verde y demás; los colores minerales no lo son.

VII.- Por último, que sus lápices y pinceles sean largos y sua-



ves, de otro modo su trabajo no será terso, que sus colores sean completos y que fluyan libremente de su lápiz o pincel; y que su diseño sea perfecto desde el principio, porque no hay cambios para hacer después." (105)

Antonio Palomino de Castro Y Velasco (1655 - 1726).

Gran pintor de óleo y fresco que fue influenciado por Lucas Jordán; ya viudo abrazó el estado eclesiástico; pintó numerosos frescos, entre ellos la bóveda del Ayuntamiento de Madrid; decoró la iglesia de los Santos Juanes y la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia entre 1699 y 1700; en Salamanca decoró el coro de San Esteban en 1707, y probablemente la cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada. Fue un artista muy barroco y dibujante preciso, creó un mundo de personajes que confieren a sus escenas un gran dinamismo. A Palomino se le considera el primer historiador del arte español. Entre 1715 y 1724 escribió su obra "Museo pictórico y escala óptica", de la cual damos a continuación algunas de sus indicaciones. (106)

"Es la pintura al fresco la que obra con sola el agua, y los colores mediante la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie donde se pinta... El estuque debe prevenirse, si posible fuere, cuatro o seis meses antes, que se comience a usar de él; y en caso de que no sea posible comenzar por las cosas de arquitectura y adornos... Las cantidades han de ser

(105) Manuscrito de John Martin fechado en 1699, Museo Británico.

(106) Louis Viardot, Notices sur les Peintres de l'Espagne, pp. 259-66.

iguales, que es lo mejor según tengo experimentado, y más si no hay el tiempo que dije, para que el estuque se dulcifique bien, que si hubiese tiempo sobrado, se podrán echar a tres espuertas\* de cal, dos de arena. Y esta mezcla se ha de hacer con agua dulce en algún gran tinajón donde cómodamente se pueda batir, y dejarle bien bañado, y cubierto de agua... Hecha así esta mezcla, se ha de batir todos los días, quitándole primero con alguna tejuela, aquella lapa o espejuelo de salitre que cría encima del agua." (107)

"Preparación de la superficie para pintar al fresco. Importa bañar muy bien la superficie con agua dulce la tarde antes, sólo aquel pedazo que se haya de pintar el día siguiente, y lo mismo se ha de hacer por la mañana, antes de tender el estuque; porque esto importa para que mantenga la tarea\* fresca, y jugosa todo el día... Después de esto se sacude ligeramente la tarea con un pañuelo, para que aquella arenilla superficial, que hubiere quedado suelta se caiga, y no sobre los ojos a el tiempo de pintar, como suele suceder si es en techo o bóveda, con gran perjuicio y molestia del artífice (y aun así será bien ponerse unos anteojos conservativos, si no los usa de grados) (108), y después de esto sentar el cartón ajustado a su sitio... Asentado pues este primer cartón (dibujado y picado), y fijado con sus tachuelas, se estarcirá con una mazorquilla de carbón molido; y también se ha de golpear con ella por toda la orilla, para cortar después la tarea por aquella señal, y que sirva de registro, para ajustar por ella la del día

(107) Antonio Palomino, *El Museo Pictórico...*, p. 567.

(108) Palomino es el primer autor que menciona el uso de lentes para proteger la vista.

siguiente; y así de los demás... Después se irá pasando, con una punta de lápiz negro (no muy aguda) todos los perfiles de lo estarcido: y los que fueren líneas rectas se tiren con regla... Pasado ya pues de perfiles el dibujo en la forma que hemos dicho, se ha de volver a sacudir lo dibujado lentamente, porque el cisquillo de lo estarcido no ofenda las tintas que se metieron encima, y después se ha de rociar toda la tarea con agua clara con un brochón grande, para lo cual se ha de tener una vasija con agua limpia y su brochón, que no sirva de otra cosa, que para rociar de cuando en cuando lo que se pinta, y más si es verano, porque en dejándolo parar mucho tiempo, hace la cal, o el estuque en la extremidad de la superficie, aquella telilla o espejuelo que le cierra los poros, con lo cual no atrae ni incorpora en sí la color, y se cae como ceniza. Esto es aunque no llegue a secarse; que si se seca, ya no sirve y es menester rasparlo, y volverlo a tender y dibujar."(109)

"Colores para pintar al fresco. Antes de pasar adelante, será bien, hagamos un breve resumen de los colores que se gastan al fresco. Estos son todos los minerales, y algunos calcinados, o actuados en virtud del fuego. Los minerales son: el ocre claro y oscuro, la tierra roja, albín\*, pavonazo\*, sombre de Venecia, y del viejo, tierra verde, y tierra negra. Los del fuego son: el azul esmalte, el negro de carbón, ocre quemado, hornaza\*, y vitriolo romano\*, quemado y bermellón, aunque de este mejor es el mineral..."(110)

(109) Antonio Palomino, El Museo Pictórico..., p. 580.

(110) Antonio Palomino, ob. cit., p. 581.

"No se ha de emprender toda la tarea de una vez. También debe advertir el pintor fresquista que no ha de emprender de una vez toda la tarea, sino aquel pedazo que pudiere acabar de una sentada prontamente; porque en comenzando a labrar una cosa, es menester no dejarla de la mano hasta concluirarla, porque se pasa, y las pinceladas que se dan después, no se unen ni sientan bien. Pero si lo emprendido tarda por tener de suyo mucho que hacer, y el tiempo es seco, será preciso rociarlo de rato en rato, con la brocha del agua limpia, y con otra brocha remojar la superficie del estuque que se está en blanco. Y aun en tiempo seco y caluroso, será bueno, a lo que se hubiere de proseguir por la tarde (antes de emprenderlo) darle una mano de lavadura con una mazorquilla de paño de lino, para que se remuevan y abran los poros de lo ya tendido. Y si con esto se perturbaren demasiado los perfiles de lo dibujado, volverlos a pasar; y lo mismo se puede hacer en tiempo de invierno, y más si es húmedo, para acabar a otro día, si quedare alguna cosa." (111)

"Sólo resta advertir el modo de retocar, en caso necesario, la pintura al fresco; (porque a la verdad, lo mejor es, que no sea menester) y esto se ejecutará (y más si es a él descubierto) con las mismas colores del fresco, gastadas con leche de cabras, porque la de ovejas y vacas es muy gruesa (bien, que en caso preciso, se podrán éstas aguar para gastarlas) y obrando de esta suerte, se retocará todo lo que necesitare, especialmente las juntas de

(111) Antonio Palomino, ob. cit., p. 586.

las tareas; y pintar los azules de esmalte enteramente sobre seco, si no se hubieren hecho al fresco... No puedo dejar de advertir, que los antiguos daban una mano de tinta general de blanco, y tierra roja, antes de pintar, para que la superficie quedase más lisa, y tersa: y aun después de acabado con aquella fatiga, que se ven sus obras, tan plumeadas y miniadas; le ponían encima un pliego de papel de marca imperial, y sobre él, iban amolentando lo pintado fresco, hasta que quedase muy liso, y llano todo..."(112)

David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974).

Siqueiros nació en Chihuahua, en 1896. Surgió a la palestra en 1911, fecha en que estalló la huelga que los estudiantes organizaron para protestar contra los procedimientos didácticos, impuestos por la dirección de la Academia de San Carlos que por entonces se llamaba Escuela Nacional de Bellas Artes. Cuando estalló la revolución huertista, Siqueiros participó activamente en la lucha junto al Dr. Atl y José Clemente Orozco. Cuando se apaciguó el ambiente político embarcó hacia Europa en 1919 y permaneció hasta 1922. Durante este tiempo viajó por Francia, Italia, Bélgica y España. Más tarde fue llamado por el Licenciado José Vasconcelos, que era entonces Secretario de Educación Pública.

Pintó grandes murales en la Escuela Nacional Preparatoria que provocaron algunos incidentes. Organizó el Sindicato de

(112) Antonio Palomino, ob. cit., p. 587.

Pintores y Escultores, y luego apareció el Manifiesto dirigido a "Los soldados, obreros, campesinos e intelectuales desligados de la burguesía", en el cual clamaba por la socialización del arte, por la pintura mural, y execraba la producción del intelectualismo y la aristocracia. Más tarde regresó a España a combatir en la guerra civil. A su lucha ideológica asoció otra, la técnico-artística. Desde que empezó a pintar sostuvo su inconformidad con los procedimientos clásicos de la pintura; dijo en muchas ocasiones que la pintura moderna debía ser ejecutada según las posibilidades de la industria de la época, proveedora de no pocos materiales nuevos, sintetizando el asunto en estas palabras: "a nueva estética, nuevos procedimientos de ejecución." (113)

La crítica de arte Raquel Tibol dice de él: "Siqueiros pintó sus primeras obras con óleo sobre tela, o con acuarela sobre papel, o en los muros, al fresco o a la encáustica; es decir, con los materiales que había impuesto el hábito académico. Pero su condición de luchador social lo alejó muchas veces del taller tradicional y lo obligó a sustituir ingeniosamente los medios y los instrumentos en la producción de obras de arte. Cualquier traba material en su camino se convertía en un buen pretexto para experimentar y para descubrir. El azar, el accidente, que se había convertido en una finalidad en sí para muchos pintores formalistas, fue siempre para Siqueiros el punto de arranque para una nueva investigación que lo llevaría no sólo al uso de materiales novedosos

(113) Enrique F. Gual, D. Alfaro Siqueiros, pp. 2-4.

y nuevos instrumentos, sino también a combinaciones no ejercitadas antes en las artes plásticas. Mas todas estas búsquedas las hizo en función de perfeccionar los símbolos visuales, las metáforas plásticas, el contenido realista que el espectador podía y debía desentrañar.

El conjunto de la obra de Siqueiros constituye un canto a los libertadores, a la humanización de la ciencia y de la industria, a las luchas populares, y es también un índice acusador, estremecedoramente dramático, de las injusticias, los despotismos y las infamias de una sociedad no racionalizada. Y pudo llegar a esa exaltación porque nunca una vivencia social o política dejó de encontrar reflejo en su intensa y avanzada labor artística."(114)

En 1951 apareció su obra más importante titulada "Cómo se pinta un Mural", en la que relata una serie de experiencias vividas dentro del arte. Al final de este libro incluye unos apéndices donde da indicaciones de diversas técnicas de pintura que él ensayó personalmente, entre ellas la de la pintura al fresco.

"Apéndice I (Pintura al fresco).- Los aplanados para esta técnica pictórica deben constar de tres capas. La primera, llamada negra, sirve de anclaje entre el muro y las capas subsiguientes: se extiende a base de materiales gruesos, y cemento y cal, en las proporciones conocidas.

(114) Raquel Tibol, Siqueiros, Vida y Obra, pp. 13-4.

En la capa segunda, la proporción de cemento debe reducirse un tanto en favor de la cal.

Para la capa tercera y última, o fina, úsase exclusivamente la cal y el grano de mármol fino. También es recomendable la siguiente proporción de materiales: una parte de cal, que debe estar suficientemente apagada o podrida; es decir, que debe haber estado sujeta al agua durante un período de varios meses: una parte de arena de mina, o de río; debe estar muy bien lavada para despojarla de toda arcilla o barro. Agua: de ser posible, debe estar destilada, al objeto de quitarle las materias ácidas o salitrosas.

La sustitución de arena por el polvo de mármol es indicada cuando se desea hacer un trabajo muy fino. Con dicho polvo, el aplanado tercero queda completamente blanco.

En cuanto a los pigmentos, aunque no es necesario insistir sobre ellos y sobre el modo de usarlos, quiero recordar que son colores minerales, sustancias que permanecen inalterables con la presencia de la cal. La adhesión se logra por la carbonización del hidrógeno de calcio que proporciona el mismo aplanado. La reacción de la cal húmeda tiene una duración de promedio de 8 a 9 horas; es decir, que si hace mucho calor, el tiempo para pintar sobre la última capa es menor.

Los pigmentos deben ser de buena calidad, para que resistan la alcalinidad del muro; de otra manera, desaparecen en corto tiempo.



Apéndice 2 (Fórmula antisalitrosa).- Fórmula para eliminar el salitre de los muros, conforme a las indicaciones técnicas del "Taller de Ensaye de pinturas y materiales plásticos", dependiente del Instituto Politécnico Nacional de México:

Para los muros no muy viejos: agua natural con un 10% de ácido clorhídrico. La mezcla se aplica mediante los procedimientos que habitualmente usan los albañiles para humedecer cualquier muro.

Para muros viejos: por cada litro de agua natural, una cuchada grande de cianuro de potasio. Como en el caso anterior, se aplica con los medios comunes de los albañiles. Es conveniente recomendar el mayor cuidado, toda vez que el cianuro es sumamente venenoso.

Para muros nuevos, caso de que el arquitecto no haya tomado en cuenta la posibilidad del mural, puede usarse la fórmula descrita en primer lugar.

Apéndice 4 (Contracción y expansión de aplanados).- Para eludir los peligros de las diferentes naturalezas de contracción y expansión que tienen los morteros de cemento y arena, y los de cal y arena (naturaleza de expansión que por ahora sólo se conoce empíricamente) deben tomarse las siguientes precauciones:

Cuando se quiera pintar al fresco tradicional sobre un muro de concreto y hormigón, debe hacerse lo que se indica: 1ª. Picar perfectamente bien el muro: 2ª. Mojarlo por lo menos durante dos horas, es decir, hasta que quede completamente empapado; 3ª. Aplicar un aplanado o repellado cuya mezcla deberá estar compuesta de dos partes de cemento por una de mármol grueso revuelto con fibra (henequén, yute, celotex, etc.). No estará por demás sumar a dicha mezcla un 5%, en volumen, de "celita"\*. Este repellado sólo puede aplicarse arrojándolo violentamente sobre la pared, mediante el procedimiento que habitualmente usan los albañiles; 4ª. Cuando este repellado esté comprobadamente seco, deberá humedecerse de nuevo, y en estado de humedad se le aplica el segundo repellado, que consiste de media parte de cal por una de cemento, dos partes de polvo mediano de mármol, fibra y eselite\*, en las proporciones que se observaron en el repellado anterior; 5ª. Por último, se extiende sobre la capa anterior el repellado delgado de cal y mármol que se usa tradicionalmente para la pintura al fresco.

Apéndice 6. Cómo se pasan los trazos al muro.- En la pintura tradicional al fresco, los trazos se pasan perforando las calcas que previamente se han hecho de los dibujos. Ello se aplica sobre el aplanado grueso de los muros, usando el método de la muñeca, es decir, colocando color en polvo en un atadillo de tela, la cual se restrega contra la calca, pasando en esta forma los trazos al muro gracias al polvillo que ha penetrado por las perforaciones.

En el mural moderno se pasan mediante el uso, infinitamente más simple, más rápido y de mayor inspiración plástica, del proyector eléctrico, el cual, al trasladar el pequeño croquis facilita la magnitud mural del trazo, que, naturalmente, no posee en las pequeñas proporciones del papel." (115)

A pesar de su simplicidad de aspecto y carácter, esta técnica no es de fácil ejecución. En la práctica requiere ante todo de gran seguridad, habilidad y rapidez. Hay que insistir en que el enlucido, que seca prontamente, debe ser aplicado en el momento de pintar, y cubierto totalmente por los colores antes de que haya secado, y como seco ya no es absorbente no permite los retoques. Cualquier retoque que se hace sobre el enlucido ya seco, no es absorbido por la cal y desaparece fácilmente.

Para comprender la importancia y estimación que siempre ha tenido la pintura al fresco, es necesario recordar una vez más las palabras de Vasari. "Pasemos ahora a la pintura al fresco. Esta es la que obra con sola el agua, y los colores, con la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie, donde se pinta: y es la más robusta y valiente de todas las maneras de pintar; así por el gran magisterio, con que pide ser obrada, como por no rendirse a las inclemencias del tiempo. Esta es la que ha dado inmortal renombre a los gigantes de esta facultad." (116)

(115) David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un Mural*, pp. 143-6.

(116) Louisa S. Maclehose, *Vasari on Technique*, p. 28.

Diferencias entre las cuatro técnicas pictóricas murales.

Al hablar de pintura mural a la encáustica vimos que ésta necesita básicamente de un muro completamente seco, preparado con cera, y colores que se aglutinan con la cera misma a base de calor, el cual es indispensable durante la ejecución y acabado de la obra.

En la pintura mural al temple se requiere de una pared seca preparada ya sea con una capa delgada de yeso, o una base de cola o yema de huevo. Así mismo los colores se aglutinan con goma arábica, cola, agua de cal, o yema de huevo.

La pintura mural al óleo se efectúa sobre una pared seca previamente preparada con aceite de linaza y albayalde. Para aglutinar los colores se usan los aceites de linaza y nueces.

La pintura al fresco consiste en pintar sobre una superficie de cal húmeda, en la misma pared recién preparada, de forma que los colores usados penetren y sequen junto con la pared, promoviendo una reacción química que endurece y fija la pintura definitivamente. Se forma sobre la superficie de la pintura una película de carbonato de calcio, cristalina y lisa, que une los colores con el fondo, haciéndolos insolubles y dándoles un esplendor fino y genuino. La cal misma es el aglutinante en la pintura al fresco.

"La belleza óptica de la pintura al fresco no se supera con ninguna otra técnica de pintura mural y ni siquiera se iguala." (117)

- o - o -

(117) Max Doerner, ob. cit., p. 237.

BIBLIOGRAFÍA CONTENIDA EN EL CAPITULO I.

- ALBERTI, León Batista. De Re Aedificatoria.  
English translation by I. Collier,  
London, Medici Society, 1912.
- ALFARO SIQUEIROS, David. Cómo se pinta un Mural.  
Cuernavaca, Morelos, Ediciones  
Taller Siqueiros, 1977.
- BONCTE, José. Técnicas y Secretos de la Pintura.  
Barcelona, Las Ediciones de Arte,  
1967.
- BRYSSON LOWE, F. Pintura a la Cera. Encáustica. Obras  
de Caballete y Murales.  
Barcelona, Las Ediciones de Arte,  
1965.
- CAYLUS, Conde de. Du genre et de l'espèce des pein-  
tures anciennes.  
Memoirs de l'Academie des ins-  
criptions, Vol. XII, París, 1771.
- CENNINI, Cennino. El Libro del Arte.  
Buenos Aires, Editorial Argos, 1947.
- D'AGINCOURT, Juan Bautista. Histoire de l'art.  
6 vols., París, 1823.
- DALBON, Edgar. Les Origines de la Peinture à  
l'huile.  
París, E. Brière, 1904.
- DE WILD, A. Martin. Mural Painting.  
New York, McGraw Book Co., 1930.
- DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su  
empleo en el arte.  
España, Edit. Reverté, 1965.

- EASTLAKE, Sir Charles. Materials for a History of Oil Painting.  
2 vols. Londres, 1896.
- ERACLIUS. De coloribus et Artibus Romanorum.  
Manuscritos del S. X D. C. publicados en inglés por R. E. Raspe.  
Londres, 1781.
- GERARD, Gaston. Peinture à l'huile et peinture à l'eau.  
París, V. Giard, 1922.
- GIRARD, Paul. La Peinture Antique.  
París, Ed. Quantin, 1892.
- GUAL, Enrique F. D. Alfaro Siqueiros.  
Vol. 12 de la Colección Anáhuac de Arte Mexicano.  
México, Ediciones de Arte, 1948.
- LANZI, Luigi. La Storia Pittorica della Italia.  
Bassano del Grappa, 1789.
- LAURIE, A. P. Greek and Roman Methods of Painting.  
Comments on Pliny and Vitruvius.  
Cambridge: at the University Press, 1914.
- Materials of the Painters Craft in Europe and Egypt from the earliest times to the end of the seventeenth century.  
London, T. N. Foulis, 1910.
- LE BEGUE, Jehan. Manuscritos Experimenta de Coloribus.  
Edición latina e inglesa.  
Londres, J. Murray, 1849.
- L'ESCALOPIER, Charles de. Théophile, Prêtre et Moine, Essai sur divers arts.  
París, Edit. Roret, 1843.

- LOZANO F., José Manuel Historia del Arte.  
México, Cecsá, 1976.
- MACLEHOSE, Louisa S. Vasari on Technique.  
Londres, Baldwin and Brown, 1907.
- MARTIN, John. Colección de manuscritos del Museo Británico, 1699.
- MARRONA, Alessandro da. Pisa ilustrata nelle Arti del Disegno.  
Pisa, 1787.
- MERRIFIELD, Mary P. Original Treatises in the Arts of Painting.  
2 vols. Londres, John Murray, 1849.
- MONTABERT, Paillot de. Traité Complet de la Peinture.  
9 vols. París, H. Floury, 1829-50.
- MOREAU-VAUTHIER, Ch. Historia y Técnica de la Pintura.  
Buenos Aires, Cía. Impresora Argentina, 1955.
- NEWMAYER, Heinrich. Tiempo y Color. Pintura Egipcia.  
México, Editorial Hermes, 1954.
- PACHECO, Francisco. Arte de la Pintura, su antigüedad y sus grandezas.  
Sevilla, 1649.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio. El Museo Pictórico y Escala Optica.  
Madrid, Edit. Aguilar, 1947.
- PARRAMON, José María. Así se pinta un mural.  
Barcelona, Edit. Electra, 1969.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo. Historia Natural.  
Traducida por el Lic. Gerónimo de Huerta, Médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición.  
Dedicada al Católico Rey de las Españas y Indias Don Felipe IIII nuestro Señor.  
En Madrid, Luis Sanchez Impresor, Año 1624.



- POZZO, Andrea. Prospettiva de' Pittori, ed Architetti.  
Roma, Stamperia di Giovanni Zempel, 1741.
- TAUBES, Frederic. The Art and technique of oil Painting.  
Londres, Routledge and Kegan, 1904.
- TEOPHILUS (el monje Teófilo). Diversarum Artium Schedula.  
Manuscritos de Jehan Le Begue, Biblioteca Real de París. Traducción al inglés y notas de Robert Hendrie Jr.  
Londres, J. Herbert and Sons, 1847.
- THOMAS, W. Cave. Encaustic Painting.  
Londres, Cross and Henry, 1869.
- THOMPSON, Daniel V. The Materials and Techniques of Medieval Painting.  
New York, Dover Publications, 1942.
- TRISTAM, Alexander. Corpus of Medieval Wall Painting.  
Londres, Talens and Son, 1938.
- TIBOL, Raquel. Siqueiros, Vida y Obra.  
Colección Metropolitana No. 28.  
México, Complejo Editorial Mexicano, 1974.
- VASARI, Giorgio. Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects.  
Traducción reciente al inglés de Gastón Du C. de Vere.  
Londres, Medici Society, 1913.
- Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos.  
5 vols. Barcelona, Edit. Iberia, 1957.
- VIARDOT, Louis. Notices sur les Peintres de l'Espagne.  
París, Villain et Bar, 1906.
- VITRUVIO, Marco Lucio. Los Diez Libros de Arquitectura.  
Barcelona, Editorial Iberia, 1955.

## CAPITULO II

### LAS TECNICAS DE LA PINTURA AL FRESCO EN EL MUNDO ANTIGUO:

#### ASPECTO HISTORICO - ARTISTICO.

##### Egipto.

Del Egipto faraónico provienen las primeras muestras de pintura mural al fresco, y su antigüedad se remonta al Imperio Antiguo, en el período menfita (2778 - 2423 A.C.), durante el reinado de Snefru, primer faraón del la IV dinastía.

En el límite del Egipto Medio y del Bajo Egipto, en la orilla izquierda del Nilo, se encuentra la necrópolis\* de Medum con tumbas principescas y de altos funcionarios. En la mastaba\* del Príncipe Atjet, hijo de Snefru, el egiptólogo francés Gastón Maspero (1846 - 1916) encontró en el año de 1881 importantes pinturas murales inspiradas en los trabajos del campo, pero que desgraciadamente habían desaparecido en su mayor parte. Maspero se dedicó pacientemente a investigar y reconstruir el conjunto con los elementos dispersos que había a la mano. Al examinar con detenimiento pequeñas muestras de los murales descubrió que el artista o los artistas egipcios habían pintado sobre el enlucido aún fresco, pues los pigmentos habían penetrado en el enlucido, por lo cual el arqueólogo descubrió y constató que dicha técnica era ya conocida desde el antiguo Imperio. (1)

(1) Gastón Maspero, L'archéologie égyptienne, p. 232.

Uno de los fragmentos de esta ornamentación, conocido como el fresco de los "ánades de Medum", nos muestra dos grupos de ánades dispuestos en una franja horizontal o friso\*. Este tipo de composición es muy usual en la pintura mural egipcia, pues por tradición solían crear las composiciones murales mediante la yuxtaposición de diversas partes, cuyos elementos y datos descriptivos mantenían estrecha relación. A pesar de la actitud ligeramente rígida de estas aves, la pintura resulta muy agradable debido a su colorido lleno de vida y a su minuciosa ejecución, como se puede observar en el plumaje, resuelto con gran realismo y precisión a base de pequeños toques\* de pintura.

Los contornos de estos seis ánades están muy marcados a base de líneas rojas y negras, cosa que se hacía con toda la pintura mural, por lo cual denominaban a los pintores "dibujantes de contornos".(2) En el fondo neutro se sugieren algunos manojos de hierba con flores diminutas, dicho efecto está dado con pequeñas manchas\* de color aplicadas con la punta del pincel.

Esta es una de las pocas muestras de pintura al fresco que existen del Imperio Antiguo. Este bello trabajo muestra por sí solo la maestría del artista y "justifica nuestra creencia de que ya durante las primeras dinastías, también el arte de la pintura había llegado muy cerca de la perfección."(3)

(2) Heinrich Newmayer, ob. cit., p. 15.

(3) Robert Boulanger, Pintura Egipcia, p. 27.

Los colores empleados para el fresco eran permanentes y durables, provenientes en su mayor parte de tierras minerales: cinabrio, sulfato de arsénico, los ocre naturales, yeso usado a veces en estado natural y otras quemado, el verde obtenido de la malaquita, el negro de humo\*, y un azul brillante y sólido llamado "azul egipcio", que por mucho tiempo fue un secreto que finalmente descubrió el Doctor A. P. Laurie. El azul egipcio consistía en una frita\* artificial de cobre y calcio.(4)

Aunque su paleta era algo reducida, los artistas egipcios supieron sacar provecho de la relación entre los colores. La elección de éstos la determinaba la tonalidad del fondo, que fue variando según las épocas. Esta tonalidad era generalmente gris durante el Imperio Antiguo, como en el caso de los "ánades de Medum" antes citados.(5)

A pesar de que el clima seco de Egipto ha preservado la mayoría de los colores en magníficas condiciones, algunos han sido afectados por el tiempo, como el negro de humo, frágil de por sí, y los tonos verdes debido al cobre que contienen.(6)

Los colores en forma de panes, de granos, o en polvo, se conservaban en saquitos de juncos ahuecados. Para utilizarlos en el fresco se molían en una piedra ahuecada y luego eran disueltos

(4) A. P. Laurie, *Materials of the Painters Craft in Europe and Egypt*, p. 38.

(5) James Breadsted, *Painting in Egypt*, p. 266.

(6) A. P. Laurie, *ob. cit.*, p. 44.

en agua simple para su aplicación. En la "sala del escriba" del Museo del Louvre pueden observarse algunas paletas y pinceles egipcios. Estos últimos "eran fabricados remojando juncos en agua hasta que se florecaban en fibras finas y flexibles".(7)

Se sabe con exactitud que procedimiento empleaban para pintar "pues a veces las pinturas quedaban sin terminar y puede observarse el proceso del trabajo."(8)

En cuanto a los rasgos estilísticos más notables de la pintura egipcia, cabe citar que las figuras y escenas pintadas nunca se extienden en la lejanía, permanecen siempre a un nivel superficial, evitando toda perspectiva, todo movimiento que pudiera dar una sensación de profundidad.

Después de dibujados los contornos el artista extendía los tonos uniformes sin luces\* ni sombras\*. "Pintaba con tintas planas de uniforme vivacidad, siluetas coloreadas desprovistas de modelado\* y gradaciones\*. El cuerpo humano se representa con las piernas y rostro de perfil, el tronco y los hombros de frente así como el ojo que guarda siempre una ubicación frontal. Otros formalismos regían los colores, según que el personaje representado fuera masculino o femenino; al hombre se le pintaba el rostro y el resto del cuerpo de ocre rojo, a la mujer de ocre amarillo."(9)

(7) Hilaire Hiler, *Notes on the Techniques of Painting*, p. 14.

(8) Gastón Maspero, *Histoire Ancienne des Peuples*, Vol. I, p. 361.

(9) Ch. Moreau-Vauthier, *Historia y Técnica de la Pintura*, pp. 14-6.

A pesar de que el fresco fue la primera técnica empleada en la decoración mural durante el Imperio Antiguo, "ésta fue abandonada desde el Imperio Medio (2065 - 1580 A.C.), y nunca volvió a utilizarse en épocas posteriores".(10) El profesor Hale afirma esto rotundamente.

La nueva decoración mural fue a base de pintura al temple. El arqueólogo inglés Sir W. Flinders Petrie supone que los artistas del Imperio Medio utilizaron el temple por razones prácticas, pues con éste no estaban obligados a emplear colores resistentes a la acción de la cal, ni tenían que luchar contra el tiempo, como en el caso del fresco que obligaba a sus antepasados a pintar sobre un mortero siempre húmedo. Además "pensemos que la acacia que crece abundantemente en Egipto les proporcionaba la goma arábiga, un aglutinante práctico para fijar los colores, que les ahorra tiempo, pues el quehacer del pintor aumentaba día a día."(11)

Aun la técnica del temple fue descuidada posteriormente como puede observarse en la era ramésida que comprende las dinastías XIX y XX, en las que "el exceso de trabajo determinó cierto descuido en la ejecución. Los pintores mezclaban apresuradamente la arcilla disponible con recortes de paja y pintaban directamente sobre ella."(12)

(10) Gardner Hale, *The Technique of Fresco Painting*, p. 50.

(11) Flinders Petrie, *Medum*, pp. 77, 81.

(12) Heinrich Newmayer, *ob. cit.*, p. 12.

Creta.

En el año de 1900 el arqueólogo inglés Sir Arthur Evans (1851 - 1941) llegó a Creta atraído por las ruinas que asomaban en toda la isla. Poco tiempo después anunciaba haber descubierto el fabuloso palacio del legendario Rey Minos o de Cnosos. De los restos de la antigua Creta lo más atrayente desde un principio fue la pintura, pues la escultura tenía poca importancia, la cerámica estaba muy fragmentada y la arquitectura se encontraba en ruinas, pero paradójicamente la más perecedera de todas las artes se conservó en buenas condiciones. Se piensa que los terremotos, el fuego, o las guerras destruyeron los palacios cretenses, pero entre sus ruinas se conservaron al amparo de lo destruido algunas paredes cubiertas de frescos.

Es indudable que entre los cretenses la pintura gozó de una popularidad excepcional; ya en el año 2500 A.C. se acostumbraba en Creta revocar\* las paredes con cal, y se concibió la idea de pintar sobre la superficie húmeda, debiendo manejar el pincel con suma celeridad para que los colores penetraran en el estuco\* antes de que este seicara. "Aquellos artistas supieron llevar a las oscuras salas de los palacios la espléndida hermosura del campo abierto." (13)

Se supone que es gracias a las relaciones comerciales con

(13) Will Durant, La Vida en Grecia, p. 43.

el Egipto faraónico que los pintores cretenses aprendieron la técnica del fresco. "De Festos zarpaban para Egipto las naves de obscura proa..."(14)

Las pinturas murales se efectuaban, a veces, directamente en el aplanado, y otras, siguiendo un procedimiento muy usual en Egipto, que consistía en modelar figuras en relieve muy ligero que después se iluminaban, como en el caso del "Príncipe con las flores de lis", cuya imagen decoraba uno de los muros del corredor de las Procesiones del Palacio de Cnosos; dicha imagen no fue pintada sobre la pared desnuda, sino sobre una figura ligeramente modelada sobre el estuco y coloreada a continuación con tonos muy vivos. "Estos frescos en relieve, maravillosamente adaptados a las grandes superficies, tenían por temas escenas de tauromaquia, juegos y procesiones, y figuraban en ellos numerosos personajes."(15) Como se ignoraba el claroscuro, los colores se aplicaban con tintas planas; quizá también de Egipto provino la costumbre de pintar en tonos blancos la piel de las mujeres y bronceada la de los hombres; el ojo se dibujaba de frente, aunque el rostro estuviese de perfil; los detalles que se notan a la vista se suprimían, como en el caso de la cabeza de "la parisina" que no tiene oídos.(16) Los artistas cretenses que coloreaban tan vivamente sus pinturas no tomaban en cuenta el realismo "pues un mono lo coloreaban completamente de azul."(17)

(14) Will Durant, ob. cit., p. 44.

(15) P. Devambes, La Pintura Griega, p. 15.

(16) P. Devambes, ob. cit., pp. 12-3.

(17) Gardner Hale, ob. cit., p. 52.



La influencia ya mencionada de la pintura egipcia sobre la cretense concierne solamente a la técnica, pues el espíritu y la temática son fundamentalmente diferentes, ya que en el arte cretense la figura humana ocupó un lugar preeminente, sin que por esto se sacrificara la representación de la naturaleza animal y vegetal.

"El artista cretense, con rápidos trazos esquemáticos y sin retocar, "resume" la imagen real, conservando su esencia y eliminando los detalles, contrariamente a los artistas egipcios, tan dados al preciosismo minucioso." (18)

El Doctor Noel Heaton, uno de los colaboradores más valiosos de Evans, hizo un concienzudo análisis de las pinturas cretenses para verificar si habían sido ejecutadas con la técnica del fresco o del temple, además de la naturaleza de los colores empleados.

En enero de 1910, Heaton publicó en el "Journal of Royal Society of Arts" un artículo intitulado "Las pinturas murales de Cnosos, una investigación en el método de su producción."

A continuación desglosaremos los aspectos más importantes de dicho artículo. Principia el Profesor Heaton agradeciendo al Doctor Evans el que le haya permitido examinar catorce pequeños fragmentos provenientes de la decoración mural del palacio de

(18) Percy Gardiner, Principles of Greek Art, p. 46.

Cnosos, y por medio de dicho examen dictaminar sobre el proceso seguido en la ejecución de los frescos. Un examen preliminar de los fragmentos "mostró que consistían de lo que generalmente se conoce como "stucco duro", preparado desde tiempos inmemoriales por medio de la aplicación de una capa lisa de enlucido de cal fina sobre una superficie preparada ásperamente".(19)

La construcción completa se mostraba perfectamente en uno de los especímenes más grandes y consistía en fragmentos de piedra y ladrillo, lo cual formaba la base áspera o primera capa sobre la cual se aplicaba el enlucido fino. El espesor de la capa de enlucido fino era en promedio de 3/4 de pulgada (1 pulgada=2.54 cms.). Como el examen cuidadoso de todos los fragmentos no reveló la existencia de líneas de división adicionales, Heaton supuso que el proceso seguido era preparar la pared con una primera capa lisa de enlucido de 1/2 pulgada de espesor sobre la capa áspera; sobre esta superficie se iba aplicando en secciones la segunda capa lisa de 1/4 de pulgada, "tan extensa cuanto pudiera pintarse en un día, como nos es familiar para la pintura ejecutada al fresco..."(20)

Tocante a los materiales usados como pigmentos se reconocieron cinco colores, a saber: blanco, negro, rojo, amarillo y azul pálido. El blanco fue usado generalmente como lechada\* sobre otros colores, o para proporcionar líneas de división en relieve; estaba compuesto de carbonato de calcio, y probablemente empleado

(19) Noel Heaton, Las Pinturas Murales de Cnosos, p. 206.

(20) N. Heaton, ob. cit., p. 207.

en forma de hidrato de cal, como se usa aún en tiempos modernos y se usó en la época medieval. El color negro era de la misma naturaleza de un material que es ahora conocido como gis negro\* o gis italiano\*. Los pigmentos rojo y amarillo dieron todas las reacciones características de las tierras de hierro. El azul era un pigmento magnífico, de un tono pálido indescriptiblemente rico y puro; resultó ser similar al azul examinado por Humphry Davy en los frescos pompeyanos. Cuando se analizó resultó un silicato de cobre y sosa, es decir, un vidrio coloreado por el cobre y que tenía esa peculiar textura debido a que no se le molía finamente, quedando relativamente áspero, pues si lo hubieran pulverizado, su color azul se hubiese perdido totalmente por los reflejos de la luz. "Al ser vista con la luz oblicua una superficie pintada con este pigmento, da un efecto brillante debido a los reflejos de luz de la superficie quebrada del vidrio, que realza la belleza del color. El uso de este pigmento continuó hasta los tiempos medievales...

El pigmento moderno conocido como azul egipcio pierde esta cualidad enteramente por estar más fuertemente coloreado y pulverizado." (21)

En los últimos párrafos del mencionado artículo el Dr. Heaton se refiere al método en que fueron ejecutadas las pinturas murales cretenses. Transcribimos los últimos párrafos por ser conclusiones de suma importancia.

(21) *Ibíd.*, pp. 209-10.

"Llegamos finalmente al método de ejecución, el cual como he indicado anteriormente fue en el verdadero fresco. Esto es revelado sin error por los siguientes hechos:

1.- Los pigmentos se adhieren fuertemente al enlucido y resisten que se les talle con una esponja húmeda, o también que se les hierva prolongadamente sin que se dañe la pintura.

2.- El tratamiento prolongado con éter puro y otros solventes fracasó en extraer cualquier vehículo o medio.

3.- En muchos casos se puede percibir con una lente los lugares donde la superficie del enlucido húmedo ha sido marcada por el pincel al aplicar los pigmentos.

4.- Si un fragmento de la superficie pintada es tratado con ácido clorhídrico diluido, invariablemente se desintegra con efervescencia, y el fragmento queda en estado de polvo, probando esto que las partículas fueron unidas únicamente con carbonado de cal." (22)

Finaliza el Dr. Heaton aseverando que: "Tomando estos resultados en conjunto, el hecho de que las pinturas fueron ejecutadas al verdadero fresco es tan obvio como para no necesitar más comentarios." (23)

(22) *Ibíd.*, pp. 212-3.

(23) *Idem.*

### Micenas y Tirinto.

En el año de 1876 el famoso descubridor de Troya Heinrich Schliemann (1822 - 1890) emprendió otra gran tarea, la excavación de Micenas, "dejándose guiar" por el "Periegesis" (que significa Viaje) de Pausanias, que su autor realizó entre los años 160 y 180 D.C. a través de Grecia. Schliemann practicó 34 pozos de excavación, encontrando pronto esqueletos, cerámica, joyas y máscaras de oro, para informar de inmediato que "había descubierto las tumbas de Atreo\*y Agamenón\*."(24)

En 1884 se dirigió a Tirinto y "tomando otra vez como guía seguro a Pausanias sacó a la luz del día el gran palacio y los muros ciclópeos que Homero había descrito."(25) Pero aquellas tumbas y tesoros no eran los de los Atridas\*ni de Agamenón, sino los restos, en la Grecia continental, de una civilización egea tan antigua como los tiempos minoicos de Creta. Sin embargo, los restos de esta cultura son demasiado fragmentarios, como para que podamos formarnos de ella una imagen tan clara como la que surge al observar las ruinas de Creta.

La técnica y el estilo de la pintura mural de Micenas y Tirinto son claros indicios de la influencia del arte cretense, a tal grado que los arqueólogos e historiadores del arte creen que los principales artistas micénicos hayan emigrado de Creta. No se

(24) G. Glotz, *Aegean Civilization*, pp. 68-9.

(25) G. Glotz, *ob. cit.*, p. 86.

puede hablar de una técnica y estilo propios de Micenas y Tirinto, ya que en ambos lugares sólo se imitó lo que en pintura habían logrado los artistas cretenses.

Los temas están inspirados en las costumbres de la Gran Isla, y abundan las escenas de tauromaquia, caza, procesiones, desfiles de carros y escenas de guerra "que halagaban el temperamento belicoso de los grandes señores." (26) Los frescos conservados revelan una fina sensibilidad para captar la vida real, en ellos aparecen espléndidas y apuestas las "Damas en un Palco", o hieráticas las "Damas en Carroza" que salen a dar un paseo vespertino por el parque. El fresco "La Caza del Jabalí", que se encuentra en el palacio de Tirinto, es notable por su realismo. En él, el jabalí huye desesperado de los perros que lo acozan veloces, mientras el hombre lo espera atento, con el venablo listo para matarlo.

Por medio de estos restos es posible imaginarse la vida material y activa de los micénicos, "la arrogante belleza de sus mujeres y la brillante ornamentación de sus palacios". (27) Se cree que estas pinturas se realizaron alrededor del año 1400 A.C. (28)

En el número 1 de la Revista de Artes Plásticas editada por la U.N.A.M. en el año de 1939, el Poeta Octavio Paz escribió un artículo referente a la pintura mural de Cnosos, Micenas y Tirinto titulado Isla de Gracia, el cual transcribimos a continuación.

(26) Tony Spiteris, Pintura griega y etrusca, p. 20.

(27) Walter Mason, History of Greek Art, p. 176.

(28) Leonard Whibley, Companion to Greek Studies, p. 36.

"La antigüedad pregregia contempla dos culturas equidistantes y contemporáneas, la mesopotámica y la que nace en la cuenca del Nilo. Pero entre ellas coexistiendo..., surge la cultura cretense. Tres milenios antes de Cristo Creta florece. ¡Florece! con la misma difícil espontaneidad imaginativa que la naturaleza. Sólo a través de sus testimonios arquitectónicos, escultóricos y principalmente pictóricos podemos intentar una reconstrucción de su espíritu. Reconstrucción o invención, pues Creta siendo tan antigua se nos aparece todavía como un fruto - ¿de ayer? ¿de mañana? - perfectamente vivo. Más que nostalgia sentimos ante sus restos el temblor de un presentimiento, de un advenimiento.

En Creta nace el espíritu europeo, mediterráneo, en toda su encantadora apasionada esbeltez. Es decir, para el arte, nace la persona, el hombre que no está sujeto a un "absoluto" deshumanizador. La influencia egipcia fue superficial. En Creta falta el sentido de lo monumental, a la manera egipcia o mesopotámica. En el arte cretense hay el asombro ante la naturaleza, pero no el terror religioso que inmoviliza a la escultura egipcia o lleva al griego al delirio pánico. Su arquitectura, como su espíritu es siempre profana. Profana pero no laica. El Palacio de Cnosos (2,000 A.C.) habitado probablemente por un rey-sacerdote (en Creta había un rey único a diferencia de las ciudades griegas) es, realmente, una vivienda presidida por la intimidad y no por el poder.

La lucha entre la pintura y la escultura, las vías plás-

ticas fundamentales en ese tiempo, se resuelve por un triunfo de la primera. El color, la apariencia y no la esencia, lo domina todo. Se trata de una ilusión, de una ilusión artística, es decir metafórica. Con la apariencia el pintor nos muestra la esencia de las cosas. De las cosas que al fin de cuentas, no son sino APARIENCIA. Es decir vida. Por eso dice Rodenwaldt; "El arte cretense es pictórico pero no en el sentido de que la pintura prescindiera de la escultura, como en el impresionismo, sino como una profunda inclinación a reproducir las relaciones naturales que existen entre las cosas". El cretense estaba absorto ante la Apariencia, como el egipcio ante la muerte. De allí que se exprese mejor en la pintura, que es amor a la naturaleza, al movimiento y a la acción. Amor a lo personal.

Su imaginación no quiere reducir la diversidad de la vida a un símbolo, sino que prolonga la divina verdad de la apariencia. No sujeta a la vida, sino que la enriquece con nuevas, delirantes, libres creaciones. La cultura cretense fue transportada a Grecia aproximadamente hacia la mitad del segundo milenio. Allí la vemos coexistir casi sin mezclarse con la cultura autóctona. Se convierte en un arte cortesano, al servicio de los príncipes guerreros que construyeron las rudas fortalezas de Micenas y Tirinto. Esta incapacidad para asimilar lo adquirido fué, seguramente, una de las causas de la lenta inmovilización de la llamada cultura micénica. El dualismo de aquella sociedad - muy semejante a la de la época feudal - ha permitido sin embargo, ya que no contemplar nuevas



creaciones, si que podamos ver, casi en toda su pureza testimonios del espíritu de Creta en tierras griegas, y contemplar, casi al mismo tiempo, el esplendor de la pintura cretense y el balbuceo de la escultura arcaica." (29)

### Thera.

Mencionamos el arte pictórico de Micenas y Tirinto como claro indicio de la proyección que tuvo la cultura cretense sobre la Grecia continental. Ahora bien, entre Creta y el Peloponeso, dentro del Mar Egeo, se interponen las Islas Cícladas en las cuales se ha encontrado tanta riqueza artística del período de esplendor de la cultura cretense.

Para los fines de este trabajo, o sea el indagar los vestigios de pintura mural al fresco, el lugar que nos ofrece el lazo de unión entre la Gran Isla y el continente es la pequeña isla de Santorín (contracción de Santa Irene), que desde 1967 ha sido excavada con gran éxito por el Profesor Spyridon Marinatos, inspector general de antigüedades del gobierno de Grecia. (30)

Esta isla del sur de las Cícladas fue llamada Thera en los tiempos clásicos, que es como la seguiremos mencionando. Thera floreció como las demás islas del Egeo a la sombra de la civilización cretense, de la cual recibió los beneficios de la técnica y las

(29) Octavio Paz, *Isla de Gracia*, pp. 31-2.

(30) S. Marinatos, *Thera, Key to the Riddle of Minos*, p. 707.

artes en el continuo fluir del comercio marítimo, por ser paso obligado en las rutas tanto hacia la Grecia continental como al Asia Menor.

A simple vista, en la penetrante luz del Mar Egeo, Thera parece un reducto de quietud y paz, pero no lo es, pues esta isla junto con sus dos pequeños satélites Thirasía y Aspronisi son los destrozados cascarones de un poderoso volcán aún activo que en 1956 derrumbó dos mil casas en menos de un minuto de destructora actividad. En épocas remotas este volcán hizo erupción luego se apaciguó durante un largo período, y volvió a entrar en actividad alrededor del S. XV A.C., por lo cual trajo muerte y desolación a una zona muy extensa, inclusive a la no muy lejana isla de Creta, destruyendo a la brillante civilización minoica\*. (31) Por tanto, la excavación de Thera ofrece una oportunidad sin rival para reconstruir la catástrofe que destruyó al mundo minoico. La excavación también muestra aspectos de la vida cotidiana durante el brillante cenit de la Edad de Bronce (32), "en un pueblo que fue abandonado y borrado del mapa en unas cuantas semanas". (33)

Dijimos antes que desde 1967 el Dr. Marinatos estuvo dirigiendo excavaciones con gran éxito. Su equipo arqueológico del Departamento de Antigüedades de Grecia ha descubierto los restos de una ciudad minoica entera de 3,500 años de antigüedad, rica en piezas de cerámica y arte, y a pesar de que la excavación está

(31) Idem.

(32) La segunda mitad del S. XVI A.C. marcó la Edad de Oro de la cultura minoica en Creta y sus satélites.

(33) S. Marinatos, ob. cit., p. 708.

todavía en la "infancia", se han sacado a la luz frescos soberbios, entre ellos un paisaje de Thera que es un precioso trabajo de arte inapreciable por sus detalles biológicos y arqueológicos. Otro fresco muestra dos muchachos en el acto de boxear, con guantes idénticos a los que se usan en la actualidad. Estos frescos reconstruidos con paciencia infinita, se encuentran expuestos actualmente en el Museo Nacional Arqueológico de Atenas, y han sido "bautizados" por los estudiosos con nombres sugestivos según los diferentes elementos que se observan en ellos.

Daremos a continuación una descripción detallada de todos los frescos que se han encontrado hasta ahora.

El Fresco de la Primavera (o Fresco de las Lilas).- Este nombre le fue dado a esta singular pintura mural, que describe a la naturaleza en la abundancia y alegría de la primavera, muy probablemente en un contexto religioso. Es la primera vez que una pintura mural completa ha sido descubierta casi intacta. Cubre las tres paredes de una habitación de 2.23 x 2.60 Mts. En la cuarta pared están una puerta y una ventana. (34)

El fresco cubre todo el espacio como un tema completo. La parte superior de las paredes está pintada de rojo. Más abajo se encontró un anaquel de cestería repleto de cerámica, y el fresco ocupando el espacio restante sobre un fondo blanquecino. En él

(34) S. Marinatos, A Brief Guide... of the Antiquities of Thera, p. 16.

están representadas unas rocas de formas extrañas pintadas en negro, rojo, verde y amarillo. Estas rocas son similares a las que se encuentran en las islas volcánicas de Lipari o Estrómboli, o al paisaje volcánico mexicano. Algunas de las rocas se ven musgosas; es el manto verde de la naturaleza. Sobre las rocas, y detrás de ellas, aparecen las lilas, casi siempre en ramos de tres. Puede que esto sea simplemente un asunto de simetría. Puede ser también un simbolismo religioso inspirado en la representación del papiro triple del Bajo Egipto, o de la lila triple del Alto Egipto.(35) Las lilas triples nos son ya conocidas por las excavaciones en Creta, especialmente en Amnisos. Sólo que las de Creta son estrictamente simétricas, mientras que éstas tienen un aliento individual. Sus tallos de un amarillo oro, están ligeramente arqueados como si se inclinaran bajo la vivificante brisa del Egeo. Las corolas están pintadas de rojo. Estamos aún al comienzo de la primavera; muy pocas lilas han florecido del todo (pétalos curvos). El resto, o está empezando a florecer (pétalos en forma de punta de lanza), o son aún cálices cerrados (botones). Las lilas naturales tienen seis estambres, todos de la misma longitud con grandes anteras cargadas de fecundo polen amarillo. Aquí el artista trabaja convencionalmente, y aplica sin miedo el hibridismo\* común al usado en el arte creto-micénico en general. A menudo combina las características de varias plantas y flores en una sola. Las lilas aquí representadas sólo tienen tres estambres simétricos, y las rocas también aparecen en grupos de tres, en todas las paredes. Las golondrinas revolotean, solas o

(35) S. Marinatos, ob. cit., p. 18.

en parejas, alrededor de las lilas, dando a la pintura mayor dinamismo. Las que están en parejas juegan graciosamente, y al observarlas se tiene la impresión de que están gorjeando. Es la época de celo que coincide con el festival del renacimiento de la naturaleza. El desconocido artista estaba dotado de un raro genio. Inclusive trató de dibujar sus golondrinas en perspectiva. El fresco de las lilas es único en la historia del arte. Es de gran valor aun para los geólogos, vulcanólogos y zoólogos, porque nos proporciona una imagen inesperada de Thera antes de la erupción fatal y presenta un problema: ¿Por qué las golondrinas son ahora desconocidas en Thera?(36)

El Fresco de los "Niños Boxeando".- Este fresco fue encontrado en las habitaciones superiores (Sección B), las cuales eran extremadamente suntuosas y bien orientadas. En la parte superior de las paredes hay una guirnalda de hiedra ininterrumpida (en azul y rojo); bajo esta decoración, la pared está pintada de rojo terminando en una línea ondulada, y a continuación viene la parte donde están los frescos sobre un fondo blanco. La pared norte tenía una ventana grande que daba al patio. En el espacio restante estaban pintados dos animales con grandes cuernos rectos. Uno más puede ser visto aún in situ\* en la pared este (sin cabeza). La pared oeste tiene una puerta y escaleras que llevan al piso bajo. El espacio restante tiene dos animales similares en actitud tierna y amorosa. Los animales están dibujados sólo en contorno con muy pocas líneas

(36) *Ibíd.*, p. 19.

internas. Sólo las cabezas tienen más detalles en rojo.

Los animales mencionados son una especie de antílopes africanos, a menudo encontrados en todos los períodos del arte egipcio. Es un animal nativo del este de Africa (Oryx Beissa) (37). No se sabe si dicho animal vivió en la isla o si es un tema artístico importado. Los contornos de los animales están dibujados alternadamente con líneas finas y líneas más gruesas. Los detalles, tales como las líneas del cuello o de los muslos, son raros. Con estos sencillos recursos el artista les da carácter y una rara animación.

La pared sur tiene una puerta contigua a una habitación larga y estrecha, seguramente se trata de un santuario. La parte restante de la pared presenta una escena de gracia y encanto exquisitos: Dos niños están boxeando con gran seriedad. Ambos tienen el cabello al estilo minoico de rizos largos, pero en la segunda figura puede distinguirse una especie de cubierta para la cabeza, que debe entenderse que es una peluca. Su colorido explica las definiciones que Homero da en sus poemas referentes al cabello. Todas se derivan del nombre de lapislázuli (38). Así Poseidón es llamado "el de la cabellera azul", azules son las cejas de Zeus, azul es el cabello y la barba de Odiseo, etc. (39)

(37) En los tiempos antiguos se le llamaba "órix" o "cuerno de lanza", pues se creía que cavaba la tierra con los cuernos rectos y afilados.

(38) Lapislázuli = "Kyanos", que viene del acadiense "uk-nu", mencionado en las placas micénicas lineales B como "ku-va-no". S. Marinatos.

(39) S. Marinatos, ob. cit., p. 20.

El niño de la izquierda lleva más joyas que el de la derecha (collar de lapislázuli, ajorcas\* y un arete grande de oro). También usa un guante de box color negro; sin embargo ambos niños están vestidos iguales. Puede que sean hermanos. El niño de la izquierda se ve un poco mayor. Sus expresiones faciales de niño, y la anatomía del cuerpo infantil, tan bellamente interpretadas, hacen de este trabajo uno de los más atractivos que se conocen de la antigüedad creto-micénica. Los guantes son los más antiguos en la historia de la civilización. Doscientos años más tarde vemos de nuevo guantes rojos en un relieve del palacio de Akhenatón (Amenofis IV), y un ejemplo real fue encontrado en la tumba de Tutankamen. (40)

El Fresco de los Monos.- Siete u ocho monos azules (*Cercopithecus Callitrichus*) decoraban dos de las paredes de la Habitación B6 de esta misma sección. Se encontraron fragmentos grandes y pequeños de la pintura que no han sido llevados a Atenas. Han estado en estudio durante los últimos dos años y el espíritu de la composición parece claro ahora. Como se sabe había una pintura mural similar en la "Casa de los Frescos" en Cnosos, con la misma clase de monos. También se han encontrado algunos fragmentos que muestran mirtos y otras plantas, posiblemente también las aguas de un pequeño vado, golondrinas volando, y además lo que seguramente es la cabeza de un sabueso persiguiendo a la manada de monos. De todos modos, el tema de esta composición es diferente del de Cnosos. Aquí parece como si los monos, perseguidos por los sabuesos, treparan asustados

(40) *Ibíd.*, p. 21.

en las rocas abruptas del volcán. El jefe de la manada va a la retaguardia y voltea la cabeza hacia sus perseguidores. De nuevo nos impresiona el profundo conocimiento que el artista tiene del comportamiento de los monos. ¿Puede ser un tema ajeno a la isla, o es que en ese tiempo los monos vivieron realmente en la isla e invadían los jardines y las plantaciones?(41)

El Fresco del Africano.- Este fresco viene de la Sección Norte A. Está muy incompleto y es obvio que algunas partes de él han sido arrastradas hacia el sur por fuertes inundaciones. El fragmento central muestra partes de un altar o santuario con los cuernos de la consagración y un par de columnas florales. Tenemos aquí probablemente uno de los santuarios de la montaña, y es seguro que las deidades agrarias y de la montaña eran reverenciadas ahí, una de las cuales era la Artemisa Agrotera de los griegos. Tales santuarios han sido encontrados a menudo en áreas rurales de las colinas de Creta. En este santuario dos monos están en actitud de orar.(42)

El "Africano" debe pertenecer también a esta pintura mural. Probablemente fue representado en el acto de adoración cerca de un grupo de palmeras. El pelo muy corto adornado con plumas,

(41) Al otro extremo del Mediterráneo viven aún esta clase de monos en Gibraltar, y no ha sido aceptado unánimemente el que hayan sido importados de Africa. Se afirma también que se encontró en Thera un cráneo de mono fosilizado. Esto ya ha sido publicado antes. Sería interesante que un especialista investigara el asunto y examinara si la fosilización fuese posible bajo las condiciones en que este objeto nada digno de confianza, fue encontrado. S. Marinatos.

(42) S. Marinatos, ob. cit., p. 21.



y sobre todo el gran arete circular nos recuerdan a los nubios y en general a las gentes del sur en el arte egipcio. Uno de los niños mencionados antes lleva un arete similar. Nunca los cretomicénicos usaron tales aretes. ¿Será que tenemos aquí "beduinos" o "africanos"? ¿Son extranjeros, mercaderes de paso o pertenecen a la población permanente? ¿O tal vez a la Dinastía?(43) La tradición, que es esencialmente confiable, recuerda que Thera había sido habitada por algunos de los hombres de Cadmo\*. Más tarde la tradición reitera el relato de que los beocios fueron los colonizadores de Thera. Estos mitos contienen un elemento de verdad histórica. La investigación futura podría sacar a la luz más detalles. Históricamente estamos todavía en el período turbulento de los hicsos\* (alrededor de 1550 A.C.). Es dentro de este mismo período que se busca una explicación a los mitos acerca de Danao\* y Egipto\*.(44)

Se ha hecho una descripción muy detallada de los frescos encontrados hasta hoy en Thera, pues son un precioso material de reciente descubrimiento, que aún no se menciona en los libros de historia general de la pintura. Debe pensarse además que esto es sólo el principio, y que habrá descubrimientos posteriores "pues creo que se llevarían casi cien años para librar a la isla de su sudario de piedra pómez."(45)

(43) *Ibídem*, p. 22.

(44) *Ibídem*, p. 23.

(45) S. Marinatos, *Thera, Key to the Riddle of Minos*, p. 723.

Hasta el momento no se ha publicado ningún estudio especializado referente a la técnica empleada en la elaboración de estas pinturas al fresco, pero se puede casi afirmar que se trata de la misma técnica empleada por los artistas de la Gran Isla, según opinan el Profesor Marinatos y el restaurador principal de Thera, Tassos Margaritoff. (46)

### Paestum.

En el libro XXXV, capítulos 3<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>, de Plinio el Viejo (47), encontramos abundantes datos referentes a la importancia que Atenas había adquirido en los siglos V y IV A.C. en el plano del arte pictórico, sobre todo en la pintura mural. Plinio cita nombres de pintores de primer orden en el mundo helénico: Polignoto, autor de frescos, Agatarco, Apolodoro, Zeuxis, Eufranor, Parrasio y muchos otros, cuyo genio creador parece haber estado a la par de los grandes escultores. De estos últimos se conocen algunas de sus obras, en cambio de las pinturas sólo tenemos descripciones, por las cuales podremos entrever el carácter de su estilo, pero nos falta lo esencial, es decir, el contacto con las obras mismas. (48)

En el verano de 1968, el Profesor Mario Napoli, Superintendente de Antigüedades de la provincia de Salerno-Paestum (al sur de Nápoles), descubrió en Paestum, a kilómetro y medio del gran

(46) S. Marinatos, ob. cit., p. 716.

(47) Plinio Segundo, Historia Natural, pp. 632-3, 638-41.

(48) P. Villard, El Universo de las formas, Pintura y Cerámica, p. 230.

templo de Neptuno(49) una extensa necrópolis. En más de 50 de las tumbas exploradas han aparecido, en un estado de conservación casi perfecto, los únicos frescos de estilo griego clásico conocidos hasta la fecha, y entre tanta riqueza pictórica destaca la "tomba del tuffatore" (el que se zambulle), con cinco losas pintadas al fresco. Las cuatro losas que constituyen la caja están totalmente decoradas con escenas de un banquete funerario y ofrendas rituales típicamente griegas. En la parte interior de las dos paredes longitudinales se representa una doble escena de banquete fúnebre en rojo, negro, amarillo y azul, en la que diez comensales jóvenes con el torso desnudo y coronados de laurel, apoyándose en un codo, se entregan al recreo, conversan, beben o intercambian caricias amorosas sobre un lecho continuo que el pintor ha representado con una larga línea azul. En las losas transversales, más estrechas, un flautista precede el cortejo del difunto y un escanciador ofrece vino.(50) Toda esta pintura está realizada con un dibujo muy acentuado que construye las imágenes con rigurosa solidez, en una composición que, tanto en los detalles como en su conjunto, es siempre suelta y unitaria, y esta unidad no se pierde sino que más bien es acentuada por el esmero del detalle como por ejemplo el de las manos, así también crea caras muy caracterizadas y expresivas: "la sensual codicia del primer personaje a la derecha, el recato del efebo pronto a ceder, el estupor ávido del personaje a la izquierda,

(49) Construido a mediados del S. V A.C., parecido al Partenón de Atenas; representa este templo uno de los últimos vestigios de Poseidonia, colonia griega fundada a fines del S. VII A.C. y conquistada a fines del S. V A.C. por los lucanios autóctonos.

(50) M. Conil Lacoste, Paestum, p. 6.

son notas de una verdad disimulada y sonriente." (51)

Pero de todo el ciclo de pinturas la más notable es la quinta losa, la que sirve de tapa al sepulcro, donde está representado también en la cara interna el "Zambullidor". Sobre un gran fondo claro está pintado un joven desnudo que se echa desde un frágil trampolín entre dos arbolillos inclinados, con un chapuzón perfecto en un mar azul; esta figura realizada con dibujo esencial y purísimo, se destaca en el espacio como una imagen fuera del tiempo y por tanto eternamente verdadera. La atenta concentración de la cara, el realismo de algunas observaciones anatómicas, aíslan la figura del Zambullidor de cualquier referencia con una verdad cotidiana, por lo que más claramente se entiende el significado escondido, esto es, un símbolo inusitado de la muerte representada como un chapuzón que nos conduce de ésta a la otra vida. (52)

En cuanto a la antigüedad de este ciclo de pinturas, el Profesor Mario Napoli dató el sepulcro hacia el año 480 A.C., basándose en ciertos indicios estilísticos muy concretos relativos en particular a la manera de representar el ojo, y a la interpretación gráfica de la musculatura, y sobre todo, la forma de un vaso encontrado en el interior de la tumba. (53)

Por todo lo anterior se ve que fue el hallazgo de Paestum un acontecimiento sin precedente en el ámbito del arte griego, ya

(51) Mario Napoli, Guía de Paestum, p. 24

(52) M. Napoli, ob. cit., p. 25

(53) M. Conil Lacoste, ob. cit., p. 6.

que, según las palabras mismas del Superintendente Napoli, "se trataba de la primera y única pintura griega de la época arcaica y clásica existente en el mundo." (54) Lo mismo opinaron los mejores especialistas en la materia. En su contribución al volumen de la famosa colección "L'univers des formes" dedicado a la Grecia clásica, François Villard, especialista francés del arte griego escribe: "Hasta el recentísimo descubrimiento en Paestum... de una tumba pintada del año 480 aproximadamente de un sorprendente poder expresivo, no conocíamos ningún original de pintura griega de la época clásica ni siquiera de un pintor menor. Los ecos de algunos cuadros célebres que se pueden encontrar en la pintura romana a partir del S. I A.C., no conciernen al parecer más que a artistas del final de la época clásica como por ejemplo Nicías; no podemos hablar aún de verdaderas réplicas sino más bien de transposiciones realizadas a través de numerosos intermediarios." (55)

Había transcurrido un año del descubrimiento de la tumba del Zambullidor, cuando el 12 de julio de 1969 los arqueólogos italianos recibieron otra agradable sorpresa. El Superintendente Napoli recibió la noticia de que un tal Luigi Franco, cuando labraba una parcela destinada al cultivo de las alcachofas, con una reja más profunda que la que utilizaba la temporada anterior, había tropezado con una nueva tumba en un sector distinto situado esta vez a 300 Mts. al norte de los muros de la necrópolis. La tumba parecía vacía y sin ornamentación. Pero de las 83 sepulturas subterráneas que en los tres meses siguientes se descubrieron en el mismo perí-

(54) *Ibíd.*, p. 7.

(55) F. Villard, *ob. cit.*, p. 231.

metro de 100 por 70 Mts., unas 50 se hallaban decoradas con frescos, de ellos más de 30 en buen estado de conservación; salvo 4 ó 5, todas las tumbas contenían vasos, cuyo examen permitió fijar su fecha en el S. IV A.C. hacia el año 340. (56)

De este modo, a razón de 4 losas decoradas en cada tumba (en éstas, la tapa no estaba pintada), disponían los arqueólogos de un amplio muestrario de 120 a 140 losas pintadas de gran antigüedad, las cuales constituían una especie de prolongación inesperada de la tumba del "Tuffatore". Consideradas en conjunto estas losas presentaban todo un estilo que no era rigurosamente griego pero sí impregnado de helenismo. (57) Esta pintura era lucana, llamada así porque floreció cuando la ciudad se encontraba desde hacía más de medio siglo dominada por los pueblos lucanos; así que lucanos son generalmente los vestidos y las armaduras que llevan los personajes que aparecen en estas pinturas, así como lucanos, o más generalmente itálicos, son los temas representados. En efecto, no encontramos ya los cantos, los amores, los juegos de los convites fúnebres, y aunque los temas son serenos y llenos de vida como los de la tumba del "Tuffatore", a menudo se representan combates sangrientos entre duelistas o luchadores cuyos cuerpos a veces chorrean sangre, o veloces carreras de bigas\* y cuadrigas\*, o tristes funerales que se desarrollan entre el llanto de las mujeres, o escenas que simbolizan el tránsito a la otra vida. Entre estas últimas es común el

(56) M. Conil Lacoste, ob. cit., p. 7.

(57) *Ibíd.*, p. 8.

tema del muerto representado como un guerrero a caballo; el ejemplo más bello lo ofrece el "jinete negro" que con su triste postura, con el gesto cansado de su mano derecha, con su expresión cerrada y recogida, explica muy bien el sentido alegórico del tránsito de esta vida a la otra, que simboliza este tema iconográfico. Las composiciones nos muestran también hileras de jinetes, combates de pugilistas y de hoplitas\*, escenas de caza de ciervos, toros, grifos y aves fabulosas. Otras veces son mujeres que se atavían bajo un baldaquino\*. La mitología está constantemente presente: Caronte hace pasar la laguna Estigia tras el correspondiente pago, a la sombra del difunto; Hermes tira del carro de un niño. (58)

Para construir y decorar estas tumbas, las losas de las paredes se cortaban de antemano según las dimensiones requeridas (de uno a dos metros de longitud por 90 Cms. de altura). "Después se les aplicaba un enlucido fresco y probablemente se las pintaba en el último momento. (59)

Para el trazado de las figuras se hicieron a menudo varios dibujos consecutivos. En cada una de las losas, la figura principal se haya encuadrada en un decorado marginal que "parece como pintado a toda prisa, probablemente por un ayudante" (60); en este margen se ven banderolas, flores, huevos y granadas (símbolo este de la resurrección).

(58) Idem.

(59) M. Conil Lacoste, ob. cit., p. 8.

(60) Idem.

En algunas de las losas se observa aún la huella dejada en el enlucido húmedo por las cuerdas que sirvieron para instalarlas, lo cual confirma que los artistas "pestanos" utilizaron siempre la técnica de pintura al fresco para la decoración de sus tumbas.

### Vergina.

Recientemente se descubrió en el norte de Grecia, en un lugar llamado Vergina (antiguamente Aegae), un cementerio que pertenece probablemente a los antiguos reyes de Macedonia. El Doctor Manolis Andronicos, autor de este hallazgo, está casi convencido de que esta tumba pertenece a Filipo II de Macedonia (padre de Alejandro Magno), que gobernó de 359 a 336 A.C. Algunos científicos han puesto en duda que se trate realmente de la tumba de Filipo, aunque aceptan en general la tesis de que son tumbas reales.

El Profesor Ralph Mayer escribía en 1940: "No existen ejemplos de frescos griegos helénicos; las reliquias pompeyanas han sido consideradas por algunas autoridades como las más cercanas a ellas"(61) Significa pues que gracias a este importante descubrimiento tenemos ahora material pictórico nuevo de gran valor histórico y artístico. El relato de este descubrimiento se publicó en la revista "National Geographic" del mes de julio de 1978 escrito por el propio Dr. Andronicos. De hecho, las investigaciones están

(61) Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, p. 346.



principiando, por lo que el material literario sobre la pintura descubierta no es muy extenso; así que a continuación se hace una traducción de los párrafos en que se habla de las pinturas encontradas.

"Cuando se abrió la tumba pequeña experimentamos una alegría inesperada. La parte superior completa de la pared norte interior (3.5 Mts. a lo ancho), tenía un fresco magnífico. Un hombre de noble aspecto sosteniendo un cetro, está conduciendo un carro con cuatro caballos. Con un brazo sostiene a una bella muchacha, la cual está tratando de escapar.

El tema de la pintura era sin lugar a duda: Plutón, dios de los infiernos, raptando a Perséfone. La fuerza del dibujo, su asombrosa composición y sensitivo colorido nos conmovió hondamente. Y lo más importante, estábamos viendo un raro ejemplo de pintura mural griega del S. IV A.C.; un estilo del arte que cautivó a los romanos de tal manera, que lo imitaron en las paredes de sus hogares y en sus pisos de mosaico.

Sabemos por los escritos de Plinio el Viejo que este tema había sido tratado por Nicómaco, un famoso artista del S. IV. Creo que estamos en tierra firme al atribuirle esta pintura incomparable.

Otras dos paredes de la tumba estaban decoradas con pinturas; en una pared una mujer sentada, y en la otra tres figuras

femeninas. La figura sola puede que corresponda a la dama enterrada en la tumba, o tal vez sea la diosa Deméter\*, madre de Perséfone\*. Este conjunto de figuras femeninas y el hecho de haber encontrado fragmentos de peines de marfil, me hacen estar casi seguro de que ésta fue la tumba de una mujer.

Conforme limpiábamos la fachada de la tumba, salió a la luz la orilla de una superficie al fresco. Cuando hubimos limpiado la tierra, una composición griega inigualable, del S. IV A.C. se hizo visible. La pintura, que cubría todo el ancho de la tumba, mostraba una cacería de jabalíes salvajes y leones. Tres cazadores que sostenían lanzas y cinco jinetes con sus perros perseguían la caza en un panorama invernal, dando a entender la estación por medio de tres árboles sin hojas. La ejecución de las figuras y la excelente perspectiva y colorido revelan un gran artista (posiblemente Filoxeno de Eretria, un estudiante de Nicómaco\*).

Antes de que se hicieran estos descubrimientos sólo se habían encontrado unas cuantas pinturas murales griegas del Siglo IV. Pero varias copias e imitaciones en Pompeya, Herculano y Boscoreale sugerían la belleza de los originales. La calidad y tamaño de estos frescos sugieren que se trata de tumbas reales.

Creo que las recompensas de esta excavación serán enormes. No tienen pararelo las grandes pinturas murales creadas por los excelentes artistas del Siglo IV A.C." (62)

(62) Manolis Andronicos, *Regal Treasures from a Macedonian Tomb*, pp. 57-76.

Etruria.

La pintura etrusca, junto con la de las colonias griegas de Italia, dio a Roma un arte más. Los artistas utilizaban como sostén de sus creaciones la cerámica, los interiores de hogares y las tumbas; sólo se han conservado para la posteridad frescos sepulcrales y ornamentaciones de vasos, pero en tal cantidad que nos permite reconstruir la evolución artística de Etruria que se extiende a lo largo de unos siete siglos, desde fines del Siglo VII hasta el Siglo I A.C. (63)

Plinio el Viejo habla de unos frescos de Ardea: "Y es cierto que duran hoy en Ardea pinturas más antiguas que la propia Roma en templos sagrados, y de ninguna me admiro tanto como de éstas, viendo que han durado tan largo tiempo estando sin cubierta de techo, como si fueran nuevas..." (64)

Las necrópolis\* de Caere (Cerveteri) y Veyes son hasta ahora los monumentos más antiguos descubiertos de la pintura etrusca, pero es Tarquinia la que figura en primer plano, en calidad y cantidad, en las pinturas funerarias etruscas, y su valor documental abarca la mayor parte de la historia pictórica de este pueblo. (65)

Sin embargo, para comprender la pintura y el arte etrus-

(63) David Randall, *The Etruscans*, pp. 23-4.

(64) Plinio, *Historia Natural*, p. 633.

(65) Arturo Stenico, *La pintura etrusca y romana*, p. 11.

còs es imprescindible estudiar de antemano su religi3n, la cual era afín a las del antiguo Oriente. Esta religi3n se componía de una sabiduría tradicional y de un ritual que reglamentaba la vida privada y la pública. Los autores clásicos citan a menudo este conjunto de reglas, doctrinas y prácticas rituales como "disciplina etrusca". Esta disciplina se basaba esencialmente en las relaciones entre el macrocosmos\* y el microcosmos: "un acontecimiento terrestre era manifestaci3n de otro divino". (66)

La adivinaci3n asumía entre los etruscos diversas formas: la más extendida era la práctica de la "haruspicina" o examen del hígado de las víctimas sacrificadas, pues esta víscera se consideraba el centro de la vida; otra de las prácticas adivinatorias era la interpretaci3n de todos los prodigios que "explicaban" los fenómenos naturales. (67)

Las creencias de los etruscos se fundamentaban en el más allá; esto se puede constatar ahora mejor gracias al descubrimiento de tantas necrópolis, principalmente a fines del siglo XIX y principios del presente. El espíritu del difunto que sobrevivía en la tumba necesitaba ropas, alimentos, utensilios y mobiliario; su permanencia en el otro mundo "era suavizada" por la contemplaci3n de frescos que representaban episodios felices de su vida en la tierra. La pintura no era simple decoraci3n, tenía un significado religioso bien definido. (68)

(66) Theodore Mommsen, *History of Rome*, p. 232.

(67) Salom3n Reinach, *Orfeo*, p. 148.

(68) Edmund Strong, *Art in Ancient Rome*, p. 21.

A partir del siglo VI A.C. la concepción primitiva de la sobrevivencia tras la muerte, fue reemplazada por la creencia de origen griego del reino de las sombras, el hades\*, que estaba habitado por demonios masculinos y femeninos, como Jarún (Caronte\*) o Persipnai (Perséfone\*), etc. Esta evolución en las creencias religiosas afectó a la pintura, y los alegres temas del pasado fueron substituidos por representaciones de atroces luchas y matanzas. (69)

Las reglas religiosas a las que se sometió el artista etrusco frenaron a menudo su fantasía, impidiéndole lograr una visión universal del mundo como la lograda por los artistas griegos.

Los etruscos sintieron y gozaron profundamente la naturaleza, y así manifestaron este sentimiento en su familiaridad y simpatía para con las fuerzas del cosmos\*, los animales y las plantas, cuyos múltiples aspectos describían con realismo en las pinturas de los vasos, las urnas funerarias y sobre todo en las paredes de las tumbas. Se plasmaron escenas ingenuas y espontáneas de la caza, los entretenimientos de la pesca, las danzas frenéticas, los juegos y los ejercicios atléticos.

A diferencia de los artistas griegos, los artistas etruscos se sentían inclinados a la policromía y a las formas decorativas; los personajes representados visten trajes suntuosos y multicolores, las mujeres están siempre enjovadas. (70)

(69) *Ibíd.*, p. 22.

(70) Tony Spiteris, *La pintura griega y etrusca*, pp. 82-3.

Lo más significativo de la pintura etrusca son las decoraciones murales de las tumbas. Esta pintura funeraria etrusca es, junto con la mucho más tardía de Roma, la única fuente directa que nos permite conocer mejor el arte antiguo. Escalonada a lo largo de unos siete siglos (desde el VII hasta el I A.C.), ofrece extensa variedad de motivos y enseñanzas; además siendo contemporánea de la pintura monumental griega, nos permite reconstruir a ésta mentalmente.

Decíamos que lo más significativo de la pintura etrusca son las decoraciones murales de las tumbas, excavadas éstas en las propias rocas de las necrópolis, cerca de las poblaciones. Lo que se conserva es una parte mínima de las pinturas que hubo y que fueron destruidas por los derrumbamientos, la humedad, la erosión o por obra de los hombres.

Para el visitante estas necrópolis constituyen un espectáculo impresionante, pues a lo largo de las calles se abren las estrechas puertas de una serie de túmulos cónicos o de corredores monumentales que se hunden en el terreno. Cuando se penetra en el interior de las tumbas la impresión es mayor aún; las formas tan variadas de las casas de los difuntos son una réplica de las que habitaron en vida. Generalmente constan de una sala central flanqueada por habitaciones secundarias; a lo largo de las paredes es frecuente encontrar bancos de piedra sobre los cuales se depositaban los sarcófagos, y se ven también falsas puertas y ventanas

pintadas imitando madera. Todo el esfuerzo está orientado a la ornamentación, con el fin de transmitir a la eternidad el recuerdo de la vida terrenal del muerto, y hacerle a éste agradable su estancia en el más allá. Hay también largos frisos pintados en la parte superior de las paredes.(71)

Durante el período primitivo(72), la decoración pintada existe en toda Etruria. Más tarde se limita solamente a Tarquinia, donde se ven sus fases más significativas, pues ahí se encuentra el conjunto más imponente y completo de su decoración funeraria.

La visita a alguna de estas tumbas nos revela un mundo encantado. La más antigua llamada "de los toros" se encuentra en la necrópolis de las colinas de Monterozzi (actual nombre del lugar). Esta pintura inspirada en el mundo mitológico griego, ilustra adecuadamente el mito de Aquiles cuando está a punto de dar muerte a Troilo, hijo de Príamo.(73) La composición es de inspiración jónico-egea, cosa que no es de extrañar pues en esa época dominaba

(71) Ibídem, p. 85.

(72) Los primeros testimonios pictóricos se remontan a finales del siglo VII y principios del VI A.C.

(73) La muerte de Troilo.- Consistía la quinta fatalidad\* de la ciudad de Dárdano\* en la necesidad, para tomarla, de dar muerte a Troilo, hijo de Príamo, que se hallaba aún en la edad de la adolescencia, y de destruir el sepulcro de Laomedonte\*, existente junto a la puerta de Scio. En los primeros años del sitio quedó realizada en su primera parte, pues perseguido el infeliz mancebo por el impetuoso Aquiles, de nada le sirvió haberse refugiado en el altar de Apolo. Hasta allí le siguió su enemigo, el cual apeándose de su cuadríyugo\*, le atravesó con su espada en el momento en que Héctor salía de Troya corriendo en su auxilio. Algunos años después el matador pereció junto al mismo altar atravesado por una flecha de Paris. (Víctor Gebhardt, Los Dioses de Grecia y Roma, p. 174.)

por doquier el estilo jónico\* (segunda mitad del siglo VI A.C.). Sin embargo el artista etrusco le dio un toque "local" al interpretar con ingenuidad y en colores vivos, animales, árboles y otras plantas, lo cual da testimonio del amor que los etruscos sentían por la naturaleza. (74) Cabe aquí mencionar que D. H. Lawrence, cuando nos habla en su libro "Etruscan Places" sobre la "tumba de los toros", recuerda que el joven guía alemán que conducía al grupo que visitaba las tumbas de Tarquinia, les advirtió que dicha tumba contenía en sus paredes pintadas "un po' di pornografico! - pero muy poquito." (75)

Las pinturas de la tumba "de los augures" situada también en Monterozzi está fechada en el año 530 A.C. En las paredes de esta tumba se representan frescos con diferentes escenas de juegos en honor del difunto. Estos juegos están presididos por dos personajes barbudos. Hay un duelo sangriento parecido a los combates de los gladiadores romanos. El realismo áspero de estas escenas, la expresión de los personajes, su pesantez, el soplo primitivo y casi brutal que los alienta, nos introduce en el mundo tan particular de las creencias etruscas. Estas figuras están dispuestas de una forma oblicua y convergente dividiendo el muro. La intensidad del movimiento en los luchadores se traduce también acusadamente en los gestos de los espectadores, suntuosamente vestidos. El árbitro (el agonethetes) fue erróneamente considerado por los científicos de

(74) Leonard Von Mat, Art et Civilizacion Etrusques, p. 54.

(75) D. H. Lawrence, Etruscan Places, p. 162.



antaño como un augurio a causa de su proximidad con un pájaro en pleno vuelo. Este es el origen de la denominación de la tumba.(76)

La tumba "de la caza y la pesca".- Esta tumba se encuentra también en la ya citada necrópolis de Monterozzi y fechada en el año 520 A.C., "es sin duda la tumba más etrusca entre todas las tumbas de Tarquinia...", observa enfáticamente Leonard Von Mat, y continúa: "la pintura revela una decoración atenta y una fresca objetividad descriptiva..."(77)

El gran paisaje de la tumba "de la caza y la pesca" nos introduce en un ámbito naturalista y atestigua una vez más el gran amor que los etruscos profesaban a la naturaleza; aquí los personajes sólo son uno de los elementos de dicha decoración. "La visión del espacio donde evolucionan pájaros multicolores captados en pleno vuelo, y el realismo en las actitudes de los jóvenes que están zambulléndose o pescando desde una barca decorada en su proa con los ojos de la buena suerte, demuestran un talento insospechable en aquella época, para captar tal elegancia y espontaneidad..."(78) El mar de un tono entre verdoso y violáceo, destaca con neto contraste de la uniformidad, un poco dorada, del cielo. La fuerte ondulación con que serpentea su agua es una manera convencional de representarlo, propia de los artistas arcaicos, que en el mar distinguen sobre todo, como idea dominante, el movimiento. Una penumbra transparente simboliza la profundidad marina en la que el pescador ha lanzado los

(76) A. Stenico, La pintura etrusca y romana, p. 19.

(77) L. Von Mat, ob. cit., p. 54.

(78) George Dennis, Cities and Cemeteries of Etruria, p. 36.

hilos con sus anzuelos. La superficie de la pintura ha sufrido algunos desperfectos, pero los colores y el diseño son demasiado vivos y personales, para que este pequeño accidente pueda aminorar el goce de la contemplación de esta obra. El pintor, además de la barca con sus hombres y de los pájaros, ha representado delfines que piruetean sobre la superficie del agua. Así el fresco "de la caza y la pesca" es sin duda una de las más profundas, una de las más emocionantes y sinceras expresiones del arte pictórico sepulcral etrusco". (79)

En los muros de la tumba "de las leonas" (530-520 A.C., Necrópolis de Monterozzi), hay pintado un banquete seguido de una danza orgiástica\* con participación de hombres y mujeres. Una dama vestida con un Chitón (Quitón\*) ligero y transparente que deja entrever un cuerpo admirablemente modelado, danza con su compañero.

El hombre está pintado de rojizo y la mujer de un tono claro según una convención que es muy frecuente en el arte arcaico\*. El contorno de las figuras es diverso, negro en la figura masculina y en la femenina pardo rojizo con el objeto de marcar un fuerte contraste con las tintas blancas delimitadas del cuerpo de la mujer. La línea de contorno reviste en tal clase de pinturas mucha importancia, porque es el elemento al cual se asigna la misión de definir la corporeidad. Los perfiles de los rostros se han delineado del modo típico del arte del siglo VI A.C.; la curva leve de la frente

(79) Gian Guido Belloni, Gran Atlas de la Pintura Salvat, Vol. I, p. 43.

se prolonga para formar la de la nariz, y de allí hasta el mentón sigue un curso accidentado de gran viveza. De hecho el pintor se complace en lucir con virtuosismo su habilidad descriptiva en aquellas partes que más se prestan a ello como es el caso de la ondulación de cabellos y trenzas. Según el canon\* del cuerpo humano propio del estilo arcaico, la cintura es estrecha, mientras que los hombros y muslos tienen un desarrollo muy acentuado, manifestaciones que corresponden al ideal de belleza humana propio de la época. (80)

Ambas figuras danzan a un ritmo rápido "orgiástico"\* que mejor sería denominar "atlético" dada la forma ritual de esa danza a que se entregan los personajes, que no denota vehemencia febril desordenada, sino una regulación severa de las actitudes, fruto de un ejercicio disciplinado y tenaz, como lo confirma la correspondencia de movimientos de las piernas y brazos. Hay además otro dato notable, el de la actitud de los dedos, que en la mujer se ajustan a un evidente significado ritual. (81)

"La construcción rítmica, la lozanía de los colores, la viveza del movimiento y el marcado gusto por la ornamentación, clasifican al pintor de los frescos de esta tumba entre los artistas más originales de su tiempo." (82)

(80) Gian Guido Belloni, ob. cit., p. 47.

(81) Idem.

(82) Tony Spiteris, ob. cit., p. 92.

La "tumba del Barón", llamada así por alusión al Barón Kestner que tuvo parte decisiva en su descubrimiento en 1827, se pintó en el último cuarto del siglo VI A.C. cuando se introdujeron en Etruria los motivos e inflexiones formales del estilo jónico que los artistas griegos habían depurado en las costas del Asia Menor\*.

Es imposible discernir si se trata aquí de la obra de un pintor etrusco, o de un griego que se hubiese trasladado a Etruria. La pintura de este sepulcro representa para muchos estudiosos la plena madurez artística de las escuelas pictóricas representadas en Tarquinia. "El friso de la "tumba del Barón" se puede situar en el sumum\* de la pintura tarquiniana, y nos coloca en presencia de un temperamento artístico muy diferente de otros. Más clásico es seguramente el maestro cuyo genio compone tales figuras armoniosas, y sin embargo monumentales en su delicadeza, aislándolas y acompañándolas a los ritmos de una composición serena." (83)

Se asegura que las tres figuras principales que aparecen en la "tumba del Barón" (al centro y al fondo) efectúan ceremonias rituales. Un hombre barbudo que se apoya sobre un pequeño flautista, avanza con pasos rítmicos y presenta un largo kylix\* a una mujer cubierta que está frente a él levantando los brazos con gesto casi litúrgico. Dos jinetes refuerzan este grupo central.

En las paredes laterales hay también figuras humanas alternando con figuras de caballos simétricos, que sólo difieren en

(83) George Dennis, ob. cit., pp. 58-9.

el color del pelaje. Los colores de esta tumba son brillantes y cálidos\*, rojo, negro, violeta, verde y gris (que originalmente debió ser blanco). En estas pinturas aparece una técnica nueva; en vez del habitual fondo de revoque\*, el artista prefirió extender una capa de color gris en las zonas donde debía pintar las figuras; ello produjo verdaderas manchas que al ser absorbidas por la porosidad de la roca asumió un tono opaco que constituye una característica tonal de esta tumba dando a las figuras mayor atractivo. La composición es simple y clara, de una simetría formal, como por ejemplo la alternancia de los colores del calzado se repite en los ritmos de todo el friso\* donde aparecen un caballo rojo con un jinete con manto negro, y un caballo negro con un jinete rojo. (84)

La "tumba de los leopardos", situada también en la Necrópolis de Monterozzi, data aproximadamente de mediados del siglo V A.C. En la pared del fondo, en el tímpano\* del frontón\*, están pintados dos felinos con pelaje moteado a los que la tumba debe su nombre. Abajo de estos felinos, como tema central, se representa una escena de banquete ofrecida en honor del difunto; sobre las camas del triclinium\* están acostadas cuatro personas coronadas de mirto; entre estos personajes se distinguen dos mujeres rubias. Hay también dos servidores de pie, uno con una jarra en la mano y el otro con un colador. Sobre las paredes laterales se suceden otras personas: bailarines y músicos encuadrados entre pequeños árboles.

(84) Gian Guido Belloni, ob. cit., p. 49.

A pesar del brillo del color y la excelente conservación de los frescos, éstos se consideran inferiores a otras pinturas del mismo período. Los estudiosos de Tarquinia concuerdan en atribuir estas muestras pictóricas a una artista de segundo plano. "No se encuentra ninguna innovación de carácter técnico y los colores están repetidos sin preocuparse de matices, en espacios que delimitan líneas irregulares e inciertas..."(85)

La obra maestra de la escuela tarquinia de esta época, es la de la "tumba del triclinium"\* alrededor de 470 A.C., que se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Tarquinia, al que fue trasladada para evitar su total destrucción. El tema de esta tumba es muy semejante al de la "tumba de los leopardos", pero hay una enorme diferencia en la ejecución. "Esta tumba de un dibujo refinado y colores armoniosos revela el talento de un artista griego de origen, de una exquisita sensibilidad..."(86)

Las decoraciones de la escena principal sobre el muro del fondo están bastante borradas. La composición dotada de cierta solemnidad es disminuida por la variedad de las poses, inclinación de una cabeza o cierta posición de un brazo.(87)

Las pinturas de las paredes laterales son las mejor conservadas y representan danzas. Los danzarines y músicos están separados por pequeños árboles de especies variadas, y además toda

(85) Edmund Strong, ob. cit., p. 39.

(86) Leonard Von Mat, ob. cit., p. 55.

(87) A. Stenico, ob. cit., p. 28.

clase de animales y pájaros están pintados al pie del tronco, sobre las ramas o en el cielo.

Dos grupos de bailarines, muchachos y muchachas alternados, evolucionan precedidos por un flautista o por un tañedor de lira en la pared opuesta. Los rostros expresan a veces una animación delicada y otras un abandono lleno de gracia. "El artista que decora esta tumba es sin duda alguna una de las personalidades más fuertes del arte etrusco. Su cultura iguala a la agudeza del trazo, a su arte en dosificar los tonos y a la seguridad de su maestría en la cual no existe improvisación pues no se ha encontrado el menor rasgo de boceto\* en su pintura." (88)

En todas las pinturas funerarias descritas anteriormente el artista etrusco procedió con una técnica similar, cubriendo primero la roca porosa con un enlucido y aplicando luego sobre éste los colores minerales frescos. En algunas partes se percibe que los colores fueron aplicados directamente sobre la roca, como es el caso de la "tumba del Barón", en la cual el pintor dibuja y pinta directamente sobre la roca lisa. (89) En casos aislados como éste se preguntan los estudiosos de Tarquinia si "se trata de un procedimiento técnico estilístico o bien de una innovación técnica que no tuvo éxito." (90)

Los pintores etruscos lograron efectos cromáticos maravi-

(88) Idem.

(89) François Briguet, *Etruscan Art*, p. 8.

(90) Arturo Stenico, *ob. cit.*, p. 25.

llosos, colores negros y rojos intensos, verdes y amarillos vivos. Con esfumados\* delicados sombrearon las caras y moldearon los volúmenes, imitando la pintura clásica griega. "El ojo del pintor etrusco analizó todos los aspectos del mundo exterior y su mano los traspuso a las paredes con sorprendente velocidad y precisión, a pesar de los inevitables convencionalismos tradicionales." (91)

La noticia aparecida en el periódico Excelsior el 23 de septiembre de 1971, respecto a lo avanzado de las investigaciones para descifrar la lengua etrusca, hace pensar en la posibilidad de una reinterpretación más rigurosa de la cultura y el arte etruscos. Transcribimos este artículo que nos parece de suma importancia:

"La Lengua Hitita, Clave Para Descifrar la Etrusca.

París, 22 de noviembre (AFP)- La clave para descifrar la lengua etrusca se halla en la lengua hitita, de la que constituye una evolución ulterior, declaró el profesor búlgaro Vladimiro J. Georgiev a un organismo cultural francés.

El profesor Georgiev, rector de la Universidad de Sofía, vicepresidente de la Academia de Bulgaria y miembro correspondiente de la Academia Francesa de Inscripciones y Bellas Letras, recordó que desde hace doscientos años numerosos investigadores intentaron descifrar la lengua etrusca.

El académico, especialista en lenguas mediterráneas, señala que la escritura de los textos etruscos es muy legible, pero

(91) François Briguet, ob. cit., p. 9.



que el sentido de los mismos es ininteligible.

La escritura etrusca utiliza signos de un antiguo alfabeto griego.

Se logró establecer el significado de ciertos vocablos (apa: padre, avil: año) pero estos descubrimientos cobraron poca amplitud. El enigma etrusco está, pues, por descifrar.

El profesor Georgiev logró su descubrimiento gracias al estudio morfológico del etrusco y a la elaboración de una estadística de la terminación de las palabras de esta lengua, utilizada durante un período de siete a ocho siglos.

Después de haber estudiado los grupos de palabras y las declinaciones, Georgiev llegó a la conclusión de que el modelo morfológico etrusco corresponde exactamente al modelo morfológico hitita.

La identidad genética de los modelos morfológicos etrusco e hitita, afirma Georgiev, muestra que ambas lenguas son de hecho dos dialectos, el uno occidental y el otro oriental, que tienen entre sí grandes afinidades.

Los hechos históricos confirman esta identidad de ambas lenguas, pues los etruscos emigraron a Italia y, al igual que los hititas, son también oriundos del Asia Menor, subraya el especialista.

La lengua hitita es perfectamente conocida y los historiadores pudieron establecer una gramática y un diccionario de la misma.

Se cree, pues, que será ahora posible hacer traducciones exactas de inscripciones etruscas que hasta el presente no habían podido ser interpretadas claramente."

Roma.

Plinio el Viejo, queriendo definir la diferencia entre pintura griega clásica y la pintura romana de su época, juzga que la primera era una pintura de caballete\* y la segunda una pintura mural y esta opinión no es inexacta pues efectivamente para los romanos la pintura tenía un sentido ornamental en estrecha relación con la arquitectura, y debía tender a la decoración mural arquitectónica, así se pintaban los templos, las basílicas, las villas de la aristocracia y las casas de los comerciantes y artesanos. Los romanos raramente colocaban muebles adosados a la pared ni colgaban de ella cuadros; preferían utilizar todo el espacio para una sola pintura o grupo de composiciones que guardaban relación entre sí, por lo tanto el mural se convirtió en una parte de la casa, en un elemento, como decíamos antes, integrante del trazado arquitectónico. (92)

Veamos algunos párrafos de Plinio en que habla de algunos pintores y sobre la pintura mural en Roma:

"También entre los romanos tuvo este arte honra y reputación. Porque los Fabios que eran de clarísima familia, tomaron deste arte sobrenombre de pintores y el primero y principal deste sobrenombre pintó por su mano el templo de la Salud año 450 de la fundación de Roma, la cual pintura duró hasta nuestro tiempo, y

(92) Olle Nordmark, *Roman Painting*, pp. 219-20.

memoria, y fue abrasada con el templo en tiempo del Imperio de Claudio. Después desta es celebrada la pintura de Pacuvio Poeta en el templo de Hércules que está en la plaza de los Bueyes... Turpilio Caballero Romano de Venécia, que es de nuestra edad, del cual se ven hoy en Verona hermosas obras. Este pintó con la mano izquierda, lo cual no se cuenta de ninguno otro antes... Tampoco se debe callar a Ludio, que fue en tiempo de Augusto, el cual fue el primero que inventó la amenísima pintura de las paredes, pintando en ellas lugares, pórticos, jardines, selvas, collados, valles, piscinas, canales de agua, ríos, riberas, de la manera que cada uno las deseaba... También Arelio fue celebrado en Roma, poco antes del Emperador Augusto, sino hubiera con un insigne vicio corrompido el arte; siempre andaba abrazado con amor de alguna mujer, y por esto pintaba Diosas, pero con retratos de sus amigas, y así en sus pinturas se contaban sus mancebas... Después del tuvieron reputación Cornelio Pino y Accio Prisco, los cuales pintaron el templo del Honor y de la Virtud al Emperador Vespasiano Augusto..."(93)

Conocemos la decoración mural de los romanos desde el siglo III A.C. hasta el octavo decenio de nuestra era, gracias a la amplia documentación aportada por las ciudades de la Campania: Pompeya, Herculano y Estabia, que en el año 79 de nuestra era fueron sepultadas violentamente por la erupción del Vesubio. Por esta catástrofe se conservaron alrededor de 3,500 pinturas murales,

(93) Plinio Segundo, Historia Natural, pp. 633, 647-8.

lo que significa que en estas tres ciudades quedaron más pinturas de las que pueden encontrarse en todo el resto del mundo clásico. (94)

Pompeya era una ciudad de provincia, así que la mayoría de sus habitantes no podían ser personas particularmente refinadas. "En esta población heterogénea había algunos que podían sin mayor esfuerzo económico seguir la tradición de decorar los muros de sus casas, pero otros que no queriendo quedarse atrás, hacían todo lo posible por estar a la moda. Para Plinio el Viejo, este lujo ostentoso era la expresión misma de la decadencia de las costumbres romanas." (95) Parece ser que eran más refinados los habitantes de Herculano, Estabia y de los alrededores de Pompeya "pues de estos lugares han salido pinturas que son de una calidad como mínimo igual a la de las más lujosas casas pompeyanas." (96)

Por medio de la pintura pompeyana el historiador alemán del arte antiguo, Augusto Mau, clasificó los períodos y estilos del arte pictórico en la antigua Italia, pues lo que queda de la pintura clásica en Roma y sus suburbios coincide bien con la evolución pictórica pompeyana. La clasificación de Mau en cuatro estilos cronológicos sigue aún en vigor. (97)

(94) Frank Wickhoff, Roman Art, p. 41.

(95) William Kone, Greek and Roman Art, pp. 276-7.

(96) William Kone, ob. cit., p. 280.

(97) August Mau, Pompeii.

En el Primer Estilo o de Incrustación, las paredes estaban a menudo pintadas de manera que semejasen planchas de mármol embutidas, como en la llamada "Casa de Salustio" en Pompeya.

En el Segundo Estilo o Arquitectónico, la pared se pintaba para asemejar un edificio, fachada o pórtico. Era frecuente que las columnas se representasen como vistas desde el interior apareciendo entre ellas paisajes campesinos, de este modo el artista proporcionaba a una habitación, que probablemente no tenía ventanas, panoramas gratos de árboles y flores, campos, arroyos y animales. A propósito de este Segundo Estilo, Marcel Brion, en su libro "Pompeya y Herculano", hace algunas reflexiones muy interesantes que citaremos a continuación.

"Se puede afirmar sin exageración que la inmensa mayoría de las casas de Pompeya y Herculano estaban cubiertas de pinturas, lo mismo las villas de la aristocracia y de la rica burguesía que las tiendas de los comerciantes y los talleres de los artesanos, los templos como los burdeles. No sólo a causa del gusto seguro y selecto de los habitantes de Campania, de un sentido artístico común al pueblo y a las clases elevadas, sino sobre todo porque la decoración pintada era en cierto modo una necesidad. Muchas de las habitaciones, aun en las casas ricas, eran de dimensiones modestas. En Roma, incluso en la mansión del Palatino, llamada Casa de Livia porque se cree que allí vivió la emperatriz, las salas son de una asombrosa estrechez.

Esta limitación de espacio se atribuye al gusto de los romanos por la intimidad en sus hogares. Como vivían mucho fuera y pasaban la mayor parte del día en los edificios públicos, en el Foro, en el Anfiteatro y en las termas, les gustaba al caer la noche recluirse en estas pequeñas habitaciones donde se encontraban bien. Pero tales salas podían oprimir y parecer demasiado cerradas si no se hubiese agrandado y ensanchado su ámbito de manera artística. La expansión que faltaba materialmente se compensaba con las vistas imaginarias creadas por los pintores.

Estos abrían, más allá de las paredes, amplias perspectivas de calles y palacios, pórticos y jardines; los campos, los bosques y hasta el mar "entraban" así profusamente en las estancias. Los bellos alrededores de que se veían privados los vecinos de la ciudad, absorbidos por su trabajo, venían a ellos y se instalaban en sus casas. Con un hábil dominio de la perspectiva - aunque totalmente diferente de como la entendemos y ha prevalecido en el Arte occidental desde el Renacimiento - los fresquistas pompeyanos hacían desaparecer las paredes, al cubrirlas de paisajes que imitaban la Naturaleza y daban una perfecta ilusión, sin que fuera necesario salir de casa, de pasear por la viñas o bajo los árboles frondosos, y mirar el ajetreo de los puertos con sus barcos, marineros y pescadores.

Las representaciones de todas clases, que adornaban las paredes, vinieron a satisfacer ampliamente el gusto por los aspectos elegantes y pintorescos de la vida que sentían los campanianos.

No se trataba sólo de llenar una exigencia estética, sino de atender a una que podríamos llamar necesidad fisiológica y psicológica, la cual reclamaba la creación de espacios ilusorios e ilusionistas.

Pero los campanianos querían que sus ilusorios paisajes fuesen también ilusionistas, hasta la perfecta apariencia de realidad. Las anécdotas relatadas por autores griegos y romanos acerca de los artistas antiguos concedían a éstos un prestigio especial cuando los objetos pintados por ellos se parecían tanto al original que llegaban a crear la confusión en la mente de quien los contemplaba. Era prueba de la excelencia del talento artístico el que un visitante, al ir a espantar una mosca de la pintura, se diese cuenta confundido de que la mosca estaba pintada. También se contaba en alabanza de un artista que unos pájaros entraron en su estudio y se precipitaron a picotear un lienzo que representaba racimos de uvas. Así veremos hasta qué punto los bodegones pompeyanos se mantenían fieles a esa tradición de ilusionismo, heredada de Grecia por los romanos." (98)

"Las pinturas del Tercer Estilo están compuestas de un modo todavía más complicado, puesto que a las vistas arquitectónicas del Segundo Estilo se agregan paisajes pintados en los paramentos\* de las habitaciones y estos paisajes ilusionistas se presentan como vistos a través de una ventana o entre las columnas de un pórtico. Observemos que los objetos se dibujan sobre los plintos\* y cornisas\* de tal modo que den la impresión de una auténtica

(98) Marcel Brion, *El Arte en Pompeya y Herculano*, pp. 197-8.

tercera dimensión y que los elementos de arquitectura son menos verosímiles y menos realistas. El artista representa columnas de imaginación, vagamente parecidas a las egipcias lotiformes o campaniformes, lo que indica que este estilo debió venir de Alejandría.

El visitante de Pompeya puede estudiar a placer este estilo en el "tablinum"\* de la "Casa de Lucretius Fronto" y en el "atrium"\* y "cubiculum"\* de la "Casa de los Ceii" que muestran excelentes ejemplares de él. Detrás del jardín de Lucretius Fronto verá también una gran pintura "exótica" de las que gustaban a los pompeyanos, mostrando un Africa de pura fantasía, tal vez también de inspiración egipcia.

Es indudable la influencia del teatro sobre las pinturas del Tercer Estilo cuando estudiamos, por ejemplo, el fresco pompeyano que representa una plaza pública, con una fachada de palacio o puerta de ciudad, muy hábilmente "vaciada" en el espacio. Altas y finas columnas, muros ligeros, se alzan contra una gran extensión de un cielo azul verdoso que hace vibrar los tonos ocres, rosados y rojizos de las estructuras." (99)

Por su parte, Richard Seider considera la villa de "Agrippa Postumus", al pie del Vesubio, y la villa "Farnesina", como los dos ejemplos más acabados del Tercer Estilo, y añade que este estilo tuvo su origen y cobró fuerza durante el Imperio de Augusto. (100)

(99) Amedeo Maiuri, *Les Fresques de Pompeii*, pp. 38-9.

(100) Richard Seider, *Pintura Romana*, p. 13.



En el Cuarto Estilo el artista dió rienda suelta a su imaginación, inventando estructuras y formas fantásticas, colocándolas en posiciones tales que "suponen un alegre desdén por la ley de la gravedad, amontonando jardines y columnas, quintas y pabellones unos sobre otros con desorden modernista... (101) De modo análogo a como el Tercer Estilo tuvo su origen bajo Augusto, es probable que el Cuarto Estilo surgiera en la época de Nerón como arte cortesano. Plinio habla de "Famulus" como el artista que pintó la Casa Aurea de Nerón. "El pintor romano del Cuarto Estilo aparece como maestro de la composición de colores. El juego de luz y sombra, del claroscuro, sorprende al espectador." (102)

Una diferencia esencial con el Tercer Estilo lo constituye "el esplendor colorístico de las paredes de las casas del Cuarto Estilo que brillan en rojo y oro. En cambio el color característico del fondo de la mayoría de los cuadros del Tercer Estilo es un gris blanquecino." (103)

Debemos pensar que la clasificación anterior no es rígida. Esquemmatizando y tomando en cuenta la influencia de unos estilos con otros, el Dr. Augusto Mau nos propone el cuadro siguiente:

Primer Estilo:       de aproximadamente 150 A.C. a aproximadamente 80 A.C.

(101) Frank Wickhoff, *Roman Art*, p. 47.

(102) Henry Thédénat, *Pompéi*, p. 174.

(103) Richard Seider, *ob. cit.*, p. 14.

Segundo Estilo: 1a. Fase - de alrededor de 80 A.C. a  
aproximadamente 40 A.C.

2a. Fase - de aproximadamente 40 A.C. a  
aproximadamente 20 A.C.

Tercer Estilo: 1a. Fase - de aproximadamente 20 A.C. a  
aproximadamente 41 D.C.

2a. Fase - de aproximadamente 41 D.C. a  
aproximadamente 54 D.C.

Cuarto Estilo: 1a. Fase - de aproximadamente 54 D.C. a  
aproximadamente 68 D.C.

2a. Fase - de aproximadamente 68 D.C. a  
aproximadamente 79 D.C. (104)

Cuando hablamos de pintura mural romana ¿es correcto decir "frescos" para designar las pinturas de Pompeya, Herculano, Estabia y aun la misma Roma? A este respecto podríamos decir que estas pinturas han sido sistemáticamente estudiadas, y que se han emitido muy diversas opiniones, pues hay que recordar un factor muy importante, este es que "la conservación con soluciones de cera indujo a error a los observadores de estas pinturas que creyeron se trataba de colores a la cera." (105)

Marcel Brion escribe que "era más bien pintura a la cera, lo que le daba una indestructible firmeza y el brillo del esmalte. Por otro lado, las exigencias de este arte imponían correcciones, retoques y gruesos de color que son imposibles en el fresco puro.

(104) August Mau, Pompeii, pp. 432-3.

(105) Max Doerner, ob. cit., p. 262.

Así se vieron obligados los artistas a combinar las técnicas pictóricas murales como el temple (hecho sobre el mortero seco) y la encáustica para la aplicación de ciertos colores, especialmente el bermellón..."(106)

Max Doerner se basa en Vitruvio para dar su opinión acerca de la pintura pompeyana y dice: "Vitruvio describe la preparación de los antiguos fondos de mortero del modo siguiente:

Se aplicaban en conjunto sobre el muro bien mojado seis capas de cal; primero con arena gruesa, después con arena fina y siempre sobre húmedo. Las tres capas superiores llevaban arena de mármol en vez de arena ordinaria. Las capas superiores eran alisadas; con ello, la última recibía un brillo de espejo, para lo cual, según Vitruvio, era necesaria la aplicación de las seis capas. El mortero era amasado bien durante mucho tiempo. Las capas eran más gruesas que en los frescos actuales."

A propósito de las seis capas de enlucido de las que habla Vitruvio, ninguno de los investigadores de Pompeya ha encontrado tantas capas cuantas Vitruvio menciona, por lo que podemos deducir que la teoría de Vitruvio no era llevada a la práctica tan rigurosamente.

Doerner añade que "en Pompeya hay pinturas sobre fondo blanco y sobre fondos coloreados en rojo, amarillo y también en

(106) Marcel Brion, ob. cit., p. 204.

negro y en azul. Las pinturas sobre fondo blanco se estiman siempre como frescos... las pinturas sobre fondos blancos están primero contorneadas y conformadas con ágiles pinceladas sobre el color local ligeramente sombreado, terminando con algunos vigorizados refuerzos de contornos. En las sombras se emplea con mucha frecuencia la tierra del Veronés de hermoso color verde manzana. Las pinturas están, en parte, alisadas; pero muchas veces hay aplicaciones pastosas sobre fondo alisado, principalmente en los campos rojos." (107)

Adolf W. Keim en su obra "Die Mineral Malerei" insiste que las pinturas de Pompeya son al "fresco puro" y aduce la prueba de que aquel brillo se pudo obtener sin adición alguna de cera y "mediante un alisado esmerado de las capas sucesivas..." Según los ensayos de Keim es posible también la pintura al fresco sobre fondos alisados, mediante un período largo de conservación húmeda de las capas gruesas. El mortero no debe ser nunca aplicado muy húmedo, a fin de que no se contraiga ni se formen grietas." (108)

En los ensayos que Keim realizó en la Escuela de Artes y Oficios de Westenrieder, el fraguado se hizo totalmente sólido hasta los 14 días; así se podían preparar y pintar grandes superficies de una sola vez.

Cuando Ernst Berger estudió las pinturas pompeyanas creyó

(107) Max Doerner, Los Materiales de pintura..., p. 263.

(108) Adolf W. Keim, Die Mineral Malerei, pp. 182-4.

primero que se trataba de pinturas a la encáustica, y más tarde que se trataba de frescos y que alcanzaban ese brillo extraordinario porque se les había agregado jabón. (109)

Alexander Eibner y Ernst Raehlmann demostraron mediante análisis microscópicos que las pinturas pompeyanas eran al fresco y que sólo en los fondos de color se trataba de pinturas al seco o con caseína\*. En sus análisis microscópicos no encontraron colores de resina o a la encáustica. (110) Por su parte Raehlmann agrega en otra de sus obras, "que los colores de Pompeya se mezclaban con polvo de mármol y que en sus investigaciones encontró también con cierta frecuencia una capa de polvo de piedra pómez y clara de huevo aplicada bajo la pintura sobre un fondo de color..." (111)

Max Doerner termina sus comentarios sobre Pompeya diciendo: "La estabilidad de las pinturas pompeyanas no es, en modo alguno, incuestionable, como muchas veces se cree. En el Museo de Nápoles hay copias al óleo que fueron tomadas porque los originales perdían color rápidamente bajo la acción de la luz del día... Así, he podido observar en diversos trozos no conservados que los colores se borraron en el momento por un simple y ligero frotado con los dedos húmedos. Han sobrevivido en condiciones apropiadas restos de culturas milenarias, en las que había presente cera, resinas, pinturas al fresco, al temple, incluso colores con cola, sin que, en general, puedan sacarse conclusiones de ello... El pintor Ludwig

(109) Ernst Berger, *Kuellen und Technik der Fresko*, p. 212.

(110) Alexander Eibner, *Die Werkstoffe der Wandmalerei*, pp. 313-4.

(111) Ernst Raehlmann, *Über die Maltechnik der Alten*, p. 186.

me decía que había presenciado el descubrimiento de restos de frescos en el Foro romano. Los colores presentaban un aspecto como si estuvieran acabados de aplicar, pero después de corto tiempo se volvieron grises y quedaron destruidos por la acción de los agentes atmosféricos." (112)

El extracto anterior indica con mucha claridad la duda que aún sigue existiendo para la mayoría de los estudiosos de la pintura romana, sobre la naturaleza original de la mayoría del material pictórico rescatado.

Hace unas décadas, los arqueólogos descubrieron una rica casa romana construida a orillas del Tíber, quizá por el año 20 A.C. Esta casa de campo llamada "de la Farnesina" cuenta con notables conjuntos pictóricos de ejecución sumamente fina y delicada, con paisajes que parecen inspirados en temas bucólicos\*. Se ve una campiña poblada de pequeños santuarios, sobre todo tumbas, entre los cuales se levantan casas rústicas. Muchos temas parecen de origen oriental con modelos egipcios o asiáticos. Por todas partes hay personajes, o mejor dicho siluetas rápidamente esbozadas que muestran extraordinaria animación. Una mujer, recargada a la puerta de una tumba, parece meditar, y no lejos de ahí, un hombre está de pie sobre una roca y pesca con caña, mientras que otro parece estar a punto de echar la red. Más allá una sirvienta sigue a su ama, llevando en la cabeza una urna. Sobre un puente un niño hace pininos vigilado por su madre. (113)

(112) Max Doerner, ob. cit., p. 263.

(113) Frank Wickhoff, Roman Art, p. 284.

Los dioses y los muertos están presentes por doquier en aquella naturaleza que hace pensar de inmediato en descripciones virgilianas. El salón en el que se encuentran dichas pinturas no corresponde a una capilla u oratorio, sino a una sala en que los habitantes de la casa hacían su vida cotidiana. (114)

Otra casa privada de la época de la anterior, que los arqueólogos suponen que corresponde a la del mismo Emperador Octavio Augusto, y generalmente conocida con el nombre de "Casa de Livia", situada en el Palatino, nos ofrece los ejemplos más claros del Segundo Estilo. La superficie del muro está "abierta" por ventanas representadas en proyección, y a través de esa abertura imaginaria se descubre, ya sea una escena mitológica, ya sea un paisaje, esta vez formado por un solo santuario aislado en medio de un bosque salvaje. Pero ya sea paisaje o escena de género\*, el cuadro tiene siempre por tema principal una visión de la naturaleza. (115)

Se adivina, con sólo observar semejantes conjuntos, que los contemporáneos de Augusto tenían una predilección muy marcada por los jardines, a juzgar por la arquitectura y la pintura de este período.

En la "Villa de Livia", en Prima Porta, existe una sala subterránea en cuyas paredes hay pintado un fresco que evoca un jardín tal como pudo existir en realidad, "un jardín en el que se estimuló

(114) Idem.

(115) Pierre Grimal, *Le siècle d'Auguste*, pp. 104-5.

la espontánea feracidad de la naturaleza... En la pintura no aparece ninguna figura humana, y en ella se hace revivir el lugar en su propio impulso vital... El romano que ama intensamente la naturaleza, y que de ella está enamorado, además por aquel fondo agreste que siente en su interior y que la civilización no ha logrado desarraigar, diríase que se complace en contemplarla y saborearla intensamente." (116)

A lo largo de las paredes corre una valla baja por delante de los macizos y el bosque. Adelfas\*, arces\*, abetos, limoneros, naranjos y laureles forman una espesura impenetrable. En las ramas aparecen frutas: naranjas, limones, y también manzanas y membrillos; esparcidas en la hierba y entre los troncos hay flores vivamente coloreadas. Sobre la valla están posados algunos pájaros de plumajes de variados colores; un loro en una jaula pone una nota exótica. (117)

La Villa de los Misterios fue descubierta en 1902 y excavada entre 1909 y 1910 para luego ser restaurada casi totalmente entre 1929 y 1930. En esta villa se encuentran reunidas, en la disposición de los varios locales de que consta, todas las experiencias arquitectónicas, decorativas y funcionales, de la vida pompeyana. Los estudios más completos de este extraordinario edificio se deben al insigne arqueólogo Amedeo Maiuri, especialmente lo que se refiere a la parte pictórica. En una de las salas de

(116) Vincent Chapot, *Manuel de Peinture Romaine*, pp. 191-2.

(117) Carlo Venturini, *Pittura Romana*, p. 171.



esta villa se encuentra un gran friso que se desarrolla sobre un solo plano, y que revela la mano de un gran artista que ha sabido dar a toda la composición una evidente monumentalidad. Los varios grupos de figuras poseen una plasticidad individual propia, y se articulan en una sucesión rítmica que confiere unidad a toda la obra, destacando de un fondo rojo monocromático. Prevalecen los amarillos, rojos, verdes y violetas con pocas tonalidades. "El lenguaje pictórico es rico y las soluciones plástico-lineares son tales que hacen considerar esta representación como una de las más grandes obras maestras de la antigüedad." (118)

El friso, que corre a lo largo de las cuatro paredes de la habitación, está compuesto en grupos que muestran las diversas escenas de los actos de la "Iniciación de las esposas en los misterios dionisiacos". Se cree que esta obra fue pintada alrededor de 50 A.C. (119) Este culto de Dionisos\* era muy difundido en Campania y Etruria, y también llegó a Roma, pero por su carácter orgiástico\* provocó severas sanciones para sus seguidores, provenientes del Senado Romano. Por consecuencia, el culto fue practicado en privado por pocos iniciados\*.

La visión pictórica tiene un desarrollo de izquierda a derecha: 1) la iniciación con la lectura del ritual por parte de un niño; 2) una muchacha joven lleva una bandeja con ofrendas al grupo siguiente de tres mujeres que offician alrededor de una mesa;

(118) Humphry Davy, *Some experiments and observations on the colors...*, p. 134.

(119) El significado de toda la composición es muy discutido, y no existe una interpretación segura; de todas maneras prevalece la opinión de que ésta represente la "Iniciación de las esposas..."

3) un viejo sileno\* coronado ha echado mano a la lira y empieza a pulsar las cuerdas; 4) apoyada en una roca, una hembra de sátiro amamanta una cabra de su pecho derecho; 5) domina la escena una mujer aterrorizada que huye ante un demonio alado femenino que está a punto de fustigar a una iniciada; 6) silenos y sátiros señalan a Dionisos y Ariadna\*. El dios con el tirso\* se recuesta negligentemente en Ariadna, quien abraza amorosamente a su esposo coronado con yedra; 7) bacante\* de rodillas en el acto de quitar un paño que cubre una cesta trenzada, la cual guarda un falo erecto envuelto, quizá un símbolo de fecundidad; 8) la mujer flagelada y junto a ella una bacante que baila una danza ritual; 9) tocador de la esposa que se prepara para el misterio: 10) mujer sentada cubierta con un manto (muy probablemente se trata de la dueña de la casa que es sin duda sacerdotisa de Dionisos). (120)

En la Biblioteca Vaticana hay una sala que contiene una preciosa colección de frescos antiguos; el más importante de ellos es el que representa "Las Bodas Aldobrandinas". Este friso propiedad de los Aldobrandini, fue hallado en 1606 en el Monte Esquilino, en tiempos del Papa Clemente VIII (Hipólito Aldobrandini). (121) Es probable que este fresco, compuesto a la manera de un relieve, fuera pintado siguiendo un modelo de fines del Siglo IV A.C. "Con referencia a las figuras centrales, el pintor romano ideó las demás, con objeto de respetar la división tripartita de la composición romana. En esta pintura, ejecutada alrededor del año 20 A.C., se

(120) Eugenio Pucci, Pompei, pp. 124-7.

(121) Ettore Fabrizi, Musei Vaticani, p. 168.

percibe ya el modo pictórico del Tercer Estilo." (122)

En cuanto al tema, los estudiosos interpretan este cuadro como una consecuencia de la política del Emperador Augusto dirigida al retorno a costumbres estrictas, después del relajamiento del vínculo matrimonial durante la época helenística. A la izquierda una figura con aspecto maternal, vestida, prueba con la mano la temperatura del agua para el baño preparado por dos sirvientas. A la derecha la Diosa Peitho (123) se apoya en un pilar, al tiempo que vierte aceite de un frasco para unguento en una concha y mira pensativamente a la novia, la cual está sentada con expresión seria en el lecho y es animada tiernamente por la propia Diosa del Amor. Al lado del lecho está sentado el novio, con la cabeza coronada de pámpanos\*. (124)

#### Pintura Paleocristiana\*.

La pintura cristiana primitiva constituye en Occidente, y en una parte de Oriente, la última etapa de la pintura romana. Cuando el cristianismo empezó a extenderse por el Imperio Romano a partir del Siglo I D.C., su primera intención fue convertir a la "verdadera fe" en una rama del judaísmo, pero tuvo que desistir de este intento al advertir que en las sinagogas rechazaban a sus predicadores. En cambio encontró entre los "gentiles" y sobre todo entre

(122) Richard Seider, *Pintura Romana*, p. 28.

(123) En *Roma Suada*, Diosa de la Persuasión, que forma parte del séquito de Afrodita (Venus).

(124) Richard Seider, *ob. cit.*, p. 29.

los estratos oprimidos de la población, principalmente entre los esclavos, los espíritus más accesibles a sus enseñanzas. Por otro lado la intransigencia del pensamiento cristiano de avenirse con el culto oficial romano, desató en su contra las persecuciones que abarcaron prácticamente dos siglos y medio, desde las matanzas decretadas por Nerón con el pretexto del incendio de Roma, en el año 64, imputado a los cristianos, hasta la muerte del Emperador Galerio\* en 311, quien ya agonizante autorizó la nueva religión. (125)

Se dice, sin razón, que los primeros fieles cristianos se reunían en las catacumbas con el único propósito de huir de las persecuciones "paganas". Las catacumbas ya existían no solamente en Roma sino también en otras partes de Italia, Francia, España, Africa y en la región danubiana (Provincia Ilírica), y servían primordialmente para dar sepultura a los difuntos, no sólo cristianos sino también romanos y judíos. Estas necrópolis constan de varios pisos superpuestos, con numerosas ramificaciones de corredores, en cuyas paredes se excavaban los nichos que eran cavidades rectangulares en las que se ponían los cadáveres. Los nichos destinados a difuntos de particular importancia eran decorados a veces con un arco, o con estucos y pinturas, ejecutadas principalmente al fresco. En pequeñas estancias llamadas criptas o cubículos se colocaba a menudo la tumba de un mártir del cual, generalmente, la catacumba tomaba el nombre.

(125) Gérald Gassiot-Talavot, Pintura romana y paleocristiana, pp. 71-2.

La importancia de las catacumbas desde el punto de vista artístico, reside exclusivamente en las pinturas murales que las decoran. La nueva fe, al nacer, obviamente no disponía de un lenguaje figurativo ya formado, por lo que tomó algunos temas de la iconografía del arte clásico. (126) La imagen de Orfeo\*, domesticando a los animales a los acordes de su lira, es un asunto mitológico que aparece varias veces representado en las catacumbas cristianas, "pues los Padres de la Iglesia estaban persuadidos de que Orfeo había sido discípulo de Moisés, y así vieron en él una prefiguración de Jesús, porque también había venido a enseñar a los hombres, porque había sido a la vez su bienhechor y su víctima..." (127)

Otro tema que está presente en todos los cementerios es el del Buen Pastor, figura central de la iconografía cristiana de los primeros siglos. Este personaje suscitado por las propias palabras de Cristo, es el símbolo de la redención e ilustra, al mismo tiempo, la parábola de la oveja extraviada. De las escenas inspiradas en el Antiguo Testamento algunas se repiten constantemente, por lo que algunos exégetas\* se preguntaban porque los artistas cristianos preferían algunas de ellas. Edmont Le Blant dio una explicación satisfactoria cuando estudió los sarcófagos arlesianos\*, pues tuvo la idea de confrontar las escenas que los adornaban con la "Plegaria de los agonizantes". Esta plegaria, que reproduciremos a continuación, trata todos los temas que se encuentran en las

(126) Arte-Rama, vol. II, p. 158.

(127) Salomón Reinach, Répertoire des Peintures grecques et romaines, p. 334.

pinturas necrológicas, parece por tanto muy probable que fuese una de las fuentes de inspiración de los artistas de las catacumbas.

Plegaria de los agonizantes.

Libra, Señor, su alma, como has librado  
a Henoc y Elías de la muerte común,  
a Noé del diluvio,  
a Abraham de la ciudad de Ur de los caldeos,  
a Job de sus males,  
a Isaac de la inmolación y de la mano de su padre,  
a Lot de Sodoma y de la llama,  
a Moisés de la mano de Faraón, rey de Egipto,  
a Daniel de la fosa de los leones,  
a los tres niños del fuego del horno y de la mano del  
rey perverso  
a Susana de un crimen imaginario,  
a David de la mano de Saul y de la de Goliat,  
a Pedro y a Pablo de la prisión,  
Y, al igual que has librado a la bienaventurada Tecla,  
tu virgen y mártir, de atroces tormentos,  
—Dígnate recibir el alma de tu fiel servidor y haz que  
goce contigo los bienes celestes.(128)

Otros temas más frecuentes son los abundantes símbolos con que eran representados los misterios\* y creencias de la nueva religión. Junto al Buen Pastor ya antes mencionado vemos al pez, que pasó a representar a Jesús; la paloma que representa el alma

(128) Edmont Le Blant, Etude sur les Sarcophages chrétiens antiques de la Ville d'Arles, pp. 140-1.

inocente; el pavo real que simboliza a la vida eterna; las pinturas de los banquetes fúnebres aluden a la eucaristía; las figuras de los feligreses rezando con los brazos abiertos, llamados orantes, están simbolizando al alma piadosa.(129)

«La técnica utilizada para la pintura paleocristiana fue el temple y el fresco principalmente. La toba\* de las catacumbas era poco sólida y a diferencia de las pinturas de Pompeya y Herculano, no podía sostener generalmente más que una capa de revestimiento. Esta estaba compuesta de cal y arena puzolana\* y se extendía con cal desleída. Sin embargo en algunas catacumbas como las de Domitila, de Pretextat o de San Hermes, se ha encontrado una doble capa de revestimiento, una de puzolana en contacto con la roca y la otra de puzolana y polvo de mármol...»(130)

El equipo del pintor lo encontramos indicado en el cementerio de Calixto, donde una inscripción muestra un compás, un puñal y dos pinceles. La superficie que había de pintarse y el marco eran dibujados generalmente con la ayuda del compás. El pincel o el puñal trazaban los contornos de los personajes; seguidamente se añadían los detalles... La paleta era elemental, formada a base de amarillos de ocre, rojos y verdes.(131)

Con estos medios sencillos crearon un conjunto pictórico

(129) Arnold C. Flick, Rise of the Christian Church, p. 59.

(130) Pierre du Bourguet, La pintura paleocristiana, p. 21.

(131) William W. Tarn, The Beginnings of Christian Art, p. 37.

muy sugestivo en el que la técnica alcanza un resultado de notable eficacia plástica. "Se trata de un arte tierno y paciente que en condiciones incómodas de trabajo, recubrió centenares de metros de paredes subterráneas con un lenguaje sencillo, producto de la nueva sensibilidad religiosa que estaba surgiendo. (132)

Existen dudas acerca de la cronología de la pintura catacumbaria, especialmente la fecha de las primeras. En el siglo XIX se pensó que se remontaban al siglo I de nuestra era, pero hoy se cree que empezaron en el siglo II, prolongándose hasta la primera mitad del siglo VI, pues esta antigüedad es la que se le atribuye al fresco de la "Virgen Entronizada entre San Félix y San Adauto" en la Catacumba de Commodilla en Roma. Aquí las figuras asumen una posición frontal rígida, pues para entonces la influencia bizantina\* empezaba a hacerse sentir en el arte de Occidente. (133)

- o - o - o -

(132) José Wilpert, Pittura delle catacombe romane, p. 162.

(133) Donald E. Strong, Orígenes del Arte occidental, p. 40.



BIBLIOGRAFIA CONTENIDA EN EL CAPITULO II.

- ANDRONICOS, Manolis. Regal Treasures from a Macedonian Tomb.  
National Geographic Magazine, vol. 154, No. 1.  
July 1978, Washington, D. C.
- ARTE-RAMA. Enciclopedia de las Artes, Vol. II.  
Buenos Aires, Edit. Codex, S.A., 1963.
- ASCHERO, Carlos A. La pintura al fresco.  
Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- BAZZI, María. Enciclopedia de las Técnicas Pictóricas.  
Barcelona, Editorial Noguer, S.A., 1965.
- BELLONI, Gian Guido. Gran Atlas de la Pintura. 3 vols.  
Instituto Geográfico de Agostoni, Novara (Italia) y Salvat Editores de México, S.A., 1964.
- BERGER, Ernst. Quellen und Technik der Fresko.  
Munich, Callwey, 1904.
- BOIZEY, Maurice. La Science des couleurs et l'Art de peinture.  
Paris, Editions Bauchar, 1943.
- BOULANGER, Robert. Pintura Egipcia, Tomo II.  
Historia General de la Pintura de Aguilar.  
Madrid, Aguilar, S.A., 1968.
- BREASTED, James. Painting in Egypt.  
London, Binyon and Co., 1908.

- BRIGUET, François. Etruscan Art.  
France, J. M. Monnier, 1962.
- BRION, Marcel. Pompeya y Herculano.  
Barcelona, Edit. Argos, S.A., 1961.
- CONIL Lacoste, Michel. Paestum. Revista El Correo de la  
UNESCO, Año 23, Abril de 1970.
- CHAPOT, Vincent. Manuel de Peinture Romaine.  
Paris, L. Forcel, 1950.
- CHURCH, Sir Arthur H. The Chemistry of Paints and Paint-  
ings.  
London, Seeley, Service and Co., Ltd.  
1915.
- DAVY, Humphry. Some experiments and observations on  
the colours used in painting by the  
ancients.  
London, P. Sandman, 1952.
- DENNIS, George. Cities and cemeteries of Etruria.  
2 vols. New York, Everyman Library,  
1946.
- DEVAMBEZ, Pierre La Pintura Griega.  
Historia Visual del Arte, vol. I.  
Barcelona, Edit. Vicens-Vives, 1967.
- DURANT, Will. La Vida en Grecia.  
Historia de la Civilización.  
Buenos Aires, Edit. Sudamericana,  
1945.
- DYCE, Edmund. Observations on Fresco Painting, in  
the Sixth Report of the Commissioners  
on the Fine Arts.  
London, 1903.
- EASTLAKE, Sir Charles Lock. Materials for a History of Oil  
Painting.  
2 vols. London, 1849.

- EIBNER, Alexander. Die Werkstoffe der Wandmalerei.  
Munich, B. Heller, 1926.
- FABRIZI, Ettore. Monumenti antichi di Roma.  
Roma, Ed. Lozzi, 1971.
- FABRONI, Anton. Tratatto dell'Arte de la Pittura.  
Milán, Longanesi, 1962.
- FLICK, Arnold C. Rise of the Christian Church.  
New York, Dover, 1909.
- GARDINER, Percý. Principles of Greek Art.  
New York, Dover, 1914.
- GASSIOT-TALAVOT, Gerald. Pintura romana y paleocristiana.  
Historia General de la Pintura,  
Vol. 4.  
Madrid, Aguilar, S.A., 1968.
- GEBHARDT, Víctor. Los dioses de Grecia y Roma.  
2 vols. México, Editorial Nacional,  
S.A., 1951.
- GLOTZ, G. Aegean Civilization.  
New York, The Viking Press, 1925.
- GRIMAL, Pierre. Le Siecle d'Auguste.  
Paris, Presses Universitaires, 1955.
- HALE, Gardner. The Technique of Fresco Painting.  
New York, Dover Publications, 1966.
- HEATON, Noel. The Mural Paintings of Knossos. An  
Investigation into the Method of  
Their Production.  
Journal of the Royal Society of  
Arts, January 7, 1910.  
London.

- HILER, Hilaire. Notes on the techniques of Painting.  
New York, Oxford University Press, 1934.
- KEIM, Adolf W. Die Mineral-Malerei.  
Viena, 1911.
- KONER, William. Greek and Roman Art.  
New York, The Viking Press, 1968.
- LAURIE, Arthur P. Materials of the Painters Craft in Europe and Egypt from the earliest times to the end of the seventeenth century.  
London, T. N. Foulis, 1910.
- LE BLANT, Edmont. Etude sur les Sarcophages chrétiens antiques de la Ville d'Arles.  
Paris, F. Pichon Editeur, 1878.
- MACLEHOSE, Louisa. Vasari on Technique. Painter and Architect of Arezzo.  
London, J. M. Dent and Company, 1907.
- MAIURI, Amedeo. Les Fresques de Pompeii.  
Paris, Librairie Dalloz, 1960.
- MARINATOS, Spyridon. Thera, Key to the Riddle of Minos.  
National Geographic Magazine. Vol. 141, No. 5, May 1972.  
Washington, D. C.
- MASON, Walter A. History of Greek Art.  
New York, 1920.
- MASPERO, Gastón. L'Archéologie égyptienne.  
Paris, E. Brière, 1887.

- MAT, Leonard Von. Art et Civilization Etrusques.  
Paris, Hachette, 1970.
- MAU, August. Pompeii.  
Princeton, New Jersey, Princeton  
University Press, 1902.
- MAYER, Ralph. The Artist's Handbook of Materials  
and Techniques.  
New York, The Viking Press, 1969.
- MOMMSEN, Theodore. History of Rome.  
London, Middleton and Sons, 1905.
- MORETTI, Mario. Pittura Etrusca in Tarquinia.  
Silvana Editoriale D'Arte, 1976.
- NAPOLI, Mario. Guía de Paestum. Edición Trilingüe.  
Nápoles, Gráficas "Messaggero",  
1972.
- NORDMARK, Olle. Roman Painting.  
New York, American Artists Group,  
1947.
- PAUSANIAS. Description of Greece.  
Oxford University Press, 1886.
- PAZ, Octavio. Isla de Gracia.  
Revista de Artes Plásticas No. 1.  
México, U.N.A.M., 1939.
- PETRIE, Sir W. M. Flinders. Medum, with chapter on Egyptian  
Colors.  
London, 1892.
- PUCCI, Eugenio. Pompeii.  
Firenze, Filli Linari, 1970.
- RAEHLMANN, Ernst. Über die Maltechnik der Alten.  
Leipzig, G. Schultz, 1924.

- RANDALL-MAC IVER, David. The Etruscans.  
Oxford, Oxford University Press,  
1927.
- REINACH, Salomón. Orfeo, Historia General de las Reli-  
giones.  
México, Editorial Nacional, 1967.
- Répertoire des peintures grecques  
et romaines.  
Paris, A. Rousseau, 1922.
- SACHS, Herman. Die Fresco Malerei.  
Munche, 1962.
- SCHMID, Francis. The Practice of Mural Painting.  
London, Faber & Faber, 1947.
- SEIDER, Richard. Pintura Romana.  
México, Fondo de Cultura Económica,  
1968.
- SPITERIS, Tony. La pintura griega y etrusca.  
Historia General de la Pintura, vol.  
3. México, Aguilar, S.A., 1968.
- STENICO, Arturo. La Pintura Etrusca y Romana.  
Historia Visual del Arte, vol. 2.  
México, Edit. Diana, 1967.
- STRONG, Donald. Orígenes del Arte Occidental.  
Milán, A. Pizzi, 1969.
- STRONG, Edmund. Art in Ancient Rome.  
New York, Columbia University Press,  
1928.
- TARN, William W. The Beginnings of Christian Art.  
London, Allen and Sons, 1927.
- THEDENAT, Henri. Pompéi.  
Paris, Arthur Rousseau Editeur,  
1962.

- THOMAS, W. Cave. Methods of Mural Decoration.  
London, Bowes & Co., 1876.
- VENTURINI, Carlo. Pittura Romana.  
Firenze, P. Marzari, 1962.
- VILLARD, François. Grecia Clásica.  
El Universo de las Formas.  
Madrid, Aguilar, S.A., 1969.
- WARD, James. History and Methods of Ancient and  
Modern Painting.  
London, Thames & Hudson, 1953.
- WHIBLEY, Leonard. Companion to Greek Studies.  
Cambridge: at the University Press,  
1916.
- WICKHOFF, Frank. Roman Art.  
New York, Van Nostrand, 1942.
- WILPERT, José. Pittura delle Catacombe romane.  
Roma, Cuadernos Arqueológicos, 1903.

## C O N C L U S I O N E S

La técnica actual de pintura a la cera sigue en lo esencial el mismo método que emplearon los artistas del mundo clásico, pues el elemento básico que es la cera de abejas se sigue utilizando en la preparación del muro, durante la ejecución y finalmente en la protección de la obra.

La pintura mural al temple fue la técnica que predominó en el arte egipcio.

"El libro dell'Arte" de Cennino Cennini, que aparece en 1432, es el resumen más completo y detallado sobre pintura al temple a base de huevo; debido a su sencillez y a lo práctico de su técnica aún está vigente.

En un manuscrito de Heraclio del siglo X encontramos los testimonios más antiguos de la pintura al óleo. En el siglo XII el monje Teófilo detalla también la forma de preparar los colores al aceite.

A principios del siglo XV los hermanos Van Eyck hicieron grandes perfeccionamientos a la técnica de la pintura al óleo, encontrando que los aceites de linaza y nueces eran los más secantes.

Las informaciones más antiguas sobre la técnica de la pintura al fresco provienen de dos autores latinos, ambos del siglo I de nuestra era: Cayo Plinio Segundo (23 ó 24 - 79)



y Marco Vitruvio Polión (siglo I). Plinio, al referirse a la pintura al fresco, simplemente la nombra "pintura de las paredes."

Dice Vitruvio que los antiguos que idearon las decoraciones murales, imitaron primero las losas de mármol con sus vetas, y luego diversas combinaciones de anillos y triángulos. Más tarde llegaron a imitar las formas de los edificios, los relieves, los fustes de las columnas y los frontones, también escenas de tipo trágico y de leyenda.

El escritor más antiguo después de Plinio y Vitruvio que menciona "la pintura en las paredes", es el monje Teófilo, autor de un tratado titulado "Diversarum Artium Schedula", que se supone se escribió a principios del siglo XIII.

Cennini aplica el término revoque a la primera capa áspera que se aplica sobre el muro, y llama enlucido a las dos últimas capas sobre las cuales se ejecuta la pintura.

Francisco Pacheco aconseja que la cal que se va a usar para los enlucidos debe ser muy suave, siendo necesario guardarla en agua suave por más de dos años.

El Padre Andrea Pozzo recomienda que en lugares cubiertos se repinten las figuras más distantes en seco, sobre las ya pintadas al fresco.

John Martin es el primero en sugerir el uso de clavos con cabeza y pelos de buey para dar consistencia al enlucido, evitando así descascaramientos y cuarteaduras.

Antonio Palomino dice que el "estuque" debe prevenirse 4 ó 6 meses antes de empezar a usarse, y que ya preparada la mezcla se ha de batir todos los días. Es el primero en recomendar el uso de lentes para protección.

Palomino advierte que debe retocarse el fresco sólo en casos muy necesarios, e indica que se debe hacer con los mismos colores del fresco tratados con leche de cabra.

Siqueiros usaba cemento y cal en las 2 primeras capas de aplanado o repellado para preparar el muro que se iba a pintar al fresco.

Para pasar los trazos al muro, Siqueiros se valía del proyector eléctrico.

Los vestigios más antiguos de pintura mural al fresco provienen del Egipto faraónico en el Imperio Antiguo, y sólo durante este período se practicó la técnica fresquista, que ya no se volvió a usar en épocas posteriores del arte egipcio.

Es casi seguro que los artistas cretenses aprendieron

la técnica del fresco de los pintores egipcios, gracias a las relaciones comerciales entre ambas culturas. Esta influencia concierne solamente a la técnica, pues el espíritu y la temática son fundamentalmente diferentes. La figura humana ocupó un lugar preeminente, sin sacrificar del todo la representación de la naturaleza animal y vegetal del arte cretense.

En enero de 1910 el Doctor Noel Heaton publicó en la "Revista de la Sociedad Real de Artes", que después de innumerables pruebas de laboratorio, estaba convencido que las pinturas murales del Palacio de Cnosos habían sido ejecutadas al verdadero fresco.

La isla de Thera es el lazo de unión entre la cultura y el arte de Creta con la Grecia continental.

En el verano de 1968 Mario Napoli descubrió la necrópolis de Paestum. Este hallazgo fue un acontecimiento sin precedente para el estudio del arte griego, pues hasta ese momento era la primera pintura griega que se descubría intacta del período arcaico y clásico.

Con el descubrimiento de Vergina en la década de los setentas, tenemos ahora ejemplos griegos de gran valor histórico y artístico; un estilo del arte que cautivó a los romanos de tal manera, que lo imitaron en las paredes de sus hogares y en sus pisos de mosaico.

En Etruria se han conservado para la posteridad frescos sepulcrales y ornamentaciones de vasos, que nos permiten reconstruir su evolución artística, la cual se extiende a lo largo de unos siete siglos, desde fines del siglo VII hasta el siglo I A.C.

Los artistas etruscos interpretaron a la perfección el amor que su pueblo sentía por la naturaleza.

Por la erupción del Vesubio se conservaron intactas alrededor de 3,500 pinturas murales en la ciudades de la Campania: Pompeya, Herculano y Estabia; lo que significa que en estas tres poblaciones quedaron más pinturas de las que pueden encontrarse en todo el resto del mundo clásico. Sin embargo, son Herculano y Estabia los lugares que han legado a la posteridad los frescos de mayor mérito artístico.

La pintura mural romana no sólo trataba de llenar una exigencia estética, sino una que podríamos llamar necesidad fisiológica y psicológica, la cual reclamaba la creación de espacios ilusorios e ilusionistas. El romano, que amaba intensamente la naturaleza y que de ella estaba enamorado, se complacía en contemplarla también en la intimidad pictóricamente.

No toda la pintura mural romana es al "fresco puro". Las opiniones al respecto están muy divididas. Sin embargo, se

puede concluir que se trata de pinturas de técnica múltiple, combinando fresco, encáustica, caseína, etc.

Las catacumbas ya existían antes del cristianismo en varias partes de Europa y Africa, y servían primordialmente como necrópolis a los romanos y judíos. Los nichos destinados a difuntos de particular importancia eran decorados a veces con pinturas ejecutadas principalmente al fresco.

La importancia de las catacumbas desde el punto de vista artístico, reside exclusivamente en las pinturas murales que las decoran.

La nueva fe, al nacer, obviamente no disponía de un lenguaje figurativo ya formado, por lo que tomó algunos temas de la iconografía del arte clásico.

Es muy probable que una de las fuentes de inspiración de los artistas cristianos de las catacumbas haya sido "La Plegaria de los agonizantes". Esta plegaria trata todos los temas que se encuentran en las pinturas necrológicas.

VOCABULARIO TECNICO Y ARTISTICO.

- Abside Parte del templo abovedado y comúnmente semicircular, que sobresale en la fachada posterior y donde antes estaban el altar y el presbiterio.\*
- Acuarela Técnica pictórica de colores transparentes, preparados con goma arábiga y desleídos con agua. Generalmente se emplea sobre papel, aunque en China y en Japón la seda tiene también una amplia aplicación como soporte.\*
- Adelfa Arbusto generalmente tropical, mide hasta 7 metros de altura, tiene hojas coriáceas lanceoladas y sus flores, de color rojo rosado, blanco o rara vez amarillas, forman racimos. Espontáneo en terrenos silíceos y arenas de orillas de los ríos en el Sur de Europa.
- Agamenón Héroe homérico. Hermano de Menelao\*, esposo de Clitemnestra y rey de Micenas (o Argos), sacrificó a su hija Ifigenia para que las naves griegas pudieran llegar a Troya. Participó como jefe de los griegos en el cerco de esta ciudad, y al regresar a sus dominios fue asesinado por su esposa, ayudado por su amante Egisto.
- Aglutinante Lo que determina una clase de pintura es el aglutinante o emulsión de los colores o pigmentos: la cera aglutina los colores a la cera; el aceite, la pintura al óleo; el huevo, la cola o la caseína para la pintura al temple.
- Ajorca (Del árabe as-surka, el brazalete) Argolla de metal que se usa como adorno en los brazos o en la garganta de los pies.

- Albayalde                      Uno de los pigmentos más antiguos producidos artificialmente, sacado del carbonato de plomo, de color blanco. Se mezcla con facilidad con los aceites, y es bastante estable. El albayalde se oscurece a menudo en contacto con el sulfuro de hidrógeno que se encuentra en el aire; por este motivo, muchos cuadros del Renacimiento en los que se usó se han deteriorado.
- Albín                              Color carmesí oscuro que se saca en piedras de las minas de cobre; sirve en vez del carmín, para pintar al fresco.
- Almagra o almagre              Oxido rojo de hierro que se encuentra en estado nativo y suele usarse en la pintura. Es sinónimo de tierra roja, almazarrón, ocre rojo y lápiz rojo.
- Apiano                            Color mencionado por Plinio que no se sabe exactamente a que pigmento corresponde.
- Arce                                Arbol de la familia de las aceríneas. Existen en Centroeuropa 3 clases: arce de campo, arce sicomoro y arce platanoides.
- Ariadna                           Princesa cretense, hija de Minos y Pasífae. Enamorada de Teseo, le facilitó el ovillo que había de permitirle hallar la salida del laberinto después de dar muerte al Minotauro. Cuando Teseo marchó de Creta, la llevó consigo y la abandonó luego en la isla de Naxos. Dionisos\* acudió a consolarla y la desposó más tarde (uno de sus hijos fue Enopión, a quien Dionisos enseñó el arte de fabricar el vino).
- Arlesiano                        De Arles; distrito de Francia en el departamento de Bocas del Ródano. Rico en monumentos antiguos y museos

que encierran gran valor. Es la antigua Arelate, centro económico y puerto fluvial importante de los romanos. En las excavaciones han sido halladas muchas estatuas, sarcófagos y utensilios de la cultura romana.

Armenio

Ultramar claro (lapislázuli).

Arte arcaico

Se denomina específicamente arte arcaico al que se desarrolló en la cultura griega en el período comprendido entre el siglo VII y la primera mitad del siglo V A.C. Entre los restos más importantes de este arte se cuentan el templo de Hera en Olimpia, el templo dórico de Paestum (Magna Grecia), la estatua del Moscóforo de la acrópolis de Atenas y numerosas estatuas de figuras juveniles (Kourós y Koré).

Artesa

Cajón cuadrilongo por lo común de madera, que por sus 4 lados se va angostando hacia el fondo. Sirve para realizar la mezcla de materiales en albañilería.

Asia Menor

Nombre histórico que significa avanzada de Asia o Asia impropia, y que se ha empleado con tres alcances distintos. En sentido estricto es sinónimo de la península de Anatolia. A menudo significa Asia romanizada o bizantina; entonces comprende además de Anatolia e islas próximas, Siria y Palestina.

Atramento

Negro de humo, de marfil o de carbón.

Atreo

Rey de Argos y de Micenas. Hijo de Pélope e Hipodamia y padre de Agamenón y Menelao, que por él recibieron el sobrenombre de atridas. Es famoso por el odio que tuvo a su hermano Tiestes, que había seducido a su mujer, Erope, y la horrible venganza que tomó de él. Después de matar a Tántalo y Flicteno, hijos de Tiestes, los sirvió al padre



en un banquete. Fue muerto por Egisto, hijo de Tiestes, y por su propia hija Pelopia.

Atridas

Nombre dado por Homero a los descendientes de Atreo, principalmente a sus hijos Agamenón\* y Menelao\*.

Atrio

(De atrium) Patio interior de las casas romanas en comunicación directa con las habitaciones.

Bacantes, Las

Fueron mujeres que celebraban los misterios\* de Baco o Dionisio. Se les representaba semidesnudas, con la cabeza coronada por hiedra y la mirada frenética; danzaban agitando tirsos\* y lanzando gritos y exclamaciones. Las bacantes se dividía en ménades, o furiosas, tías, o sacerdotisas, y coras, o simples bacantes.

Baldaquino

(De Baldac, nombre dado en la Edad Media a Bagdad, de donde venía una tela así llamada.) Coronamiento de hornacinas, altares, edículos, trono, lechos, etc., originalmente de tejido precioso. En el arte románico, un baldaquino de madera pintada, sostenido por columnas o por vigas, cobija el altar. Ya desde la Edad Media se hicieron baldaquinos de mármol o de otra piedra e incluso de plata, especialmente sobre las tumbas y sobre los altares; estaban sustentados sobre columnas del mismo material o bien de bronce u otro.

Basílica

En la ciudad romana, la basílica no era el edificio de culto que ha pasado a ser en la acepción cristiana, sino lugar de reunión y debate en el que se trataban los asuntos y se solventaban los litigios judiciales.

- Barniz** Disolución de una o más sustancias resinosas en un líquido que al aire se volatiliza o se deseca. En pintura, se extiende en una capa muy ligera sobre la obra terminada, con objeto de protegerla y avivar sus colores: se emplean barnices grasos, a base de óleo etéreo, albumínicos y alcohólicos. En el caso de pinturas al óleo, el barniz evita asimismo el desecamiento de los colores, que no sólo comporta un descenso en su intensidad, sino también el peligro de que se separen del soporte\*. El empleo de un barniz inadecuado o bien la aplicación de éste en capas demasiado espesas puede causar daños a la pintura (oscureciéndola o amarilleándola hasta dejarla irreconocible), si se altera por acción de los agentes atmosféricos (oxidación).
- Biga** Carro romano de dos caballos que se usaba para la guerra y las carreras.
- Bizantino, Arte** Floreció en el imperio romano oriental, pero ejerció profunda influencia en Occidente; nació de la fusión de elementos griegos, latinos\*, orientales y cristianos. Apogeo bajo el reinado de Justiniano, 527-65; templos casi siempre de planta central y no longitudinal (Santa Sofía, de Constantinopla). Los muros de los principales monumentos aparecen cubiertos de mosaicos y pinturas al fresco, en los cuales el tono realista de la pintura romana ha sido substituido por un simbolismo y un hieratismo a veces patéticos\*.
- Blanco de España** Creta o carbonato de cal.
- Blanco de San Juan** Color blanco óptimo para pintar al fresco preparado a base de cal, la cual hay que secar, triturar, tratar con vinagre y luego secar al aire libre, como describe Cennini en sus indicaciones.

Boceto

Estudio de la obra pictórica que precede inmediatamente a la realización definitiva, más avanzado que el apunte, la nota, el bosquejo, el esbozo, el borrón, etc. (Aunque sea difícil establecer una gradación exacta entre estos conceptos casi equivalentes). El boceto es más pequeño que la obra e ejecutar, pero en él se contienen ya los elementos de composición y color. A veces el artista prepara diversos bocetos, con variantes entre ellos, antes de decidir la ejecución de la obra. El boceto, por su espontaneidad, es de primordial interés para el conocimiento de la personalidad del artista, de sus métodos de trabajo y de su técnica.

Bucólico, ca

Aplicase al género de poesía o a cualquier composición poética en que se trata de cosas concernientes a los pastores o a la vida campestre; son, por lo común, composiciones dialogadas. Fue Teócrito (S. III) el creador de la literatura bucólica, con sus Idilios, y le imitó Virgilio, Eglogas. En el Renacimiento y en el S. XVIII se reservó el término "bucólico" para las églogas virgilianas y las imitaciones de ellas.

Butil

Instrumento de acero para gravar.

Caballete

Armazón de madera compuesta de tres pies que sostiene la pintura durante su ejecución. El caballete se usa desde la antigüedad (así lo atestigua una pintura pompeyana) y varía de forma según las dimensiones de la obra y el lugar donde el artista se encuentre para trabajar.

Cadmo

(Mitología Griega) Fue de origen fenicio, hijo del rey Agenor y de Telefasa. Tuvo tres hermanos y una hermana. La hermana fue Europa que fue raptada por Zeus, metamorfoseado en toro. Cadmo es el legendario fundador de Tebas, también se le atribuye la invención del alfabeto y la fusión de los metales.

- Canon Regla de las proporciones de la figura humana conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos. Estas proporciones cambiaron según las épocas y los artistas. El escultor griego Policleto (S. V) al esculpir su famoso Doríforo estableció un canon que fue considerado durante más de un siglo como la obra maestra y la proporción perfecta de la figura humana. Se cree que para este canon se adoptó la unidad de medida egipcia, que correspondía a la longitud de ocho cabezas y un cuarto.
- Caronte En la mitología griega, romana y etrusca, hijo de Erebo y de la Noche. Era el barquero de los infiernos, encargado de transportar en su barca las "sombras" o almas de los difuntos por la laguna Estigia, el Cocito y el Aqueronte. Realizaba esta tarea previo pago de un óbolo, razón por la cual se ponían unas monedas en la boca de los muertos al darles sepultura.
- Cartón Dibujo preparatorio sobre papel pesado, que debe trasladarse mediante estarcido\* o calco con punta a una pared u otro soporte\* pictórico que tenga dimensiones idénticas. La misma denominación se aplica al dibujo destinado a reproducirse sobre vidrio, tapiz o en mosaico.
- Caseína La cuajada o requesón blanco y fresco, substancia del queso de la leche desnatada, es una masa blanca y grumosa que amasada con una quinta parte de cal apagada, se hace fluida, puede ser emulsionada como el huevo y diluirse a voluntad con agua. La caseína se ha venido empleando desde los primeros tiempos del arte.
- Celita Pasta de madera mezclada con vidrio soluble o con resinas artificiales; se emplea para fines constructivos y pinturas murales.

Cera púnica (o de Heliodoro)	Citada por Plinio, era una cera endurecida por triple fusión en agua de mar y sosa, no emulsionable y turbia y de elevado punto de fusión (100°).
Ceratos	Sustancia resinosa, mezcla de pez o aceite con cera, que se usa para encerar hilos, cuerdas y madera.
Cerúleo	Tono azulado, claro y transparente.
Cerusa	Carbonato de plomo con el que se prepara el blanco de plomo.
Cinabrio (bermellón)	Colorante rojo a base de sulfuro de mercurio, que se emplea en la pintura al óleo y al temple principalmente.
Clarooscuro	Se denomina así en pintura (como en escultura y arquitectura) el relieve consiguiente a la relación entre luces y sombras. Puede ser esfumado si aparece gradual y leve en las transiciones; en medias tintas o en manchas si las transiciones de la luz a la sombra son netas, empleando sólo dos tonos o un número de éstos muy limitado.
Cola	Pasta fuerte, translúcida y pegajosa hecha generalmente cociendo retazos de pieles; disuelta después en agua caliente sirve para aglutinar los colores.
Colores	Genéricamente, "toda la serie de colores materiales que sirven en la Pintura".
Colores cálidos	Son los rojos, anaranjados, amarillos, amarillos verdosos.

Colores fríos	Son los verdes, azules y violetas.
Color local	El especial y propio de cada objeto.
Color, meter en	Dícese de sentar los colores y tintas de una pintura.
Colorido	Disposición y grado de intensidad de los diversos colores de una pintura.
Copal	Los copales blando son solubres en el alcohol, a diferencia de los duros; proporciona barnices pegajosos. Los barnices de copal no han de emplearse en absoluto para terminar los cuadros, porque a causa de su contenido en aceites grasos se vuelven muy amarillos.
Cornisa	Moldura horizontal saliente que sirve de remate a algún elemento arquitectónico. Protege contra la lluvia y suele ser ornamental.
Cosmos	Conjunto de todas las cosas creadas. Totalidad del Universo como conjunto ordenado, por oposición al caos.
Crisocola	Azul de Egipto (un azul de cobre, verdoso).
Cromatismo (cromático)	Perteneciente o relativo al color.
Cuadriga	Tiro de cuatro caballos enganchados de frente, especialmente el usado en la antigüedad para las carreras de circo y en los triunfos.
Cuadriyugo	Carro de cuatro caballos.

Cubiculum	Dormitorio de la antigua casa romana. Término empleado también para designar las grandes salas de las catacumbas cristianas.
Danao	Padre de las Danaides y hermano de Egipto. Amenazado de muerte por uno de sus yernos, huyó a Argos donde fue elegido rey. Enseñó a los griegos cómo sacar agua de los pozos mediante bombas, que él había aprendido en Egipto.
Dárdano	Hijo de Zeus y de Electra. Originario de Samotracia, emigró a Frigia, donde lo recibió el rey Teucro. Este le dio parte de su reino y la mano de su hija Batica. Edificó la fortaleza de Troya y reinó sobre la Tróade. Inició a sus súbditos en los misterios de los Cabiros, dioses de Samotracia, e introdujo en Frigia el culto de Cibeles.
Degradación	Rebaje progresivo de un color disminuyendo su intensidad.
Deméter o Demeter	Deidad griega hermana de Zeus, madre de Koré o Perséfone. Protectora de la fecundidad. Diosa de la agricultura, enseñó el cultivo del trigo a Triptolemo, en Eleusis. Hades raptó a su hija, por lo que Deméter recorrió toda la tierra en su busca. Zeus obligó a Hades a devolvérsela todos los años desde la primavera al otoño. Corresponde a la Ceres romana. Muy venerada por los campesinos, que celebraban muchas fiestas en su honor.
Diluyentes	Sustancias que sirven para diluir los colores al óleo durante el trabajo. Su empleo debe restringirse todo lo posible para no perjudicar el cuadro o pintura.

## Dioniso o Dionisos

Uno de los dioses mayores griegos. Según Eurípides de origen frigio, y según Heródoto, tracio, junto con Artemisa y Ares. Hesíodo dice que era hijo de Zeus y Semele; muerta su madre antes de que él naciera, fulminada accidentalmente por los rayos de Zeus, éste lo rescató de su vientre y lo introdujo en una de sus piernas, hasta que terminó el período de gestación. Es el dios de la vegetación, del vino y de los muertos; en su honor se celebraban las fiestas dionisiacas, de las que nació el teatro.

Su culto aparecido en Italia en el siglo II A.C. fue prohibido, a causa de sus excesos, por el senado romano en 186 A.C., pero se conservó hasta la época imperial.

## Egipto (Aegyptus)

Hijo de Belo y Anquione. Hermano gemelo de Dánao. Recibió de su padre el reino de Arabia, pero conquistó el país de los Melámpodes (los Pies Negros), al que dio nombre. De diferentes mujeres tuvo cincuenta hijos. Estos se casaron con las Danaides, pero, con excepción de Linceo, fueron muertos por sus esposas la noche de bodas.

## Emulsión

Los aglutinantes de la pintura al temple son las emulsiones, es decir, mezclas íntimas de componentes oleaginosos con agua. Tienen un aspecto lechoso pero se hacen transparentes al secar. En la Naturaleza existe una serie de emulsiones, por ejemplo, la leche, la yema de huevo, el jugo de retoños de higuera, el diente de león, etc.

## Encáustica

Pintura hecha sobre muros u otras superficies en el mundo clásico. Los pigmentos se mezclaban con cera fundida, se aplicaban sobre la superficie y se incrustaban con planchas calientes. En el Renacimiento y luego en el siglo XIX se intentó sin éxito reavivar esta técnica.



Engrudo de centeno	Masa comúnmente hecha con harina de centeno, en proporción de 1 parte de harina por 10 de agua. El engrudo puede ser emulsionado como el huevo. Muchas recetas de temple se fundan en la emulsión* de engrudo de centeno, combinado con solución de cola y barniz de aceite de linaza.
Enlucido	La capa de estuco* que se da a la pared que ha de pintarse al fresco.
Eretria	Óxido de hierro (Bol de Armenia).
Escena de género	Se refiere a pintura de género. Pintura que tiene como tema la vida diaria, familiar o folklórica, sea en aspectos interiores (viviendas, posadas, iglesias, etc.), como exteriores (plazas, ferias, espectáculos, etc.). Estuvo muy en auge desde el siglo XVI, especialmente en Italia y Holanda, hasta el XIX.
Esfumados (esfumar)	Rebajar los tonos de un dibujo o pintura, logrando cierto aspecto de vaguedad y lejanía. En pintura se consigue dando una mano de óleo sobre otra mano previa que queda parcialmente visible. Es típico de Leonardo, el cual aportó una innovación decisiva respecto a la visión de sus contemporáneos.
Esmalte	Color azul que se hace fundiendo vidrio con óxido de cobalto y moliendo la pasta que resulta.
Espuertas	Tejido de esparto, palma u otra materia de forma cóncava, con dos asas pequeñas, que sirve para medir tierra, cal u otras cosas semejantes.

Estarcido, estarcir	Procedimiento para trasladar el dibujo - cuando tiene las dimensiones de la obra definitiva - sobre el soporte* donde debe ejecutarse la pintura. Se efectúa practicando una serie de agujeros a lo largo de los contornos dibujados en el cartón*, por donde luego se pasa una muñeca o pequeña bolsa de tela conteniendo negro de humo, el polvo negro pasa a través de los pequeños agujeros del estarcido, repitiendo sobre el soporte definitivo los contornos dibujados en el cartón.
Estuco	Pasta de cal apagada y polvo de mármol que se usa para enlucir* la pared.
Exedra	Construcción descubierta de planta semicircular, con asientos fijos en la parte interior. En Grecia estaba situada el fondo del peristilo* de ciertos edificios públicos, y en Roma podía estar aislada. En las basílicas romanas era la parte situada al fondo de ellas, que dio lugar posteriormente al ábside* de las iglesias románicas.
Exegeta (exégesis o exegegesis)	El que interpreta y expone un texto, y especialmente un texto bíblico. Interpretación o explicación de un texto. Puede ser filosófica, histórica o doctrinal. Frecuentemente se emplea para la interpretación doctrinal de un texto antiguo en análisis comparativo histórico-filosófico, que sirve asimismo para la datación de aquellas obras cuya fecha de composición se desconoce. Este término se aplica especialmente refiriéndose a la interpretación de las Sagradas Escrituras.
Fatalidades, Las	Apolo le dio a Casandra el don de la profecía, pero ésta lo repudió como amante. Apolo para vengarse decretó que sólo había de anunciar cosas funestas y que nadie habría de creer en sus vaticinios. Y así ocurrió porque

todos se burlaban de ella cuando, delirante como pitonisa, recorría las estancias del Palacio de Príamo anunciando la destrucción de Troya. Anunció la muerte de su hermano Troilo, a mano de Aquiles.

Frigia

Antigua comarca del Asia Menor habitada por los frigios de origen al parecer indoeuropeo, que la conquistaron los hetitas, hacia 1,200 A.C.

Friso

Elemento del entablamento de un templo antiguo. Se sitúa entre el arquitrabe y la cornisa. Es la parte más decorada del entablamento a base de triglifos y metopas.

Frita

Compuesto mineral a base de sustancias terrosas (arena), y salinas (sosa), obtenida por un principio de fusión; se funden las sustancias sólo hasta el punto de conglomerar los granulos y sales componentes. El friso de los arqueros del Palacio de Darío (Louvre), está coloreado con una frita.

Frontón

En el arte antiguo, el frontón es la parte del entablamento que corona la fachada de un templo. En forma de triángulo isósceles se compone de rampantes, que forman sus lados inclinados, y del tímpano, comprendido entre estos últimos y la base. El tímpano recibe una decoración esculpida en bajorrelieve o en bulto redondo.

Fundidos

La unión de unas tintas o pinceladas con otras, sin soluciones de continuidad.

Galerio (Valerio Máximo)

Emperador romano nacido en Sardica (Sofía) y fallecido en el año 311. La influencia de Galerio se deja sentir en el papel que desempeñó con relación a los cristianos. Mantuvo el edicto de persecución de Diocleciano, pero en su lecho de muerte autorizó la nueva religión.

Genulí o gévoli	Color amarillo claro para pintar.
Gis negro (o gis italiano)	Tipo de piedra caliza de color parduzco, no muy compacta, compuesta casi completamente de restos calcáreos de diminutos organismos marinos y fragmentos de conchas. Las clases más puras contienen hasta un 99% de carbonato de calcio en forma de calcita mineral. Puede haber una gran variación en la composición del gis así como una amplia variedad en el color y textura del material.
Glicerina	Alcohol trivalente, líquido oleoso incoloro y de sabor dulce. Se encuentra esterificado en la naturaleza formando las grasas. Se usa como ingrediente en tintas grasas.
Gluten elemí	Es una mezcla de cera con esencia de trementina, y una resina blanda y mate llamada elemí.
Goma arábiga	Sustancias amorfas exudadas por ciertas plantas que se endurecen al contacto del aire. Su característica es que no fraguan, sino que permanecen para siempre solubles en agua.
Gradación	Sombrear gradualmente en diferentes tonos el mismo color, o diferentes colores.
Graticola, graticolare	Cuadrangular. Agrandamiento por medio de cuadros (cuadrícula).
Hades, El	Mansión de los muertos en la que, según Homero, las almas en forma de espectros o sombras, vagaban privadas de todo goce o dolor.
Helenismo	La cultura procedente de Grecia, propagada sobre todo por efecto de las conquistas de Alejandro Magno (356 - 323 A.C.); se extendió desde el centro de Asia hasta Roma y añadió a los antiguos elementos griegos nuevos elementos orientales.

- Hematites** Mineral de hierro de color rojizo, gris o negro; según las impurezas que contenga; rojo está en polvo.
- Hetitas, heteos o hititas** Pueblo no semita que se estableció en Anatolia (Asia Menor) hacia 2000 A.C. y constituyó en dos ocasiones un gran imperio (1600, 1200 A.C.), rival de Egipto y Asiria. De cultura avanzada, habló un idioma con rasgos indoeuropeos, que se ha podido estudiar gracias al descubrimiento del archivo de Hattusas, con más de 10,000 tablillas cuneiformes, hoy descifradas, en la capital Boghaskeui, cerca de Ankara.
- Hibridismo** (De híbrido) Dícese del ser viviente procreado por dos individuos de distinta especie. Aplícase a todo aquello que es producido por elementos de diversa naturaleza.
- Hicsos** Pueblo semita del Asia Menor, que conquistó el Antiguo Egipto, y dio al país las dinastías XV y XVI (1675 a 1580 A.C.). Durante el siglo XVI los príncipes de Tebas lograron expulsarlos de Egipto.
- Hoplita** Soldado griego de infantería que llevaba armas pesadas.
- Hornaza** Color amarillo claro, que se hace en los hornillos de los alfareros, para vidriar.
- Imprimación** Preparación con la que una tabla o lienzo encolado se cubre para obtener una superficie suave sobre la que pintar. Para tablas, la imprimación usual es el yeso; para lienzos se emplea albayalde.
- Iconografía** Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos.- Tratado descriptivo o colección de imágenes o retratos.

Indico	Un azul purpúreo de la India, obtenido de varias plantas "indigóferas". Su gran inconveniente es, especialmente en óleos, que no es estable.
Iniciado, iniciación	Instruido en los misterios de alguna religión o secta.- Ceremonia por la cual es admitido un nuevo miembro en los misterios de las antiguas religiones y en la vida adulta en los pueblos primitivos, y también en algunas sociedades secretas.
In situ	En su lugar propio.
Intonaco	Voz italiana equivalente a revoque.
Jónico (estilo)	Uno de los órdenes de arquitectura creado por los griegos; caracterizado por una columna de dieciocho módulos y un capitel con cuatro volutas.
Kylix	Recipiente de pie más o menos alto, y con asas.
Laca	Jugo gelatinoso extraído de la <i>Rhus vernicephera</i> (árbol de la familia de las anacardiáceas, originario de Asia), que, según parece, ya en el siglo IV A.C. se empleaba en China como elemento protector de la madera. En realidad son unas cincuenta las variedades conocidas de laca; pero el término se aplica hoy para designar cualquier barniz insoluble usado para muebles, utensilios, etc., o bien una sustancia colorante roja. Por extensión, llámase "laqueada" una pintura de colores vivos.
Laomedonte	Hijo de Ilo y Eurídice. Sucedió a su padre en el reino de Troya. Se casó con Estrimo, y tuvo varios hijos, entre ellos a Príamo que se convirtió en rey de Troya, al morir Laomedonte.

Lapislázuli	Piedra semipreciosa de color azul oscuro o ultramar. Triturando esta piedra se obtiene el pigmento azul de ultramar.
Lechada (de cal)	Cal hidratada, formando una suspensión en agua; sirve para blanqueo y com última capa para el fresco.
Linaza (aceite de)	Se obtiene de las semillas del lino, la misma planta que proporciona el hilo para los lienzos.
Luz	En la pintura es aquel punto o centro de donde se ilumina toda la historia o pintura que se hace. Luz primaria, la que se deriva en la pintura del centro del luminar. Luz secundaria, el esplendor o claridad que resulta de los cuerpos iluminados; llámase también reflexión.
Llana	Util de albañilería que utiliza el enyesador para alisar el enlucido de la pared, constituida por una plancha metálica con un asa de madera.
Macisar	(De maciso) Rellenar un hueco con material bien apretado.
Macrocosmos	El universo, especialmente cuando se le considera como un ser semejante al hombre. Es el "mundo grande", el universo, en contraposición al "mundo pequeño" (microcosmos), el hombre.
Malaquita	Mineral verde esmeralda, especialmente carbonato de cobre; mena de cobre, piedra preciosa.
Mampostería	(De mampuesto, a) Hilada de ladrillos o piedras de sillería* que se van poniendo en un edificio.
Manchar	En pintura, ir metiendo las masas de color de claro y oscuro antes de unir las y empastarlas.

- Mastaba** Nombre que reciben las primeras tumbas egipcias del Imperio Antiguo. En general la mastaba se compone de 2 partes independientes: la cámara funeraria propiamente dicha y la capilla. Las paredes de la cámara funeraria carecían de decoración; las de la capilla estaban adornadas con relieves y pinturas relativas a la vida del difunto. Al fondo de la capilla existía un nicho secreto o "serdab", donde se guardaba la estatua o busto del muerto. La capilla más famosa es la de Sakara, en cuyas paredes están representadas escenas de la vida de Ti, el personaje allí sepultado.
- Melino** Blanco de Melos. Plinio lo cita como uno de los colores naturales. "Colores que se excaban como productos naturales ya listos..., se dice que hay una mina de este color en la Isla de Melos, de las Cícladas."
- Menelao** Héroe legendario griego, uno de los principales personajes de la Ilíada. Hijo de Atreo, rey de Micenas, hermano de Agamenón y esposo de Helena. En la guerra de Troya actuó valientemente y venció a Paris, al que no llegó a matar por la intervención de Afrodita. Al caer Troya mató a Deífobo, esposo entonces de Helena. Perdonó la infidelidad de ésta y regresó con ella a Esparta.
- Microcosmos** El hombre, concebido como espejo fiel y resumen completo del universo o macrocosmos\*. Mundo pequeño o interior.
- Minio** El minio de plomo es la sal de plomo del ácido ortoplúmbico. El color para artistas se llama "Rojo de Saturno". Es preferible no emplearlo para fines artísticos pues es un color muy venenoso.



Minoica (civilización)	Perteneciente o relativo a la cultura de Creta. El nombre de esta civilización deriva de Minos, un legendario rey Cretense.
Misterios	Se llamaban así las ceremonias secretas de los cultos antiguos. Fueron famosos los misterios de Eléusis, al norte de Atenas, en el templo de Deméter.
Modelar	Presentar con exactitud, por medio del dibujo y el claroscuro el relieve de las figuras.
Mortero	Mezcla pastosa utilizada para la trabazón de los materiales de construcción, así como para el revoque* y enlucido* de paredes y techos. Se compone, generalmente, de una parte de cal por ocho de arena y el agua necesaria.
Necrópolis	Cementerio de gran extensión, en que abundan los monumentos fúnebres. En Arte, este término se usa para designar un agrupamiento de sepulturas pertenecientes a la Edad Antigua, precristiana. Estos complejos sepulcrales constituyen una rica fuente de información para el estudio de las culturas antiguas, gracias a la gran cantidad de material exhumado (cerámica, armas, orfebrería, pinturas, etc.).
Negro de baño	Materia colorante negra que se obtiene haciendo actuar el clorato de potasio y el cloruro cúprico sobre el cloruro de anilina, o bien por la acción sobre esta sal del ferricianuro amónico.
Negro de humo	Colorante obtenido del hollín, que se emplea en todos los procedimientos pictóricos a causa de su particular transparencia.

Nicómaco

Siglo IV A.C. Pintor griego. Fue, al parecer, artista de gran facilidad creadora que alcanzó en sus obras extraordinaria belleza de líneas y gran maestría técnica. Plinio lo incluyó entre los más importantes pintores de su época y elogió obras suyas que había visto en el Capitolio de Roma y en otros lugares.

Nueces, aceite de

Se obtiene por el prensado de nueces maduras, distinguiéndose como en el de linaza, los aceites de primer prensado y los prensados en caliente. Si las nueces se presan demasiado pronto, antes de Navidad, se forma una emulsión en lugar de un aceite útil. En los libros sobre pintura de Leonardo, Vassari, Borghini, Lomazzo, Armeini, etc., es recomendado el aceite de nueces, en parte para colores claros o, como hace Armeini, para toda clase de colores. Sin duda alguna el empleo del aceite de nueces entre los antiguos maestros fue mucho mayor de lo que sabemos actualmente.

Ocre

Uno de los pigmentos más antiguos que existen en pintura (se usaba ya en tiempos prehistóricos). El ocre se halla en mezclas de sílice y arcilla que contienen óxido de hierro. Su color va desde amarillo a castaño, pasando por bermejo, incluyendo muchas variedades de los mismos colores. El pigmento es barato de producir y es estable y permanente. En sus diferentes tonalidades tenemos el ocre oscuro, el ocre quemado y el ocre rojo también llamado tierra roja de Italia, rojo de Prusia, rojo índico, etc.

Oleo, pintura al

Pintura ejecutada sobre lienzo u otros soportes (incluyendo los metálicos y algunas veces el muro) mediante colores mezclados con óleos y resinas vegetales. Ya se conocía en la Edad Media (y tal vez, incluso en la antigüedad) para usos artesanales (por ejemplo ornamentación de cofres y arquillas); pero se elaboró y perfeccionó para su empleo

en obras de caballete, hacia mediados del siglo XV, en el ámbito flamenco que giraba en torno a los hermanos Van Eyck; entonces se convirtió en el medio pictórico ideal para la superposición y la fusión de los colores, esfumados, fondos fluidos o empastes densos, con el resultado de una translúcida profundidad, irrealizable en el temple. En el siglo XVI su uso se generalizó, primero en Italia y luego en los demás países europeos, determinando ulteriores modificaciones, en cuanto a empastes, preparaciones, soportes, etc. Esta técnica fue ampliamente utilizada en el norte de Europa durante el siglo XV y en los siglos XVI y XVII se perfeccionó en sus diversas variedades (Tiziano, Tintoretto, Rubens, Hals, Velázquez, Rembrandt, Vermeer, Watteau), sustituyendo a la pintura al temple y al fresco.

#### Orfeo

Legendario poeta y músico de origen tracio y ascendencia divina, cuyo mito dio origen al orfismo religioso; rescata del infierno a su esposa Eurídice, muerta por la picadura de una serpiente al huir de Aristeo, pero vuelve a perderla por haberla mirado antes de lo convenido con los dioses; más tarde muere destrozado por la mujeres tracias, humilladas por la fidelidad que le guardaba a su esposa.

#### Orgiástico

Relativo a la orgía. En su origen, el éxtasis ritual de los antiguos cultos místicos, que a veces acababa en desenfreno sexual. Es el caso de las fiestas dionisias, celebradas en honor del dios Dioniso (Baco) en las ciudades griegas y romanas en que era venerado. Debido al doble aspecto de esta deidad podían ser, o campestres y populares, o mistericas (sólo para iniciados).

En principio se celebraban por la noche y tenían carácter orgiástico. Comunes a todas eran las procesiones,

sacrificios y cánticos, y en algunas tenían lugar, además, recitaciones poéticas y representaciones dramáticas. Fueron famosas, entre otras, las Arcádicas en Arcadia; las Antesterias, de Atenas, que duraban tres días; las Carilás de Delfos, que tenían lugar cada tres años; las Bacanales de Roma, y las Lenas, celebradas en Jonia durante el solsticio de invierno.

Las pequeñas dionisias descritas por Aristóteles, tenían lugar en el campo durante la primavera e intervenían varios pueblos, celebrándose, además de los festejos normales, un baile de enmascarados. Las grandes dionisias, urbanas, eran propias de Atenas y se celebraban en el mes de Elafebolión, con una duración aproximada de 6 días. A estas fiestas concurrían los grandes poetas y dramaturgos de la época.

Oropimente

Color amarillo para pintar - trisulfuro de arsénico, venenoso - también denominado jalde, amarillo de China y de Persia.

Paleocristiano, Arte

El de los primeros tiempos cristianos en los territorios romano y bizantino; derivado del arte antiguo. Formas principales: representaciones pictóricas simbólicas en las catacumbas, adaptación de la basílica\* como templo, capillas sepulcrales y baptisterios; adornos de mosaico en las iglesias, arte escultórico de los sarcófagos y trabajos de marfil.

Paleta

Superficie de madera, cerámica o metal donde los pintores mezclan los colores. En el lenguaje crítico moderno, designa también la gama colorística predilecta de un artista: dicese así, por ejemplo, tener "una paleta muy rica".

Palimpsesto

Del griego pάλιν (de nuevo) y psân (raspar). En la Historia de la Pintura, se refiere a antiguas decoraciones murales que después de haber sido blanqueadas o

o enlucidas otra vez, sirvieron de base para nuevos trabajos.

- Pámpano / Sarmiento verde, tierno y delgado, o pimpollo de la vid.
- Paramento Arquitectura: cualquiera de las dos caras visibles de una pared o de un muro. Cantería: Cualquiera de las seis caras de un sillar\* labrado.
- Paretonio Blanco de Egipto.
- Patético, ca. (Del latín *patheticus*, y este del griego *pathetikos*, que impresiona, sensible.) Dícese de lo que es capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, en particular dolor, tristeza o melancolía.
- Pavonazo Color rojo oscuro, a manera del carmín, al que suple en la pintura al fresco, por ser mineral. En latín se le nombra "purpurissum minerale".
- Peristilo Nombre dado en la antigüedad clásica al patio rodeado de pórticos con columnas. En la casa griega, las habitaciones y dependencias daban al peristilo, que ocupaba el centro del edificio; en la romana, el peristilo ocupaba la parte posterior y estaba rodeado por el *triclinium\**, los baños, etc.
- Perséfone Diosa de los Infiernos, hija de Zeus y Deméter. Su raptó por Hades y su búsqueda por Deméter, constituyen la base de los Misterios\* de Eleusis. Los romanos la identificaron con Proserpina.
- Perspectiva Sistema mecánico de representar objetos en forma tridimensional sobre una superficie plana. Habilidad para crear una ilusión de fondo más allá del plano del cuadro, que fue formulada cien-

tíficamente por primera vez durante el Renacimiento, probablemente por Brunelleschi. Durante dicho período se crearon varios sistemas de perspectiva, y algunos pintores como Ucello, Piero della Francesca y Leonardo se ocuparon del asunto y sus varios aspectos.

Pie

Medida de longitud basada en el pie del hombre y que varía según los países. El de Castilla, tercera parte de la vara, equivalente a 0.2786 M., el inglés o "foot", tercera parte de la yarda, equivale a 0.3048 M.

Pincel

Instrumento con que el pintor asienta los colores en el lienzo, etc. Hácese de un cañón de pluma, madera o metal, metiéndole dentro pelos de la cola de las ardillas, ratones campestres, martas u otros animales, ajustándolos o puliéndolos.

Pintura

Rama del arte que mediante líneas y colores representa sobre una superficie las concepciones del artista. La voluntad creadora de éste se ve sometida al influjo del objeto (realismo) o de su apariencia (impresionismo), y siente al propio tiempo los efectos de un impulso interior que trata de expresarse (abstracción, expresionismo). El predominio de cualquiera de estas tendencias sobre las demás caracteriza los estilos artísticos y las épocas. En cuanto a la técnica empleada se distinguen, pintura mural: fresco, encáustica, temple; pintura de caballete: temple, óleo, acuarela, pastel.

Pintura de caballete

Se denomina "pintura de caballete" una obra realizada, justamente, sobre el caballete\*, y que más propiamente se llama móvil.

Pintura mural

Pintura realizada directamente sobre la superficie de una pared, ya sea al fresco\*, a secco\*, encáustica\*, al temple\* o sobre una tabla o tela montada sobre el muro, como elemento permanente de

decoración interior. La forma más antigua de pintura mural fue realizada sobre las paredes de las cavernas prehistóricas (Altamira, Lascaux). Por su función estética, estas pinturas pueden calificarse en dos grupos, según subrayen el muro o lo perforen idealmente. Pertenecen al primer grupo (cuya función es acentuar la arquitectura) las pinturas de las civilizaciones egipcia, minoica y micénica, etrusca y romana antigua (primer estilo pompeyano); todas ellas corresponden a una pintura plana sin noción aún de perspectiva. Pero en los frescos de Pompeya III hay el primer intento histórico de atravesar el muro para crear un ilusionismo arquitectónico. Sin embargo, el románico prosiguió la tradición de la pintura plana, subsidiaria de la arquitectura (Tahull, Saint-Savin), que a su vez recogieron los murales góticos. Con Piero della Francesca la pintura mural tiende de nuevo hacia el ilusionismo de Pompeya III, que pasará al Renacimiento (Mantegna y sus cúpulas de cielo imaginario) y al barroco (escuela de Bolonia).

#### Plinto

Se llama plinto a la base sobre la cual descansa la parte más baja de una columna, llamada tara. Consiste en un paralelogramo, generalmente liso, y alguna vez, como sucede en el arte romano, con sus caras llenas de adornos.

#### Polignoto de Tasos!

Uno de los más grandes artistas griegos, (que es el más célebre pintor de frescos mencionado por las fuentes literarias). Trabajó probablemente hasta mediados del siglo V A.C. en Atenas donde fundó una escuela. Entre sus discípulos notables está Micón, Paneno hermano de Fidias y el propio Fidias. Sus obras más famosas se encontraban en Delfos: 2 frescos representando el saqueo de Troya y la evocación de los muertos por Ulises.

Presbiterio	Area del altar mayor de una iglesia, normalmente a nivel superior al común del edificio y reservado a los ministros del culto y sus familiares.
Purpurisò (púrpura)	Tinte muy costoso de color rojo subido algo violáceo, que los antiguos preparaban con la tinta de varias especies de moluscos gastrópodos del género <i>Purpura</i> , y de otros parecidos.
Quitón	Túnica usada por los antiguos griegos.
Resina	Sustancia sólida o de consistencia pastosa, insoluble en el agua, soluble en los aceites esenciales y generalmente en el alcohol, y capaz de arder en el aire. Fluye de varias plantas, ya espontáneamente, ya por cortes o heridas (resinación), y en contacto del aire se oxida y endurece. Se usa en barnices, tintas y pinturas.
Rete	Repuesto o prevención de alguna cosa. Punzón o lezna para agujerear cuero, papel, etc.
Revoque	Acción y efecto de revocar las paredes con una mezcla de una parte de cal por tres de arena gruesa, y se aplica sobre el paramento de abajo arriba. La superficie debe quedar rugosa y no alisarse con la llana*.
Rinzaffato	Del italiano "rinzaffare": revocar paredes.
Rúbrica	Oxido rojo de hierro natural (rojo de Venecia).
Sandaraca	Un amarillo de arsénico (sandáracas).
Sarmiento	Vástago de la vid largo y flexible, del que nacen las hojas, flores y racimos.



- Secco, pintura al
- Esta pintura se ejecuta sobre revoque\* seco, al contrario que el fresco. Pero en ella hay también combinaciones y transiciones. Con frecuencia se da la pintura inferior al fresco y se termina después al seco. Casi cada pintor tiene su propio estilo. La pintura al seco es más fácil de manipular porque el revoque puede ser ejecutado en tu totalidad o pintar sobre revoques ya existentes; se emplea generalmente para trabajos en interiores. El muro no debe expeler humedad de su interior; sobre muros húmedos no se conserva pintura alguna.
- Sileno
- De padre incierto, fue el tutor y compañero de Dioniso. Poseía gran sabiduría y conocía el futuro, pero sólo decía la verdad bajo los efectos del vino. Se le representa como un viejo gordo, calvo, de nariz rubicunda y vientre enorme. Permanentemente ebrio, acompañaba el cortejo de Dioniso montado en un asno o sostenido por los Sátiros.
- Silenos
- Genios agrestes semejantes a los Sátiros. Son originarios de Frigia\* y personifican a los genios de las aguas. Amantes del vino y del amor, siguen el cortejo de Dioniso. Se les representa con cola, patas y orejas de caballo.
- Silueta
- Dibujo sacado siguiendo los contornos de la sombra de un objeto. Forma que presenta a la vista, la masa de un objeto más oscuro que el fondo sobre el cual se proyecta.
- Sillar
- Cada una de las piedras labradas, por lo común en figura de paralelepípedo rectangular, que forman parte de una construcción de sillería.
- Sillería
- Edificación hecha de sillares o piedras labradas, asentados unos sobre otros y en hileras.

Sinope	Ocre rojo de Sinope (oscuro, medio y claro), procedente de Asia Menor y empleado en la Antigüedad y Edad Media. Pero sus yacimientos se han perdido.
Sombra	Color oscuro contrapuesto al claro, con que los pintores y dibujantes representan la falta de luz, dando entonación a sus obras y bulto aparente a los objetos.
Soporte	Materia sobre la que se ejecuta la obra pictórica (tabla, lienzo, pared, etc.).
Sosa	Carbonato sódico hidratado. Incoloro gris o blanco amarillento. En pintura se le usa como material de limpieza y disolvente, aunque advierten los técnicos que es prohibitivo su empleo, pues no se puede eliminar completamente de la pintura.
Summum	(Voz latina) El colmo, lo sumo.
Tablinum	Pequeña sala donde se guardaban los archivos de la familia en la casa romana.
Tarea	En la pintura mural al fresco se le llama tarea a la extensión de muro que el pintor prepara para ser pintada en un día. La capa más fina, que debe permanecer húmeda durante todo el tiempo que dure el trabajo, se prepara en fragmentos, según la extensión que el pintor crea que podrá pintar en un día.
Tempera	Pintura al temple*.
Templar	"Acordar una pintura sin que disuene parte alguna de ella. Deducido del templar de la música" (Palomino).

Temple	Técnica pictórica usada ya en la antigüedad, que se vale de diversas materias (yema de huevo, cola, leche, cera, etc.) como aglutinante de los colores.
Tímpano	Espacio triangular que queda entre las dos cornisas inclinadas de un frontón y la horizontal de su base. Se adorna con figuras, bajorrelieves o inscripciones.
Tirso	Vara enramada, cubierta de hojas de parra y hiedra, emblema de Dioniso.
Toba	Roca blanda formada por la cementación de materiales volcánicos, como cenizas, lapilli, bombas volcánicas, etc.
Toque	Pincelada ligera. Aunque genéricamente se identifica con la pincelada, en el lenguaje crítico el término designa el modo de pintar a punta de pincel, distribuyendo directamente las pastas cromáticas sobre el soporte, por lo general sin una previa mezcla. Frecuente sobre todo desde el siglo XVIII, pero ya empleado por algunos pintores venecianos del XVI (Tiziano, Bassano, etc.).
Travertino	Roca sedimentaria calcárea, compacta o porosa, que contiene a menudo restos de vegetales y animales fosilizados. Por su ligereza se le utiliza para construir bóvedas.
Trementina (esencia de)	Resina de coníferas; por destilación se obtienen esencia de trementina (aguarrás), casi incoloro. La esencia de trementina se usa como disolvente en barnices y pinturas al aceite.
Triclinium	Comedor de los antiguos griegos y romanos. Cada uno de los lechos, capaces por lo común para 3 personas, en que los antiguos griegos y romanos se instalaban para comer.

Umbero italiano	Sombra quemado, usado por los fresquistas para dar sombras a la piel. (A. Pozzo)
Verdacho	Tierra gredosa, verde bajo, mineral. (Palomino)
Verde montaña	Verde hermoso claro mineral (por hallarse en algunas montañas), bueno para pintura al óleo, temple y fresco. (Palomino)
Vestíbulo	Atrio* o portal que está a la entrada de un edificio.
Vitriolo romano	Caparrosa o escoria que se halla en las minas del cobre; y molida con aceite de linaza, sirve de secante para la pintura; y se puede poner en la paleta*, como los colores. Quemada o calcinada la caparrosa, es color rojo, admirable, para la pintura al fresco.
Yeso	Sulfato de calcio hidratado. El yeso grueso o pardo sirve para las obras de albañilería o preparaciones de la pintura y dorado bruñido. El yeso mate es más blanco y fino y sirve para algunas operaciones de pintura al temple* y dorado bruñido.
Yuxtaponer	Poner una cosa junto o inmediata a otra.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- ALBERTI, León Batista. De Re Aedificatoria.  
English translation by J. Collier.  
London, Medici Society, 1912.
- ALFARO SIQUEIROS, David. Cómo se pinta un Mural.  
Cuernavaca, Morelos, Ediciones Taller Siqueiros, 1977.
- ANDRONICOS, Manolis. Regal Treasures from a Macedonian Tomb.  
National Geographic Magazine, vol. 154, No. 1, July 1978.  
Washington, D. C.
- ARTE-RAMA. Enciclopedia de las Artes. Vol. II.  
Buenos Aires, Edit. Codex, S.A., 1963.
- ASCHERO, Carlos A. La pintura al fresco.  
Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- BAZZI, María. Enciclopedia de las Técnicas Pictóricas.  
Barcelona, Editorial Noguer, S.A., 1965.
- BELLONI, Gian Guido. Gran Atlas de la Pintura. 3 vols.  
Instituto Geográfico de Agostoni, Novara (Italia) y Salvat Editores de México, S. A., 1964.
- BERGER, Ernst. Quellen und Technik der Fresko.  
Munich, Callwey, 1904.
- BOIZEY, Maurice. La science des couleurs et l'Art de peinture.  
Paris, Éditions Bauchar, 1943.
- BONCTE, José. Técnicas y Secretos de la Pintura.  
Barcelona, Las Ediciones del Arte, 1967.

- BOULANGER, Robert. Pintura Egipcia.  
Historia General de la Pintura, Tomo 2.  
Madrid, Aguilar, S.A., 1968.
- BRIGUET, François. Étruscan Art.  
France, J. M. Monnier, 1962.
- BRION, Marcel. Pompeya y Herculano.  
Barcelona, Edit. Argos, S.A., 1961.
- BREASTED, James. Painting in Egypt.  
London, Binyon & Co., 1908.
- BRYSSON LOWE, F. Pintura a la Cera. Encáustica. Obras de Caballete y Murales.  
Barcelona, Las Ediciones del Arte, 1965.
- CAYLUS, Conde de. Du genre et de l'espèce des peintures anciennes.  
Memoirs de l'Académie des inscriptions, Vol. XII, Paris, 1771.
- CENNINI, Cennino. El Libro del Arte.  
Buenos Aires, Editorial Argós, 1947.
- CONIL Lacoste, Michel. Paestum. Revista El Correo de la UNESCO, Año 23, Abril de 1970.
- CHAPOT, Vincent. Manuel de Peinture Romaine.  
Paris, L. Forcel, 1950.
- CHURCH, Sir Arthur H. The Chemistry of Paints and Paintings.  
London, Seeley, Service and Co., Ltd., 1915.
- D'AGINCOURT, Juan Bautista. Histoire de l'art.  
6 vols. Paris, 1823.

- DALBON, Edgar. Les Origines de la Peinture à l'huile.  
Paris, E. Brière, 1904.
- DAVY, Humphry. Some experiments and observations on the colours used in painting by the ancients.  
London, P. Sandman, 1952.
- DENNIS, George. Cities and Cemeteries of Etruria.  
2 vols. New York, Everyman Library, 1946.
- DEVAMBEZ, Pierre. La Pintura Griega.  
Historia Visual del Arte. Vol. I.  
Barcelona, Edit. Vicens-Vives, 1967.
- DE WILD, A.-Martin. Mural Painting.  
New York, McGraw Book Co., 1930.
- DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte.  
España, Edit. Reverté, S.A., 1965.
- DURANT, Will. La Vida en Grecia.  
Historia de la Civilización.  
Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1945.
- DYCE, Edmund. Observations on Fresco Painting, in the Sixth Report of the Commissioners on the Fine Arts.  
London, 1903.
- EASTLAKE, Sir Charles. Materials for a History of Oil Painting.  
2 vols. Londres, 1896.
- EIBNER, Alexander. Die Werkstoffe der Wandmalerei.  
Munich, B. Heller, 1926.

- ERACLIUS. De Coloribus et Artibus Romanorum.  
Manuscritos del S. X D. C. publicados en inglés R. E. Raspe.  
Londres, 1781.
- FABRIZI, Ettore. Monumenti antichi di Roma.  
Roma, Ed. Lozzi, 1971.
- FABRONI, Antón. Tratatto dell'arte de la Pittura.  
Milán, Longanesi, 1962.
- FLICK, Arnold C. Rise of the Christian Church.  
New York, Dover, 1909.
- GARDINER, Percy. Principles of Greek Art.  
New York, Dover, 1914.
- GASSIOT-TALAVOT, Gerald. Pintura romana y paleocristiana.  
Historia General de la Pintura,  
Vol. 4.  
Madrid, Aguilar, S. A., 1968.
- GEBHARDT, Víctor. Los dioses de Grecia y Roma. 2 vols.  
México, Editorial Nacional, S.A.,  
1951.
- GERARD, Gastón. Peinture à l'huile et peinture à l'eau.  
París, V. Giard, 1922.
- GIRARD, Paul. La Peinture Antique.  
París, Ed. Quantin, 1892.
- GHOSH, Albert. Ajanta Murals.  
Archeological Survey of India.  
New Delhi, Saraswaty Press,  
Calcuta, 1967.
- GLOTZ, G. Aegean Civilization.  
New York, The Viking Press, 1925.



- GRIMAL, Pierre. Le Siecle d'Auguste.  
Paris, Presses Universitaires, 1955.
- GUAL, Enrique F. , D. Alfaro Siqueiros.  
Vol. 12 de la Colección Anáhuac de  
Arte Mexicano.  
México, Ediciones de Arte, S.A.,  
1948.
- HALE, Gardner. The The Technique of Fresco Paint-  
ing.  
New York, Dover Publications, 1966.
- HEATON, Noel. The Mural Paintings of Knossos. An  
Investigation into the Method of  
Their Production.  
Journal of the Royal Society of Arts.  
January 7, 1910.  
London.
- HILER, Hilaire. Notes on the techniques of Painting.  
New York, Oxford University Press,  
1934.
- KEIM, Adolf W. Die Mineral-Malerei.  
Viena, 1911.
- KONER, William. Greek and Roman Art.  
New York, The Viking Press, 1968.
- LANZI, Luigi. La Storia Pittorica della Italia.  
Bassano del Grappa, 1789.
- LAURIE, Arthur P. Greek and Roman Methods of Painting.  
Comments on Pliny and Vitruvius.  
Cambridge: at the University Press,  
1914.
- Materials of the Painters Craft in  
Europe and Egypt from the earliest  
times to the end of the seventeenth  
century.  
London, T. N. Foulis, 1910.

- LAWRENCE, David Herbert. Etruscan Places.  
Great Britain, C. Nicholls & Company, Ltd., 1973.
- LE BEGUE, Jehan. Manuscritos Experimenta de Coloribus.  
Edición latina e inglesa.  
Londres, J. Murray, 1849.
- LE BLANT, Edmont. Etude sur les Sarcophages chrétiens  
antiques de la Ville d'Arles.  
Paris, Libraire F. Pichon Editeur,  
1878.
- L'ESCALOPIER, Charles de. Théophile, Prêtre et Moine, Essai  
sur divers arts.  
Paris, Edit. Roret, 1843.
- LOZANO Fuentes, José M. Historia del Arte.  
México, Cecsá, 1976.
- MACLEHOSE, Louisa. Vasari on Technique. Painter and  
Architect of Arezzo.  
London, J. M. Dent & Company, 1907.
- MAIURI, Amedeo. Les Fresques de Pompeii.  
Paris, Librairie Dalloz, 1960.
- MARINATOS, Spyridon. Thera, Key to the riddle of Minos.  
National Geographic Magazine, Vol.  
141, No. 5, Mayo 1972.  
Washington, D. C.
- MARTIN, John. Colección de manuscritos del Museo  
Británico, 1699.
- MARRONA, Alessandro da. Pisa ilustrata nelle Arti del  
Disegno.  
Pisa, 1787.
- MASON, Walter A. History of Greek Art.  
New York, 1920.

- MASPERO, Gastón. L'Archéologie égyptienne.  
Paris, E. Brière, 1887.
- MAT, Leonard Von. Art et Civilization Etrusques.  
Paris, Hachette, 1970.
- MAU, August. Pompeii.  
New Jersey, Princeton University  
Press, 1902.
- MAYER, Ralph. The Artist's Handbook of Materials  
and Techniques.  
New York, The Viking Press, 1969.
- MERRIFIELD, Mary P. Original Treatises in the Arts of  
Painting.  
2 vols. London, John Murray, 1849.
- MOMMSEN, Theodore. History of Rome.  
London, Middleton & Sons, 1901.
- MONTABERT, Paillot de. Traité Complet de la Peinture.  
Paris, H. Floury, 1829-50.
- MOREAU-VAUTHIER, Ch. Historia y Técnica de la Pintura.  
Buenos Aires, Cía. Impresora Ar-  
gentina, 1955.
- MORETTI, Mario. Pittura Etrusca in Tarquinia.  
Silvana Editoriale D'Arte, 1976.
- NAPOLI, Mario. Guía de Paestum. Edición Trilingüe.  
Nápoles, Gráficas "Messaggero", 1972.
- NEWMAYER, Heinrich. Tiempo y Color. Pintura Egipcia.  
México, Editorial Hermes, 1954.
- NORDMARK, Olle. Roman Painting.  
New York, American Artists Group,  
1947.

- PACHECO, Francisco. Arte de la Pintura, su antigüedad y sus grandezas.  
Sevilla, 1649.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio. El Museo Pictórico y Escala Optica.  
Madrid, Edit. Aguilar, 1947.
- PARRAMON, José María. Así se pinta un mural.  
Barcelona, Edit. Electra, 1969.
- PAUSANIAS. Description of Greece.  
Oxford, University Press, 1886.
- PAZ, Octavio. Isla de Gracia.  
Revista de Artes Plásticas No. 1.  
México, U.N.A.M., 1939.
- PETRIE, Sir W. M. Flinders. Medum, with chapter on Egyptian Colors.  
London, 1892.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo Historia Natural.  
Traducida por el Lic. Gerónimo de Huerta, Médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición.  
Dedicada al Católico Rey de las Españas y Indias Don Felipe IIII nuestro Señor.  
En Madrid, Luis Sanchez Impresor, Año 1624.
- POZZO, Andrea. Prospettiva de' Pittori, ed Architetti.  
Roma, Stamperia di Giovanni Zempel, 1741.
- PUCCI, Eugenio. Pompei.  
Firenze, Filli Linari, 1970.
- RAEHLMANN, Ernst. Über die Maltechnik der Alten.  
Leipzig, G. Schultz, 1924.

- RANDALL-MAC IVER, David. The Etruscans.  
Oxford University Press, 1927.
- REINACH, Salomón. Orfeo, Historia General de las Religiones.  
México, Editorial Nacional, 1967.
- Répertoire des peintures grecques et romaines.  
París, A. Rousseau, 1922.
- SACHS, Herman. Die Fresco Malerei.  
Munchen, 1962.
- SCHMID, Francis. The Practice of Mural Painting.  
London, Faber & Faber, 1947.
- SEIDER, Richard. Pintura Romana.  
México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- SPITERIS, Tony. La Pintura griega y etrusca.  
Historia General de la Pintura, vol. 3. Madrid, Aguilar, 1968.
- STENICO, Arturo. La Pintura Etrusca y Romana.  
Historia Visual del Arte, vol. 2. México, Edit. Diana, 1967.
- STRONG, Donald. Orígenes del Arte Occidental.  
Milán, A. Pizzi, 1969.
- STRONG, Edmund. Art in ancient Rome.  
New York, Columbia University Press, 1928.
- TARN, William W. The Beginnings of Christian Art.  
London, Allen & Sons, 1927.
- TAUBES, Frederic. The Art and technique of oil Painting.  
London, Routledge & Kegan, 1904.

- TEOPHILUS (el monje Teófilo). Diversarum Artium Schedula.  
Manuscritos de Jehan Le Bégué, Biblioteca Real de París. Traducción al inglés y notas de Robert Hendrie Jr.  
Londres, J. Herbert and Sons, 1847.
- THEDENAT, Henri. Pompéi.  
París, Arthur Rousseau Editeur, 1962.
- THOMAS, W. Cave. Encaustic Painting.  
London, Cross & Henry, 1869.
- Methods of Mural Decoration.  
London, Bowes & Co., 1876.
- THOMPSON, Daniel V. The Materials and Techniques of Medieval Painting.  
New York, Dover Publications, 1942.
- TIBOL, Raquel. Sigueiros, Vida y Obra.  
Colección Metropolitana No. 28. México, Complejo Editorial Mexicano, 1974.
- TRISTAM, Alexander. Corpus of Medieval Wall Painting.  
London, Talens & Son, 1938.
- VASARI, Giorgio. Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects.  
Traducción reciente al inglés de Gastón Du C. de Vere.  
Londres, Medici Society, 1913.
- Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos.  
5 vols. Barcelona, Edit. Iberia, 1957.
- VENTURINI, Carlo. Pittura Romana.  
Firenze, P. Marzari, 1962.

- VIARDOT, Louis. Notices sur les Peintres de l'Espagne.  
Paris, Villain et Bar, 1906.
- VILLARD, François.' Grecia Clásica.  
El Universo de las Formas.  
Madrid, Aguilar, 1969.
- VITRUVIO, Marco Lucio. Los Diez Libros de Arquitectura.  
Barcelona, Editorial Iberia, 1955.
- WARD, James. History and Methods of Ancient and Modern Painting.  
London, Thames & Hundson, 1953.
- WHIBLEY, Leonard. Companion to Greek Studies.  
Cambridge University Press, 1916.
- WICKHOFF, Frank. Roman Art.  
New York, Van Nostrand, 1942.
- WILPERT, José. Pittura delle Catacombe romane.  
Roma, Cuadernos Arqueológicos, 1903.

- o - o - o -

!