

mercader Giovanni Villani que con el Jubileo del año 1300 y con la visita a Roma inicia su *Crónica*; el Poeta (Dante) que de aquel año data la visión. Y el pintor también afirma, bien se puede decir su primera, grande actividad haciendo el retrato en Roma del Papa Bonifacio VIII en el acto de dar el anuncio de la iniciación del «Año Santo».

De la potencia mercantil y política de aquellos ciudadanos que se jactan hijos de Roma, pero que son tan modernos y activos, y por lo tanto, susceptibles de ser llamados con buen derecho «quinto elemento» en el mundo; del bienestar que prevalece sobre todos los partidos e intrigas internas, prorrumpe con juveniles altiveces una primavera entre sensual y espiritual que no es idilio histórico, sino que verdaderamente es el carác-

ter de aquella generación, la generación de Dante, Cavalcanti y de los otros fieles al «dulce estilo»; aquella que el cronista reproduce algunos años más tarde, con pesar, reunida en grata compañía en la gran Corte de Amor, que se festejó por dos meses en 1283, aquella que sabía disfrazar las interminables alegorías «francesche» (francesas), del Romance de la Rosa en sonetos, que no eran, por cierto, espirituales, pero que tienen tantos acentos, tantos motivos, de las poesías líricas más nobles; aquellas que por esta y otras vías, dió también el hálito vital al arte del Maestro, glorificador de los más altos misterios y símbolos del espíritu, pero siempre con la sonrisa, eternamente joven, de la belleza.

J. B. Supino.

LA TECNICA DEL FRESCO Y EL GIOTTO

ANTES de iniciar algunos comentarios sobre la técnica empleada por el Giotto en sus pinturas murales, no he resistido al deseo de insistir una vez más sobre una explicación, aunque somera, sobre lo que es la técnica del fresco, dado el poco conocimiento que hay en nuestro ambiente sobre dicha técnica. Hablar sobre pintura al fresco causa aquí cierta extrañeza; muchas personas preguntan en qué consiste; otras denominan de ese modo a toda pintura, de índole artística, naturalmente, ejecutada en un muro, y en cierta ocasión un crítico de arte importante escribió sobre los frescos al óleo de Puvis de Chavannes.

Por lo demás, esta explicación previa ayu-

dará a la comprensión sobre lo que exponga respecto al modo de pintar empleado por el Giotto.

Es interesante también resaltar e insistir sobre las cualidades inherentes a la pintura al fresco. Obligan a ello, por una parte, la expresión «Método anticuado» aplicada por algunos pintores y arquitectos, a mi entender poco informados, a la pintura sobre mortero fresco y por otra, el ancho campo que para este modo de pintura parece abrirse en nuestro país.

Un mortero de dos partes de arena y una de cal apagada, bien mezclado colocado sobre un muro a la manera de un estuco, es el aparejo sobre el cual se pinta. Tierras y óxidos de color pulverizados y diluidos en

agua pura son el medio. El estuco sobre el cual se fija el color necesita estar «fresco», es decir, recién colocado. El artista tiene el plazo perentorio de un día para terminar completamente su trabajo. Pasado ese día el color no se fija, es decir, no se produce el proceso por el cual el hidrato de calcio del estuco húmedo absorbe el ácido carbónico del aire y hace endurecer los colores. Por consiguiente, es un error creer que el color penetra en la mezcla o mortero, la combinación se produce absolutamente en la superficie.

Se comprende que una vasta decoración no puede ser ejecutada en un día. Se ha recurrido entonces a la ejecución por trozos, que se van uniendo cuidadosamente y procurando establecer las juntas o uniones de esos trozos en los contornos de las formas poco visibles. He ahí uno de los medios seguros para reconocer si una pintura ha sido ejecutada al fresco: examinar esas juntas, que además establecen el tiempo en que el artista ejecutó su obra: tantos trozos, tantos días.

Respecto a si ciertas pinturas murales han sido o no ejecutadas al fresco es interesante referirse a ese punto. Desde antiguo se han suscitado discusiones en este sentido. Especialmente personas muy sabias y eruditas, pero que no habían practicado, ni conocido la técnica del fresco, negaban o ponían en duda que ciertas pinturas de un acabado perfecto hubieran sido hechas sobre mortero fresco. Especialmente, han sido objeto de grandes discusiones las pinturas pompeyanas. El arte de pintar al fresco de los pompeyanos exige un estudio aparte, pero respecto a las uniones de los trozos conviene indicar que eran cuidadosamente ocultas, generalmente entre la ornamentación o en los bordes o

marcos y también que en muchos casos las figuras eran pintadas aparte de los fondos, es decir, ejecutaban primero los fondos y después las figuras, para lo cual raspaban el sitio del fondo en que iban a colocar la figura y cuidadosamente colocaban en él un estuco para pintar esa figura. Aun las pinturas del Giotto han sido puestas en duda sobre si estaban o no ejecutadas al fresco, pero en esas pinturas, aun en sus reproducciones fotográficas, pueden verse las uniones que no siempre el Giotto se cuidaba de establecer en la línea de contorno de las formas.

Cualidades del fresco.— Sobre la durabilidad del fresco, bastaría señalar que en Creta se han encontrado pinturas ejecutadas en ese modo que remontan a 2000 años antes de J. C. Ninguna otra manera de pintar puede dar pruebas de una resistencia tan marcada a la acción del tiempo. En Pompeya hay frescos que parecen haber sido ejecutados ayer; igual cosa puede decirse de muchos frescos de la época primitiva y renacentista italiana. Indudablemente, muchos están destruidos, pero se debe a causas fortuitas, a descuidos o ignorancia de los hombres, o a que no fueron ejecutadas en el fresco verdadero.

Las pinturas al fresco resisten perfectamente la acción de la lluvia y del sol, lo que las hace aptas para ser ejecutadas al exterior, cualidad de que difícilmente pueden dar pruebas otros géneros de pintura.

Una pintura al fresco puede ser lavada con jabón y agua caliente si se quiere, sin que sus colores pierdan lo más mínimo.

Los colores al fresco muestran un aspecto muy especial y característico: son luminosos, transparentes y mates a la vez; también adquieren una mayor intensidad, si se los contempla de más lejos. M. Paul Baudouin

hizo a este respecto una experiencia convincente, que describe en su tratado sobre el fresco y que no cito aquí por no alargar este estudio.

Una pintura al fresco tiene un aspecto general tranquilo, los colores no brillan y el muro aparece perfectamente nivelado y liso; además, parece emerger de él. Lo que no ocurre con una pintura al óleo ejecutada en tela y pegada al muro, que aparece postiza, brilla en partes y hace notar las salientes del muro por pequeñas que sean.

El aspecto de la materia de un fresco bien logrado es incomparable: puede ser el del granito o el del mármol pulimentado, según como se haya tratado el estuco.

En fin, las mil posibilidades que encierra la técnica moderna que puede aplicarse al fresco, como el empleo de diferentes calidades de estuco en una misma decoración; la brocha automática o pistolete en determinados casos; el empleo de cementos y arenas especiales, etc.

* * *

Para terminar estas consideraciones sobre la «Técnica del Fresco» es de interés señalar un aspecto muy importante en la ejecución de las pinturas murales y es el que se refiere a asegurar su éxito, tanto desde el punto de vista artístico como material: desde luego, se impone que el arquitecto proyecte juntamente con el edificio los espacios murales a decorar. El pintor debe agotar los estudios preliminares de composición, dibujo, color, etc., antes de ejecutar su cartón definitivo, que será el que traslade al muro. Nada puede ser dejado al azar y todo debe ayudar a la realización exacta de lo que el artista ha madurado en su conciencia. Desde el punto de vista mate-

rial, es necesario que los muros estén debidamente secos o impermeabilizados contra la humedad, que viniendo de dentro a afuera destruye irremediablemente el fresco; asimismo debe ser expurgado del salitre que puedan contener los ladrillos. La cama o «terrasso» que soporta el «intonaco», como llaman los italianos al estuco en que se pinta el fresco, debe ser ejecutado con la debida anticipación, para que esté completamente fraguado en el momento de colocar el «intonaco» y no tenga acción sobre éste. Las arenas serán debidamente lavadas; las cales convenientemente cernidas y apagadas; los colores pulverizados y tratados según la característica de cada cual y muchos otros detalles que no me es dado señalar aquí. Voy a hacer referencia a un hecho que demuestra la gran conciencia, importancia y seriedad que se da en otros países a esta clase de trabajos: en una sala del Hotel de Ville, de la ciudad de Copenhague, se ejecutaba una pintura mural. La sala medía más o menos 10×15 mts. y el espacio mural a decorar era un friso de 2 mts. de ancho alrededor de la sala. Los artistas tenían un plazo de 4 años para terminar su obra. La decoración estaba siendo primeramente pintada sobre una tela adosada al muro. La tela estaba preparada a la caseína y los colores empleados eran disueltos en caseína, procedimiento que da el aspecto del fresco. Era una especie de ensayo general antes de ejecutar el propio fresco.

El Giotto.—Podemos formarnos una idea e imaginarnos como el Giotto procedía para ejecutar una pintura al fresco si leemos en el libro de Cenino Cennini—«El libro del arte o tratado de la pintura»—los capítulos que Cenino dedica a la pintura al fresco. En una parte, cuando explica la manera de colorear un rostro joven, se expresa en los



Giotto. «Descendimiento». (Fresco de Santa María Dell'Arena, Padua)



Giotto. «El Sueño de San Joaquín». (Fresco de Santa María Dell'Arena, Padua).

términos siguientes: «Debes persuadirte que lo que te voy a demostrar sobre el arte de colorear, es la verdadera manera, la que el Giotto, el gran maestro, tenía por buena. El tuvo por discípulo a Tadeo Gaddi, florentino, durante veinticuatro años. Era su ahijado. Tadeo tuvo por descendiente a Agnolo, el cual Agnolo me tuvo por discípulo durante doce años, el que me enseñó esta manera más vaga y fresca aun que lo hizo Tadeo, su padre».

Se desprende de esto que en la época de Cenino la manera de pintar al fresco y que éste consigna en su libro, era la misma que usó el Giotto. En consecuencia, podemos seguir y describir, aproximadamente, el método que usó el gran maestro florentino.

En la creación de sus frescos, es indudable que el Giotto usó de un método riguroso y pleno del espíritu cientista que fué siempre característico de la pintura florentina.

Proyectos y numerosos estudios debieron haber precedido a la ejecución de una pintura mural. Indudablemente que la naturaleza fué estudiada aún en sus detalles, pero no copiada, sino puesta al servicio de un sentido plástico avanzado.

La conservación misma de los frescos debe de haber sido estudiada y prevista, solidez, sequedad y nivelación de los muros; buena adherencia de los morteros y elección de los colores propios al fresco, sin recurrir a los retoques a la tempera, de que abundan mucho pinturas murales de épocas posteriores. Se comprende que no pocas de las pinturas al fresco del Giotto se conserven en buen esta-

do y las que no lo están se debe más a la incuria de generaciones posteriores y a las restauraciones, que a negligencia del Giotto.

Sobre el muro bien nivelado y cubierto de un mortero un poco áspero y bien seco, (áspero para que adhiriera bien el segundo mortero en el cual pintaba definitivamente) comenzaba el Giotto a componer. «Tomaba sus medidas, dividía sus espacios» y empezaba a desarrollar «la historia» que quería pintar. Componía «*Sur place*», es decir, sin el cartón definitivo que se empleó más tarde. Dibujaba al carbón con su trazo simple y firme. Repasaba en seguida el dibujo con un poco de tierra ocre mezclada de bastante agua; tomaba su paquete de plumas, sacudía el carbón y quedaba en el muro una especie de acuarela en un solo tono, acentuaba después aquí y allá y aun coloreaba ligeramente.

Sobre el muro tenía ya el Giotto lo que podemos llamar una pre-decoración. Sobre esta composición definida ya en sus líneas generales y bien observada en su aspecto mural, colocaba el segundo mortero (intonaco) liso, sin serlo demasiado y de un espesor de 5 a 8 milímetros. Consideraba el trabajo que podía hacer en un día y sobre este trozo de mortero «fresco» comenzaba a colorear. Calcaba su dibujo con la ayuda de un punzón, haciendo coincidir este dibujo con el ejecutado en el mortero de abajo y con un poco de verdaccio (1) bien líquido esbozaba, digamos, por ejemplo, «un rostro joven».

(1) El verdaccio era una mezcla de un poco de ocre, negro, blanco de San Juan (cal bien depurada) y sinopia (tal vez un óxido de hierro oscuro o tierra roja oscura—color que no se conoce actualmente—por lo menos con ese nombre).

Sombreaba en seguida con tierra verde bien líquida y con el mismo verdaccio acentuaba las formas de las facciones. El verdadero trabajo de colorear comenzaba entonces: primeramente acentuaba de rojo (cinabrese) (1) las facciones que lo han menester: los labios, las mejillas, la extremidad de las orejas, etc. En seguida tomaba tres entonaciones de carne: obscura, media y clara y las colocaba sin pasar una sobre otra, sino uniéndolas «gentilmente», al decir de Cenino. Acentuaciones vigorosas de claros y de oscuros terminaban la coloración de un rostro. El cabello era tratado por el procedimiento de glacis, cubriendo de un tono general, ocre, por ejemplo, el claroscuro ejecutado debajo que se transparentaba a través de ese tono general, volviendo a insistir en seguida con tonos más luminosos y más oscuros.

Expresado así, escuetamente, parecerá quizá un poco sistemático el procedimiento de pintar para achacarlo al Giotto. Es posible que en la época de Cenino hubiera ya una manera «giottesca» de pintar. Naturalmente que el Giotto usó de mayor variedad y libertad, pero en el fondo el modo de colorear debe haber tenido esos principios.

El Giotto estableció diferencia entre la composición de los tonos de luz y los tonos de sombra; observó la descoloración de los tonos por la luz, lo que no hicieron los bizantinos, que usaba sistemáticamente el color lo-

cal más o menos obscuro para establecer el modelado.

El azul ultramar verdadero, color de gran belleza y muy escaso, no tenía bien al fresco, era usado a la tempera por el Giotto (en las vestiduras de la Virgen, por ejemplo) sobre una preparación de rojo hecha al fresco.

Este azul ultramar ha caído en parte de las pinturas murales, dejando ver la preparación roja de debajo.

La paleta del Giotto era sobria. Los colores dominantes empleados por él son: tierra verde, tierra sombra, tierra roja, ocre amarillo, blanco de San Juan, cobalto y verde esmeralda.

Los frescos del Giotto son extraordinariamente luminosos.

En algunos casos, los frescos son de gran sobriedad empleando uno o dos tonos, como en un camafeo. En otros, un color dominante, un rojo, por ejemplo, usado en una vestidura y debidamente contrastado, exalta toda una decoración.

Víctor Mottez, en sus «aclaraciones sobre la técnica y la historia del fresco», afirma que el aspecto general de la pintura del Giotto es completamente la misma del Ticiano. Igual cosa anota Ruskin.

Mottez y Baudoüin coinciden en afirmar que las decoraciones del Giotto en la iglesia de San Francisco en Asís tienen el aspecto de ricos tapices de Oriente.

Laureano Guevara,
Prof. de pintura mural de la Escuela
de Bellas Artes.

(1) Un compuesto de la sinopia aludida en la nota anterior.