

DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

TESIS DOCTORAL

**PINTURA MURAL:
MIRANDO UN PROCESO**

Autora

NATÀLIA QUÍLEZ CEPERO

Directora

DRA. PILAR ROIG PICAZO

BARCELONA, MAYO 2013

Resumen

Este trabajo de investigación pretende, a través de las metodologías que apuntaremos, adentrarse en un proceso concreto de creación artística en el ámbito de la pintura mural al fresco, para deslindar con la mayor proximidad y precisión posibles, todos aquellos aspectos que lo configuran y permitir así dar paso a la obtención de los objetivos que nos hemos trazado. Por lo tanto, nuestra intención pretende analizar y clarificar la gestación del proceso, conocedores no obstante, de la dificultad que supone acometer una experiencia así, de difícil predicción en sus resultados. Para el estudio propuesto hemos elegido al pintor muralista Josep Minguell i Cardenyés, quien posee acreditada una amplia e intensa actividad en el ámbito de la pintura mural al fresco.

Creemos que la mejor contribución al quehacer universitario, vendrá dada por el carácter innovador o diferenciador de sus producciones y en este sentido nuestro propósito está bien encaminado o cuanto menos somos conscientes de la responsabilidad asumida. En la búsqueda de una complementariedad entre arte y erudición, que no oposición, recordemos no obstante las “Cartas Estéticas para la educación del hombre” que Schiller nos legara y donde ya se lamentaba de la ruptura entre el conocimiento especulativo y el conocimiento intuitivo - tan propio, este último de la actividad artística - ; ruptura que consolida en definitiva, la división entre el arte y la erudición y que vendría a plantearnos en este sentido un reto añadido.

Desde los preliminares del proyecto, incluyendo las imágenes mentales o protoimágenes, hasta los últimos toques que el artista imprime a su obra, nos hemos propuesto dejar constancia de todo ello, tanto desde las sucesivas imágenes que hemos obtenido del proceso, como de las preguntas que el conjunto genera, concluyendo en una serie de consecuencias y conclusiones de todo orden: proyectuales, procesuales, técnicas y conceptuales, con la esperanza de que configuren un conjunto de conocimientos transmisibles.

El pensamiento compartido de nuestro pintor estudiado, Josep Minguell, con el del artista Sol Lewitt, en el sentido de que una obra de arte coaliga el contenido conceptual con la materia y su proceso de ejecución, nos permite con mayor seguridad adentrarnos en su mundo interior. En esa concepción en la que la presencia de la obra (su forma) deviene su propia esencia (el contenido), nuestro proyecto resulta de mayor relieve y utilidad didáctica. Además coincide plenamente con nuestra posición al respecto: nuestro acercamiento a la idea, concepción, proyecto y proceso de ejecución del artista queda plenamente justificado.

Resum

Aquest treball d'investigació pretén, a través de les metodologies que apuntarem, endinsar-se en un procés concret de creació artística al àmbit de la pintura mural al fresc, per a delimitar amb la major proximitat i precisió possibles, tots aquells aspectes que el configuren i permetre així donar pas a l'obtenció dels objectius que ens hem traçat. Per tant, la nostra intenció pretén analitzar i aclarir la gestació del procés, coneixedors no obstant, de la dificultat que suposa emprendre una experiència així, de difícil predicció en els seus resultats. Per a l'estudi proposat hem triat el pintor muralista Josep Minguell i Cardenyas, qui posseeix acreditada una àmplia i intensa activitat en l'àmbit de la pintura mural al fresc.

Creiem que la millor contribució al quefer universitari, vindrà donada pel caràcter innovador o diferenciador de les seves produccions i en aquest sentit nostre propòsit aquesta ben encaminat o com a mínim som conscients de la responsabilitat assumida. En la recerca d'una complementarietat entre art i erudició, que no oposició, recordem no obstant les "Cartes Estètiques per l'educació de l'home" que Schiller ens va llegir i on ja es lamentava de la ruptura entre el coneixement especulatiu i el coneixement intuïtiu - tan propi, aquest últim de l'activitat artística -; ruptura que consolida en definitiva, la divisió entre l'art i l'erudició i que vindria a plantejar en aquest sentit un repte afegit.

Des dels preliminars del projecte, incloent les imatges mentals o proto-imatges, fins als últims tocs que l'artista imprimeix a la seva obra, ens hem proposat deixar constància de tot això, tant des de les successives imatges que hem obtingut del procés, com de les preguntes que el conjunt genera, concloent en una sèrie de conseqüències i conclusions de tot ordre: projectuals, processuals, tècniques i conceptuals, amb l'esperança que configuren un conjunt de coneixements transmissibles.

El pensament compartit del nostre pintor estudiat, Josep Minguell, amb el l'artista Sol Lewitt, en el sentit que una obra d'art coaliga el contingut conceptual amb la matèria i el seu procés d'execució, ens permet amb més seguretat endinsar-nos en el seu món interior. En aquesta concepció en la qual la presència de l'obra (la seva forma) esdevé la seva pròpia essència (el contingut), el nostre projecte resulta de major relleu i utilitat didàctica. A més coincideix plenament amb la nostra posició al respecte: el nostre acostament a la idea, concepció, projecte i procés d'execució de l'artista queda plenament justificat.

Summary

This research aims, through methodologies that should point out, enter a specific process of artistic creation in the field of mural painting, to delineate with greater proximity and possible accuracy, all those aspects that give shape and thus allow step to achieving the goals we have set. Therefore, our intention is to analyze and clarify the process of pregnancy, knowing not However, the difficulty of undertaking such an experience, difficult prediction results. For the proposed study we have chosen the painter muralist Josep Minguell i Cardenyas, who has proven a wide and intense activity in the field of mural painting.

We believe that the best contribution to university life, is given by the innovative or distinctive character of its productions and in this sense our purpose is well underway or at least are aware of the responsibility assumed. In search of complementarity between art and scholarship, not opposition, however remember the "Letters to Aesthetics education of man" that Schiller left us and where it lamented the break between speculative knowledge and intuitive knowledge - as itself, the latter of artistic activity -; rupture that ultimately consolidates, the division between art and scholarship and would come to ask in this regard an added challenge.

From the preliminaries of the project, including mental imagery or proto-images, to the finishing touches that the artist gives to his work, we we proposed to record all this, both from the successive images that we obtained from the process, and the questions that the generating set, concluding in a number of implications and conclusions all order: projective, procedural, technical and conceptual, hoping you configure a set of transferable knowledge.

The thought sharing our painter studied, Josep Minguell, with the artist Sol Lewitt, in the sense that a work of art coaliga content conceptual matter and their implementation process allows us more security delve into their inner world. In this conception in which the presence of the work (form) becomes its own essence (content), our project is of major importance and educational value. Also coincides fully with our position: our approach to the idea, conception, design and implementation process of the artist is fully justified.

SUMARIO

Sumario.....	<i>pág.</i>	6-8
Agradecimientos	<i>pág.</i>	9
Introducción. Fuentes, objetivos y metodología	<i>pág.</i>	10-19

CAPÍTULO I. Preliminares

I.1	Aproximación al concepto de Pintura Mural al fresco	<i>pág.</i>	20-26
I.2	Aproximación al concepto de Street Art.....	<i>pág.</i>	27-46
I.3	Actuaciones preliminares del artista	<i>pág.</i>	47-53
	I.3.1 El espacio Arquitectónico	<i>pág.</i>	54-57
	I.3.2 Iglesia Santa Maria del Alba	<i>pág.</i>	58-63
	I.3.3 Resumen descriptivo de las cuatro fases de ejecución	<i>pág.</i>	64-87

CAPÍTULO II. El proyecto

II.1	La protoimagen y el proyecto	<i>pág.</i>	89-93
II.2	Observaciones , esbozos y cartones.....	<i>pág.</i>	94-108
II.3	Estrategias empleadas por el pintor	<i>pág.</i>	109-110
II.4	Estrategias compositivas aplicadas	<i>pág.</i>	111
	II.4.1 Adaptación al plano arquitectónico	<i>pág.</i>	112-116
	II.4.2 Adaptación a la escena.....	<i>pág.</i>	117-121
II.5	Estudio temático e iconográfico de antecedentes: Pinturas de la Diputación de Lérida.	<i>pág.</i>	122-130

CAPÍTULO III. El Proceso

III.1	Procedimientos de transferencia elegidos: cartones y sinopia.....	<i>pág.</i>	131-134
III.2	Tipologías de los cartones	<i>pág.</i>	135-141
	III.2.1 La carta lúcida	<i>pág.</i>	142-143
III.3	La cuadrícula y las trazas geométricas	<i>pág.</i>	144
	III.3.1 Clasificación de las cuadrículas de acuerdo con su tipología	<i>pág.</i>	144
	III.3.2 Funciones de la cuadrícula	<i>pág.</i>	145-147
	III.3.3 Las proyecciones: muro y pantalla	<i>pág.</i>	148-151
III.4	El trabajo practicable: de los andamios a la pintura ..	<i>pág.</i>	152-154
	III.4.1 Aplicación del mortero de cal	<i>pág.</i>	155-158
III. 5	Estrategias contemporáneas en la restauración de la pintura mural al fresco: tradición y nuevas tecnologías.	<i>pág.</i>	159-173

CAPÍTULO IV.- Seguimiento del Proceso de ejecución de las pinturas murales al fresco de la iglesia de Santa M^a del Alba	
IV.1	Introducción pág. 174-177
IV.2	Seguimiento del proceso pág. 178-179
IV.2.1	La jornada y la definición del espacio de trabajo. pag, 180-181
IV.2.2	El corte de las jornadas pág. 182
IV.2.3	Preparación del muro antes de la aplicación del mortero de cal. pág. 183-185
IV.3	El mortero de cal pág. 186-190
IV.3.1	Preparación de los muros en la jornada de la actuación pictórica pág. 191
IV.3.2	La carbonatación de la cal..... pág. 192-193
IV.3.3	Los áridos pág. 194-197
IV.3.4	Aplicación del mortero de cal pág. 198-200
IV.4	Los colores al fresco..... pág. 201-203
IV.4.1	Preparación de los colores-pigmento pág. 204-208
IV.4.2	Cualidades de los pigmentos para el fresco..... pág. 209
IV.5	La ejecución pictórica o la culminación de un proceso pág. 209-213
IV.5.1	De como la pintura transforma al pintor pág. 214
IV.5.2	La luz en los frescos pág. 215
IV.6	Seguimiento fotográfico de la Cuarta fase. <i>Fotografías de Natalia Quílez</i> “Escenas del antiguo testamento”. Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre. pág. 216-392
CAPÍTULO V. Conclusiones y consecuencias. pág. 393-410	
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA..... pág. 411-421	

ÍNDICE DE IMÁGENES

Introducción	Fig Int. 1 a Int. 4
Capítulo I Preliminares	
Apartado I.1	Fig. 1 a Fig. 4
Apartado I.2	Fig. 5 a Fig. 30
Apartado I.3	Fig. 31 a Fig. 33

I.3.1	Fig. 34 a Fig. 35
I.3.2	Fig. 36 a Fig. 41
I.3.3	Fig. 42 a Fig. 72

Capítulo II El Proyecto

Apartado II.2	Fig. 73 a Fig. 106
II.4.1	Fig. 107 a Fig. 109
II.4.2	Fig. 110
Apartado II.5	Fig. 111 a Fig. 117

Capítulo III El Proceso

Apartado III.1	Fig. 118 a Fig. 119
Apartado III.4	Fig. 120 a Fig. 123
III.4.1	Fig. 125 a Fig. 126
Apartado III.5	Fig. 127

Capítulo IV Seguimiento del Proceso

Apartado IV. 2	
IV.2.3	Fig. 128 a Fig.129
Apartado IV.3	
IV.3.4	Fig. 130 a Fig.133
Apartado IV.6	Seguimiento fotográfico
Jornadas de Seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de septiembre de 2011. De la Imagen 1 a la Imagen 943.	

ANEXO I.- Un ejemplo complementario: murales en un espacio contemporáneo. *Fotografías de Natalia Quílez.....* pág. 422-440

ANEXO II. Restauración: Una experiencia singular
Los Frescos de Josep Minguell en el Teatro Ateneo de Tárrega. Otoño de 2011.
Fotografías de Natalia Quílez pág. 441-484

EPÍLOGO pág. 485

A mi familia

Agradecimientos

Agradezco a la directora de este trabajo la Dra. Pilar Roig Picazo su permanente atención y contagioso entusiasmo. A mi padre el Dr. Miquel Quílez Bach su cuidado, entrega y cariño. A mi madre Carmen Cepero por creer en mi. A mi hermana Claudia y mi sobrino Marc por su constante ánimo. A Emily y Sam por su cariño incuestionable. Al Dr. Josep Minguell Cardenyes por su disponibilidad, comentarios y amistad. Al Dr. Marcos Faundez Zanuy por su tenaz atención y amistad. A Carme Loza, por su flexible colaboración A todos mis colegas, compañeros y amigos que han significado un constante estímulo

Introducción. Fuentes, objetivos y metodología

Este trabajo de investigación pretende, a través de las metodologías que apuntaremos, adentrarse en un proceso concreto de creación artística en el ámbito de la pintura mural al fresco, para deslindar con la mayor proximidad y precisión posibles, todos aquellos aspectos que lo configuran y permitir así dar paso a la obtención de los objetivos que nos hemos trazado. Por lo tanto, nuestra intención pretende analizar y clarificar la gestación del proceso, conoedores no obstante, de la dificultad que supone acometer una experiencia así, de difícil predicción en sus resultados. Para el estudio propuesto hemos elegido al pintor muralista Josep Minguell i Cardenyés, quien posee acreditada una amplia e intensa actividad en el ámbito de la pintura mural al fresco. (1)

Creemos que la mejor contribución al quehacer universitario, vendrá dada por el carácter innovador o diferenciador de sus producciones y en este sentido nuestro propósito está bien encaminado o cuanto menos somos conscientes de la responsabilidad asumida. En la búsqueda de una complementariedad entre arte y erudición, que no oposición, recordemos no obstante las “Cartas Estéticas para la educación del hombre” que Schiller nos legara y donde ya se lamentaba de la ruptura entre el conocimiento especulativo y el conocimiento intuitivo - tan propio, éste último de la actividad artística - ; ruptura que consolida en definitiva, la división entre el arte y la erudición y que vendría a plantearnos en este sentido un reto añadido. (2)

Notas

(1) Doctor en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. 2008. Catedrático de dibujo artístico en Escuela de Artes y Superior de Diseño, Ha dictado lecciones magistrales sobre pintura al fresco en la Accademia di belle Arti di Firenze, actividades docentes en la Accademia di Belle arti di Carrara y en la Universidad Politécnica de Valencia .Pintor muralista especializado en pintura al fresco, ha ejecutado 23 conjuntos de pintura mural al fresco, de gran envergadura, donde vincula la creación artística con la investigación derivada de la praxis. Uno de los conjuntos destacados es el de Santa Maria de l'Alba de Tàrrega, objeto de este estudio. Ha publicados diversos artículos y catálogos derivados de la práctica de la pintura al fresco.

(2) A mi entender, Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), en su sexta carta, describe con un acierto y sensibilidad increíbles la funesta división entre arte y erudición ; descripción de la que transcribimos un breve párrafo: -” Mientras que por un lado la fuerza de la imaginación lujuriosa arrasa las plantaciones labradas con tanto cuidado por el entendimiento, por el otro lado la capacidad de abstracción devora el fuego en el que se debería haber calentado el corazón y encendido la fantasía.”-

Desde los preliminares del proyecto, incluyendo las imágenes mentales o protoimágenes, hasta los últimos toques que el artista imprime a su obra, nos hemos propuesto dejar constancia de todo ello, tanto desde las sucesivas imágenes que hemos obtenido del proceso, como de las preguntas que el conjunto genera, concluyendo en una serie de consecuencias y conclusiones de todo orden: proyectuales, procesuales, técnicas y conceptuales, con la esperanza de que configuren un conjunto de conocimientos transmisibles.

El pensamiento compartido de nuestro pintor estudiado, Josep Minguell, con el del artista Sol Lewitt, en el sentido de que una obra de arte coaliga el contenido conceptual con la materia y su proceso de ejecución, nos permite con mayor seguridad adentrarnos en su mundo interior. En esa concepción en la que la presencia de la obra (su forma) deviene su propia esencia (el contenido), nuestro proyecto resulta de mayor relieve y utilidad didáctica. Además coincide plenamente con nuestra posición al respecto: nuestro acercamiento a la idea, concepción, proyecto y proceso de ejecución del artista queda plenamente justificado.

Así pues, estructuramos nuestro trabajo a partir del seguimiento de una práctica pictórica de Minguell, atendiendo como eje central a su propia actividad. En este sentido, las imágenes obtenidas “in situ”, anteriores, durante y con posterioridad, describen el proceso seguido desde sus orígenes hasta el resultado y por lo tanto desde los esbozos preliminares hasta la ejecución final pasando por la descripción de las distintas fases del proceso de creación pictórica, reflejando fielmente los distintos estadios de la realización. Pensemos con Friedländer refiriéndose a la imagen plástica que: -”.....es más antigua que el documento escrito y durante largos períodos constituyó la única referencia y el único testimonio...”- y añada no obstante: -”...los monumentos artísticos no hablan, sino que cantan, y por ello cabe decir que sólo son comprendidos por auditores dotados de fino sentido musical.”- (2b)

Notas

(2b) En “El arte y sus secretos” el ilustre historiador Max J. Friedländer, muestra un punto de vista que aparece como muy próximo a nuestro posicionamiento investigador.

De ello podemos deducir que nuestro trabajo, visto en su conjunto, creemos que supone un honesto esfuerzo, que si bien ofrecerá resultados no siempre exactos y hasta llenos de dudas, mostrará caminos y soluciones variadas, no exentas de contenido científico y por lo tanto creemos que puede ser reconocido como a caballo entre la ciencia y el arte. En este esfuerzo que reiteramos, resultan especialmente curiosas, cuanto no muy interesantes, las observaciones contenidas en el discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia del pintor Ignacio Pinazo alrededor de la presente problemática y en una especie de oposición entre arte y literatura. (3)

Cabe añadir además que paralelamente, la grabación fonográfica de las conversaciones mantenidas, con preguntas, dudas y respuestas, nos ha permitido una precisa fijación del pensamiento que ha acompañado la ejecución haciendo posible, conjuntamente con las imágenes mencionadas, el acercamiento y desarrollo hacia un “corpus” teórico potencialmente capaz de explicar y transmitir el conocimiento adquirido, en un movimiento que transcurre desde lo particular, lleno de ardor físico, hacia lo universal y en consecuencia pensamos que perfectamente contextualizable.

En esta misma dirección, merecen citarse trabajos singulares e incluso excepcionales siempre con el deseo inmenso de fijar las ideas, razones, emociones y formalización de determinadas creaciones artísticas. En un pasado reciente merece atención el trabajo, no editado, del gran filósofo y enamorado del arte español Eugenio D’Ors, quién en la que llama “Una embriología del retrato”, pretende explicarse, más que explicar, como un retrato viene al mundo (4) ; igualmente

Notas

(3) Pinazo dice así : -”... la literatura del pintor es el dibujo y la composición, y el color, la gramática, y tanto las partes de ésta como su filosofía, existen en el desarrollo de la obra artística,. Aunque éste no exija a los hombres de saber en otros conocimientos, los cuales ni aún pueden explicarse los efectos de la luz y del claroscuro, sin embargo, al artista se le exige esto y lo otro, lo cual daría por resultado un literato más; a pesar de ello, no siéndolo yo, procuraré exponer mis ideas, lo más claras y terminantes...”-

(4) Eugenio D’Ors, escribe el prefacio de una exposición titulada: “Retratos y autorretratos de artistas españoles. 1800-1943”, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1945. En él explica sus estudios precedentes, el título ya mencionado de los mismos, “Embriología del Retrato”, la metodología seguida y lo que denomina “leyes” para un buen retrato.

el historiador británico James Lord, a mediados de los ochenta se propone algo parecido con el artista suizo Giacometti, mediante una serie de conversaciones mientras el artista trabaja en su retrato y él posa para el mismo(5); alrededor de la figura de Picasso existe la serie fotográfica del proceso de ejecución del Guernica, realizada por Dora Maar ante la insistente petición de Picasso, o con especial énfasis podemos referirnos al filme de Clouzot de 1956, “El misterio Picasso”, que recoge su acción pictórica sobre una superficie semitransparente o cristal, a través del cual la filma y es visualizada (6) o justo es decirlo, la línea de investigación contemporánea creada en Barcelona, bajo la dirección del pintor y profesor Miquel Quílez Bach , configura-

Notas

(5) Además del experimento llevado a cabo por Lord y de su finalidad, en el texto descubrimos a un Giacometti obstinado y lleno de un pésimo sentido del humor y/o de la vida.

(6)El filme experimental de Clouzot merece una atención mas especial si cabe; nos permite una visión increíble de las huellas que Picasso va depositando en las uperficie-cuadro que “nos separa”, mientras podemos a su vez, escudriñar en su rostro las múltiples micro-expresiones que él mismo va produciendo, susceptibles a su vez de ser relacionadas con la obra o con su propio autor. Resulta muy reveladora la crítica de Charlotte Garson de Cine de Autor , con motivo de la edición de un vídeo en época reciente que reproduce la cinta: “Le Mystère Picasso es un filme de acción.

Gracias a lienzos semitransparentes y a tintas especiales, la pintura es realizada directamente sobre la imagen cinematográfica, y puede ser seguida en vivo por el espectador: la tela ha sido reemplazada por la pantalla. La inventiva de Henri-Georges Clouzot hace de este documental de arte un film de suspense, de aventuras, un drama psicológico y un dibujo animado, todo a la vez.” Este excepcional documental fue realizado en un periodo de 3 meses en la villa que el pintor adquirió en Cannes tras la muerte de su esposa. Allí, en “La California”, Clouzot desplegó el material necesario para filmar el proceso de creación del arte desde un punto de vista único. Filmando a través de telas semitransparentes, conseguía provocar el efecto de que el pintor estaba creando directamente sobre la pantalla de cine. La película fue filmada en blanco y negro, pero impresionada sobre negativo a color – excepto para las tintas coloreadas, en Eastmantcolor-, lo que contribuye a resaltar más la obra que el hombre.

La música de Georges Auric acompaña todo el tiempo el trabajo de Picasso con ritmos de jazz, clásica o flamenco, narrando y dramatizando cada pintura. Tras terminar el rodaje, Picasso destruyó casi todos los cuadros que había realizado. El film es, pues, una obra de arte en sí misma y la única oportunidad de contemplar unos lienzos que sólo existen sobre el negativo. El misterio Picasso fue declarado tesoro nacional por el gobierno francés en 1984 y Catherine Rambeau se refirió a él como “el equivalente del siglo XX a haber visto a Miguel Ángel transformar la Capilla Sixtina.”



Fig. 1.- Clouzot con la actriz Romy Schneider en un rodaje

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO

Con motivo de una entrevista alrededor del fracasado rodaje de L'enfer , Clouzot nos desvela algunos aspectos definitorios de su personalidad. Su testimonio resulta cada vez más oscuro a medida que avanzan sus palabras, hasta el punto de confesar al periodista la depresión que le invadió en cierto momento de su vida. Su rostro, enmarcado en primer plano, revela una gran honestidad y ni un ápice de impostura o necesidad de captar la atención ajena. Sus ojos tristes se convierten en un inesperado y emotivo punto de partida en una cinta que será mucho más que la crónica/retrato que se sugiere en los primeros minutos, y cuyo sentido final no tiene tanto que ver con la admiración por el retratado, sino con la devoción por ese sentimiento que mueve su cine, una esencia desentrañada a partir de un raro pero seductor caso de hipertexto que articula múltiples obras posibles.

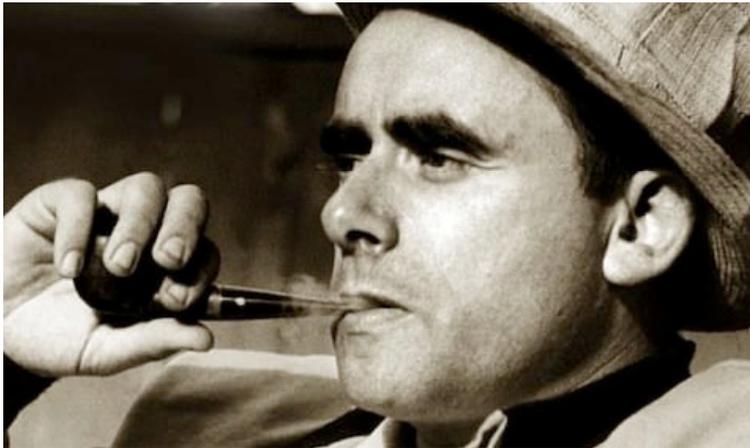


Fig.2.- Clouzot durante el rodaje de L'enfer.

da con los mismos intereses. Debemos precisar que hecha exclusión de los personajes de orden teórico-especulativos citados, no existen textos estructurados de los artistas autores, que acompañen las experiencias netamente visuales realizadas por artistas. en este plano investigador.(7)



Fig.4. Fotografía de Dora Maar con Picasso en una secuencia pintando el Guernica. 1937. Obsérvese como la iluminación natural deja medio cuadro en penumbra, lo que muestra una cierta heterodoxia del artista en cuanto a las condiciones de trabajo.

Fig.3 En el rodaje de *Le mystère Picasso*. Clouzot situado detrás de la cámara. 1956. 75 minutos



En este exploratorio trabajo, se revisan necesariamente aquellas metodologías y recursos materiales que acompañan al artista en la formalización de su idea creativa. Todo unido acaba proporcionándonos una interpretación bastante rica y rigurosa sobre el alcance de la

Notas

(7) En la tesis doctoral "Espacio real y espacio ficticio: la representación figurativa. Desarrollo de un retrato pictórico" el profesor Quílez, artista y pintor vinculado a la realidad visual y a la fenomenológica, realiza un ejercicio de introspección, siempre contextualizado, alrededor de la ejecución de un autorretrato. Sus características metodológicas han sido adoptadas de manera total o parcial, dependiendo del tema a investigar, por un número creciente de investigadores, casi todos ellos pintores. Cito entre otros a Shichiro Enjoji, Guillem Ramos Poquí, Sabina Gau, Josep Vilasierra, Josep Minguell, Oriol Vaz-Romero Trueba, Ramón Trias y el que empieza a ser un largo etcétera.

pintura mural al fresco y de forma particular de la desarrollada por Josep Minguell, y a través de su dinámica nos aproximamos a aquello que acontece al pintor en los momentos difíciles, críticos y también los resolutorios.

Se ha podido observar que el estudio de la pintura mural al fresco que nos ocupa nos ha aportado unos criterios particulares y distintos de los establecidos para la pintura de caballete, absolutamente dominante en periodos recientes de resonancia romántica y alejados de preocupaciones por los procedimientos y materiales en un evidente olvido, cuando no desprecio, de los aspectos que como oficio habían siempre acompañado la realización de obras de arte y que en nuestro tiempo parece haber preservado casi con exclusividad la práctica de la pintura mural al fresco, al hacer inevitable su exigente realización. Exigencia que traducida al necesario cuidado y rigor, ha presidido el trabajo de Minguell y el nuestro propio.

Hemos podido constatar que el método analítico seguido por Minguell y que alterna con la inherente síntesis pictórica, se basa en una concepción global del proceso de realización donde en cada etapa del mismo se plantea en su conjunto la etapa siguiente, al analizar todas y cada una de las decisiones técnicas y de procedimientos aplicadas en la obtención de sus objetivos creativos. La complejidad misma de la pintura al fresco permite a Minguell incursiones en otros ámbitos del saber surgidos como consecuencia de una mirada interdisciplinar en la que ciencia y arte se dan la mano en una simbiosis de complementariedad, y que en realidad se alinea con la moderna filosofía de la ciencia, al aunar razón e intuición. Recordemos al respecto a Feyerabend y su fundada teoría sobre un método anárquico de conocimiento (8), así como a nuestro celebrado Karl Popper(9), insigne

Notas

(8) Paul Feyerabend, en una reciente reedición de sus ideas, "Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento", hace prevalecer su respeto por la interacción entre inteligencia emocional e inteligencia racional como elemento ordenador de unas sensaciones y percepciones sin las que el conocimiento no es posible.

(9) En su "El cuerpo y la mente", Karl R. Popper, Medalla de Oro de la Generalitat de Catalunya, abunda en la misma dirección.

poeta de la interacción entre cuerpo y alma, y como no, al experto norteamericano en Ciencias de la Educación, Elliot Eisner de la Stanford University(10) al proclamar la binocularidad de la investigación contemporánea, en un enfoque doblemente interactivo entre arte y ciencia.

La escasa presencia de ejemplos contemporáneos de pintura mural al fresco propiamente dicha, nos remite necesariamente a Francesco Clemente, transvanguardista recuperador de figuraciones, ideas i técnicas; a los muralistas mexicanos; a autores cercanos como Torres García, Miquel Farré o Carmen Cepero y poco más, lo que hace mucho más interesante el seguimiento de nuestro especializado pintor. Otra cosa sería apuntar hacia la obra de numerosos autores que iniciados en el Street Art o los grafiti, han desarrollado una amplísima realización muralista. Desde el punto de vista de la llamada investigación artística, podemos añadir la labor, el trabajo y las aportaciones teóricas de ilustres restauradores, como es el caso de G. Colalucci (11) y su discípula y continuadora la Dra. Pilar Roig, de la Universidad Politécnica de Valencia, amén de otros destacados profesionales que trataremos.

A lo antedicho, cabe añadir sin duda, la aportación de algunos arquitectos quienes a partir de la concepción del muro como un espacio susceptible de ser pintado e incorporado al proyecto arquitectónico han venido desarrollando en este sentido, una importante actividad nada desdeñable. Es el caso en la antigüedad de los tratados y escritos debidos a autores como Vitrubio (o a pintores como Vasari o Cennini quienes participan de este punto de vista, al tiempo que nos

Notas

(10) El profesor Elliot Eisner, que ejerció durante muchos años en la Stanford University y que visitó Barcelona en los 90, proclama la necesidad de recurrir a más de un punto de vista en los procesos de investigación científica o artística, evitando lo que llama una visión monocular y mostrando su entusiasmo por la binocularidad investigadora, es decir, que entre otros factores, el avance de la ciencia es factible en la medida que sabe utilizar la "intuición artística", y viceversa, el de la búsqueda artística necesita apoyarse en el rigor científico. Solo así es posible gestar la aparición de nuevos "paradigmas".

(11) El conocido restaurador G. Collalucci, hacedor de importantes realizaciones, como la debatida intervención del Juicio Final de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, viene desarrollando una intensa y seguida actividad docente e investigadora en la ciudad de Valencia, en estrecha colaboración con el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica y muy concretamente con la profesora Pilar Roig Picazo, promotora de estos encuentros.

han legado su experiencia activa sobre el tema de referencia y que hacen que nuestro estudio cobre mayor y renovada vigencia con autores como Bofill, Moneo o Calatrava y profesores de la Universidad Politécnica de Cataluña como Ignacio de Sola Morales, Oriol Bohigas o Muntañola.

La tesis se articula en una Introducción, cinco capítulos, las conclusiones o consecuencias pertinentes, la bibliografía y 2 anexos. Los capítulos se designan de acuerdo con las escalonadas fases que configuran el proceso, tales como la Preliminar que incluye un estudio del contexto y las bases conceptuales de la pintura al fresco, la Proyectual, con los esbozos, cartones, estrategias principales y algunos estudios temáticos e iconográficos; la Procesual con la descripción de procedimientos y transferencias al muro, las condiciones que la pintura establece para hacerla practicable, el concepto de jornada, la preparación del muro y la ejecución propiamente dicha. El capítulo V, se centra en el seguimiento gráfico y fonográfico del proceso que protagoniza el presente estudio, completado con las derivaciones en el ámbito de la conservación y restauración. Todo ello desde una perspectiva genérica y otra particular e inserta: la propia del pintor y la mía además como restauradora y artista.

Finalmente, en un capítulo dedicado a las Conclusiones y consecuencias, se establecen ordenadamente las de todo tipo, sobre la labor, técnicas, el procedimiento y los conceptos. El conjunto del trabajo se acompaña de imágenes ilustrativas, entrevistas de primera mano y bibliografía especializada. Además el trabajo se completa con 2 anexos que contienen igualmente imágenes razonadas que se corresponden también con las fases principales del proceso seguido.

Destacar finalmente, que desde la perspectiva de la conservación y restauración del Patrimonio cultural y artístico, que figura en el origen de nuestras preocupaciones, confío en que el presente trabajo permita, a través del íntimo acercamiento a la formalización del proyecto artístico descrito, una lectura viva del proceso que como ya hemos dicho sea capaz de hacerlo explícito hasta donde sea posible

y favorecer así la capacidad para descifrar los misterios o una parte de ellos, contenidos en la obra, fortaleciendo y legitimando a su vez el discurso del restaurador. Efectivamente, la observación pormenorizada de todos los movimientos conceptuales y técnicos acaecidos en el transcurso de la ejecución contiene dos componentes fundamentales que destacaremos: de una parte, la necesidad de establecer “sintiendo” los criterios de actuación apropiados, es decir, que actuación requiere la pieza a tratar, con el supuesto conocimiento necesario para ello; de la otra parte, la generación consecuente de un diagnóstico de intervención acertado en sus fases, análisis y conclusiones.

En resumen, desde la privilegiada atalaya que supone mirar , observar y seguir un proceso de creación artística como restauradora y artista, me ha sido permitido el seguimiento de toda una serie de acontecimientos generalmente implícitos y en consecuencia la oportunidad de redimensionar dichos acontecimientos a un estadio explícito hasta donde lo artístico nos lo permita. Además la elección efectuada de la tipología artística se corresponde con mi especialidad como restauradora: la pintura mural al fresco. Todo ello permite pensar lógicamente, en un avance que esperamos ostensible y de futura aplicación, permitiendo así una mejor y más precisa diagnosis de futuras intervenciones restauradoras murales al fresco y de polivalente aplicación por la razón ya expuesta, referida a la posibilidad de transmitir o trasladar un caso particular concreto a “universales” y viceversa.

En el transcurso de este estudio, se ha producido una circunstancia excepcional y de gran interés para el mismo: se me encargó la restauración de unos fragmentos pictóricos de nuestro artista, afectados por agentes atmosféricos con importantes humedades, ubicados en el Teatro-Ateneo de la ciudad de Tárrega. Ello me ha permitido un viaje a los “orígenes” y una actuación comprometida que nos ha facilitado un mayor y mas exhaustivo conocimiento sobre las fases y resoluciones tomadas por el pintor en su día.

CAPÍTULO I. PRELIMINARES

- I.1** Aproximación al concepto de Pintura Mural al fresco
- I.2** Aproximación al concepto de Street Art
- I.3** Actuaciones preliminares del artista
 - I.3.1** El espacio Arquitectónico
 - I.3.2** Iglesia Santa Maria del Alba
 - I.3.3** Resumen descriptivo de las cuatro fases de ejecución

I.1 Aproximación al concepto de Pintura Mural al fresco

En este apartado, abordaremos aquellas circunstancias que envuelven necesariamente los prolegómenos de toda pintura mural al fresco, en un intento de sentar las bases sobre las que sustentar teóricamente nuestro trabajo. Pero de hecho estos fundamentos son de igual aplicación en el terreno de la realización práctica, dado que como es sabido, ambas actitudes - teoría y práctica - se hallan , plenamente interrelacionadas. Podemos afirmar con Minguell, - “ ... que la fase preliminar es el periodo en que se definen el conjunto de actuaciones, condiciones y acuerdos a partir de los cuales el pintor iniciará su proyecto, estableciendo estrategias de trabajo que resultarán determinantes en la creación de las formas pictóricas. Esta fase supone para el pintor la posibilidad de incidir de una manera activa en la definición de los parámetros de su propio proyecto. “- (12)

De conformidad con esta definición y de una forma general, el pintor deberá fijar las condiciones de su proyecto en esta fase preliminar, es decir, sus objetivos y métodos mediante los cuales pueda alcanzarlos. En el caso concreto que nos ocupa, las pinturas de la iglesia de Santa Maria del Alba, realizadas por JM. nos proporcionarán la oportunidad de visualizar todos los preliminares a partir de un enfoque personal, pero no por ello menos útil desde la perspectiva deseada de transmitir información fidedigna y conocimiento.

De entre los objetivos a alcanzar en esta primera etapa, no se nos escapa la necesidad de definirlos de acuerdo con el conjunto de elementos con los que cabe enfrentarse, así desde la percepción del ámbito arquitectónico o continente plural posible y el subsiguiente análisis de las formas, se determina el espacio de actuación pictórica.

Ello supone un acto perceptivo reservado a personas con un “fino” sentido visual de acuerdo con una dilatada experiencia visual. Re-

Notas

(12) Minguell., Josep, en “Pintura mural al fresco: las estrategias de los pintores” pág. 21, Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.

cordemos como en el plano definidor de un cierto orden compositivo el propio Arnheim, se muestra partidario, como Friedländer, de considerar al “ojo bien entrenado del artista como el mejor método compositivo”. (13)

Así pues, el pintor situado frente al espacio o espacios donde trabajar, proyecta su idea sobre ellos en un acto absolutamente apriorístico. El análisis de los espacios existentes, parcial o total, que servirán para contener su creación, es conjugado por el artista de acuerdo con lo que su intuición le demande y que le conducirá a la elaboración de los primeros esbozos y cartones.

En consonancia con todo ello y desde un punto de vista constructivo, además de delimitar las que serán superficies pictóricas, deberá cuidar las cuestiones de orden técnico, tales como la adaptación impecable de los espacios murales a utilizar, o la necesidad de efectuar determinadas correcciones en los muros o la acentuación de los límites de la pintura.

Apuntar desde el punto de vista propiamente temático, como su determinación e iconografía cuando la haya, se deberán elaborar en función del proyecto, tal y como se verá más adelante. Desde el punto de vista netamente empresarial o laboral resulta conveniente establecer un acuerdo o contrato conforme a la legislación vigente, cuestión ésta resuelta ya en nuestro caso.

Sobre la etapa preliminar que estamos tratando y que se sitúa en un plano anterior a los estudios previos, esbozos o el propio proyecto en sí, algunos tratadistas ya nos han aportado información, aún escasa, sobre los procesos de los que tenían noticia o habían vivido directamente. Esta escasez de información sobre la fase previa que nos ocupa viene dada por el hecho de considerar que el trabajo del pintor se

Notas

(13) Arnheim, Rudolf. En el prólogo de “Arte e ilusión” se manifiesta convencido de la dependencia de los estudios de psicología de la forma con respecto a la actividad experimental de los artistas.

inicia cuando todos los aspectos mencionados anteriormente se han concretado definitivamente. Veamos si no, como Vasari o Pacheco no hacen ni una sola mención en sus tratados a la labor preliminar de los artistas (14), y aún en la actualidad no es frecuente la alusión o descripción de esta fase.

Como podrá observarse, en nuestra investigación no eludiremos el estudio de tan importante fase preliminar, sobre todo referida a la pintura mural al fresco ya que la singularidad del procedimiento acentúa su exigencia.. Recogeremos imágenes tomadas en directo de los diferentes esbozos con los que el artista planea su obra, esbozos que tienen un doble sentido; primero, el esbozo en si mismo, con propiedades compositivas, iconográficas, gráficas y/o cromáticas. Segundo, siendo el esbozo una parte compartimentada del trasunto pictórico, deberá de forma ineludible poseer la capacidad interrelacionadora con el resto, en una suerte de solución de continuidad.

Cuando históricamente, la concepción de la pintura mural al fresco, era considerada una parte del procedimiento constructivo de los muros, como recubrimiento final, se dejaba aparte el contenido visual de las superficies y por lo tanto las decisiones previas se tomaban a partir de conceptos vinculados a un determinado estilo arquitectónico y a una cierta visión compartida de la labor. Así el propio Vitrubio hace una cuidadosa descripción del procedimiento; considera la posibilidad que ofrece el alisado de los muros para fijar los colores en su superficie y sitúa la pintura al fresco dentro del proceso de revestimiento de los muros citado. (15)

Notas

(14) Pacheco, Francisco, fue un pintor erudito, afín y defensor de la doctrina del *ut pictura poesis* (la pintura es como la poesía), tuvo como aprendiz en su taller sevillano a Velásquez, de quién acabó siendo suegro. Merece citarse el tratado artístico que escribió a modo de recopilación de conocimientos y que tituló "El Arte de la Pintura" acabado en 1641, tres años antes de su muerte. Constituye uno de los mejores documentos artísticos del barroco español.

(15) Vitrubio, en el capítulo VII de *Los diez libros de arquitectura*, documento de estudio obligado en toda la tradición de la pintura al fresco, hace una cuidadosa descripción del procedimiento; considera la posibilidad que ofrece el alisado de los muros para fijar los colores en su superficie y sitúa la pintura al fresco dentro del proceso de revestimiento de los muros. VITRUVIO, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Traducción de José Ortiz Sanz. Torrejón de Ardoz: Akal, 1992. (Fuentes de Arte).

El concepto que estamos tratando encuentra su mejor definición en las denominaciones que se dan en el campo artístico y científico a las sucesivas aplicaciones de las capas de mortero de cal, siendo la última la que se aplica en el momento de la actividad pictórica: Intonacare (16).

El popular pintor y tratadista español, D. Antonio Palomino de Castro y Velasco, realizó entre otras obras los frescos de la cúpula de la Basílica de Nuestra Señora de la Virgen de los Desamparados y los de la iglesia de los Santos Juanes, ambas en Valencia. Estaba conceptualmente vinculado a la doctrina del “Ut pictura poesis” o del pintor erudito y fue el autor en 3 volúmenes, entre 1715 y 1724, de la obra titulada *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. En esta obra, auténtico tratado de pintura, exime al pintor del trabajo preparatorio descrito, si bien lo responsabiliza del mismo. (17)

Notas

(16) Cennino Cennini, explica el proceso de revestir los muros alisándolos, de acuerdo con la costumbre pictórico-constructiva de la época, que asignaba al artista la tarea de prepararlos. En este sentido explica las fases de la labor completada: enfoscado, reglado, trazado de niveles, plomos y proporciones. Estas aparentemente simples nociones, evidencian la complejidad interna de la labor del pintor y su vinculación con la morfología del muro en esta etapa preliminar. Explica además que a la imprimación del muro le sigue el dibujo directo sobre el mortero magro del muro. Es a partir de la ejecución directa sobre el muro que se desarrolla la definición de las formas lineales de los murales. CENNINI, Cennino. “El libro del arte”. Akal, 1988.

(17) Palomino es un personaje crucial en su época, nombrado pintor del rey Carlos II, realizó un buen número de pinturas al fresco, sobre todo en Valencia, si bien su principal obra, es sin embargo, de carácter histórico-literario: los 3 volúmenes (1715- 1724) de la obra titulada *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, una de las principales fuentes para la historia de la pintura barroca española. Consta la obra de cuatro partes (o tomos): *Teórica de la pintura*; *Práctica de la pintura*; *El Parnaso español, pintoresco y laureado*; *Índices y Tablas*. Los dos primeros tomos versan sobre la práctica y el arte de la pintura, y han tenido poca influencia posterior. Sin embargo, el tercero constituye un valioso material biográfico de pintores españoles del Siglo de Oro, que ha motivado que Palomino sea llamado el Vasari español.

En la misma línea, el jesuita Andrea Pozzo, se suma al mismo planteamiento que Palomino, al tiempo que muestra su enorme preocupación por considerar ya desde el origen una cuestión singular: el punto de vista idóneo donde el espectador debe situarse para percibir la obra tal y como el pintor la ha pensado.(18)

Más allá de lo estrictamente técnico, el pintor mexicano Alfaro Siqueiros, establece para esta fase preliminar toda una serie de premisas derivadas de los pensamientos e intuiciones del pintor. En esta fase previa, el pintor muestra su conocimiento de la infraestructura arquitectónica a la que se debe y su necesaria interacción con la posición y dinámica del espectador que lo observa y añade en su libro “Cómo se pinta un mural” un buen número de reflexiones que el pintor se plantea en la fase preliminar: “conocer a fondo el espacio arquitectónico donde actuar, medirlo con precisión, analizar la infraestructura geométrica, descubrir las diversas capas de materiales con que se

Notas

(18) Dan Pedoe, en su libro “La geometría en el Arte”, explica como en la Iglesia del Jesu, el pintor Pozzo fija en un punto del suelo el lugar donde el espectador debe situarse para una mejor lectura de la obra. Desde nuestro punto de vista esta consideración nos parece básica y además vinculada a las preocupaciones por la capacidad comunicativa de la pintura. Veamos además como el propio Pozzo escribe “Breve instructio-
ne per dipingere à fresco”, donde se ratifica el carácter comunicador del pintor y su intención didáctica.

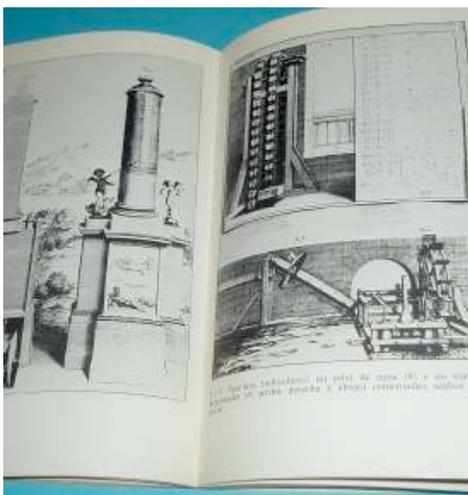


Fig.1 Ilustración del libro “La Geometría en el Arte” de Dan Pedoe



Fig.2 Ilustración del libro “Breve instructio-
ne per dipingere à fresco” de Andrea Pozzo

han construido los muros, observar la sala y familiarizarse con el lugar, moverse por dentro hasta descubrir el sentido de la composición y la armadura estructural, observar la dinámica del espectador en el espacio arquitectónico y profundizar en el tema propuesto.” (19)

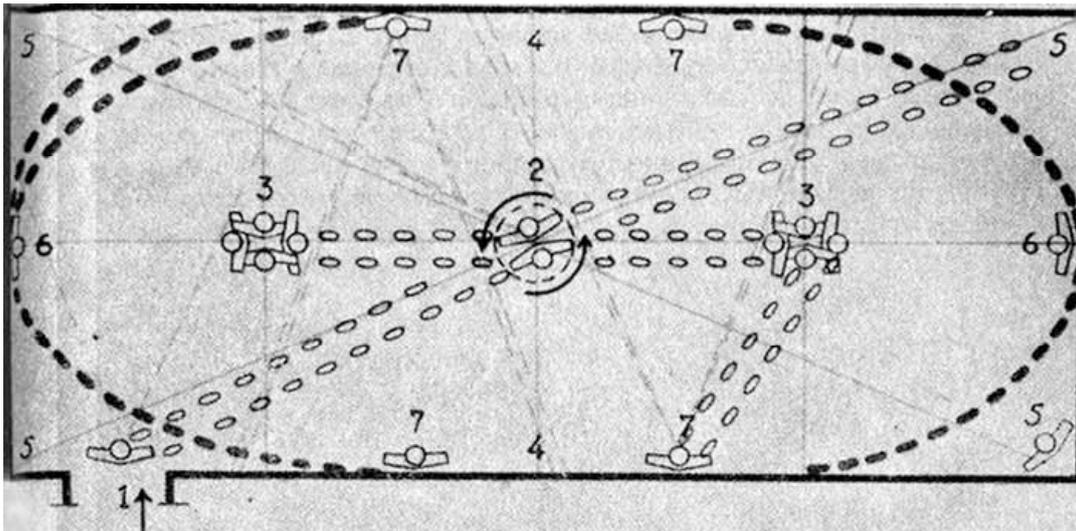


Fig.3 Estudio de David Alfaro Siqueiros. Ejemplo de localización de puntos fundamentales del espectador: la sala del mural de San Miguel de Allende.

El desuso de la tradición constructiva de la cal, nos llevaría a profundizar en esta fase para establecer el marco de actuación adecuado a cada caso. Si bien en el de nuestro pintor, resulta evidente, como se verá, que su tarea empieza en esta fase preliminar, podremos observar como arranca en la plena consideración del continente arquitectónico y se sumerge de lleno en una simbiosis con el arquitecto y los parámetros constructivos que evidencian la permeabilidad entre ellos que permite afirmar la mutua incidencia de las intervenciones.

Notas

(19) SIQUEIROS, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. Cuernavaca: taller Siqueiros, 1979 [1951].

I.2 Aproximación al Street Art

Me ha parecido indispensable, hacer una alusión panorámica al muralismo urbano contemporáneo, aunque solo sea por su enorme difusión y carácter comunicativo. Añadamos además, que al igual que los murales propiamente artísticos, la frecuencia con que se dan los murales de grandes dimensiones, participan del sentido real y envolvente de los grandes formatos clásicos. Dejaremos a un lado aquellos aspectos de índole legal, a pesar de su innegable influencia en la evolución de este tipo de muralismo.

El arte urbano o “street art” como es sabido, es un movimiento de arte contemporáneo que incluye todas las formas de arte realizadas en la vía pública o en lugares públicos y que incluye diversas técnicas como el graffiti , el stencil (1), el mosaico , las etiquetas engomadas, los “display” o incluso algunas instalaciones “sui generis”, pero casi siempre dentro de una heterodoxia poco fiable técnicamente, lo que lo distancia del concepto de arte perdurable. Podríamos afirmar que se trata de un arte efímero visto por un público numeroso porque de hecho esta es su finalidad primigenia, la comunicación.

Desde su internacionalización a principios de nuestro siglo XXI, facilitada en gran medida por el desarrollo de la red mundial de comunicación audiovisual, el arte urbano, como un movimiento de arte contemporáneo se afirma en una variedad de prácticas que no pueden ser estrictamente separadas, por algún aspecto, del arte de la calle o graffiti, ni tampoco del “gran arte”.

Notas

(1) El estarcido, también llamado esténcil (del inglés stencil) es una técnica artística de decoración en que una plantilla con un dibujo recortado es usada para aplicar pintura, lanzándola a través de dicho recorte, obteniéndose un dibujo con esa forma.

Una de las formas más usuales de hacerlo es recortando la imagen deseada sobre una hoja de papel duro; el dibujo aparece como un espacio abierto con zonas sólidas alrededor. La plantilla así obtenida se sitúa sobre una nueva hoja de papel u otro soporte y se aplica la pintura sobre toda la superficie. Las zonas de pintura que llegan a la hoja inferior quedan limitadas a la forma de los huecos de la plantilla, creando así la imagen deseada. Precisamente su uso es muy frecuente en la pintura mural al fresco. Se utiliza en la transferencia de los cartones a la superficie ya alisada y húmeda del muro.

Si bien el proceso de estarcido se utilizaba ya en la antigua Roma, alcanzó el mayor grado de popularidad en Estados Unidos durante los años sesenta, cuando muchos artistas utilizaban como medio de expresión los colores puros y las imágenes de contornos marcados, así como en los prolegómenos de un movimiento emergente llamado mas tarde “Street Art”.

La llamada ZEVS, “Zona de experiencia visual y sonora”, se ejecuta en regulares actuaciones que se hacen eco de esas nuevas disciplinas, si bien se establecen puentes espontáneos con los tipos de práctica artística que gozan de reconocimiento explícito como tales. Así, por ejemplo, del mismo modo que determinados artistas podrían ser descritos también como un artista de la calle, una parte de la obra de Banksy (2) puede describirse como arte pop en la terminología de Paul Ardenne o cuando se trata, por ejemplo, de exponer ilegalmente en un museo.

Notas

(2) Banksy es el pseudónimo de un prolífico y desconocido artista del “street art” británico y uno de los más influyentes. Según Tristan Manco, Banksy nació en 1974 y creció en Bristol, Inglaterra. Hijo de un técnico de fotocopiadoras, se vio implicado en el graffiti durante el boom del aerosol en el Bristol de finales de la década de los ochenta. Su trabajo, piezas satíricas sobre política, cultura pop, moralidad y etnias, combina escritura con graffiti mediante el uso de “stencils” con plantilla, similar a Blek le Rat, quien empezó a trabajar con estarcidos en 1981 en París.



Fig.4 Graffiti atribuido a Banksy, en Liverpool, Inglaterra.

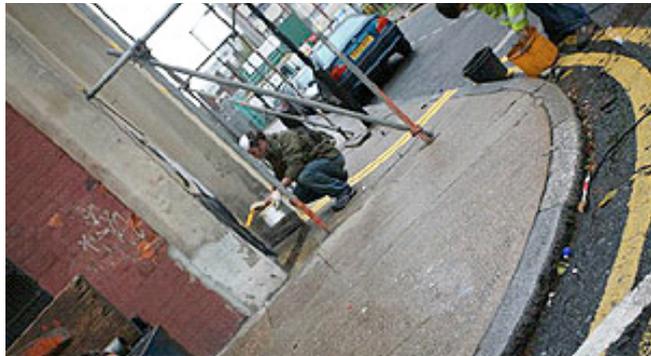


Fig.5 Suponemos que se trata de la primera fotografía tomada a Banksy mientras realizaba un graffiti en Chiapas, México en 2001.

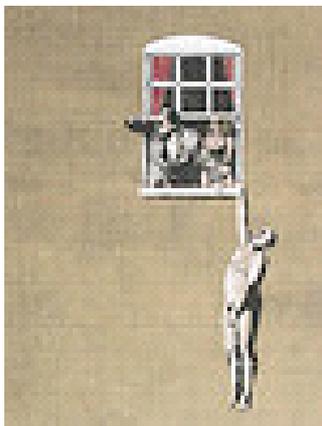


Fig.6 “Hombre desnudo”, obra de Banksy, en Park Street, Bristol, Inglaterra, 2005 en la pared de una clínica de enfermedades sexuales. Según consultapopular efectuada, el ayuntamiento ha decidido que esta imagen no será borrada, contrariamente a o que se hizo con casi todas.

Banksy ha publicado varios libros con fotografías de su obra en distintas ciudades, además de sus lienzos de trabajo y sus exposiciones, acompañando las imágenes de sus subversivos y a menudo agudos escritos. "Banging your head against a brick wall " (Golpeando tu cabeza contra una pared de ladrillo); publicado en blanco y negro 2001. "Existencilism" (de existencialism -"existencialismo"- y stencil -"estarcido"-), 2002. "Cut it Out" (Cortar esto fuera) 2004.

Recientemente se publicó el libro "Freedom Through Football: The Story Of The Easton Cowboys & Cowgirls" en donde se confirma la primera fotografía tomada a Banksy mientras realizaba un graffiti en Chiapas, México en 2001.

En el año 2010, Banksy estrena su primer película como realizador cinematográfico, el documental "Exit Through the Gift Shop", en el que el protagonista Thierry Guetta, un aficionado a las grabaciones, conoce a Banksy gracias a la investigación que realizaba sobre el arte urbano y empieza a descubrir lo fascinante de la obra del artista callejero. La película tuvo una excelente acogida por parte de la crítica, y el documental fue nominado al Oscar a la mejor película documental.

Banksy también es conocido por haberse introducido disfrazado, en famosos museos de todo el mundo, para colgar algunas de sus obras de manera clandestina. De este modo, ha colocado obras suyas en:

la Galería Tate Modern de Londres

el MOMA (Museum of Modern Art), Museo Metropolitano de Arte

el Museo de Brooklyn

el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York

el Museo Británico de Londres.

De la misma forma muchos trabajos en la línea de Buren o Christo , cuestionan los límites de la ciudad. (3)

Uno de los mas conocidos graffiteros es el británico Banksy que utiliza su arte urbano callejero para promover visiones distintas a las de los grandes medios de comunicación., podría decirse que actúa entre la intención artística y la intención comunicativa. Esta intención se incrementa con una carga política, detrás de su llamado “daño criminal”, que puede estar influida por los llamados Ad Jammers, movimiento que deformaba imágenes de anuncios publicitarios para cambiar el mensaje, lo que no tiene nada que ver con las anamorfosis “ex profeso”, tan prodigadas en los grandes murales al fresco, con la intención de facilitar una lectura de las imágenes capaces de ofrecer una visión correcta de las mismas, atendiendo a la curvatura de la superficie pintada o a la posición del espectador con respecto a ella. Pienso que al misterioso Banksy le falta formación plástica para poder afrontar un reto de este tipo y en cambio quizás le sobre información.

Notas

(3) En la misma línea parece justo homenaje referirse al escultor norteamericano Denis Oppenheim formado en la Escuela de Artes y Oficios de California e instalado en N.Y. a partir de 1966, hasta su muerte acaecida en enero del pasado año. Convertido en uno de los precursores del arte conceptual, fue pionero como artista de performances, si bien su reconocimiento público llegó a finales de la década de los sesenta como representante, junto con otros artistas, del movimiento Land Art. Su obra ha sido mostrada en España; pudo verse en el Museo Reina Sofía de Madrid en el año 2005 y también a través de una retrospectiva organizada por el Museo-Fundación Cristóbal Gabarrón en Valladolid en 2004, la cual viajó posteriormente al Círculo de Bellas Artes de Madrid y a otras ciudades. Igualmente, otro norteamericano, Robert Smithson, gran representante del Land-Art, dio la vuelta al orden establecido haciendo que la escultura pasara de ser un objeto transportable a una parte inamovible de la propia naturaleza.

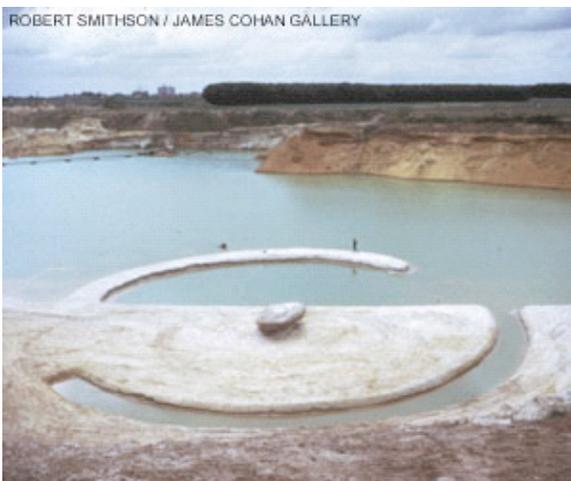


Fig.7. Robert Smithson. “Broken circle” Emmen, Holland, 1971.

Desde el punto de vista de la capacidad de representación hay varios temas que se repiten en la obra de Banksy: ratas, oportunidades de foto (lugares típicos donde los turistas desearían hacer una foto sin pintadas), soldados orinando, policías, etc.. es decir, una iconografía pretendidamente escandalosa y llamativa. No obstante hay que reconocerle una evolución en el lenguaje usado, fruto sin duda de la experimentación apoyada en una indudable capacidad de trabajo y dedicación.

En agosto de 2005, Banksy realizó murales sobre el Muro de Cisjordania, construido por Israel en los territorios ocupados de Cisjordania (concretamente en Belén, Ramala y Abu Dis), combinando varias técnicas tal y como suele hacer y su mensaje político.

Volviendo al arte urbano, éste puede ser entendido como una relación dialéctica entre el arte callejero y el land art . Pensemos sino en que el desarrollo del “street art” en Brasil, especialmente en São Paulo, donde el graffiti es la otra gran fuente de arte urbano y su origen. Si bien el llamado arte metropolitano o de la “metropolización”, se concentra en el medio urbano, existe también una deriva desde la ciudad global, hasta el ámbito rural, es decir, hacia las tierras salvajes o su entorno inmediato. Recordemos las intervenciones “VLP” (4) a lo largo del Canal de Ourcq, o las pensadas para los pueblos de África o para los fiordos con la escena escandinava de fondo. Como decíamos , el entroncamiento con el arte contemporáneo y sus manifestaciones se hace evidente. El enigmático artista francés HNT, también conocido como Honet, lleva pintando en París desde 1988. Sus influencias directas vienen del punk y sus constantes viajes han hecho que su actividad sea conocida en los lugares mas dispares, como Barcelona, Atenas o Tokio. En la figura 8 pueden demostrarse algunas de las concomitancias con el arte contemporáneo, probablemente de forma

Notas

(4) VLP acrónimo de “Vive La Peinture” que corresponde a un grupo francés actual del arte urbano , activista del movimiento de graffiti . VLP vive y trabaja en París. VLP, nacida a principios de los años ochenta es uno de los más antiguos grupos franceses de arte urbano todavía activos. Después de la salida de Marcial Jalabert (nacido en 1953) en 1994, el grupo está formado por dos pintores Michel Espagnon (nacido en 1948, Beaux-Arts de París) y Jean Gabaret (1947, Facultad de Bellas Artes de París)

consciente, en esta pieza de grandes dimensiones parece fusionar una imagen propia del street-art con el land-art.



Fig. 8. HNT/Honet. Imagen entre el Street-Art y el Land-Art

La evolución anunciada del arte público, hecho de formas informales y con frecuencia ilegales, ha llevado al arte urbano, (sobre todo en Francia con mayor sofisticación), hasta el límite del marco teórico que define los movimientos del arte contemporáneo, como por ejemplo, en las inmediaciones del nuevo realismo de Jacques Villeglé o la figuración libre o figuración narrativa de Peter Klasen. Este concepto mural goza de tan fuerte impacto entre la ciudadanía, sobre todo los jóvenes, que algunas de sus herramientas, como las pegatinas o las plantillas, llegan a utilizarse en campañas electorales. Un buen ejemplo de ello lo constituye la creación de “esperanza”, en la campaña oficial para la presidencia de los Estados Unidos, concretamente la de Barack Obama, diseñada por Shepard Fairey en el marco del llamado “street marketing”. (5)

Notas

(5) El street marketing es una técnica de promoción que se dedica a la simple distribución de material impreso en mano, con ocasión de grandes eventos. Con la proximidad mejora la comunicación y se impulsan los resultados positivos. Su principio básico consiste en identificar las áreas de aglomeración de personas que se reúnen para llevar a cabo un objetivo: universidades, estadios, conciertos, centros comerciales o en las inmediaciones de puntos de venta son sus lugares de actuación. Su “modus operandi” consiste en crear un evento, para sorprender y llevar a cabo sus objetivos: divulgación, venta, etcétera. El término “street marketing” se presentó como marca por una agencia llamada “M-Comunicación” especializada en marketing operacional.

En mi opinión este fenómeno no es casual y más allá de circunstancias varias como las comentadas, lo que pone de manifiesto es que el arte, exclusivamente desplazado o recogido en galerías especializadas, parece que ha dejado de ser un vehículo mayoritario de comunicación social para concentrarse en un selecto ámbito de conocedores, de ahí que una de sus funciones históricas más importantes, la social, proclamada por el marxista Fischer (6), ha derivado en un cierto divorcio entre el arte y los ciudadanos y se ha visto substituido e incluso implementado en esta nueva época mediante las fórmulas hasta aquí descritas producidas a partir de necesidades concretas. Lejos de plantear disyuntivas, mi punto de vista al respecto, vendría a conciliar ambas actitudes mediante una vía “natural” que viene a enlazar y coordinar las distintas manifestaciones artísticas en todas sus formas y técnicas. No hay más que recordar el trabajo de “Walldesign” en Suecia, grupo compuesto por Slobodan Dizel y Thomas State, que llegan a trasladar el mural exterior, caracterizador del Street Art al interior de los edificios, en una actividad ligada muy claramente al interiorismo de lujo y desde el punto de vista técnico incluso con alguna alusión al fresco.



Fig.9. 500 × 330 -
Este diseño de interior
halla su origen en un
mural exterior italiano.
Wall Design.

Notas

(6) Ernst Fischer, realiza una cerrada defensa de la necesidad social del arte, en “La necesidad del Arte”, Editorial 62, Barcelona, 1978.



Fig.10. 900 × 563 -
Natural Modest Wall Design
LiviRoom With Wallpaper
Graph Image.

Fig.11. 600 × 447 -
By | Published March 5, 2011)
Zebra



Fig.12 585 × 585 - Rose Bedroom
Wall Design
Ideas Photo Gallery

No obstante la vía que antecede, la genealogía del arte urbano es múltiple y compleja, de hecho ha existido desde la década de los sesenta y ha coexistido como hemos reiterado, con el entorno del arte contemporáneo y básicamente con el bidimensional o tridimensional ubicado preferentemente en el medio “vivo” de la calle. El propio Allan Kaprow , uno de los primeros artistas que utilizan las instalaciones, escribe: “- El arte se ha movido hacia la auténtica galería especializada: el medio ambiente urbano verdadero...-”(7)

Considerándose como movimiento artístico independiente o paralelo al graffiti, el arte urbano cuenta en su origen con artistas iniciadores tales como Daniel Buren o Ernest Pignon-Ernest . A principios de la década de los ochenta, hacen aparición sus pioneros mas significativos, tales como Blek le Rat , Speedy Graphito el ya citado grupo de VLP (Vive La Peinture), Jérôme Mesnager, Jean Reaper , el Ripoulin Hermanos , Kriki o Ethernio . Con la llegada del invasor y ZEVS (el Nonymous @) a finales de 1990, aparece el apelativo “post-graffiti”.

Desde finales de la década de 1990 , con la aparición de artistas como Shepard Fairey en Estados Unidos, de Banksy en Gran Bretaña, Blu en Italia, Eltono y Núria en España o Influencia en los Países Bajos, el arte urbano ha acabado siendo uno de los movimientos artísticos internacionales de importancia y por lo tanto a considerar. De hecho, en Francia, la década de los sesenta sustenta nuestro punto de vista relacionador, puesto que vió la integración de la experimentalidad del arte en la ciudad. Uno de los primeros experimentos de los que tenemos constancia fue la organización de un simposio internacional de escultura en 1968 en Grenoble, que impulsó la creación de decenas de obras en la ciudad, incluyendo las de Mizui , Vasarely , o Calder

Notas

(7) Allan Kaprow, en su ensayo: “Arte que no puede ser arte”, nos dice “- En el arte y en la vida por igual...” , p. 261. Sus happenings, alrededor de doscientos, fueron evolucionando a lo largo de los años. Con el tiempo, Kaprow cambió su práctica en lo que él llamó «Actividades», relacionando íntimamente piezas para uno o varios jugadores y dedicadas al examen de los comportamientos y hábitos cotidianos de una manera casi indistinguible de la vida ordinaria. A su vez, su obra influye en Fluxus, el arte de la performance y la instalación artística. Kaprow, estudió pintura con Hoffman e historia con Meyer Shapiro. El historiador y crítico de arte Donald B. Kuspit, en su ensayo “Redeeming Art”, se ocupa de Kaprow desde una posición actual mas bien negativa, comparándolo con el de primera época, a quién había tratado y defendido.

entre otras. Todos estos artistas en una palabra, constituyen el antecedente del arte presentado en la misma galería: la calle.

Me permito un comentario de orden filosófico, porque creo que afecta profundamente la caracterización de nuestro tiempo. Parece ser que hemos pasado a un cierto “individualismo de masas”, puesto que el arte en la calle, o el fácilmente accesible, (que puede ser visto en el marco de la vida cotidiana), refleja perfectamente el espíritu de su tiempo (8)

La mayoría de los artistas que nos ocupan, quieren sobre todo expresarse y realizan sus obras para ser vistos por la multitud de los usuarios del espacio público, que eventualmente memorizan su “firma visual”, lo que les permite acceder a una cierta forma de celebridad. En España, la pléyade de artistas callejeros ha sido amplia, si bien las normas legales han obstaculizado sin duda su actividad. Merecen especial atención los artistas Eltono y Núria, que han desarrollado una intensa actividad a lo ancho y largo de muchos países, caracterizándose por una mezcla de exquisitez plástica e integración a las formas preexistentes, trátase de un muro o una puerta acristalada. Su lenguaje se remite a una expresión geométrica abstracta de matriz minimalista, innata elegancia y respetuosa actitud con el medio.



Fig.13. *El Tono. Apropiación de Valla Publicitaria en Utrecht, Holanda, 13-04-2012*

Notas

(8) En una sociedad de “individualismo de masas”, el arte de la calle que nace del deseo de expresión de una generación, se hace visible para todos, deja su firma visual e incluso supera las leyes y reglas que paradójicamente sustentan la sociedad. En contraste con la filosofía existencialista de Gilles Deleuze y Jean-Paul Sastre, en la que prevalece la dimensión subversiva de un individualismo emancipador, de signo marxista y que piensa colectivamente, la caja de herramientas ideológicas del arte de la calle se basa en una forma determinada de ultra-liberalismo.

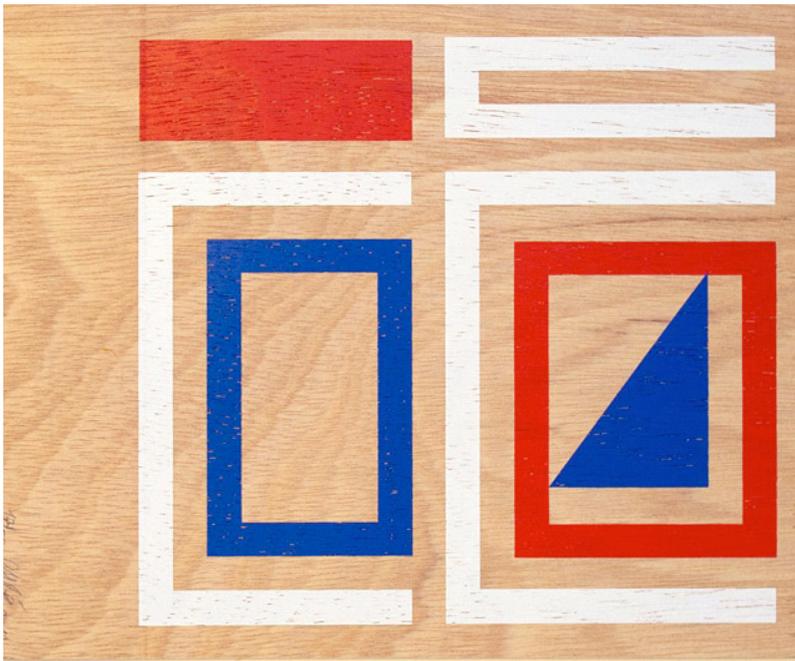


Fig. 14 El Tono, “Line and Surface” serigrafía sobre madera 2012

El Tono fue invitado el pasado mes de julio de 2012 por su colega Banguenf, a ser el primer artista en participar en su “Vulcan Box”, una ventana tapiada vacía en la esquina de las calles Vulcan y O’Connell en Waterford, Irlanda. La idea y el espacio de actuación le sedujeron, pero al no poder desplazarse le manda instrucciones y se realiza el proyecto en Octubre. En su opinión la interpretación de su proyecto fue perfecta. (24 octubre de 2012)



Fig. 15. El Tono.
a) Esquina propuesta para la intervención.

Fig. 16. El Tono,
b) esquina transformada.
Waterford. Irlanda. 2012



Fig. 17. El Tono+ Nüría, Caochangdi, Pekín, China (30 de junio – 26 de agosto 2012)

En general su línea de trabajo pretende llevar el arte contemporáneo a la calle y la calle a la galería. Llevar el arte a los lugares más inesperados ha sido una meta para Eltono desde que empezó a pintar figuras geométricas abstractas en la calle hacia 1999. A la entrada de Caochangdi en China, se puede leer una pancarta que dice “Caochangdi Pueblo del Arte” Pero la primera vez que Eltono visitó el pueblo, se sorprendió al encontrarse una frontera dividiendo las galerías y el pueblo. Después de pasar unos días por Caochangdi, le pareció claro que las personas que venían a visitar las galerías pocas veces entraban en el pueblo y, por el otro lado, que muy pocos pueblerinos visitaban las galerías. Durante su residencia de un mes en Caochangdi, Eltono decidió utilizar sus pinturas para crear un enlace entre esos dos mundos. Para empezar, dibujó un mapa de todo el pueblo incluyendo los callejones más pequeños y apuntó todas las puertas que le parecían interesantes o inspiradoras. Hablando con los locales, les explicó su proyecto y pidió permiso para pintar sus puertas – esto sirvió como primera toma de contacto entre el artista y el pueblo. El artista dedicó las siguientes semanas a conectarse con los residentes y a pintar, creando un recorrido por el barrio lleno de misteriosas figuras abstractas. La meta de este proyecto era de crear un intercambio entre los dos grupos: la comunidad artística y los residentes de la localidad. Se trata pues de un proyecto interactivo que participa de la instalación, la performance, la pintura, la comunicación y hasta de la socialización del arte.

Una selección de fotos a escala real, el resultado de la residencia de Eltono, fueron expuestas en agosto. El resto de las puertas pudiendo ser descubiertas deambulando por las calles de Caochangdi siguiendo el mapa producido por el artista. Las fotos a escala 1/1 crean la ilusión de puertas reales y construyen un pasaje virtual que conecta la calle y la galería.



Fig. 18. *El Tono + Nuria, Córdoba, España. 1999*



Fig. 19. *El Tono + Núria, Córdoba, España. 1999*



Fig. 20. Núria, Johannesburg, South Africa, 2010



Fig. 21. Mario Merz, (1925-2003), "Untitled from" *Noi giriamo intorno alle case ...* 802 × 318

Fig. 22. 600 × 450
- New York Shitty Day En-
der: Merz. March 29, 2012



Dan Witz, nace en 1957 en Chicago, Illinois. Vive y trabaja en Nueva York. Reconocido desde los años 80 por su práctica de Street Art, Dan Witz refleja el ambiente nocturno en sus pinturas, y representa un mundo tan fascinante como salvaje donde se fusiona como un ave de presa. Por un lado, sus pinturas al óleo de líneas depuradas nos ofrecen una visión como de barrio acogedor y tranquilo, pero donde la vida está ausente. Por el otro, están sus hordas de hombres o animales, su riqueza y su deshumanización. Entre la ausencia y la presencia, sus obras negocian sin cesar con lo humano.



Fig.23. Dan Witz.
92 × 577 - "Dan did
a special installation
this week in L.A. for
Halloween. Um, scary"
(Dan hizo una instala-
ción especial esta se-
mana en Los Ángeles
para Halloween. Hum,
miedo)



Fig.24. Dan Witz. 640 × 438 –

“A ghostlike female visage appears behind the cracked wire-inlaid window”

(Un rostro femenino fantasmal aparece detrás del agrietado del cable con incrustaciones en la ventana)

Su obra trata de ser realista y cada pieza es diferente y con la esperanza de sorprender y provocar emociones en los que lo ven. Su trabajo está diseñado no sólo para impresionar, sino también para confundir; gran parte de su trabajo tiene un aspecto tan realista, que es difícil saber la diferencia entre el arte y la realidad. Pero es más que un artista de la calle, ha escrito una veintena de libros, ha participado en varias películas, y es un rebelde confeso, que se inspira en el punk rock.

A modo de conclusión, decir que con esta panorámica breve y un tanto subjetiva, he pretendido establecer una suerte de comparación entre dos tipologías, cuanto menos, de formas de ver, sentir y expresarse artísticamente frente al mundo. Formas que tienen en común el uso de grandes espacios y el deseo comunicador, si bien parece claro que las manifestaciones propias de la práctica artística tradicional, profundizan más en los contenidos y las vinculadas al arte de la calle lo hacen más en la forma, en la presencia. Entiendo que ambas no se excluyen necesariamente y que más bien delatan virtudes y defectos superables. De todas maneras, los esfuerzos en la conservación del

patrimonio en museos y galerías de arte, contrastan con la única defensa contra la perdurabilidad del arte de la calle, la digitalización, que preserva y almacena las imágenes virtualmente..

Así pues, la mayor ambición comunicativa del Street-Art tropieza con su carácter efímero, su perdurabilidad, casi instantaneidad; mientras que al arte de raíz histórica, responsable y de mayor garantía, debería poder superar un cierto alejamiento de la ciudadanía. De todas formas sería injusto pensar en términos de una dicotomía radical entre ambas posiciones, ya que como hemos mantenido en nuestro discurso la interrelación es evidente. Aprovechando que el Centro Pompidou-Metz, presenta una retrospectiva sin precedentes del artista Sol Le Witt, comisariada por Béatrice Gross , hasta Julio de 2013, veamos finalmente algunas obras de Sol Le Witt, absolutamente vinculadas al mundo real, al cotidiano “underground”, y que participan por tanto de este hecho comunicador y numeroso, tan del gusto y deseo de los artistas del Street-Art



Fig. 25. Sol LeWitt,



Fig 26.
Sol LeWitt.
“Underground”

Fig. 27. De izquierda a derecha, en esta vieja y recuperada fotografía de 1968, podemos distinguir a Bartolozzi, Gerard Sala, Robert Llimós y Arranz-Bravo, formados en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, durante unos años integraron el Grupo 0, con el asesoramiento de Rafael Santos Torroella y la Galería Sala Gaspar.



Creo que merece la pena incluir en este apartado la actividad muralista de dos pintores cercanos, se trata de Arranz-Bravo (Eduardo Arranz Bravo) y Bartolozzi (Rafael Lozano Bartolozzi), quienes entre 1968 y 1971, pintaron íntegramente la fábrica de curtidos Tipel de la población barcelonesa de Parets del Vallés. La obra, calificada por algunos de Pop catalán, fué pintada de nuevo veinte años más tarde, en 1988.



Fig. 28. Arranz-Bravo y Bartolozzi. Pintura mural, Fábrica Tipel. Parets del Vallés (Barcelona). 1968



Fig. 29. Arranz-Bravo y Bartolozzi. *Fábrica Tipel, Sala de Calderas. Paret del Vallés (Barcelona)1988*

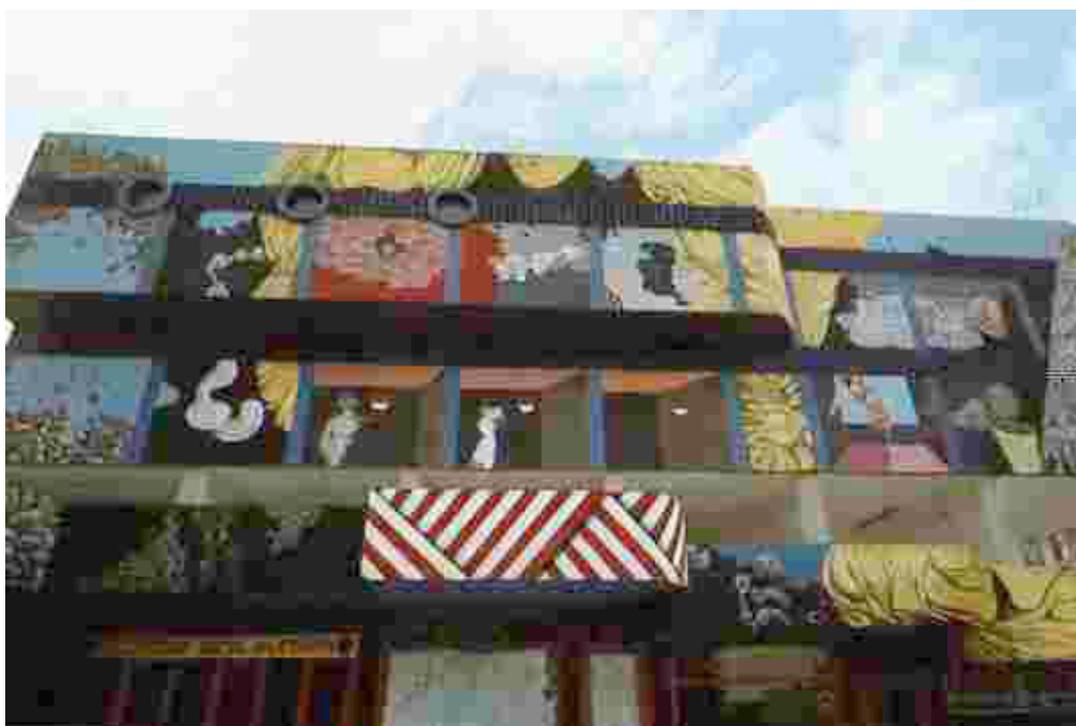


Fig. 30. Arranz-Bravo y Bartolozzi. *Casa de Camilo José Cela. Palma de Mallorca. 1979*

I. 3 Actuaciones preliminares del artista

Tal y como nuestro pintor, apunta : “ La práctica de la pintura mural al fresco en el período contemporáneo, en el que la tradición constructiva de la cal está prácticamente en desuso, obliga a revalorizar esta fase preliminar para contextualizar y definir ámbitos de actuación, ya que no existen procedimientos y sistemas de trabajo rutinarios y en cada caso hay que redefinir los mismos”.

Ha resultado evidente comprobar que su tarea ha comenzado en esta fase preliminar y se ha producido inmersa en la valoración formal y conceptual de la arquitectura y en sus aspectos constructivos al tiempo que, como apuntábamos, ha participado de lleno en la relación de vinculaciones jerárquicas entre los intervinientes y no solo en lo referente a la concepción de la obra y su permeabilidad , - el comendatario, su productor y el arquitecto - , sino que la intervención del pintor en esta fase incide de lleno y desde el principio en la comunicación con el espectador y la contextualización de su intervención.

En este caso, reiteraremos con convencimiento que la fase preliminar ha sido el periodo en el que se han definido un conjunto de actuaciones, condicionantes y acuerdos a partir de los cuales el proyecto ha sido iniciado mediante un proceso estratégico de trabajo que ha resultado ser determinante en la creación de las formas pictóricas, incidiendo además en la regulación, evolución y modificación de su propio proyecto.

Tal y como hemos manifestado la inserción “permeable” del pintor en el continente arquitectónico, se halla siempre presidida por su idea, a partir de las emociones que la han generado, por lo que resulta de gran importancia poder adscribir al máximo el entorno a su proyecto, al tiempo que inevitablemente lo irá redefiniendo, en una adaptación que en ningún caso ha supuesto renuncia alguna a lo “esencial”, al contrario, desde diferentes puntos de vista se ha alcanzado una mejor y más precisa concreción de los propósitos a alcanzar:

- a) El análisis de las formas constructivas ha permitido un mejor conocimiento del espacio arquitectónico y una precisa determinación del espacio de actuación pictórica.

- b) Se han estudiado las partes constructivas que han precisado de rehabilitación, adaptando, delimitando y situando al mismo tiempo, los marcos-límite de las pinturas.

- c) De acuerdo con los temas predeterminados, se han alcanzado mayores concreciones proyectuales de todo orden, con el asentamiento que ha supuesto para el proyecto en sus distintas facetas : conceptuales, procedimentales y técnicas así como las de tipo simbólico, iconográfico y hasta iconológico.

En esta línea conviene dejar claro que ante la posible ejecución de una pintura mural, cualquier pintor ha de contar con una visión y una mentalidad abierta a la resolución de problemas derivados del carácter espacial de la misma. Una manera de mirar opuesta en parte a la llamada pintura de caballete en la que la técnica y la acotación del soporte suelen condicionar en otra dirección el trabajo del artista.

Desde el punto de vista del espectador, las dimensiones y la concepción espacial de los frescos hacen que obtenga una visión dinámica de las pinturas. Al aproximarse libremente a los murales, autogenera la sensación envolvente de los mismos y al igual que ante el mundo real experimenta una amplia percepción que en cierto sentido se iguala a la percepción que tiene del mundo. Esta circunstancia convierte en fundamental para el pintor la interpretación que de la obra pictórica pueda hacer “un tercero” que la contempla. De ahí, que consciente o inconscientemente, los pintores en general y los de murales en particular, consideran en sus estrategias el punto de vista ideal para su contemplación, es decir, la posición visual del espectador para una lectura y comprensión idónea de la obra.

Josep Minguell manifiesta a este respecto:

“No es pot establir una zona de visió única o un sol punt de vista; l’espectador es mourà en un espai dinàmic, plenament envoltat de superfícies pictòriques, a dalt i a baix, al davant i al darrere, i la seva percepció copsarà la proximitat de la matèria pictòrica, els plans superficials, la composició global, els instants, la successió visual de plans i la suma de múltiples visions. En tots els treballs que he realitzat he volgut donar protagonisme a l’espectador: fent-lo partícip del procés de creació (protagonisme temàtic) i generant uns plantejaments pictòrics que consideren el seu paper actiu en la percepció de les pintures (protagonisme visual). Abans d’afrontar la creació d’un conjunt de murals necessito passar temps voltant per l’espai que els ha d’acollir, observant-lo com a espectador i sentint-lo com a espectador”. (20)

Así pues, parece claro que la pintura necesita de la mirada del espectador y de la experiencia de pintar en gran formato refuerza esta condición. Mark Rothko manifiesta al respecto, desde su intensa experiencia en el marco de la pintura contemporánea:

“... Il dipinto non può vivere nell’isolamento. Ha bisogno dello sguardo di un osservatore sensibile per potersi ridestare e sviluppare...”- (21)

Igualmente Alfaro Siqueiros apunta en esta dirección, otorgando al espectador un papel protagonista en la creación del espacio sensible y visual:

Notas

(20) Texto castellano de Josep Minguell:

“No se puede establecer una zona de visión única o un solo punto de vista; el espectador se moverá en un espacio dinámico, plenamente rodeado de superficies pictóricas, arriba y abajo, delante y detrás, y su percepción captará la proximidad de la materia pictórica, los planos superficiales, la composición global, los instantes, la sucesión visual de planos y la suma de múltiples visiones. En todos los trabajos que he realizado he querido dar protagonismo al espectador: haciéndolo partícipe del proceso de creación (protagonismo temático) y generando unos planteamientos pictóricos que consideran su papel activo en la percepción de las pinturas (protagonismo visual). Antes de afrontar la creación de un conjunto de murales necesito pasear un tiempo alrededor del espacio que los ha de acoger, observándolo como espectador y sintiéndolo como espectador”.

(21) ROTHKO, Mark. Texto de la revista *The Tiger’s Eye*, núm. 2. 1947, pàg. 44 traducido al castellano: “La pintura no se puede vivir en el aislamiento. Necesita de los ojos de un observador sensible para despertar y desarrollarse”.

-”... Es el tránsito normal del espectador en una topografía dada lo que determina la composición pictórica dentro de la misma (.....) es decir, un espectador activo que exige un sistema nuevo de composición y, por lo tanto, de la concepción del espacio activo en la arquitectura...”- (22)

En el caso de Minguell esta aseveración se hace patente, su pintura se integra en el marco arquitectónico y mantiene una permanencia en el tiempo debido, entre otros factores, por la propia naturaleza de la técnica al fresco. En este sentido véanse en el apartado correspondiente (Anexo II) las diferencias evidenciadas, a través del trabajo de restauración efectuado por mí, entre dos técnicas murales radicalmente distintas, una carbonatada al fresco y la otra superficialmente adherida con polímeros acrílicos.

En la misma dirección, la capacidad de Minguell para incorporar explícita o implícitamente la significación de la arquitectura en la que se mueve, resulta evidente. El discurso pictórico tanto temático como plástico constituye la réplica adecuada al arquitectónico. Todo ello supone una fuerte inteligencia emotiva, creatividad, una estudiada planificación y la destreza necesaria para llevar a cabo la formalización pictórica.

En contrapartida a su posicionamiento creativo mural, la actividad pictórica desarrollada comúnmente en los talleres del propio artista, la pintura de caballete, conviene dejar claro, que supone evitar interferencias con terceros durante el proceso y una divulgación de la misma a partir de canales temporales de exposición, es decir, en líneas generales lo contrario de la pintura mural.

Mi punto de vista, expresado hasta aquí, encuentra en algunos comentarios y textos de diversos tratadistas un apoyo acreditador. Veamos si no, como Vasari y Armenini coinciden en manifestarse

Notas

(22) David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, pàg. 96.y pàg. 100.

sobre el necesario magisterio que la pintura al fresco exige, así como en un conjunto de habilidades que debe poseer su pintor:

-”... Muchos de nuestros artistas, verdaderos maestros en sus trabajos al óleo o al temple, fracasan sin embargo cuando intentan pintar al fresco, que es la técnica más viril de la pintura, la más segura, más resolutiva y duradera de todas...”- (Vasari) (23)

-”En este tipo de trabajo es menester una mano segurísima, resuelta y ágil, lo cual procede de un juicio claro y experto...”- (Armenini) (24)
Otros autores sintonizan también en la misma visión de la pintura al fresco, incluso mostrando un cierto grado de retorno al concepto de equipo, es decir, al de plantear un equipo de colaboradores del pintor responsable, en el que cada uno aporta lo que mejor conoce conforme a una planificación sólida y de funciones bien definidas.

Igualmente, el concepto puede ser trasladado en nuestro tiempo a técnicas y aplicaciones que llegan a ser extrapictóricas e interdisciplinarias. Es el caso de Sol LeWitt en sus “wall drawings” aportando con sus colaboradores un particular sistema de trabajo y ejecución que abarca desde la pintura y el grafismo hasta la performance. (25)

Una de las performers colaboradoras de Lewitt, Nancy García, nos explica ella misma su experimentación al respecto: - “...con la inspiración de mi experiencia en comunidad de la música experimental de Nueva York, y con el sonido son “en bucle” , la pieza se realizó dos veces al día durante tres días en la Greene Naftali Gallery, y el público fue invitado a caminar libremente por el espacio durante

Notas

(23) Giorgio Vasari (Arezzo 1511 – Florencia, 1574) arquitecto, pintor e historiador. Es célebre por sus biografías de artistas italianos, colección de métodos, anécdotas, rumores y leyendas recogidas en su libro *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos (Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri – 1542-1550; segunda edición ampliada en 1568)*, fuente primordial para el conocimiento de la historia del arte italiano.

(24) Giovanni Battista Armenini (Faenza, 1530- id., 1609) Pintor y escritor de arte italiano. Gracias a los viajes por su propio país, pudo conocer y estudiar las obras de los grandes artistas. Con su obra *Los verdaderos preceptos de la pintura (1587)*, perteneciente a la literatura artística del manierismo, encauzó las posteriores posturas teóricas de Lomazzo y de Zuccari.

(25) LEWITT, Sol. “La realizzazione dei wall drawings”. (*Art Now*. Vol.3 n. 2, New York, junio 1971). A: TOLOMEI, Maria Grazia; BONOMO, Valentina. *Sol LeWitt wall drawings*. Roma: Palazzo delle Esposizioni Edizioni, 2000, pàg. 24.

la actuación. A través de la danza y el sonido en directo dentro y a lo largo de cuatro habitaciones, cinco intérpretes activaron los espacios con ritmos distintos y utilizando el movimiento, las guitarras eléctricas y los sonidos vocales. En medio de cables de guitarra y una instalación sonora, se cantaron versiones deconstruidas de sus canciones favoritas. Se pudieron observar las interrelaciones entre sí a través de la acción, reproduciéndose y destruyendo las antiguas formas de sí mismos mediante la repetición...”-



Fig 31. 396×326 -Sol Lewitt, algunos de los dibujos acrílicos, State University murales en MASS MoCA, 2008

Fig 32. 720 × 480 - Dibujo de la pared de Oregon, tinta, grafito Colaboración, West Gallery en en Corvallis, y Cinta en la pared, a unos 14 pies. x 16 pies





Fig 33. Sol Lewitt. Coreografía, música, diseño de iluminación, vestuario y pinturas murales.
Intérpretes: Biba Bell, Fritz Jacqueline, Nancy Garcia, Gold Jessie y Jean Marie Leary
Duración: 85 minutos
Estrenada en Greene Naftali Gallery, Nueva York, 21-23 junio de 2007.

Resumiendo, recordar que las competencias del pintor al fresco no empiezan con su proyecto pictórico, si no que lo hacen con gran anticipación. Desde la recepción de un probable encargo y su gestión, incluida la económica, hasta su realización pasando por el control técnico y de la seguridad.

I.3.1 El espacio arquitectónico

En los albores del siglo XVI, la figura del actual arquitecto -maestro mayor de obras-, evolucionó hacia actuaciones con mayor contenido intelectual y técnico, y originó el actual perfil profesional.

Su tarea es fundamental en cualquier proyecto de pintura mural al fresco, dado que él es quien da forma a las ideas en sus dibujos y planos. Los criterios de su actuación abarcan un amplio espectro de posibilidades, vinculándose a variadas concepciones arquitectónicas. De ahí que puedan ofrecer conceptos y criterios, a veces bien dispares, de la arquitectura.

De hecho y más allá de las cuestiones identitarias o estilísticas, suficientemente conocidas, el edificio puede considerarse como el continente poseedor de las aportaciones de distintos profesionales, conjugándolas a modo de director de orquesta o bien parcialmente de alguno de ellos.

En el otro extremo nos encontramos con un modo de arquitectura en la que prima casi exclusivamente una concepción unitaria, en la que el arquitecto a través de la coordinación e interacción entre las partes concibe su trabajo como exclusivo y de único autor. En esta última alternativa es posible establecer una agrupación de proyectos de épocas bien distintas pero de igual enfoque; baste recordar al respecto obras emblemáticas como la “Villa Rotonda” de Palladio(26) en pleno Renacimiento donde las intervenciones pictóricas representativas son dependientes de los espacios que Palladio ha concebido desde una mirada exclusivamente espacialista.

Notas

(26) Palladio es el pseudónimo (derivado de Palas Atenea), de Andrea di Pietro della Góndola (Padua, 1508 - Maser, 1580) Trabajó fundamentalmente en la ciudad de Venecia y alrededores. Se le considera un creador vinculado al manierismo, sus villas campestres y otras obras han influido de manera importante en la arquitectura del Neoclasicismo. En 1554 publica *L'Antichità di Roma* basado en sus viajes a la ciudad eterna en 1541 y en 1545. En 1570, como fruto de un estudio profundo de las ruinas y de los tratados del humanista León Battista Alberti y del romano Vitrubio, publica en Venecia su famoso tratado *I Quattro Libri dell'Architettura* (Los Cuatro Libros de la Arquitectura), un tratado muy influyente que logró codificar el vocabulario de la nueva arquitectura clásica internacional.

Asimismo, el singular pabellón alemán diseñado por Mies Van Der Rohe(27) en 1929, para la Exposición Internacional de Barcelona, de signo netamente racionalista, se concibe igualmente al de Palladio como una unidad de única autoría, en la que los espacios que se acotan determinan una interrelación de carácter continuo, desde los fundamentos hasta los materiales “terminales” usados y por lo tanto sin concebir intervenciones ajenas.

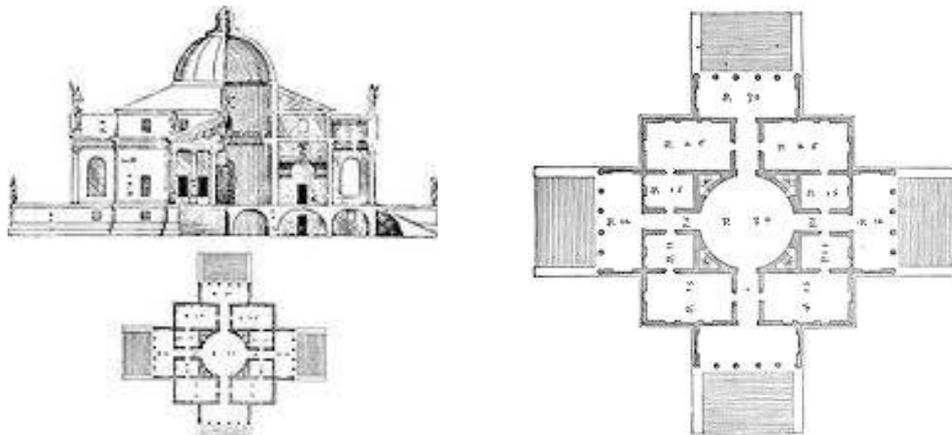


Fig. 34. Villa Capra, (conocida también como Villa la Rotonda, Villa Almerico-Capra o Villa Capra-Valmarana) . Palacio campestre de planta central diseñado por Andrea Palladio y construido a partir del año 1566 en las afueras de la ciudad de Vicenza en Italia.

Notas

(27) Mies Van der Rohe (Aachen, Alemania 1886- Chicago, USA 1969) , uno de los maestros más importantes de la arquitectura moderna y con toda probabilidad el máximo exponente del siglo XX en la construcción de acero y vidrio. Se formó con Bruno Paul y Peter Behrens. A finales de la década de 1920 realizó una de sus obras maestras más representativas: el pabellón alemán para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 (para el que diseñó también el famoso sillón Barcelona, de acero cromado y cuero). La arquitectura de Mies se caracteriza por una sencillez esencial y por la sinceridad expresiva de sus elementos estructurales. Su influencia se podría resumir en una frase que él mismo dictó, y se ha convertido en el paradigma ideológico de la arquitectura del movimiento moderno : menos es más. Su obra se destaca por la ausencia total de elementos ornamentales, pero su poética radica en la sutil maestría de las proporciones y en la elegancia exquisita de los materiales. Junto con el suizo-francés Le Corbusier y el estadounidense Frank Lloyd Wright configuran una terna que ha dejado una huella profunda en Estados Unidos y en la mayoría de los rascacielos construidos por todo el mundo que siguen parcial o totalmente sus planteamientos compositivos.



Fig. 35. *Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929.*

Desde la consideración de la iglesia que nos ocupa, se hace posible establecer un tipo de diálogo espacial más abierto que permite predecir una relación entre el proyecto pictórico y el arquitectónico y por lo tanto permite determinar aquellos aspectos arquitectónicos que posibilitan la ejecución de la pintura mural, tales como posibles modificaciones y adaptaciones en función del proyecto pictórico y su definición.

A ese respecto y desde su particular y complementario punto de vista como pintor de murales, nuestro artista se expresa con las siguientes palabras: “Mi especialidad es la pintura mural al fresco en grandes espacios arquitectónicos. Me he dedicado a recuperar la tradición histórica de la pintura al fresco para revisarla en el contexto artístico contemporáneo.

La relación de la pintura mural con el espectador, la presencia de la pintura en los espacios vitales de nuestra cultura (universidades, bibliotecas, hospitales, iglesias, industrias, etc) y la interrelación entre espacio pictórico y espacio arquitectónico son los puntos de partida de mi trabajo “(28)

Y ya emplazándonos en el espacio arquitectónico que centra este estudio, procedamos a la descripción de este particular y excepcional marco de actuación que representará esta iglesia parroquial para Josep Minguell.



Fig. 36.



Fig. 36-37. Carmen Cepero. Pinturas murales al fresco reenteladas. s/t, 210x133 cm y 190x150 cm. Procedentes del Monasterio de Sant Cugat del Vallés 1964. En depósito Facultad de Bellas Artes. UB.

Notas

28) Los trabajos de Fra José -Josep Fuster-, están enmarcados en la normativa general que había dictado la orden de Carmen. Siguiendo este criterio, su obra respira sencillez, no exenta, sin embargo, de una cierta monumentalidad. Este sello de austeridad hay que situarlo en un tiempo en el que la obra religiosa, y la pública en general, está marcada por los excesos del barroco. La manera de hacer del tracista se mantiene tanto en las iglesias del Carmelo como en los encargos de templos por parte de los obispados y en la numerosa obra civil que se le encomienda.

I.3.2 Iglesia de Santa Maria del Alba



Fig 38. Fachada de la Iglesia de Santa Maria de l'Alba. Tárrega (Lleida) . Foto de Natalia Quílez



Fig 39. Vista lateral de la Iglesia de Santa Maria de l'Alba. Tárrega (Lleida). Fotografía de Natalia Quílez



Fig 40. Fotografía de Natalia Quílez

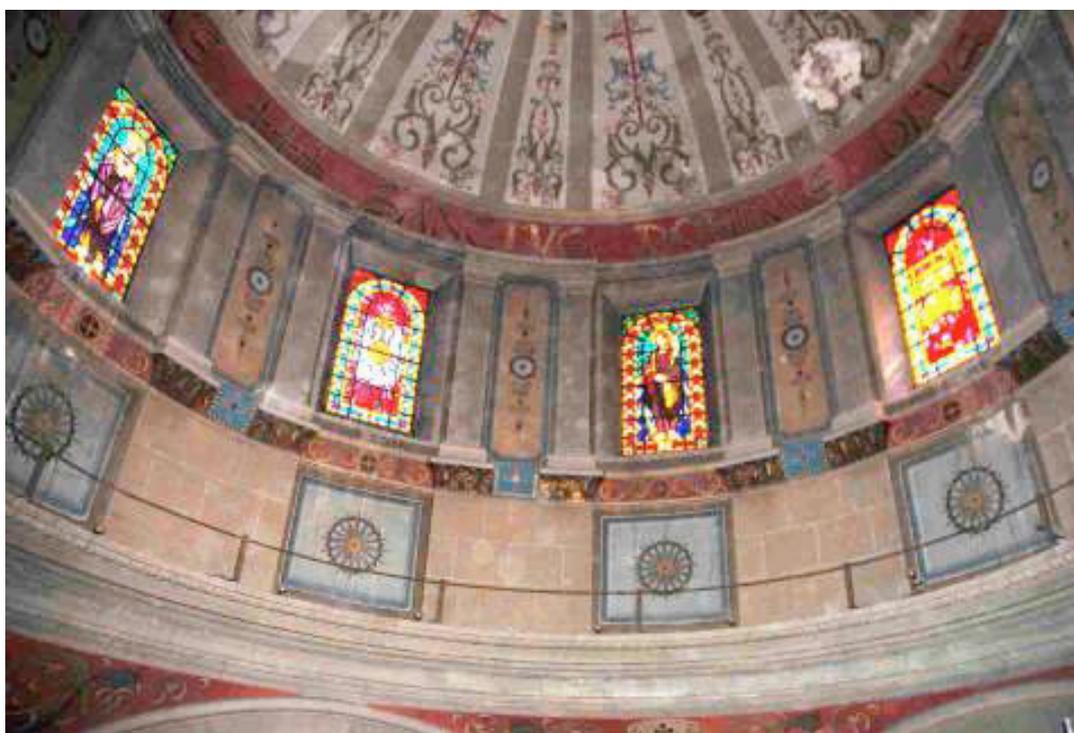


Fig 41 Fotografía de Natalia Quílez



Fig 42 Fotografía de Natalia Quílez

La iglesia de Santa Maria de l'Alba, se situa en un flanco de la plaza Mayor, entre la calle de Sant Joan y la calle D'Agoders. Asimismo, en medio de la plaza mayor, existe la reproducción de una cruz de término gótica, llamada la cruz del patio (la original, derribada por el viento en 1869 se conserva en el palacio de los Marqueses de la Floresta), atribuida al escultor Pere Joan. En el nudo de la cruz hay 8 figuras colocadas bajo dossarets terminados en pináculos flamígeros, destacando la figura de San Miquel venciendo al demonio. En una de las caras de la cruz se encuentra la Crucifixión y en el otro, la Asunción de la Virgen. Digamos de paso que en la plaza Mayor destaca la fachada de la casa de la ciudad o Paeria, que data del 1674.

En su inicio, la iglesia de Santa María del Alba de Tàrrega se construye entre 1672 y 1742, aunque ciñéndose al diseño realizado previamente por el arquitecto José de la Concepción, el cual fue altamente influenciado por las corrientes neoclásicas propios del contexto en que vivió. La planta posee nave central con capillas laterales, cimborrio, y una destacable cúpula. El campanario es de planta cuadrada y torre ochavada; su altura es considerable, del mismo modo que lo es el número de campanas que comprende. La fachada (conjunto cuidadosamente restaurado a lo largo de los albores del siglo pasado) acoge la portada a merced de la cual se accede al corazón, que es un hermoso exponente barroco.

El 15 de febrero de 1672 los habitantes de la villa de Tàrrega presenciaron la caída del campanario perteneciente a la iglesia parroquial (la cual, cabe mencionar, era de estilo románico, y poseía una envergadura menor). Con su caída, el campanario derribó notable parte del edificio. La preocupación se extendió por todo: no poseían incentivos y quedaban en nefasta coyuntura. En primera instancia se acordó de arreglar inmediatamente la capilla de las Santas Espinas, clausurar mediante piedra y cal un armario de la sacristía, apuntalar el conjunto del edificio, cerrar la arcada restante frente a la rectoría, tapar todos los huecos susceptibles de causar daños mayores y reforzar la esquina de la iglesia cercana a la escala del campanario, mientras se debatía la resolución que había emprender.

Es el carmelita Fra Josep de la Concepció (29), hoy considerado uno de los mejores genios de la arquitectura barroca catalana, quien realiza la traza del nuevo edificio que actualmente conocemos con el nombre de iglesia parroquial de Santa María del Alba de Tárrega. El templo presenta muchas de las características de la obra de Fra Josep: criterios de austeridad y simplicidad, con tendencia a la monumentalidad mediante la creación de amplios espacios interiores, un sistema de proporciones armónicas, ausencia de ornamentos superfluos, altos zócalos, grandes pilastras, y el uso de la cúpula como elemento arquitectónico que culmina el espacio. La construcción del nuevo templo se inició el mismo año 1672 y fue bendecida en el mes de mayo de 1696, aunque las obras no se dieron por finalizadas definitivamente hasta 1742. De la antigua iglesia gótica, se han conservado dos estatuas de apóstoles del portal, instaladas actualmente en ambos lados de la fachada de la iglesia de San Antonio. Asimismo, la iglesia de Santa María del Alba había contenido dos retablos de Luis Bonifaç y otro de Pedro Costa. De este mismo autor se conserva un trascoro, colocado hoy en la fachada. Se conservan también reliquias de las santas Espinas.

Es en este espacio, en el que nuestro pintor, proyecta una de sus mayores y significativas obras murales, realizada en diferentes etapas dada su ingente riqueza y complejidad artística y técnica. Minguell, valorando las equilibradas proporciones y la grandiosidad de los muros de Sta. M^a de l'Alba, la considera un espacio arquitectónico con un amplio abanico de posibilidades para intervenir artísticamente.

Con ello, Josep Minguell también anhela aportar su huella artística a este edificio barroco clasicista donde su padre, el también pintor

Notas

(29) El tracista Fra Josep de la Concepció, miembro de la congregación de los carmelitas descalzos, confeccionó las trazas de edificios pertenecientes a su orden religioso, pero también para numerosos edificios civiles, retablos y otras obras. Destacan los conventos de los carmelitas descalzos de San José y Santa Ana en Énguera (Valencia), de Nuestra Señora de Gracia en Barcelona, de San Jerónimo en Vic, Nuestra Señora del Milagro en Tortosa, de Santa Teresa de Balaguer, de San Hermenegildo en Madrid, o el de las carmelitas descalzas de Reus. También las iglesias parroquiales de San Feliu de Torelló y Santa María del Alba de Tárrega. Capillas para la catedral de Tarragona y Barcelona; el proyecto para la fachada de la catedral de Girona, y edificios civiles como el Palacio del Virrey de Barcelona, el Ayuntamiento y el Palacio Episcopal de Vic o el Hospital de Reus.

Jaume Minguell Miret- su principal maestro y mentor- pintó frescos en las capillas laterales en la década de los sesenta.

Él mismo expresa hacia su proyecto: “- Con los ciclos de frescos en Santa Maria del Alba he querido crear un proyecto de grandes dimensiones que ocupe los muros y arcos del crucero y los arcos de la nave central, poniendo en juego la tradición de esta técnica milenaria, revisada en un contexto contemporáneo, para integrarla en una arquitectura barroca-”

En este sentido, el ilusionante y ambicioso proyecto es complejo, largo y costoso, y es necesario afrontarlo en diferentes etapas, marcadas en este dibujo de Carlos Calderon, ideado explícitamente para este propósito:

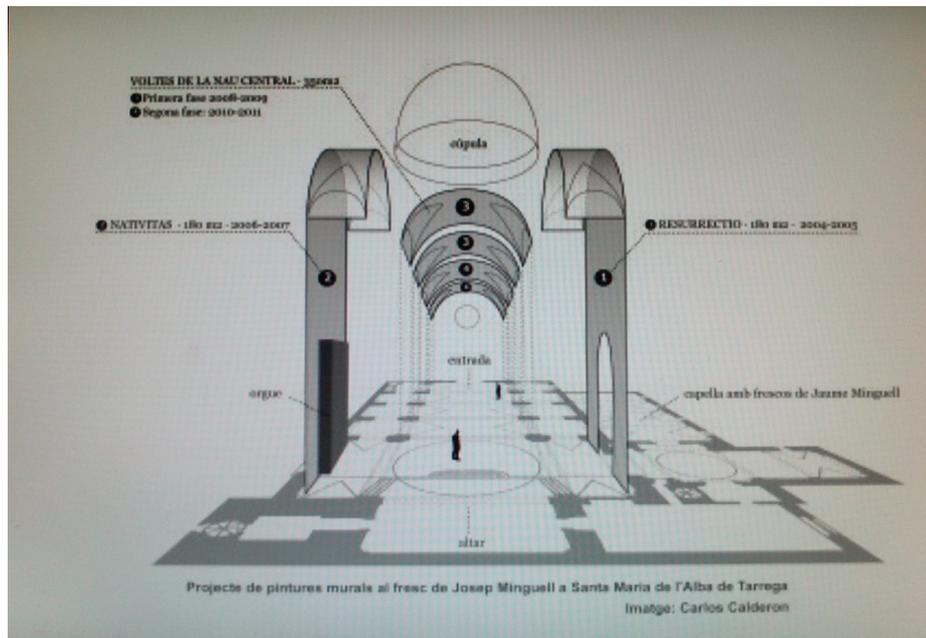


Fig 43. Proyecto de pinturas murales al fresco de Josep Minguell en Santa Maria del Alba. Imagen: Carlos Calderón.

I.3.3 Resumen descriptivo de las cuatro fases de ejecución



Fig 44. “Muros de luz”, un conjunto pictórico de 760 metros cuadrados, superficie similar a la de la Capilla Sixtina.

Este gran proyecto mural se lleva a cabo en 4 fases principales, comprendidas entre los años 2004 y 2011, en que finaliza. Las pinturas de Minguell se iniciaron en el año 2005 con “Resurrectio” y continuaron en 2007 con “Nativitas”, a las dos partes laterales del crucero. Las dos escenas, con la resurrección y el nacimiento de Jesús como eje temático respectivamente, ocupan 360 metros cuadrados. En 2009, el artista abordó las dos primeras vueltas de la nave central bajo el título de “Liber Genesis”, representando la

creación del universo y del hombre. Finalmente, el propasado verano de 2011, Minguell ha pintado las dos vueltas restantes con escenas del Antiguo Testamento, sumando hasta 400 metros cuadrados de murales en la nave central. En estas dos últimas vueltas, el pintor Tàrrega ha plasmado “Los patriarcas”, Abraham, Isaac y Jacob por un lado, y por el otro, dos temas vinculados al concepto general. En un lado se puede ver “El árbol de Jessé”, que enlaza con la Natividad, y en el otro la figura de Moisés cruzando el Mar Rojo, “El éxodo”, que conecta con la idea de la Resurrección. Ha culminado así el ejecución de la obra ‘Muros de luz’, un conjunto pictórico de 760 metros cuadrados, superficie similar a la de la Capilla Sixtina. Es esta cuarta y última parte, el objeto y marco de nuestro trabajo.

En este apartado nos proponemos explicar brevemente las características técnicas, las dimensiones y el período de tiempo correspondientes a cada una de las descritas etapas, amén de algunos comentarios que aportan narrativamente un complemento explicativo.

Se trata del conjunto más grande que ha elaborado en su trayectoria profesional en la que, según asegura, “he puesto todo mi saber y mi potencial artístico”. Este proyecto artístico, denominado ‘Muros de luz’, se ha materializado en el transcurso de los últimos seis años y se ha dividido en la cuatro fases enunciadas y que procederé a relatar en las líneas siguientes.

Siguiendo la técnica centenaria de los maestros italianos del fresco, el artista ha plasmado sus murales aplicando los pigmentos naturales de color sobre la cal fresca, siempre subido arriba de unos andamios, a una altura de 20 metros. Según Minguell, “este proyecto me ha obligado a recuperar los libros antiguos de los maestros italianos, a estudiar los pigmentos y las técnicas de proyección y de distorsión de las imágenes”. El artista ha especificado que los temas bíblicos siempre van acompañados de la interpretación del paisaje, así “los colores que llenan las paredes son los que podemos ver la comarca del Urgell”.

Primera etapa: “ Resurrectio”

Como ya es sabido, se trata de pinturas ejecutadas al fresco sobre muro. Fueron realizadas entre el 2004 y octubre de 2005. Sus dimensiones alcanzan una extensión aproximada de 180 metros cuadrados, con una altura máxima de 20,70 metros y un diámetro del arco de 10,50 metros. Su localización la encontramos en el muro izquierdo del crucero y su vuelta. Para ello fue necesario un andamio de dieciocho metros, equivalente a cinco pisos de altura, por nueve metros de ancho. Se necesitaron más de dos toneladas de mortero de cal, pigmentos y cuatro meses de trabajo “in situ” para vestir los 180 metros cuadrados de muro y arcos correspondientes.

Josep Minguell firmó “Resurrectio” el 20 de octubre de 2005 y su bendición solemne tuvo lugar el día 3 de diciembre del mismo año, en una ceremonia presidida por Mn. Josep Traserra, obispo de Solsona. En una descripción resumida de sus aspectos iconográficos e iconológicos, puede observarse como el muro vertical trata el tema de la Resurrección, construyendo la escena a partir de la fuerza simbólica de los elementos que la forman y representando el momento del descubrimiento del sepulcro vacío.

Al mirarlo, nos percatamos de la interpretación contemporánea tan característica en su obra, al tiempo que suponen una nueva aportación artística a la espléndida arquitectura barroca clasicista del templo Tàrrega, obra del tracista carmelita Fray José de la Concepción (S. XVII) .

Viendo la escena en su conjunto, nos damos cuenta de su especial iluminación que nos transporta hacia un paisaje primaveral mientras que mientras desde el suelo, la gran losa del sepulcro y el sudario, nos remiten a la inminente Resurrección. Flanqueando el sepulcro se encuentran los guardias expectantes, en el marco de la más genuina tradición representativa de contenido epistemológico, así como las jarras de los ungüentos, que simbolizan las mujeres que fueron al sepulcro para ungir a Jesús muerto, y que fueron descubridoras de

su ausencia como testimonio mudo y perenne de la escena que se desarrolla, un olivo nos recuerda un sereno Getsemani.

En un rico conjunto de figuraciones, que cubren la parte superior del muro y su arco aparecen desde figuras bíblicas que aluden a la muerte y a la resurrección, se trata de Jonás, el gran pez que lo devora y Elias en su carro de fuego.



Fig 45.



Fig 46. Primera etapa: "Resurrectio". Fotografía de Natalia Quílez

Segunda etapa: “Nativitas”

Pinturas ejecutadas con idéntica técnica, durante el verano de 2007 y de las mismas dimensiones que las anteriores.

Se ubican en el muro situado frente a “Resurrectio”, es decir, a la derecha del crucero y a la izquierda del altar mayor. Desde el punto de vista iconográfico, el conjunto mantiene una composición de carácter simétrico con respecto a “Resurrectio”.

Así pues, el conjunto “Nativitas” sigue una simetría compositiva en relación a Resurrectio. En los primeros estudios del artista sitúa, en los extremos de la bóveda que cubre la escena central, unas referencias al profeta Isaías con las brasas que purifican sus labios y también a San Juan Bautista, que clama en el desierto. En la parte central de la bóveda, la estrella y el ángel anunciador.

En los extremos del arco que cubre la escena central unas referencias al profeta Isaías con las brasas que purifican sus labios, y también a San Juan Bautista, la voz que clama en el desierto. En la parte central del arco hallamos la estrella y el ángel anunciador.

Merecen mención especial, las representaciones del muro frontal que aparecen sobre un fondo de paisaje invernal tomado referencialmente de aquel que resulta el propio de la comarca del autor: El Urgell y en el que podríamos identificar incluso determinados caminos, árboles o animales, de lo que se induce una sensación de peligro por la intervención del hombre.

La escena principal, el Nacimiento, lo ubica en una cabaña integrada al paisaje, con las figuras que aparecen en la tradición iconográfica, pero rehuyendo la representación de la adoración para buscar una escena más íntima y cercana: la madre y el hijo, envuelto en un paño blanco, es un elemento simétrico al sudario de la Resurrección. Se trata de una escena de una sensibilidad intimista. Excluye la escena de la Adoración “ex-profeso” con este propósito, acentuando la figura

de la madre que observa a su hijo; el padre, sostiene la vara florecida en alusión al árbol de Jesé. Cerrando la escena la mula y el buey . Igualmente, la Epifanía aparece como referencia a los Magos y a sus ofrendas: de oro (realeza), incienso (divinidad), y mirra (muerte como redención).



Fig 47. Segunda etapa: "Nativitas" en fase de ejecución pictórica, con los andamiajes instalados para ese fin.



Fig 48. Segunda etapa: "Nativitas".

Tercera etapa: “Liber genesis”:

Primer relato: Relato de Caín y Abel.

Segundo relato: “El diluvio” y “El Arca de Noé”, “La salvación” y “La paz con Dios”.

En las bóvedas de la nave central se ubica esta tercera etapa finalizada en el verano de 2009, siendo sus características técnicas, estilísticas de la misma naturaleza que las anteriores y sus dimensiones algo mayores, 200 metros cuadrados. Trata del Libro del Génesis, y aborda en las dos primeras vueltas de la nave central su “Liber genesis” plasmando la creación del universo y del hombre, así como las disputas entre Caín y Abel, entre otros pasajes.

Liber Genesis corresponde a la realización de la primera fase de pinturas murales al fresco en las bóvedas de la nave central de la iglesia parroquial de Santa María del Alba de Tàrrega. Los frescos ocupan la mitad de la superficie total de las bóvedas de la nave, con el siguiente programa iconográfico:

-En la primera vuelta se interpretan los textos que relatan la creación del mundo. Los días de la creación del universo, la creación del hombre con arcilla y la vida en el paraíso son temas que tienen una larga tradición en la pintura, ofrecen muchas posibilidades plásticas y alcanzan una fuerte actualidad en plantear la relación del hombre con su entorno natural.

-La segunda vuelta tratará dos relatos. El primero, el de Caín y Abel, representa la ruptura con Dios, manifiesta las dificultades de la convivencia entre los hombres y el rechazo a la venganza. El segundo relato tratará los temas del diluvio y el Arca de Noé, la salvación y la paz con Dios.



Fig 49. Bóvedas de Santa Maria del Alba antes de la realización de los frescos de la Tercera etapa: "Liber genesis". Véase las pinturas ornamentales que Jaume Minguell, padre de nuestro pintor, ejecutó a principios de los 40 . Fotografía de Natalia Quílez.



Fig 50. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 51. Tercera etapa "Liber genesis". Ejecución pictórica finalizada. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 52 Fotografía de Natalia Quílez



Fig 53 Fotografía de Natalia Quílez



Fig 54. Fotografía de Natalia Quílez

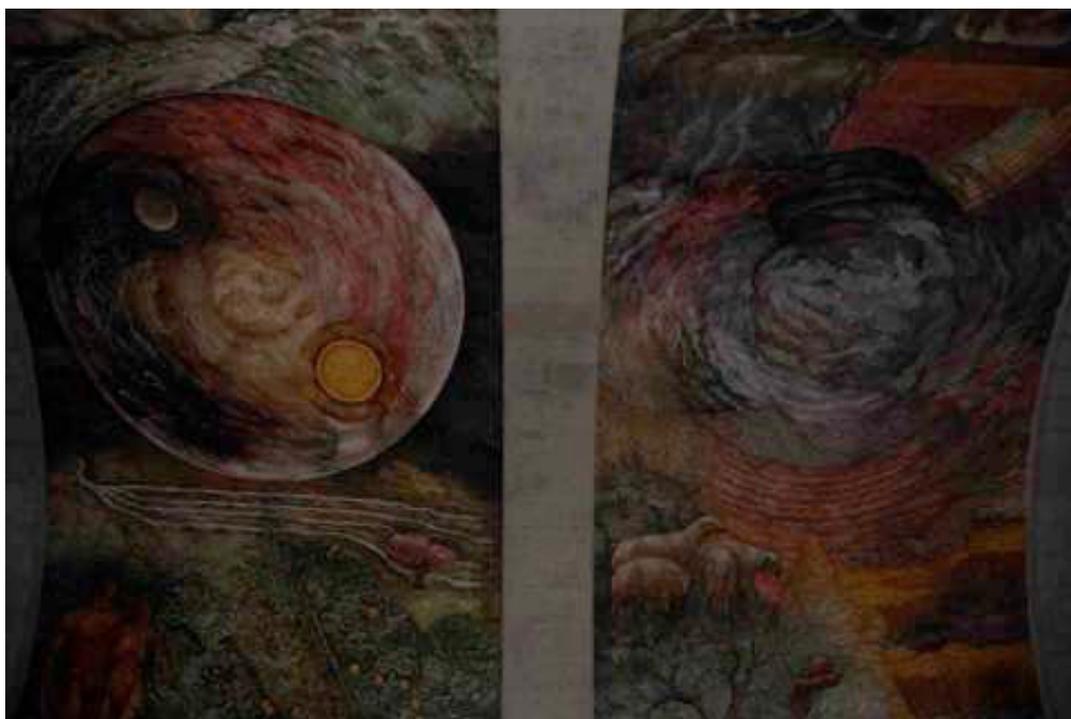


Fig 55. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 56. *Fotografía de Natalia Quílez*



Fig 57 Fotografía de Natalia Quílez

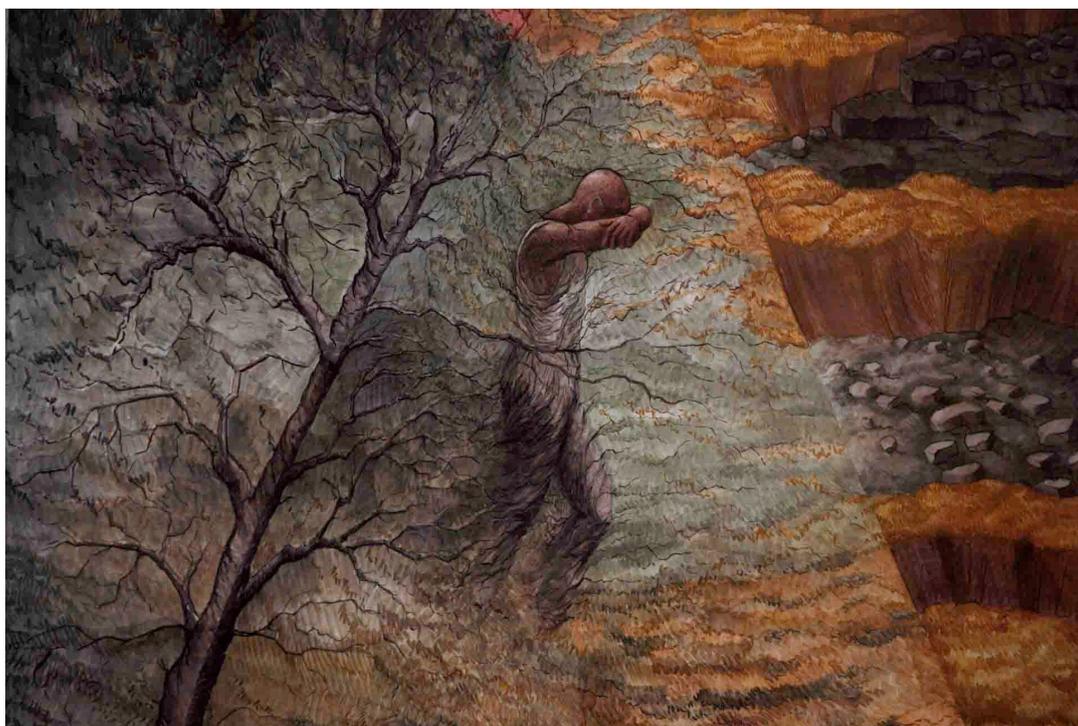


Fig 58 Fotografía de Natalia Quílez



Fig 59 *Fotografía de Natalia Quílez*



Fig 60 *Fotografía de Natalia Quilez*



Fig 61 *Fotografía de Natalia Quilez*



Fig 62 *Fotografía de Natalia Quílez*

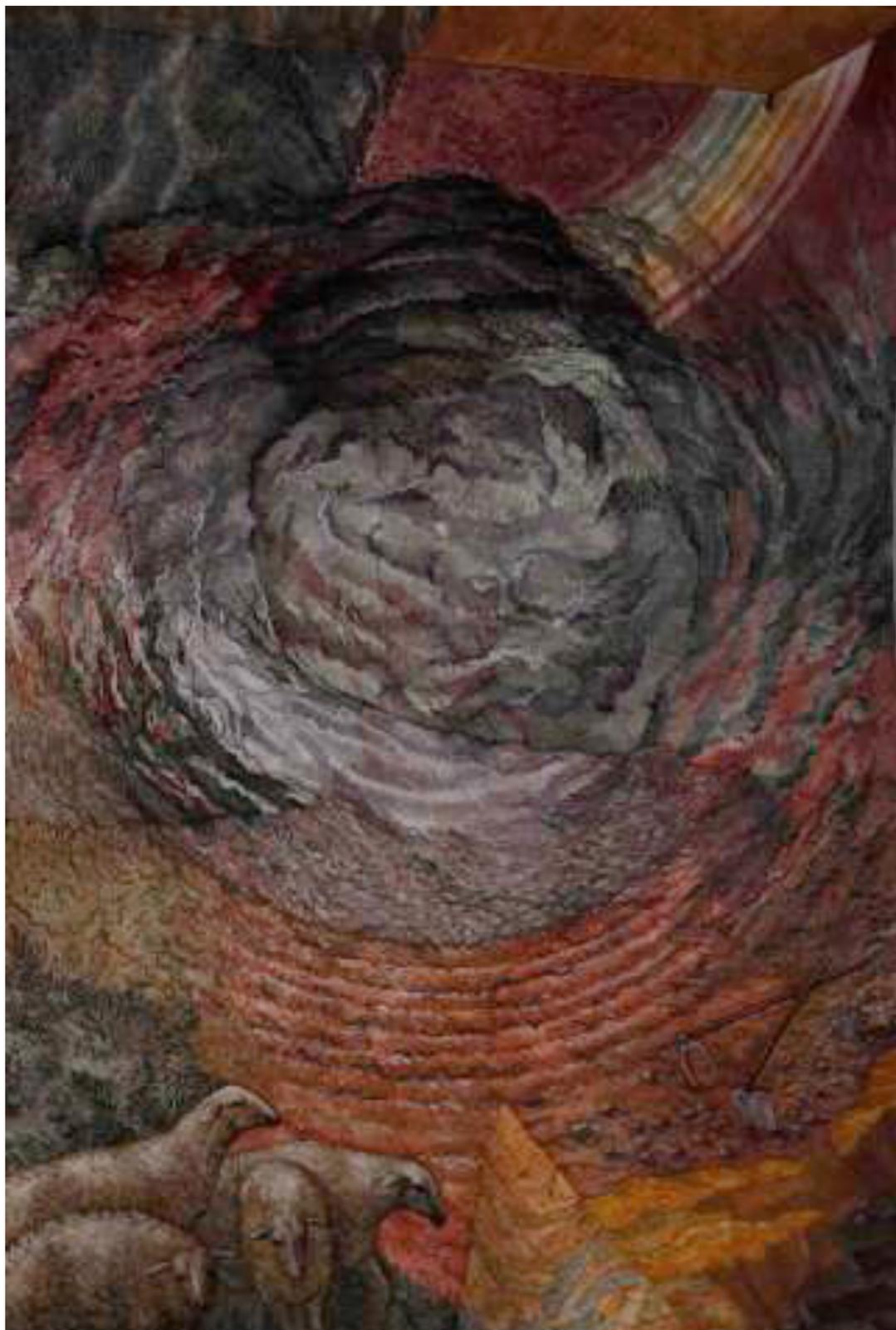


Fig 63 *Fotografía de Natalia Quílez*

Cuarta etapa. “Escenas del antiguo testamento”.

Esta cuarta fase, objeto de la presente investigación, se formaliza sobre la segunda parte de la bóveda y se culmina en septiembre de 2011. Sumada con la anterior se contabilizan hasta 400 metros cuadrados de murales en la nave central. Todo este conjunto descrito de cuatro partes alcanza una superficie de 800 metros cuadrados, muy parecida a la de la Capilla Sixtina, del Vaticano. Además, Minguell nos explica: “-... que tanto la temática de los frescos como las dimensiones del templo, con una altura de 18,5 metros y una anchura de 11 metros, son igualmente muy similares a los de la Capilla Sixtina...”-

En concreto, el artista nos habla de su trabajo en la última bóveda de la nave central, a modo de un proyecto “extenso y complicado” donde se evocan diferentes fragmentos de la historia de la salvación: “-Es un tema muy recurrente a lo largo de la Historia del Arte pero yo hago una interpretación contemporánea...”-, explica el pintor. Se trata de la última fase de su conjunto de frescos de temática bíblica que ornamentan esta iglesia parroquial. En concreto, pinta las dos últimas bóvedas de la nave central con escenas del Antiguo Testamento referentes a los profetas Abraham, Isaac y Jacob, el árbol de Jessé y Moisés cruzando el mar Rojo. Sobre la contemporaneidad de esta obra, apuntada por el propio Minguell, no podemos por menos que compartirla y ello en base a sus características estéticas y conceptuales, inmersas en la representación actual y herederas directas de las formas imperantes a lo largo de la experimentación pictórica del siglo XX.

Esta fase culmina el conjunto y comprende las dos últimas vueltas de la nave central de la iglesia. La superficie de estas dos vueltas es de 200 m², con una altura máxima de 18 mts. Los temas tratados son los siguientes: tercera vuelta, dedicada a los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob: la tienda plantada entre las encinas de Mambré con Abraham y Sara que da hospitalidad a los viajeros.

Culmina la vuelta el cielo de estrellas, que representa la descendencia de Abraham. En el otro bajando, aparecen las figuras de Isaac llevando leña al fuego del sacrificio, con Rebeca junto al pozo y Jacob en el sueño de la escalera donde los ángeles suben y bajan comunicando la tierra con el cielo. A su lado, vemos Raquel y Lía.

La cuarta vuelta muestra el paso del mar Rojo, camino de liberación y tema relacionado con la resurrección. En el otro lado, vemos el árbol de Jessé, representación de la dinastía de David con el último brote que florecerá, evocando la figura del Mesías, motivo relacionado con la natividad. Culmina la vuelta la luz del sol del cántico de Zacarías.



Fig 64. Andamiajes instalados para la ejecución pictórica de la 4ª fase: "Escenas del antiguo testamento".
Fotografía de Natalia Quílez

El andamio es el medio que permite el acceso del pintor en las partes altas de la construcción, para depositar herramientas y materiales y desarrollar su tarea. Los andamios sirven para construir el muro siguiendo unos niveles de trabajo horizontales, determinados a partir de la medida de la altura de un hombre, llamados pontate. Estos sirven para ordenar las tareas, situar las herramientas y facilitar desplazamientos horizontales. Entre niveles se generan unas zonas

críticas donde se hace difícil operar, por este motivo, Minguell sigue dos tipos de estrategias:

- Reduce la significación visual de las zonas críticas de modo que simplifiquen su trabajo del pintor.
- Mueve los niveles o desmonta progresivamente el andamiaje para eliminar el obstáculo.

Además, los pilares verticales generan una problemática análoga a los niveles horizontales: zonas críticas y fragmentación. La clase de andamios y el proyecto de montaje condicionará la organización del trabajo, la fatiga del pintor, la seguridad y los riesgos laborales (posibilidad de accidentes y defectos de postura), la ordenación de las jornadas y la aproximación al muro.



Fig 65. Fotografía de Natalia Quílez

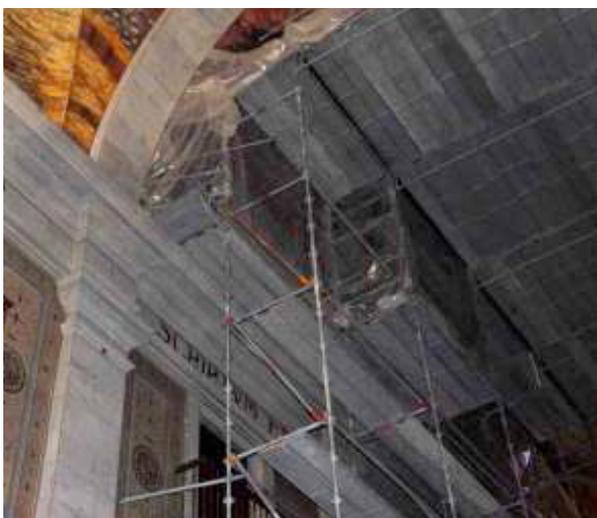


Fig 66. Fotografía de Natalia Quílez

Fig 63 y 64. Minguell sigue el siguiente recorrido hasta acceder a los frescos: llega hasta el edificio, se desplaza por el interior de las estancias que lo conducirán al lugar de las pinturas y finalmente accede al plano pictórico a través de las andamios, que son la vía de aproximación que le lleva directamente a las superficies pictóricas. Este ascenso es el paso del espacio real al de la pintura.

En este sentido, Minguell se expresa del siguiente modo: “Cuando pinto frescos hago la parte final de este tráfico transformado con la ropa de trabajo, subo a los andamios con el correspondiente esfuerzo físico, concentrado en el ascenso, evitando y controlando riesgos. El andamio me sitúa en posición elevada, distante del plano del tierra, aislado de la realidad y encarado a la superficie pictórica, en la precisa posición que me permite tocar el muro y pintarlo. Me facilita el distanciamiento de la realidad, alejarme de las personas presentes en el lugar, acercarme y elevarme por encima el punto de vista de los futuros espectadores y también el aislamiento y concentración indispensables para la ejecución de los frescos.

El andamio actúa como taller reducido, espacio frágil y móvil, personal, autosuficiente y incomunicado. La transformo en un microtaller donde dispongo de todos los utensilios y materiales para pintar al fresco.

Trabajar en él exige seguir reglas concretas, los movimientos son estrictos y medidos, en el lenguaje popular se habla de andar con pies de plomo, esto significa pasos pesadas, fijando el pie en el suelo, tanteando y marcando el espacio, la percepción se concentra frente al muro.”



Fig 67. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 68. Fotografía de Natalia Quílez

Fig 65 y 66 Montaje del andamio para la realización los frescos “Escenas del Antiguo testamento”. Fotografías de la autora. Hay que conseguir estabilidad en la estructura de 18 m sin anclajes en los muros, acceso a toda la superficie de la intervención, bóveda incluida, un sistema de carga de materiales y las medidas de seguridad correspondientes.



Fig 69. Lateral izquierdo 4ª bóveda. En el otro lado, vemos el árbol de Jessé, representación de la dinastía de David con el último brote que florecerá, evocando la figura del Mesías, motivo relacionado con la natividad. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 70. El pintor haciendo una demostración de la técnica del fresco ante la prensa. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 71. Moisés cruzando el mar Rojo, camino de liberación y tema relacionado con la resurrección. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 72. Moisés cruzando el mar Rojo. Detalle. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 73. lateral derecho de la 3ª bóveda. El pintor en pleno proceso de ejecución pictórica. Vemos Raquel y Lía. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 74. El autor finalizó la obra en septiembre de 2011, después de un trabajo pictórico de seis años y con una superficie similar a la de la Capilla Sixtina: unos 800 metros cuadrados de superficie pintada. Vemos al pintor dando las últimas pinceladas del arbusto que acompaña la escena de Rebeca junto al pozo. Fotografía de Natalia Quílez

CAPÍTULO II. El proyecto

- II.1** La protoimagen y el proyecto
- II.2** Observaciones , esbozos y cartones
- II.3** Estrategias empleadas por el pintor
- II.4** Estrategias compositivas aplicadas
 - II.4.1** Adaptación al plano arquitectónico
 - II.4.2** Adaptación a la escena
- II.5** Estudio temático e iconográfico de antecedentes :
Pinturas de la Diputación de Lérida.

II. 1 La protoimagen y el proyecto

Llevar a cabo una realización artística supone un estímulo inicial que puede adoptar muchas y diferentes formas, así como poseer distintos orígenes. Dejando a un lado el tipo de propuesta – personal, de encargo, etc.- o la tipología procedimental y técnica, el instinto creativo, llamémosle numen o inspiración, se despliega necesariamente, adoptando en su génesis más absoluta la forma de una imagen mental, lo que denominamos protoimagen., en definición de M. Quílez Bach : “-...la inicial sensación e impresión mental que engloba la totalidad del proyecto a modo de protoimagen.-“ (1)

Esta idea o protoimagen, suele estar clara desde el principio, sufriendo hasta llegar a su solución práctica variaciones que pueden ser de cierta importancia, pero que no afectan a la imagen mental de esta idea con grandes cambios, incluso cuando se lleva a cabo la ejecución de la obra y más allá del proyecto elaborado. La pintora Georgia O’Keeffe, se manifiesta en el mismo sentido: “- ...de manera general, raramente empiezo un cuadro sin tener una idea muy clara. Desde el principio yo se lo que quiero hacer, y si no tengo nada en la cabeza, yo no hago nada.-“(2)

El pintor Charles Sheeler, de muy distinta naturaleza, converge no obstante en la misma dirección refiriéndose concretamente a su obra “Upper Deck”: “- .. yo reflexiono, Piero de la Francesca no se limitaba a tomar una tela y después mirando la superficie preguntarse ¿ qué voy a pintar hoy ¿, yo tengo la costumbre de fabricarme una idea previa, y poco a poco una imagen mental antes de meter algo en la tela sin saber. Alguna cosa vista que se remonta sin cesar en la memoria, con una insistencia cada vez mas viva y con detalles que habrían escapado de una primera mirada..“(3)

Notas

(1) “Espacio real y espacio ficticio. La representación figurativa: desarrollo de un retrato pictórico”. Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona. Pág. 222. Barcelona 1986

(2) La pintora Georgia O’Keeffe, en el catálogo “Los Realismos 1919-1939”, París 1981

(3) Charles Sheeler en el Catálogo “Les realismes.1919-39”, Paris 1981. Traducción de la autora.

El artista y profesor Miquel Quílez, profundizando en esta cuestión nos explica su experiencia, ante una situación muy condicionada, un encargo pictórico: “... y un grado de tensión mayor al habitual, empecé manipulando la “nada” situado frente al blanco soporte y a estudiarlo, “sintiendo” las posibilidades que mentalmente proyectaba sobre él. Por lo que hacía al color, las imágenes mentales proyectadas, aportaban simultáneamente un color mas o menos vinculado a mi experiencia y a la de la imagen en si misma, así pues, como suma de ambas, los rosáceos, opalinos o azules de sus partes iban ligados en la imagen total...” (4)

Esta actitud, permite pensar que el núcleo de la obra futura, se formaliza a partir de la protoimagen y que puede hacerlo, según los casos: Desde la estructura de dos o tres dimensiones hasta la regularidad o no de la forma, el soporte y sus dimensiones se comportan como si de un crecimiento se tratara; crecimiento capaz de encontrar los límites exteriores idóneos para la obra y sus partes compositivas interiores. Esta flexibilidad del formato no suele darse en la pintura mural, dado que la superficie a pintar está previamente determinada en general, y con unos límites que la enmarcan.

Así, en el caso predeterminado y extremo de la pintura mural al fresco, que implica de forma ineludible la obtención de un proyecto previo, parece claro afirmar que la fijación de la protoimagen restará ubicada en el mencionado proyecto previo, si bien puede tener un grado indeterminado de flexibilidad, es decir, un proyecto abierto. En cualquier caso podemos afirmar que la protoimagen es una anticipación del resultado.

Notas

(4) Quílez Bach, Miquel. *Opera cit.* Pág. 245. Barcelona 1986

De hecho, ubicar en la propia práctica artística el pensamiento pictórico, responde a las características que identificamos en la obra de arte, capaz de reunir forma y contenido, contrariamente a las realizaciones científicas en las que hay que demostrar lo que se dice para así ofrecer una sola interpretación, mientras que el arte pretende “mostrar” en la presencia de una obra todo aquello que contiene y que es interpretable.

En la fase proyectual los pintores de frescos pueden crear varias propuestas, representaciones, pensamientos e ideas, resoluciones, opciones y variaciones hasta llegar a conclusiones.

Definir el proyecto supone decidir y afirmar unos criterios pictóricos y a la vez negar y desestimar otros. El momento de definición del proyecto es el resultado de la materialización de la idea primigenia o protoimagen, es un punto crítico de inflexión donde concluye el periodo fundamental del pensamiento pictórico y se ofrece como solución viable desde el punto de vista técnico y conceptual, en una clara simbiosis.

El proyecto mural

Es en esta fase, la del proyecto, (cuando la suma de imágenes mentales previas impulsan de forma necesaria su materialización), es cuando los artistas traducen sus ideas y emociones en “datos” visuales y reflexiones susceptibles de anotación y que permitan avanzar en el camino de la realización. No se nos escapa que en la práctica de la pintura mural al fresco, esta nueva fase cobra un inusitado interés, teniendo en cuenta que el proyecto que se gesta pretende superar los inconvenientes y dificultades de todo tipo que plantea la pintura al fresco y que de manera general podríamos resumir así:

- a) la dificultad del procedimiento en si mismo, que exige agilidad y profesionalidad.
- b) superficies pictóricas de grandes dimensiones

c) sesiones (giornatas) en las que se resuelven una o varias fracciones (pontatas) en las que se ha dividido la pintura global coincidiendo con la estructura del andamiaje.

d) la elevada dificultad de efectuar rectificaciones o arrepentimientos.

De ahí que Minguell no regatee esfuerzos en este sentido, si bien muestra muy a las claras cuales son sus metodologías preferidas y cuales no lo son, tanto de orden proyectual como de su traslado al muro.

De hecho, el concepto de proyecto es más habitual en prácticas asociadas a la arquitectura, la ingeniería o el diseño. En estos campos, el proyecto es el conjunto de planos normalizados, cálculos, dibujos e indicaciones que aportan una idea precisa de cómo tiene que ser la forma proyectada, de forma que quien hace esta función pone a disposición de otra persona el proyecto para que lo haga realidad en un futuro; se considera pues una definición potencial de las formas.

En el ámbito de la pintura en general, la situación es bien diferente. Se debe tener en cuenta que el proyecto logra otras significaciones y características dado que se considera al proceso proyectual como un proceso íntimo y personal del pintor, sin interferencias externas, puesto que es él mismo quién lo hace realidad. La práctica de la pintura oscila entre el pensamiento y la acción. El proyecto en pintura representa una suma y separación de estas dos funciones. Es el mismo pintor quien proyecta y ejecuta teniendo en cuenta que no presenta una resolución definitiva de la pintura final, sino que es el proyecto una indicación de sus rasgos fundamentales. La práctica pictórica posee una materialidad que permite acoger arrepentimientos, rectificaciones y cambios, cuestión esa que el proyecto no puede prever.

Finalmente podemos decir que en principio, “el proyecto es un elemento que no tiene una finalidad artística propia, sino que cumple

unas funciones operativas y recoge unas indicaciones que serán finalmente reflejadas en los murales al fresco correspondientes. Podemos definirlo en la pintura mural al fresco, como un conjunto de documentos, maquetas, dibujos, imágenes y textos del pintor que le permiten su realización y aportan una idea aproximada de cómo será éste”.

Probablemente merezca la pena hacer una alusión a las tecnologías más sofisticadas que en el proceso de proyectación permiten una visión de continuidad sobre el objeto de estudio . Históricamente se trate de proyectos dibujados o pintados siempre han representado una ventana que conduce la imaginación del artista hacia su propuesta y por lo tanto dejan muchos aspectos abiertos a interpretaciones que facilitan una participación activa del espectador.

Pensemos que el proyecto construido desde el dibujo o la pintura permite un conocimiento interno de cada uno de los pasos dados, un proceso construido desde la suma de los factores; en cambio los programas informáticos de simulación en tres dimensiones, con visualización de itinerarios, proporcionan unas indicaciones espaciales completas y dinámicas y aproximan el espacio arquitectónico a través de la pantalla del ordenador. También facilitan una imagen elaborada del proyecto a modo de imagen final, definitiva y por lo tanto evitan que el espectador haga el esfuerzo de reconstrucción mental de la propuesta y considere lo que ve virtualmente como el efecto real de las pinturas. La pasividad del espectador hace considerar la propuesta como un proyecto cerrado y altamente definido, sin apenas opción al diálogo, sin ninguna posibilidad de interpretación individualizada.

II.2 Observaciones , esbozos, cartones

Como veníamos diciendo, el proyecto que se obtiene, mas o menos abierto o en ocasiones cerrado, representa una primera superación de las previsibles dificultades que contiene la obra y aunque la realización de los frescos sea la fase operativa mas importante y más visible, ésta es el resultado de decisiones y pensamientos previos establecidos en el proyecto. Por este motivo, la fase proyectual es compleja y a la vez fundamental.

Josep Minguell manifiesta su idea de proyecto y la de sus funciones de la siguiente forma:

“- El proyecto en la pintura mural al fresco logra un amplio abanico de funciones: Es pauta básica para la ejecución de las pinturas y según el tipo de pintura, el proyecto destacará la forma y sistema de interpretación, las condiciones de reproductibilidad , las pautas generales y criterios del color. Estas pautas orientarán el pintor en la realización de pinturas.

En la representación del espacio: El proyecto-pintura mantiene una analogía con el concepto de proyección geométrica que hace posible la representación del espacio en un plano o en una recta. Los sistemas de proyección geométrica convierten el espacio arquitectónico tridimensional en un conjunto de proyecciones bidimensionales y también reducen su escala para hacerla más operativa. Estas reducciones posibilitan al pintor una agilidad de pensamiento que transforma la experiencia espacio-tiempo en una imagen plana que traslada del ámbito arquitectónico al ámbito pictórico. Aunque los sistemas de proyección bidimensional sean muy habituales, no son los únicos; el proyecto también se puede manifestar en maquetas tridimensionales, las cuales sólo reducen su escala de dimensiones.

Como plan de futuro: El proyecto lo podemos entender como la voluntad de hacer una cosa, como el proceso o plan que se prevé para realizarla. Estas intenciones corresponden a una proyección del pensamiento del pintor, una dimensión abierta al futuro.

Proyección de la pintura sobre la arquitectura: El proyecto es la representación de una forma pictórica sobre el espacio arquitectónico. Definición estratégica y elemento operativo de trabajo: Coordina las acciones y maniobras del pintor para lograr un objetivo. Las estrategias sirven para concebir, preparar y dirigir las pinturas murales al fresco. El proyecto puede contener también indicaciones técnicas para el pintor, definición de las jornadas y de los niveles horizontales de trabajo de los andamios. Las retículas de ampliación son un ejemplo.

Elemento de comunicación: El proyecto refleja los objetivos y conclusiones del pintor y permite a la vez la previsualización o sugestión de su trabajo a terceras personas. Es un elemento de comunicación externa de su pensamiento, pone en evidencia los efectos del resultado. También disocia las actitudes creativas y las de realización.

Elemento de resolución: El proyecto proporciona una visión e interpretación globales puesto que sintetiza y recoge las diferentes vertientes (compositiva, iconográfica, espacial...); tiene un carácter conclusivo, obliga a decidir y a seleccionar las aportaciones y a establecer la divisoria entre pensamiento y acción. –“ (5)

Notas

(5) Minguell, Josep ópera citada pp. 135-136

Bocetos preparatorios para las bóvedas 3 y 4 de la Iglesia de Santa María del Alba. Fases de desarrollo. Fragmentos y detalles. Acuarela y Gouache sobre papel. Fotografías de Natalia Quílez.



Fig 75. Fotografía de Natalia Quílez

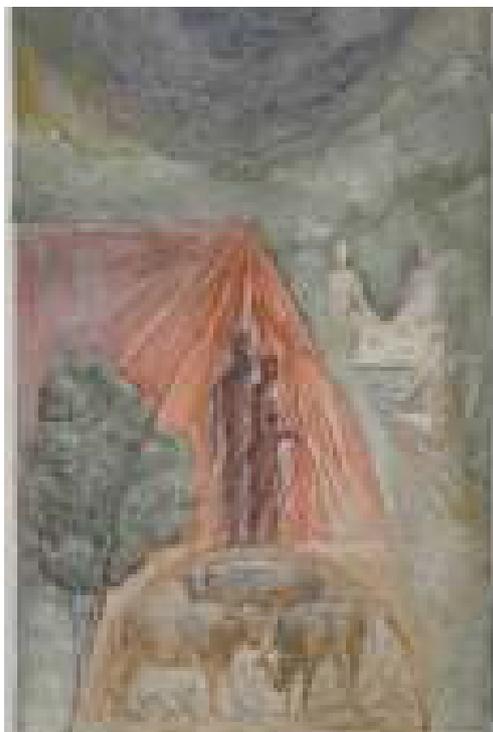


Fig 76. Fotografía de Natalia Quílez

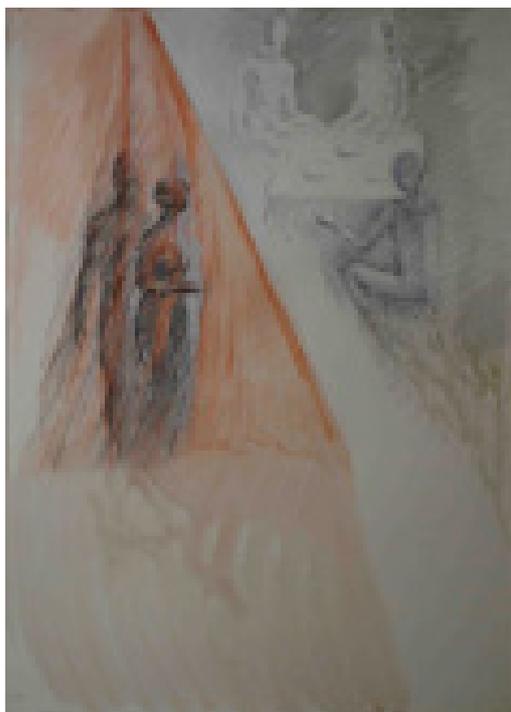


Fig 77. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 78. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 79 Fotografía de Natalia Quílez



Fig 80. Fotografía de Natalia Quílez

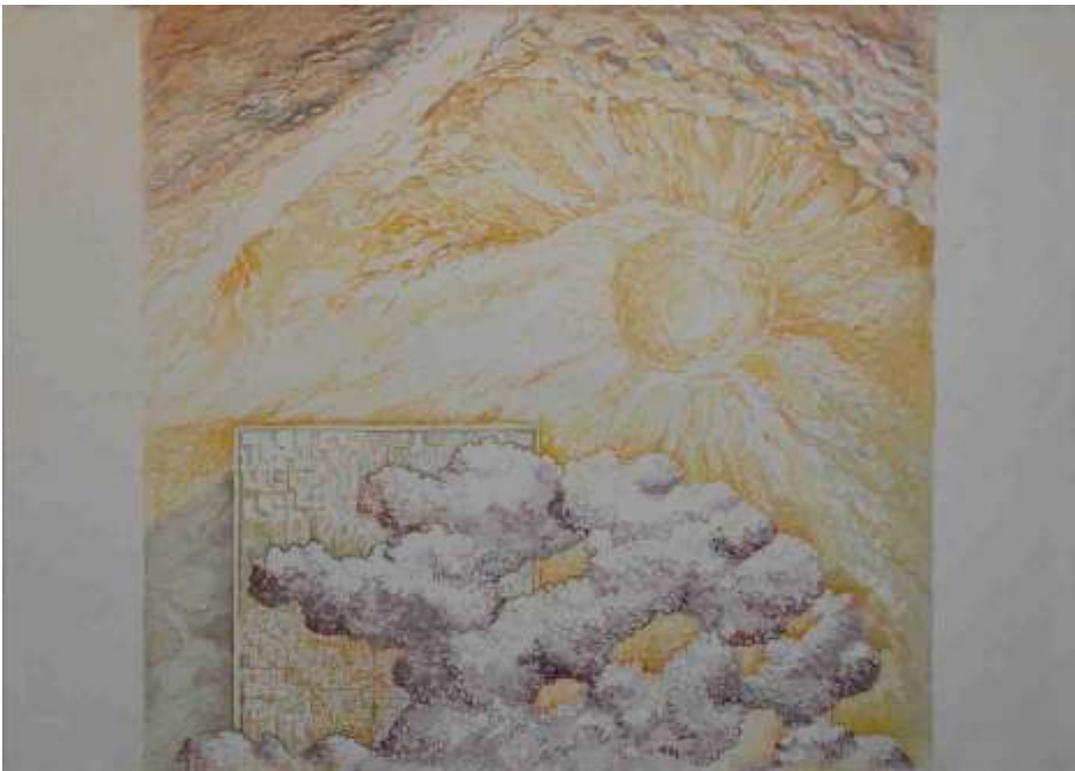


Fig 81. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 82. *Fotografía de Natalia Quilez*



Fig 83. *Fotografía de Natalia Quilez*



Fig 84. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 85. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 86. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 87. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 88. *Fotografía de Natalia Quilez*



Fig 89. *Fotografía de Natalia Quilez*



Fig 90. Fotografía de Natalia Quilez



Fig 91. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 92. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 93. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 94. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 95- *Fotografía de Natalia Quílez*



Fig 96- *Fotografía de Natalia Quílez*



Fig 97- *Fotografía de Natalia Quílez*



Fig 98- *Fotografía de Natalia Quílez*



Fig 99. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 100. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 101. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 102- Fotografía de Natalia Quílez



Fig 103.- Fotografía de Natalia Quílez



Fig 104- Fotografía de Natalia Quílez



Fig 105. Fotografía de Natalia Quílez



Fig. 106
Josep Minguell Cardenyas

En la realización de los cartones a transferir una vez más resulta sorprendente la opinión que sobre ello ostenta Antonio Palomino y Velasco, quién entiende que el cartón o dibujo final del proyecto deviene su elemento fundamental, si bien profundizando en la cuestión aconseja evitar una excesiva y precisa resolución capaz de agotar la vena creativa del artista, convirtiendo al cartón en una obra final cerrada en sí misma, en lugar de constituir su origen. A título de ejemplo y en referencia a esta práctica por parte de grandes artistas del renacimiento tardío, como Rafael o los Carracci, manifiesta:

“...respecto de esta práctica dibujaban los cartones tan digeridos, y tocados de claro y obscuro sobre papel pardo (que siempre usaban) que después de haber servido, se estimaban mucho entre los pintores: como hoy se estiman en Italia los de las obras de Miguel Angel, Rafael, Aníbal, y otros. Pero habiéndose experimentado, que esto gastaba el gusto de suerte, que cuando el artífice llegaba a la ejecución de la obra, ya no le tenía; se ha excusado este inmenso trabajo. Y más cuando sería inútil habiéndolo de estarcir, y ensuciar con el polvo del carbón: cuya práctica, y la de pasar los perfiles con el lápiz, se ha experimentado en nuestros tiempos, ser mucho más cómoda, fácil, y breve. Circunstancias todas no despreciables, cuando conducen a la mayor perfección del fin, en que no conviene, éste ya gastado el gusto del artífice. –“(6)

Paul Baudoüin considera el proyecto como la resolución definitiva del mural y escribe: “...Cuando un fresquista comienza a pintar sobre el muro, su obra está ya determinada y resuelta; será hermosa o fea, de formas nobles o vulgares; de colores armoniosos o no; pero ya se como ha sido concebida y reflexionada. Un fresco no se presta para

Notas

(6)) *Palomino, Antonio, opera cit., págs. 576-580*

obras estudiadas insuficientemente. La tradición viene a considerar al proyecto como la imagen de la futura pintura y a la que hay que seguir con la máxima fidelidad para superar las trabas operativas del procedimiento -“ (7)

En la misma línea de respeto tradicional hacia el cartón o proyecto , el pintor y académico Juan Miguel Sánchez manifiesta: “- El boceto en el fresco, para mí lo es todo. Sin él me perdería en ese agobiante gran plano del muro visto desde el andamio, y en el que no puede apreciarse nunca bien el conjunto de lo que vamos pintando hasta que no hemos terminado totalmente y ha desaparecido el bosque de palos y tablas que nos rodea. Mientras tanto, el boceto es nuestro guía y nuestro estímulo en todo momento...-“ (8)

Dando un amplio salto en el tiempo, podremos observar como estos planteamientos se mantienen de manera esencial en el nuestro. Podemos señalar en primer lugar, al artista que analizamos en este estudio, Josep Minguell, formado en lo que podríamos convenir como un academicismo actualizado, de raíz clásica, en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y sin olvidar la importancia de las lecciones recibidas de su padre, el pintor Jaume Minguell i Miret, de quién hereda su pasión por la pintura mural al fresco. Entendemos que la ocasión nos brinda la posibilidad de establecer determinados puentes y ejemplos y ello nos lleva en nuestro caso, hacia un conjunto de pintores contemporáneos, bien alejados del caso que nos ocupa, pero que entendemos con ciertas concomitancias . Tomamos como referencia a los Jasper Johns, Robert Mangold, Scully o Marden, si bien hallamos una mejor situación de complementación con este último, el pintor norteamericano Brice Marden, de signo minimalista.

De formación bien distinta, desarrolla un sentido refinado y delicado

Notas

(7) *Baudoüin, Paul, opera cit., pág. 26.*

(8) *SÁNCHEZ, Juan Miguel. <<Actualidad y enseñanzas de la pintura al fresco>>. Discurso de recepción 19 de noviembre de 1956. Boletín de Bellas Artes. 2ª. Época, núm. II. Sevilla: Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 1974, pág. 26.*

de color y una necesidad expansiva y envolvente a la vez, que le lleva a formalizaciones de gran formato fácilmente identificables como murales. Sus obras de desconcertante simplicidad se componen de paneles monocromos grisáceos de gran formato (unos veinte metros cuadrados de promedio), y frecuente predominio horizontal, si bien combinados con otros de vertical. Igualmente, el procedimiento pictórico utilizado se aleja de la pintura al fresco, suele trabajar con pintura encáustica a base de cera virgen de abejas, que otorga a la superficie un aspecto brillante y transparente, parecida a la de la pintura mural al fresco una vez bruñida su superficie. La aparente simplicidad de estas obras oculta un preciso estudio del proyecto, con dibujos y esbozos pintados en la búsqueda de tonalidades muy cuidadas. (9)



Fig.107 Brice Marden 398 x 512.
Adriatic 1972-73

Notas

(9) Estudiante de arte, Brice Marden se licencia por la Universidad de Boston en 1961 y adquiere su postgrado o master en la Universidad de Yale en 1963. Después de la primera época descrita, a mediados de los ochenta introduce en sus obras el gesto explícito, influenciado por la caligrafía, y lo hace en líneas que se cruzan a través de superficies coloreadas. Sin embargo recordemos que Marden ocultaba el proceso subyacente bajo la superficie austera de la obra, mientras que en sus últimos trabajos deja más a la vista la génesis de la obra, como es el caso de *Cold Mountain 6 (Bridge)* (1989-1991), de la serie *Cold Mountain*.



Fig, 108. Brice Marden/Artists Rights Society, New York

II.3 Estrategias del pintor

Al iniciar las fases del proyecto, las decisiones preliminares se han formulado en función de unas intenciones y de unas estrategias pictóricas resultado de la experiencia y sus aplicaciones. En la práctica, los muros que se pretenden pintar se manifiestan con la lógica complejidad del hecho y con unas interferencias naturales y siempre destacables en ambas direcciones: la del pintor y la de la pintura. Las citadas estrategias, se evidenciarán en el seguimiento del proceso de ejecución del proyecto mural, que describiremos en el capítulo IV de nuestro estudio.

Las estrategias, fruto como decíamos de la experiencia, han servido para ordenar unas tácticas que resultan sorprendentes y se han empleado de manera singular en cada una de las fases del proceso de realización de la pintura al fresco.

Los factores determinantes de estas estrategias básicas han tenido en cuenta el supuesto posicionamiento del espectador, a partir del cual se han ido estableciendo los distintos pasos, superada ya la disyuntiva jerárquica entre pintura y arquitectura y habida cuenta de los elementos formales que constituyen la pintura propiamente dicha. Se hace difícil describirlas por lo que conviene advertir que donde no llegue el discurso textual deberá llegar la imagen expuesta: donde la palabra termine, la imagen completa.

La adecuación de la forma al contenido se hace visible, no solo referida a la obra pintada, sino también en la elección y priorización de las diferentes iniciativas que como se verá el pintor Minguell desarrolla: el gesto temperamental y nervioso, que se hace muy palpable en la pincelada corta; el orden de los colores integrantes de una mezcla, casi siempre tomando como color de partida el del valor tonal; la primera mancha “acuarelada” sobre el húmedo “intonaco”; las pequeñas modificaciones al agregar en los tazones/paleta los colores cálidos o fríos en determinadas proporciones; el añadido de polvo de cal y agua no siempre en la misma proporción; la entonación de

una gama de grises determinada; la actividad casi frenética, luchando contra el tiempo; el disgusto o el placer contenido, ante los resultados que van obteniéndose; el reflejo paralelo en el rostro y hasta en la actitud general del cuerpo; las pausas de contemplación y reflexión inherente, etcétera.

II.4 Estrategias compositivas aplicadas

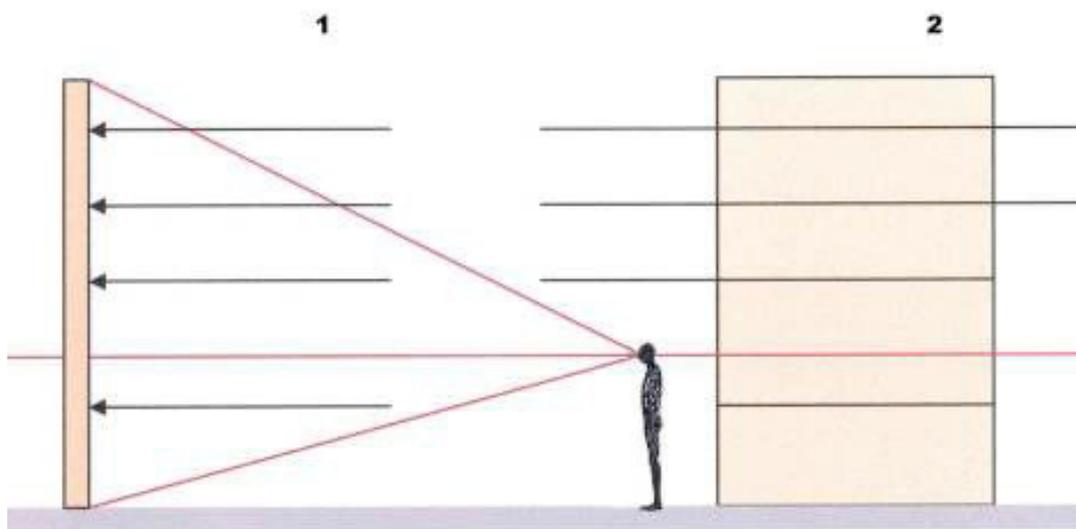
Si bien la composición ha sido utilizada en la pintura de caballete siguiendo diversos criterios vinculados al estilo visual y obedeciendo a leyes naturales estudiadas por la moderna psicología de la percepción, desde la Gestaltheorie, la pintura mural es uno de los ámbitos de pensamiento pictórico fundamental de la fase proyectual, ya que en los grandes espacios arquitectónicos amplifica su efecto y permite alcanzar un amplio abanico de funciones que podemos sintetizar:

- Correlaciones armónicas y espaciales en relación con la estructura formal y de relación entre arquitectura y pintura
- Integración visual de elementos arquitectónicos. Interrelación entre las diversas superficies pictóricas.
- Ordenación propia de las pinturas: dinámica perceptiva y dinámica visual. Armonía de proporciones, ritmo.
- Ordenación operativa (pontate, giornata): al trabajar con grandes formatos, el pintor se ve inmerso en la pintura, la composición actúa como sistema de articulación de la superficie pictórica y ordena a partir de sistemas de trazas correspondientes a los niveles horizontales de trabajo (pontate) y a las jornadas, el andamio es un elemento condicionante y el pintor en muchos casos debe preparar su trabajo de acuerdo con las posibilidades y dimensiones proporcionales que tienen. Por otra parte, la cuadrícula puede ser usada también como retícula para estructurar la composición.
- La estructura iconográfica: es una fórmula que puede ordenar el sistema compositivo.

II.4.1 Adaptación al plano arquitectónico

Ante un gran espacio delimitado por estructuras arquitectónicas, nuestro pintor tiene claro que éstas manifiestan una especie de dominio territorial, si bien se trata paradójicamente de un territorio que el pintor va a ocupar.

Este tipo de planteamiento, al mantener un efecto perceptivo que distingue e identifica lo arquitectónico, hace que el muro actúe como el continente de la pintura, enmarcándola y actuando como telón de fondo de la misma. El punto de vista del espectador posibilita un dinamismo perceptivo en el que su mirada se proyecta ortogonalmente sobre el muro, como en una proyección vertical sobre el punto principal (PP) del horizonte visual (HV). En este caso Minguell pinta sobre el muro, lo recubre, pero respeta su entidad.



Fig, 109. Pintura mural: **1.** Vista sección , **2.** Vista frontal. (Gràfico de Josep Minguell)

Desde el punto de vista formal el fondo pictórico mantiene el sentido superficial del muro aplicando tintas planas para integrar las formas y de esta manera define visualmente las superficies de la arquitectura. Por lo tanto, las superficies quedan definidas y se convierten en espacios neutros bidimensionales que actúan como continente de

los diversos elementos y formas visuales. Esta categoría de pintura mural conduce a interpretaciones y representaciones simbólicas y/o abstractas.

Los marcos, frisos y otros elementos de pintura decorativa y ornamental contribuyen a hacer una ordenación concreta de la arquitectura. En definitiva, la composición pictórica queda supeditada en parte a la arquitectónica. Podríamos considerar como ejemplo paradigmático de esta categoría a la pintura mural románica.

Desde el punto de vista de la representación y teniendo en cuenta la importancia que tiene en la pintura figurativa, la lectura de unas imágenes ubicadas en un mural de grandes dimensiones con respecto a un espectador medio, frustrará su visión ya que él no podrá mantener una mirada ortogonal sobre la pintura y el consecuencia la verá deformada. La simple dinamización del sujeto acarrea la visión deformada de la pintura, de ahí la importancia de prefijar el lugar idóneo donde deba ubicar al espectador para obtener una correcta visión.

El asunto se complica todavía más cuando el muro contenedor es una superficie curva y parece que ello ha llevado a pensar en correcciones de carácter anamórfico, para así recuperar la visión real del objeto representado. O si se prefiere la ilusión de una realidad visual.

En definitiva el espectador queda situado en un centro de visión único, que se corresponde con una posición frontal pero no coincidente con el eje ortogonal que une el punto de vista del espectador y el muro, ya que lo representado o parte de ello se encuentra por encima de su horizonte visual correspondiente.

El centro de visión de la pintura deviene diferente y autónomo de este punto de mira. Y es por esta razón que el muro se interpreta como una superficie fluctuante entre la percepción de lo verdadero y lo representado a modo de conciencia de la representación.

La llamada perspectiva cónica, es el sistema de representación que

permite abrir este espacio interior, una ventana en el muro, y se aplica buscando un equilibrio entre la superficie mural y el espacio representado.

Como decíamos anteriormente, el pintor a partir de su experimentado conocimiento crea en el soporte pictórico mural otro espacio. Utiliza claves que generan efectos de profundidad pero siempre con un equilibrio entre profundidad y entidad superficial.

La atenuación del color modelando el claroscuro y la composición armónica son los recursos empleados para lograr este equilibrio. Recordemos en este sentido la perspectiva aérea y el sfumato de Leonardo da Vinci o la perspectiva renacentista, la cónica, usada como recurso compositivo en este caso, amén de las trazas para ordenar el espacio pictórico. Panofsky nos describe el espacio creado a partir de la perspectiva cónica como: "...construcción espacial unitaria, no contradictoria, de extensión infinita ...-" .y Gibson, la cita como una de las más importantes claves de representación de las tres dimensiones del espacio en el plano (10).

Las pinturas de Minguell, son un ejemplo del uso simultáneo de los conceptos de pintura mural representacional y pintura mural ilusoria, a partir del doble uso de los sistemas de perspectiva. Estas pinturas resultan paradójicas, ya que nos muestran dos representaciones espaciales aparentemente contradictorios y nos explican el sentido que alcanza cada una. El marco arquitectónico pintado es trazado en correspondencia con el punto de vista real del espectador, para crear un efecto visual ilusorio gráfico.

Notas

(10) La cita en versión castellana dice así: "...Si la pintura actúa de manera autónoma de la arquitectura, un procedimiento como el fresco, que exige una unión física entre la pintura y el muro, no sería el más adecuado. Para este concepto de pintura han sido empleados procedimientos industriales que hacen de la acción pictórica una acción independiente de la constructiva..."

Las pinturas que hay en el interior del marco tienen definido un centro de visión mucho más elevado que el punto de mira del espectador y situado en medio de la composición, lo que crea una realidad propia hacia lo interno del marco. El espectador percibe unas pinturas de representación dentro de un marco pintado de categoría ilusoria.

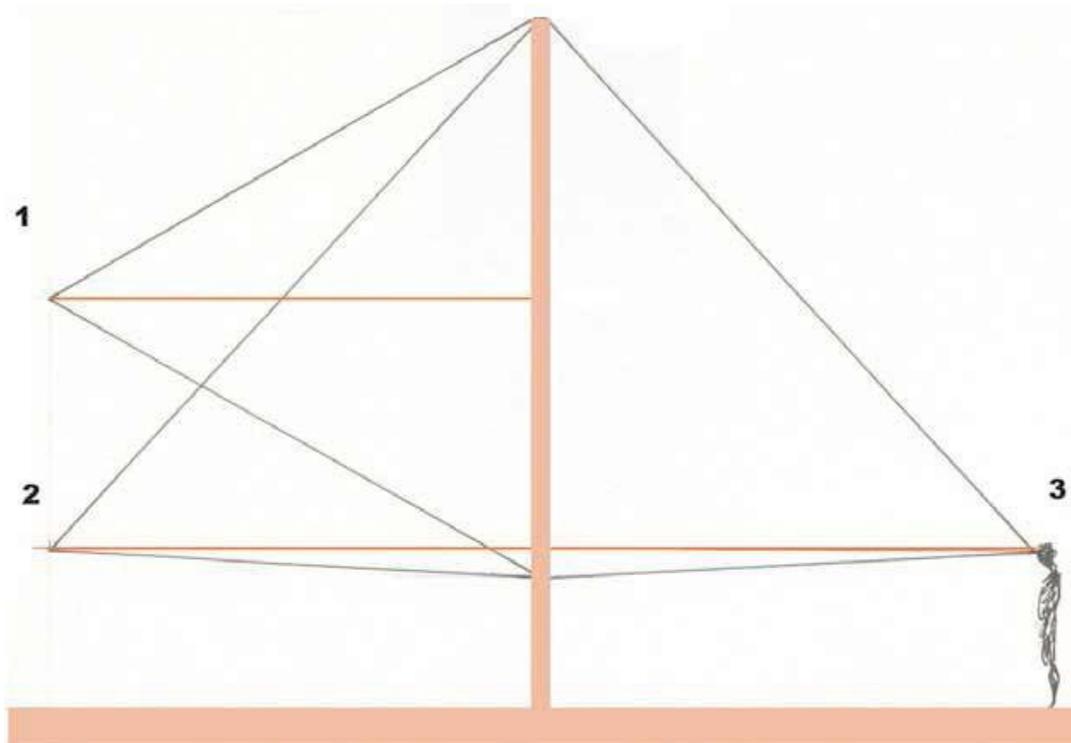


Fig 110. Sección lateral de una pintura frontal de grandes dimensiones que incluye la posibilidad de aberración visual. **2**, centro ilusorio, **1**, centro representacional **3**, espectador. (Gráfico de Josep Minguell)

Sabido es que la búsqueda de una ilusión visual supone la eliminación de la realidad del soporte, si bien en la pintura mural se trata de la eliminación perceptiva de la arquitectura y de la superficie del muro y de entrar en la percepción de la realidad ilusoria de la pintura.

El espectador: por la coincidencia de su punto de mira con el centro de visión correspondiente a la pintura, enlaza el mundo real con la escena pintada. El pintor propone al espectador de fijar su mirada en un punto de vista único, y si como ya apuntábamos, se desplaza

excesivamente de la zona perpendicular al punto de vista representado, el ilusionismo de la pintura se convierte en un espectáculo de aberraciones visuales que ponen en evidencia la ficción.

En la relación entre la arquitectura y la pintura mural ilusoria, factores como la búsqueda de la profundidad, el encuadre de planos y la ilusión, alteran la percepción del espacio arquitectónico, de modo que desaparece la percepción de las superficies murales y domina la percepción pictórica sobre la arquitectónica. Este concepto de pintura mural provoca la negación de la realidad del espacio arquitectónico y los muros que lo doblan para afirmar el espacio propuesto en la pintura. Da como resultado una unión orgánica entre arquitectura y pintura orientada a la búsqueda de un arte o percepción total. Crea un efecto de espacio más allá de la arquitectura real y establece una confusión entre lo real y lo pictórico enlazando las dos posiciones.

El marco recupera un especial protagonismo, acentúa y confunde realidad y ficción. Por este motivo, podremos observar marcos arquitectónicos y escultóricos combinados con recursos pictóricos, Estos actúan como referentes que limitan y contrastan con los efectos de profundidad ilusionistas, por lo tanto la pintura ha sido adaptada a la percepción visual del espectador

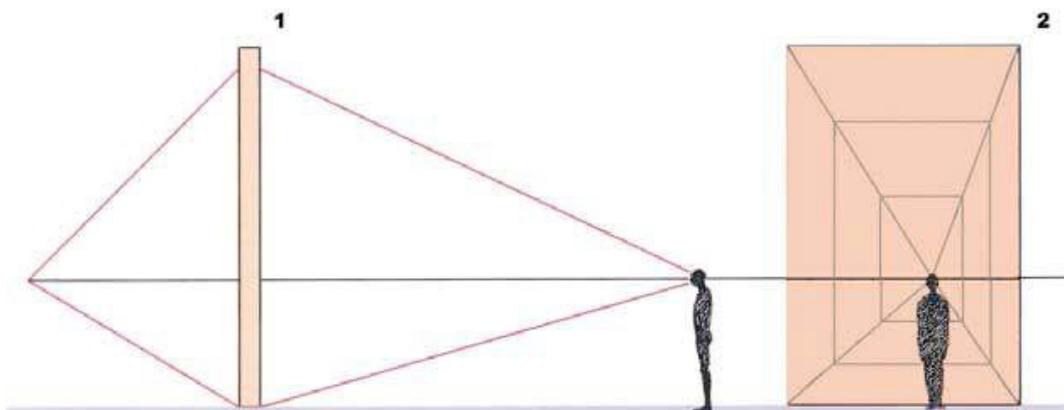


Fig 111. Pintura mural ilusoria. La línea de horizonte y el punto principal coinciden con el centro de visión del espectador. (Gráfico de Josep Minguell)

II.4.2 Adaptación a la escena

El error de los sentidos o del espíritu nos hace tomar por realidad la apariencia; Un engaño debido a una falsa apariencia. Las tácticas compositivas de la pintura mural ilusoria tienen como objetivo adaptar las formas pictóricas a las distorsiones provocadas por la visualización del espacio. Minguell dice así al respecto:”...El anamorfismo en pintura mural correspondería a la compresión o distorsión de las imágenes o formas pictóricas por medios mecánicos, gráficos y ópticos. Estas recuperarían su auténtica configuración al ser observadas desde el punto preciso indicado. Las técnicas anamórficas inicialmente sirvieron a los pintores muralistas para resolver efectos ilusorios y adaptaciones ópticas en planos curvados o en posición oblicua al espectador.”(11)

Más adelante, el anamorfismo se convierte en pretexto artístico (12), y algunas obras llegan a ser más valoradas como curiosidad que por

Notas

(11) Jerome James Gibson (enero 27, 1904 - diciembre 11, 1979), psicólogo norteamericano, considerado uno de los máximos expertos en el campo de la percepción visual. Es su obra clásica *La percepción del mundo visual* (1950) rechazó el conductismo de moda para una visión basada en su propio trabajo experimental, a favor de la percepción directa (o teoría ecológica de la percepción) y el realismo directo (promulgado por primera vez por el filósofo escocés Thomas Reid), en comparación con el realismo indirecto cognitivista. Pero al contrario que la Gestalt, Gibson no cree que la percepción estuviera en la estructura del organismo, sino en el estudio del medio ambiente en el que el organismo está inmerso.

(bb) Minguell, Joseph. op. Cit. Pág,

(12) Recordemos el magnífico ejemplo de anamorfosis inversa y de contenido simbólico, en la pintura al óleo de Hans Holbein, el Joven : retrato de “Los embajadores Jean de Dinteville y Gerges de Selve” (Nacional Gallery, London) , en la que un ilegible cráneo cruza el cuadro de izquierda a derecha. Este recurso permite mantener el protagonismo de la escena en los retratados y al tiempo, se hace posible reproducir la visión de una calavera situados en una posición lateral y cercana a la superficie del cuadro. Ello permite al pintor añadir una metáfora existencial sobre los personajes retratados en medio de una complejísima trama simbólica.. Observemos también, el rico contenido conceptual del tema, resuelto en una invitación al “descubrimiento” y en un marco tradicional del género pictórico del retrato de hace cinco siglos.



Fig 112. Hans Holbein el Joven, “Los embajadores Jean de Dinteville y Georges de Selve”, 206x 209 cm. 1533. Nacional Gallery, Londres.

su arte. El objetivo básico de la obra es sorprender al espectador, objetivo muy acariciado por cierto, entre determinada tipología de artistas. Como ya habíamos dicho la percepción del espacio ilusorio no debería dejar percibir la arquitectura que lo contiene y, una vez dentro, el espectador ve las distorsiones creadas por el pintor para conseguir el efecto perseguido. Exige que el espectador participe en el juego y que se desplace desde su punto de vista hasta el del pintor. En este desplazamiento observará la aberración progresiva de las formas y el impacto visual de la imagen deformada. En la aplicación de los anamorfismos en la pintura mural, el punto de vista del pintor y el del espectador están alejados, de modo que el pintor se ve obligado a trabajar a partir de sistemas de deformación anamórfica para que el espectador pueda visualizar la imagen deseada. Esta disociación genera dos formas: la forma pintada, comprimida, correspondiente al plano pictórico, y la percibida, proyectada al plano visual. El juego entre estas dos realidades ha sido el argumento fundamental de esta tipología pictórica que, aunque poco practicada, es consecuencia de la aplicación de los anamorfismos en la pintura mural, el punto de vista del pintor y el del espectador están alejados, de modo que el pintor se ve obligado a trabajar a partir de sistemas de deformación anamórfica para que el espectador pueda visualizar la imagen deseada.

Esta disociación genera dos formas: la forma pintada, comprimida, correspondiente al plano pictórico, y la percibida, proyectada al plano visual. El juego entre estas dos realidades ha sido el argumento fundamental de esta tipología pictórica que, aunque poco practicada, es consecuencia de aplicar en extremo el ilusionismo pictórico. En los anamorfismos el pintor define como proyecto lo que verá el espectador, la apariencia visible o resultado final. Por otra parte, también necesita ver la realidad pictórica, la imagen comprimida tal como es pintarla en la superficie mural. Se produce, pues, una disociación entre proyecto (punto de vista del espectador) y cartón (punto de vista del pintor) y una doble percepción y conceptualización del muro: del espacio ilusorio a la conciencia de la pintura. Es esta cuestión de destacable importancia, al reafirmar la doble lectura de las obras de carácter ilusorio o figurativo.

La temática figurativa aún de campo limitado, está presente casi siempre en los proyectos de Minguell, y se da también en este caso, de ahí que los conocimientos desarrollados han combinado los contenidos ilusorios o los simbólicos con los que desde el juego de las formas y el color se ofrecen directamente a la interpretación del espectador. El carácter mixto de la temática ofrecida actúa simultáneamente frente a la percepción del espectador y lo hace salvaguardando su libre interpretación.

En opinión de Minguell : “- ...Si la pintura actúa de manera autónoma de l’arquitectura, un procediment com el fresc, que exigeix una unió física entre la pintura i el mur, no seria el més adequat. Per a aquest concepte de pintura han estat emprats procediments industrials que fan de l’acció pictòrica una acció independent de la constructiva...”-“ y añade que de alguna manera se establece una clara relación entre las teorías de la psicología de la percepción y las leyes de la física. (13)

-La estructura iconográfica: es una fórmula que puede ordenar el sistema compositivo. Las tácticas iconográficas nacen de la necesidad de ordenar el espacio pictórico en función de los contenidos simbólicos y conceptuales. Esta distribución espacial permite al pintor plantear diversos sistemas tácticos:

-Programas iconográficos determinados por tradición cultural / litúrgica: el pintor dispone de sistemas codificados de ordenación iconográfica y da continuidad a la tradición.

-Programas de ciclos superpuestos. Entre las tácticas iconográficas debemos considerar la superposición de varios niveles iconográficos que originan nuevas y ricas significaciones. Esta tradición viene de las épocas de escasez de producción visual, entonces la posibilidad de crear una obra obligaba a proyectar la máxima riqueza de significados.

Notas

(13) Minguell, Joseph. *Op. Cit. Pág.*

-Programas de ordenación numérica. Las correspondencias numéricas son una de las formas más usadas para la ordenación iconográfica de la pintura mural. Establece una correspondencia lógica y numérica entre temas, símbolos y espacios. Para el pintor supone un enlace entre los contenidos de la pintura y el continente espacial de la arquitectura. Uno de los ejemplos más habituales lo encontramos en la aplicación de los simbolismos cuaternarios en los espacios arquitectónicos, ya que el conjunto de los cuatro muros ortogonales es el sistema más habitual de construcción arquitectónica .

-Programas posicionales. Establecen direcciones de lectura y los significados de las formas representadas se transforman según la posición en el espacio. Por ello, el simbolismo de la pintura se añade al simbolismo que le otorga el posicionamiento en el espacio. Según la posición del espectador podemos interpretar algunas correspondencias simbólicas: alto-cielo, bajo-tierra, bajo-infierno, delante-futuro, detrás-pasado.

A partir de los programas iconográficos los pintores de frescos intentan alcanzar varias funciones: ordenación temática, espacial, compositiva e interpretación de la temática.

Algunos murales al fresco son intervenciones resultantes de un encargo individual o colectivo, vinculado a la aplicación de un tema , normalmente de carácter vinculado a la representación o simbólico, ya sea para corresponder a la funcionalidad del edificio, en la identificación personal o comunitaria o al desarrollo de un discurso narrativo o conmemorativo. La tradición de la pintura mural al fresco pone en evidencia que el contenido propuesto puede significar para el pintor un camino de pensamiento y de creación. El pintor reelabora el tema, el piensa, lo hace suyo y aporta una nueva interpretación a partir de la pintura. El tema se convierte también principal elemento de enlace y de relación entre comanditario y pintor, ya que permite el diálogo, el debate y la discusión.

La capacidad de la pintura mural para acoger contenidos conceptuales se debe a:

- La tradición de considerar la pintura mural como un continente de imágenes.
- El carácter simbólico y la funcionalidad de la arquitectura.
- Las posibilidades de la lectura lineal y la composición discursiva.
- La dimensión pública y social de la pintura mural.

Como conclusión de este tema el propio Minguell cita los criterios que al respecto su padre Jaume Minguell y Miret, expresaba en una entrevista y que reflejan la estricta mentalidad de pintor:

“- La misión del fresco es enriquecer la pared, por eso lo que me preocupa más es el color, en primer lugar porque generalmente al fresco te marcan el tema y si me ciñera resultaría una historieta ilustrada, que es el que no he querido hacer nunca.

Partiendo de esta concepción, entonces el tema lo adapto y lo sitúo en un tercer o cuarto término, tanto es así, que muchas veces un mural, para mí, comienza en unas manchas de color y sobre estas manchas abstractas procuro adaptar las figuras. (14)

Notas

(14) *Minguell i Miret, Jaume. (1922-1991). Efectivamente la cita conmueve por su sencillez y claridad: antes que el tema le interesa el color.*

II.5 Estudio temático e iconográfico de antecedentes : Pinturas de la Diputación de Lleida

Los antecedentes y referencias anteriores a la obra artística objeto de nuestro estudio y seguimiento, devienen de gran importancia porque nos ayudan a entender alguna de las cuestiones que abordamos en el presente.

De especial interés resultan las que aquí citamos, empezando por los frescos que Minguell pintara en 2002, en el edificio de la Diputación de Lleida. Aún valorando con intensidad las sensaciones vividas por el propio artista, incluso considerándole sumergido en el ambiente objeto pictórico de su actividad, la complejidad interna y las grandes dimensiones del edificio provocaron en él la necesidad de un ordenamiento, que pudiera hacerla posible.

De ahí que concretara su proyecto, no solo a partir de las distintas temáticas a abordar; cada una de ellas destinada a ocupar “su espacio” asignado en el conjunto, si no que con el fin de disponer de una interacción entre los distintos fragmentos, así como de una visión a escala del conjunto que incluyera la visión real del espectador, dispuso la creación de una maqueta tridimensional, visualizando así la relación espacial entre las superficies. De hecho los pintores fresquistas han utilizado estas maquetas tridimensionales a lo largo y ancho de la historia de las pinturas murales al fresco. (15)

En este sentido, resultan de especial interés los pintados por el ya citado profesor Farré, catedrático de “Procedimientos pictóricos” y entusiasta de la pintura al fresco, en la que volcaba todo su ardor docente, que no era poco. Famosa fue en su momento, la realización de las pinturas murales de la sede del Banco de Bilbao en Barcelona

Notas

(15) Existe un manual debido a dos autores barceloneses del XIX, Josep Soler y Antoni Farran donde explican los pasos a dar desde los estudios previos hasta el proyecto final, llegando a proponer una maqueta corpórea como sistema de simulación visual: “Curso completo teórico-práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de óleo, temple y fresco”. Imprenta de José Torner, pág. 125, Barcelona, 1837.

y compleja su maqueta proyectual. Merece recordarse como durante 1935 pinta el ábside de la iglesia de Raimat con temas referidos a la Pasión: Flagelación, Coronación de espinas, Crucifixión y Resurrección. De 1944 es el fresco para el baptisterio: “Jesús y Juan en el Jordán” y en el año 1954, en sustitución de los destruidos durante la guerra, vuelve a pintar el ábside con los murales actuales. (16)

En relación pues con los frescos pintados por Minguell en la Diputación de Lleida, y concretamente con el desarrollo del proyecto correspondiente, su propio autor nos explica parte del proceso técnico seguido a partir de la construcción de una maqueta tridimensional: “- En el proyecto de los frescos de la escalera inferior de la Diputación de Lleida, debido a la complejidad de este espacio dinámico y la diversidad de los puntos de vista del espectador, construí una maqueta tridimensional para observarlos y micro-fotografiarlos y conseguí imágenes que simularían lo que vería un espectador real. La fotografía es un medio que nos puede aportar la fijación de los varios puntos que puede observar el espectador y la posibilidad de manipularlos. Siqueiros la utilizó habitualmente en la creación de sus murales...-“ (17)



Fig 113. Maqueta tridimensional en cartón pluma y fotocopias en color. Josep Minguell, proyecto para los frescos de la Diputación de Lleida, 2002. (fotografía de Josep Minguell, 2002)

Notas

(16) Nace en 1901 en Barcelona donde muere en 1978. En 1914 entra como alumno en la Escuela de Artes y Oficios (Llotja) a la que restará ligado de por vida, entre becas, viajes de estudio y una temporada en Florencia muy provechosa para el conocimiento de la pintura mural al fresco. El 1930 entra como profesor en la Escuela y en 1941, después de la guerra, como catedrático interino, pasando más tarde, en 1943 a ser Catedrático numerario en su especialidad de “Procedimientos y técnicas artísticas”. Ya en la Escuela Superior de Bellas Artes, fué su ayudante el pintor Joaquim Chancho Cabré. En el año 1959 crea la “Escola de Pintura Mural Contemporània de Sant Cugat”, ubicada en el Monasterio, que durará prácticamente hasta su muerte.

(17) Los proyectos de Minguell suelen ser “abiertos” y alejados de la literalidad, contienen las indicaciones básicas y poseen capacidad de sugerir. Son en realidad esbozos que confieren más protagonismo a su carácter pictórico que al tema representado, incluso como en este caso de carácter tridimensional. No obstante, están muy cuidados desde el punto de vista de la forma y la composición: el dibujo.



Fig 114. El profesor Miquel Farré i Albagés (1901-1978), aborda con una maqueta tridimensional, el conocimiento y las relaciones espaciales de lo que acabará constituyendo sus conocidos frescos del Banco de Bilbao de la Plaza de Catalunya de Barcelona. GARRUT, Josep M. et.al. Miquel Farré, Ed.Banco de Bilbao i Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1987.



Fig 115. Maqueta tridimensional correspondiente al conjunto de frescos Resurrecció. Josep Minguell. Tàrraga, 2004. Pintura acrílica sobre madera prensada. 120 x 222 cm. (Foto de J. Minguell . 2004)

En la misma línea y teniendo en cuenta que en la pintura mural al fresco, se hace imposible pintar o actuar directamente sobre el muro, se comprenderá mejor nuestra afirmación de que el deseo formalizado mentalmente en protoimagen, encuentre en este refugio mental el estímulo necesario para iniciar el esfuerzo proyectual suficiente, conducente a la elaboración del proyecto final. En el caso concreto de las pinturas de la Diputación de Lleida el propio Minguell nos relaciona el conjunto de los trabajos que lo componen:

- “- Estudios de detalle y estudios de conjunto.
- Visiones estáticas y visiones dinámicas: es una oscilación necesaria. La definición clara y autónoma de cada muro se debe contrastar con la posición en el conjunto arquitectónico.
 - Iconografía: la temática debe corresponder a las características cualitativas y cuantitativas del espacio arquitectónico. La ubicación de la temática determina también la significación.
 - Concreción de ideas / confusión.
 - Estudios de geometría / composición: la estructura arquitectónica provoca unas características compositivas en las pinturas murales.
 - Estudios de los límites entre arquitectura y pintura. Estos ponen en juego la realidad de la arquitectura y la realidad de la pintura.
 - Color, materia y luz. Los estudios de color toman un sentido de *sín tesis* y de definición final.
 - Simulación. Interpretan el efecto visual en el contexto espacial.
 - Maquetas en tres dimensiones que hacen la función de estructuras de simulación.
 - Proyecto final, que corresponde al intento de hacer una síntesis.
 - Documentos escritos / anexo. Fotografías. –“ (18)

Notas

(18) Minguell i Cardenyas, Josep. *“Pintura Mural al fresco: Les estratègies dels pintors”* pág. 89, Tesis Doctoral. Universidad



Fig 116 "Estudio espacial 5". J. Minguell. Acuarela sobre papel. 35 x 50 cm. 2001
(Fotografía de J. Minguell).

Fig 117 "Pirineu".
J. Minguell. Proyecto final, 2002. Acuarela sobre papel, 50 x 90 cm.
(Fotografía J. Minguell).

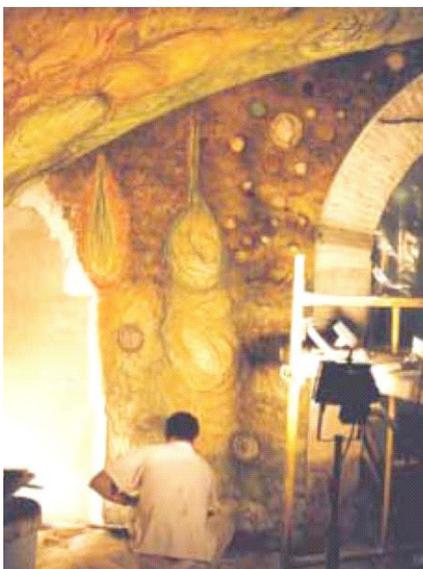
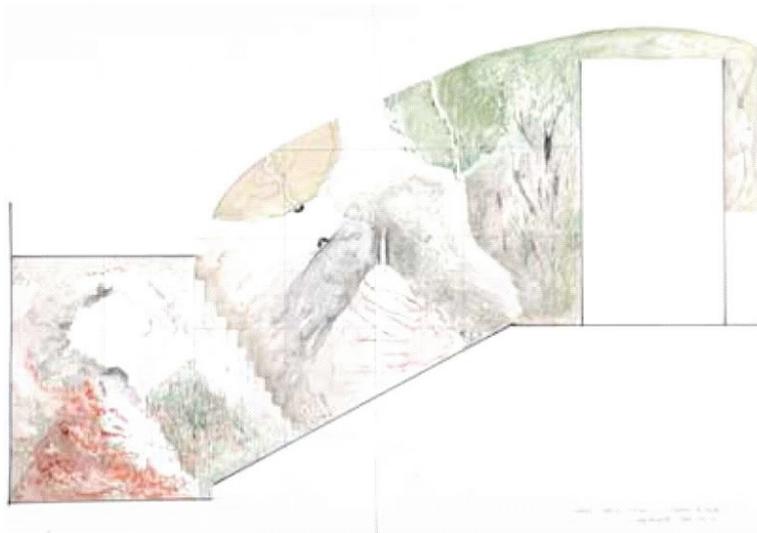


Fig 118. "Arbres i arrels". En plena ejecución del fresco.
(Fotografía de J. Minguell, 2001)

De lo que antecede se puede deducir la complejidad que ya anunciábamos como distintiva de la pintura mural al fresco y la disparidad de posibles criterios, factores diversos y las distintas metodologías empleadas, lo que no concede ninguna posibilidad de concentrarse exclusivamente en el acto pictórico si no que paralelamente se debe de tener en cuenta el aspecto espacial y arquitectónico, el iconográfico y el propiamente operativo. De hecho esta atención globalizada es bastante común y frecuente en otras modalidades pictóricas, especialmente cuando se sobrepasan determinadas dimensiones.



Fig. 119. Proyecto de Jaume Minguell i Miret padre de nuestro pintor, a quien antecede en la creación de frescos y a quien traslada su experiencia.

Proyecto de uso personal de 1963, correspondiente a los frescos de la escalera superior del mismo Palacio de la Diputación de Lleida. Tinta sobre papel, 72 x 102 cm. . En la publicación de Josep Miquel García: "Jaume Minguell i Miret, pintura endins". De IEI, Lleida, 1996.

Por otro lado, los aspectos concretos de la representación pictórica, son tratados por Minguell de forma peculiar ya que en plena fase proyectual escribe sobre ellos, recogiendo y justificando sus contenidos simbólicos e iconográficos. Él mismo cuenta como entiende su trabajo y concretamente el realizado en la escalera del edificio de la Diputación. Destaco sobre este asunto tres cuestiones:

a) La primera, como entiende la pintura de paisaje, género que predomina en los muros.

b) La segunda, se refiere en última instancia, al paralelismo que puede crearse entre representación y pintura, es decir, una posible lectura doble, la iconográfica y la estrictamente pictórica. Recordemos al respecto como Durero, consciente de esta duplicidad de lectura, propugna el acercamiento minético a la naturaleza, afirmando que una obra de arte es mejor en la medida que se aproxima a la realidad visual, pero esta afirmación debe entenderse, en mi opinión, como una bien entendida interacción entre contenido pictórico y contenido iconográfico, de tal manera que resulta una equivalencia indisoluble entre representación iconográfica y calidad pictórica.

c) La tercera, su explicación sobre el esquema de cuatro muros en los que se apoya la elección de las cuatro estaciones y los cuatro elementos.

Veamos pues como Minguell explica esta cuestión:

“- El texto que sigue lo escribí en la fase proyectual de este conjunto de frescos (19), previamente a la ejecución de los murales. Recoge y justifica los criterios y contenidos iconográficos empleados. En cuanto a la Interpretación del paisaje entiendo la pintura mural como la culminación de un tránsito que protagoniza el espectador: paisaje / territorio - edificación / arquitectura - espacio pictórico - pintura. Siguiendo de manera análoga el tránsito hacia el sitio sagrado propio de los templos antiguos, la pintura mural al fresco materializa este proceso, ya que supone una integración física con el edificio y éste se integra a la vez con el territorio. Estas reflexiones las he vivido en los trabajos realizados en iglesias de medios rurales (Cellers en 1995; L'Espluga Calba, 1996 ...), donde la pintura queda física y conceptualmente arraigada. Tanto la naturaleza como el paisaje son percibidos por los sentidos y provocan un amplio abanico de sensaciones, el

Notas

(19) *Catálogo de Moortele, Sylvianne van de, "Minguell, José. El pensamiento de los murales". Ed. Instituto de Estudios Ilerdenses, Lleida, 2002*

impacto ha sido punto de partida de numerosas creaciones artísticas y su percepción viene condicionada por los conceptos culturales. La diversidad de los territorios de Poniente la he interpretado a partir de los tipos fundamentales, en ningún caso he hecho una interpretación “paisajística”, sino una abstracción de sensaciones y experiencias. En la Diputación de Lleida los represento con pequeños elementos que permiten una apreciación de su globalidad. En el espacio pictórico proyecto de manera paralela un paisaje de pintura, un cosmos pictórico que puede evocar un cosmos natural. El espectador queda inmerso en el espacio pictórico, la pintura también es una vivencia real y natural: la fluidez de la mancha, los accidentes pictóricos, la gestualidad, el itinerario perceptivo, los descubrimientos ... Este concepto lo presento bajo criterios de sensaciones de colores, de una caligrafía de las formas y del sentido simbólico de los elementos que lo configuran. En esta obra tengo interés en sintetizar lecturas visuales de los diversos territorios de las comarcas de Lleida que ya he trabajado de manera individual en otras pinturas murales (Sort, Cellers, l'Espluga Calba, Tàrrega, Bellpuig, Lleida y los Alamús).

Desde la Metáfora de la pintura establezco un paralelismo entre la interpretación del paisaje y la pintura, que es su clave de comprensión (óptica de pintor). Por este motivo, el programa iconográfico del paisaje se convierte también en metáfora de la pintura. Sobre la tradición iconográfica de las cuatro estaciones y los cuatro elementos entiendo que es un tema muy recurrido en la pintura mural, su esquema cuaternario se adapta a la estructura de cuatro muros de la arquitectura: PRIMAVERA / AIRE: la primavera representa el nacimiento, el estallido de la naturaleza, la renovación. Como principio constitutivo de la materia le vinculamos el aire, que en su aspecto de máxima actividad, el viento, simboliza el poder fecundador y renovador de la vida. VERANO / FUEGO: el verano simboliza la plenitud de la vida, el esplendor y la abundancia de las cosechas. El Sol se representa tradicionalmente como una gran bola de fuego, fuente de luz y calor para toda forma orgánica. La simbología del fuego va estrechamente ligada a celebraciones rituales en todo el mundo. OTOÑO / TIERRA: tiempo de transición entre el verano y el invierno. El ciclo

vital y los ritmos biológicos se ralentizan. La climatología se vuelve más dura, las noches son más largas y los días más cortos. El final del verano y el inicio del otoño es todavía tiempo de recolección de los frutos, tras lo cual la naturaleza y la tierra comienzan el periodo de muerte aparente. INVIERNO / AGUA: en invierno, el frío y la quietud dominan en todas partes. La oscuridad y el frío se imponen. El agua es símbolo de conexión entre lo formal y lo informal, elemento de transición entre los ciclos, ligado a ideas de fecundidad material y terrenal, pero también a la “muerte del alma.-”

Capítulo III El Proceso

III.1 Procedimientos de transferencia elegidos: cartones y sinopia

III.2 Tipologías de los cartones

III.2.1 La carta lúcida

III.3 La cuadrícula y las trazas geométricas

III.3.1 Clasificación de las cuadrículas de acuerdo con su tipología

III.3.2 Funciones de la cuadrícula

III.3.3 Las proyecciones: muro y pantalla

III.4 El trabajo practicable: de los andamios a la pintura

III.4.1 Consideraciones preliminares a la aplicación del mortero de cal.

III. 5 Estrategias contemporáneas en la restauración de la pintura mural al fresco: tradición y nuevas tecnologías.

III.1 Procedimientos de transferencia elegidos por Minguell: Sinopia y cartones para el estarcido.

Esta claro que han habido diferentes conceptos, procesos, técnicas e instrumentos que se han utilizado en pintura mural para a transferir el proyecto a la superficie de los muros, con la finalidad básica de ampliar los dibujos a escala real y adaptarlos a la forma del muro.

De todos ellos, Josep Minguell, ha acabado por decantarse mayoritariamente a favor del proceso de transferencia del dibujo al muro mediante la utilización de los cartones. Así pues, este medio es el que ha utilizado en la transferencia de los elaborados cartones al muro objeto del proyecto estudiado, es decir las dos bóvedas, ya señaladas, de la nave central, por lo tanto se trata de la tercera y la cuarta.

Me cuenta Minguell, que en la pintura mural, el cartón, es un dibujo a escala real hecho con el fin de reproducirlo sobre el mortero fresco. Se calca como dibujo de línea y de acuerdo con el contorno de la forma. Dada su aparente simplicidad tecnológica, me sorprende su versatilidad en lo que se refiere a algunos matices aplicativos: por ejemplo, también puede utilizarse para representar la modulación de la luz, y en este sentido, ayuda al pintor en la aplicación del claroscuro, substituyendo al proyecto en esta función. Podríamos considerar que se trata de un estadio de transición entre lo que seria el boceto y la acción pictórica.

De este modo, los cartones, hacen posible el primer contacto del artista con la forma pictórica a escala real. Minguell lo realiza en su taller, donde resuelve de antemano la definición y resolución de las formas visuales de la obra pictórica.

In situ, me percató de la importancia de este medio transitivo hacia la próxima ejecución pictórica. Al acabar el estarcido, Minguell dispone del dibujo, con líneas marcadas con claridad y exactitud sobre el enlucido, y puede concentrarse sin preocupaciones formales ni compositivas hacia la aventura “organizada” de la aplicación del color.

Por tanto, és el carton con su esencialidad, el que define con precisión física el proyecto del dibujo a escala real.

Durante el proceso de transferencia del cartón al enlucido, Minguell, con la inestimable colaboración de su ayudante de taller, aplica el pigmento golpeando suavemente con una muñeca de estarcir, de forma que la silueta del dibujo quede marcada en el muro.



Fig. 120. Traslado de los cartones al muro. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 121 Detalle del traslado de los cartones al muro. Fotografía de Natalia Quílez

Entre ambos apoyan con suavidad y firmeza el cartón a transferir sobre el muro, de dimensiones considerables, -como podrá apreciarse en las siguientes imágenes-, sujetándolo y evitando así, posibles movimientos que dificultarían la transferencia del cartón, al volverse impreciso el trazo y el dibujo como consecuencia, con la dificultad añadida de no saber con exactitud como recolocararlo en la misma posición. Una vez estable, Minguell extiende la totalidad del calco sobre el paramento para conseguir el más perfecto ajuste entre las distintas zonas. Con la mazorquilla de carbón molido va haciendo el estarcido, y no retira el calco hasta que se asegura de que han quedado bien señaladas todas las líneas agujereadas.

Finalizada esta aparatosa pero necesaria operación, vendrá la apasionante recompensa.

Minguell empieza a pintar las líneas esenciales del dibujo, las trazadas son ágiles y decididas, y siguen un movimiento rítmico que dota ya de entrada a la obra de una gran fuerza y expresividad. Los tonos que utiliza armonizan con el conjunto del mural.

Dada la relevancia procesual de los cartones, me he permitido adentrarme en algunas de sus interioridades funcionales y matéricas, y también penetrar en alguno de sus secretos, como ahora se verá.

III.2 Tipologías de los cartones

La diversidad de cartones responde a diferentes usos que pueden hacer los pintores de frescos:

-El cartón elaborado para aplicarlo a presión sobre el mortero repasando el dibujo con un instrumento (procedimiento llamado sgraffito) genera unas trazas gestuales simples, que incluso pueden considerarse como una esquematización del dibujo. Esto es debido a la rapidez que exige su ejecución sobre el mortero fresco, que tiene un tiempo limitado de fraguado. El pintor deberá captar estas trazas con una luz transversal.

-El cartón para estarcidos aporta precisión en el dibujo y rapidez en el calcado, ya que es espolvoreado con el estergidor (fardo de ropa que contiene pigmento en polvo). A su vez, la visión de los puntos del estarcido es cómoda para el pintor y no se hace necesaria la luz transversal.

Validez propia del cartón: algunos tratadistas y artistas han calificado el cartón como obra artística que hay que conservar, con una calidad más allá de su uso instrumental. Por este motivo, en el momento de pinchar el cartón para obtener el estarcido, se pone en la parte inferior otro papel sobre el que quedarán también marcados los orificios; este segundo se utilizará en la obra y esto hace posible preservar el dibujo.

Los cartones interpretados en claroscuro han permitido a los pintores de disponer de un modelo de dimensión real. Su trabajo correspondería a la copia de este cartón.

Los cartones han sido descritos y comentados por los tratadistas.

Al referirse a la pintura al fresco, Cennini no hace ninguna mención al calco del dibujo de papel ni por presión ni con estarcido. En el capítulo LXVII de El libro del arte encontramos una única referencia a

los cartones para estarcir, demostración que era un procedimiento conocido pero no aplicado a los frescos. (1)

Vasari, en el apartado “De la pintura “, argumenta la importancia fundamental del dibujo y la finalidad de los bocetos, las características del buen dibujo y los cartones propios de la pintura mural.

El término disegno (utilizado en el siglo XVI y en el período manierista) alcanza un significado más complejo que el de dibujo: es también el contorno de las figuras, la calidad esencial de las mismas, el concepto subjetivo y mental. Según Vasari, disegno es la forma o idea de los objetos naturales, expresión sensible de una idea, siguiendo el proceso observación-idea-disegno. Sobre los cartones hace una precisa descripción del proceso técnico, desde el encolado y las jornadas hasta su transferencia al muro:

“Los Cartones se Hacén así: se empastan hojas cuadradas de papel con goma y se Pegano en la pared, a cada cartón se le deja margen dos Dedos que también se encola para unir un cartón Con otro; luego se las Moja con agua fresca y así, blandos, se tire para que al secarse no quedan Arrugas. Cuando están secos, con una caña larga con un carboncillo en el extremo se reproduce sobre el cartón el motivo que se va a pintar, copiando todo lo que se ha dibujado en pequeño y así, poco a poco, se concluyen las figuras. Éste es un Trabajo muy difícil y que ocasiona grandes fatigas en los pintores, Porque hay que Tener destreza para reproducir del natural los desnudos y los paños y tirar las líneas en perspectiva con la misma facilidad con que se han Hecho en el dibujo Previo, aumentando proporcionalmente el tamaño. [...]

“ Y, Cuando se Usano estos Cartones para pintar al fresco o acero Otra clase de pinturas sobre los muros, cada día se recuerdo un trozar por las comisuras, y se calca sobre la pared recién revocada con

Notas

(1) xiste una edición facsímil recientemente publicada por la Editorial Maxtor de Valladolid (2008), derivada de la que publicara la referida Editorial Argos de Buenos Aires, con un interesante prefacio de Aldo Mieli.

falta fresca y pulida. El trozar de cartón se coloca sobre el sitio Donde debería hacerse la figura y se marca, a fin de que no se produzcan confusiones y se separa el lugar donde debería ir cada trozar de cartón. Después miedos los contornos del citadas cartón, se va calcando con un hierro sobre la falta, la cual, por estar fresca, recibe la presión y queda perfectamente marcada. Se quita luego el cartón y, por las marcas que han quedadas impresas en la pared, se van colocando los colores; de esta forma se Hacén los Trabajos al fresco o murales. “ (2)

De este texto podemos extraer los usos de los cartones para el pintor muralista: adaptación a las proporciones, dibujo del natural, tirar las líneas de la perspectiva, utilización de la cuadrícula, luces, sombras y sus proyecciones.

Por su parte, Armenini nos indica la manera de tensar y preparar los cartones, también argumenta y destaca el carácter de resolución de la obra calificándolos de manera última y más perfecta. Describe el procedimiento y la aplicación combinada con la cuadrícula:

“ Cuantos importancia pretenda determinar bien los cartones. De apoyo Utilidad y Efectos. De cuantos modos y con qué Materias se Hacén, y cuales Sean las vías más expeditas y fácil. Cómo se calcáneo y estarcido en las obras sin dañarlas, y cómo se copian en aquellas”

“ Ahora nos queda tratar Acerca de los cartones, que en Nuestra opinión, son el modo último y más perfecto de expresar mediante el artificio del dibujo Todas aquellas Fuerzas que uno poseé. Son tan útiles para Quienes practican con diligencia los verdaderos caminos y se esfuerzan con industria miedos determinar bien suspensión obras, que el mañana las Parece que requiere poca fatiga. De tal modo que los esbozos, dibujos, modelos y naturales, en suma, Todos los demas

Notas

(2) Vasari acuñó el término Renacimiento («rinascita»), consciente del continuo renacer en las artes desde los tiempos de Alberti. Publicada su primera edición en 1550, y dedicado al duque Cosme I, fue parcialmente ampliado y reescrito en 1568 y dotado de retratos en grabado de artistas —algunos inventados— titulado *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*. El libro comienza con un prólogo técnico sobre arquitectura, escultura y pintura, agrupadas bajo la denominación de «artes del diseño» e incluía un tratado informativo y valioso sobre las técnicas empleadas en las artes.

AFAN que antes tuvieron que soportar, no se Hacén Con otro fin o efecto que el de ser partería con perfección a los Espacios de los cartones. [...]

“ Segun el uso común, los Cartones se Hacén de este modo: Primero se mide la altura y Anchura del lugar donde se Haya de acero la obra; se toma después el papel apropiada a ESE espacio y se escuadra, pegándolo con pegamento de pasta hervida subasta cubrir la zona. Cuando está seco se vuelve a encolar dos Dedos en apoyo Alrededor y se pega sobre el muro limpio. Cuando se pulverice agua sobre el, se estirará y extenders bien con lo cual, Cuando sequías, quedará limpio y tenso. “ (3)

Palomino de Castro también nos aporta una descripción muy detallada de todo el proceso. Explica la técnica a seguir para resolver la unión de las jornadas y el uso del estergidor:

Modo de asentar el primer cartón.

“ [...] Presentar el cartón, ajustada a apo sitio (como dijimos en el Lib.6. Cap.5. De la pintura a la casa) para lo cual será conveniente que entonces, por lo menos Esté Sentado todo el cartón grande del sitio, para que este primer trozar, que se sienten, se ajuste bien a los Encajes, y comisuras (...)”

“ Asentada, pues, este primer cartón (dibujado, y picado, como se dijo en dich capitular del templo, y fijado con suspensión tachuelas, se estarcirá con la mazorquilla de carbono molido: y también se debe Golpe con ella por toda la orilla, para Cortar después la tarea miedo aquella señal, y que Sirvent de registro, para ajustar por ella la del día siguiente: y así de los demas. Hecho esto, se quitará el cartón, y se recortará toda la orilla de la tarea.”

Notas

(3) Armenini, Giovanni Battista (Faenza, 1530-1609).Cita en “De Veri precetti della pittura” (Libri Tre.1587) . Propuesta de Francesco Tebaldini, a petición de Tomaso Pasini, Bibliotecario en Bolonia.

También hace mención del sistema de calcar llamado sgraffito:

“(..).Estilo antiguo en el modo de recalcar los cartones, dibujados sobre el estuque fresco. Antiguamente (y no ¡Cuidado, que no lo alcanzase yo) no se Picabia el cartón, sino puesto ya, y clavada en apoyo sitio sobre el iban pasando, o recalcando los perfiles con un pedazo de asta de pincel en punta no muy aguda, con la bastante Fuerza, para que pudiese acero algún Surco en el estuque fresco: y esto Sólo servía de registro para ir pintando “

Considera que el cartón puede ser obra artística, más allá de su uso funcional en el proceso de la pintura al fresco:

“[...] Y respecto a esta práctica dibujaban los Cartones tan digeridos, y tocados de claro, y obscuro sobre papel pardo (que siempre usaban) que después de haber servido, se estimaban Mucho entre los pintores: como hoy se estiman en Italia los de las obras de Miguel Angel, Rafael, Aníbal, y otros “ (4)

En el manual de Josep Soler y Antoni Farran (siglo XIX) podemos leer detalles prácticos muy precisos:

“ Cuando de este borrador ó boceto se habria miedo cuadrícula dibujado todo lo que en el se comprender en papel de marca mayor y de media tinta (por si sobre el Quiere tocarse apoyo claro obscuro) de igual medida y ajustada en toda suspensión partes en sitio y estension de lo que se Haya de pintar, se corregirá luego, y pasada de pincel, se picará de aguja, y sentará en el sitio estarciéndolo todo lo que en aquel día puede alcanzarse á pintar, ó aplicandose por partes Hacienda del dibujo todo tantas Divisiones cuantas Sean las Tareas, cuidando de ajustarlas muy bien unas á Otras para que no falte

Notas

(4) Aparte de estas consideraciones técnicas, el Vasari español, como historiador fue parcialmente traducido al inglés en 1739, con el subtítulo “Una relación de las vidas y obras de los pintores españoles más destacados, escultores y arquitectos”, un compendio de los originales “Las Vidas de los Pintores y estatuarios españoles” se publicó en Londres en 1742, y más tarde apareció traducida al francés en 1749. La versión alemana fue publicada en Dresde en 1781, y una reedición de toda la obra en Madrid en 1797. Una traducción al inglés moderno del compendio de Nina Ayala Mallory salió en 1987 de la Cambridge University Press (ISBN 0-521-33474-8)

ni sobre Lugar en el cuadro al hallarnos en apoyo extremo, ó bien y aun mejor Sentandreu de una Vez todo el papel que comprender el cuadro miedo entero antes de tender el estuque fino, apuntandolo con unas tachuelas ó puntas finas en mayor número espesas si es en bóveda ó cúpula, y pasando de unas á Otras un hilo para que mejor se sujete á apoyo superficie el papel.

En esta disposición luego por un extremo del cuadro se señalará una tarea, y levantando el papel á aquella parte correspondiente, tenderle el estuque como queda digo; aplicarle luego esa parte del papel acomodandolo muy bien á apoyo superficie, y estarcirlo luego por medio de la mazorquilla ó muñeca llena de carbon molido, y levantandola después, se rollará sucesivamente á un lado si Quiere conservarse el papel, ó sino podrá cortarse “

Como se puede comprobar, los comentarios sobre el ajuste, el registro de los cartones, su fragmentación en jornadas y su sustentación en las bóvedas, las aplicaciones del estergidor y el claroscuro en papel tintado son las singularidades que destacan los autores este texto.

En el Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Juan Miguel Sánchez justifica la utilidad de los cartones con su experiencia: (5)

“ Mi costumbre se ejecutar los dibujos de la composiciones a apo tamaño definitiva simplemente al carbono y generalmente sobre papel Grueso, de color cuero o gris, y acuso las luces de los mismos con blanco al pastel si el tema lo requiere. En cuanto a la manera de qui-

Notas

(5) *Puerto de Santa María (Cádiz) 1900- Sevilla 1973. Aunque fue un pintor realista, se aprecian en su técnica algunos rasgos de modernidad y connotaciones impresionistas, influencia de su maestro Gustavo Bacarissas. Fue un artista polifacético que cultivó múltiples géneros, destacando la pintura mural, de la que nos dejó numerosos ejemplos en edificios religiosos y civiles, como la decoración para la Iglesia de la Barriada de la Electromecánica en Córdoba, con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen.*

Ocho frescos que decoran el vestíbulo de la Estación de Autobuses del Prado de San Sebastián en Sevilla, con escenas relacionadas con el costumbrismo andaluz del siglo XIX.

Coro de la Iglesia de San Luis de los Franceses (Sevilla) con temática de exaltación eucarística.

Decoración de Parroquia de Santa Teresa en la Plaza de las Moradas de Sevilla

Vestíbulo del Edificio Portugal de la calle Marqués de Paradas de Sevilla.

Fresco donado a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría con la representación de su titular.

tar la composiciones al muro ningún Procedimiento me Parece tan práctico como el calco Hecho en papel tela o vegetal y agujereado, pues de este modo no Sólo se Dana menos el estuco fresco, sino que además, puede ser el papel ligeramente transparente, facilita Mucho el acero los ajustes de las distintas Tareas. “

También explica con detalle la transferencia del cartón en el muro:

“ La primera Operación consisten en extender su totalidad de del calco sobre el paramentos para conseguir el más perfecto ajuste entre las distintas Tareas. Con la mazorquilla de carbono molido se estarce la primera y no se retira el calco subasta no estar seguros de que han quedada bien señaladas toda la líneas agujereadas. Seguidamente se empieza a pintar, fijando las líneas del dibujo con una tinta preparada de Acuerdo con la entonación de la obra, procurando que el Trazo sea ágil y expresiva “

III.2.1 La carta lúcida

Hablando con Minguell, me cuenta que uno de los sistemas de transferencia más interesantes por su elevado grado de funcionalidad es la Carta Lúcida. Consiste en calcar sobre un papel transparente (también podría ser pergamino o superficie de cola), las trazas de la Sinopia o de otro dibujo o pintura, para poder transferir sobre el alisado del fresco haciendo presión. Este sistema ha sido estudiado por los restauradores de obras de arte, que desde la observación cercana de las pinturas al fresco, han podido constatar el uso de este sistema y la aplicación habitual de una misma carta lúcida como patrón para hacer varios rostros, manos u otras formas que exigían rigor en el dibujo en un período en el que los cartones no se utilizaban.

Cennini (6) nos habla de la carta lúcida en su tratado: “El libro del Arte y concretamente en el capítulo XXIII” :

<<Capítulo XXIII. De cómo calcar los perfiles de una buena figura o dibujar sobre papel translúcido extendiéndose en los varios modos de hacer hojas transparentes en los capítulos siguientes, XXIV, XXV y XXVI.”.

“- Necesitas ahora saber que hay un papel que se llama translúcido, el cual puede resultarte muy útil para calcar una cabeza, una figura o una media figura, según la hallares, de mano de un gran maestro. Y, para captar bien los contornos, ya sea de otro papel, ya sea de una tabla o de un muro, como si de allí la arrancarás, pon dicho papel translúcido sobre la figura o dibujo y pega las cuatro puntas con un poco de cera roja o verde. Enseguida se transparentarán la figura o el dibujo a través del papel translúcido, de forma que la veas claramente. Entonces, toma una pluma muy delgada o un pincel de marta fino y pásalos mojados en tinta sobre los contornos y perfiles del dibujo que

Notas

(6) ópera citada, p. 38 y siguientes.

hay debajo; pásalos también sobre alguna sombra, según las veas y seas capaz de hacerlo. Y, levantando a continuación el papel, puedes dar algunos toques de blanco y resaltar volúmenes, según te plazca”

Continúa especificando diversas maneras de elaborar la carta lúcida: primero, con papel y aceite de lino (cap. XXIV. Primera forma de acero papel translúcido), sigue con una película de cola (cap. XXV. Segunda forma de acero papel translúcido con cola) y, finalmente, con papel de algodón (cap. XXVI. de cómo acero translúcido el papel de algodón).

Personalmente, he podido observar la pervivencia de este sistema de transferencia en el trabajo de los restauradores de obras de arte: utilizan plástico transparente para reproducir formas de los frescos y luego les sirve para hacer el estarcido o el dibujo a presión en la reproducción de estos frescos.

III.3 La cuadrícula y las trazas geométricas

Es el procedimiento operativo utilizado por Minguell, (puede ser complementario de otros y compatible con la Sinopia o con los cartones) que consiste en establecer una relación de proporcionalidad entre el proyecto y el muro, con el fin de ampliar las formas.

Debemos pensar que desde el andamio el pintor tiene una visión de proximidad que no le permite establecer una proporcionalidad ni ninguna relación entre el fragmento que observa y el conjunto de los murales. Por este motivo, como técnica complementaria, la cuadrícula del cartón se reproduce en el muro y sirve como registro y posicionamiento.

III.3.1 Clasificación de las cuadrículas de acuerdo con su tipología

- Regular: si mantiene unas dimensiones constantes.
- Variable: aplicada para resolver las distorsiones visuales. Las variaciones pueden ser por deformación focal (en el caso de los anamorfismos) y por incrementos progresivos (en la perspectiva acelerada).
- Formato: cuando se utilizan pequeñas dimensiones cuadrículado (por ejemplo 25 x 25 cm) se fragmenta en exceso el dibujo. En formatos más grandes se convierte en una pauta que permite al pintor una elaboración menos condicionada del dibujo.

III.3.2 Funciones de la cuadrícula

- Sistema para la ampliación de la forma: la generación de la forma se establece a partir de unas coordenadas verticales y horizontales, objetivas, sobrepuestas a las formas del proyecto.

- Pauta compositiva: la ordenación regular, aritmética o geométrica de la retícula sirve como traza compositiva.

- Sistema de proporciones: la cuadrícula supone un control formal de los cambios de escala y un control proporcional para las figuras.

- La cuadrícula velo: ha sido un procedimiento usado por los dibujantes para observar, con carácter mecánico y objetivo, formas de la realidad. En el manual de G. Ronchetti podemos encontrar la descripción operativa del sistema:

- Marco cuadrículado. Es un medio ingenioso, sugerida por Leonardo da Vinci; Puede ser de grandísima utilidad para los pintores, sobre todo tratándose de figura.

“ Consisten en un marco de madera, á través de cuya luz se tienden hilos numerados paralelos a los lados y fijos en los mismos; forman una red de cuadros iguales entre sí. “En el lienzo o papel se trazan a lápiz otros tantos cuadros numerados en el mismo orden [...] “

Sistema de generación de las formas: la cuadrícula puede ayudar a construir formas y actuar como esquema previo de las mismas. El cuaderno medieval de Villard de Honnecourt (7) recoge esquemas que permiten la configuración de personas, animales y escenas a

Notas

(7) Nacido en Honnecourt-sur-Escaut, cerca de Cambrai alrededor del año 1200 y muerto en Francia hacia el año 1250. Fue un arquitecto o maestro de obras itinerante, que ha pasado a la historia debido a que se ha conservado un cuaderno de viajes que le perteneció: el “*Livre de portraiture*”, 33 páginas de pergamino con 250 dibujos, datable entre 1220 y 1240, conservado en la *Bibliothèque Nationale de París (MS Fr 19093)*. Se publicó en 1858 por vez primera. En 1991, Roland Bechmann publica “*Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*” - Picard Éditeur - Paris - 1991 - ISBN 2-7084-0367-2.

partir del simple trazado geométrico, método de gran utilidad para artistas diversos y también por los pintores de murales.

Las trazas geométricas: la geometría facilita el dibujo en el muro con los hilos, plomos, tendel y reglas. Se pueden trazar círculos, polígonos con gran rapidez. Las perspectivas se resuelven golpeando las líneas de fuga con el tendel.

En la pintura de arquitectura ficticia, la estructura de la perspectiva actuaba como estructura compositiva y como esquema previo del dibujo.

El uso de la cuadrícula ha sido descrito por los tratadistas:

Vasari indica el uso para la ampliación de los dibujos del proyecto a cartones.

“ Si en los dibujos hubiese perspectivas o Edificios, se aumentan con la ayuda de una red, que es una cuadrícula de cuadros Pequeños aumentada en el cartón, y que traslada justamente cada cosa. Porque quien en los dibujos Pequeños Trazo perspectivas, sacadas del plano y levantadas de perfil, disminuidas y esfumadas en la intersecciones, es menester que las reproduzca proporcionalmente en el cartón “ (8)

Armenini hace mención del uso de la cuadrícula, oculta y reconstruida como registro, para aplicar los cartones en el momento de transferir el dibujo en el muro:

“Poned, pues, la falta sobre un muro húmedo, bien mojado, en tanto Cantidad Cuanto queráis Trabajar ESE día. Habiendo Trazado antes la cuadrícula en ESE Mismo Lugar, a seco ya escala, tal y como se Hace, volveréis a trazarla nuevamente sobre el fresco, Haciendo coincidir las líneas Nuevas con las que están en la capa inferior y entonces, con el dibujo pequeño en la mano, quitada sobre el muro fresco lo que

Notas

(8) *ópera cit. p. 98*

hay en aquel suavemente, con un pincel mojado en acuarela de un color que tienda a rojizo, Porque con estas tintas es fácil quitar cuantas veces se Quiero Los signos que no extiende bien, ya que se Borrani al mojar el Mismo pincel en agua. Si Tenes el cartón terminada, calzadas o empleada el estarcido segun el modo que ya se dijo, y ciertamente hueso servirá de mucho.“ (9)

Andrea Pozzo interpreta las cuadrícula como un sistema de proyección que hace posible la adaptación de las formas representadas en las características geométricas de los espacios arquitectónicos: cuadrículas directas sobre los muros y cuadrículas prospectiques para resolución de bóvedas y cúpulas:

Settione siesta. Graticolare

“ Quando si Hanna en dipinger luoghi grandi, come Chiese, Sale, ó Volte storte, & irregolari, Nelli calidad ó non si posson faro carte così grandi, ó non posson distendere, è necessario servirsi della graticolatione, la quale é molto utile por trasferir dal piccolo in grande. La graticolatione prospettica è altresì necessaria particolarmente Nele Volte, ó ajena luoghi irregolari, por faro comparire Rett, piano, o dritta un'Arquitettura in prospettiva, & il modo di farlo” (10)

Notas

(9) ópera cit. p. 104

(10) El jesuita Pozzo, pintor y arquitecto, fue mejor conocido por sus grandiosos frescos utilizando la técnica ilusionista llamado quadratura, en el que se entremezclan la arquitectura y el lujo. Su obra maestra es el techo de nave de la Iglesia de San Ignacio en Roma. A través de sus técnicas, se ha convertido en una de las figuras más notables de la época barroca.

III.3.3 Las proyecciones: muro y pantalla

Las sombras chinas, las linternas, los proyectores de diapositivas, de documentos opacos y los digitales, son instrumentos y máquinas que han estado en la mente de los pintores de frescos, ya que representan la posibilidad técnica de reproducir en los muros las formas creadas en la fase proyectual.

La relación entre el dibujo y su proyección mural es una cuestión que se ha mantenido ya desde el mito griego protagonizado por la hija del ceramista Boutades de Sición, que explicaba el origen del dibujo como la fijación de la imagen de la sombra de una persona sobre el muro. Las técnicas de perspectiva y de geometría descriptiva corresponden también a esta relación entre dibujo y proyección mural, aportan soluciones según las diversas posiciones de visión y procedimientos muy útiles para los fresquistas. Estos conceptos, procesos, técnicas e instrumentos se han utilizado en pintura mural para transferir el proyecto a la superficie de los muros con la finalidad básica de ampliar los dibujos a escala real y adaptarlos a la forma del muro.

La proyección luminosa es un proceso simple, rápido y de gran eficacia operativa, ampliación directa que ofrece al pintor el resultado visualizado en el muro y evita la generación del dibujo a escala real. El pintor debe limitarse a recorrer de manera automática las formas proyectadas. Sin embargo, no siempre es posible aplicarlo ya que los andamios, la falta de distancia y la dificultad de controlar las distorsiones son factores que pueden impedir su su práctica.

En el apartado dedicado a la cuadrícula hemos visto como Andrea Pozzo la proyecta en el espacio arquitectónico. El mismo autor, en *Modo di faro la graticola Nelle volte*, ejemplifica este sistema de proyección y la aplica a las bóvedas de Sant'Ignazio. Partiendo de una posición ideal del espectador (este punto se puede ver señalado en el mosaico del pavimento de la iglesia). La retícula situada en el plano horizontal de la cornisa representaría el plano visual reflejado en el proyecto y los rayos que parten del ojo (punto de proyección) extenderían las imágenes en las superficies de la bóveda.

Siqueiros propone el uso del proyector eléctrico y señala las dificultades técnicas del uso, la necesidad de estudiar las rectificaciones ópticas, la experimentación y la investigación así como la necesidad de integrar estas nuevas técnicas en el trabajo habitual de los muralistas.

“ Como se ha visto en renglones anteriores Sólo me he referida a la cámara y aun no al proyector. He querido Dejar la explicaciones del empleo de este último, para un corto Párrafo aparte, con el objetivo de poder expresarme con mayor Claridad sobre punto tan Importante. Si tomamos el dibujo correspondiente en forma no angular, sino “normal”, y lo proyectamos mediante el aparato sobre el panel, pero ya desde Otro angular espectacular, por Ejemplo desde el angular central, o angular Eje de la sala, conseguiremos sin duda alguna , por distorsiones, por alargamiento de la forma proyectada, una visión muy similar a la normal. De ahí la importancia de ESE instrumento”

“ [...] En una técnica de tal modo virgen, el campo de experimentaciones, de investigación y de Descubrimientos es infinito. “

Existe una relación directa entre la pintura y la fotografía. La fotografía era continuadora de los mecánicos de observación utilizados por dibujantes y pintores: los velos y la cámara oscura. A partir del movimiento impresionista esta nueva técnica supuso una inesperada actitud de visión a los pintores.

El concepto de proyección en el espacio arquitectónico que nos aporta la pintura mural nos permite establecer una relación directa con la proyección cinematográfica y argumentar una continuidad entre estas prácticas artísticas. La novedad técnica del cine dará forma a unas intenciones, procesos de trabajo y recursos expresivos desarrollados en la pintura mural: los diversos planes de visión, narraciones lineales, secuenciaciones, picados y contrapicados (técnicas de soto in apoyo), Traveling y movimientos perceptivos, sistema de producción, especialidades, guión / programa iconográfico.

Muro y pantalla

La pantalla actúa en el cine como superficie emisora y receptora de la luz de la proyección cinematográfica. En el caso de la pintura al fresco, la luz actúa sobre los pigmentos y estos la seleccionan, reflejan y absorben, el muro hace la misma función que la pantalla.

El muro y la pantalla son la intersección y límite entre la realidad del espectador y “la otra realidad”: la realidad artística proyectada. Estas superficies se pueden convertir en apertura que nos conduce a otro espacio/ tiempo transformándose en transparencia y desapareciendo.

La sala de proyecciones oscura y la silla fija que elimina el posicionamiento vertical y adapta las inclinaciones visuales de la cabeza determinan y acentúan el efecto ilusorio del film.

Los límites del mural marcan el paso entre el espacio real (arquitectura) y el espacio pictórico, contraste que manifiesta y enriquece el continente y el contenido. El espectador tiene la opción de percibir y relacionar el espacio arquitectónico y el pictórico entrando y saliendo de estas realidades.

En el caso del cine la sala de proyecciones oscura elimina cualquier referencia al espacio real, crea un aislamiento sensorial de manera que el espectador sólo tiene la opción de percibir el film.

Podemos relacionar la pantalla plana con los murales frontales y la pantalla curva (Cinerama) con las proyecciones polifocales, la curvatura de las bóvedas y cúpulas, donde la superficie de proyección se adapta a la óptica esférica del ojo humano.

El espectador de la pintura mural entra en un continente lleno de contenidos pictóricos. Determina su proceso de percepción temporal (desde la exploración del continente hasta el contenido) y configura una temporalidad en dos direcciones ya que puede avanzar, volver

atrás, repetir... Nos podemos imaginar el espectador que filma un conjunto de murales y veríamos como su percepción visual dinámica es similar a la del rodaje/montaje cinematográfico (ciclos lineales, planos, temporalizaciones, encuadres, encadenamientos de planes ...).

La diferencia es que en la pintura mural el espectador construye su proceso perceptivo y tiene una autonomía, y en el cine esto le viene dado.

El espectador de cine pierde la capacidad de decisión visual, el film corresponde a la visión de otro (el director ordena la visión, la posición y el movimiento perceptivo del espectador) y el tiempo de visión del film es irreversible.

La pantalla plana ha evolucionado hacia la pantalla cilíndrica, que adapta la forma a la visión esférica del ojo humano, el sistema de rodaje se realiza con cámaras de tres objetivos, la pantalla ocupa 120 ° de curvatura y exige tres proyectores. Más adelante, las pantallas esféricas completaron esta adaptación óptica y provocaron unos sorprendentes efectos visuales a los espectadores. Las pantallas semiesféricas en forma de cúpula permiten la proyección de la película a través de un ojo de pez que cubre un ángulo visual de campo lateral de 180 ° y de campo vertical 125 °. El espectador se encuentra rodeado por la pantalla y tiene la sensación de inmersión total en la realidad que nos presenta el filme.

III.4 El trabajo practicable: de los andamios a la pintura

En relación con el entorno procedimental de la pintura mural y dadas sus características dimensionales en casos como el que nos ocupa, es decir de grandes dimensiones, resulta obvio resaltar la importancia de asegurarse un acceso al muro que permita una ágil ejecución y una imprescindible seguridad en la acción. Nos estamos refiriendo a los andamiajes que hacen posible o no la actuación, lo que nos ha llevado a la instalación del nuestro y en el que además se ha cuidado especialmente la relación entre la altura de los pisos que lo configuran y la de las escenas a pintar: En la adecuada instalación de un correcto andamiaje radica gran parte del éxito de toda la operación.

Existen referencias históricas sobre esta cuestión, algunas de indudable interés y llenas de una lógica aplastante que no deja de sorprendernos. Destacaríamos en este sentido el singular estudio que Pozzo realiza de este elemento material básico para la realización del proyecto mural y que condiciona física y hasta espiritualmente el resultado. De hecho, el jesuita Andrea del Pozzo, dispone una clasificación de las etapas preliminares de la pintura al fresco en tres partes, dedicando la primera de ellas al andamiaje. En la segunda nos habla del “arriccio” o preparación base del muro, insistiendo en medidas de seguridad ambiental, tales como la humedad, ventilación, etc... y la tercera, la dedica al “intonaco” o última fase de preparación del muro antes de la ejecución pictórica. Nos damos cuenta, que en cierto modo, podemos considerarlo como uno de los pioneros de la seguridad, conquistada y reflejada en la actualidad en las normativas laborales vigentes en constante evolución.

Reiterando la primera parte, el andamiaje para pintar al que hace especial referencia, insiste en la necesidad de una correcta instalación, frente a la inseguridad o el vértigo y evitando así confiar todo a la buena suerte: “-

...per questo dobbiamo esporci alla ventura: perchè finalmente l'altrui buona sorte non può assicurarci dalla caduta...-” (11)



Fig 122 y 123. Iglesia de Santa María del Alba. Sendas vistas del andamiaje desde la base del templo. Fotografía de Natalia Quílez

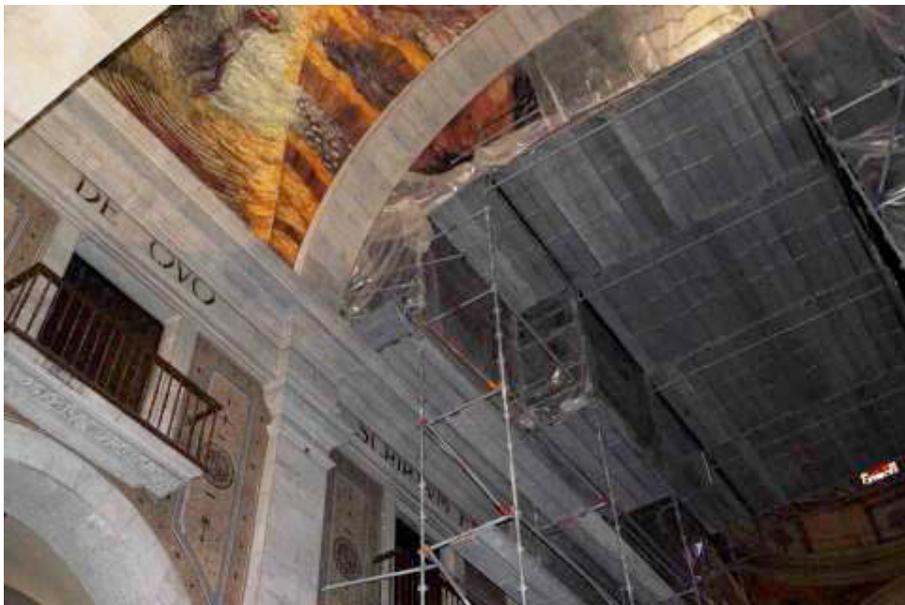


Fig 123. Fotografía de Natalia Quílez

Notas

(11) Pozzo publicó sus ideas artísticas en un trabajo teórico notable, titulado *Perspectiva pictorum et architectorum* (2 volúmenes, 1693, 1698), ilustrado con 118 grabados, dedicada al emperador Leopoldo I. En él se ofreció instrucción en la pintura de las perspectivas arquitectónicas. La obra fue uno de los primeros manuales sobre la perspectiva de los artistas y arquitectos y entró en muchas ediciones, incluso en el siglo XIX, y ha sido traducido del original latín e italiano a numerosos idiomas, como el francés, alemán, Inglés y Chino, gracias a la conexión de los jesuitas de Pozzo.



Fig 124 y 125. Iglesia de Santa María del Alba. Proceso de instalación del andamiaje.
Fotografía de Natalia Quílez



Fig 125. Fotografía de Natalia Quílez

III.4.1 Consideraciones preliminares a la aplicación del mortero de cal.

Con independencia de que la pintura al fresco sea considerada o no como parte constructiva del propio muro, lo que resulta evidente es que su construcción debe ser realizada de forma idónea para que pueda ser su receptor adecuado. En este sentido la aplicación del enfoscado, sea el propio pintor, un ayudante o un profesional de la construcción quién la realice, la corrección en su desarrollo ha de ser absoluta. En el caso de Minguell y concretamente en el de la obra objeto de este estudio, la cuestión se resuelve con la colaboración de un albañil y el conocimiento exhaustivo del artista, tal y como se verá. De hecho y desde antiguo, salvando algunas noticias que asignan al taller del pintor, en pleno Renacimiento todavía, la asunción de la totalidad de las tareas de revestimiento del muro , muy pronto los artistas concentraron su acción en la actividad pictórica. Es al caso referenciado por Giorgio Vasari , quién incluye en la petición de provisión de fondos para el fresco de la cúpula del Duomo de Florencia a un número de albañiles suficiente para llevar a cabo la realización del rebozado y alisado último del muro . (12)

Podríamos recordar a algunos otros autores posteriores, como Palomino, quien en su “Museo pictórico y escala óptica”, explica todo el proceso de preparación de los muros indicando expresamente que es trabajo que corresponde al albañil, si bien deberá ser asesorado y dirigido por el pintor, al tiempo que se refiere a su elaboración y a los materiales empleados cuyo conocimiento práctico demuestra. (13) En época más reciente y en un movimiento que pudiera considerarse inverso o recuperador, Paul Boudin recomienda un conocimiento amplio y preciso del trabajo de los albañiles en la pintura al fresco:

Notas

(12) Vasari, Giorgio. En “*La cupola di Santa Maria del Fiore. Firenze*”. Barbera Bianchi è Comp., 1857, pàg. 144

(13) PALOMINO DE CASTRO, Antonio. “*El museo pictórico y escala óptica*”. Madrid: M. Aguilar, 1947, : “...y aunque esto no lo ha de hacer el pintor, conviene que lo sepa, a fin de lo que pueda mandar, y advertir a el albañil, que para este efecto, y otros, habrá de asistir....-”

“... un fresquista concienzudo debe poder ser su propio albañil ...” y Rivera valora encomiablemente sus conocimientos al afirmar que : “... nunca antes había pintado al fresco y aprendí esta técnica del oficio de los albañiles y pintores de brocha gorda, ya que estos artesanos itinerantes habían conservado vivo el arte de la pintura al fresco, desde los remotos tiempos...” (14), de forma que cabe pensar que ambas funciones, albañil y pintor, se han fusionado en ocasiones a lo largo de la historia; recordemos sino en este último ejemplo que nos brinda Diego Rivera, a los murales y esculturas que en época precolombina eran decoradas de vivos colores al fresco.

Merece mención aparte el singular estudio que Pozzo realiza de un elemento material básico para la realización del proyecto mural, que condiciona física y espiritualmente el resultado. Nos estamos refiriendo a los andamiajes que lo hacen posible. En la instalación de un correcto andamiaje radica gran parte del éxito de toda la operación.

De hecho, el jesuita Andrea del Pozzo, dispone una clasificación de las etapas preliminares en tres partes, dedicando la primera de ellas al andamiaje. La segunda nos habla del “arriccio” o preparación base del muro, insistiendo en medidas de seguridad ambiental, tales como la humedad, ventilación, etc... La tercera, la dedica al “intonaco” o última capa de preparación del muro antes de la ejecución pictórica. Nos damos cuenta, que en cierto modo, podemos considerarlo como uno de los pioneros de la seguridad, conquistada y reflejada en la actualidad en las normativas laborales vigentes en constante evolución.

Reiterando la primera parte, el andamiaje para pintar al que hace especial referencia, insiste en la necesidad de una correcta instalación, frente a la inseguridad o el vértigo y evitando así confiar todo a la buena suerte: “...per questo dobbiamo esporci alla ventura: perchè finalmente l'altrui buona sorte non può assicurarci dalla caduta..” (4)

Notas

(14) BAUDOÛIN, Paul. *Iniciación a la pintura al fresco*. Buenos Aires: Poseidón, 1946, pág. 92. RIVERA, Diego. *Textos de arte. Recopilados por Xavier Moyssén*. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pág. 209.

(15) POZZO, Andrea, *Prospettiva de Pittori e Architetti*. Roma: Giacomo Komarek Boëmo, 1693 tom I - 1700 tom II. (Edición no paginada).

Como íbamos diciendo, Minguell, en una clara interacción entre el albañil fiel a sus indicaciones, él mismo preparando y/o pintando al mismo tiempo, o de nuevo el albañil metido a funciones más avanzadas, ayudando al traspaso de los cartones al muro, la metodología seguida obedece a una integración del proyecto creativo, su traducción a dibujos proyectuales concretos -cartones-, la preparación del muro, y la técnica de ejecución pictórica propiamente dicha, lo que globalmente vendría a definir el perfil de la pintura mural al fresco.



Fig 126 *El albañil procede a la aplicación de la última capa de mortero previa a la inmediata ejecución pictórica: “intonaco o enlucido” . Fotografía de Natalia Quílez.*



Fig 127. Delimitando mediante un listón los límites de la “jornada”. Obsérvese el trazado previo de las secciones en las que se divide el soporte mural y que pueden integrarse más de una en la misma jornada. Fotografía de Natalia Quílez



Fig 128. Simultaneando la actividad: mientras el pintor se encuentra concentrado en la ejecución, el albañil prepara otra fracción de espacio pictórico. Fotografía de Natalia Quílez

III.5. Estrategias contemporáneas en la restauración en pintura al fresco: Tradición y nuevas tecnologías

Retorno a los materiales tradicionales

Las pinturas murales, desde las correspondientes al arte rupestre hasta los murales actuales, han sido expresión de la creación humana a lo largo de la historia, desde sus más remotos orígenes. Su deterioro, así como su destrucción, ya sea ésta accidental o intencionada, representa una pérdida que afecta a una parte significativa del patrimonio cultural del mundo. La Carta de Venecia (1964) sentó los principios generales para la conservación y restauración del patrimonio cultural. La Declaración de Ámsterdam (1975) que introdujo el concepto de conservación integrada, y el Documento de Nara sobre la Autenticidad (1994) que versa sobre la diversidad cultural, han ampliado el alcance de dichos principios. Teniendo en cuenta éstas y otras contribuciones pertinentes, tales como el Código de Ética del ICOM-C.C.1(1984), el Documento de Pavía (1997) y las Directrices Profesionales de la E.C.C.O.2, llegamos a la conclusión de que todos ellos se proponen establecer unos principios más específicos sobre la protección, salvaguarda, conservación y restauración de las pinturas murales. Por tanto, recogen en su conjunto una serie de postulados y reglas prácticas de carácter elemental, susceptibles de ser aplicados a escala universal, sin entrar a considerar los problemas concretos de las diferentes regiones o países, que pueden abordarse en el ámbito regional o nacional mediante la formulación de ulteriores recomendaciones, cuando resulte necesario.

Asimismo, la riqueza de las pinturas murales se fundamenta en la variedad de expresiones culturales y logros estéticos, así como en la diversidad de los materiales y técnicas utilizadas desde la antigüedad hasta nuestros días. Se trata de pinturas realizadas sobre soportes inorgánicos, tales como yeso, ladrillo, arcilla y piedra y no a pinturas ejecutadas sobre soportes orgánicos como madera, papel o tela. Los materiales que componen muchos de los edificios históricos necesi-

tan una consideración especial. Las superficies arquitectónicas y sus capas finales de preparación, con sus valores históricos, estéticos y técnicos tienen que ser consideradas como componentes igualmente importantes de los monumentos históricos.

En este sentido, las pinturas murales son una parte integrante de los monumentos y lugares de valor patrimonial y deben ser preservadas in situ. Por tanto, muchos de los problemas que afectan a las pinturas murales están relacionados con las deleznable condiciones que presentan los edificios o las estructuras, su uso impropio, la falta de mantenimiento y las frecuentes alteraciones y reparaciones. También la práctica reiterada de restauraciones y exponer las pinturas al descubierto de forma innecesaria, puede resultar nocivo.

Pero sobretodo, voy a centrar esta investigación en las indeseables repercusiones que el uso de métodos y materiales inadecuados, pueden producir en los soportes murales, causándoles en muchos casos un daño irreparable. Es en este sentido, que pienso que el presente estudio puede ser de gran utilidad, puesto que ha consistido básicamente en el seguimiento gráfico reflexionado, del proceso de creación de una obra de arte ejecutada rigurosamente desde la tradicional técnica pictórica del buen fresco italiano, desde la multidisciplinariedad que ello implica, y desde la complementariedad de una doble visión científico-artística:

I.- A partir del seguimiento que he llevado a cabo en el presente estudio de la realización de las pinturas murales de Santa M^a de l'Alba, tengo la experiencia vital en primera línea, de un proceso de creación artística único y original.

II.- Esta experiencia vital es trasladable y aplicable a los frescos del renacimiento y barroco italianos. (hechos igual que Minguell mediante la técnica de "il buon fresco italiano" (explicado por Vasari.....) desde dos puntos de vista:

a) Podemos revivir la experiencia creativa de los fresquistas italianos a través del uso de los mismos materiales, sus técnicas y el denominador común de los procesos empleados, hecha salvedad de los aspectos personales diferenciadores y definidores del estilo en cada caso, y así comprender mejor su relación funcional-creativa.

b) Desde el punto de vista de la restauración, podemos aplicar los procesos, materiales y técnicas más idóneos, al conocerlos en profundidad desde la experiencia vivida, que seran lo más similares posible a los originales, funcional y dimensionalmente, respecto a su integración estética, estabilidad, resistencia, durabilidad y reversibilidad.)

Asimismo, desde las normativas actuales que amparan todas las actuaciones de conservación y restauración que se llevan a cabo, y ya centrándonos más concretamente en los materiales y técnicas utilizados en la consolidación de morteros, creo que caben destacar tres de los principios que el Comité de Conservación del ICOM desarrolló en los *“Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales”* y que ratificó durante la 14^a Asamblea General del ICOMOS (16) en Victoria Falls, Zimbabwe, en octubre de 2003, para acotar un marco de actuación adecuado que ayudara a regular la idoneidad de los procesos y materiales aplicados a través de las nuevas tecnologías, derivadas a su vez de rigurosas disciplinas científicas como la nanotecnología, y que pienso que han sido especialmente relevantes a la hora de redimensionar y justificar esta investigación en su vertiente referida a los procesos de conservación y restauración:

Así pues, de conformidad con los artículos del ICOM, ver como en el artículo 5 referido a tratamientos de conservación y restauración se manifiesta: (...)

Notas

(16). ICOMOS.- Fundado el año 1965 en Varsovia (Polonia), tras la elaboración de la Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de los Monumentos y los Sitios Histórico-Artísticos, conocida como “Carta de Venecia”, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos (ICOMOS) es la única organización internacional no gubernamental que tiene como cometido promover la teoría, la metodología y la tecnología aplicada a la conservación, protección, realce y apreciación de los monumentos, los conjuntos y los referidos sitios.

“Todos los métodos y materiales utilizados en la conservación y restauración de las pinturas murales deberán tener en cuenta la posibilidad de que en el futuro se apliquen tratamientos distintos. El uso de nuevos materiales y métodos debe basarse en un conjunto de datos científicos suficientemente amplio y variado, así ,los propios lugares. No obstante, ha de tenerse en cuenta que no se conocen los efectos potencialmente dañinos que los materiales y métodos nuevos pueden producir en las pinturas murales a largo plazo. En consecuencia, debe fomentarse el uso de materiales tradicionales, siempre que éstos sean compatibles con los componentes de las pinturas y la estructura del entorno.”

Así como en el artículo 7, referido a investigación e información pública, se manifiesta: (...)

“La puesta en marcha de proyectos de investigación, en el campo de la conservación y la restauración de las pinturas murales, es requisito esencial de una política de desarrollo equilibrado. Deben fomentarse las investigaciones basadas en tesis que puedan enriquecer el conocimiento sobre los procesos de degradación. La investigación que amplíe nuestro saber sobre las técnicas pictóricas originales, al igual que los materiales y los métodos empleados en anteriores prácticas de restauración, constituyen elementos fundamentales para desarrollar proyectos de conservación acertados. Dicha investigación resulta también útil y pertinente para otras disciplinas conexas del campo de las artes y de las ciencias. “

Del mismo modo, en el artículo 9, referido a Renovación Tradicional, se manifiesta: (...)

“En muchas regiones del mundo, se siguen utilizando las mismas prácticas pictóricas empleadas originalmente por los artistas y artesanos, repitiendo programas históricos de carácter decorativo e iconográfico mediante el uso de materiales y técnicas tradicionales. Tales tradiciones, que responden a exigencias religiosas y culturales y están de acuerdo con los principios de Nara(2), deben mantenerse. Sin embargo, aunque sea importante que estos conocimientos especiales se conserven, ello no implica que los tratamientos de conservación y restauración deban ser realizados por artesanos o artistas.”

De ahí la importancia de un conocimiento lo más exhaustivo posible de los procesos de creación artística y de las vinculaciones entre el espíritu creativo que las anima y los materiales, procedimientos y técnicas pictóricas utilizadas. Tanto en relación con una mirada sintetizadora de orden generalista y por lo tanto común a un sistema de trabajo, como al conocimiento lo más preciso posible de los casos particulares, posiblemente definidores de una técnica identificable y mayoritariamente aplicable a los diferentes trabajos de un artista determinado en cuestión.

Materiales tradicionales en la consolidación de morteros. (17)

Nuevas investigaciones, sobre la consolidación de los morteros tradicionales, descartan los consolidantes sintéticos y regresan a los materiales tradicionales, aunque mejorados gracias al progreso científico. Haciendo un breve recorrido por la historia más reciente de la restauración de las pinturas murales, recordamos cómo lo mejor para consolidar en profundidad era el caseinato de cal, y para las pulverulencias más externas se utilizaba el “agua de cal” o hidróxido de cal diluido en H₂O. Estos materiales eran óptimos por la afinidad que tenían con los materiales constituyentes de los morteros originales, pero su acción no era la adecuada por no poseer una penetración óptima y formar sales insolubles en superficie al evaporar el agua de la disolución.

Llegaron los plásticos y se buscó una solución con ellos. Los acrílicos en disolución y en dispersión acuosa de pH alcalino parecían óptimos gracias a su reversibilidad. Sin embargo se ha visto que en ocasiones las contraindicaciones superan lo bueno que puedan tener. La reversibilidad de estos, en ocasiones difícil, pasa por el uso de hidrocar-

Notas

(17). *El Documento de Nara en Autenticidad fue bosquejado por los 45 participantes en la Conferencia de Nara en Autenticidad respecto a la Convención del Patrimonio Mundial, realizada en Nara, Japón, del 1-6 de noviembre de 1994, por invitación de la Agencia para los Asuntos Culturales (Gobierno de Japón) y la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con UNESCO, ICCROM e ICOMOS. La versión del examen final del Documento de Nara ha sido revisada por el informante general de la Conferencia de Nara, Sr. Raymond Lemaire y Sr. Herb Stovel. El Documento de Nara en Autenticidad se concibe en el espíritu de la Carta de Venecia, 1964, y extiende el alcance de patrimonio cultural en nuestro mundo contemporáneo.*

buros aromáticos siendo muy peligroso y engorroso trabajar con ellos en lugares que generalmente son cerrados y con poca ventilación. Por otro lado el alto peso molecular de las dispersiones impide una óptima penetración y en ocasiones, si no se utiliza con precaución puede cerrar el poro, creando una barrera e impidiendo que circule la humedad con las graves consecuencias que esto supone.

Basándose en todos estos inconvenientes un equipo de investigadores de la Universidad de Florencia, encabezados por Piero Baglioni, están estudiando la conveniencia de volver a los consolidantes inorgánicos tradicionales, con nanopartículas de hidróxido de cal, las cuales, gracias a su pequeño tamaño poseen una óptima penetración. Las partículas llamadas nanopartículas pueden penetrar fácilmente en las paredes e interactuar entre sí.

Asimismo, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) del gobierno federal de México, en colaboración con la universidad de Florencia y bajo la asesoría de Piero Baglioni, está poniendo en práctica esta investigación en diferentes proyectos arqueológicos. Concretamente, este método de restauración basado en la nanotecnología, ha comenzado a emplearse a nivel experimental en la conservación de las pinturas murales de las zonas arqueológicas de Tlatelolco, Cholula, Mayapán y Palenque, así como en diversos murales prehispánicos de México. Del mismo modo, también se ha experimentado en Egipto, China y diversas naciones europeas, donde se han obtenido resultados óptimos en la preservación del patrimonio cultural.

Parten del hecho constatado científicamente de que unidades pequeñísimas -mil millones de veces más diminutas que una partícula- tienen la capacidad de crear redes que sirven para impedir que los pigmentos de las pinturas se desprendan.

Las diminutas partículas, mejor conocidas como nanopartículas, pueden penetrar fácilmente en las paredes e interactuar entre sí, hasta formar una especie de “red para pescar”, en la que atrapan los pigmentos de esas antiguas pinturas que están a punto de desmoronarse.

En su reciente visita a México, el doctor Piero Baglioni, investigador del Departamento de Química de la Universidad de Florencia, en Italia, realizó la evaluación de las primeras pruebas experimentales realizadas conjuntamente con restauradores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en febrero pasado, en el mural Los Bebedores, de la Zona Arqueológica de Cholula, en Puebla.

Baglioni, uno de los principales precursores y pioneros en la aplicación de la nanotecnología en el campo de la restauración se muestra optimista con los logros obtenidos y se expresa en el siguiente sentido: (...) “Los resultados son satisfactorios en las áreas del mural donde se aplicó este tratamiento, porque los pigmentos quedaron fijos en el muro y no hay riesgo de que se desprendan, a diferencia de otras aún no tratadas”, (...)”Estas partículas extremadamente pequeñas son de hidróxido de calcio y son estructuras de forma hexagonal que penetran con facilidad en la superficie pictórica”, explicó. (...) “Por reacción química comienzan a interactuar entre ellas hasta formar algo así como una red microscópica en la que “pescan” o “capturan” los pigmentos que corren riesgo de desprenderse, la cual con el paso del tiempo se cristaliza y estabiliza la pintura mural”, explica.

Acompañado de María del Carmen Castro, Dulce María Grimaldi y Yareli Jáidar, restauradoras de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Baglioni sentencia que el *90 por ciento de las pinturas murales en el mundo pueden ser tratadas con nanopartículas*. Añade que se trata de un método universal, efectivo en superficies pictóricas que hayan sido plasmadas en soportes de carbonato. Según Baglioni, la característica diferencial de esta nueva tecnología es que no se ve afectada por las condiciones del medio ambiente, como es el caso de los polímeros o adhesivos sintéticos que solieron usarse en los años 70 y 80, ya que si bien en esas décadas, el uso de polímeros en la restauración de bienes culturales de Europa, no tuvo ninguna complicación por tratarse de obras con condiciones estables de temperatura y humedad, no parece que pueda decirse lo mismo en otras ocasiones.

En México, en cambio, la aplicación de éstos polímeros no tuvo los mismos resultados porque en el caso de los edificios prehispánicos con pintura mural, solían estar en condiciones ambientales adversas, lo que hizo que esos adhesivos artificiales se modificaran y tuvieran efectos contradictorios. De acuerdo con los estudios realizados, en México se aplicaron polímeros de acrílico, de vinil y de vinil acetato, los cuales con las modificaciones climáticas provocan la degradación de la pintura mural, que se acelera con la humedad, precisó el experto italiano.

Asimismo indicó que para el retiro de dichos pegamentos sintéticos, se recurre al uso de microemulsiones (mezcla de solventes en emulsión). (...)”-Estos sistemas son eficientes para extraer polímeros, nos ayudan a removerlos y luego mediante el uso de nanopartículas los pigmentos se adhieren al carbonato de calcio y este a su vez queda fijo en la pared”.

Asimismo, realizó con buenos resultados otra serie de pruebas en el mural “Los Bebedores”, creado alrededor del año 200 d.C., conformado por diversos paneles que en conjunto suman cerca de 60 metros de longitud por 2.50 metros de altura.

Por su parte, María del Carmen Castro, directora de Conservación e Investigación de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), indicó que el acierto del doctor Baglioni en México, se da nuevamente luego de los trabajos de restauración que hizo en 2004, en la pintura mural de la Zona Arqueológica de Calakmul, en Campeche, mediante la aplicación de nanopartículas: (...) “-...Al paso del tiempo, la efectividad de la aplicación de esta tecnología en este lugar ha sido satisfactoria. Ahora lo hemos contactado para el uso de esta metodología en los proyectos de conservación experimental de la pintura mural de Cholula, Palenque, Mayapán y Tlatelolco, que han sido elegidos por la complejidad que presentan los murales”, explicó la restauradora.

En este sentido y para acabar de ilustrar este capítulo, pienso que merece especial mención el estudio presentado en Barcelona por las

restauradoras Alba Fuentes Porto y Aida Otero Corral, en la XII REUNIÓN TÉCNICA. “Vers una conservació-restauració sostenible: reptes i projectes”. Museu Nacional d’Art de Catalunya, en Barcelona, 3 y 4 de mayo de 2010, basado precisamente en este proyecto arqueológico de Calakmul, y titulado “La técnica pictórica de los mayas al servicio de la restauración de estucos y pintura mural en México. Calakmul :Un ejemplo de restauración Ecológica”. En él se describen dos intervenciones realizadas en el yacimiento arqueológico de Calakmul (18) (Campeche, México).

La ciudad arqueológica de Calakmul, Patrimonio Mundial de la Humanidad, se encuentra emplazada al sudeste del estado de Campeche (México) a escasos kilómetros de la frontera con Guatemala; guar-

Notas

(18). Las investigadoras Alba Fuentes Porto y Aida Otero Corral, nos explican las intervenciones realizadas en el sitio arqueológico de Calakmul (Campeche, México) en el año 2003, de las que transcribimos en gran parte, vista la importancia e interés del estudio:

“- Durante la campaña 2003 se acometió una intervención de carácter preventivo sobre dos frentes de unos 10m de longitud cada uno. Su estado de conservación se encontraba gravemente afectado por la exposición a las drásticas condiciones meteorológicas características del ecosistema de emplazamiento, unida a la proximidad de la vegetación selvática en su entorno más cercano. Presentaba una destrucción parcial del respaldo por posteriores niveles de ocupación. Numerosas grietas que rompían la matriz de las capas de preparación y la presencia de tierra interfase entre los estucos y el elemento arquitectónico sustentante amenazaba la estabilidad estructural de múltiples fragmentos; mientras que la disgregación de los morteros originales había ocasionado la pérdida de la capa pictórica en varias secciones. A su vez suciedad generalizada en toda la superficie, presencia biológica, velos y concreciones salinas de diversa naturaleza llegaban a cubrir por zonas la policromía original.

En relación con los tratamientos de intervención manifiestan: “- ... con la intención de frenar los procesos de deterioro e ir así asegurando progresivamente la estabilidad de las diferentes secciones que constituyen la totalidad de la pintura, se atendió a la dotación de cubiertas de intervención para intentar proporcionar unas condiciones medio ambientales estables, se liberaron de una forma controlada aquellas zonas aún protegidas por la tierra madre, se atajó una limpieza inicial de suciedad superficial y concreciones calcáreas, se procedió a la desalación de los morteros y finalmente se consolidaron y reintegraron estucos y policromías...”

En cuanto a la consolidación de morteros manifiestan lo que sigue:

“- A la hora de proceder al restablecimiento de la cohesión de los morteros, en el contexto arqueológico maya resulta fundamental anteponer la compatibilidad con el material constitutivo a su reversibilidad, ya que, por un lado los productos sintéticos presentan problemas de deterioro a largo plazo y por otro nunca se podría asegurar la eliminación efectiva de un consolidante sin dañar al original. De este modo, los tratamientos efectuados sobre las pastas constitutivas partirán del empleo de cal, siendo su afinidad inherente a la manufactura de la pintura. Además se puede asegurar que como sustancia cementante ofrece un buen poder cohesivo, buena penetrabilidad, permeabilidad al vapor de agua, estabilidad química y resistencia al medio. Con la finalidad de potenciar su hidratación y favorecer la plasticidad y un fraguado más lento, la cal apagada (Ca(OH)) se elaboraba en el propio yacimiento mezclando durante la fase de hidratación la cal viva (CaO) con cortezas de árboles procedentes de la zona ricas en savias aditivas: el Chucum (*Havardia albicans*) y el Chakà *Bursera simaruba*.

La corteza del Chucum (*Havardia albicans*) exuda una goma soluble en agua que aporta mejores cualidades ópticas y mecánicas a los morteros de cal, siendo su empleo el más documentado analíticamente en las pastas mayas. Así, la Doctora Diana Magaloni Kerpel, en uno de sus múltiples estudios acerca de las técnicas de manufactura mayas recoge que la goma se activa al contacto con el líquido altamente alcalino

de la cal y posibilita una cristalización ordenada y en escala de nano-cristales, lo que resulta en un cementante altamente plástico con buenas propiedades de fraguado y muy resistente.

El árbol de Chakà (*Bursera simaruba*) era el más abundante en el entorno del yacimiento arqueológico. Su corteza rica en sabia también se empleaba para mejorar la resistencia de las pastas, si bien las exudaciones del Chakà (que en lengua maya significa árbol rojo) aportaban una tonalidad rosada, proporcionándole unas cualidades ópticas muy semejantes a los morteros originales. Una vez escogida la corteza a emplear se introducía en sacos que a su vez se sumergían dentro de una gran calera o estanque lleno de agua. Transcurridos un par de días se añadía el Óxido de Calcio (CaO) para ser apagado y humectado, debiendo permanecer allí durante un período mínimo de dos meses antes de su utilización. La cal apagada (Ca(OH)) era la utilizada como consolidante del mortero original en forma de agua de cal y de lechada, ya fuera mediante inyección o impregnación con brocha. La lubricación proporcionada por los aditivos vegetales permitía prolongar el proceso de secado tanto en el interior del mortero como en sus capas más externas, evitando la cristalización del carbonato cálcico en la superficie pictórica y salvando así uno de los principales inconvenientes del uso de la cal.

La lechada de cal también fue la responsable del fijado de fragmentos y escamas poco adheridas al soporte, empleándose a modo de mortero de inyección. Su poder adhesivo y fijativo resultó excelente, devolviéndole la estabilidad a los fragmentos en escasas jornadas.”

Reintegración de morteros

Para acometer la reintegración de los morteros, tanto a nivel estructural como estético, se procedió a la fabricación de argamasas de cal con arenas calcíticas de la zona, denominadas sascab, que en maya yucateco significa “tierra blanca”.

Se emplearon dos tipos de áridos en función de las necesidades del mortero. Para los requerimientos estructurales se utilizó el mencionado sascab, de color gris y granulometría poco homogénea, procedente directamente de las sascaberías (canteras de sascab) como fruto de la erosión o la descomposición de la roca caliza. La mezcla destinada a labores de reintegración estética fue elaborada con un árido conocido en el área maya como polvo de piedra, también de naturaleza calcítica, pero procedente de la molienda de la roca caliza. Este último presenta un aspecto más fino y homogéneo, y una coloración amarillenta que unida a las pastas rosadas de cal con Chakà otorgaba al acabado final una tonalidad crema facilitando su integración con el original. Los áridos se añadían a las pastas de cal apagada (Ca(OH)) en proporción de 3:1. Tras la mezcla fueron guardados en bidones para propiciar una perfecta humectación de la carga dentro de la sustancia cementante, dando como resultado morteros de gran compactación y resistencia.

Adhesión de fragmentos.

Los fragmentos desprendidos fueron recolocados en su contexto original por medio de un adhesivo natural, el caseinato cálcico. Para su obtención la caseína fue hidratada en agua y posteriormente mezclada con la pasta de cal en proporción 1:1:1. Finalmente se le añadía unos clavos de olor a los que se le atribuyen en medicina natural propiedades fungicidas y bactericidas. El principal inconveniente de este tratamiento reside en que, a pesar de añadir un fungicida natural, los restos de caseinato en superficie podían ser susceptibles de sufrir un ataque biológico. Por ese motivo, la cola de caseína se aplicaba a pincel sobre los bordes poniendo especial cuidado en no dejar restos. La unión de los fragmentos cobró gran resistencia a los pocos minutos, reforzándose mecánicamente mediante mortero de sascab.

Fijación de la capa pictórica

Si bien el empleo de la cal ofrece una gran efectividad para restablecer la estabilidad de los morteros, lo cierto es que a la hora de atender a la fijación de las policromías no resulta un recurso a tener en cuenta ya que es inevitable que su aplicación directa sobre las superficies pictóricas provoque veladuras fruto de su carbonatación en superficie. Por ese motivo, para la consolidación de los pigmentos se recurre a un aglutinante natural de origen vegetal y un alto poder adhesivo conocido como agua de Ramón. Éste consiste en una disolución coloidal de agua y una goma polisacárida exudada de la corteza del Ramón (*Brosium alicastrum*), conocido como Ooxen en lengua maya. Aunque en un primer momento este pegamento orgánico aplicado a pincel proporcionó una buena fijación de la capa pictórica, cabe señalar que en el transcurso de una semana se produjo un ataque fúngico generalizado lo que nos llevó a tener que desestimarlos en posteriores intervenciones, pese a no ver mermadas sus propiedades adhesivas.

Intervención 2: Friso de estuco policromado.

Al margen de las intervenciones desarrolladas sobre la pintura mural, limitadas a niveles conservativos, tuvimos la ocasión de colaborar en parte de la reintegración cromática del friso de estuco policromado de la Subestructura II-C cuya restauración ya había sido ejecutada por la restauradora Claudia García Solís en campañas anteriores.

Reintegración cromática

Para integrar cromáticamente los nuevos estucos dentro del conjunto arquitectónico, policromado en tonos rojos, ocre y negros, se recurrió al empleo directo de pigmentos de origen mineral. Éstos se iban mezclando con cal en pasta sobre una paleta de pintor; mientras que el agua de Chakà (*Bursera simaruba*) era la encargada de aportar el aglutinante vegetal para potenciar la adhesión de los pigmentos y la fluidez necesaria para su correcta aplicación. El gran poder cubriente y la óptima fijación de la técnica empleada hace de este mecanismo de reintegración una alternativa útil al uso de aglutinantes sintéticos, teniendo siempre en cuenta a la hora de su aplicación el desvanecimiento de las tonalidades de los pigmentos a lo largo del fraguado de la cal.

dando gran relación con las tierras bajas del Petén. Se inserta dentro de la Reserva de la Biosfera de Calakmul, y se encuentra rodeada por una amplia extensión de sabana tropical y condicionada por una climatología cálida subhúmeda. A parte de su trascendencia ecológica, Calakmul (ca. 700 a.C. y 900 d.C.) era el asentamiento humano más grande del norte del Petén, siendo considerada la zona arqueológica más importante del sur de Campeche y una de las superpotencias del período Clásico maya junto con Tikal.

Como antecedentes a esta investigación, tienen especial relevancia los avances en la caracterización de la tecnología pictórica maya, que han impulsado en México el desarrollo de procedimientos de restauración apoyados en métodos tradicionales de manufactura, demostrando una gran efectividad a la hora de intervenir estucos y superficies pictóricas conservadas in situ.

En este estudio, se aborda una aproximación a las nuevas tendencias de restauración ofreciendo dos ejemplos de intervención sobre pintura mural y estuco policromado en área maya dentro del Proyecto arqueológico de Calakmul. Si bien nos encontramos aún ante una metodología de intervención que debe ir sustentándose en estudios científicos que avalen su buen comportamiento; la apuesta por los materiales tradicionales de origen natural en México ofrece una prometedora alternativa al uso de productos sintéticos posibilitando una restauración inocua y respetuosa con el material original.

Desde un punto de vista historiográfico y como precedente que explica esta nueva visión procesual y tecnológica aplicada a la restauración, basada en métodos y materiales tradicionales, merece la pena conocer su evolución.

En este sentido, la conservación arqueológica en México ha ido desarrollándose de manera paulatina a lo largo del último siglo. Tras un albor en manos de arqueólogos y personal no cualificado, en la década de 1960, numerosos especialistas fueron introduciendo materiales, técnicas y criterios empleados en Europa (19). De forma paralela, en

esos años el investigador Edwin Littman comenzaba a estudiar morteros de cal empleados en la arquitectura prehispánica de Yucatán (México), elaborados con cortezas de Chucum (*Havardia albicans*), Chacté (*Caesalpinia mollis*), Chakà (*Bursera simaruba*) y Hâbin (*Piscidia piscipula*), cuyas savias contribuían a mejorar las propiedades de plasticidad y fraguado (20).

En la actualidad, mientras el uso de productos sintéticos en la restauración de bienes arqueológicos conservados in-situ nunca ha llegado a satisfacer las necesidades requeridas (21); la constante evolución en la caracterización de materiales y técnicas de ejecución de estucos y policromías ha permitido el desarrollo de procedimientos de restauración que recrean la antigua técnica de los artistas precolumbinos (22)

El uso de los materiales y de las técnicas de los artistas mayas continúan en vigor por ofrecer una mayor durabilidad en su contexto arqueológico. Éstos parten principalmente de la modificación de las propiedades de la cal (material primordial en la construcción de edificios y elementos decorativos de la cultura maya) mediante sustancias glutinosas procedentes del entorno vegetal.

Hoy en día, se está llegando a desarrollar formulaciones precisas de pastas de cal y consolidantes de diversas propiedades fisico-químicas que ofrecen múltiples posibilidades a la hora de consolidar morteros, resanar estucos, adherir fragmentos e incluso fijar películas pictóricas (23).

Notas

(19). López, 1999:21-27.

(20). Littman, 1960:593-597

(21). Es numerosa la bibliografía que problematiza sobre la aplicación de polímeros y consolidantes organosilíceos en pinturas murales, ofreciendo ejemplos significativos de deterioro como los publicados por López (1999) y Magaloni (2009).

(22). En este sentido, son notables los avances que en la última década se han realizado en torno a la identificación físico-química de los componentes de la pintura mural prehispánica en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM a través del Proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, y en el Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia.

(23). Ejemplo de esto es la formulación estándar de un mortero de inyección a base de cal y mucílago de nopal presentada por la restauradora N. Pérez (2009)

La descripción de dos intervenciones que fueron realizadas en el sitio arqueológico de Calakmul (Campeche, México) en el año 2003, ilustran ampliamente este nuevo estadio dentro del marco actual de las nuevas investigaciones sobre la consolidación de los morteros tradicionales, en que se tiende a descartar los consolidantes sintéticos y se vuelve a los materiales tradicionales, aunque mejorados gracias a la ciencia. Ambas intervenciones se llevaron a cabo estando bajo la dirección del arqueólogo Ramón Carrasco y la supervisión de la restauradora Claudia García Solís. Se centran en la conservación preventiva de la pintura mural hallada en la Subestructura del Grupo A, perteneciente al Clásico Temprano (ca. 250/300 d.C.– 550/600 d.C.); y la reintegración cromática del friso de estuco policromado de la Subestructura II-C, datado por los arqueólogos e historiadores en el Preclásico Tardío (ca. 150 d.C.).

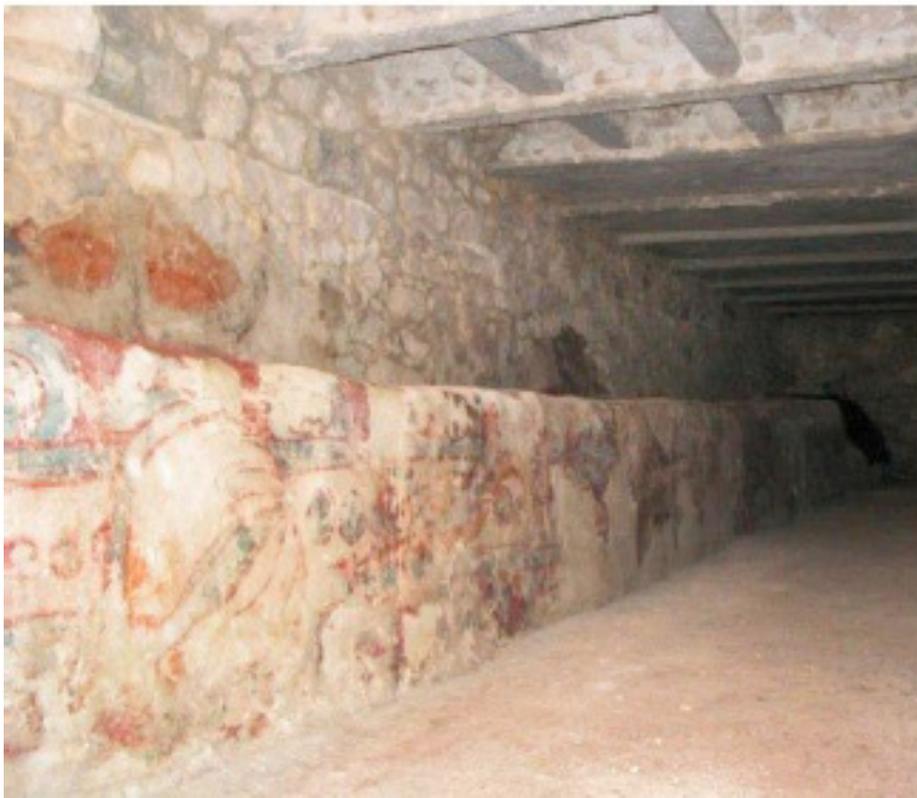


Fig. 129. Vista general de uno de los frentes de la pintura mural intervenida. La pintura mural intervenida se emplaza en la Acrópolis Norte de la ciudad. Sirve de soporte estructural una banqueta de unos 180m de largo y 1.60m de alto, cubriendo la totalidad de su superficie frontal con motivos animales y vegetales relacionados con el medio acuático. Aplicada al temple sobre una capa de preparación que consta de un mortero de grano medio y un estuco de grano fino de apariencia compacta, presenta una película pictórica de textura homogénea y lisa, con una paleta de colores muy amplia a base de diversas tonalidades de azul y verde maya, Amarillos (limonita), rojos (goethita), negro humo y blanco de cal enriquecido mediante juegos de superposición con diferentes grados de saturación.

A modo de conclusión, podemos constatar que los adhesivos sintéticos con los que se restauró en el pasado, no permiten que la humedad se evapore, debido a que dichos productos crean una capa impermeable que impiden la ventilación y que la acumulación de agua propicie la presencia de sales sobre la capa pictórica. Las sales, al tratar de salir a la superficie van rompiendo los materiales de la pintura y en consecuencia el desprendimiento de ésta. Por eso es importante retirar los polímeros, eliminar las sales y consolidar, en este caso con nanopartículas que crean una red que no es impermeable y por ende permite que la pintura respire.

Las nanopartículas, al estar constituidos por hidróxido de calcio, suelen equipararse a los materiales originales con que fue creada una pintura sobre una pared ya que crean una red cristalina, invisible y permeable, que además de dar soporte a los pigmentos, permite la aeración natural de la pintura.

Además, a diferencia de los polímeros sintéticos, las nano partículas no se degradan con el paso del tiempo, ni con los cambios climáticos. Las diminutas partículas envejecen al mismo ritmo que la pintura mural, razón por la que no se generan desequilibrios, sirven también para prevenir la acidificación de las paredes y su uso no es tóxico para los restauradores.

Asimismo, remarcar como el equipo encabezado por el profesor Piero Baglioni, ha demostrado la conveniencia de volver a los consolidantes inorgánicos tradicionales, con nanopartículas de hidróxido de cal, que como hemos dicho, gracias a su pequeño tamaño poseen una óptima penetración. así las nanopartículas penetran fácilmente en las paredes e interactúan entre sí. Paralelamente, la experiencia realizada con el empleo de materiales tradicionales de origen natural, ha ofrecido en Calakmul una buena alternativa al uso de productos sintéticos, ofreciendo una gran efectividad sobre todo a la hora de consolidar y reintegrar morteros originales con pastas y mezclas a base de cal. Además se debe tener en cuenta que este tipo de intervención ha posibilitado afrontar una restauración económica, acce-

sible, ecológica y respetuosa tanto con el material a tratar como con personal técnico encargado de su conservación. Sin embargo, no se puede olvidar que muchas de las sustancias empleadas son de origen orgánico, y por lo tanto susceptibles a una rápida degradación; surgiendo así la necesidad de atender a un seguimiento constante tanto de los materiales originales como de los tratamientos a los que han sido sometidos, y de acometer un mantenimiento continuo. La viabilidad de alternativas naturales como las desarrolladas en México pone en evidencia la necesidad de plantearnos nuevos tratamientos menos perjudiciales, que deberán ir sustentándose en estudios científicos que perfeccionen y avalen su buen comportamiento.

Capítulo IV.- Seguimiento del Proceso de ejecución de las pinturas murales al fresco de la iglesia de Santa M^a del Alba

IV.1 Introducción

IV.2 Seguimiento del proceso

IV.2.1 La jornada y la definición del espacio de trabajo.

IV.2.2 El corte de las jornadas

IV.2.3 Preparación del muro antes de la aplicación del mortero de cal.

IV.3 El mortero de cal

IV.3.1 Preparación de los muros en la jornada de la actuación pictórica

IV.3.2 La carbonatación de la cal

IV.3.3 Los áridos

IV.3.4 Aplicación del mortero de cal

IV.4 Los colores al fresco

IV.4.1 Preparación de los colores-pigmento

IV.4.2 Cualidades de los pigmentos para el fresco

IV.5 La ejecución pictórica o la culminación de un proceso

IV.5.1 De como la pintura transforma al pintor

IV.5.2 La luz en los frescos

IV.6 Seguimiento fotográfico de este estudio, paralelo al proceso de ejecución pictórica.

IV.1 - Introducción

A partir del seguimiento de la realización de las pinturas murales de Santa M^a de l'Alba, tengo la experiencia vital en primera línea, de un proceso de creación artística único y original. Esta experiencia vital es trasladable y aplicable desde lo artístico a la conservación y restauración de las pinturas murales al fresco, dado que podemos aplicar los procesos, materiales y técnicas más idóneos, al conocerlos en profundidad desde la experiencia vivida, que serán lo más similares posible a los originales, funcional y dimensionalmente, respecto a su integración estética, estabilidad, resistencia, durabilidad y reversibilidad

De hecho la mirada atenta me permitirá deducir algunas de las decisiones que toma nuestro pintor en los momentos críticos. Pensamos que la técnica pictórica al fresco es simple pero estricta y con una rica variedad de soluciones y posibilidades técnicas. Vemos en este trabajo de campo, como el fresco está inevitablemente vinculado a la construcción de los muros, a la arquitectura ya la vivencia espacial.

Paul Baudoüin, parece explicarse a sí mismo y a modo de justificación, el porqué, a pesar de las dificultades e incomodidades inherentes a la práctica de la pintura al fresco, juzga de manera positiva el esfuerzo físico que el procedimiento al fresco requiere:

“- Nunca insistiríamos lo suficiente sobre la necesidad de equilibrio de las fuerzas despiertas para la práctica de este oficio que apela a toda la potencia corporal al mismo tiempo que a las más altas facultades del hombre, y que da, en recompensa, la serena alegría que experimenta a menudo el artista al trepar, por la mañana, por las gradas de su andamiaje. El hombre joven que quiera dedicarse al oficio de fresquista, puede desarrollar en él la fuerza física y la fuerza moral, pues, más todavía que cualquier otro trabajo, éste le permite crear obras, vigorosamente pensadas, preparadas con cuidado minuciosa y alegremente ejecutadas...”- (1)

Notas

(1) BAUDOÛIN, Paul, *op. cit.*, pàg. 92.

En la misma dirección, el pintor Stolz apunta sobre esta cuestión:

“- Añádase a esto la incomodidad de la posición —que hay que sostenerla muchas horas porque el mortero no tolera descansos ni pausas— y que no siempre se tienen andamios cómodos y plataformas cubiertas, y entonces se está inmovilizado, como agarrotados los pies, porque se mira a los tablones o se mira al techo, que es lo que interesa y se irá imaginando lo que es una obra de este género...- “ (2)

Igualmente, escuchando a Minguell vemos como manifiesta un punto de vista semejante:

“- Pienso que el fresco exige un equilibrio físico y mental, de lo contrario, ¿ como podría mantenerse un trabajo diario así, durante varios meses seguidos ?. Éste es un equilibrio de complementarios que te obliga a una entrega absoluta a la obra, entrega que, sin duda, se verá reflejada en la obra...”-

Asimismo, observando a Minguell, nos damos cuenta que debido a las características de la pintura al fresco, el pintor no puede actuar de manera global en el conjunto de la obra, por tanto, metodológicamente, debe reducir su campo de acción a la superficie que considere que puede pintar en una jornada. Por tanto, la jornada obliga a una división física y conceptual de la obra, por eso hay que seguir una ordenación en función de los niveles de los andamios (nivel horizontal o pontate), de la superficie alcanzable y de la estrategia de fragmentación a que opte: contorno, línea o forma que permita y disimule el seccionamiento de la superficie.

En este sentido, la experiencia vivida como testimonio del proceso de ejecución de “Muros de Luz”, además de las gratificantes repercusiones obtenidas por haber tenido el privilegio de vivir en primera persona un proceso de creación artística como el de nuestro pintor, también me ha sido de gran utilidad desde otras vertientes procesuales, metodológicas y al fin conceptuales:

Notas

(2) STOLZ, Ramón. “Notas manuscritas”. *ENJUTO, Esther, op. cit., pàg. 650.*

De ahí la importancia de un conocimiento lo mas exhaustivo posible de los procesos de creación artística y de las vinculaciones entre el espíritu creativo que las anima y los materiales, procedimientos y técnicas pictóricas utilizadas. Tanto en relación con una mirada sintetizadora de orden generalista y por lo tanto común a un sistema de trabajo, como al conocimiento lo mas preciso posible de los casos particulares, posiblemente definidores de una técnica identificable y mayoritariamente aplicable a los diferentes trabajos de un artista determinado en cuestión.

IV.2 Seguimiento del proceso

La necesidad de trabajar sobre mortero fresco, dado el tiempo de fraguado del mortero de cal, determina unas limitaciones temporales. El período útil para pintar se reduce a unas horas o a una jornada dependiendo de las condiciones climáticas (humedad, temperatura y corrientes de aire), naturaleza y comportamiento del muro (absorción, capacidad de devolver humedad, etc.), por este motivo, el pintor secciona su tiempo de acción en jornadas que comprenden el proceso íntegro de la realización de un fragmento de fresco y el dimensionamiento se hace de acuerdo con las posibilidades que tiene de operar en una sesión. Así pues, el conjunto del fresco se irá configurando jornada a jornada.

A través de este seguimiento, he podido constatar que Minguell sigue un ritmo temporal muy estricto, fraccionado y variable según las condiciones de trabajo. La preparación previa que cada día hay que hacer para pintar al fresco hace de la acción pictórica un momento que resulta difícil de conseguir y que culmina en el período óptimo del fraguado del mortero de cal.

El proceso técnico del fresco supone la aplicación de la última capa de mortero en el muro, llamada enlucido (3) y a continuación pintar. Con esta técnica se produce una especial interacción entre el pintor y el espacio arquitectónico, ya que aporta a Minguell una vivencia física de ese espacio y hace que la obra participe de esta vivencia.

En este sentido, la ejecución pictórica culmina un largo proceso elaborado en las fases previas (preliminar, proyectual y de transferencia del proyecto al muro), necesario para preparar la actuación pictórica. En esta fase el pintor concluye las precedentes y alcanza una autonomía de trabajo.

Notas

(3).- Enlucido en castellano, correspondería en italiano a *velocidad* o bien a *la finalización de la intonaco*: << *É el eventuale terzo strato dell'intonaco ed ha il compito di rifinire completamente la superficie* >>. [FORTI, Giorgio. *Antiche ricette di pittura murale*. Verona: Cierre, 1989. Pág. 46]. 115 *Giornata* en italiano, *tarea* en castellano. 116 *Corto espacio de tiempo considerado óptimo para pintar*. Baudouin, Paul, *op. cit.*, pág. 66.

Desde este punto de vista se trata de un proceso irreversible. La pintura sobre el mortero fresco no admite rectificaciones, cada jornada es una pieza cerrada que no se puede revisar. Este carácter irreversible exige al pintor claridad en sus actuaciones y decisiones.

Asimismo, este seguimiento procesual se ha organizado a partir de las jornadas que Minguell ha ido desarrollando hasta la culminación de los frescos “Muros de Luz”. En este sentido, he podido observar un metódico inventario de tareas, encaminadas a la culminación de la acción pictórica y que servirán como pauta de este capítulo:

- La jornada y la definición del espacio de trabajo.
El corte de las jornadas.
- Preparación del muro antes de la aplicación del mortero de cal.
- La aplicación del mortero de cal o enlucido (o como dice Minguell “la túnica de luz blanca que viste los muros”).
- Transferencia del dibujo en el muro a través del calcado de los cartones (sinopia).
- Preparación de los colores.
- Ejecución Pictórica. La luz en los frescos.
- Seguimiento fotográfico (de la autora) de este estudio, paralelo al proceso de ejecución pictórica.

IV.2.1 La jornada y la definición del espacio de trabajo.

En la pintura al fresco, la jornada es el período continuado de tiempo en que se llevan a cabo una serie de tareas que tienen como objetivo preparar el muro y realizar la actuación pictórica correspondiente. También se llama jornada el fragmento de fresco pintado en una misma sesión de trabajo.

Estas operaciones, sistemáticas y casi rituales, conducen la mente y el cuerpo del pintor al corto tiempo del fraguado del mortero de cal, período óptimo para la ejecución de las pinturas.

Son actividades necesarias, repetitivas, lentas, molestas y muchas veces pesadas físicamente y, por este motivo, hacen apreciar y valorar al máximo los momentos de pintar al fresco.

Debido a las características de la pintura al fresco, el pintor no puede actuar de manera global en el conjunto de la obra, debe reducir su campo de acción a la superficie que considere que puede pintar en una jornada. La jornada obliga a una división física y conceptual de la obra, por eso hay que seguir una ordenación en función de los niveles de los andamios (nivel horizontal o pontate), de la superficie alcanzable y de la estrategia de fragmentación a que opte: contorno, línea o forma que permita y disimule el seccionamiento de la superficie. Las tácticas que se aplican para definir las jornadas consisten en decidir las dimensiones, la orden de trabajo, el criterio de rotura visual, si son pequeñas y elaboradas jornadas o grandes y expansivas superficies y también a estudiar la posibilidad de unir en húmedo para eliminar el efecto visual de los diversos fragmentos.

El pintor actúa considerando el impacto visual de cada jornada en el conjunto de la obra y la pintura hecha en jornadas precedentes, las elabora una a una, como piezas resueltas, y oculta esta fragmentación para ofrecer una visión unitaria de la obra.

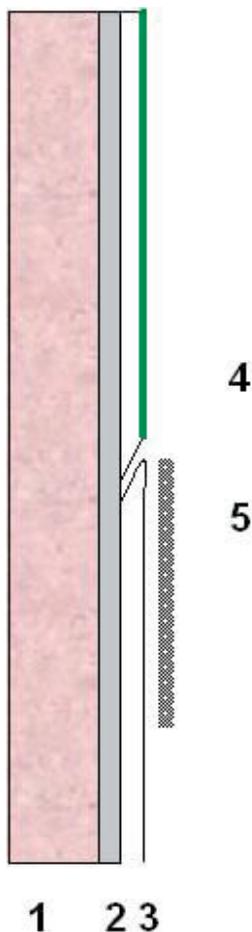
El proceso pictórico correspondiente a una jornada concentra en un breve periodo de tiempo (El tiempo óptima del proceso de carbonatación del hidróxido de calcio) un largo proceso de pensamientos, prefiguración y mentalización establecidos en fases precedentes. Todas las tensiones de la preparación de la jornada están en relación con el breve tiempo de realización pictórica: irreversible, definitivo y con una alta carga de responsabilidad. Todo ello hace que el tiempo de pintar sea totalmente definitorio.

Ver como Minguell organiza su espacio de trabajo diario, me permite comprender de manera exhaustiva su metodología de actuación, incluida toda la necesaria y previa elaboración del proyecto, a través de la acotación de la superficie pictórica, sujeta a su vez, al inexorable tiempo de fraguado de la cal.

IV.2.2 El corte de las jornadas

Al finalizar la jornada, Minguell realiza esta operación. Consiste en eliminar el resto sobrante de superficie del mortero, utilizando el paletín u otras herramientas de corte en posición inclinada. La sección resultante permitirá la aplicación del mortero en jornadas posteriores. Esta actuación delimita la zona ejecutada, elimina los restos visuales del blanco del mortero y permite una observación más armónica de los colores.

Cortar es hacer una herida a la piel del muro, es una agresión a la sensible superficie y establece una distinción neta entre lo pintado y lo que está por pintar. Los cortes de las jornadas se derivan estrategias procedimentales para disimular estas secciones en función de una percepción unitaria de la pintura mural.



Sección del proceso de unión de las jornadas.

1. muro
2. nivelado
3. enlucido
4. jornada anterior
5. Jornada posterior (Gráfico de Josep Minguell)

IV.2.3 Preparación del muro antes de la aplicación del mortero de cal.

El primer contacto físico con el muro, antes de mojarlo, consiste en raspar la superficie para eliminar la película de carbonato de calcio para que mejore su capacidad de absorción, y garantizar así la adherencia del mortero. Después hay que aplicar agua abundante, se puede observar cómo la absorbe y escuchar el ruido de los chasquidos provocados por la reacción de los restos de óxido de calcio con el agua. También nos permite sentir el olor neta de la cal. *Para Minguell mojar equivale a purificar, limpiar, y se puede considerar un primer posicionamiento del pintor frente al muro.*

Metodológicamente, conviene humedecer los muros el día anterior a la realización del fresco para consolidar la humedad y hacer que ésta no sea repentina y superficial. Después, el mismo día de la ejecución pictórica, Minguell realiza una humectación previa a la aplicación del mortero. Comenta que hay que evitar tanto el exceso como el defecto de humedad: por un lado, el excesivo grado de humedad hace salir agua en las partes inferiores de los muros y debilita el mortero, por otra parte, la falta de humedad aceleraría el fraguado y imposibilitaría la fijación de los pigmentos.

Como puede verse, la preparación de un soporte pictórico es tarea fundamental, de ello depende el asentamiento del color en todas sus facetas, es decir, la adherencia, la estabilidad o la conservación de una pintura dependen en gran parte de la acertada imprimación del soporte. En el caso que nos ocupa, la pintura mural al fresco, resulta obvio aseverar que la cuestión es todavía más compleja. El muro, por su condición de elemento constructivo, en general de piedra o ladrillo, deberá tratarse de forma que garantice la máxima perdurabilidad, no solo de la pintura en sí, sino que también de la permanencia y estabilidad de los colores. La aplicación del mortero, ha hallado siempre en la cal apagada su aliado más fiel y ello después de haber probado innumerables fórmulas de variados componentes.

Podemos recordar como , con la aparición del cemento moderno como aglomerado del hormigón a finales del XIX, las condiciones constructivas sufren una rápida evolución y un profundo cambio, que hará perder a la cal su supremacía, relegándola a una mínima presencia.

Esas exigencias las conoce bien nuestro pintor. Resulta fácil percatarse del profundo conocimiento y experiencia que posee al respecto cuando, sin más, afirma:

- “El primer contacto físico con el muro, antes de mojarlo, consiste en raspar la superficie para eliminar la película de carbonato de calcio para que mejore su capacidad de absorción, y garantizar así la adherencia del mortero. Después hay que aplicar agua abundante, se puede observar como la absorbe y escuchar el ruido de los chasquidos provocados por la reacción de los restos de óxido de calcio con el agua. También nos permite sentir el olor limpio de la cal. Mojar equivale a purificar, limpiar, y se puede considerar un primer posicionamiento del pintor frente al muro. Conviene humedecer los muros el día anterior a la realización del fresco para consolidar la humedad y hacer que ésta no sea repentina y superficial. Posteriormente se realizará una humectación previa a la aplicación del mortero. Hay que evitar tanto el exceso como el defecto de humedad: por un lado, el excesivo grado de humedad hace salir agua en las partes inferiores de los muros y debilita el mortero, por otra parte, la falta de humedad aceleraría el fraguado y imposibilitaría la fijación de los pigmentos...”-, y añade finalmente: -” Sorprende ver el interés de los pintores por una operación aparentemente accesorio”-.

No se nos escapa el tono y contenido de su mensaje, lleno de sensibilidad “física”, como parece lógico atribuir a quién expresa sus ideas y emociones a través de determinados materiales a los que debe manipular mediante un lenguaje contenedor de sensaciones.

Casi todos los fresquistas participan de este punto de vista, desde Cennini hasta Dionysius de Fourna pasando por Armenini o Palomino, todos coinciden en la necesidad de mojar muy bien la superficie

del muro a pintar, el día anterior a la ejecución, así como repetir la operación al día siguiente antes de tender el estuque o estuco. Quizás sea Dionysius de Fournia quien describe el hecho con mayor precisión:

“- Por eso primero se tiene que preparar una escalera, entonces coger algo de agua en una vasija de mucha cabida y, salpicando con una paleta, humedezca la pared. Si es una pared hecha con ladrillos de barro, raspe la pared tanto como se pueda con una paleta puntiaguda (ya que si la superficie es abovedada, el mortero se caerá más tarde); humedézcala otra vez y déle una capa de mortero. Si es una pared de ladrillos, humedézcala cinco o seis veces y aplique el mortero con una capa gruesa de unos dos o más dedos para que se quede húmeda mientras trabaje en ella. Si es una pared de piedra, sólo humedézcala una o dos veces y aplique menos mortero, ya que la piedra es más fría y el mortero no se secará tan rápido....-”. (4)



Fig. 130. Acción de raspar y picar el muro para asegurar la adherencia. (Fotografía de J. Minguell)



Fig. 131. Acción de mojar el muro con una bomba manual. (Fotografía de J. Minguell)

Notas

(4).- Dionisio de Fournia (c. 1670 - después de 1744) fue un Ortodoxo autor de un manual de iconografía y de la pintura en el siglo XVIII. Nació en Fournia , Imperio Otomano , y se fue a estudiar a Constantinopla alrededor de la edad de doce años, antes de regresar, como un monje , al monte. Athos . Pintó varios iconos en el monte. Athos, aunque las fechas son indistintas (ya sea 1701 o 1711) y al Karyes . En 1721, pintó la capilla de St. Demetrios en Vatopedi . Luego regresó a vivir en Fournia . Su última entrada oficial en documento público es en 1741, cuando ganó el permiso para iniciar una escuela en Agrafa

IV.3 El mortero de cal

Comenzaremos hablando sobre la materia que posibilita esta técnica tan particular. El mortero de cal, es la mezcla formada por aglomerante (hidróxido de calcio / cal grasa), agua y árido fino. Las dosificaciones más utilizadas están determinadas por el uso. Siguiendo el orden cal/arena: 1/1 - 1/2 corresponden al enlucido y 1/3 - 1/4 - 1/5 en nivelaciones y enfoscados. Las cantidades de agua suponen entre el 15% y el 24%.

Asimismo, lo podemos clasificar en aéreo (el fraguado se hace en medio aéreo) y en hidráulico (cuando tiene la capacidad de dormirse en medio acuoso).

Además, según la capacidad de ocupación del espacio entre áridos del aglomerante el mortero también puede ser de tres tipos:

-**Magro**: el aglomerante no llena todo el espacio entre las partículas de los áridos.

-**Graso**: el aglomerante llena los espacios entre partículas.

-**Muy graso, rico o fuerte**: con exceso de aglomerante, factor que origina fracturas al secarse debido a la reducción y contracción. Con el tiempo esto afecta su resistencia.

El fraguado es el proceso fundamental que sufre el mortero para transformarse en un cuerpo sólido junto con el agua que contiene (de forma directa y en frío), llamado conglomerado. La humedad facilita un fraguado lento, el calor lo acelera y las heladas destruyen el mortero.

Por tanto, de todo ello deducimos, que las cualidades más destacables del mortero de cal aplicables a la pintura al fresco son:

- Conservación: en condiciones adecuadas no sufre alteraciones.

- Permanencia de los pigmentos aglutinados en el mortero y su efecto de color.
- Permeabilidad debida a la porosidad de la superficie. Una vez el mortero es seco, tiene capacidad de absorción y de retorno de las humedades hacia el exterior. Esta propiedad asegura un comportamiento análogo al de la piedra o ladrillo de los paramentos.
- Resistencia mecánica limitada (5 kg/cm²). Hay que tener presente que con el tiempo aumenta progresivamente la resistencia.
- Asequible y económico.
- Superficie: plasticidad en la aplicación y nivelación, consistencia y adherencia que permite y facilita las aplicaciones.
- Elasticidad y adaptación a las superficies murales y los cambios medioambientales.
- Comportamiento mecánico armónico con el de otros materiales: piedra, cerámica, tapia, azulejo ...
- Experiencia y evaluación milenaria: es un material usado desde hace miles de años y está comprobado su comportamiento.

Asimismo, debemos tener en cuenta, que el cemento produce sales migrantes que atacan los materiales cimentarios de las piedras y provocan desconexiones en los muros. La cal grasa (hidróxido de calcio) no crea sales que añadan más problemas a los producidos por otros agentes.

Volviendo a la aplicación de morteros y la aparición del cemento, la arquitectura moderna evoluciona y deja a un lado la función integradora de las diversas artes y afirma sus valores propios: la estructura, los materiales, el espacio y la luz. Propone una valoración de la archi-

tectura a partir del espacio y de los materiales y renuncia a cualquier significación decorativa o simbólica. Los muros perdieron muchas de las tradicionales funciones estructurales y son sustituidos por estructuras de hierro y hormigón. Recordemos a precursores tales como Ludwig Mies van der Rohe o el norteamericano Frank Lloyd Wright a partir de planteamientos reduccionistas, como el racionalismo o el minimalismo arquitectónico.

La aparición y uso masivo del cemento en la construcción debido a la rapidez del fraguado y de su resistencia, junto con los requerimientos de la arquitectura moderna que hemos apuntado, provocaron una fuerte crisis en el sistema constructivo y decorativo de la cal. La sustitución de los morteros de cal para los de cemento significó la desaparición progresiva de esgrafiados, estucados y todo tipo de revestimientos de cal. En este contexto las técnicas artísticas y decorativas de la cal quedaron desplazadas.

La aparición del cemento generó una fuerte bajada de la producción de cal, y una pérdida de la tradición del uso de la cal en la construcción. No obstante, a partir de los noventa se constata una reaparición y recuperación de los procedimientos constructivos y decorativos de la cal gracias a las posibilidades que ofrece en la rehabilitación de edificios históricos. En este sentido, merecen mencionarse importantes campañas de restauración de esgrafiados modernistas, especialmente en el “cuadrado de oro” del ensanche barcelonés.

La restauración genera la necesidad del uso de los morteros de cal como material idóneo para su reversibilidad, por el comportamiento mecánico análogo al de la piedra y por la permeabilidad a la humedad atmosférica.

La pintura al fresco ha sido una práctica directamente vinculada a los sistemas constructivos de la cal. La progresiva desaparición de estos sistemas ha sido uno de los factores que han provocado una limitación y reducción de las posibilidades de aplicar frescos en los edificios. En la actualidad, el poco uso y el desconocimiento de las

técnicas de la cal por parte de albañiles y constructores obliga al pintor de frescos a dominar y controlar el proceso de preparación de los muros y a una participación activa en la ejecución de los morteros y del enlucido, si bien pensamos que existe la posibilidad de iniciar un renovado ciclo en el que vuelvan a plantearse situaciones integradoras de las artes.

De nuevo Josep Minguell, se manifiesta al respecto con una cierta rotundidad al afirmar:

“- Considero imprescindible que el pintor de frescos conozca a fondo el proceso de elaboración de la cal para tener la garantía de un producto excelente. La naturaleza de la piedra caliza, las condiciones de cocción, el apagado y la manipulación son aspectos a tener en cuenta, ya que se derivará el comportamiento de la cal e incidirá de manera directa en el proceso de trabajo pictórico y en el resultado de los frescos...”-.

Por tanto, los morteros de cal grasa no se escrostonan gracias a su lento fraguado y a su elasticidad, son hidrófugos y buenos aislantes térmicos. Su porosidad deja transpirar el aire obstruido en los materiales que revisten. El mortero de cal correctamente empleado no necesita aditivos pero tradicionalmente se ha añadido caseína, cola, azúcar, aceites grasos y barnices, con el fin de retrasar o acelerar el fraguado, espesar el mismo o bien elaborar estuco lustro. El inconveniente de los aditivos orgánicos es la posibilidad de generar flora bacteriana que puede romper y exfoliar el mortero.

Los materiales fibrosos (fibras vegetales, cuerdas, pelos de animales, estopas ...) se han utilizado en bóvedas y techos para facilitar la adhesión al muro y para evitar grietas.

El agua utilizada en los morteros debe ser de buena calidad, limpia y que corresponda aproximadamente a las condiciones técnicas siguientes:

- PH igual o superior a 5.
- Sustancias sólidas en una cantidad máxima de 15 g / l.
- Sulfatos, en SO₄, igual o menor que 1 g / l.
- Ion cloro, 6 g / l o menos.
- Ausencia total de hidratos de carbono, ya que impedirían el fraguado.
- Sustancias orgánicas solubles en éter, menos de 15 g / l.

Para la aplicación del mortero de cal en la pintura al fresco es necesario disponer de los muros preparados siguiendo este proceso:

- Enfoscado aplicado a golpe de paleta para asegurar la adherencia del mortero y de las capas posteriores.
- Ejecución de las maestras.
- Enrase del mortero.

IV.3.1 Preparación de los muros en la jornada de la actuación pictórica

Como preparación de los muros en la jornada de la actuación pictórica, se dan los siguientes pasos:

- El tendido: primera fase de la aplicación del mortero hecha con el fin de formar una imprimación de base, que queda fijada por absorción al muro y sirve también para nivelarlo.

Minguell lo aplica con llana ancha, nivelando con el listón largo.

- Enlucido final: consiste en aplicar nuevamente mortero sobre el tendido debidamente nivelada, alisando y compensando la superficie.

El enlucido (en italiano se expresa con la palabra *intonacare* y con la significación literal de poner túnica o vestir el muro) es también el momento de la aplicación del blanco (punto de partida del color en la pintura al fresco) y de la generación y delimitación de la superficie pictórica.

IV.3.2 La carbonatación de la cal

El contacto del hidróxido de calcio con el anhídrido carbónico del aire hace que se transforme en carbonato de calcio. Esta reacción química es esencial en la pintura al fresco y permite fijar los pigmentos en la superficie del mortero. Debe ser un proceso lento para facilitar más tiempo de trabajo y también para evitar grietas repentinas en la superficie del fresco, ya que la carbonatación en el interior del mortero es mucho más lenta que en la superficie. Las corrientes de aire, las condiciones de temperatura y humedad incidirán directamente en el tiempo de fraguado y secado de los morteros.

Cabe señalar alguna cuestión, aún de manera resumida, en relación con el ciclo de la cal. El proceso que sigue la cal, desde la extracción de la piedra hasta la aplicación en los muros, comienza con la cocción de las piedras de carbonato de calcio en los hornos para transformarlas en terrones de óxido de calcio. Éste, empapado en balsas de agua se transforma en hidróxido de calcio. Finalmente, cuando el hidróxido de calcio entra en contacto con el anhídrido carbónico del aire se convierte otra vez en carbonato de calcio; la piedra muerta recupera la vida y aporta fuerza. Por ello se hace referencia a la cal como a materia viva, con una dinámica y comportamiento propios que el pintor de frescos ha de descubrir y conocer, tal y como Minguell aconseja.

En líneas generales ya hemos resumido al principio de este apartado el proceso siguiente: extraídas las piedras calizas, son sometidas a cocción para después apagarlas, así mediante la adición de agua el óxido de calcio o cal viva, se convierte en hidróxido de calcio o cal apagada. Se recomienda realizar esta operación, como mínimo, tres meses antes de utilizar la cal para evitar restos y partículas de óxido de calcio. El tiempo transcurrido en el apagado mejora la calidad del hidróxido. Por este motivo, los antiguos prescribían que la cal apagada estuviera almacenada varios años antes de usarla. Anotar la conveniencia de macerar la cal para los enlucidos. Ésta ha sido una preocupación compartida por todos los artistas, veamos al respecto lo que el pintor Stolz nos dice:

“- Lo que sí que es importantísimo es tener apagada con mucha antelación la cal que se ha de usar en el mortero final sobre el cual se pintará, teniendo en cuenta que con un metro cúbico de cal en pasta se tienen aproximadamente 100 metros cuadrados. Del cuidado con que se apague y tamice esta cal depende toda la conservación de la obra pictórica....-” (5)

Notas

(5).-STOLZ, Ramón. “Manuscritos”. A: ENJUTO, Esther, *op. cit.*, annex 4.

IV.3.3 Los áridos

Los áridos son productos pétreos de diferentes tamaños, netos de arcillas, limos y materias orgánicas. Las características principales dependen del origen:

- Arenas de río: áridos de forma redondeada, son limpios y de buena calidad.
- De mina: áridos de forma angulosa, contienen otros componentes y se consideran sucios.
- De playa: áridos que se han de lavar. Su salinidad es perjudicial para los fraguados de los morteros y afecta la resistencia de los revestimientos.
- Artificiales: resultantes de la trituración de materiales de cantera, de grano anguloso y de superficie rugosa.
- La puzolana (extraída de Pozzuoli): mezclada con la cal originaba un mortero que endurecía en un medio acuós. El uso de este material creó problemas en el inicio de la obra de los frescos de la Capilla Sixtina, posiblemente por eflorescencias, si tenemos en cuenta la crónica de Vasari.

Por tanto, la forma del árido influirá en el compactado del mortero. Los grandes redondeados ajustan mejor entre ellos que los alargados o aplanados y admiten el aglomerante con más facilidad. Hay que evitar las arenas que contienen partículas de mica, ya que generarían eflorescencias.

Para la pintura al fresco se puede utilizar en las capas finales la arena de mármol, que garantiza una buena pigmentación. Para conseguir masas compactas deben mezclarse granulometrías grandes y pequeñas y así se evita la formación de huecos en la masa.

Asimismo, nos cuenta Minguell, que la granulometría de los áridos condiciona la dosificación y las características de los morteros. En este sentido, hay varias formas y dimensiones de áridos, cada tipo generará una calidad en el trabajo del enlucido y también varios efectos de color en las superficies de mortero. Por este motivo, el pintor debe seleccionar y comprobar las posibilidades de estos efectos.

A continuación relaciono las que utiliza Minguell en los revestimientos de los muros para pintar al fresco:

- De 2,5 mm: primeras capas de los revestimientos, enfoscados y maestreados.
- De 1, 5 mm: primeras capas de nivelaciones.
- De 0,5 a 1 mm: capa de enlucido.

- La aplicación del mortero de cal o enlucido (o como dice Minguell “la túnica de luz blanca que viste los muros”).

Debemos considerar el comportamiento sensible y variable del mortero de cal para entender las actitudes y el interés de los pintores en la realización o control de esta operación de la pintura al fresco. Podemos encontrar muchos sistemas de aplicación del mortero, propiedades de adherencia, períodos distintos de fraguado, variedad de acabados y texturas de la superficie. Las variaciones de comportamiento del mortero están en función de:

- Tipo de arena y de cal.
- Tipos de muro de apoyo.
- Contenido y densidad de agua.
- Humedad y temperatura de la atmósfera.
- Corrientes de aire.
- Espesor de las capas y capas previas.

Durante el seguimiento de uno de estos procesos de aplicación del mortero de cal al muro, me explica Minguell, que los trabajos de preparación (amerizaje de la cal, preparación de los muros y aplicación de mortero) tradicionalmente los hacían los operarios del taller del pintor, ya que de este modo controlaban la calidad de la cal, las características de las arenas y las condiciones pictóricas del mortero aplicado.

Esto se justifica porque en los períodos en que la cal formaba parte del sistema constructivo, el conocimiento de estos materiales y de su proceso operativo era general y por eso era fácil disponer de buenos operarios.

En la actualidad, la crisis manifiesta de este sistema obliga al pintor de frescos contemporáneo a ser buen conocedor, ya que debe asumir toda la responsabilidad del resultado de la obra, o bien debe ser capaz de ponerse en manos de profesionales que le resuelvan plenamente este aspecto operativo.

Como puede suponerse, las variaciones en la composición y aplicación de las capas de estuco es tan numerosa como pintores fresquistas han habido, si bien casi todos coinciden en los aspectos básicos ya descritos. A título de ejemplo y en esta línea de trabajo, con la particularidad de referirse a una iglesia posible objeto de pintura, veamos lo que nos dice Dionysius de Fournia, quién nos refiere una descripción personal de su proceso de alisar el muro evidenciando con sus apreciaciones su dilatada experiencia. Dice así:

“- Cuando desee pintar escenas en una iglesia, es necesario primero pintar las partes superiores y entonces las inferiores. Por eso primero se tiene que preparar una escalera, entonces coger algo de agua en una vasija de mucha cabida y, salpicando con una paleta, humedezca la pared. Si es una pared hecha con ladrillos de barro, raspe la pared tanto como se pueda con una paleta puntiaguda (ya que si la superficie es abovedada, el mortero se caerá más tarde); humedézcala otra vez y déle una capa de mortero. Si es una pared de ladrillos,

humedézcala cinco o seis veces y aplique el mortero con una capa gruesa de unos dos o más dedos para que se quede húmeda mientras trabaje en ella. Si es una pared de piedra, sólo humidézcala una o dos veces y aplique menos mortero, ya que la piedra es más fría y el mortero no se secará tan rápido....-” (6)

Indica también la manera de actuar según las condiciones climatológicas:

“- En invierno, ponga una capa de mortero al final del día y la capa final al día siguiente temprano; en verano, hágalo cuando esté preparado. Cuando haya aplicado bien con una paleta la capa final y de manera uniforme, déjelo hasta que se solidifique y entonces dibuje en la pared...-”

En líneas generales, los aplanados para esta técnica pictórica deben constar de tres capas: La primera, sirve para el anclaje entre el muro y las capas subsiguientes; se extiende a base de materiales y áridos gruesos y cal, en las proporciones variables, según cada autor.

En la capa segunda, la proporción de áridos debe reducirse un tanto en favor de la cal. Para la tercera y última, o fina, úsase exclusivamente la cal y arena muy fina o el grano de mármol fino.

Notas

(6).-DIONYSIUS de FOURNA, *op. cit.*, pàg. 14

IV.3.4 Aplicación del mortero de cal

En lo referente a la manera de trabajar de Minguell, el mismo lleva a cabo las tareas de raspado y mojado los muros, la nivelación y el enlucido. Me cuenta que de este modo, entra en contacto directo con el muro y se familiara con el espacio de trabajo. Le interesa controlar la calidad de los morteros, el estado del muro, la humedad y todos los factores que inciden de manera directa en la acción pictórica posterior.

En este sentido, en los frescos que ha realizado, ha preferido aplicar el mismo los morteros finales para tener una relación directa con la materia de la cal, una independencia del trabajo de otros profesionales y un contacto con los muros previo a la acción pictórica.

Asimismo, Minguell prepara los muros para la pintura al fresco y aplica los morteros siguiendo estos pasos:

- Enfoscado: el mortero es lanzado con la paleta y se deja la superficie rugosa.
- Sobre el enfoscado consolidado extiende el mortero con la lana.
- La superficie se nivela con la llana.
- A continuación se iguala con la regla siguiendo las maestras.
- Acción de raspar y picar el muro para asegurar la adherencia.
- Acción de mojar el muro con una bomba manual.
- Acción de amasar el mortero antes de aplicarlo.
- Inicio del tendido del mortero.

Más adelante, lustraré fotográficamente este proceso.

- Transferencia del dibujo en el muro a través del calcado de los cartones (sinopia).

Representa la transmisión y proyección de las formas en el muro. Es un momento de regresión en el desarrollo de la obra pictórica ya que recuperamos los pensamientos previos dentro de una dinámica que avanza vertiginosamente adelante. Las significaciones de esta fase han sido descritas en el capítulo III precedente, ya que es una intervención que se prepara antes y en el momento de la acción pictórica se recupera.



Fig. 132. *Enfoscado: el mortero es lanzado con la paleta y se deja la superficie rugosa. (Fotografía de la autora)*

Fig. 133. *Sobre el enfoscado consolidado se extiende el mortero con la llana. (Fotografía de la autora)*





Fig. 134. La superficie se nivela con la llana. (Fotografía de la autora)

Fig. 135. A continuación se iguala con la regla siguiendo las maestras. (Fotografía de la autora)



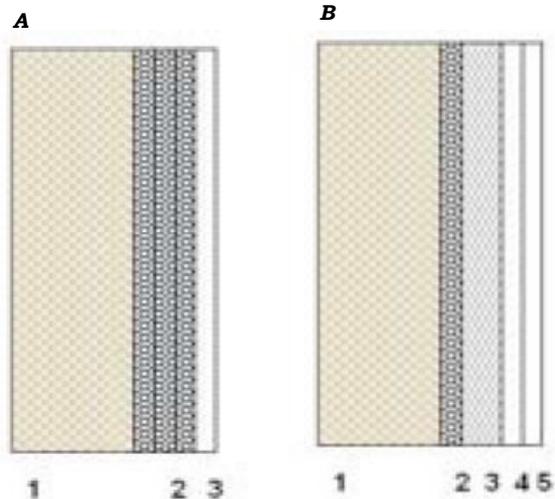
A continuación se señalan en sendos dibujos, los esquemas comparativos de la preparación del muro por parte de Stolz Viciano y Josep Minguell.

A) Stolz

1. Muro
 2. Mortero de cal grasa y arena de río 1/3.
El enfoscado de un centímetro de grueso en muros de ladrillo, pero en trescapas sucesivas, es decir 30 mm.
 3. Enlucido final de 8/10 mm.
- (Dibujo de J. Minguell)

B) Minguell

1. Muro
 2. Enfoscado de 10 a 15 mm.
 3. Rebozado y nivelado de unos 20 mm.
 4. Extendida de 7/8 mm.
 5. Enlucido de 6/7mm.
- (Dibujo de J. Minguell)



IV.4 Los colores al fresco

IV.4.1 Preparación de los colores-pigmento

Minguell, durante el proceso de preparación de los colores que aplicará al muro, hace un pequeño receso histórico sobre ese aspecto. Hasta la época impresionista, hubo bastante coincidencia entre los colores utilizados en el fresco y de otros procedimientos dominantes como, por ejemplo, el aceite. A partir de entonces se produce una clara diferenciación cromática: la pintura al fresco mantuvo básicamente su gama tradicional de pigmentos mientras que los otros procedimientos fueron integrando otros nuevos, creados por la necesidad de disponer de colores correspondientes a los de la luz de la óptica newtoniana.

En este sentido, la pintura al fresco utilizó algunos de estos nuevos pigmentos, el azul de cobalto o el verde de cromo como ejemplo, pero básicamente conserva la tradición de los antiguos y mantiene la singularidad de su cromatismo.

Volviendo a nuestro pintor, para la pintura al fresco utiliza pigmento disuelto únicamente en agua o bien en agua de cal, lo que genera una percepción visual del color única, ya que éste es fijado en la superficie mural por acción de la cal.

Por tanto, los pigmentos utilizados deben ser compatibles con la cal, esto hace que la paleta sea limitada pero al tiempo rica en matices y posibilidades cromáticas debido a las transparencias, opacidades y efectos de la materia pictórica.

Por consiguiente, en la pintura al fresco el color se elabora exclusivamente con pigmentos y agua, en algunos casos con agua de cal y sin ningún tipo de aglutinante.

Los pigmentos son materias colorantes prácticamente insolubles en disolventes y aglutinantes y pueden ser inorgánicos, orgánicos, mi-

nerales y sintéticos. También hay pigmentos que no contienen ni colorantes ni sustratos.

Asimismo, algunos de fabricación sintética han sido creados para imitar y mejorar los pigmentos tradicionales, por ejemplo, los de óxidos de hierro artificiales son muy aptos para la pintura al fresco y los inestables verdes y azules encontraron sustitutos para la pintura al fresco en los azules y verdes de cobalto.

Es importante tener en cuenta la diferencia entre colorante y pigmento: los colorantes corresponden a una dispersión molecular, con papel de filtros no se pueden separar del agua, mientras que los pigmentos son partículas dispersas en el agua y forman con el tiempo un sedimento. El papel de filtro permite separar el pigmento del agua. el medio dispersante es el agua y la fase dispersa es el pigmento. Los pigmentos son partículas de tamaños entre 2/1.000 y 4/10.000 mm, y se denominan dispersión fina.

Me sigue contando que los tratados de técnicas artísticas usados por los artistas de mi generación (Max Doerner, 189 Ralph Mayer, Antonio Pedrola) en la década de los ochenta son exhaustivos, pero sobre los pigmentos de la pintura al fresco aportan denominaciones confusas, informaciones contrarias y suposiciones que exigirían hacer un estudio actualizado que integrara los actuales recursos de la física, la química y la praxis del pintor.

Piensa que en este sentido, las investigaciones de los restauradores de obras de arte han introducido nuevas tecnologías de análisis y rigurosas investigaciones resultado del estudio de frescos ejecutados, que constatan el comportamiento de los pigmentos de la paleta tradicional.

Asimismo opina que: (...) “A pesar de todo, falta la experimentación pictórica y la indagación técnica derivada de ésta y la aclaración de muchas dudas sobre la aplicación de los pigmentos en la pintura al fresco. Algunos pigmentos son valorados de manera diferente según

los autores, por ejemplo, el negro marfil es calificado como estable a la cal por Antoni Pedrola, en cambio, Andrea Pozzo lo desestima” (...)”Aunque el verde de ftalocianina es considerado estable por Ralph Mayer y por Antoni Pedrola, he podido apreciar que en un fresco realizado por mi padre en la iglesia de la Esplugu Calva en 1959 las partes de este verde afectadas por mínima humedad han sufrido una significativa bajada de tonalidad”

Esta claro que esta actitud generalizada en los pintores al fresco de seguir la paleta tradicional general experimentada desde hace siglos, tiene una lógica operativa, ya que la experimentación técnica podrá afectar al resultado artístico.

IV.4.2 Cualidades de los pigmentos para el fresco

De todo lo anterior deducimos, que si los pigmentos son la materia pictórica básica de la pintura al fresco, y su conocimiento y su valoración son cruciales en la técnica de aplicación pictórica al fresco, para la consecución de un óptimo resultado artístico, indisolublemente unido en este caso a la técnica de ejecución y a los materiales empleados en ella, será necesario establecer unas premisas de calidad a la hora de evaluar un pigmento para el fresco. Y en este sentido, nuestro pintor nos propone el siguiente inventario de factores:

- Poder colorante: capacidad de un pigmento para alterar la apariencia cromática de otro pigmento. Aumenta al reducirse el tamaño de las partículas y disminuye cuando supera esta medida.

- Capacidad de cubrimiento: es la propiedad de hacer invisible, en estado de capa seca, el fondo sobre el que se ha aplicado el pigmento. Depende del poder reflectante y de absorción de la capa ya seca.

- Capacidad de veladura: propiedad de un pigmento, en estado de capa seca, para colorear el fondo sobre el que se ha aplicado dejando que transparente el tono de color y la estructura.

- Dimensión de las partículas: cada pigmento tiene, por su magnitud de partícula (entre 2/100 y 4/10.000 mm), una capacidad cubriente óptima. Si esta tamaño de partícula se sobrepasa o no se alcanza, el pigmento perderá esta capacidad cubriente. por este motivo, en los antiguos talleres de pintura al fresco se daba una gran importancia a la trituración y moldura de los pigmentos.

Las características de las partículas determinan la plasticidad y liquidez de un pigmento, y son también factor determinante para la adherencia a la cal.

- Concentración de un pigmento: cantidad de pigmento en una determinada superficie o capa.

- Cubrimiento por absorción: fenómeno que se produce al aplicar capas gruesas de pintura. Cuando se sobrepasa una determinada concentración de pigmento sobre el fondo, se cubre por absorción.
- Pureza: concepto que se utiliza cuando los pigmentos no contienen ni impurezas ni sales solubles.
- Solidez: resistencia de los pigmentos a las influencias exteriores como la luz, los ácidos...
- Solidez a la cal: un pigmento es sólido a la cal cuando no se disuelve en cal apagada y la Su tonalidad no es alterada.

Asimismo me explica que el sistema de verificación tradicional consiste en mezclar el pigmento con cal apagada en un tubo de ensayo y dejarlo reposar unos cuantos días. Por comparación con una suspensión recién hecha y de composición cuantitativa igual se verifica la solidez: si la tonalidad ha alterado ligeramente o bien el agua que sobrenada se ha coloreado indica que el pigmento no es adecuado para la cal. No obstante, habría que considerar que este sistema de verificación no es suficiente, ya que factores térmicos, de humedad o de contaminación podrían producir fenómenos de alteración de la cal.

- Resistencia y solidez a la humedad: un pigmento puede tener un comportamiento estable, por ejemplo, con la cal, pero esta estabilidad puede verse alterada bajo condiciones de humedad ambiental.
- Solidez en espacios interiores / exteriores: debemos prestar atención especial a la resistencia a los ácidos del aire contaminado y los agentes atmosféricos exteriores.
- Tradición histórica y experiencia práctica: son dos factores que también se deben considerar a la hora de evaluar un pigmento. Ya hemos comentado que en la pintura al fresco hay poca conocimiento

y pocos estudios sobre los pigmentos y por esta razón la confirmación del artista es un criterio de evaluación fundamental.

- Características de tono: la particularidad tonal básica de cada pigmento es conocida por los pintores con la denominación precisa. De las tierras minerales, muy usadas en la pintura al fresco, cabe destacar la variedad tonal, derivada de la procedencia y elaboración.

El tono de los colores pigmentos también se puede expresar con un gráfico que representa las curvas espectrales, resultantes de definir el color a partir de las diversas intensidades de los componentes del espectro. El nombre del pigmento y la tradición de las denominaciones contribuye a concretar las características de los colores.

- Toxicidad: aspecto a tener en cuenta en la manipulación del pigmento. Se puede producir por inhalación del polvo y por ingestión. Por tanto, es conveniente seguir las directrices de higiene y seguridad. Algunos de los antiguos pigmentos como el cinabrio o el amarillo de Nápoles son altamente tóxicos.

- Precio: convierte determinante en la aplicación y selección de los pigmentos. Hay que considerar que algunos pigmentos tienen precios muy elevados. Este factor lo menciona Plinio en la descripción los pigmentos en Historia natural.

- Relación directa con el pigmento: los pintores han manifestado subjetivamente las sensaciones matéricas, el comportamiento en la superficie, las mezclas, la adherencia, su aspereza y otras propiedades de los pigmentos usados.

Por otro lado, al trabajar con colores pigmentos, Minguell valora sus singulares cualidades como material:

- Alta capacidad de analogía entre el color aplicado y las materias representadas.

El pigmento se convierte referente directo del color de las cosas. Provoca un efecto de naturalidad, evocación de las materias y de las luces propias de las sensaciones visuales que podemos encontrar en la naturaleza. Esta sensación de naturalidad contrasta con la artificialidad de los colores creados con el objetivo de aproximarse a los colores ópticos de la luz (colores que corresponden a un concepto abstracto, ya que en la práctica resulta difícil obtener una pureza óptica). Por otra parte, estos colores primarios, por su naturaleza química, se han mostrado incompatibles con la cal y, por este motivo, no aptos para la pintura al fresco.

Además, los colores pigmentos han seguido una importante tradición histórica, se han utilizado para pintar la arquitectura y tienen muchas connotaciones simbólicas y rituales.

Asimismo, los pigmentos aportan una particular riqueza cromática por la variedad de tonos, la sutilidad de matices obtenidos, la fluidez en su aplicación, las amplias posibilidades de mezcla y la complejidad de comportamientos plásticos.

En este sentido, he podido constatar como Minguell, con el fin de sacar el máximo rendimiento visual de la aparentemente limitada paleta y convertirla en una rica fuente de color, emplea diferentes tácticas basadas en la potenciación del color con relación a su contexto cromático: elabora matices sutiles, gamas de tonos armónicos, riqueza de colores terciarios, efectos de masas de color, contraste de tonos saturados y colores atenuados, potencia colores por efecto de complementariedad, contraste de transparencia ...

Por ende, está claro que el procedimiento al fresco tiene unas reglas estrictas, a partir de las cuales el pintor obtiene gran flexibilidad de actuación. Para pintar con los pigmentos, hay que seguir el ritmo del fraguado del enlucido, respetar la delicadeza de la superficie y dejarse seducir por las posibilidades cromáticas.

En este caso, Minguell utiliza pigmentos diluidos en agua, ya que queda bien fijado si el enlucido es fresco y permite la obtención de transparencias de color saturado; así se expresa: “Este sistema lo adoptó mi padre, Jaume Minguell y Miret, en prácticamente todos sus frescos y obtuvo un resultado óptimo caracterizado por la limpieza visual del color pigmento y el efecto de las transparencias. La adherencia y resistencia del pigmento está comprobada”.

IV.5 La ejecución pictórica o la culminación de un proceso

IV.5.1 De como la pintura transforma al pintor

Al observar a Minguell durante el proceso de ejecución pictórica, nos damos cuenta de que expresa con sus movimientos una gestualidad que se proyecta en el muro estático, dotándolo de alguna manera de una dimensión vital dentro del espacio arquitectónico, en principio frío y atemporal.

De este modo, vemos como la pintura mural aporta una dimensión cronológica al muro inmutable. Así, se pierde la percepción de los límites físicos y el pintor se concentra plenamente en la superficie pictórica, hasta convertirla en un lugar íntimamente habitable. De este modo, queda literalmente atrapado, inmerso; vive en otra dimensión de sensaciones visuales, regido por el tiempo de realización de la jornada. En este sentido, Minguell expresa : “Pienso que el fresco exige un equilibrio físico y mental, si no, cómo se puede mantener un trabajo diario meses seguidos? Este es un equilibrio de complementarios que obliga a una entrega absoluta del pintor en la obra, entrega que quedará reflejada en la obra”

Mientras pinta Minguell, observo una gran tensión física y concentración mental. Cada jornada es un camino sin retorno que enlaza con las jornadas anteriores y da paso a las siguientes. En pocas horas se materializa el fresco: las primeras intenciones, las ideas proyectuales y los criterios finalmente alcanzarán su forma pictórica y se convierten en una experiencia física única e irrepetible. Todo ello, viene determinado por el período de fraguado del mortero de cal aplicado sobre el muro.

Vemos como en los primeros minutos la superficie del mortero es húmeda y sensible, los pigmentos disueltos en agua transmiten al pintor la impresión de que el muro les rechaza, este primer contacto sirve para perfilar las formas o para hacer un tanteo de las pinceladas, observar los resultados de enlace de las jornadas y ajustar los colores con tintas débiles.

A medida que el mortero avanza en su fraguado, tengo la sensación de que el muro acepta progresivamente los pigmentos. Observo como en esta segunda fase, aplica tintas más saturadas y colores intensos; incluso puedo apreciar la absorción del muro y como en un tiempo aproximado de cuatro o cinco horas, (que a mi me parece relativamente corto), mejora la calidad de la superficie pictórica hasta llegar el momento de su culminación.

En ese momento álgido percibo la gran luminosidad y viveza de los colores. El blanco del mortero de cal es especialmente limpio, neutro y de alta capacidad para reflejar la luz blanca, considerada ésta como la suma de todos los colores del espectro. Es el punto de partida de la pintura al fresco: aplicar un color equivale a sacrificar la bellísima superficie blanca para descubrir alguno de sus colores potenciales. Así pues, el proceso se invierte: A medida que se pinta la luz blanca del mortero, ésta se va matizando y armonizando dentro del conjunto de la obra.

En este sentido, una de las cualidades pictóricas de la pintura al fresco más apreciada por los pintores es el trabajo con colores transparentes o veladuras, resultado de la aplicación líquida del pigmento disuelto en agua sobre el mortero con un efecto muy diferente al de la atenuación del color mezclado con blanco.

Asimismo observo como Minguell, aplica progresivamente colores más saturados. El pigmento acumulado en la superficie muestra su apariencia natural, mate, sin la alteración que suponen los aglutinantes que se utilizan en otros procedimientos. De este modo, se puede trabajar de manera simultánea con transparencias y tonos opacos y contrastar sus efectos tonales.

Del mismo modo, es interesante observar como el pincel se desliza sin esfuerzo por el muro. El pigmento disuelto en agua, forma una pintura fluida que me genera un amplio abanico de sensaciones y efectos. Incluso parece que la ejecución pictórica sea sencilla, sensación producida gracias a los muchos años de experiencia de nuestro

pintor. Minguell utiliza el margen de la jornada como zona de pruebas, y elabora progresivamente los tonos de los colores con veladuras y también el color directamente sobre el muro, que le sirve de paleta.

El pincel se traslada rítmicamente y con agilidad por la superficie del mortero.

La pintura al fresco es fluida y directa, los accidentes, los goteos forman parte del trabajo. Cuando Minguell remueve la pintura en los cuencos que usa como recipientes, podemos intuir su transparencia, la densidad y la plasticidad. Sin embargo, no deja de sorprenderme que el tono y las transparencias finales, las aprecio de manera distinta una vez aplicados. Esto explicaría el hecho de que la paleta se utilice poco en la pintura al fresco. En este sentido, las tazas con el pigmento disuelto que utiliza Minguell, es un sistema muy usado, también las tacitas con los colores medidos y codificados a punto de aplicar.

Respecto al grado de disolución de los pigmentos, Minguell nos da unas recomendaciones en función del resultado que se desee obtener. Estas variaciones se pueden aplicar al buen fresco, al fresco seco y también atendiendo a la variedad de instrumentos: espátula, esponja, aerógrafos, pinceles de pelo de cerdo, pinceles suaves ...

De la misma manera podemos encontrar la combinación de los sistemas citados, las transparencias y opacidades son compatibles, así como los pigmentos saturados y limpios y los mezclados con cal apagada. Todo el abanico de posibilidades está en manos del pintor.

- Pigmento diluido en poca cantidad de agua. Permite pintar superficies opacas y regulares, tintas planas y tonos saturados. Da resultados óptimos si se atiende a las condiciones de carbonatación de la superficie del enlucido.

- Pigmento diluido en agua de cal. Técnica que recomiendan muchos manuales, tiene la finalidad de mezclar el pigmento con agua saturada de cal y asegurar más adherencia del pigmento.

Hay que tener en cuenta que los colores pueden atenuar el tono en secarse.

- Pigmento diluido en poca cantidad de agua de cal. Para la aplicación en murales de superficies planas y para asegurar su adherencia.

- Pigmento diluido en agua y mezclado con cal apagada. Se utiliza para variar los tonos y conseguir efectos de modelación, de luz, y? lusoris ... Este sistema se usó en las grandes arquitecturas pintadas, ya que permite una codificación de los tonos para trabajar en equipo y de manera controlada.

- Pigmento diluido en agua y mezclado con pasta de cal apagada. permite efectos de opacidad y toques finales en las pinturas gracias a la luminosidad, consistencia y opacidad del blanco de la cal.

Al finalizar la jornada, observo como Minguell se relaja unos segundos para mirar su obra. Es el tiempo que una dinámica tensa y excitante, debido a los requerimientos técnicos y la diversidad de pensamientos que se acumulan durante la acción pictórica, no se ha podido tomar. Ya no hay marcha atrás.

Este instante se convierte en definitivo al finalizar la última jornada del proceso, que se materializa físicamente con la retirada de los andamios; ya que supone la desvinculación definitiva entre el pintor y su obra mural, y le imposibilita de acceder y de hacer ninguna intervención, ya sea retocar, destruir o rehacer algún fragmento.

Por mi parte, la sensación que tengo al finalizar este proceso, es que para Minguell , pintar al fresco es una opción que parte de decisiones y razones estrictamente personales: *“desde mi niñez el conocimiento práctico de este procedimiento en el taller familiar fue una vivencia que fructificó*

muchos años más tarde. Más allá de esta inercia, también me interesa el fresco por las cualidades visuales: el color pigmento (las veladuras y opacidades, la saturación del color), las posibilidades de juego y de diálogo con la materia pictórica (criterio contrario al que manifiestan los partidarios del seguimiento estricto o ampliación del proyecto), el complejo sistema de trabajo, el protagonismo del espectador, el ritual y la tensión de la acción pictórica ..., argumentos justificados y analizados en el transcurso de este trabajo y que en conjunto expresan las características específicas de este procedimiento. Dedicarme a pintar al fresco ha significado también estudiar a fondo el significado y la tradición, e iniciar una revisión crítica de ciertos aspectos de la historia de la pintura. En el contexto de la comunicación visual contemporánea, las nuevas tecnologías han logrado muchas de las funciones que tradicionalmente habían sido dominio de la pintura y han determinado un ámbito de expresión cada vez más específico. La pintura al fresco, en contraste con la virtualidad de las técnicas de comunicación, nos aporta una experiencia física única: matérica, visual y espacial.

La pintura al fresco obliga a seguir un proceso donde confluyen muchos factores que inciden en el resultado y en el carácter final de la obra, y al mismo tiempo invita al pintor a una reflexión profunda sobre la pintura mural (desde la definición de los parámetros hasta la materialización), por eso se convierte en una experiencia pictórica integral”.

IV.5.2 La luz en los frescos

Viendo los frescos de Minguell, esta claro que la luz está presente en todo el proceso de creación, así como en la visión del espectador una vez finalizada la obra. En este sentido, nos percatamos de la versatilidad de este concepto en cuanto a la variedad de fenómenos que pueden aparecer.

Tal y como podrá apreciarse en el reportaje fotográfico que he realizado a partir del seguimiento del proceso de “Muros de Luz” precisamente, este fenómeno casi mágico de la iluminación, en lo que se refiere a los ricos matices que puede ofrecer una misma pintura, en función de como interaccione con la luz, se evidencia.

Son diferentes las sensaciones que nos produce una luz natural de otra artificial, así como la sensible intimidad que da la luz natural, focalizada y tamizada por las linternas de las cúpulas, que provocan un efecto de realidad y una continuidad perceptiva del espacio arquitectónico representado.

Incluso podríamos hablar de los juegos de luz que se establecen al interaccionar con las diversas geometrias del espacio arquitectónico. A la postre, un sinfin de posibilidades lumínicas que pueden incidir azarosa o intencionadamente sobre nuestras pinturas.

IV.6 Seguimiento fotográfico de este estudio, paralelo al proceso de ejecución pictórica.

La documentación fotográfica realizada, ha tenido por objeto final la obtención del registro fotográfico, de conjunto y detalle, del proceso de realización pictórica de la cuarta fase de ejecución del conjunto de frescos “Muros de Luz”

Esta fase culmina el conjunto y comprende las dos últimas vueltas de la nave central de la iglesia. La superficie de estas dos bóvedas es de 200 m², con una altura máxima de 18 mts. Los temas tratados son los siguientes: tercera bóveda, dedicada a los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob: la tienda plantada entre las encinas de Mambré con Abraham y Sara que da hospitalidad a los viajeros.

Más concretamente, este reportaje fotográfico se ha centrado en la tercera y cuarta bóveda, que muestra el paso del mar Rojo, camino de liberación y tema relacionado con la resurrección. En el otro lado, vemos el árbol de Jessé, representación de la dinastía de David con el último brote que florecerá, evocando la figura del Mesías, motivo relacionado con la natividad. Culmina la bóveda la luz del sol del cántico de Zacarías.

Asimismo, el presente seguimiento también quiere servir de soporte a posteriores estudios monográficos sobre los procesos de conservación y restauración de las pinturas murales al fresco.

IV.6 Seguimiento fotográfico de la Cuarta etapa. “Escenas del antiguo testamento”.

Esta cuarta fase, objeto de la presente investigación, se formaliza sobre la segunda parte de la bóveda y se culmina en septiembre de 2011. Sumada con la anterior se contabilizan hasta 400 metros cuadrados de murales en la nave central. Todo este conjunto descrito de cuatro partes alcanza una superficie de 800 metros cuadrados, muy parecida a la de la Capilla Sixtina, del Vaticano. Además, Minguell nos explica: “-... que tanto la temática de los frescos como las dimensiones del templo, con una altura de 18,5 metros y una anchura de 11 metros, son igualmente muy similares a los de la Capilla Sixtina...”-

En concreto, el artista nos habla de su trabajo en la última bóveda de la nave central, a modo de un proyecto “extenso y complicado” donde se evocan diferentes fragmentos de la historia de la salvación: “-Es un tema muy recurrente a lo largo de la Historia del Arte pero yo hago una interpretación contemporánea...”-, explica el pintor. Se trata de la última fase de su conjunto de frescos de temática bíblica que ornamentan esta iglesia parroquial. En concreto, pinta las dos últimas bóvedas de la nave central con escenas del Antiguo Testamento referentes a los profetas Abraham, Isaac y Jacob, el árbol de Jessé y Moisés cruzando el mar Rojo. Sobre la contemporaneidad de esta obra, apuntada por el propio Minguell, no podemos por menos que compartirla y ello en base a sus características estéticas y conceptuales, inmersas en la representación actual y herederas directas de las formas imperantes a lo largo de la experimentación pictórica del siglo XX.

Esta fase culmina el conjunto y comprende las dos últimas vueltas de la nave central de la iglesia. La superficie de estas dos vueltas es de 200 m², con una altura máxima de 18 mts.

Más concretamente, este reportaje fotográfico se ha centrado en la tercera y cuarta bóvedas.

En la tercera bóveda dedicada a los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob se distribuyen las siguientes escenas: en el lateral izquierdo visualizamos la tienda plantada entre las encinas de Mambré con Abraham y Sara que da hospitalidad a los viajeros. Culmina la bóveda el cielo de estrellas, que representa la descendencia de Abraham. En el otro bajando a la derecha, aparecen las figuras de Isaac llevando leña al fuego del sacrificio (de perfil i cargando la leña), con Rebeca junto al pozo (de espaldas y con la cabeza en medio perfil) y Jacob en el sueño de la escalera (que aparece durmiendo de espaldas y de perfil) donde los ángeles suben y bajan comunicando la tierra con el cielo. A su lado, vemos Raquel y Lía.(que se encuentran confrontadas en actitud de diálogo.

En la cuarta bóveda, en el bajante derecho, vemos a Moisés cruzando el mar Rojo, camino de liberación y tema relacionado con la resurrección. Aparece caminando con perfil barbado y con un cayado.

En el otro lado, vemos el Árbol de Jessé, representación de la dinastía de David con el último brote que florecerá, evocando la figura del Mesías, motivo relacionado con la natividad.

Culmina la bóveda la luz del sol del cántico de Zacarías

Asimismo, el presente seguimiento también quiere servir de soporte a posteriores estudios monográficos sobre los procesos de conservación y restauración de las pinturas murales al fresco.

Las imágenes del proceso de seguimiento fotográfico están organizadas y numeradas en series.

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

Hace un día espléndido, como casi todos en Tàrrega durante el mes de Agosto. Mientras me acerco a la iglesia observo como se alza la serena fachada neoclásica. Siento una gran curiosidad ante la jornada que me espera, mi primera experiencia de seguimiento de la génesis creativa de Josep Minguell. Según me ha ido comentando, hoy realizará la jornada dedicada a la recreación de la escena de la figura de Isaac, llevando leña al fuego del sacrificio, situada en la zona lateral derecha de la 3ª bóveda.

Esta escena, correspondiente al Liber Génesis 22, nos narra la historia del “Sacrificio de Isaac”, descrita en el siguiente resumen Bíblico: “Dios cumplió su promesa. Sara, una mujer que ya era bastante mayor, llegó a ser madre. Abraham, que también era mayor, fue padre y tuvo un heredero. Sara y Abraham pusieron a su hijo el nombre que Dios les había dicho. Y lo llamaron Isaac, que significa: “Sonría Dios amistosamente”. Isaac iba creciendo.

Dios quiso poner a prueba a Abraham. Le dijo: “Lleva contigo a tu hijo, a tu hijo único, a quien quieres mucho, y ofrécemelo en holocausto”.

De madrugada Abraham fue por el asno y cargó leña sobre él. Después llamó a sus criados y a su hijo. Tres días caminaron en dirección a un monte. Una vez al pie del monte, Abraham ordenó a sus criados que se quedaran allí con el asno: “Yo subiré con Isaac al monte. Después de orar y ofrecer un sacrificio, regresaremos”.

Isaac iba cargando con la leña. Abraham llevaba el cuchillo y un cubo con brasas ardiendo. “Padre”, dijo Isaac, “llevamos leña y fuego, pero no llevamos la víctima para el sacrificio”. “Dios proveerá”, le respondió Abraham.

En lo alto del monte, Abraham levantó con piedras un altar. Amontonó sobre él la leña. Luego ató a su hijo Isaac, y lo puso sobre la leña. Sacó el cuchillo. Entonces oyó la voz: “¡Abraham! No le hagas nada al muchacho. Me has demostrado que me escuchas y confía en Mi, pues estabas dispuesto a sacrificarme a Isaac, tu único hijo.

Abraham miró alrededor y vio un carnero con los cuernos enredados en una zarza. Puso el animal sobre el altar y se lo ofreció en sacrificio a Dios. Después bajó del monte, acompañado por Isaac.”



1



2

Serie imág. 1-2. Iglesia de Santa Maria del Alba, Tárrega, Lérida. Vista frontal anterior y vista lateral derecha.



3



4

Serie imág 3 y 4. Iglesia de Santa Maria del Alba. Perspectiva de los andamiajes sobre los que se desarrolla el proceso pictórico y su seguimiento. Iluminación diurna.



5



6

Serie imág 5-6. Vista de la nave central con andamiajes. Bóveda provista de protección plástica. Se aprecia la silueta del pintor a contraluz sobre el andamiaje establecido el nivel de la pòntata.



7



8

Serie imág. 7 y 8. Vista de la iglesia interior por la tarde y al anochecer. La iluminación deviene fundamental para la realización pictórica y su seguimiento fotográfico, al ser necesaria una magnitud constante.



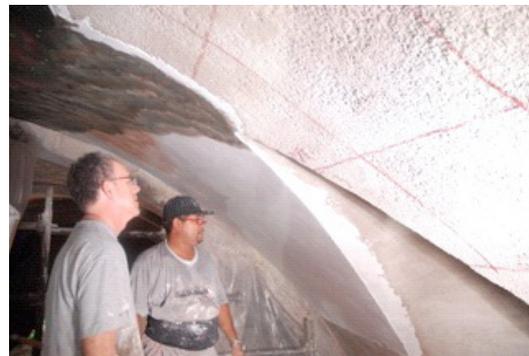
9



10



11



12

Serie imág. 9 a 12. Al final del proceso llevado a cabo de aplicación del mortero sobre el muro, las imágenes capturan la correcta definición de una arista, valiéndose de listones flexibles.

En la pintura mural, el cartón es un dibujo a escala real hecho con el fin de reproducirlo sobre el mortero fresco. Se calca como dibujo de línea y de acuerdo con el contorno de la forma. En otros casos también se utiliza para representar la modulación de la luz. Ayuda al pintor en la aplicación del claroscuro y sustituye al proyecto en esta función. Se sitúa entre el boceto y la acción pictórica.

Concretando aún más, el cartón hace posible el primer contacto del artista con la forma pictórica a escala real. Este lo realiza en el taller, se supone que en unas condiciones de comodidad, accesibilidad y visibilidad mejores que las del espacio arquitectónico donde plasmará los frescos. En este sentido, se trata de un procedimiento indirecto que permite un trabajo específico sobre la definición y resolución de las formas visuales de la obra pictórica. Desde la ejecución pictórica sirve de guía, ya que cuando el pintor procede a elaborar el fresco dispone del dibujo de líneas marcadas con claridad y exactitud sobre el enlucido, y de ese modo ya puede concentrar toda su actividad y creatividad en la aplicación del color.

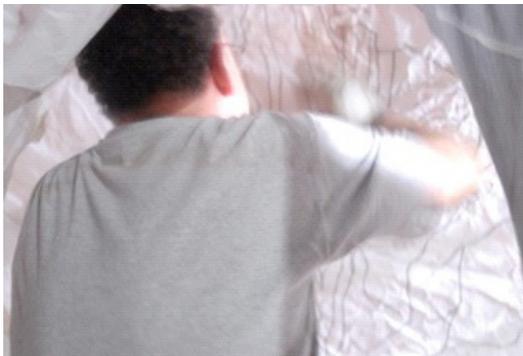
En resumen, viene a ser la conclusión física de todo un proyecto manifestado en la resolución formal del dibujo a escala real.



13



14



15



16



17



18



19



20

Serie imág. 13 a 20 . Colocación de los cartones para la transferencia del dibujo al muro. Observo como Minguell, con la colaboración de su ayudante, aplica el calco o sinopia a través de los cartones sobre el fragmento o jornada a realizar. La sinopia es a escala real para poder marcar unas trazas que sirvan de guía a la hora de ejecutar de la pintura. Santa Maria del Alba, Tàrrega, 2011. Fotos de la autora.

Una vez dispuesto el cartón sobre el muro empieza la transferencia del dibujo sobre el enlucido. El cartón para estarcidos aporta precisión en el dibujo y rapidez en el calcado, ya que es espolvoreado con el estergidor (fardo de ropa que contiene pigmento en polvo)

La visión de los puntos del estarcido es cómoda para el pintor y no se hace necesaria la luz transversal.

La primera operación consiste en extender la totalidad del calco sobre el paramento para conseguir el más perfecto ajuste entre las distintas tareas. Con la mazorquilla de carbón molido se estarce la primera y no se retira el calco hasta no estar seguros de que han quedado bien señaladas todas las líneas agujereadas. Seguidamente se empieza a pintar, fijando las líneas del dibujo con una tinta preparada de acuerdo con la entonación de la obra, procurando que el trazo sea ágil y expresivo. Poco a poco, puedo observar el nacimiento de la que será una de las escenas características del proyecto correspondiente a la tercera bóveda: La silueta de Isaac comienza a emerger, de perfil y cargado de leña para el fuego del sacrificio, su sacrificio.



21



22



23



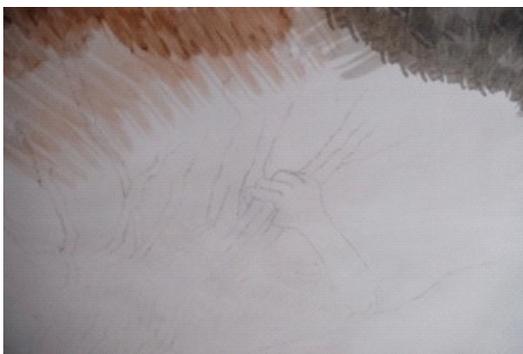
24



25



26



27



28

Serie imág. 21 a 28. Transmisión de los dibujos al muro. Representa la transmisión y proyección de las formas en el muro. Es un momento de regresión en el desarrollo de la obra pictórica ya que recuperamos los pensamientos previos dentro de una dinámica que avanza vertiginosamente adelante ya que es una intervención que se prepara antes y en el momento de la acción pictórica se recupera.

Las funciones que alcanzan las técnicas de transferencia demuestran las oportunidades que esta fase proporciona al pintor para avanzar en el desarrollo de su trabajo. A través de ellas, el pintor resuelve las proporciones de las figuras dentro de la composición.

Por naturaleza, la pintura al fresco no admite muchas improvisaciones, por ello, los dibujos previos y el estudio de las proporciones exigen precisión. Arriba de los andamios se trabaja con poca distancia de visión, el control visual de las proporciones y la percepción global de las formas pictóricas se hace muy difícil y en algunas situaciones imposible. En las bóvedas y en los techos las distorsiones visuales se acentúan y el pintor pierde direccionalidad y el efecto de conjunto. En este sentido, una de las tácticas para resolver esta cuestión consiste en la diferenciación entre el punto de vista del espectador y el del pintor. La fase de transferencia es el momento en que se definen estas dos realidades, el pintor se distancia de la mirada de espectador para entrar en la visión directa de las pinturas. Así, al posicionarse como espectador puede observar las formas visuales en el muro y comprobar el efecto real pudiendo lógicamente incidir en estas formas de acuerdo con el resultado de su observación.

Por ello, la cuadrícula y las trazas geométricas son otro recurso táctico en cuanto a la resolución de las proporciones ya que en la adaptación del proyecto al muro, se incrementan progresivamente las proporciones de acuerdo con la altura o la distancia de visión ya que una misma dimensión se reduce de manera considerable según la distancia visual del espectador. Por otro lado, aunque las técnicas de transferencia sean básicamente procedimientos de ampliación, Minguell considera que en la realización de los frescos los pintores van mucho más allá, ya que en cada intervención se reelabora el proyecto.

También es en esta fase de transferencia, cuando se intentan corregir las anomalías visuales que provoca la arquitectura, la forma de los muros y el efecto de la distancia de visión. Se puede distorsionar visualmente el plano pictórico para que el espectador consiga una determinada percepción visual.

La pintura ilusionista requirió la adaptación de muchas técnicas para resolver cuestiones de perspectiva en techos planos, bóvedas y cúpulas. Los recursos tácticos de la perspectiva, la geometría descriptiva, los anamorfismos y las soluciones prácticas derivadas de la experiencia de los escenógrafos y pintores de decorados de teatro fueron usados con habilidad por los pintores de frescos.



29



30



31



32

Serie imág 29 a 32. Transferencia de los dibujos al muro. Partes y detalle.

Podemos observar otra de las utilidades del cartón, que gracias a su estratégica colocación como concreción física y conclusoria del proyecto, es de gran ayuda a la hora de unir sutilmente los límites de las diferentes jornadas



33



34



35

Serie imág. 33 a 35. Transferencia del dibujo al muro. General y detalle. Podemos observar la evidente y calculada anamorfosis o deformación de la figura de Isaac.



36

Serie imág. 36 a 40 Minguell, mientras su colaborador asegura el cartón dispuesto sobre el enlucido, procede al calcado del estarcido mediante la muñeca con pigmentos de carbón siguiendo las trazas del dibujo a través de los agujeros del cartón.



37



38



39



40



41



42



43



44

Serie imág 41 a 44. Una vez trazada la sinopia, Minguell empieza la acción pictórica. Tengo la sensación de que en los primeros minutos, cuando la superficie del mortero es húmeda y sensible, los pigmentos disueltos en agua se resisten a ser asimilados por el mortero. Por tanto, se trata más bien de un primer contacto para empezar a perfilar las formas o para hacer un tanteo de las pinceladas, observar los resultados de enlace de las jornadas y ajustar los colores con tintas débiles.

A medida que el mortero avanza en su adormecimiento mi percepción cambia. El muro acepta progresivamente los pigmentos permitiendo una mayor saturación del color y colores más intensos, se aprecia la absorción del muro y poco a poco se ve como mejora la calidad de la superficie hasta llegar a la fase óptima que cerrará el trabajo.



45



46



47



48



49

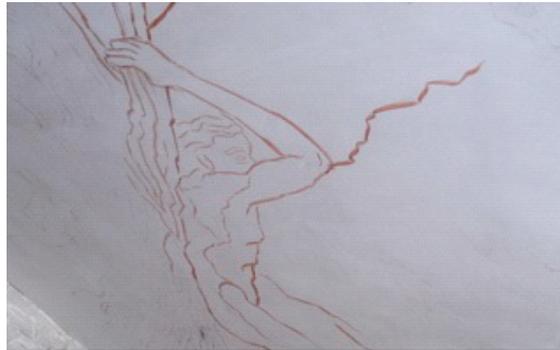


50

Serie imág. 45 a 50. El pincel permite un primer contacto con el color: removiendo la pintura en el cuenco podemos intuir la transparencia, la densidad y la plasticidad. Sin embargo, el tono y las transparencias no los podremos ver hasta que apliquemos el color sobre el muro, es por eso que la paleta se utiliza poco en la pintura al fresco.



51



52



53



54

Serie imág. 51 a 54. Una de las cualidades pictóricas de la pintura al fresco más apreciada por los pintores es el trabajo con colores transparentes o veladuras, resultado de la aplicación líquida del pigmento disuelto en agua sobre el mortero con un efecto muy diferente al de la atenuación del color mezclado con blanco. Por eso, observo con el cuidado y decisión al tiempo, con que Minguell va pintando sobre la luz blanca del mortero, ésta se va matizando y armonizando en relación al trazado de la figura de Isaac dentro del conjunto de la obra.

Série imág. 65 a 119. En el momento de la acción pictórica culmina todo el proyecto creativo. De hecho, en relación al conjunto del proceso, se trata de un corto período apasionante para Minguell debido a la práctica directa con la materia pictórica, el contacto con el soporte de mortero fresco y los accidentes y efectos que siempre tienen resultados imprevistos. Exige y proporciona una gran concentración y entrega a los materiales. Es una experiencia física intensa, que no admite arrepentimientos ni rectificaciones sustanciales. En este sentido, observo como Minguell imprime enérgicas trazadas creando ritmos compositivos en la medida que la acción pictórica va progresando. Veo como poco a poco se van configurando al tiempo y en una sinergia indisoluble, el entorno y la figura de Isaac.



55



56



57



58



59



60



61



62



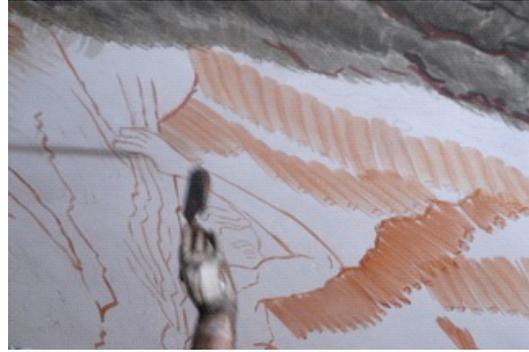
63



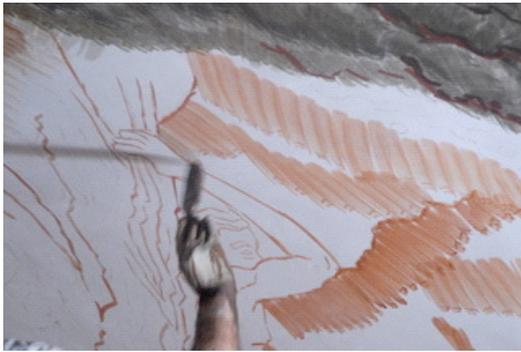
64



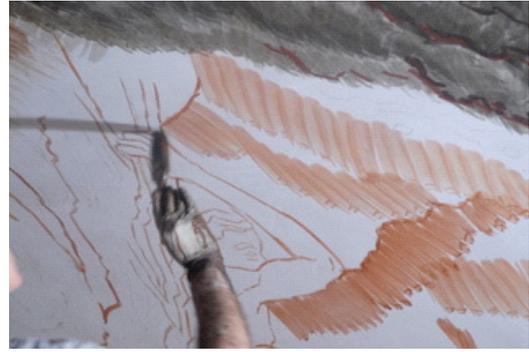
65



66



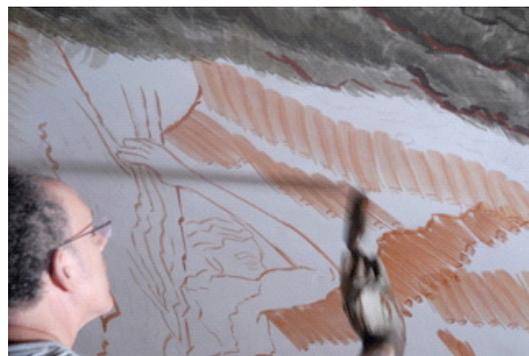
67



68



69



70



71



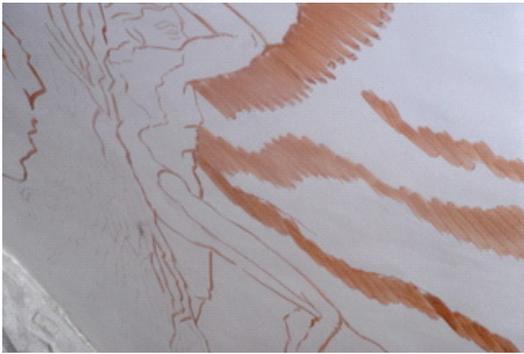
72



73



74



75



76



77



78

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



79



80



81



82



83



84



85



86



87



88



89



90



91



92



93



94

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



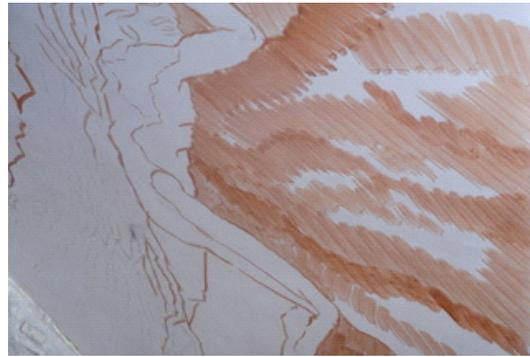
95



96



97



98



99



100



101



102



103



104



105



106



107



108

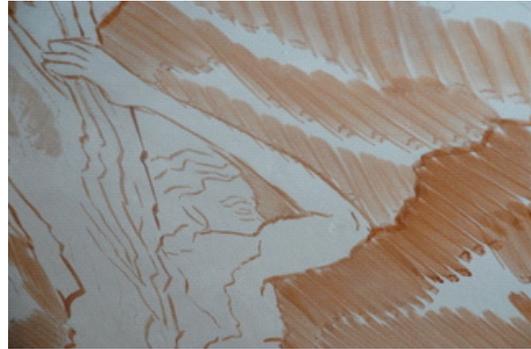


109

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



110



111



112



113



114



115



116



117



118



119



120



121



122



123



124



125



126



127



128



129



130



131



132



133

Serie imág. 197 a 204. El acto de pintar al fresco, a pesar de la larga preparación proyectual y material que supone, se convierte en una acción corta e intensa que va acompañada de gran tensión física y concentración mental. Es una vía que se hace paso a paso, de manera irreversible y con una clara delimitación temporal. Cada jornada es un camino sin retorno que enlaza con las jornadas anteriores y da paso a las siguientes. En pocas horas se materializa el fresco: las primeras intenciones, las ideas proyectuales y los criterios finalmente alcanzarán su forma pictórica y se convertirán en una experiencia física. Muchos pintores disfrutan de la acción directa con la materia pictórica, el boceto o proyecto se convierte en una referencia que queda en segundo término a la hora de pintar; otros prefieren un trabajo metódico de ampliación fiel del proyecto y evitan cualquier improvisación. En cualquier caso, la acción pictórica viene determinada por el periodo de fraguado del mortero de cal aplicado sobre el muro.



134



135



136



137



138



139



140



141

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



142



143



144



145



146



147



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



159



160



161



162



163



164



165



166



167



168



169



170



171



172



173



174



175



176



177



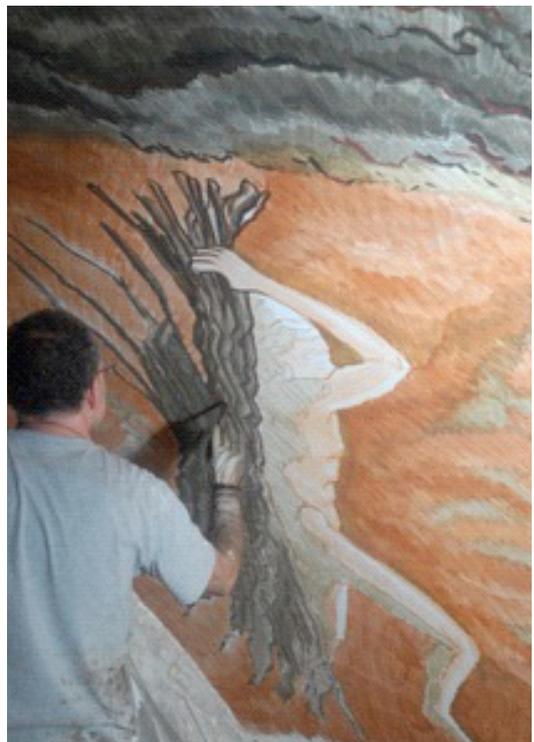
178



179



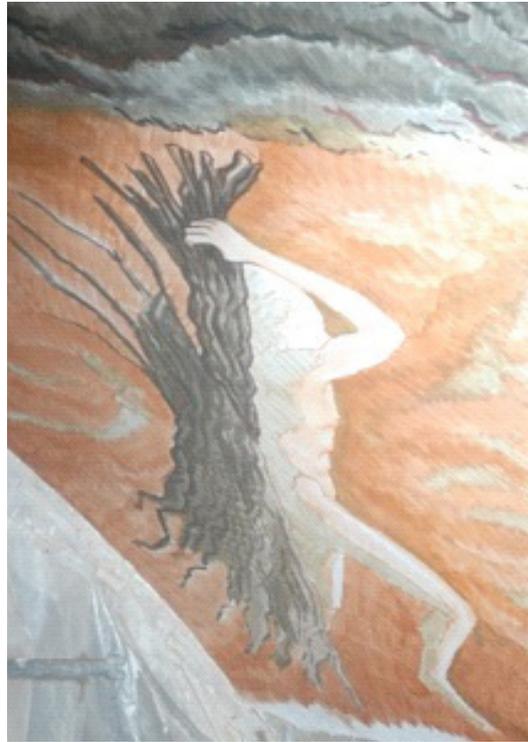
180



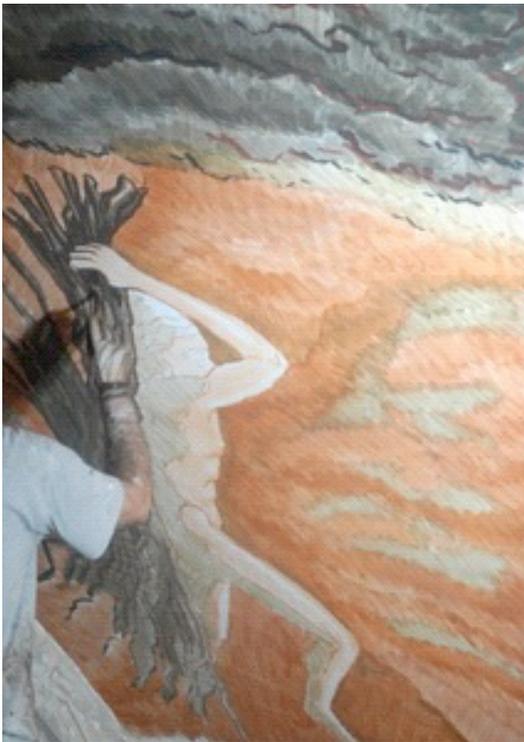
181



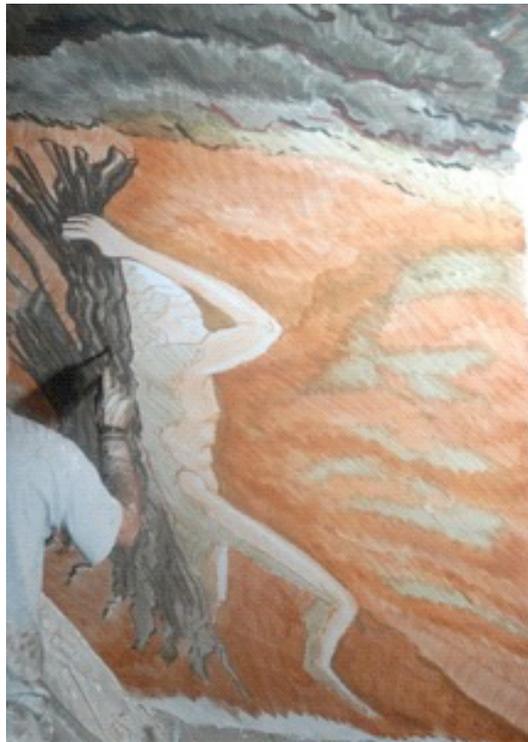
182



183



184



185



186



187



188



189



190



191



192



193



194



195



196



197



198



199



200



201



202



203



204

Serie imág. 205 a 212. En la medida que avanza la mañana, el ritmo se va volviendo más frenético y apasionante. Parece como si el enlucido que antes nos parecía expectante, tuviera ahora una capacidad infinita de absorción de pigmento, que a su vez, va incrementando progresivamente su nivel de saturación. Cada trazo del pincel de Minguell sigue un ritmo, dirección y intención muy precisos.

Al observar las imágenes, no podemos evitar la sensación de un cierto automatismo, que nos conduce veloz y de manera sistemática y progresiva, hacia la culminación de una escena previamente diseñada, pero no por ello, exenta de vitalidad y frescura.



205



206



207



208



209



210



211

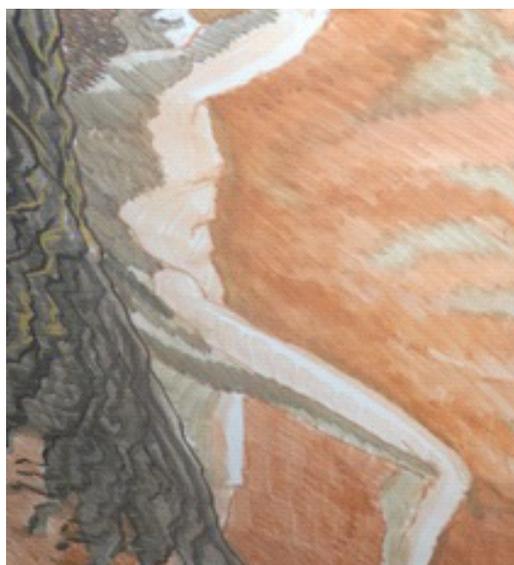


212

Para la selección de los pigmentos más idóneos para los frescos, Minguell me comenta que se puede utilizar el sistema de verificación tradicional consiste en mezclar el pigmento con cal apagada en un tubo de ensayo y dejarlo reposar unos cuantos días. Por comparación con una suspensión recién hecha y de composición cuantitativa igual se verifica la solidez: si la tonalidad se ha alterado ligeramente o bien el agua que sobrenada se coloreado indica que el pigmento no es adecuado para la cal. Sin embargo, habría considerar que este sistema de verificación no es suficiente, ya que factores térmicos, de humedad o de contaminación podrían producir fenómenos de alteración de la cal.



213



214



215



216

Serie imág 217 a 240. Nos vamos acercando al ecuador de la jornada de hoy. En la medida que avanza el proceso, Minguell va añadiendo capa a capa y mediante enérgicas pinceladas los diferentes tonos ocres y terrosos que van configurando la escena. El pigmento se aplica de manera más saturada y por orden cronológico, va desde lo más claro a lo oscuro, ya que a medida que el mortero avanza en su fraguado acepta progresivamente los pigmentos, permitiendo una mayor saturación del color y colores más intensos. Ahora se evidencia la absorción del muro y poco a poco se ve como mejora la calidad de la superficie pictórica.



217



218



219



220



221

Série imág. 221 a 222. El color saturado es también de habitual aplicación en la pintura al fresco. El pigmento acumulado en la superficie muestra su apariencia natural, mate, sin la alteración que suponen los aglutinantes que se utilizan en otros procedimientos. Se puede trabajar de manera simultánea con transparencias y tonos opacos y contrastar los efectos tonales.



222

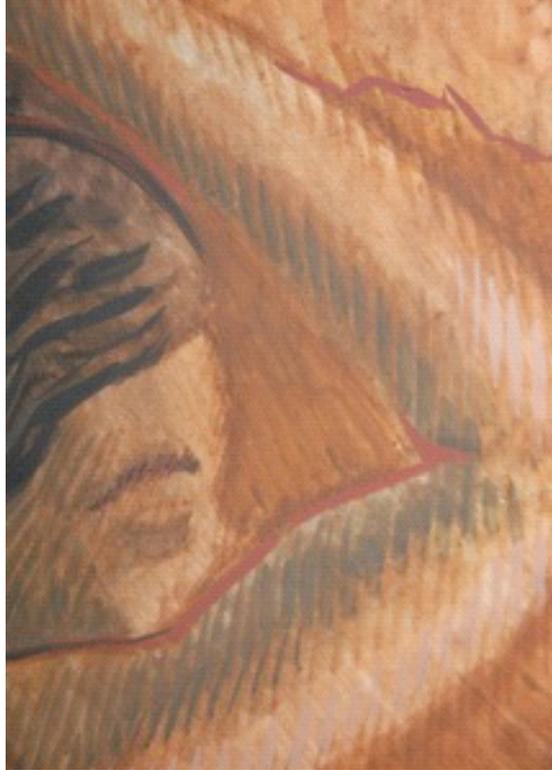


223

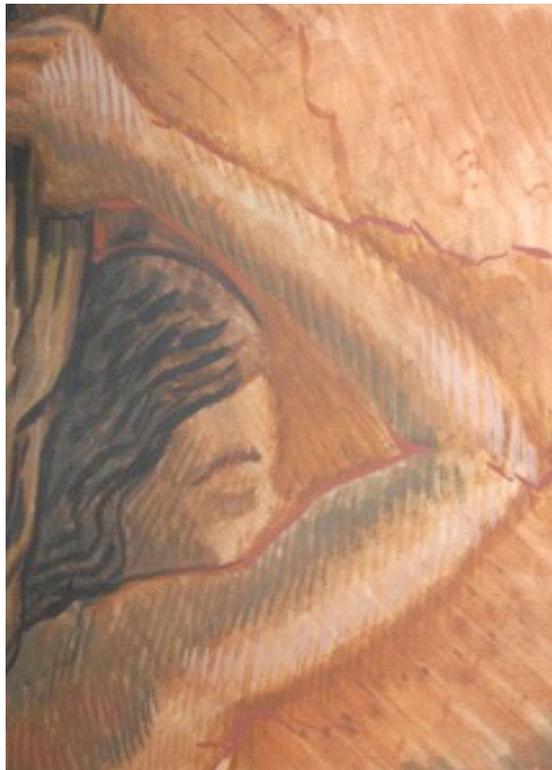


224

Serie imág. 2 23 a 124. Composición en la que ya podemos observar la totalidad de la figura de Isaac. Obsérvese los anamorfismos del brazo que sujeta la lecha, así como el de ambas piernas de Isaac.



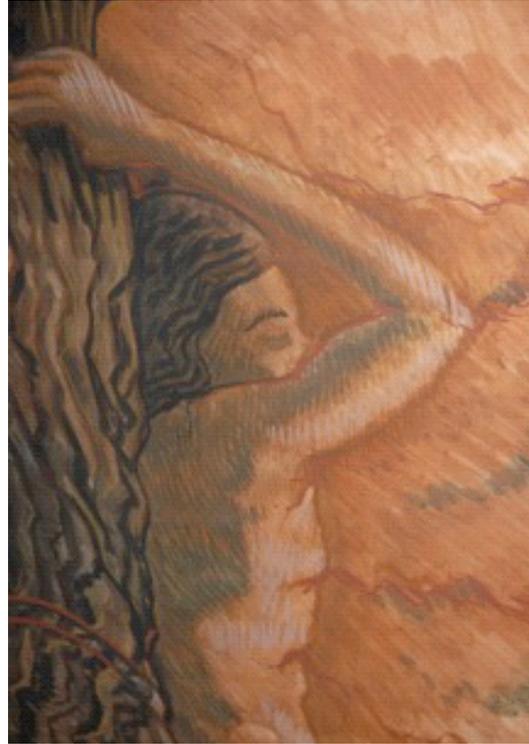
225



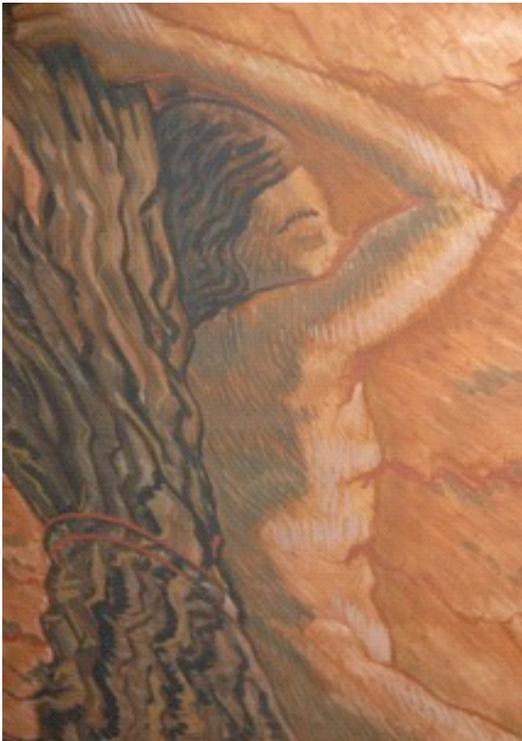
226



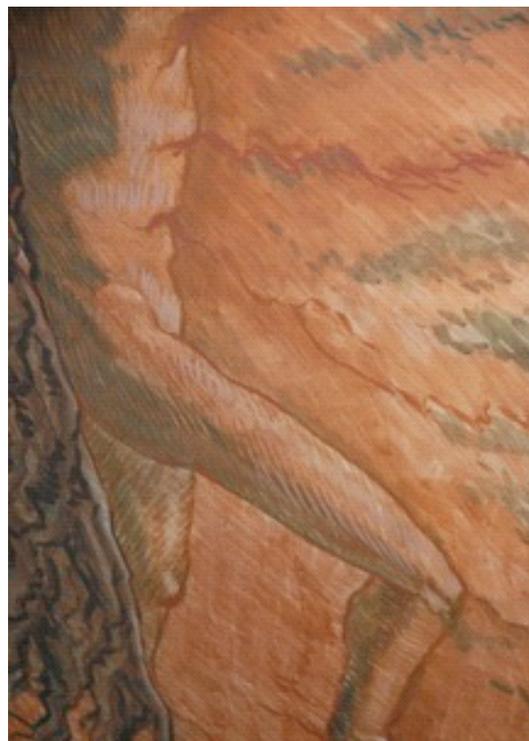
227



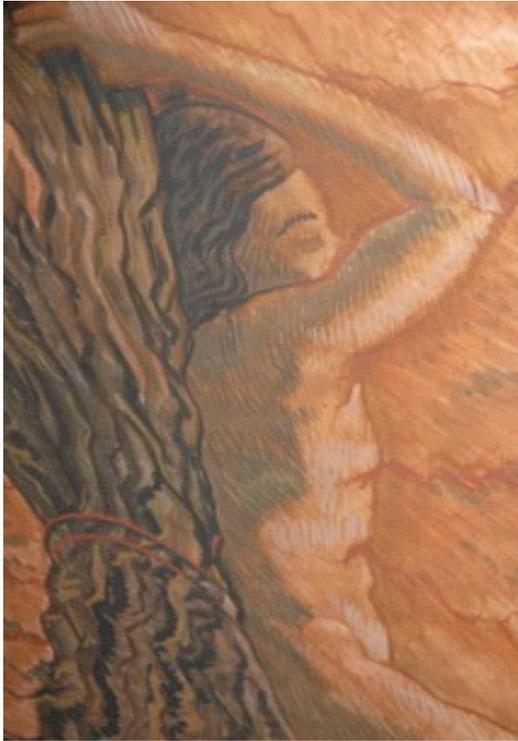
228



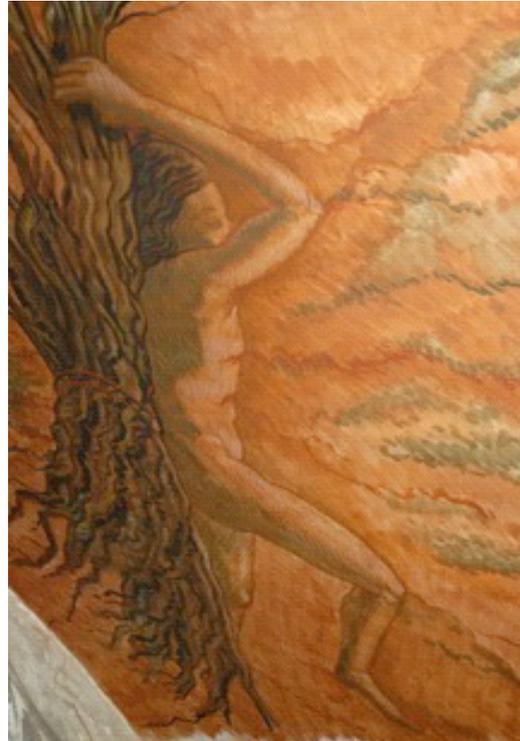
229



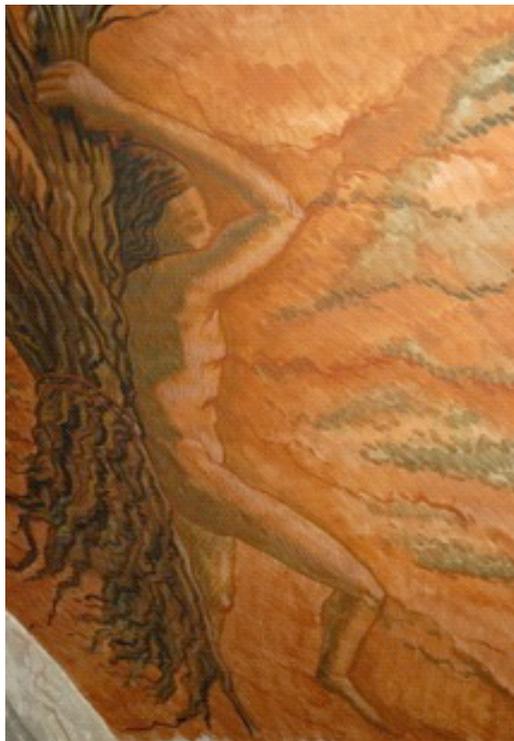
230



231



232



233



234



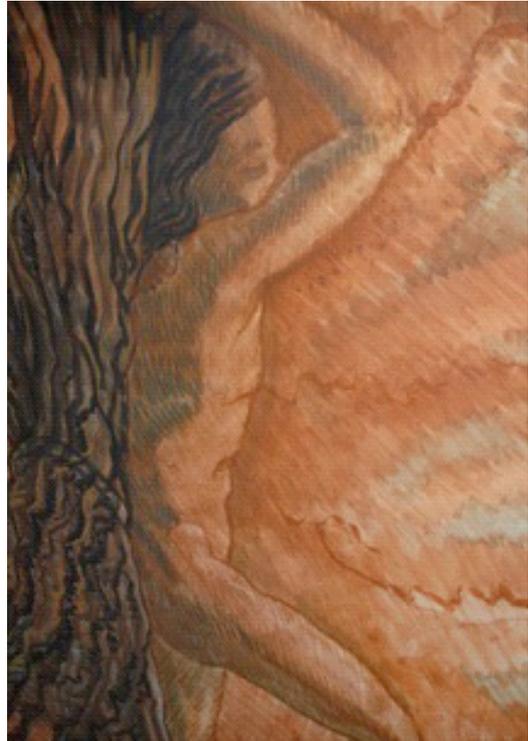
235



236



237



238



239



240

Serie imág 241 a 266. Nos encontramos muy cerca de la culminación de la jornada de hoy. El espacio blanco y puro del principio se ha transformado en una tórrida y tormentosa escena donde todo parece augurar el trágico destino de Isaac, a la postre, no cumplido. Podemos ver como Minguell ha ido configurando la escena a través del color, a base de tonos terrosos muy saturados y a través de los ritmos que va marcando con su pincelada decidida y enérgica, creando una textura fragmentada llena de grafismos, pero que a la vez visualizamos como un impresionante conjunto.



241



242



243



244



245



246



247



248



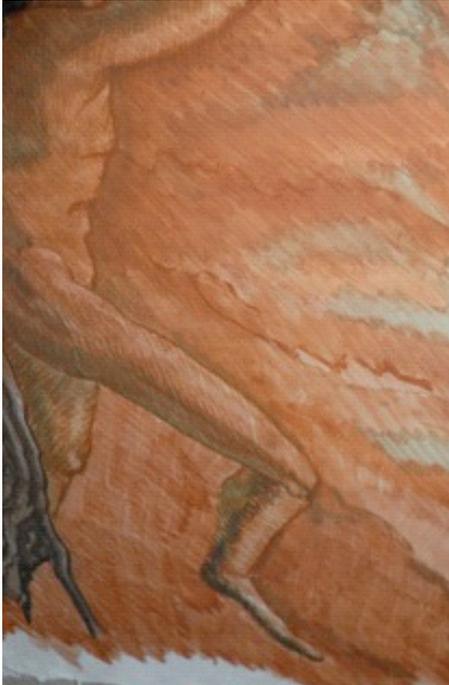
249



250



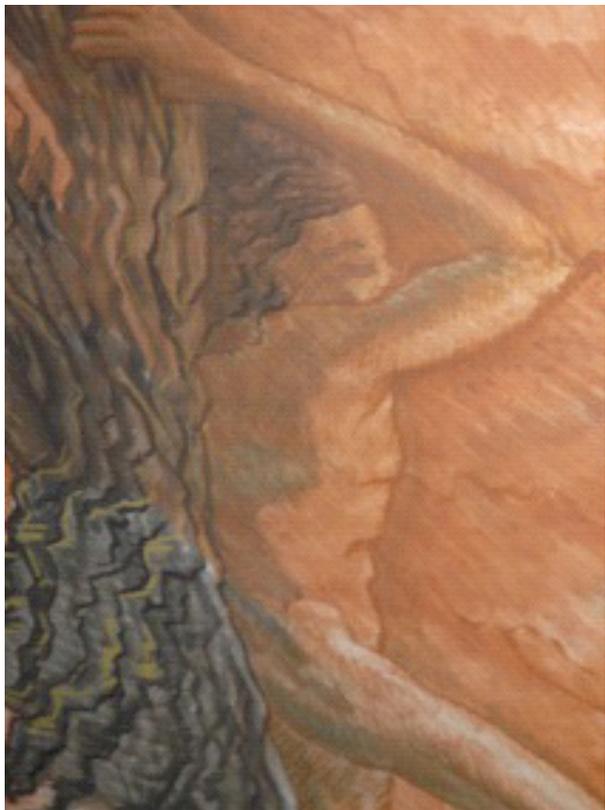
251



252



253



254



255



256



257



258



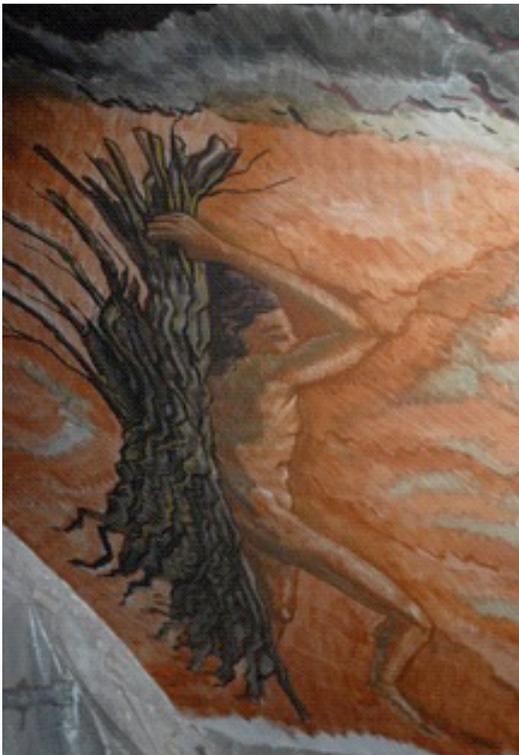
259



260



261



263



262



264



265

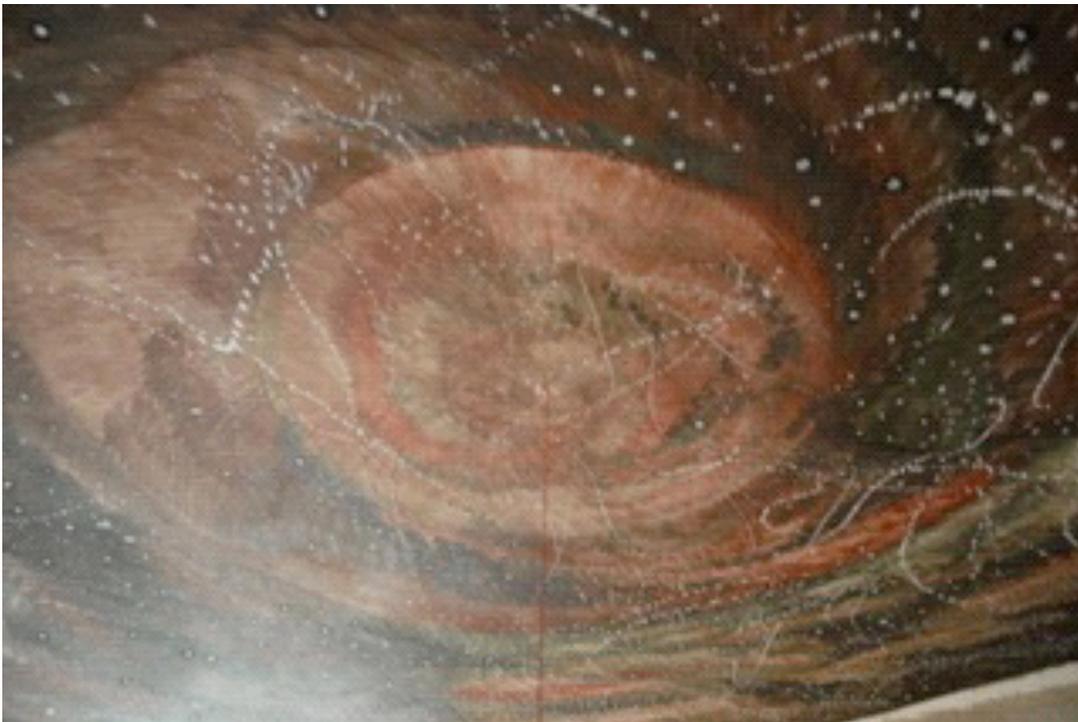


266

Imagen resultante del final del proceso. Vemos a Minguell dando las últimas pinceladas maestras.



267



268

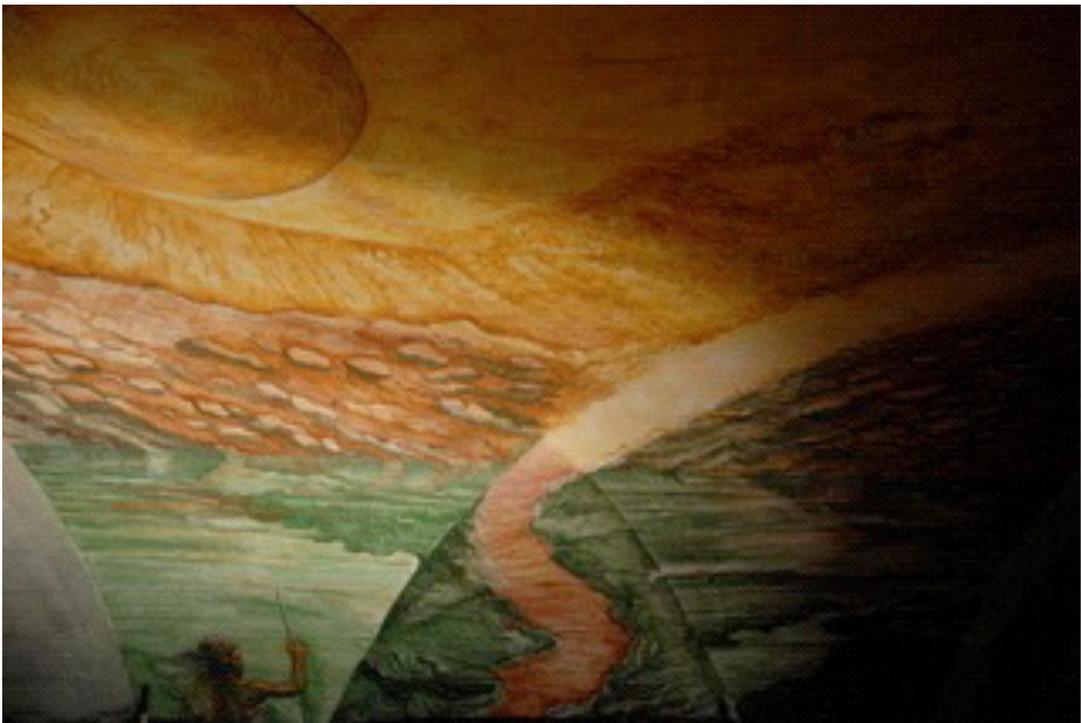
Serie imág 279 a 288.

En la cuarta bóveda, en el bajante derecho, vemos a Moisés cruzando el mar Rojo, camino de liberación y tema relacionado con la resurrección. Aparece caminando con perfil barbado y con una vara.

En la tercera bóveda dedicada a los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob culmina la bóveda el cielo de estrellas, que representa la descendencia de Abraham.



269

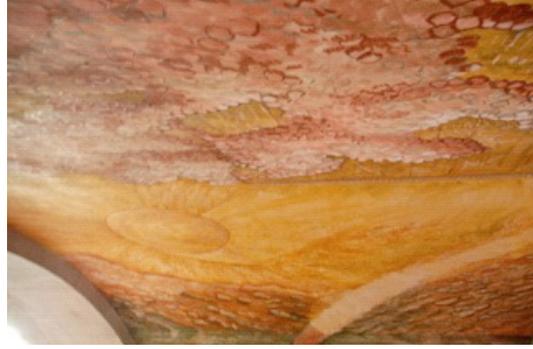


270

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



271



272



273



274



275



276

Serie imág 277 a 320. Interesantes imágenes variadas donde podemos apreciar distintos aspectos y momentos en los que sucede la acción pictórica. Al principio de la serie, vemos como la plataforma del andamio actúa como taller reducido, espacio frágil y móvil, personal, autosuficiente y incomunicado. Minguell lo transforma en un microtaller donde dispone de todos los utensilios y materiales para pintar al fresco. Asimismo, en las siguientes imágenes, podemos apreciar las escenas en que aparecen Minguell y su ayudante en la labor primigenia de alisar el muro con la llana a través de la aplicación del mortero más fino del enlucido.

En las imágenes posteriores de esta serie, podemos observar con claridad el trazado de la cuadrícula sobre el muro, que servirá de referente para posicionar las jornadas de ejecución de los frescos. Para finalizar la serie, vemos las imágenes que culminan en la imág. 320, donde se muestra desde una interesante perspectiva el conjunto del espacio de trabajo del pintor sobre el andamiaje, con otra pequeña superficie móvil para poder alcanzar la parte central superior de la bóveda, en la que se representa el cielo de estrellas, que simboliza la descendencia de Abraham.



277



278



279



280

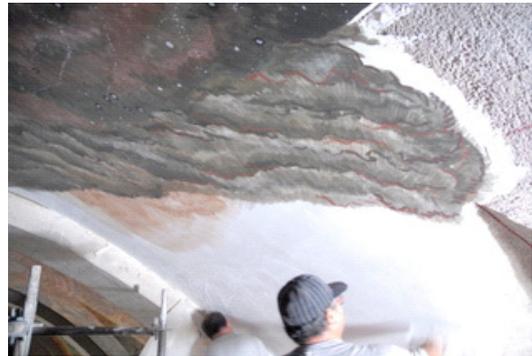


281

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



282



283



284



285



286



287



288



289



290



291



292



293

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



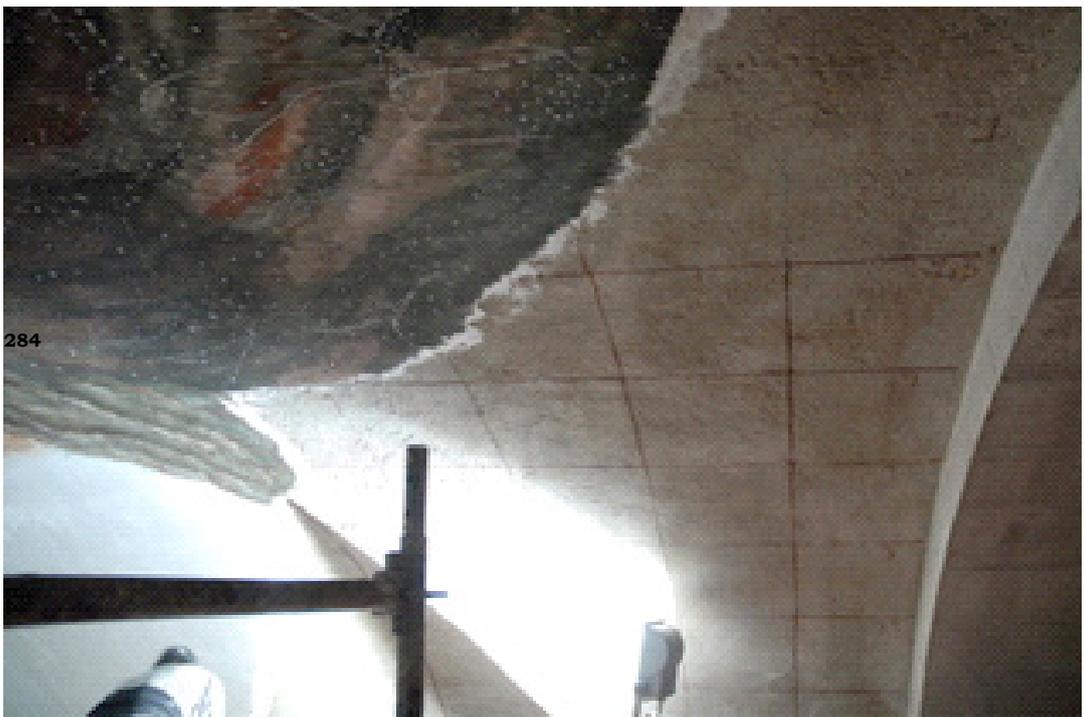
294



295



296



284

297



298



299



300



301

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



302



303



304



305



306



307



308

Interesante perspectiva del conjunto del espacio de trabajo sobre el andamiaje, con otra pequeña superficie móvil para poder alcanzar la parte central superior de la bóveda, en la que se representa El cielo de estrellas, que simboliza la descendencia de Abraham.

Serie imág. 321 a 323. Son las cinco de la tarde. Es el final de un duro pero emocionante día de trabajo donde se han conseguido los objetivos propuestos, tanto desde la acción pictórica como desde su seguimiento. En las siguientes imágenes, podemos ver la fachada de Santa Maria del Alba, que después del día de hoy, salvaguarda tras su serena imagen nuevas escenas y experiencias de creatividad pictórica. Josep Minguell, sonríe feliz ante una nueva jornada superada.



310



309



311

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

Hoy empezamos una nueva jornada.

En ella Minguell recreará la escena de Jacob en el sueño de la escalera, donde los ángeles suben y bajan comunicando la tierra con el cielo. La escena se sitúa en el lateral derecho de la 3ª bóveda. La Escalera de Jacob se menciona en la Biblia (Génesis 28,11-19). Por ella los ángeles ascienden y descienden del cielo. Fue vista por el patriarca Jacob durante un sueño, tras su huida por su enfrentamiento con su hermano Esaú.

La visión en sueños de la escalera nos ofrece una simbólica ascensional en la que cielo y tierra aparecen unidos por una sucesión de jerarquías angélicas cuya base es la "puerta del cielo" y en la cúspide de las cuales se encuentra Yehovah:

"Llegando a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal, y acostóse en aquel lugar. 12 Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. 13 Y vio que Yahveh estaba sobre ella, y que le dijo: «Yo soy Yahveh, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia. 14 Tu descendencia será como el polvo de la tierra y te extenderás al poniente y al oriente, al norte y al mediodía; y por ti se bendecirán todos los linajes de la tierra; y por tu descendencia. 15 Mira que yo estoy contigo; te guardaré por doquiera que vayas y te devolveré a este solar. No, no te abandonaré hasta haber cumplido lo que te he dicho.» 16 Despertó Jacob de su sueño y dijo: «¡Así pues, está Yahveh en este lugar y yo no lo sabía!» 17 Y asustado dijo: «¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!» 18 Levantóse Jacob de madrugada, y tomando la piedra que se había puesto por cabezal, la erigió como estela y derramó aceite sobre ella. 19 Y llamó a aquel lugar Betel, aunque el nombre primitivo de la ciudad era Luz. ".(Génesis 28, 10-19). Santa Maria del Alba, Tàrrega, 2011.

Fotos de la autora.



1



2



3



4

Serie imág. 1 a 4 . Colocación de los cartones para la transferencia del dibujo al muro. Observo como Minguell, con la colaboración de su ayudante, aplica el calco o sinopia a través de los cartones sobre el fragmento o jornada a realizar. La sinopia es a escala real para poder marcar unas trazas que sirvan de guía a la hora de ejecutar de la pintura. Santa Maria del Alba, Tàrrega, 2011. Fotos de la autora.



5

Serie imág. 5. Arriba en los andamios se trabaja con poca distancia de visión. El control visual de las proporciones y la percepción global de las formas pictóricas se hace muy difícil y en algunas situaciones imposible. En las bóvedas y en los techos las distorsiones visuales se acentúan y el pintor pierde direccionalidad y el efecto de conjunto.

En este sentido, en la imagen vemos una de las tácticas que utiliza Minguell para resolver esta cuestión, que consiste en la diferenciación entre el punto de vista del espectador y el del pintor. La fase de transferencia es el momento en que se definen estas dos realidades, el pintor se distancia de la mirada de espectador para entrar en la visión directa de las pinturas. Así, al posicionarse como espectador puede observar las formas visuales en el muro y comprobar el efecto real pudiendo lógicamente incidir en estas formas de acuerdo con el resultado de su observación.



6



7



8

Serie imág. 6 a 8 Coronando la escena, a la izquierda, la escalera con la que sueña Jacob, por la que suben y bajan los ángeles. El movimiento ascendente y descendente que podemos observar en los ángeles representados simboliza la mediación entre el cielo y la tierra, entre Yehovah y el género humano. Y es Jacob, representante de éste, el interlocutor de Yehovah y, por consiguiente, el que está llamado a recorrer los diferentes peldaños de la escala y, por consiguiente, a asumir la función de mediador hasta que sea llevada a su plenitud.

Desde el punto de vista pictórico, vemos como Minguell resuelve la singular escena con enérgicas y esenciales trazadas, jugando con la geometría contextual.



9



10



11



12



13



14

Serie imág. 9 a 32 Una vez hecha la transmisión de los dibujos al muro, Minguell empieza la acción pictórica. Cabe considerar, que la fase previa de transferencia es un momento de regresión en el desarrollo de la obra pictórica, ya que se recuperan los pensamientos previos dentro de una dinámica que avanza vertiginosamente adelante. Se trata de una intervención que se prepara antes y en el momento de la acción pictórica se recupera. En este sentido, representa la transmisión y proyección de las formas en el muro. En las primeras imágenes de la serie, vemos a Minguell durante una de las operaciones que más veces practicará durante su práctica pictórica: valorar la escena desde cierta perspectiva, que le asegure una certera comprensión de la escena al espectador.

Superada esta fase, Minguell empieza a pintar las líneas esenciales del dibujo, las trazadas son ágiles y decididas, y siguen un movimiento rítmico que dota ya de entrada a la obra de una gran fuerza y expresividad. Los tonos que utiliza armonizan con el conjunto del mural.



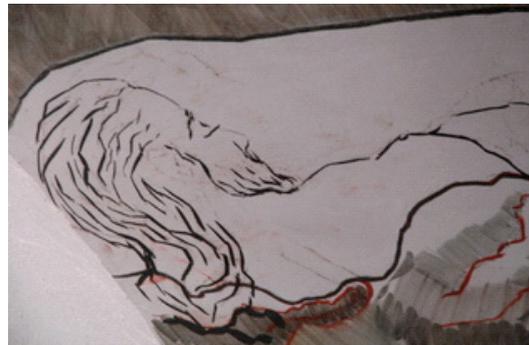
15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



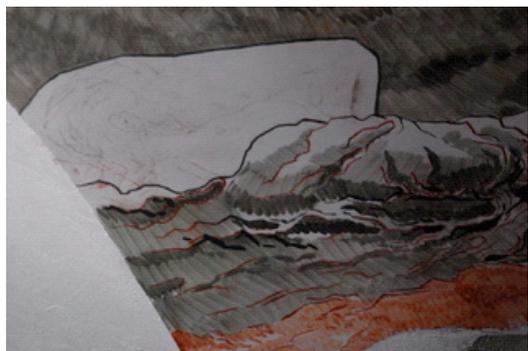
27



28



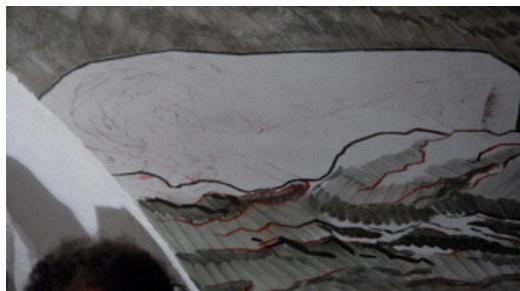
29



30



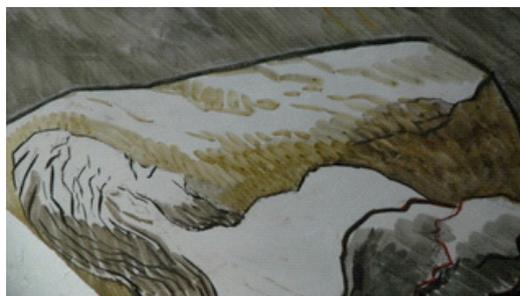
31



32



33



34



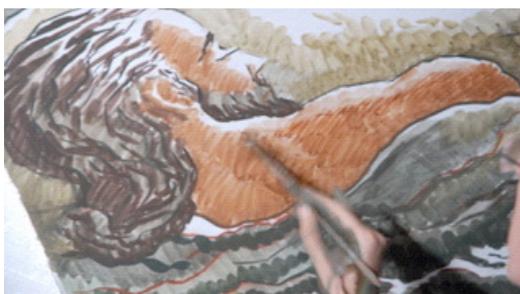
35



36



37



38

Serie imág. 15 a 46. En las siguientes imágenes, vemos como en la medida que avanza la mañana y que el mortero avanza en su fraguado, el muro acepta progresivamente los pigmentos. Observo como en esta segunda fase, Minguell aplica tintas más saturadas y colores intensos; incluso puedo apreciar la absorción del muro y como en un tiempo aproximado de cuatro o cinco horas, (que a mi me parece relativamente corto), mejora la calidad de la superficie pictórica hasta llegar el momento de su culminación. En ese momento álgido percibo la gran luminosidad y viveza de los colores. El blanco del mortero de cal es especialmente limpio, neutro y de alta capacidad para reflejar la luz blanca, considerada ésta como la suma de todos los colores del espectro. Es el punto de partida de la pintura al fresco: aplicar un color equivale a sacrificar la bellísima superficie blanca para descubrir alguno de sus colores potenciales. Así pues, el proceso se invierte: A medida que se pinta la luz blanca del mortero, ésta se va matizando y armonizando dentro del conjunto de la obra.

En las imágenes finales, con la escena de Jacob ya prácticamente acabada, el pigmento acumulado en la superficie muestra su apariencia natural, mate, sin la alteración que suponen los aglutinantes que se utilizan en otros procedimientos. De este modo, se puede trabajar de manera simultánea con transparencias y tonos opacos y contrastar sus efectos tonales.



39



40



41



42



43



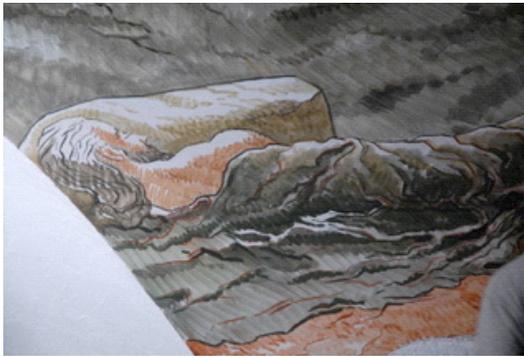
44



45



46



39



40



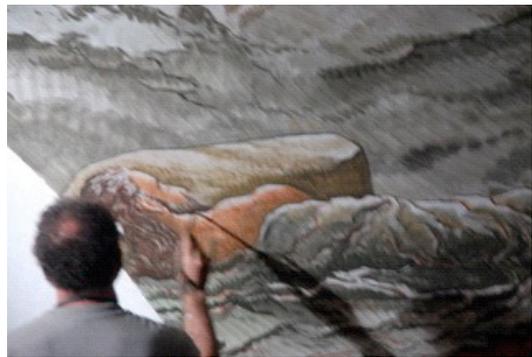
41



42



43



44



45



46

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

Poco a poco me he ido familiarizando con el espacio, el proceso de trabajo, los frescos, y su autor. La rígida metodología de trabajo empieza a redimensionarse ante mi, comprendiendo intrínsecamente la indisoluble relación que se establece entre la técnica pictórica y la visión artística de Minguell. Hoy llevará a cabo la escena contigua a la del sacrificio de Isaac, en la que aparece con Rebeca junto al pozo. Rebeca fue una matriarca bíblica cuya historia viene narrada en el libro del Génesis. Fue la mujer de Isaac, hijo de Abraham, quien mandó a su criado Eliécer hasta tierras de Mesopotamia para encontrar a la mujer de su hijo Isaac. Fue madre de los gemelos Esaú y Jacob, éste último elegido por su padre Isaac gracias a la mediación de su madre Rebeca.

En la escena, Minguell narra desde su particular visión este episodio procedente de Génesis 24, 18-20. De este relato bíblico, el pasaje más representado en la pintura universal es el encuentro de Rebeca y Eliezer en el pozo, incluso con mayor número de obras que el propio matrimonio de Isaac y Rebeca. Abraham le pide a uno de sus siervos (Eliezer) que vaya a buscar una esposa para su hijo (Isaac) a la tierra de donde él tuvo que salir (Ur de Caldea- Mesopotamia), es decir que sea de su parentela, y que la traiga a donde viven ahora (Canaan) para desposarla con su hijo. Eliécer parte con 10 camellos y riquezas de Abraham camino a la ciudad de Najor, en Mesopotamia. Al llegar a las afueras de la ciudad, se queda a esperar junto a un pozo a que salieran las aguadoras. Entre ellas se encuentra Rebeca y allí se produce el encuentro que tantas veces ha quedado representado en la iconografía cristiana.



1



2



3



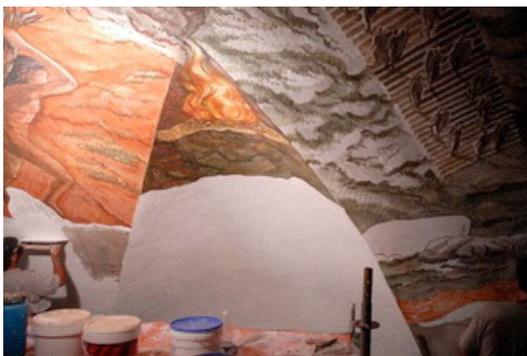
4



5



6



7

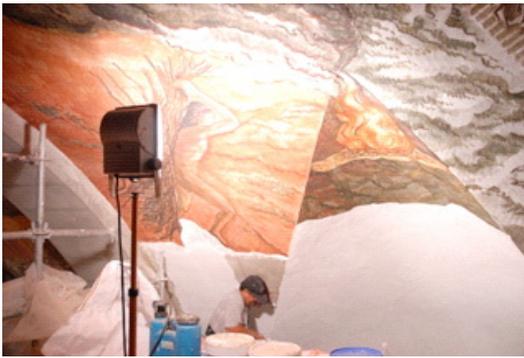


8

Serie imág. 1 a 8. Nos encontramos una vez más al inicio del proceso. Como preparación de los muros en la jornada de la actuación pictórica, se dan los siguientes pasos:

- El tendido: primera fase de la aplicación del mortero hecha con el fin de formar una imprimación de base, que queda fijada por absorción al muro y sirve también para anivellarlo. Minguell lo aplica con llana ancha, nivelando con el listón largo.*
- Enlucido final: consiste en aplicar nuevamente mortero sobre el tendido debidamente nivelado, alisando y compensando la superficie.*

El enlucido (en italiano se expresa con la palabra intonacare y con la significación literal de poner túnica o vestir el muro) es también el momento de la aplicación del blanco (punto de partida del color en la pintura al fresco) y de la generación y delimitación de la superficie pictórica.



9



10



11



12



13



14

Serie imág. 9 a 24. Aplicación del mortero de cal. En lo referente a la manera de trabajar de Minguell, el mismo lleva a cabo, con la ayuda del albañil, las tareas de raspado y mojado los muros, la nivelación y el enlucido. Me cuenta que de este modo, entra en contacto directo con el muro y se familiara con el espacio de trabajo. Le interesa controlar la calidad de los morteros, el estado del muro, la humedad y todos los factores que inciden de manera directa en la acción pictórica posterior. En este sentido, en los frescos realiza, prefiere aplicar el mismo los morteros finales para tener una relación directa con la materia de la cal, una independencia del trabajo de otros profesionales y un contacto con los muros previo a la acción pictórica.



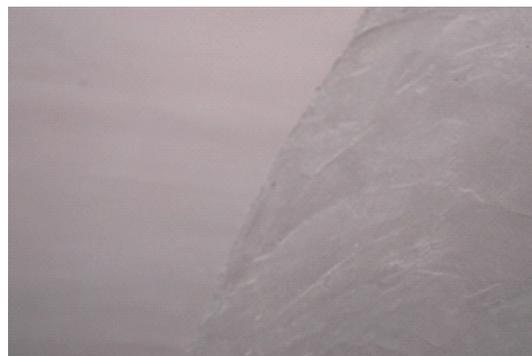
15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25

Serie imág. 25. Simultaneando la actividad: mientras el pintor se encuentra concentrado en la ejecución, el albañil prepara otra fracción de espacio pictórico.

Serie imág 26 a 33. Durante el proceso de transferencia del cartón al enlucido, Minguell, con la inestimable colaboración de su ayudante de taller, aplica el pigmento golpeando suavemente con una muñeca de estarcir(28), de forma que la silueta del dibujo quede marcada en el muro.

Entre ambos apoyan con suavidad y firmeza el cartón a transferir sobre el muro, de dimensiones considerables, sujetándolo y evitando así, posibles movimientos que dificultarían la transferencia del cartón, al volverse impreciso el trazo y el dibujo como consecuencia, con la dificultad añadida de no saber con exactitud como recolocararlo en la misma posición. Una vez estable, Minguell extiende la totalidad del calco sobre el paramento para conseguir el más perfecto ajuste entre las distintas zonas. Con la mazorquilla de carbón molido va haciendo el estarcido, y no retira el calco hasta que se asegura de que han quedado bien señaladas todas las líneas agujereadas. Finalizada esta aparatosa pero necesaria operación, comienza la preparación de la ejecución pictórica, tal y como podemos ver en la imagen 33. En este caso, Minguell utiliza pigmentos diluidos en agua, ya que queda bien fijado si el enlucido es fresco y permite la obtención de transparencias de color saturado; así se expresa: "Este sistema lo adoptó mi padre, Jaume Minguell y Miret, en prácticamente todos sus frescos y obtuvo un resultado óptimo caracterizado por la limpieza visual del color pigmento y el efecto de las transparencias. La adherencia y resistencia del pigmento está comprobada". Cuando Minguell remueve la pintura en los cuencos que usa como recipientes, podemos intuir su transparencia, la densidad y la plasticidad. Sin embargo, no deja de sorprenderme que el tono y las transparencias finales, las aprecio de manera distinta una vez aplicados. Esto explicaría el hecho de que la paleta se utilice poco en la pintura al fresco. En este sentido, las tazas con el pigmento disuelto que utiliza Minguell, es un sistema muy usado.



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39

Serie imág. 34 a 73. En la realización pictórica, nuestro pintor, utiliza pigmento disuelto únicamente en agua o bien en agua de cal, lo que genera una percepción visual del color única, ya que éste es fijado en la superficie mural por acción de la cal. Por tanto, los pigmentos utilizados deben ser compatibles con la cal, esto hace que la paleta sea limitada pero al tiempo rica en matices y posibilidades cromáticas debido a las transparencias, opacidades y efectos de la materia pictórica. Por consiguiente, en la pintura al fresco el color se elabora exclusivamente con pigmentos y agua, en algunos casos con agua de cal y sin ningún tipo de aglutinante.

Asimismo, los pigmentos aportan una particular riqueza cromática por la variedad de tonos, la sutilidad de matices obtenidos, la fluidez en su aplicación, las amplias posibilidades de mezcla y la complejidad de comportamientos plásticos.

En este sentido, podemos observar en las siguientes imágenes la evolución de la escena de Rebeca junto al pozo, donde Minguell, con el fin de sacar el máximo rendimiento visual de la aparentemente limitada paleta y convertirla en una rica fuente de color, emplea diferentes tácticas basadas en la potenciación del color con relación a su contexto cromático: elabora matices sutiles, gamas de tonos armónicos, riqueza de colores terciarios, efectos de masas de color, contraste de tonos saturados y colores atenuados, potencia colores por efecto de complementariedad, contraste de transparencia ...



40



41



42



43



44



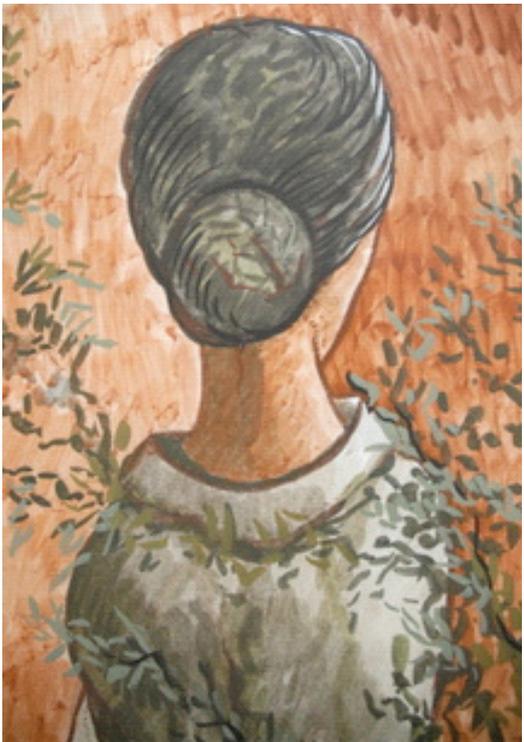
45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

En las siguientes imágenes procedo de manera alternativa al seguimiento de distintas zonas temáticas del libro Génesis, incluida la elaboración de la escena de Raquel y Lia, situada en la zona contigua del Sueño de la escalera de Jacob.

Serie imág. 1 a 21. Todos los aspectos analizables de un fresco nos acercan a su comprensión. En estas imágenes, nos centramos en el color, ya que es el elemento más visual de la pintura de Minguell. En estas escenas hay un predominio, una extensa gama y una especial utilización los colores terrosos y ocre, aplicados con enérgicas y rítmicas pinceladas. Estos colores sobrios resultan muy luminosos en el fresco.

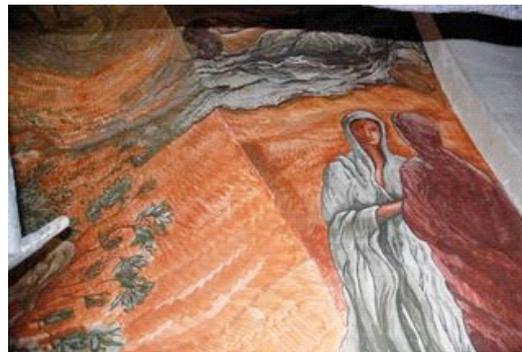
Asimismo, los colores de Minguell, provienen de su infancia. Están basados y se sustentan en el contraste del paisaje, la luz, la tierra, los animales- (a los que conoce de cerca, como podemos apreciar en la grácil representación del cordero, y a los que disfruta mucho pintando) y las imágenes que hay en el recuerdo de la artista, que vivió muy de cerca los contrastados cambios estacionales de Tárrega. En estas vivencias del joven Minguell se encuentra el sentido subjetivo de los colores y de algunos paisajes que utiliza en estos murales. Los relaciona profundamente, con la fuerza interna de la tierra y los reparte en amplias zonas y capas de una forma muy impactante y emotiva.



1



2



3



4



5



6



7



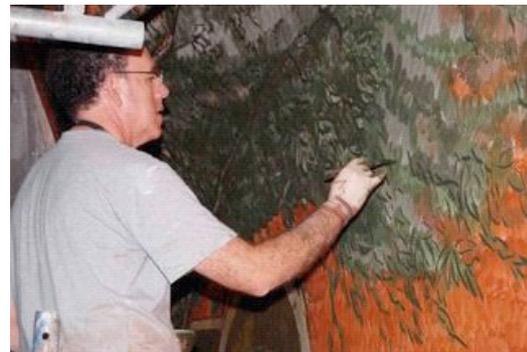
8



10



9



11



12



13

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



14



15



15



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29

Serie imág. 22 a 45. Buena parte de la esencia de los murales de Minguell se encuentra en el dibujo y en la geometría. Los rítmicos y dinámicos trazos anaranjados de la serie de imágenes que vemos y que concadenan su acción pictórica in situ, contribuyen a definir las formas en un espacio sin demasiada profundidad. Asimismo, también apreciamos las formas organicistas, el uso de líneas o trazos gestuales y de formas ondulantes que evidencian la presencia de la vida y de la personalidad del autor. Por otro lado, este contraste entre el vitalismo de la pintura y la rigidez estructural en personas, produce sensaciones contradictorias y emocionantes. Como podemos ver en las siguientes imágenes, el gestualismo y la distorsión calculada, son rasgos característicos de su expresiva pintura.

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



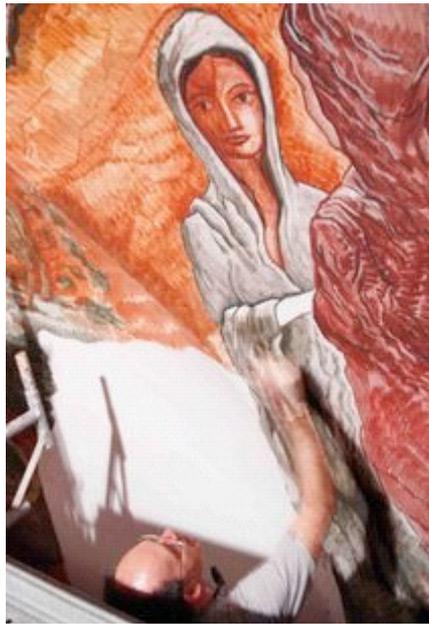
43



44



45



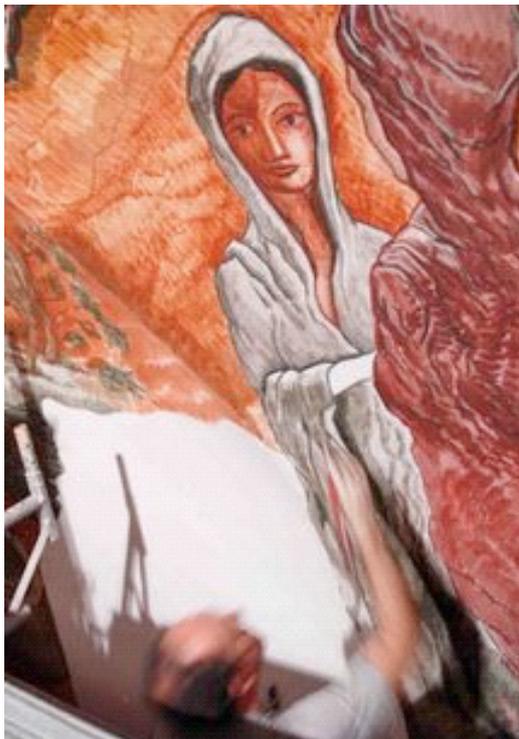
46

En las siguientes imágenes vemos como Minguell elabora la vestimenta de Raquel, una de las más bellas mujeres del Génesis. En la escena también aparece de espaldas Lia, su hermana y eterna rival. Raquel y Lía, hermanas, madres, competidoras y amigas, forman parte del ciclo más extenso de mujeres de la historia patriarcal. Ellas reflejan, como en un espejo, los valores y las dificultades de la vida de muchas mujeres en los principios de Israel. Su historia es ejemplar en muchos sentidos. Lea fue, según el Génesis, la primera esposa de Jacob, madre de seis de los hijos de éste (Rubén, Simeón, Leví, Judá, Issacar y Zabulón), a los que se atribuye el origen de seis de las doce tribus de Israel, y de su única hija, Dina. Además, fue la hija mayor de Labán y la hermana mayor de Raquel, quien además se convirtió en la esposa preferida de Jacob. Raquel fue la segunda esposa, y favorita, de su primo Jacob. Además fue la madre del patriarca José y de Benjamín. La hija menor de Labán, hermana pequeña también de Lea, aparece mencionada por primera vez en el Génesis de la Biblia hebrea. La historia de ambas mujeres por tanto, está íntimamente ligada con la de Jacob, padre de doce hijos de quienes descenderían las doce tribus de Israel. Raquel es una mujer muy femenina y hermosa, tal como nos la describe el Génesis, y no siempre virtuosa en sus sentimientos y actitudes. Pero hay algunos rasgos en su historia que merece la pena destacar. Raquel, con Jacob, protagoniza una hermosa historia de amor. Por ella, Jacob trabaja siete años para su padre, Labán. Pero Labán lo engaña en la misma noche de bodas y sustituye a su hija Raquel por su hermana mayor, Lía, alegando que en su tierra no es correcto dar en matrimonio a la hija menor antes que a la primogénita. Para conseguir desposarse con Raquel, a Jacob no le importa trabajar siete años más en la hacienda de Labán. Tan enamorado está, que los años “aún se le hacen pocos días”. Este romance es una bonita flor que brota en las páginas bíblicas, sobrepasando las convenciones de una sociedad patriarcal arraigada en sus costumbres. La relación entre ambas hermanas, Lía y Raquel, una amada y la otra desposada por la fuerza, no será fácil. Lía concebirá muchos hijos, mientras que Raquel tardará años en hacerlo. Los celos estallarán entre ambas hermanas, que rivalizarán durante años por dar descendencia a su esposo. Finalmente, también Raquel tiene hijos. El primero de ellos es José, que más tarde sería vendido por sus hermanos e iniciaría la aventura del pueblo de Israel en Egipto.

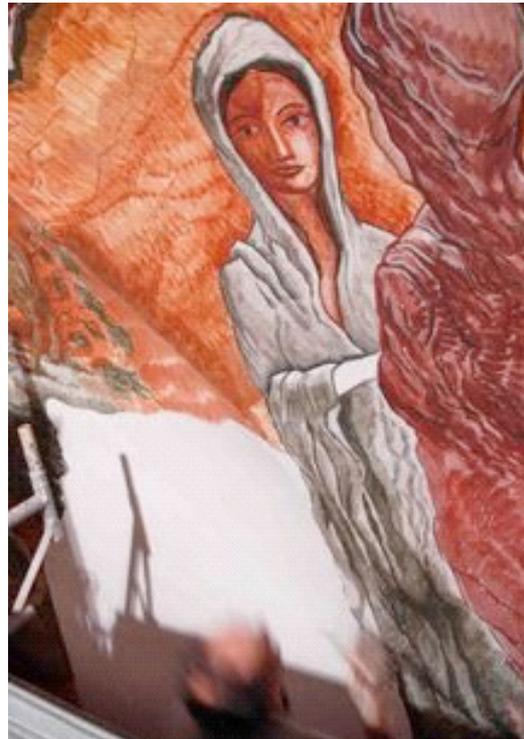


47

Serie imág. 46 a 54. Vemos como el pintor va estructurando los ropajes de Raquel con gestuales y onduladas pinceladas. Como en otras ocasiones, los tonos grises de la tela se van saturando en la medida que avanza el proceso.



49



49



50



51



52



53



54



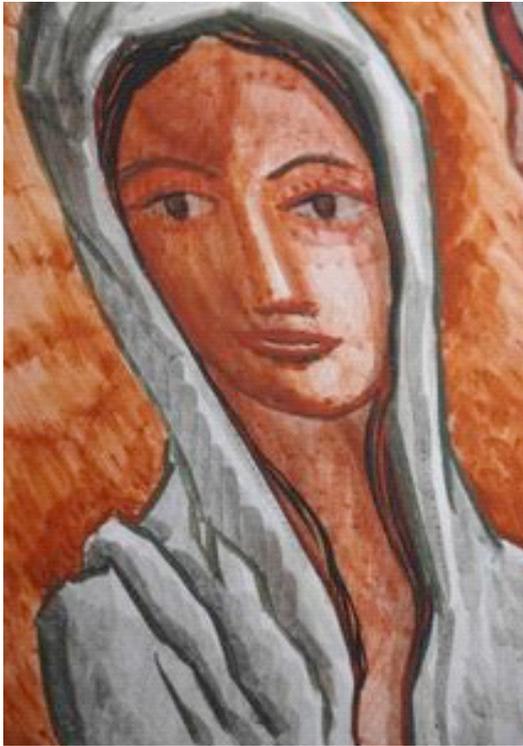
55



56



57



58

Serie imág. 58-59. Primer plano y detalle de Raquel y Lia. Minguell nos da una versión más natural y amable que la del Génesis. La bella Raquel aparece con semblante relajado y en actitud de conversar con Lia. En la imagen nada nos recuerda su eterna rivalidad.

Una vez más, los colores terrosos y saturados que utiliza Minguell en la piel de Raquel nos remiten a la fuerza interna de la tierra, como metáfora visual del origen de ella, y de el mismo.



59



60



61



62



63



64



65

Serie imág. 60 a 71. El color, las formas, los volúmenes ... plásticamente todo está inspirado en la fuerza de la luz y utiliza el paisaje garriguense para que el espectador descubra mejor sus argumentos pictóricos.

En las siguientes imágenes donde aparece la representación de un cordero, también podemos apreciar su profundo conocimiento y cariño hacia los animales de campo. Así, nos vuelve a transportar a los recuerdos de su infancia, en la que se inició en los aspectos más prácticos y básicos de la pintura junto a su padre.



66



67



68



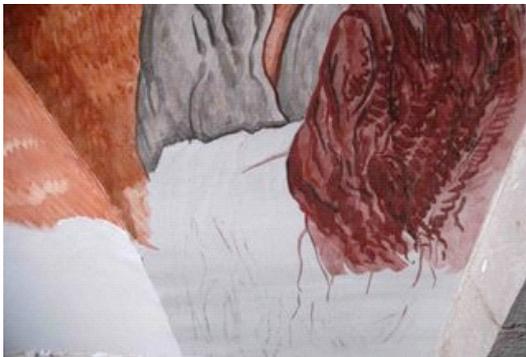
69



70



71



72



73



74



75



76



77

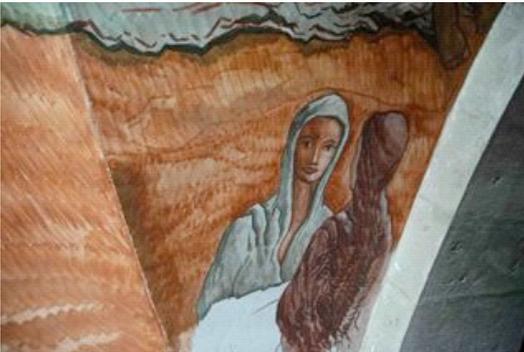
Serie imág. 72 a 77. Sinopia de la vestidura de Raquel. Una vez tenemos el dibujo preparatorio resultante de la transferencia del carton al enlucido, comienza el proceso de ejecución pictórica



78



79



80



81



82



83



84



85

Serie imág. 75 a 93. Mientras Minguell va configurando la hermosa faz de Raquel, nos percatamos de la contraposición complementaria que se establece entre las figuras y el fondo. Este contraste entre el vitalismo de la pintura del entorno de las figuras, hecha a base de ágiles y ordenados trazos anaranjados, y la rigidez estructural de Raquel y Lia, acaba por producirnos sensaciones contradictorias pero agradables. Además, las rítmicas y dinámicas pinceladas del fondo contribuyen a definir las formas en un espacio sin demasiada profundidad.

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



86



87



88



89



90



91



92



93



94



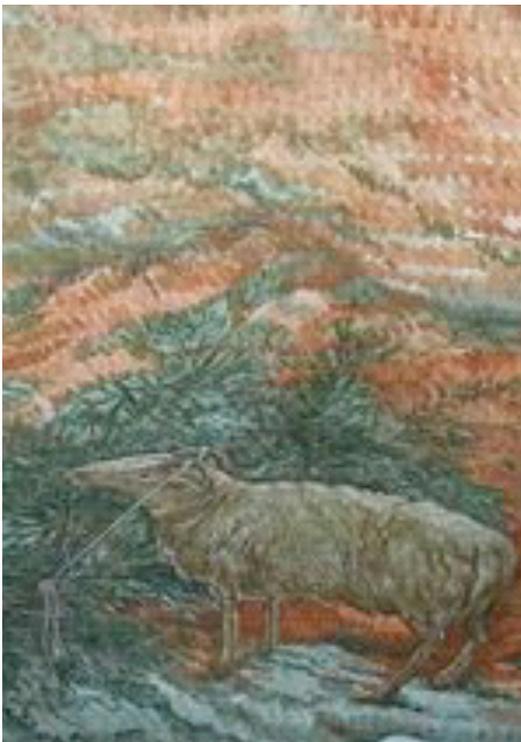
95



96



97



99



98



100

Serie imág. 94 a 104. Maravillosas imágenes en las que podemos disfrutar, contemplando en toda su magnitud, la mágica espacialidad de Minguell. Como hemos dicho antes, todos los aspectos analizables de un fresco nos acercan a su comprensión, pero en este caso, su percepción emotiva, supera todo análisis. En este sentido, el propio autor se manifiesta con las siguientes palabras:

“En el espacio pictórico proyecto de manera paralela un paisaje de pintura, un cosmos pictórico que puede evocar un cosmos natural. El espectador queda inmerso en el espacio pictórico, la pintura también es una vivencia real y natural: la fluidez de la mancha, los accidentes pictóricos, la gestualidad, el itinerario perceptivo, los descubrimientos ...Este concepto lo presento bajo criterios de sensaciones de colores, de una caligrafía de las formas y del sentido simbólico de los elementos que lo configuran.”



101



102



103



104

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

Este reportaje, comienza con imágenes ilustrativas de la 3ª fase de ejecución de los frescos “Muros de Luz”. En las bóvedas de la nave central se ubica esta tercera etapa finalizada en el verano de 2009, siendo sus características técnicas y estilísticas de la misma naturaleza que las que hemos estado tratando hasta ahora correspondientes a la 4ª fase de ejecución. Ocupan una superficie de 200m² y del mismo modo parten del Liber Génesis. En las dos primeras vueltas de la nave central Minguell plasma la creación del universo y del hombre, así como las disputas entre Caín y Abel, entre otros pasajes.

Liber Genesis corresponde a la realización de la primera fase de ejecución de las pinturas murales al fresco, en las bóvedas de la nave central de la iglesia parroquial de Santa María del Alba de Tárrega. Los frescos ocupan la mitad de la superficie total de las bóvedas de la nave.

A continuación, prosigue con imágenes correspondientes a la 4ª fase objeto de este estudio, entre las cuales se incluyen imágenes de la autora de una entrevista “in situ” a Minguell que realizó la prensa.



1



2



3



4

Serie imág 1 a 4. Escenas de la vida en el paraíso, con Adán y Eva representados en él. Son temas que tienen una larga tradición en la pintura, ofrecen muchas posibilidades plásticas y alcanzan una fuerte actualidad en plantear la relación del hombre con su entorno natural.



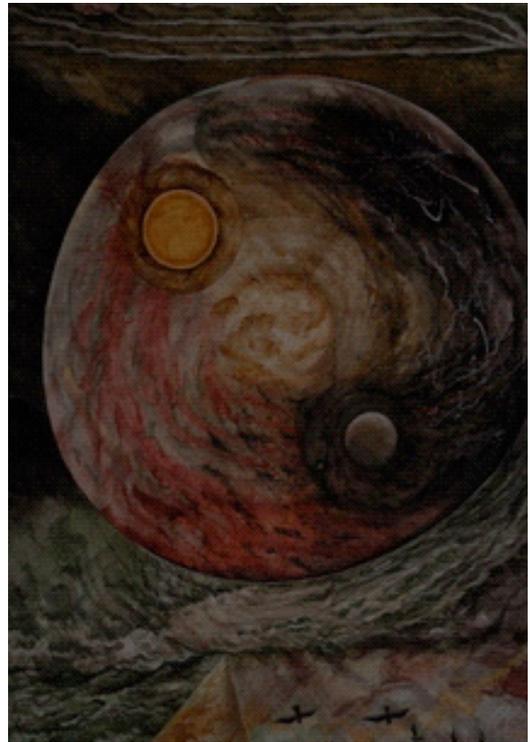
5



6



7



8

Serie imág 5 a 8. Fantásticas escenas de la Creación del Universo. Ubicadas en la 1ª bóveda. Iglesia de Santa Maria del Alba. Fotografías de la autora.

En las siguientes imágenes, podemos observar las siguientes escenas: En la primera vuelta se interpretan los textos que relatan la creación del mundo, los días de la creación del universo, la creación del hombre con arcilla y la vida en el paraíso.

Son temas que tienen una larga tradición en la pintura, ofrecen muchas posibilidades plásticas y alcanzan una fuerte actualidad en plantear la relación del hombre con su entorno natural.

En la segunda vuelta veremos las escenas correspondientes a dos relatos: El primero, el de Caín y Abel que representa la ruptura con Dios, manifiesta las dificultades de la convivencia entre los hombres y el rechazo a la venganza. El segundo relato tratará los temas del diluvio y el Arca de Noé, la salvación y la paz con Dios.



9



10



11



12

Serie imág. 9 a 12. En la primera vuelta podemos ver la representación de los días de la creación del universo



13



14

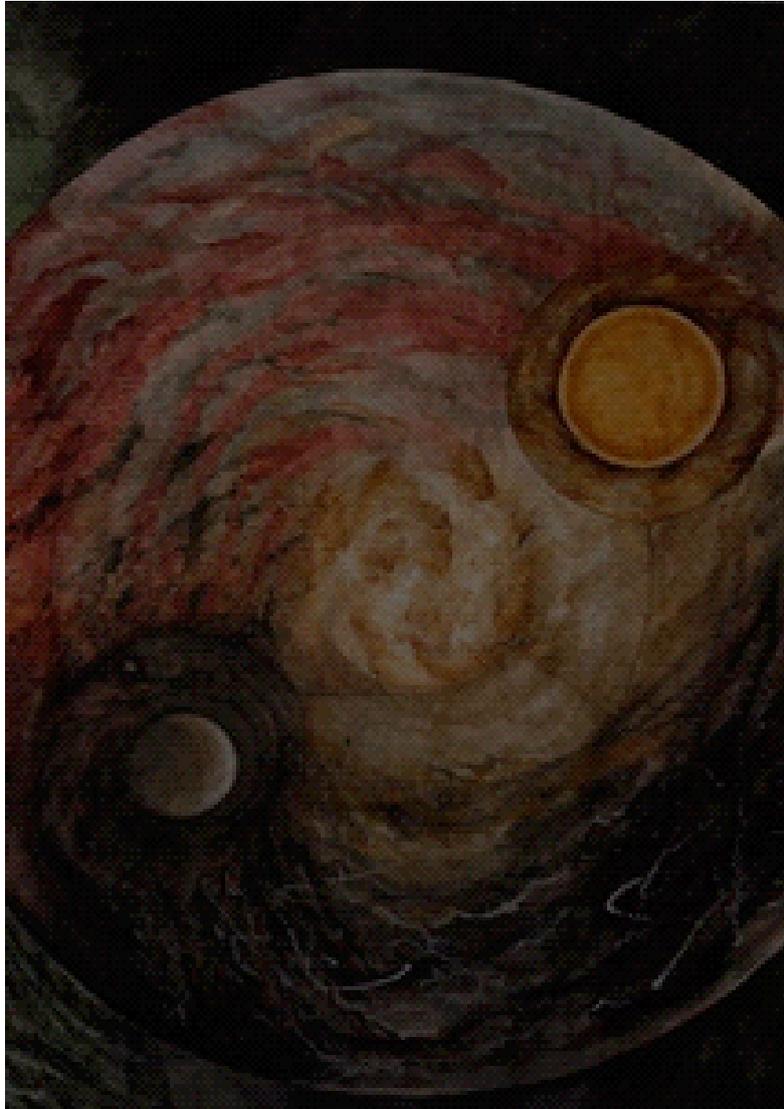


15

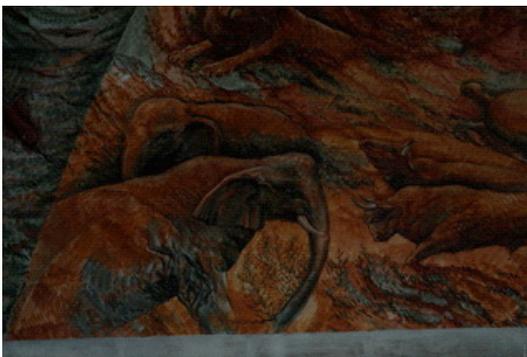


16

Serie imág. 13 a 23 "La vida en el Paraiso"



17



18



19

Serie imág. 17 a 23 "La Creación"



20



21



22



23



24



25



26

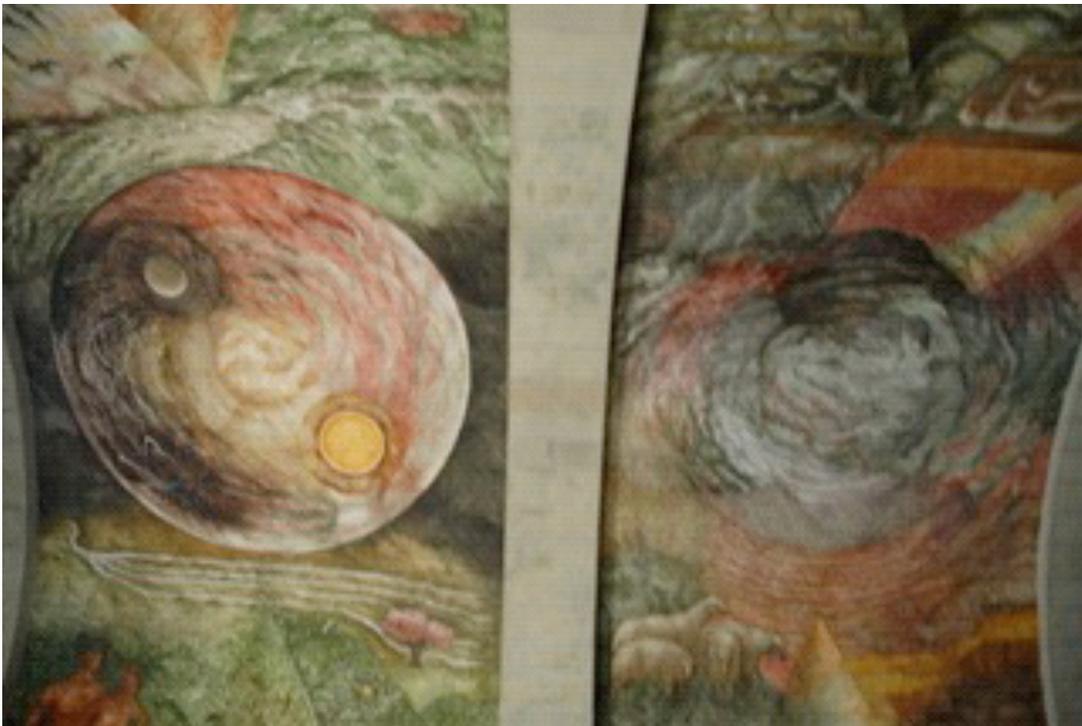


27



28

Serie imág. 24 a 29. Frescos Liber Génesis. Espectaculares escenas de la 1ª y 2ª bóvedas centrales de la tercera fase: la Creación, Vida en el Paraíso, El Diluvio, El Arca de Noé, Caín y Abel.



29

La Creación del Universo y el Diluvio. Primera y segunda bóveda centrales.

En las siguientes imágenes veremos la Representación de la Escena de Abraham visitado por los tres angeles. Abraham y Sara se encuentran en La tienda plantada entre las encinas de Mambré, y dan hospitalidad a los viajeros, que son Yavé personificado en los tres Ángeles, simbolizando a su vez el misterio de la Santísima Trinidad. (lateral izquierdo de la 3ª bóveda) Se trata de uno de los relatos bíblicos del Génesis que narra la historia de la aparición de los tres ángeles en casa de Abraham para anunciarle que Sara concebirá un hijo. " Junto a la encina de Mambré, aparece Yavé en forma de tres ángeles ataviados con ricas vestiduras. Se sientan a la mesa aceptando la hospitalidad de Abraham que, de pie, agasaja a sus invitados, mientras le anuncian que Sara, su mujer, dentro de un año dará a luz un hijo. Detrás de una puerta, a la derecha de la escena, Sara escucha la conversación y ríe al creerse estéril". Asimismo, he realizado el seguimiento fotográfico de una demostración "in situ" que realizó Minguell para la prensa sobre la pintura al fresco.



30



31



32



33



34



35



36



37

Serie imág. 30-32. Vista general y detalle. Andamios de acceso al espacio pictórico.

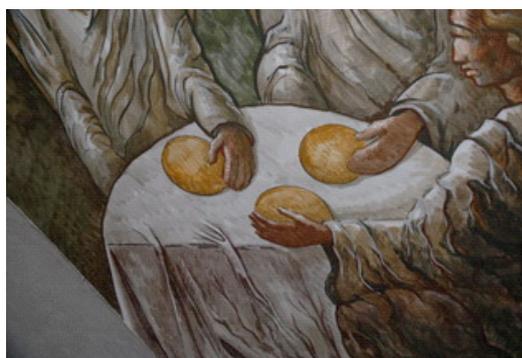
Serie imág. 33-34. En las siguientes imágenes vemos como Minguell es entrevistado por una periodista.

Iglesia de Santa Maria del Alba. Agosto 2011. Fotografías de la autora.

Serie Imág. 34 a 37. Anamorfismos de la escena de Los tres Angeles.



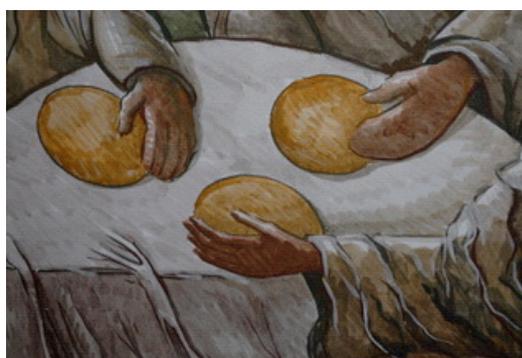
38



39



40



41

Serie imág. 38 a 45. Abraham es visitado por los tres Ángeles. La hospitalidad también es enfatizada en el Nuevo Testamento. Jesús enfatiza la importancia de proveer hospitalidad a los que la necesitan (el hambriento, el sediento, el forastero, el desnudo, el enfermo, o el prisionero), y advierte que no mostrar hospitalidad trae consecuencias eternas (Mateo 25:31-46). Pablo incluye la hospitalidad entre las cualidades necesitadas por un obispo (1 Timoteo 3:2; Tito 1:8). El autor de Hebreos nos pide ser hospitalarios al recordarnos que el mismo Abraham se encontró cuidando de ángeles sin darse cuenta (Hebreos 3:2). Pedro dice,

“Hospedaos los unos á los otros sin murmuraciones.” Juan alabó en gran manera a cristianos que mostraban hospitalidad a otros visitantes cristianos, diciendo, “Porque ellos partieron por amor de su nombre, no tomando nada de los Gentiles. Nosotros, pues, debemos recibir á los tales, para que seamos cooperadores á la verdad” (3 Juan 1:7-8). “y cuando los vio, salió corriendo de la puerta de su tienda á recibirlos, é inclinóse hacia la tierra” (v. 2b). Este comportamiento educado era normal para aquel tiempo y lugar. En ese ambiente rural, la gente se alegraba de tener visita – disfrutaba del contacto social.

Abraham, “salió corriendo de la puerta de su tienda” (v. 2b). Aquí empieza una serie de verbos de “prisa” en este pasaje. Abraham fue de prisa a la tienda para decirle a Sara que prepare presto tres medidas de harina (v. 6) – y corrió al rebaño a coger una vaca (v. 7) – y el mozo se dio prisa en prepararlo (v. 7). Estos verbos de “prisa” muestran el ansia que siente Abraham para cumplir con su obligación de anfitrión con estos tres viajeros. Minguell hace esta agradable y matizada representación de la escena bíblica, y recoge en la iconografía “las tres medidas de harina” que Abraham encarga a Sara para los tres viajeros.



42



43



44



45



46



47



48



49

Serie imág. 46 a 53. Por otro lado, observando la escena desde la ejecución técnica y artística, pienso que el dibujo como recurso pictórico es uno de los medios más sólidos de los que dispone Minguell. En estos días, he podido presenciar la capacidad de sugestión que tiene la línea en sus manos. El dibujo es el resultado de un gesto de coordinación, muy simple pero complejo, entre la mano y el pensamiento y esta acción tan inmediata y automática se convierte en una impresionante genialidad en manos de un buen dibujante como él.

En el mural, el dibujo y la línea se sobreponen a las manchas de color y se convierten en elementos con movimiento que son de gran ayuda en la percepción, estableciendo sólidas pero sutiles vinculaciones con la arquitectura y creando al tiempo sensación de actividad. En este caso, podemos observar frágiles pero vibrantes trazos negros, en un espacio sin demasiada profundidad y donde predomina una atmósfera densa y dinámica que envuelve y desdibuja las figuras.



50



51



52



53



54



55



56



57



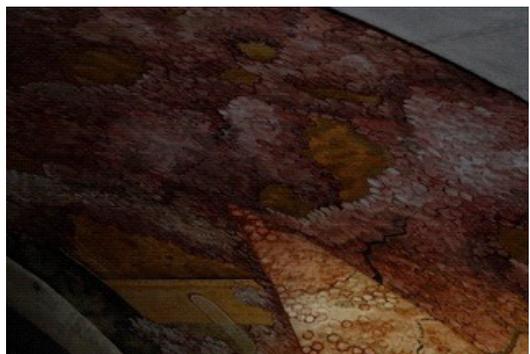
58



59



60



61

En las siguientes imágenes, he hecho un doble seguimiento fotográfico, el habitual de la acción pictórica de Minguell, y el del reportaje que la prensa ha realizado “in situ” una de las jornadas, en que Minguell ha hecho una demostración en directo de lo que supone la realización práctica de un fresco



62



63



64



65



66



67



68



69

Serie imág. 62 a 73. Visiones panorámicas de los espacios de acción pictórica sobre la superficie del andamio, con escenas del Génesis en la cuarta bóveda. En las siguientes imágenes podemos ver “El Árbol de Jessé”, representación de la dinastía de David con el último brote que florecerá, evocando la figura del Mesías, (motivo relacionado con la Natividad) y “El paso del mar Rojo” (Moisés cruzando el mar Rojo), camino de liberación y tema relacionado con la resurrección. Culmina la bóveda la luz del sol del cántico de Zacarías



70



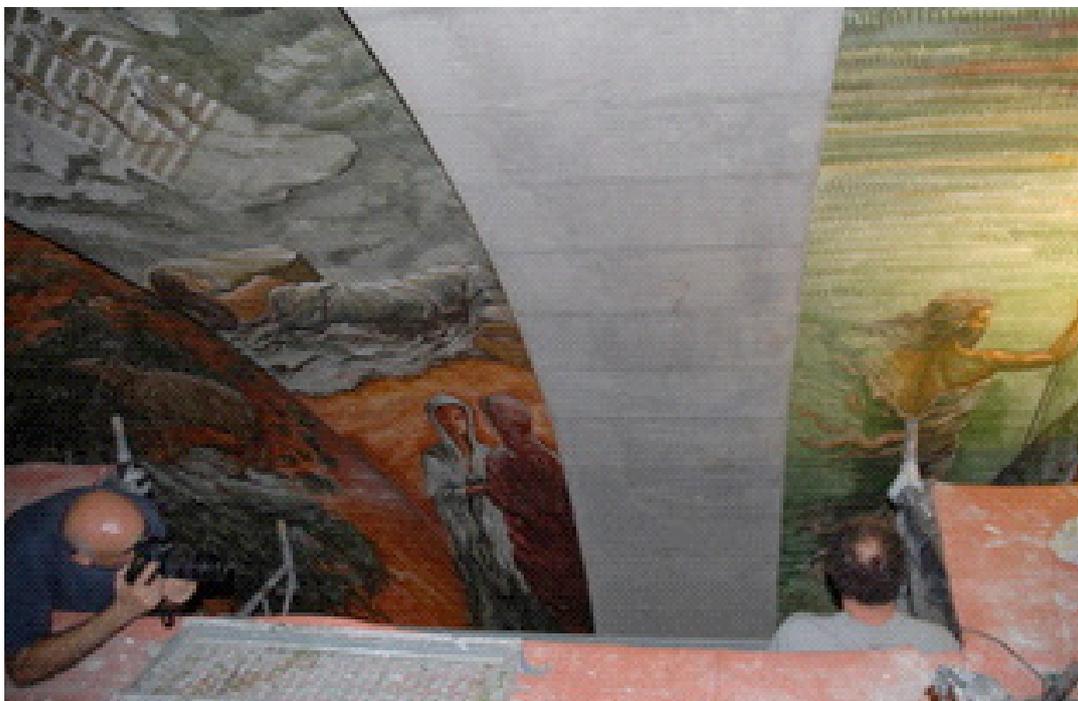
71



72



73



74

Imág. 74. Foto panorámica que incluye una doble escenificación: por un lado, las escenas parciales de la tercera y cuarta bóveda (dcha.), donde podemos ver El sueño de la escalera de Jacob, con los Angeles ascendiendo y descendiendo simbolizando la unión entre el cielo y la tierra. Debajo, las dos esposas de Jacob, Raquel y Lia, hermanas y eternas rivales, y al lado de ellas, después de la arcada, a Moises cruzando el mar Rojo; y por otro, la escena que configura el periodista filmando la recreación en directo de una realización pictórica al fresco de Minguell.



75



76



77



78



79

Serie imág. 75 a 111. Las siguientes fotografías son mi reportaje sobre la filmación realizada “in situ” a Minguell, por el periodista que vemos en las imágenes, en una simulación de una ejecución pictórica al fresco. En ella Minguell hace gala de todo su oficio y nos lo muestra a tiempo real. Aparecen los rítmicos y dinámicos trazos anaranjados de la serie de imágenes que vemos y que concadenan su acción pictórica in situ, las formas organicistas, los trazos gestuales y de formas ondulantes que evidencian la vitalidad y personalidad del autor y rasgos característicos de su expresiva pintura.

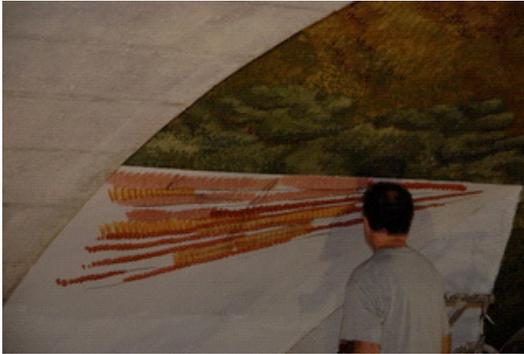
PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



80



81



82



83



84



85



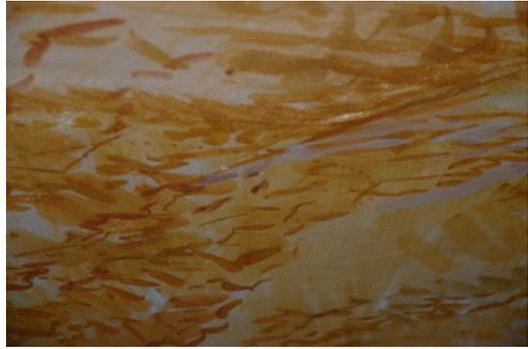
86



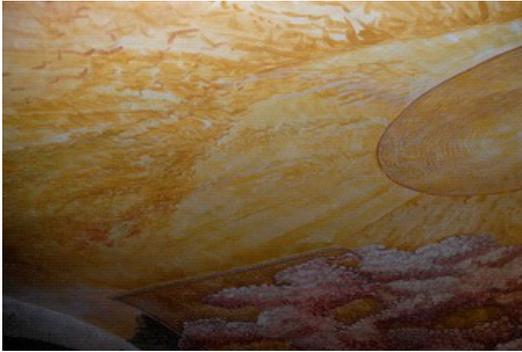
87



88



89



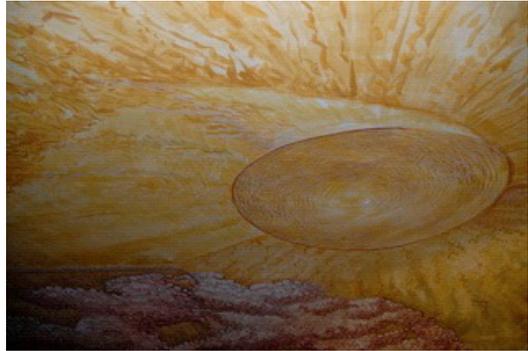
90



91



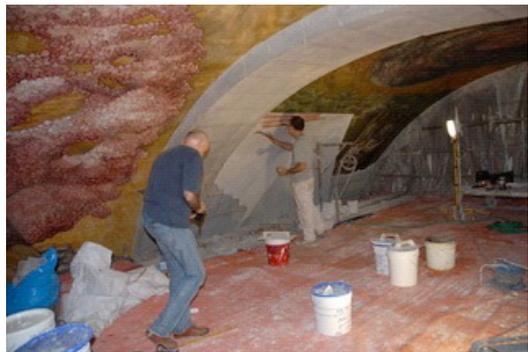
92



93



94



95

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



96



97



98



99



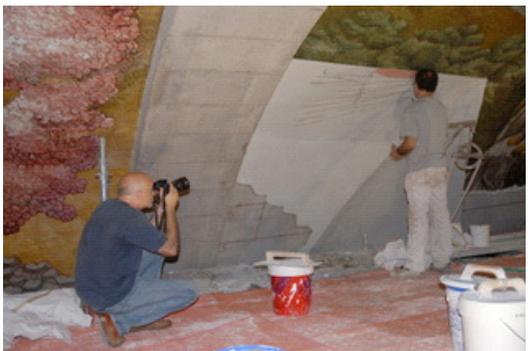
100



101



102



103



104



105



106



107



108



109



110



111

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

Las siguientes imágenes enlazan con las anteriores en las que se narra la «aparición en Mambré»: Yavé se aparece a Abraham junto al encinar de Mambré, acompañado por dos ángeles, los tres en forma humana. Acoge a estos huéspedes en su casa y en la comida uno de ellos le reitera que Sara tendrá un hijo de ahí en un año.

Se trata de uno de los relatos bíblicos del Génesis: “ Junto a la encina de Mambré, aparece Yavé en forma de tres ángeles ataviados con ricas vestiduras. Se sientan a la mesa aceptando la hospitalidad de Abraham que, de pie, agasaja a sus invitados, mientras le anuncian que Sara, su mujer, dentro de un año dará a luz un hijo. Detrás de una puerta, a la derecha de la escena, Sara escucha la conversación y ríe al creerse estéril”-



1



2

Serie imág 1y 2. Vista panorámica y detalle de la aparición de los tres Ángeles a Abraham. Minguell nos describe la escena mostrándonos el momento en que Abraham y Sara salen prestos de la tienda para atender a los tres visitantes.



3



4



5



6



7

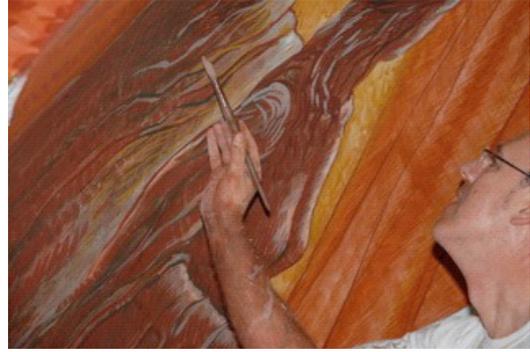


8

Serie imág 3 a 48. Desde mi privilegiada situación observo a Minguell. Es interesante observar como el pincel se desliza sin esfuerzo por el muro. El pigmento disuelto en agua, forma una pintura fluida que me genera un amplio abanico de sensaciones y efectos. Incluso parece que la ejecución pictórica sea sencilla, sensación producida gracias a los muchos años de experiencia de nuestro pintor. Minguell utiliza el margen de la jornada como zona de pruebas, y elabora progresivamente los tonos de los colores con veladuras y también el color directamente sobre el muro, que le sirve de paleta. El pincel se traslada rítmicamente y con agilidad por la superficie del mortero.



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56

Serie imág. 49 a 105. Una de las cualidades pictóricas de la pintura al fresco más apreciada por Minguell es el trabajo con colores transparentes o veladuras, resultado de la aplicación líquida del pigmento disuelto en agua sobre el mortero con un efecto muy diferente al de la atenuación del color mezclado con blanco. Asimismo observo como Minguell, aplica una capa de pinceladas blancas para establecer un espectacular y dramático contraluz sobre la cabeza de Abraham, al tiempo que progresivamente va aplicando colores más saturados. El pigmento acumulado en la superficie muestra su apariencia natural, mate, sin la alteración que suponen los aglutinantes que se utilizan en otros procedimientos. De este modo, se puede trabajar de manera simultánea con transparencias y tonos opacos y contrastar sus efectos tonales.



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72

PINTURA MURAL: MIRANDO UN PROCESO



73



74



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84



85



86



87



88



89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



101



103



102



103



104



105



106

Serie imág. 106 Culminación de la cuarta bóveda con la luz del sol del cántico de Zacarías



107

Serie imág. 107 a 113. Escenas de "Los tres Ángeles", ya provistos con las "tres raciones de harina" para la cena, que Abraham y Sara han dispuesto para ellos.



108



109



110



111



112



113



114

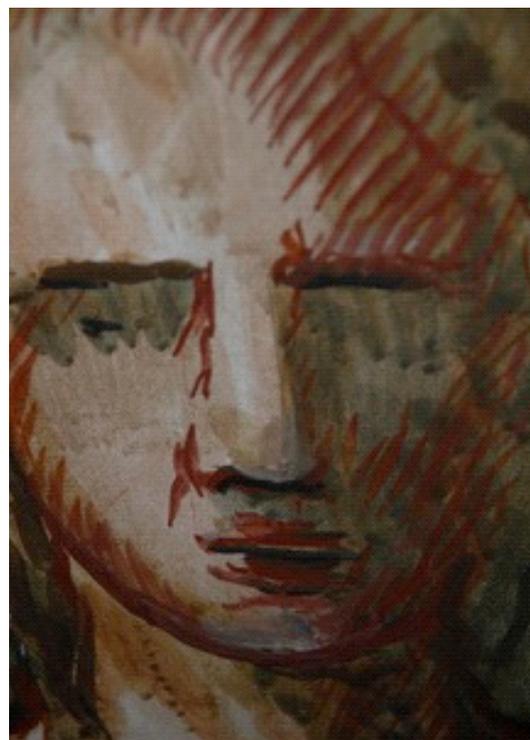
Serie imag. 114 a 119. Primer plano y detalles de "Los tres Ángeles"
Vemos como Minguell articula los volúmenes internos a partir de rítmicos y rojizos grafismos, a la vez que utiliza las líneas del dibujo como recurso pictórico.



115



116



117



118



119



120

Serie imág. 120, 121. Vista general de la visita de los tres Ángeles a Abraham y Sara, con la escenificación del matrimonio saliendo veloces de la tienda para dar hospitalidad a los tres visitantes. También visualizamos parte del andamiaje-taller que da soporte al espacio de trabajo para la realización pictórica.

Abajo, podemos apreciar el límite de la jornada en la parte inferior de la tienda, y parte de la cuadrícula sobre la que se aplicará el enlucido de la siguiente jornada.



121



122



123



124



125



126



127



128



129

Serie imág. 122 a 169. Aún con la pasión que emanan, globalmente estos murales nos transmiten una composición equilibrada. Pienso que Minguell lo consigue a base establecer dos tipos de relaciones: por un lado, potentes contrastes entre las figuras, las formas y los colores, para así resultar más expresivos y emotivos. El atractivo multicolor de la escena, contiene dentro de su caos todo el potencial creativo del artista. Por el otro, para compensar elementos expresivos como éste, la geometría, que proporciona armonía y equilibrio estático.



130



131



132



133



134



135



136



137



138



139



140



141



142



143



144



145



146



147



148



149



150



151



152



153



154



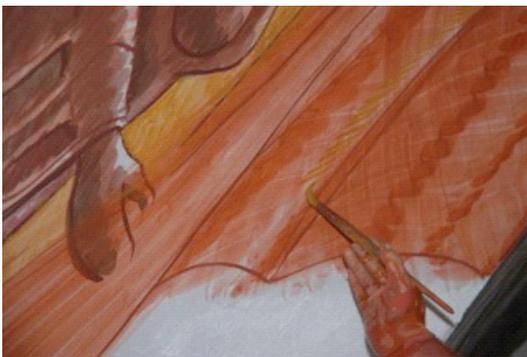
155



156



157



158



159



160



161



162



163



164



165



166



167



168



169



170



171



172



173



174



175



176



177

Serie imág. 170 a 201. Al observar a Minguell durante el proceso de ejecución pictórica, nos damos cuenta de que expresa con sus movimientos una gestualidad que se proyecta en el muro estático, dotándolo de alguna manera de una dimensión vital dentro del espacio arquitectónico, en principio frío y atemporal.



178



179



180



181



182



183



184



185



186



187



188



189



190



191



192



193



194



195



196



197



198



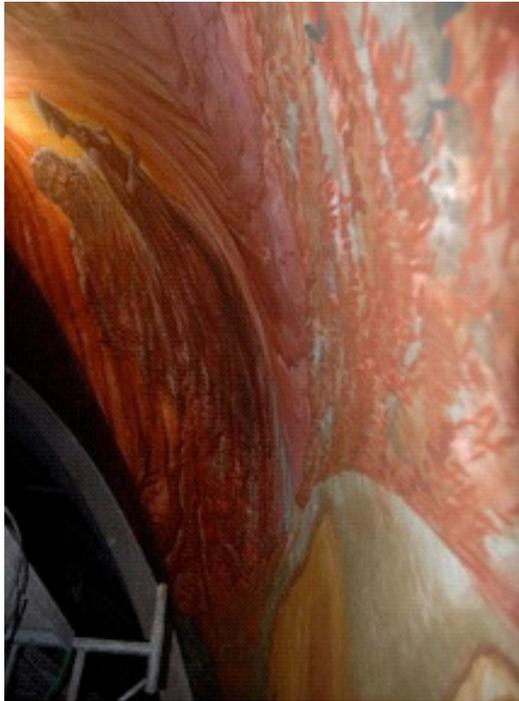
199



200



201



202

Serie imág. 202 a 206. Vemos como la pintura mural aporta una dimensión cronológica al muro inmutable. Así, se pierde la percepción de los límites físicos y el pintor se concentra plenamente en la superficie pictórica, hasta convertirla en un lugar íntimamente habitable. De este modo, queda literalmente atrapado, inmerso; vive en otra dimensión de sensaciones visuales, regido por el tiempo de realización de la jornada. En este sentido, Minguell expresa : “Pienso que el fresco exige un equilibrio físico y mental, si no, cómo se puede mantener un trabajo diario meses seguidos? Este es un equilibrio de complementarios que obliga a una entrega absoluta del pintor en la obra, entrega que quedará reflejada en la obra”



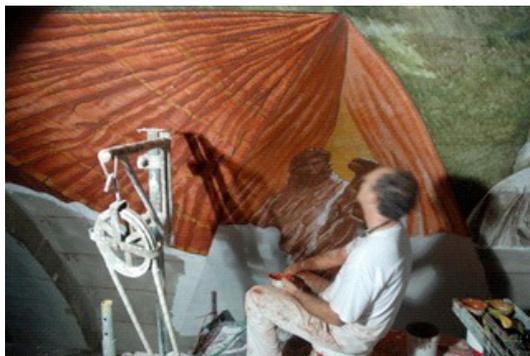
203



204

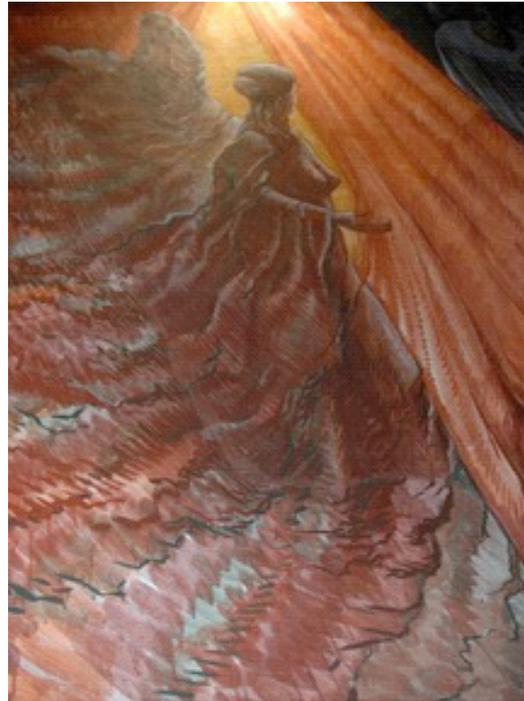


205



206

Serie imág 207-208. Como hemos ido viendo, la pintura al fresco es fluida y directa, los accidentes, los goteos forman parte del trabajo. Cuando Minguell remueve la pintura en los cuencos que usa como recipientes, podemos intuir su transparencia, la densidad y la plasticidad. Sin embargo, no deja de sorprenderme que el tono y las transparencias finales, las aprecio de manera distinta una vez aplicados. Esto explicaría el hecho de que la paleta se utilice poco en la pintura al fresco.



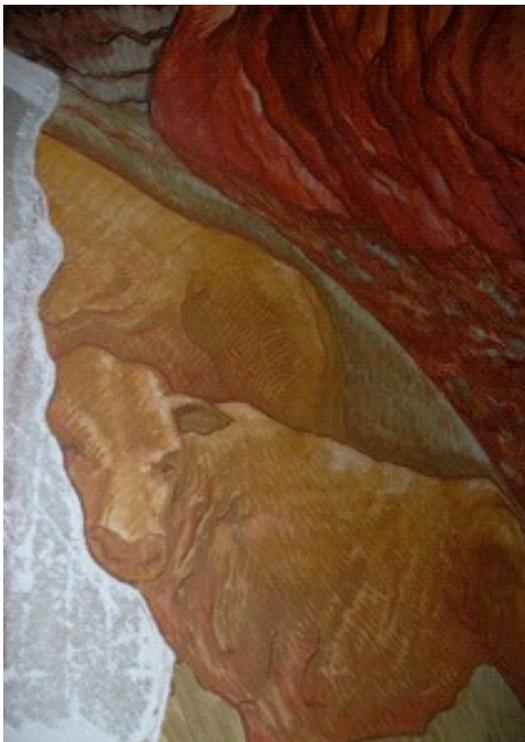
207



208

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

Nos acercamos a la culminación de este gran conjunto mural que es “Muros de Luz”. Entre hoy y mañana, Minguell finalizará la que ha sido la cuarta fase en el proceso de ejecución de estos espectaculares frescos



1

Serie imág. 1 a 4. En las imágenes, vemos al pintor absorto, dando las últimas pinceladas a unos motivos vegetales, ya preparándose para la que será probablemente la última jornada. En este sentido, apreciamos claramente el corte que delimita la jornada, aprovechando las formas onduladas del perfil del buey, y que posteriormente el pintor, unirá mediante la aplicación del mortero del enlucido con la siguiente.



2



3



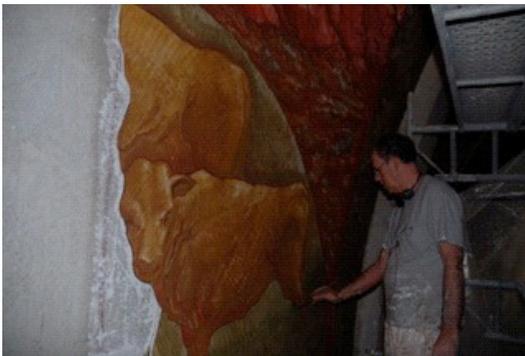
4



5



6



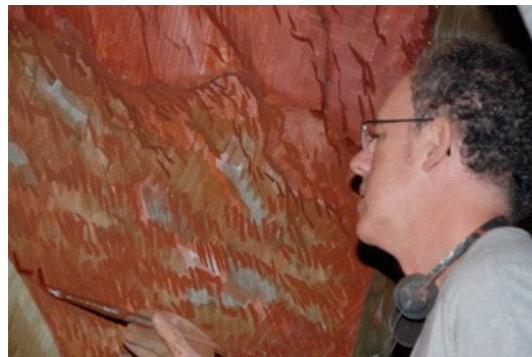
7



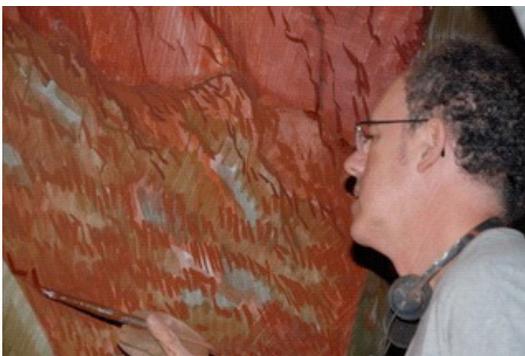
8



9



10



11



12

Serie imág. 5 a 12. Mientras pinta Minguell, observo una gran tensión física y concentración mental. Cada jornada es un camino sin retorno que enlaza con las jornadas anteriores y da paso a las siguientes. En pocas horas se materializa el fresco: las primeras intenciones, las ideas proyectuales y los criterios finalmente alcanzarán su forma pictórica y se convierten en una experiencia física única e irrepetible. Todo ello, viene determinado por el período de fraguado del mortero de cal aplicado sobre el muro.



13



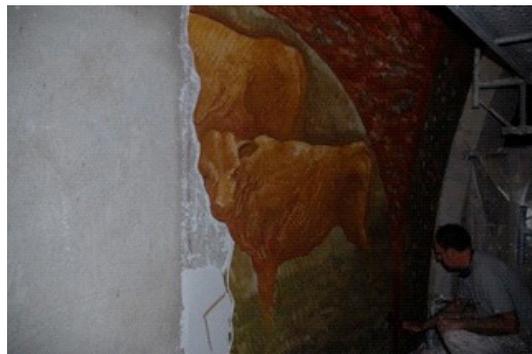
14



15



16



17

Serie imág. 13 a 17 Al finalizar la tarea, Minguell realiza el corte de las jornadas. Consiste en eliminar el resto sobrante de superficie del mortero, utilizando el paletín u otras herramientas de corte en posición inclinada. La sección resultante permitirá la aplicación del mortero en jornadas posteriores. Esta actuación delimita la zona ejecutada, elimina los restos visuales del blanco del mortero y permite una observación más armoniosa de los colores. Por otro lado, cortar es hacer una herida a la piel del muro, es una agresión a la sensible superficie y establece una distinción neta entre lo pintado y lo que está por pintar. Por tanto, los cortes de las jornadas se derivan estrategias procedimentales para disimular estas secciones en función de una percepción unitaria de la pintura mural; de ahí que el pintor aproveche en este caso, las formas onduladas de la cabeza del buey para establecer una sutil conexión con la siguiente jornada.

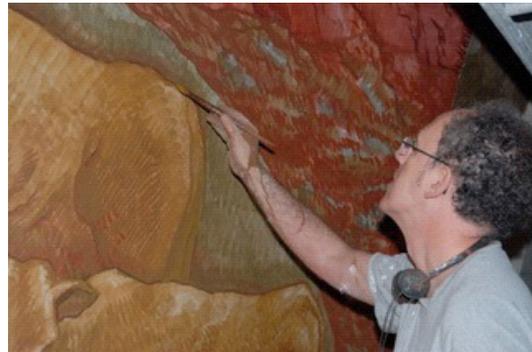


18

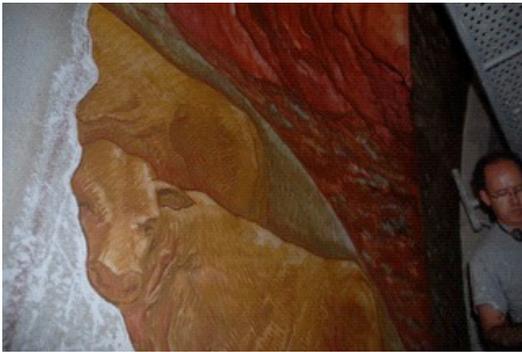
Serie imág. 18 a 24. Antes de aplicar el mortero de cal de la siguiente jornada, primero hay que raspar la superficie, para eliminar la película de carbonato de calcio para que mejore su capacidad de absorción, y garantizar así la adherencia del mortero. Asimismo, conviene humedecer el muro el día anterior a la realización del fresco, para consolidar la humedad y hacer que ésta no sea repentina y superficial. Después, el mismo día de la ejecución pictórica, Minguell realiza una humectación previa a la aplicación del mortero. Para el pintor mojar equivale a purificar, limpiar, y se puede considerar un primer posicionamiento del pintor frente al muro.



19



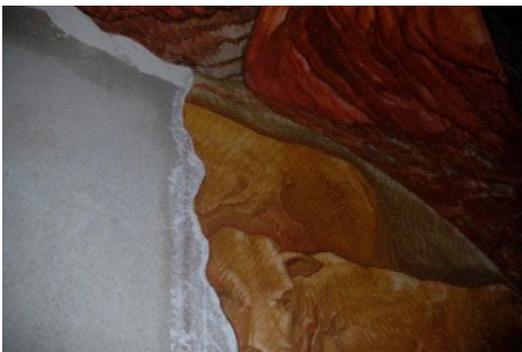
20



21



22



23



24

Jornadas de seguimiento fotográfico comprendidas entre el 18 de Agosto y el 7 de Septiembre.

Hoy será la última sesión de este proceso. En las siguientes imágenes veremos como Minguell procede a dar las últimas pinceladas de la cuarta fase de este gran conjunto mural inspirado en el Liber Génesis. Y en esta última jornada del camino recorrido, pienso que Minguell, en su versión de estos pasajes del Génesis, promueve una opción muy personal y vanguardista, y lo hace al aproximarse a la gente utilizando un lenguaje contemporáneo, que parte de una adaptación iconográfica de los hechos muy actual. Su pintura es fresca y vital, sin subterfugios ni interpretaciones crípticas. En definitiva, un lenguaje pictórico amable, directo, comprensible, y visualmente impactante y seductor.

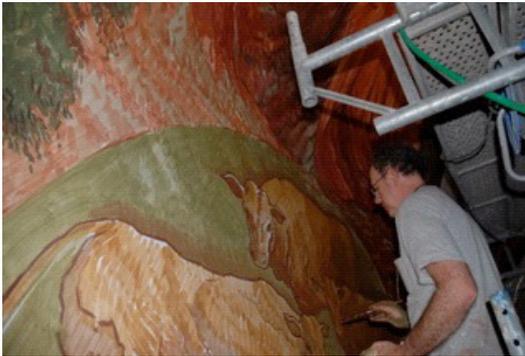




9



10



11



12



13



14



15



16

Serie imág. 1 a 16. Una vez más, Minguell incorpora a sus escenas los animales de granja que conoce de cerca. También contribuye a reforzar su lenguaje pictórico cercano, al empatizar con el espectador del lugar a través de la representación de sus paisajes y animales. Asimismo, ya podemos apreciar la escena comenzada en la jornada anterior completada, con los tres bueyes agrupados en actitud plácida y uno de ellos, estableciendo una directísima conexión visual con el espectador. Por otro lado, es interesante observar, los anamorfismos que se producen con las distintas angulaciones de las imágenes.



17



18



19



20



21



22



23



24

Serie imág. 17 a 32. Vemos como Minguell pinta con trazadas precisas y llenas de cariño las formas y volúmenes del buey, que nos mira con curiosidad. Los colores terrosos y agrisados juegan perfectamente con su visión interior; los relaciona profundamente, con la fuerza interna de la tierra y los reparte con coherencia en amplias zonas y capas de una forma sensible y emotiva.



25



26



27



28



29



30



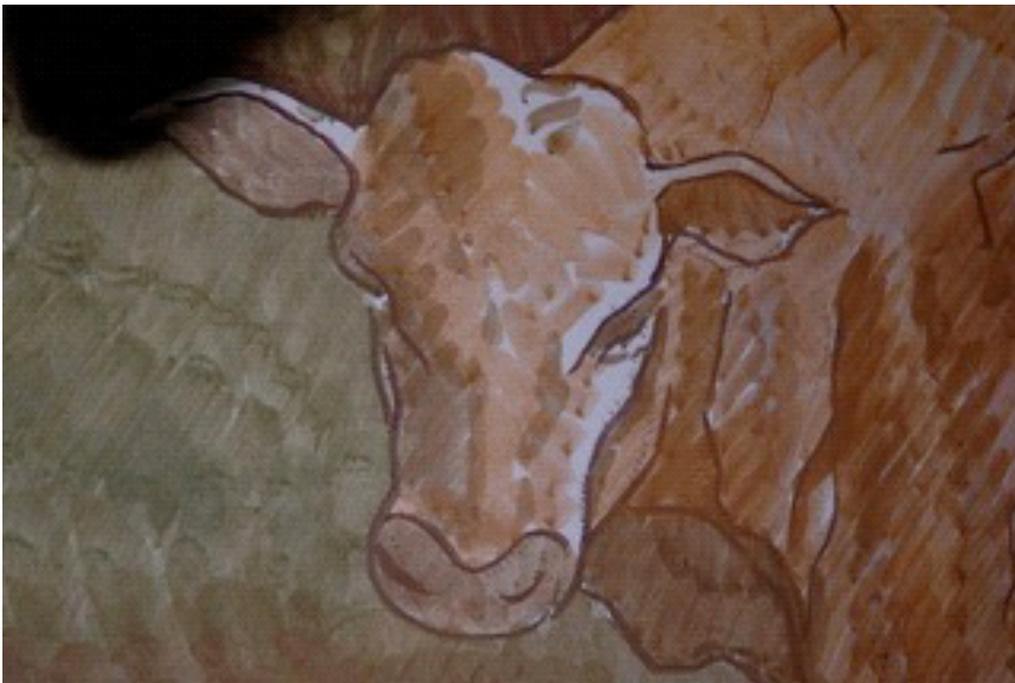
31



32



33



34

Serie imág. 33,34. Bonitas imágenes de conjunto y detalle.



35



36



37



38



39



40



41



42

Serie imág 35 a 42. Podemos observar como las imágenes muestran entidades diferentes si se miran aisladamente al momento de pintarlas o dentro del contexto general.



43



44



45



46

Serie imág. 43 a 46. Composición de la cabeza del buey. Primer plano y detalles.

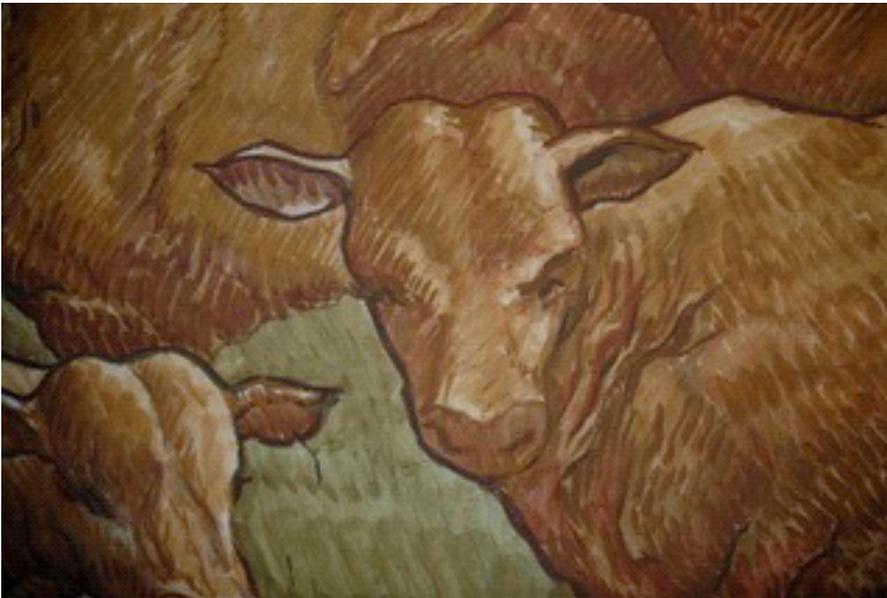


47



48

Serie imág. 47 a 48. Detalle de la cabeza del buey. Obsérvese como Minguell utiliza los grafismos para la consecución de los volúmenes interiores, y el dibujo como recurso pictórico.



49

Serie imág. 49 a 50. Plano general y primer plano de la escena de los bueyes.



50



51



52



53



54



55



56



57



58

Serie imág. 51 a 68. En estas imágenes finales, vemos a Josep Minguell dando las últimas pinceladas a la escena, y también a la cuarta y conclusiva fase de su conjunto de frescos "Muros de Luz". Lo vemos concentrado, posiblemente, sintiendo que se trata de los últimos momentos de contacto físico con su obra. Estos últimos pensamientos se convierten en definitivos en esta postrera jornada del proceso, que al cabo de pocos días, se materializará de manera tangible con la retirada de los andamios; que supondrá la desvinculación definitiva entre el pintor y su obra mural, al no poder ya acceder ni hacer ninguna intervención después de ese momento.



59



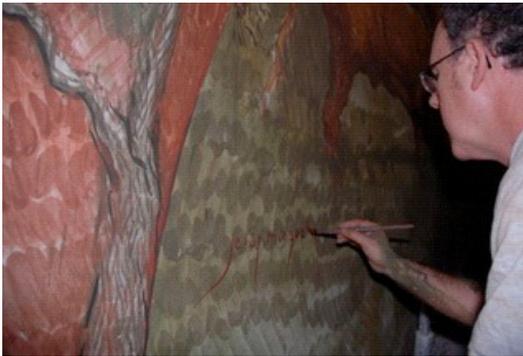
60



61



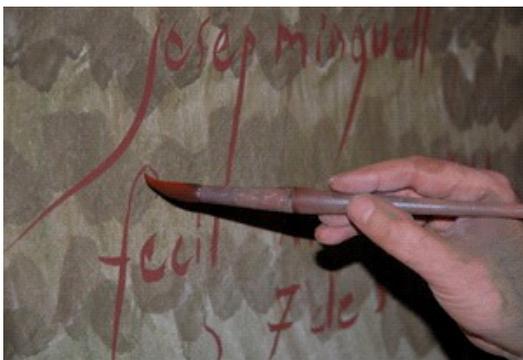
62



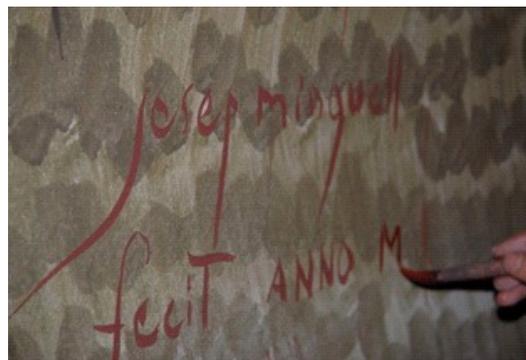
63

Serie imag. 63 a 66. Y llegamos al momento final. Después de firmar su obra, observo como Minguell se relaja unos segundos para contemplarla. Es el tiempo que una dinámica tensa y excitante, debido a los requerimientos técnicos y la diversidad de pensamientos que se acumulan durante la acción pictórica, no se ha podido tomar.

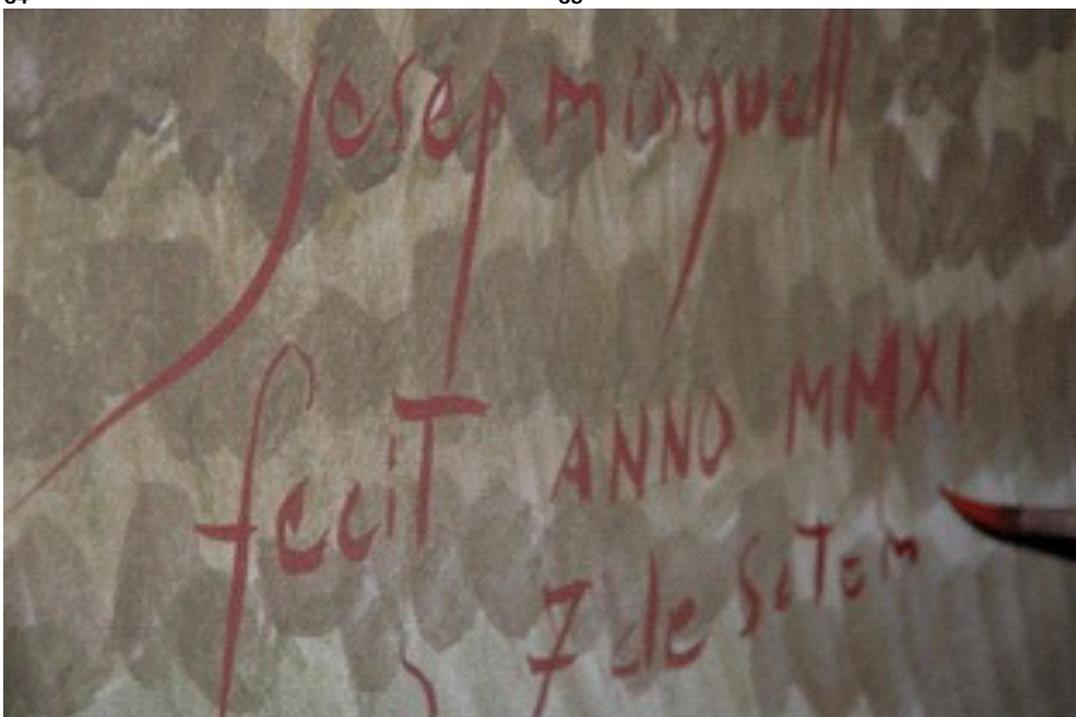
Ya no hay marcha atrás



64



65



66

CAPÍTULO V. Conclusiones y consecuencias.

Capítulo 6. Conclusiones y consecuencias

En la experimentación que nos ocupa, el seguimiento de un proceso de pintura mural al fresco, requiere por parte del observador un criterio mínimamente formado y muy diferente del que podríamos aplicar, por ejemplo, a la pintura de caballete, práctica pictórica muchas veces vinculada con la libertad expresiva y por extensión al mito del artista genial, pero que de hecho, se ha visto cada vez más alejada de aquellos conocimientos materiales y procedimientos que habían constituido una buena parte del llamado “oficio” y haciendo presagiar en cierto modo, una especie de disolución material del Arte, al menospreciar frecuentemente su carácter físico.

Desde esa premisa contextualizadora, y a partir del seguimiento de la realización de las pinturas murales de Santa Maria de l’Alba, he tenido la ocasión de experimentar en primera línea, un proceso de creación artística único y original.

Curiosamente, la experiencia vital y directa recogida aquí, podemos trasladarla sin ningún género de dudas, a los frescos renacentistas o del barroco y muy especialmente a los abundantes ejemplos italianos, lo que puede permitirnos un enjuiciamiento sobre ellos y su estado de conservación, mucho mejor sustentado, al hacerlo sobre sólidas bases.

Lo mismo puede decirse de la contemporaneidad, si bien con la condición de que hayan sido realizados al igual que Minguell mediante la técnica de “il buon fresco italiano” (que hemos comentado de acuerdo con las explicaciones de Vasari entre otros, o de Orozco y su enemigo Siqueiros en la cercanía).

Ello lo hemos llevado a cabo, puesta nuestra mirada en dos objetivos fundamentales:

- Primero. En relación con su fenomenología creativa. De hecho el registro del proceso, puede permitir un cierto grado de reinención de la experiencia creativa, tanto de fresquistas italianos, por ejemplo, como de la obra de contemporáneos nuestros, debido sin duda al uso de unos materiales y unas técnicas que configuran un tipo de denominador común en los procesos empleados. Habremos de hacer salvedad de aquellos aspectos personales diferenciadores y definidores del estilo en cada caso, y así comprender mejor su relación funcional-creativa, como en Minguell.

- Segundo. Desde el punto de vista de la conservación y restauración de bienes culturales. Podemos aplicar los procesos, materiales y técnicas más idóneos, al conocerlos en profundidad desde la experiencia vivida, que serán lo más similares posible a los originales, funcional y dimensionalmente, respecto a su integración estética, estabilidad, resistencia, durabilidad y reversibilidad.

En cuanto a lo primero, la fenomenología creativa, he podido percatarme de que lo esencial para llevar a cabo una creación concreta (y mas todavía tratándose de una con la envergadura de la que nos ocupa) es la motivación, el numen, la inspiración.

La motivación resulta ser esencial como desencadenante del acto creativo y que una vez se revela en imagen previa al mismo, sufre un proceso de elaboración mental que llega a concretarse con bastante claridad en lo que hemos venido en llamar una "proto-imagen".

Incluye todos los aspectos formales que como reflejo de preocupaciones o intereses personales se producen al unísono en la imagen mencionada y en la obra terminada.

De estos aspectos merecen destacarse:

a) La tendencia observada para romper o transgredir la “frontera” entre realidad e irrealidad, entre lo real y lo ficticio, y sin renunciar a la “objetividad” de la obra, ésta es incorporada al entorno mediante usos materiales y conceptos.

b) La “necesidad” de integración en el espacio circundante, tanto el pictórico propiamente dicho, como el arquitectónico, se relaciona íntimamente con la configuración de los espacios-soporte, disponibles o seleccionados, así como su formato, a los que se han adaptado el proyecto elaborado y generado desde la primera idea o proto-imagen.

c) La flexible reticulación del espacio o su ordenación, valorando ostensiblemente el vacío, como componente compositivo de gran fuerza tensionante, aunque este vacío quede formulado por Minguell con la descripción de determinados fondos sobre los que gravitan algunas figuras de carácter nuclear.

d) Señalamos también las invariantes temáticas e iconográficas que el sucinto recorrido histórico-gráfico realizado ha delatado y que se identifican con las distintas temáticas e imágenes utilizadas por el autor en anteriores trabajos.

e) La dependencia del autor hacia determinadas construcciones de “fondos” o de figuras y personajes, entiendo que halla su original razón en el temperamento del mismo, evolucionado hacia la traducción en un “estilo” fiel reflejo de su identidad.

Si bien -”...se puede analizar el temperamento de un artista sin aclarar con ello cómo ha llegado a producirse la obra de arte.” - (1) pensamos que a la inversa, desde la obra de arte, pueden deducirse

Notas

(1) E. Wölfflin. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1976. pp. 14 y 15.

aspectos de la personalidad de su autor, entre ellos el temperamento. Debo manifestar, no obstante, que el conocimiento del artista en su integridad física añade al trasunto un mayor grado de posibilidades.

f) El placer es factor motivador importante y su experimentación va ligada a las posibilidades que la práctica o la habilidad artística proporciona, desde la propia ejecución hasta el deseo de obtener lo que se pretende. El resultado con que la obra se presenta, pudiera considerarse algo más que el vehículo de su contenido, es una solución única, no sólo para los problemas y dificultades originados, sino también por el placer puro experimentado al superarlas.

g) En este sentido la formalización definitiva de la obra constituye una superación y un goce: en consecuencia su cualidad estética puede considerarse transformada en cualidad ética.

h) El placer constituye pues, otro de los elementos a tener en cuenta como portador de calidad a la obra, en la medida que es motor de la motivación y acto de la invención formal, mediante el “juego” con los medios expresivos de que se dispone.

i) Creemos haber demostrado que es posible un acercamiento pictórico a la realidad visual capaz de sugerir una aproximación al potencial original de la vida en su apariencia o forma real, al absorberla recreándola.

Para nosotros es el medio idóneo, sólo o mixtificado, dado que permite interpretar la realidad con fidelidad subjetiva con un máximo de maniobrabilidad, y sin reproducirla. En esa diferencia radica la esencialidad del arte. La ficción y la naturaleza objetual de la obra de arte son caracteres que la definen como tal: en el equilibrio entre apariencia física y contenido psíquico gravita el concepto, la idea que se transmite.

j) Podemos demostrar también que la representación pictórica cercana a la realidad visual es compatible con la proclamada esencia y

“personalidad” de la obra pintada, al mantener dos formas de existencia dependientes y a la vez autónomas: la aparential (imagen) y la estructural (a modo de subimagen pictórica), ambas superpuestas y construidas desde el color.

Sigue siendo, en definitiva, un campo abierto a la investigación en el que el binomio tradición-originalidad encuentra una fundada y real continuidad.

En el sentido de aplicar esta experiencia a la conservación y restauración de bienes culturales, me gustaría que pudiéramos englobar este estudio en el marco actual de las nuevas investigaciones sobre la consolidación de los morteros tradicionales, que tienden a descartar los productos sintéticos y vuelven a los materiales tradicionales, aunque mejorados gracias a la ciencia. Pienso que dentro de este retorno a los materiales tradicionales a través de nuevas tecnologías, derivadas de disciplinas científicas como la nanotecnología, el presente estudio puede ser de gran utilidad, puesto que ha formalizado básicamente un seguimiento del proceso creativo de orden gráfico, con una reflexión que le es inherente. Hemos hablado pues, del proceso de creación de una obra de arte ejecutada rigurosamente desde la tradicional técnica pictórica al buen fresco italiano y por lo tanto desde la multiplicidad de disciplinas que ello implica, y desde la complementariedad de una doble visión: científica y artística.

Por tanto, la contundencia técnica a la que obliga la práctica de la pintura mural de siempre, hoy y ahora, avala de entrada al artista que la ejecuta.

Podemos afirmar, que la bondad de un oficio bien entendido, (habilidad e inteligencia), no solamente no perturba la vigencia y vitalidad contemporánea -tan necesaria- sino que al contrario, nos remite a un arte intemporal. Por otro lado, la observación minuciosa del desarrollo de un proceso de creación artística, (como en el Anexo adjunto, el estudio anterior al presente de una pintura mural contemporánea, ubicada en un espacio arquitectónico fruto de una modernidad ra-

cionalista), nos permite deducir las claves de lo que podemos llamar investigación propiamente artística y donde la presunta irracionalidad del acto artístico se convierte de hecho, en poderoso y singular conocimiento. Sin embargo de este conocimiento, se pueden derivar consecuencias muy positivas para la práctica del arte, así como para su conservación.

Desde la vertiente más artística, el relato que he ofrecido, no es ni más ni menos que el desarrollo fascinante del proceso de ejecución de una pintura mural al fresco en un espacio-tiempo aproximado de seis horas por jornada.

Al asistir al proceso de creación de “Muros de Luz”, no he podido evitar que en reiteradas ocasiones viniera a mi mente una pregunta: ¿cómo es posible que en un espacio tan corto de tiempo, un muro de dimensiones considerables pasa de la nada al todo?

La respuesta se encuentra en el sentido mágico que el deseo artístico expandido provoca. Como decía, provoca toda una serie de acciones y reacciones hasta encontrar la respuesta deseada y lo hace desde la cuerda floja del instinto, traducido a intuición.

La respuesta que el arte da, no hace más sino recordar y testimoniar la capacidad que tiene la práctica artística para hacernos descubrir un mundo de singular belleza; desde lo sublime de los fenómenos naturales hasta la grandiosidad de la existencia humana, incluso en lo que tiene de abyecto, pasando por las más diversas y sugerentes imágenes.

Recordemos sino al respecto, como desde Aristóteles en la Antigüedad, y más tarde Plotino, hasta llegar a Heidegger y Schopenhauer (2) ya apelaban todos ellos al Arte como medio de conocimiento total del mundo.

Notas

(2) Desde la citada frase de Schopenhauer: -“ El arte es el conocimiento puro del Universo”, la idea de “espacialidad” desarrollada por Heidegger hasta Bollnow, acaba concretándose en una visión del espacio como “existencial”, es decir, la universalidad filosófica encuentra su equivalencia en lo particular artístico.

Ciñéndonos al caso concreto que nos ocupa, es nuestro pintor, Josep Minguell, el que del conjunto de posibles soluciones, investigadas mediante cartones y maquetas tridimensionales en el taller o “in situ”, (lo que supone, como ya suele pasar, una previsión en forma de proyecto y una ejecución de acuerdo con un proceso) en el instante decisivo y enfrentado a la pared toma sus decisiones. Decidir en Arte es el verbo más utilizado. Recordemos de nuevo a Chillida expresándose en este sentido: “El artista toma constantemente un gran número de decisiones y con la mayor rapidez” (3).

Pero antes de seguir avanzando permítanme un pequeño esfuerzo con la intención de contextualizar, y así permitirnos una inmersión más fácil en la cuestión.

De hecho la mirada atenta nos permitirá deducir algunas de las decisiones que toma nuestro pintor en los momentos críticos. Pensamos que la técnica pictórica al fresco es simple pero estricta y con una rica variedad de soluciones y posibilidades. Vemos en este trabajo de campo, como el fresco está inevitablemente vinculado a la construcción de los muros, a la arquitectura y a la vivencia espacial.

En la época que nos toca vivir, con una fuerte y progresiva tendencia a desmaterializar el producto artístico, distanciado del concepto tradicional de oficio, la pintura mural al buen fresco se convierte en un fuerte contrapunto, opuesto a este planteamiento y con un sentido, como se ha visto, integrador e interdisciplinario e incluso con un cierto aroma de regeneración.

En la fase preliminar queda claro que hay que contar con el espacio arquitectónico, su configuración interior y su entorno exterior, todo el conjunto contenido en una mirada que lo interrelaciona. Entre

Notas

(3) Como ya hemos visto, Chillida habla emocionadamente de ello en la visita que realizó a la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en los 80, en el marco de la llamada “Semana de la Escultura”, organizada por el pintor Joan Hernández Pijuán, a la sazón Vice-decano de Cultura.

otras observaciones efectuadas, no se nos ha escapado que debe tenerse muy comprendida la infraestructura geométrica implícita y explícita del continente arquitectónico, así como la naturaleza de las distintas capas de materiales que puedan cubrirla.

En una mirada envolvente sobre la totalidad del proceso observado, se puede apreciar cómo, a pesar de la planificación preliminar imprescindible y el vínculo con el proyecto que ello supone, el pintor puede decidir emotivamente sobre su gesto, sobre las matizaciones del color o de la técnica, aplicados según el caso o el momento, es más, como dice el propio Josep Minguell: - "... la naturaleza de la pintura al fresco obliga a que así sea."

La pintura al fresco es un recurso material y también un sistema operativo lleno de singularidades que hemos ido analizando en el transcurso de este estudio.

Éste comprende desde la definición de las bases de la intervención y los criterios previos a las intenciones pictóricas, hasta la realización definitiva de la pintura, todo un proceso amplio que provoca en cada fase reflexiones y revisiones del trabajo en curso.

Hemos podido observar como la acción pictórica viene a culminar este proceso; es un corto periodo de tiempo que puede resultar apasionante para los pintores, y en el caso estudiado por supuesto. Ello se debe a la acción directa con la materia pictórica, al contacto con el soporte de mortero fresco y a los accidentes y efectos que con frecuencia generan resultados imprevisibles.

La acción pictórica ha exigido una gran concentración y una no menor entrega a los materiales, interrelacionando idea y materialización. Podemos afirmar que se trata de una experiencia físico-psíquica intensa, que no admite en su ejecución ni arrepentimientos ni rectificaciones sustanciales.

Como hemos visto, el acto de pintar al fresco, a pesar de la larga preparación del proyecto y de la complejidad que suponen los materiales y la técnica en su empleo, se convierte en una acción corta e intensa que va acompañada de gran tensión física y concentración mental. Es una vía que se hace paso a paso, de manera irreversible y con una clara delimitación temporal.

Cada jornada ha sido como un camino sin retorno que enlaza con las jornadas anteriores y da paso a las siguientes. En pocas horas se materializa la jornada prevista al fresco: las primeras intenciones, las ideas preconcebidas y los criterios, finalmente alcanzan su forma pictórica y se convierten en una experiencia física reconocible.

Creo que la escasa presencia de la pintura al fresco propiamente dicha en el arte contemporáneo, así como de estudios sobre esta materia, ha convertido la aproximación al caso que nos ocupa, en un viaje emocionante y de una cierta singularidad a fin observar en directo el entrelazado del acto creativo con la tradición pictórica en su mejor interpretación: tradición y modernidad al unísono.

Me complace destacar también como las aportaciones que resultan de la investigación, pueden ser más fácilmente asumidas por los restauradores de obras de arte, elevando así el nivel de la interpretación que puede deducirse de una lectura cuidadosa de la obra objeto de análisis, ante una presunta conservación o restauración de la misma. Este análisis de las síntesis pictóricas se corresponde con el conocimiento de su proceso de realización, haciendo que los elementos que lo constituyen (tanto técnicos como conceptuales), en una unidad muchas veces indescifrable, pasen a poder ser descifrados, tanto desde el punto de vista del uso y reacción de los materiales, como de la metodología de trabajo empleada por los diferentes autores.

También vienen a la memoria los ejemplos en el ámbito de la arquitectura que consideran a la pintura al fresco como una opción factible en el revestimiento de los muros, criterio presente ya en los textos antiguos y renacentistas, desde Vitruvio hasta Andrea del Pozzo ,

pintores de frescos que interactuaban como arquitectos, con investigaciones sobre materiales y sobre diversas claves estéticas y perceptivas.

Desde entonces hasta nuestros días de alguna manera se ha ido manteniendo el interés por el muro, cierto es que no se trata generalmente de pintura al fresco, si bien claras excepciones mantienen paralelamente su interés por él. Recordemos que desde los magníficos frescos pintados por los mexicanos Siqueiros o Rivera hasta los murales dinámicos de Sol LeWitt o los frescos de Clemente, las incesantes muestras de Street Art o las “Prácticas murales contemporáneas” expuestas en la Fundación Miró de Barcelona en el 2010, (4) ; el abanico de expresiones unidas al muro se ofrece amplio y plural, destacando desde mi punto de vista la solidez del muralismo resuelto al fresco, como en el caso de nuestro artista Josep Minguell. Se trata pues de una forma de expresión que sigue vigente desde antiguo y hasta hoy.

Este renacimiento de la pintura mural tiene un alcance muy amplio; en la exposición mencionada de la Fundación Miró, por ejemplo, se trató de artistas llegados de todas partes, enfrentados a grandes composiciones resueltas con estilos propios. Desde un grupo de mujeres mauritanas de la etnia soninké hasta las composiciones en muros vegetales del mexicano Hagerman.

Recordemos al sueco Jacob Dahlgren heredero del grupo Walldesign de arte de la calle, formado por Slobodan-Dizel-y Thomas-State-, graffiteros que acabaron realizando una manera “de interiorismo mural” y sin olvidarnos de los populares “El Tono y Nuria”, quienes como

Notas

(4) La exposición “Murales” se planteó como plataforma de creación y encuentro de muralistas contemporáneos procedentes de todo el mundo: desde África occidental hasta Europa, pasando por México y Estados Unidos. Comisariada por Martina Millà la muestra es el resultado de la invitación cursada a creadores muy diversos para intervenir en las paredes de las once salas de esta exposición temporal. La selección estuvo determinada, en primer lugar, por el mérito artístico de las obras, pero también por los posibles diálogos que podían establecerse entre ellas, con la intención de crear un mapa visual y conceptual del estado de las prácticas murales contemporáneas.

hemos contado en el capítulo correspondiente, han desarrollado una actividad mural urbana de finísimo nivel (5), sobre todo en España.

Todos juntos son un ejemplo, si se quiere restringido, de una forma integradora más de la pintura. En un plano de artistas más cercanos, me complace recordar la fábrica de Mollet del Vallés, en Barcelona, convertida hacia finales de los años sesenta en una gran escultura pintada, sus autores, Arranz Bravo y Bartolozzi ofrecieron, no sin cierto escándalo, una muestra evidente de lo que venimos hablando: una evidencia de interacción artística. (6)

Una vez resueltas las intrínsecas connotaciones y consecuencias que de este estudio, se pueden derivar hacia la práctica artística así como a penetrar también en las posibles repercusiones que pueden tener en la conservación y restauración de frescos.

En esta dirección, la experiencia vivida previamente al estudio presente, como testimonio del proceso de ejecución de “Muros de Luz”, del mismo autor, además de las gratificantes repercusiones obtenidas, el privilegio de vivir en primera persona un proceso de creación artística como el de nuestro pintor, también me ha sido de gran utilidad desde las otras vertientes examinadas, tanto de orden procesual y metodológico, como conceptual:

Así por ejemplo, desde un punto de vista metodológico, ha sido muy interesante observar la relación que se establece entre el grado de dificultad que nos ofrece un problema y la naturaleza física y química de ese problema, para así poder crear analogías o divergencias res-

Notas

(5) En general El Tono, fiel a su línea de trabajo pretende llevar el arte contemporáneo a la calle y la calle a la galería. Llevar el arte a los lugares más inesperados ha sido una meta para El tono desde que empezó a pintar figuras geométricas abstractas en la calle hacia 1999.

(6) En la actualidad la Fundación Arranz-Bravo, además de fomentar la investigación artística en el marco de la contemporaneidad, contiene abundante información de la época descrita, si bien hemos de lamentar el fallecimiento en 2009 de Rafael Lozano Bartolozzi. Recordemos que ambos fueron estudiantes de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge y que en la misma línea y época, llevaron a cabo la pintura de la casa de Camilo José Cela en Palma de Mallorca.

pecto a otras situaciones. Éstas nos permitirán a su vez, poder establecer unas premisas generales que nos ayuden a comprender la casuística de los problemas de una manera casi intuitiva. Por ejemplo, aplicando lo dicho al objeto de nuestro estudio y si somos capaces de observar de manera sensible el “modus operandi” de nuestro pintor, para luego analizarlo, comprenderemos de modo casi instintivo determinadas logísticas procesuales, que comporten un determinado grado de analogías materiales, técnicas y conceptuales con el proceso ya vivido. Podrá haber alguna excepción, como en cualquier sistema o regla general, pero nos funcionará más veces de las que nos falle. La ventaja principal de todo esto, es que en definitiva se ahorra mucho tiempo y algunos esfuerzos infructuosos, así como imperdonables traumatismos en las pinturas ante futuras intervenciones.

Asimismo, observando a Minguell, nos damos cuenta que debido a las características de la pintura al fresco, el pintor no puede actuar de manera global en el conjunto de la obra, por tanto, metodológicamente, debe reducir su campo de acción a la superficie que considere que puede pintar en una jornada. La jornada obliga a una división física de la obra, por eso en la práctica ha habido que seguir un orden, por el que en función de los distintos niveles de altura de los andamios (nivel horizontal o pontate), hemos situado a las distintas superficies de trabajo de forma fácilmente alcanzable y de acuerdo con la estrategia de fragmentación a que se ha optado: contorno, línea o forma que permita y disimule el seccionamiento de la superficie.

Del mismo modo, las tácticas que se han aplicado para definir las diferentes jornadas de trabajo, han consistido en fijar las dimensiones, establecer el orden de trabajo, el criterio de rotura visual, tanto si se ha tratado de pequeñas y elaboradas jornadas o de grandes y expansivas superficies, y hemos visto también las uniones de las trazas en húmedo para eliminar el efecto visual de troceado de los diversos fragmentos.

El pintor ha actuado considerando el impacto visual de cada jornada integrándolo en el conjunto de la obra así como a la pintura limítrofe

realizada en las jornadas precedentes: las ha elaborado una a una, como piezas resueltas y ha ocultado las huellas de esta fragmentación para ofrecer una visión unitaria y globalizada de la obra.

Resumiendo, el proceso pictórico correspondiente a una jornada concentra en un breve periodo de tiempo (el tiempo óptimo del proceso de carbonatación del hidróxido de calcio) un largo proceso de pensamientos, prefiguración y mentalización establecidos en fases precedentes. Todas las tensiones de la preparación de la jornada están en relación con el breve tiempo de realización pictórica: irreversible, definitivo y con una alta carga de responsabilidad. Todo ello hace que el tiempo de pintar sea altamente definitorio.

En este sentido, la observación analítica de los restauradores de pintura mural, y los estudios que se derivan de ello, permiten reconstruir las jornadas que han seguido los artistas y definir el orden que han tenido. Esta proximidad física y anímica al fin, nos acerca a interpretar su metodología de trabajo, y así poder elaborar con el máximo rigor científico y artístico, las consiguientes aplicaciones derivadas de estos procesos creativos en las intervenciones de conservación y restauración.

Asimismo, las investigaciones de los restauradores de obras de arte han introducido nuevas tecnologías de análisis y rigurosas investigaciones resultado del estudio de frescos ejecutados, que constatan el comportamiento de los pigmentos de la paleta tradicional.

A pesar de todo lo descrito, falta todavía la experimentación pictórica y la indagación técnica derivada de ésta así como la aclaración de muchas dudas sobre la aplicación de los pigmentos en la pintura al fresco.

Mas allá de las preferencias cromáticas de Minguell o del uso de determinados pigmentos, relacionados en su momento, he podido observar como la visible pincelada de Minguell, construye por yuxtaposición o a veces superposición (transparente u opaca), los espacios “continentes” y las figuras “contenidas”, siempre en un desarrollo

creciente y hasta sistematizado. Su gran experiencia y profesionalidad se vuelca en un movimiento continuo de difícil aprehensión gráfica y conceptual, pero que merced a las preguntas y comentarios producidos en el transcurso de la ejecución me han permitido ahondar aún más, sobre lo que “allí” estaba acaeciendo.

Las tonalidades se mueven en un ancho abanico que se genera a partir de las “tierras” apuntadas anteriormente, hasta los azules, pasando por algunos rojos “sui generis”, y construyendo las formas al mismo tiempo. Fondo y figura mantienen la misma importancia, otra cosa es la jerarquía de los elementos usados, tanto de orden figurativo como rozando lo abstracto con gran frecuencia.

No obstante, el mantenimiento de los colores en un croma bastante saturado, no impide que al mezclarse se pueda observar una pérdida en la saturación de su croma, un cierto grado de “agrisamiento” de predominancia cálida en determinadas zonas en las que se construyen las imágenes. Ante la pregunta que se puede formular al respecto, me ha parecido lógico afirmar que: el grado de tensión interna que el color puede proporcionar es inversamente proporcional al de su pureza.

Es precisamente en la mezcla de los tintes donde se provoca el choque de su componente simbólica, produciendo en el desvío de su croma las sensaciones más profundas y sutiles.

En consecuencia la complementariedad del color como base fundamental para obtener vitalidad cromática, no es patrimonio de los grandes contrastes, antes bien entiendo que el mejor rendimiento se logra a partir de un sinnúmero de gradaciones grises que las antinomias cromáticas producen al mezclarse.

El color pictórico es de una complejidad muy superior al cultural, y en consecuencia, hecha excepción de unas pocas reglas básicas, no obedece en nada su aplicación a las fórmulas precisas y fijas del “color teórico”.

En la utilización mas lineal o pictórica (atmosférica) del color, he visto como la maestría conduce a las imágenes hacia su “veracidad” tridimensional, mediante el uso acertado y equilibrado de ambos conceptos y dependiendo de las situaciones a resolver. (7)

Añadir, a modo de resumen y después de observar detenidamente el desarrollo de los frescos, que el color juega un papel estructurador en la construcción de las imágenes que en realidad sustenta. Juega también un papel sugeridor en la construcción de espacios. Unido al azar, como combinación entre lo que se sabe y lo que se presiente juega un papel constructor y sugeridor a la vez. Y sobre todo puede afirmarse con contundencia, que el color, dinámicamente inmerso, y aparentemente oculto en la representación, juega un importante papel vitalizador.

La documentación fotográfica realizada, ha tenido por objeto final la obtención del registro fotográfico, de conjunto y detalle, del proceso de realización pictórica, de la cuarta fase de ejecución del conjunto de frescos “Muros de Luz”. Esta fase culmina el conjunto y comprende las dos últimas arcadas de la nave central de la iglesia. La superficie de estas dos arcadas es de 200 metros cuadrados, con una altura máxima de 18 metros.

A su vez, desde el punto de vista de un conocimiento lo más exhaustivo posible de los procesos de creación artística, el presente seguimiento fotográfico, también quiere servir de soporte a posteriores estudios monográficos sobre los procesos de conservación y restauración de las pinturas murales al fresco.

Notas

(7) No podemos ignorar la división que Wölfflin apunta entre los estilos lineal y pictórico. Refiriéndose a Holbein como maestro del color y a Franz Hals de la forma, manifiesta: -“...como quiera que aún la mas perfecta imitación de los fenómenos naturales resulta siempre infinitamente lejana de la realidad, no implica inferioridad fundamental el que el “linealismo” corporice mejor la imagen táctil de la imagen visual. La aprehensión puramente óptica de l mundo es una posibilidad, pero nada más. A la par se acusará siempre la necesidad de un arte que no sólo recoja la mera visión animada del mundo (estilo pictórico), sino que intente también responder a experiencias táctiles sobre el ser. “- y añade: “- Toda enseñanza hará bien en practicar en ambos sentidos la técnica de la representación”-. Enrique Wölfflin, Op. cit. p. 44. La verdad es que a mi parecer me parecería mas adecuado citar a Rembrand como paradigma del estilo pictórico, en cambio Holbein es el maestro inclasificable desde este punto de vista, dado que su obra mantiene la perfección a la que Durero aspiraba: el equilibrio entre forma y color.

Paralelamente y para terminar, hacer referencia a las experiencias realizadas en el yacimiento arqueológico de Calakmul (Campeche, México), con el empleo de materiales tradicionales de origen natural, que parece ofrecer una buena alternativa al uso de productos sintéticos, ofreciendo una gran efectividad sobre todo a la hora de consolidar y reintegrar morteros originales con pastas y mezclas a base de cal.

Además se debe tener en cuenta que este tipo de intervención ha posibilitado afrontar una restauración económica, accesible, ecológica y respetuosa tanto con el material a tratar como con el personal técnico encargado de su conservación. Sin embargo, no se puede olvidar que muchas de las sustancias empleadas son de origen orgánico, y por lo tanto susceptibles de una rápida degradación, surgiendo así la necesidad de atender a un seguimiento constante tanto de los materiales originales como de los tratamientos a los que han sido sometidos, y de acometer un mantenimiento continuo.

En este sentido, la viabilidad de alternativas naturales como las desarrolladas en México pone en evidencia la necesidad de plantearnos nuevos tratamientos menos perjudiciales, que deberán ir sustentándose en estudios científicos que perfeccionen y avalen su buen comportamiento.

El uso de los materiales y de las técnicas de los artistas mayas siguen vigentes al ofrecer una mayor durabilidad en su contexto arqueológico. Éstos parten principalmente de la modificación de las propiedades de la cal (material primordial en la construcción de edificios y elementos decorativos de la cultura maya) mediante sustancias aglutinantes procedentes del entorno vegetal.

Como decíamos, hoy en día, se está llegando a desarrollar formulaciones precisas de pastas de cal y productos consolidantes con diversas propiedades físico-químicas y que ofrecen múltiples posibilidades a la hora de consolidar morteros, resanar estucos, adherir fragmentos e incluso fijar películas pictóricas.

Una vez más se evidencia la necesidad de un conocimiento lo más exhaustivo posible de los procesos de creación artística y de las vinculaciones entre el espíritu creativo que las anima y los materiales, procedimientos y técnicas pictóricas utilizadas. Tanto en relación con una mirada sintetizadora de orden generalizador y por lo tanto común a un sistema de trabajo, como al conocimiento lo más preciso posible de los casos particulares, posiblemente definidores de una técnica identificable y que suponemos de aplicación a los diferentes trabajos de un artista determinado.

Por mi parte, la sensación que tengo al finalizar este proceso, es que para Minguell, pintar al fresco es una opción que parte de decisiones y razones estrictamente personales que trascienden más allá de lo tecnológico, científico, social o incluso lo propiamente artístico: “ Si bien en el contexto de la comunicación visual contemporánea, las nuevas tecnologías han alcanzado muchas de las funciones que tradicionalmente habían sido dominio de la pintura y han determinado un ámbito de expresión cada vez más específico, la pintura en general y al fresco en particular, en contraste con la virtualidad de las técnicas de la comunicación, nos aporta una experiencia física única: matérica, visual y espacial”.

Bibliografía

- ACIDINI, Cristina. Benozzo Gozzoli. Milano: Scala, 1999.
- ACIDINI, Cristina; VERDON, Timoty; DALLA NEGRA, Riccardo. Il <<Giudizio ritrovato>>. Firenze: Cooperativa Firenze, 1995.
- ALBERTI, Leon Battista. De la pintura y otros escritos sobre arte. Madrid: Tecnos, 1999.
- ALBERTI, Leon Battista. De re aedificatoria. Oviedo: Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos, 1975.
- ANCA, Vasiliu. L'architettura dipinta. Milano: Jaca Book, 1998
- ANGELINI, Alessandro. Piero della Francesca. Florencia: S.p.A., 1991.
- ARIAS, Inocencio; VEGA, José Augusto et al. Vela Zanetti en la ONU. León: Fundación Vela Zanetti, 2003.
- ARIAS, Lorenzo. La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X. Oviedo: Ediciones Trea, 1999.
- ARMENINI, Giovanni Battista. De los verdaderos preceptos de la pintura. Madrid: Visor libros, 2000.
- ARMENINO. Giovanni Battista. De' veri precetti della pittura. Milano, 1820.
- BACH, Josep-Ramon; PERUCHO, Joan; TRIADÓ, Joan Ramon. Fidel Trias (1918-1971). Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, 1997.
- BALL, Philip: La invención del color. Madrid: Turner, Fondo de cultura económica, 2003.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. Anamorfosi o Thaumaturgus opticus. Milano: Adelphi, 2004.
- BATAILLE, E. Les professionnels pour le peintre vitrier. Paris: Dunod, 1952.
- BAUDOÛIN, Paul. Iniciación a la pintura al fresco. Buenos Aires: Poseidón, 1947.
- BAXANDALL, Michael. El renacimiento italiano. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BELLANGER, Camilo. El pintor. Manual de pintura al alcance de todo el mundo. Paris: Garnier hermanos, 1899.
- BENEDETTI, Sandro. Architettura come metafora. Pietro da Cortona "stucatore". Bari: Dedalo Libri, 1980.

- BENTINI, Jadranka. Disegni da una grande collezione. Milano: Federico Motta, 1998.
- BORDINI, Silvia. Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1995.
- BOSSAGLIA, Rosana; BIANCHI, Vasco; BERTOCCHI, Luciano. Due secoli di pittura baroca a Pontremoli. Genova: Sagep, 1997.
- BOTTICELLI, Guido. Metodologia di restauro delle pitture murali. Florencia: Centro Di, 1996.
- BOULEAU, Charles. Tramas, la geometría secreta de los pintores. Madrid: Akal, 1996.
- BUONARROTI, Michelangelo. Rime. Milano: Rizzoli, 1998.
- CANTELLI, Genaro. Tratado de barnices y charoles. València: Joseph Estevan Dolz, 1735.
- CARBONI, Massimo. L'ornamentale tra arte e decorazione. Milano: Jaca Book, 2001.
- CARDUCHO, Vicente. Dialogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. Madrid: Turner 1979.
- CENNINI, Cennino. El libro de arte. Torrejón de Ardoz: Akal, 1988.
- CENNINI, Cennino. Tratado de la pintura. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1979.
- CHARLOT, Jean. Charlot murals in Georgia. Atlanta: University of Georgia press, 1945.
- CHEVALIER, Jean. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1995.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1988.
- CLAUDI, Claudio. Manual de perspectiva. Barcelona: Gustavo Gili, 1944.
- CONDIVI, Ascanio. La apasionada vida de Miguel Angel. Madrid: Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1981.
- CUCHY, José. Manual del pintor decorador. Barcelona: Sucesores de M. Soler Editores, 19—¿.
- DE HOLANDA, Francisco. De la pintura antigua y El diálogo de la pintura. Madrid: Visor libros, 2003.
- DELAMARE, François; GUINEAU, Bernard. Los colores. Historia de los pigmentos y colorantes. Barcelona: Ediciones B, 2000.

- DIDEROT, Denis; ALEMBERT, Jean le Rond d'. L'encyclopédie. Paris, 1751-1772. Edició facsímil. Italia: Lobritalia, 2002
- DIONYSIUS OF FOURNA. The "Painter's Manual". Trooance, California: Oakwood Publications, 1996.
- DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona: Reverté, 1998.
- DOESBURG, Theo van. Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1985,
- DOMENECH, Rafael; MUÑOZ, Gregorio; PÉREZ DOLZ, Francisco. Tratado de Técnica ornamental. Barcelona: Librería Central, 1920.
- ENJUTO, Esther. El pintor Stolz Viciano. València: Servei de Publicacions Universitat de València, 2003.
- ERACLIO. I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eraciana. [Introduzione, testo latino e traduzione, commentario a cura di GARZYA, Chiara]. Napoli: Il mulino, 1966.
- FALCHETTI, Antonia. Pinacoteca Ambrosiana. Vicenza: Neri, 1980.
- FANELLI, Giovanni; FANELLI, Michele. La cúpula de Brunelleschi. Historia y futuro de una grande estructura. Firenze: Mandragora, 2004. 286
- FARNETI, Fauzia; BERTOCCI, Stefano. L'architettura dell'inganno a Firenze. Firenze: Alinea, 2002.
- FERRARI, Oreste. Bozzetti italiani. Dal Manierismo al Barocco. Nàpols: Electa, 1990.
- FERRER MORALES, Ascensión. La pintura mural su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- FLORENSKI, Pável. La perspectiva invertida. Madrid: Siruela, 2005.
- FORTI, Giorgio. Antiche ricette di pittura murale. Verona: Cierre, 1989
- GÁRATE, Ignacio. Artes de la cal. Alcalá de Henares: Instituto Español de Arquitectura. Universidad de Alcalá de Henares, 1993.
- GARCÍA, José. Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura. Madrid: Instituto de España, 1965
- GARCIA, Josep Miquel. Jaume Minguell i Miret. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1988.

- GARCIA, Josep Miquel. Jaume Minguell i Miret. Pintura endins. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.
- GARRUT, Josep M^a. Miquel Farré. Barcelona: Banco de Bilbao i Generalitat de Catalunya, 1987.
- GELDZAHIER, Henry; CRONE, Rainer; CORTEZ, Diego. Francesco Clemente. Affreschi. Pinturas al fresco. Madrid: Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, 1987.
- GOFFEN, Rona. Masaccio's trinity. Cambridge: University Press, 1998.
- GÓMEZ, Juan José. Máquinas y herramientas de dibujo. Madrid: Cátedra, 2002.
- GUASTI, Cesare. La cupola di Santa Maria del Fiore. Firenze: Arnaldo Forni, 1996.
- GUCHY, José. Manual del pintor decorador. Barcelona: sucesores de M. Soler. 19?
- GUMÍ, Jordi. Diccionari de tècniques pictòriques. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- HAAS, Richard. The city is my canvas. Munich: Prestel, 2001.
- HARELY, R. D.. Artists' Pigments c. 1600-1835. London: Archetype, 2001.
- HAUSER, Harnold. Historia social de la literatura y el arte. Barcelona: Guadarrama, 1982.
- HEIKAMP, Detlef. Scritti d'arte di Federico Zuccaro. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1961.
- HILD, K. W. Manual del pintor decorador. Barcelona: Gustavo Gili, 1950.
- HILLS, Paul La luz en la pintura de los primitivos italianos. Torrejón de Ardoz: Akal, 1995.
- HIRST, Michael. Tre saggi su Michelangelo. Mandragora: Firenze: 2004.
- HIRST, Michael; COLALUCCI, Gianluigi et al.. La Capilla Sixtina. Hondarribia: Nerea, 1995.
- HOLLINGSWORTH, Mary. El patronazgo artístico en la Italia del renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI. Madrid: Akal, 2002.
- KANDINSKY, Wasily. Cursos de la Bauhaus. Madrid: Alianza, 1983.
- KEMP, Martin. La ciencia del arte. Madrid: Akal, 2000.

- LABARTA, Francisco. Composición decorativa. Pintura. Barcelona: sucesor de Meseguer. 19?.
- LABARTA, Francisco. Para comprender la pintura. Barcelona: Dolmen, 1944.
- LAFUENTE, Enrique. Ramón Stolz. Dibujos y estudios para sus pinturas murales. Madrid: Fundación March, 1961.
- LAFUENTE, Enrique; STOLZ, Ramón. Goya, los frescos de San Antonio de la Florida. Barcelona: Carroggio, 1964.
- LAURIE, M.A. La práctica de la pintura. Métodos y materiales empleados por los artistas. Buenos Aires: Albatros, 1944.
- LAVAGNE, Henri et al. Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique. Paris: Ars Latina, 1995.
- LEDO, José Maria. Andamios, apeos y entibaciones. Barcelona: CEAC, 1965.
- LÉGER, Fernand. Funciones de la pintura. Barcelona: Paidós, 1990.
- LLOBREGAT, Bernardo. Nuevo Manual de pinturas. Madrid: Editorial Naval, 1944.
- LO BIANCO, Anna. Pietro da Cortona e la grande decorazione baroca. Firenze: Giunti, 1998.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. Trattato dell'arte della pittura. Milano: Paolo Gotardo Pontio, 1585.
- M. WINGLER, Hans. La Bauhaus Weimar Dessau Berlin. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- MARCHÁN, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid: Akal, 1997.
- MARTÍNEZ, Jusepe. Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Madrid: Cátedra, 2006.
- MAYER, Ralph. Materiales y técnicas de arte. Madrid: Hermann Blume, 1988.
- MIQUEL, J. de. Manual práctico para la fabricación de colores. Barcelona: Feliu y Susanna, 193?.
- MIRALLES, Francesc. L'època de les avantguardes 1917-1970. Història de l'art català. Barcelona: Edicions 62, 1989
- MOCHI, Lorenza; VODRET, Rossella. Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini. Roma: Gebart, 2001.

- MONTON, Bernardo. Secretos de artes liberales y mecanicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas. Barcelona: imprenta de M. Angela Martí Viuda, 1761.
- MORA, Paolo de; MORA, Laura; PHILIPOTT, Paul. Conservation of Wall Paintings. Londres: Butterworths, 1983.
- MORENO, F. Arcos y bóvedas. Barcelona: Ediciones CEAC, 1961.
- MOSCHENI, Alberto. Tecniche di decorazione murale. Venezia: Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista , 1998.
- MUELLER VON DER HAEGEN, Anne. Giotto. Colonia: Könemann, 1998.
- OPITZ, Marion: Benozzo Gozzoli 1420-1497. Colonia: Könemann, 1998.
- OROZCO, José Clemente. El artista en Nueva York. México d.f.: Siglo XXI, 1971.
- PACHECO, Francisco. El arte de la pintura. Madrid: Càtedra, 1990.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio. El Museo picórico y escala óptica. Madrid: Impreta de Sancha, 1747.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio: El museo pictórico. Madrid: M. Aguilar Editor, 1947.
- PANOFSKY, Erwin. La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Tusquets, 1978.
- PARTRIDGE, Loren W.. El juicio final, la obra y su restauración. Madrid: Editorial Nerea, 1997.
- PASQUAL i RODRÍGUEZ, Vicenç: Sert, el darrer pintor muralista. Biblioteca Serra d'Or. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997.
- PEDROLA, Antoni. Materials, procediments i tècniques pictòriques. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona i editorial Barcanova, 1990.
- PIGOZZI, Marinela et. al.. Francesco Fontanesi 1751-1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento. Reggio Emilia: Grafis Edizioni, 1988.
- PINO, Paolo. Dialogo di pittura. Venezia: Daria Guarnati, 1946.
- PIVA, Gino. Manuale pratico di tecnica pittorica. Milano: Ulrico Hoepli, 2000.

- PLANAS, Josefina: El esplendor del gótico catalán, la miniatura a comienzos del s.XV. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1998.
- PLINIO, Cayo. Historia natural. Madrid: Visor libros, 1998,
- PONTORMO. Diario. Milano: Abscondita, 2005.
- POZZO, Andrea, Prospettiva de Pittori e Architetti. Roma: Giacomo Komarek Boëmo, 1693 tom I - 1700 tom II. [Edició no paginada].
- QUERALT, Elisa. Francesc Labarta: la seva obra artística i docent. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1990
- REALE, Giovanni. Raffaello, la "Scuola Di Atene". Milano: Rusconi, 1977.
- RÉAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.
- RICCI, Fray Juan Andrés. La pintura sabia. Toledo: Antonio Pareja, 2002.
- RIFFAULT, M.J. Manual del tintorero ó arte de teñir la lana, el algodón, la seda, el hilo, etc, seguido del arte del quitamanchas. Madrid: imprenta de Repullés, 1832.
- RIVERA, Diego. Textos de arte. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ROCHFORT, Desmond. Pintura mural mexicana. Mèxic: Limusa, 1997.
- RONCHETTI, Giuseppe. Manual para los aficionados á la pintura. Madrid: Adrián Romo, 1912.
- RONCHETTI, Giuseppe: Pittura murale. Milà: Cisalpino-Goliardica, 1977.
- ROSS, King. La cúpula de Brunelleschi. Historia de la gran catedral de Florencia. Barcelona: Apóstrofe, 2002.
- ROTHKO, Mark. Scritti. Milano: Abscondita, 2002.
- SALÓ, Antoni. Manual del pintor decorador. Barcelona: M. de los Cuetos, 1930.
- SÁNCHEZ, Juan Miguel. <<Actualidad y enseñanzas de la pintura al fresco>>. Discurso de recepción 19 de noviembre de 1956. Boletín de Bellas Artes. 2ª. Época, núm. II. Sevilla: Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 1974.
- SCHLEMMER, Oskar. Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios. Barcelona: Edicions Paidós, 1987.

- SIQUEIROS, David Alfaro. Como se pinta un mural. Cuernavaca: Taller Siqueiros, 1979.
- SIQUEIROS, David Alfaro. L'art et la révolution. Paris: Éditions sociales, 1973.
- SIQUEIROS, David Alfaro. Me llamaban el coronelazo. México D.F.: Grijalbo, 1977.
- SJÖSTROM, Ingrid. Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting. Stockholm: LiberTryck. 1978.
- SOLER, Josep; FARRAN, Antonio. Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos olio, temple, y fresco. Barcelona; imprenta de José Torner. 1837.
- SPINA, Emma; MSKOWITZ, Ira; DELL' ACQUA, Gian Alberto. Grandi disegni di ogni tempo. Milano: Valentino Bompiani, 1963.
- STOLZ VICIANO, Ramón. Discursos leídos ante la Real academia de bellas artes de San Fernando. Madrid: Real academia de bellas artes de San Fernando, 1958.
- SUREDA, Joan et al. Summa pictòrica. Barcelona: Planeta, 1999
- SUREDA, Joan. Torres García, la fascinació del clàssic. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993.
- SUREDA, Joan. Torres García: la fascinació del clàssic. Barcelona: Lunwerg editores, 1993.
- TARCHI, Rossella. Il "Giudizio" ritrovato. Florència: Cooperativa Firenze 2000, 1995.
- TARTAKIEWICZ, Wladyslaw. Historia de la estética. La estética moderna 1400-1700.
- TOLNAY, Charles de, Miguel Angel escultor, pintor y arquitecto. Madrid: Alianza DL, 1985.
- TOLOMEO, Maria Grazia; BONOMO, Valentina. Sol LeWitt wall drawings. Roma: Palazzo delle Esposizioni Edizioni, 2000, pàg. 24.
- TORRA, Eduardo et al. Regina martirium, Goya. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1982, Torrejón de Ardoz: Akal, 1990.
- TORRES-GARCIA, Joaquim. Escrits sobre art. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- TOSACANO, Bruno; CAPITELLI, Giovanna. Benozzo Gozzoli allievo a Roma, maestro in Umbria. Milano: Silvana, 2002.
- VASARI, Giorgio. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Roma: Editorial Newton Compton, 1997.

- VASARI, Giorigio. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Madrid: Tecnos, 1998. [Antología].
- VELA ZANETTI, José. Viaje a la pintura mural. Madrid: Real academia de bellas artes de San Fernando, 1985.
- VEN, Cornelis van de. El espacio en arquitectura. Traducción de Fernando Valero. Madrid: Cátedra, 1981,
- VILLARD DE HONNECOURT, Cuaderno. Torrejon de Ardoz, Ediciones AKAL, 1991.
- VINCI, Leonardo da. Tratado de pintura. Madrid: Akal, 1998.
- VITRUVIO POLIÓN, Marco. Los Diez libros de Arquitectura. Madrid: Akal, 1992.
- VITUVIO, Marco Lucio. Los diez libros de arquitectura. Versión española de José Luis Oliver Domingo. Madrid: Alianza, 2006.
- WACKERNAGEL, Martin. El medio artístico en la Florencia del renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado. Torrejón de Ardoz: Akal, 1997.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. Nacidos bajo el signo de Saturno. Madrid: Cátedra, 2000.
- ZANARDI, Bruno. Giotto e Piero Cavallini. Milano: Skira, 2002.
- ZUCCARO, Federico. Scritti d'arte. [A cura di Detlef Heikamp]. Firenze: Leo S. Olschki. 1961

Bibliografía específica

ARQUILLO TORRES, F. "Ciencia y técnica al servicio del Arte" Exposición 90. Ministerio de Educación y Ciencia.

Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia.

BAGLIONI, P. "Nuevas lechadas de cal de fraguado autógeno, utilizadas en la Restauración de Pinturas Murales" En cuadernos sobre Conservación. Vol. 42, 1997 no 1, International Institute for Conservation. Madrid. pp.34-41.

CABRERA, J. M. Y GARRIDO, M. C. "Preparación de muestras para el examen microscópico de una pintura" Comunicación IV Congreso de Conservación de Bienes culturales. Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. Madrid, 1973.

CASE STUDIES IN THE CONSERVATION OF STONE AND WALL PAINTINGS Preprints of the contributions to the Bologna Congress, 21- 26 Sep. 1986. Edited by N.S. Bromelle and Perry Smith. Published by the International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works. London.

DUPAS, M. "L'analyse des mortiers et enduits des peintures murales et des bâtiments anciens". En Mortars, Cements and Grouts Used in Conservation of Historic Buildings.

ICCROM Symp. Rome 3-6/XU81. ICCROM. Rome. pp. 281-295.

FERRAGNI, Daniela "Tecnica di consolidamento non strutturale di intonaco e muratura" Atti del Convegno Interventi di Restauro a Roma, 23-24 Sep./1985. Roma. Università La Sapienza.

MARIJNISSEN, R. H. "Degradation, Conservation et Restauration de l'oeuvre d'art" Bruselas, Edit. Arcade, 1977.

MAYER, R. "Materiales y técnicas del arte" Madrid. Hermano Blume. J 985.

MJLTIADOU, A. "Formulations de coulis hydrauliques pour l'injection des fissures et cavités des structures en maçonneries dégradées" En ICCROM. Rome, 1990.

PHILIPPOT, P. "Reflexions sur quelques problèmes esthétiques de la retouche" Bulletin Vol. VIII. pp. 163-172. IRPA. Bruxelles, 1960.

RUTHEMAN, H. "The Cleaning of Paintings" New York, Ed. Hacker Art Books, 1982.

RUIZ, Juan "La Pintura Mural en España: problemas de conservación". Revista de arqueología n° 47, Marzo, 1985.

SEPULCRE AGUILAR, Alberto. "Lesiones mecánicas del soporte mural". Pátina, n° 8, Junio 1997. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid, 1997.

**ANEXO 1.- Un ejemplo complementador:
murales en un espacio contemporaneo.
Oficinas de ingenieros.**

Introducción

En este apartado se recogen las incidencias y desarrollo de uno de los proyectos que paralelamente el artista ha efectuado. La metodología empleada resulta esencialmente la misma si bien en este caso por tratarse de una construcción civil de carácter racionalista y de contenido temático a caballo entre la ingeniería y la arquitectura, se ejemplariza con mayor claridad la relación espacial generada en la simbiosis entre pintura y estructura arquitectónica.

Se trata de dos murales al fresco de 9x3 mts cada uno y una superficie total de 54 mts², ubicados en el hall del edificio situado en el polígono industrial La Canaleta de Tàrrega. El tema tratado corresponde a los elementos agua y tierra, relacionados con las tareas de las empresas y de ingeniería, regadíos y de movimientos de tierras ubicadas en las oficinas. La composición vertical y dinámica del conjunto pretende interrelacionar los espacios de las tres plantas de oficinas.

Es en este sentido, que las imágenes tomadas del lugar y de la ejecución pictórica, resultan a mi entender, exponente claro de la metáfora establecida entre los dos grandes murales confrontados y complementarios: “La tierra” y “El Agua”.

La contundencia técnica a la que obliga la práctica de la pintura mural de siempre, hoy y ahora, avala el artista que la ejecuta.

Podemos afirmar, que la bondad de un oficio bien entendido, no solamente no perturba la vigencia y vitalidad contemporánea-tan necesaria-sino que al contrario, nos remite a un arte intemporal. Por otro lado, la observación minuciosa del desarrollo de un proceso de creación artística, en este caso, de una pintura mural contemporánea ubicada en un espacio arquitectónico moderno, nos permite deducir las claves de lo que podemos llamar investigación propiamente artística y donde la presunta irracionalidad del acto artístico convierte de hecho, poderoso y singular conocimiento.

Sin embargo de este conocimiento, se pueden derivar consecuencias muy positivas para la práctica del arte, así como de su conservación.

Proceso

El relato que ofrezco no es ni más ni menos que el desarrollo fascinante del proceso de ejecución de una pintura mural al fresco en un espacio-tiempo aproximado de seis horas por jornada.

Asistiremos a dos de las últimas jornadas todo preguntándonos: ¿cómo es posible que en un espacio tan corto de tiempo un muro de dimensiones considerables pasa de la nada al todo?

La respuesta se encuentra en el sentido mágico que el deseo artístico expandido provoca. Como decía, provoca toda una serie de acciones y reacciones hasta encontrar la respuesta deseada y lo hace desde la cuerda floja del instinto, traducido a intuición.

La respuesta que el arte da, no hace más sino recordar y testimoniar la capacidad que tiene la práctica artística para hacernos descubrir un mundo de singular belleza; desde lo sublime de los fenómenos naturales hasta la grandiosidad de la existencia humana, incluso en lo que tiene de abyecto, pasando por las más diversas y sugerentes imágenes.

Recordemos sino al respecto, como desde Platón en la Antigüedad, y más tarde Plotino, hasta llegar a Heidegger y Schopenhauer (1) ya apelaban todos ellos al Arte como medio de conocimiento puro del mundo.

Ciñéndonos al caso concreto que nos ocupa, nuestro pintor, Josep Minguell, es quien tiene encomendadas la ejecución de dos grandes murales confrontados, con una temática que deriva directamente de los cuatro elementos configuradores de la naturaleza y concretados en La Tierra y La agua.

Notas

(1). Mencionado por D. Huisman, en "La estética", editorial Eudeba, primera edición, pag. 24. Buenos Aires, 1966

La superficie aproximada de cada uno de los dos muros objeto de la pintura es de 27 metros cuadrados, lo que supone como ya suele pasar una previsión proyectual y una ejecución processuada.

Del conjunto de posibles soluciones, investigadas mediante cartones y maquetas tridimensionales en el taller e “in situ”, en el instante decisivo, el pintor enfrentado a la pared decide. Decidir en Arte es el verbo más utilizado. Tengo noticias de Chillida expresándose en este sentido: “El artista toma constantemente un gran número de decisiones y con la mayor rapidez” (2).

Antes de proceder, permítanme un pequeño esfuerzo contextualizador que nos permita una inmersión más fácil en la cuestión.

De hecho la mirada atenta nos permitirá deducir algunas de las decisiones que toma nuestro pintor en los momentos críticos. Pensamos que la técnica pictórica al fresco es simple pero estricta y con una rica variedad de soluciones y posibilidades técnicas. Vemos en este trabajo de campo, como el fresco está inevitablemente vinculado a la construcción de los muros, a la arquitectura ya la vivencia espacial.

Experimentando un proceso de pintura mural al fresco requiere por parte del observador un criterio mínimamente formado y muy diferente de lo que podríamos aplicar por ejemplo, la pintura de caballete, práctica pictórica a golpes vinculada a la libertad expresiva y por extensión al mito del artista genial, de hecho, cada vez más alejada de los conocimientos procedimentales y en cierto modo haciendo presagiar una especie de disolución material del Arte.

En la época que nos toca vivir, pues, con una fuerte desmaterialización del producto artístico, distanciado del concepto tradicional de oficio, la pintura mural al buen fresco se convierte en un fuerte contrapunto, opuesto a este planteamiento y con un sentido, como se

Notas

(2). En el transcurso de una conferencia dictada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, con motivo de la “Semana de la Escultura”. Sala de Actos, 1983.

verá, integrador e interdisciplinario y menos con un cierto aroma de regeneración.

En la fase preliminar hay que conocer el espacio arquitectónico, su configuración interior y su entorno exterior, todo contenido en una mirada interrelacionadora. Conviene tener claro la infraestructura geométrica implícita y explícita y también las distintas capas de materiales existentes.

En una mirada globalizadora sobre la totalidad del proceso observado, se puede apreciar cómo, a pesar de la planificación preliminar imprescindible y el vínculo con el proyecto que ello supone, el pintor puede decidir emotivamente y decidir sobre su gesto, sobre las matizaciones del color o de la técnica, aplicados según el caso o el momento, es más, como dice el propio Josep Minguell: - "... la naturaleza de la pintura al fresco obliga a que así sea." - (3)

Creo que la escasa presencia de la pintura al fresco propiamente dicha en el arte contemporáneo, así como de estudios sobre esta materia, convierte esta aproximación al caso que nos ocupa, en un viaje emocionante y de una cierta singularidad a fin observar en directo la yuxtaposición del acto creativo con la tradición pictórica en su mejor interpretación.

Me complace destacar también las aportaciones que resultan de la búsqueda de los restauradores de obras de arte, porque con su trabajo hacen una lectura cuidadosa, tanto de los materiales como de la metodología de trabajo empleada por los diferentes autores.

También vienen a la memoria los ejemplos en el ámbito de la arquitectura que consideran a la pintura al fresco como una opción factible en el revestimiento de los muros, criterio presente ya en los textos antiguos y renacentistas, desde Vitruvio hasta Andrea del Pozzo ,

Notas

(3). Entrevista grabada en la ciudad de Tàrrega, el 20 de Febrero de 2010.

pintores de frescos que interactuaban como arquitectos, con investigaciones sobre materiales y sobre diversas claves estéticas y perceptivas.

Desde entonces hasta nuestros días de alguna manera se ha ido manteniendo el interés por el muro, en Sol LeWitt es un claro ejemplo, sin olvidar los magníficos muros pintados por los mexicanos Siqueiros o Rivera o la exposición de “Prácticas murales contemporáneas” en la Fundación Miró en 2010, (4) reuniendo diversas manifestaciones plurales de muralistas actuales. Se trata pues de una forma de expresión que sigue vigente desde antiguo hasta nuestros días.

Este renacimiento de la pintura mural tiene un alcance muy amplio, en la Fundación Miró, se trató de artistas llegados de todas partes, enfrentados a grandes composiciones resueltas con estilos propios. Desde un grupo de mujeres mauritanas de la etnia soninké hasta las composiciones en muros vegetales del mexicano Hagerman y abarcando desde el “graffiti de salón” en el gran mural acrílico.

Recordemos al sueco Jacob Dahlgren heredero del grupo Walldesign formado por Slobodan-Dizel-y Thomas-State-, graffiteros que acabaron realizando una manera “de interiorismo mural”. Sin embargo recordar también los populares “El Tono y Nuria”, quienes han desarrollado en España una actividad mural urbana de finísimo nivel. (5)

Todos juntos son un ejemplo, si se quiere restringido, de una forma integradora más de la pintura. En un plano de artistas más cercanos, me complace recordar la fábrica de Mollet del Vallés, convertida hacia finales de los años sesenta en una gran escultura pintada, sus autores, Arranz Bravo y Bartolozzi ofrecieron, no sin cierta escandalera, una muestra evidente de lo que venimos hablando: una evidencia de interacción artística.

Notas

(4). Exposición “Murales. Prácticas murales contemporáneas”, Fundación Miro, Febrero-Abril del 2010.

(5). El artista alemán Nicholas Ganz, nos ofrece una panorámica casi universal del graffiti urbano en una edición de Ed.Gustavo Gili de 2002. El título original es “Graffiti World”.

Imágenes del seguimiento (*Seleccionadas de un conjunto de 667*)
Fotografías de la autora



1. *Estudio del pintor. Antiquo Molino de Pedrolo, siglo XVII. Espacio donde tiene lugar la fase proyectual característica inevitable de la pintura al fresco, y donde se definen las estrategias.*



2 Estudio del pintor con un boceto de "L'aigua"



3. Bocetos de "la Terra i l'Aigüa". Acuarela



4. Boceto tridimensional de "La Terra i L'Aigua"



5. Boceto de "L'aigua"



6. Boceto de "L'aigua" con la proyectación de las jornadas superpuestas en papel transparente.



7. Vista de la fachada de las Oficinas de Ingeniería en construcción donde se encuentran los dos muros delimitados y confrontados de 27 metros cuadrados cada uno objeto de las pinturas. Polígono Industrial Riambau, Tàrraga.



8 *Vista del muro derecho antes de comenzar el proceso de ejecución.*



9. Ejecución. Fase de transferencia del proyecto al muro. Colocación de los cartones preparados para hacer el estarcido, de acuerdo con el proyecto elaborado para el “Agua” y previa la preparación y adaptación del muro.



10. Fase inicial de la ejecución pictórica, con colores diluidos que penetran en el intónaco húmedo favoreciendo la carbonatación de los pigmentos.



11. *Ejecución. Fase de realización pictórica. Vista general donde la nueva jornada resto integrada con la anterior. Interacción con el entorno.*



12. *Ejecución. Fase final. Detalle de polimórficas pinceladas y firma.*



13. *Ejecución. Fase de realización pictórica. Detalle de la acción sobre el muro "Tierra". Su Seguimiento y estudio nos permite plantear cuestiones y argumentos.*



14. Vista angular del mural “del Agua” acabado. Se aprecia la interacción entre pintura, arquitectura y entorno.



15. Vista de un fragmento del mural "El Agua". Se aprecia una auténtica arquitectura de la luz.



16. *Ejecución. Fase de realización pictórica. Muro "La Tierra". Se aprecian los límites de la próxima y última jornada.*



17. Vista de la fachada acristalada de las Oficinas de ingeniería, donde en su interior se contienen los dos frescos pintados. Puede apreciarse como el entorno se refleja.

ANEXO 2. Restauración: Una experiencia singular

Los Frescos de Josep Minguell en el Teatro Ateneo de Tárrega.
Otoño de 2011.

ANEXO.2 Restauración: Una experiencia singular
Pinturas murales al fresco en el vestíbulo del Teatro
Ateneo de Tàrrega (1999)



Fig 1. Vista de la fachada del teatro Ateneu de Tàrrega

El Teatro del Ateneo es un espacio perteneciente al Ateneo de Tàrrega ubicado en la plaza del Carmen núm. 12. Fue inaugurado en el año 1922. Desde 1984, la sociedad del Ateneo arrienda el uso del teatro en el Ayuntamiento de Tàrrega. Tienen lugar representaciones de teatro, conciertos y otras actividades sociales y culturales. También es un equipamiento privilegiado de la Feria de Teatro en la Calle. A lo largo de estos años se han ido haciendo remodelaciones y mejoras. El aforo del teatro es de 552 butacas.

Es en este espacio, donde en el año 2005, nuestro pintor, llevó a cabo una de sus obras con mayor contenido simbólico, ordenando el espacio de manera que vinculara visualmente su función arquitectónica a las intenciones temáticas y narrativas que la obra requería. En este sentido, dice literalmente Minguell: “ A cada nuevo proyecto es como si se produjera un parto, dando a luz unas pinturas resultantes de un largo proceso de gestación, de creación en el silencio y en la intimidad de mi taller. La pintura mural al fresco posee una dimensión social innegable, que restablece el cordón umbilical entre la creación artística y el público, recuperando el protagonismo activo del espectador y la presencia de la pintura en los espacios arquitectónicos vivos. En el momento en que el espectador siente como suyas las pinturas es cuando cobra sentido mi trabajo”

En este caso, el tema representado es el Teatro. El techo insiste en un argumento que el pintor ha defendido anteriormente: el arraigo de las artes, la memoria que la tradición y la historia conecta con el presente y con la creatividad, ilustrado con unas escaleras que relacionan el consciente con el inconsciente y el interior con el exterior.

Al entrar en el vestíbulo del teatro, nos encontramos flanqueándolo dos paredes laterales, frente a frente, y con una formalidad similar, y que ofrecen un diálogo de pintura al fresco entre el espectador y la escena. A su vez, el muro dedicado al público es una continua representación de ojos, de miradas atentas, que sustituyen la presencia física de figuras. Los ojos simbolizan el espectador, con una armonía rítmica acompañada de asientos perfilados a través de su silueta, que compensan el su sinuosidad. A su frente, la escena, una gran apertura de luz donde confluyen dos pasiones, la del artista, representado como un espejo de la realidad o iluminación interior, y la de la creación, que aparece transfigurada en una nube evolutivo que condensa las diversas fisonomías de las artes.

El primer muro es el más visible cuando se accede al vestíbulo, y el espectador lo encuentra delante. Minguell ha representado las musas, todas ellas simbolizadas como huellas blancas, nuevamente

sin presencia figurativa, siendo más etéreas y mitológicas. La pared opuesta, limitada en su superficie por la estructura del cancel, representa la ciudad de Tàrrega y el concepto de teatro en la calle, en el que cada plaza o espacio público acoge una escenografía o un asiento dispuesto de representación.

Descripción

Superficie: 180 m².

Edificio: vestíbulo del Teatro Ateneo de Tàrrega

Lugar/comarca: Tàrrega (Urgell).

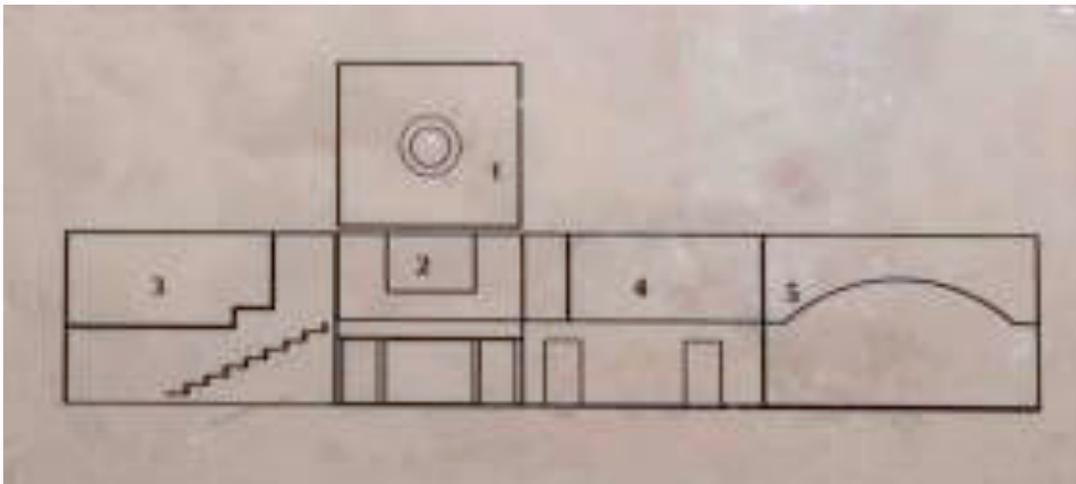


Fig 2. Esquema compositivo de la distribución de los murales del vestíbulo del teatro Ateneu de Tàrrega. 1 techo. “Pensamiento del arte”, el saber oculto, el mundo interior y la memoria ancestral por un lado y el conocimiento aparente, el consciente, lo exterior, por otro; son los dos polos que están enlazados por escaleras que marcan la existencia y siguen una doble dinámica: ascendente y descendente. 2. Plafón frontal. “Las Musas”. Una pequeño cerro simboliza “Helicón” la montaña de las musas, hijas de Zeus y Mnemosina (en alegoría a la memoria). Hesíode preside el pensamiento en todas sus formas (elocuencia, persuasión, sabiduría, historia y matemáticas) y son la música que ordena el universo. 3. Muro lateral derecho. “El espectador”. Junto con el muro de enfrente sitúa los espacios del ritual espectacular: la escena y el público. Y desde el espacio en que se sitúa como espectador, se redimensiona de manera casi humana al tomar un auténtico protagonismo en su posicionamiento, alejándose en su integradora proximidad física, del resto de espectadores externos de los medios de comunicación ajenos a la situación. En este sentido, los ojos representados quieren sensibilizar al público, al provocarles a través de esta analogía de verse a su vez “observados”, la tensión necesaria que siente un actor al exponerse al público. 4. Muro lateral izquierdo. “La escena”. Se representa un espacio vacío en alegoría a la creación artística, definiendo una especie de infinito con múltiples posibilidades, como de si un lienzo en blanco se tratara. Sin embargo, este espacio indefinido está acotado por dos elementos: por un lado la lámpara representando el genio creador, el artista como un ser que ilumina. Por el otro el espejo, el artista que transmite la invocación de las musas, reflejo de la realidad. Una nube con las diferentes artes determina el caos inicial a la reacción artística. 5. El portal. “Las calles”. Funciona como un enlace entre el espectador y la creación. Asimismo también podría ser una referencia a las primeras Ferias de Teatro en la Calle, que en las culturas mediterráneas, es el lugar más habitual de relación entre las personas, donde desarrollamos la mayoría de nuestras actividades laborales, de fiesta y de socialización. En este sentido, la calle provoca la necesidad de potenciar la dimensión espectacular del teatro para transformarse ella misma en un espacio teatral.



Fig 3. Vistas del techo. “Pensamiento del arte”, el saber oculto, el mundo interior y la memoria ancestral por un lado y el conocimiento aparente, el consciente, lo exterior, por otro; son los dos polos que están enlazados por escaleras que marcan la existencia y siguen una doble dinámica: ascendente y descendiente. Muro lateral izquierdo. “La escena”. Se representa un espacio vacío en alegoría a la creación artística, definiendo una especie de infinito con múltiples posibilidades, como de si un lienzo en blanco se tratara. Sin embargo, este espacio indefinido está acotado por dos elementos: por un lado la lámpara representando el genio creador, el artista como un ser que ilumina. Por el otro el espejo, el artista que transmite la invocación de las musas, reflejo de la realidad. Una nube con las diferentes artes determina el caos inicial a la reacción artística.



Fig 4. Vistas parciales de “La calle” y “La Escena”. En las pinturas del techo, ejecutadas con una técnica acrílica, pueden apreciarse importantes desprendimientos de pintura en forma de desconchados.



Fig 5. Muro lateral izquierdo. “La escena”. Véase la zona objeto de este estudio, de 8m² de diametro aprox. y que simboliza las musas. Debido a las diversas humedades de infiltración que penetraban a través del muro (ya restaurado en una intervención anterior), las pinturas intervenidas, presentaban pérdidas de mortero (arriccio y intonaco), con numerosas grietas que se agravaban por varias roturas, deformaciones y abombamientos de las diferentes capas de preparación. Observamos la presencia de sales solubles, que habían aflorado a la superficie y de sales insolubles que habían formado una capa de gran dureza compactada adherida a la superficie, formando un velo blanquecino semi-opaco que alteraba su cromatismo y que impedía su adecuada percepción.

Introducción

El pasado Otoño, paralelamente a la realización de esta tesis, he tenido la exclusiva oportunidad de poder llevar a cabo la restauración de un fragmento deteriorado de las pinturas murales al fresco del vestíbulo del Teatro Ateneo, con una superficie total de 180 m², realizadas en el año 99 por nuestro pintor, Josep Minguell. El tema es el Teatro y nos habla del arraigo de las artes en la tradición y la historia de la ciudad, conectados con el presente y con la creatividad.

Vale la pena mencionar, el hecho que todas ellas están ejecutadas a la técnica del fresco, a excepción de las pinturas del techo, ejecutadas con una técnica acrílica. De esta diferenciación en la técnica de ejecución, se derivarán notables consecuencias en lo que se refiere a su actual y futura conservación.

Volviendo al caso que nos ocupa, se trata de un fragmento de unos 8m² de diámetro correspondiente al muro lateral izquierdo, “La escena” y que hace alegoría a las musas. Debido a las humedades de infiltración que penetraban a través del muro (ya restaurado en una intervención anterior), las pinturas intervenidas, presentaban pérdidas de mortero (arriccio y intonaco), con numerosas grietas que se agravaban por varias roturas, deformaciones y abombamientos de las diferentes capas de preparación. Observamos la presencia de sales solubles, que habían aflorado a la superficie y de sales insolubles que habían formado una capa de gran dureza compactada adherida a la superficie, formando un velo blanquecino semi-opaco que alteraba su cromatismo y que impedía su adecuada percepción.

En este sentido, tengo que decir, que desde mi privilegiada posición de “observante y oyente in situ” durante el proceso de ejecución de los frescos “Muros de luz”, y felizmente condicionada por este hecho, este proceso restaurador de un fragmento del conjunto de frescos del vestíbulo del teatro Ateneu, ha resultado ser una experiencia vivida desde la tranquilidad y confianza, no exenta de emoción, que da el

conocimiento previo de los materiales y técnicas que Minguell desarrolla en la ejecución de sus procesos creativos, hasta llegar a su culminación.

Estado de conservación

Debido a las diversas humedades de infiltración que penetraban a través del muro (ya restaurado en una intervención anterior), las pinturas presentaban pérdidas de mortero (arriccio y intonaco), con numerosas grietas que agravaban por varios roturas, deformaciones y abombamientos de las diferentes capas de preparación. Por su parte, el estado de conservación de la película pictórica, presentaba descamaciones y exfoliaciones. A esto si sumaba la suciedad generalizada de tierra y barro pero sobre todo la presencia de sales solubles, que habían aflorado a la superficie y de sales insolubles que habían formado una capa de gran dureza compactada adherida a la superficie, formando un velo blanquecino semi-opaco que alteraba su cromatismo y que impedía su adecuada percepción.

El mal estado aconsejaba una intervención de urgencia para poder mantener la pintura mural en condiciones estables. El criterio general de actuación ha sido basado en la mínima intervención posible y con atención prioritaria a la conservación de la obra.

Por tanto, como hemos visto, las causas de degradación de las pinturas murales suelen estar ligadas a los edificios o a los muros que actúan como soportes y en este caso en concreto podemos verlas en forma sobretodo de grietas y fisuras así como en importantes eflorescencias salinas:

- Grietas.- Hay una grieta estructural que parte desde el ángulo que da a la cañería helada que al reventar la ha originado. Asimismo desde este primer agrietamiento parten otras, también importantes.

- Fisuras.- Se han formado alrededor de las grietas reseñadas así como rodeando los agujeros y zonas adyacentes a lagunas y pérdidas.
- Abolsamientos muy generalizados, por falta de adhesión entre morteros y entre éstos y el muro, localizados especialmente en zonas que presentan grietas y fisuras.
- Presencia de sales solubles y insolubles que han formado una capa de gran dureza compactada adherida a la superficie, formando un velo blanquecino semi-opaco.
- Falta de cohesión de los morteros que han provocado su disgregación, apreciable en la zonas próximas a las grietas.
- Lagunas.- Debido a las grietas y fisuras así como a la subsiguientes pérdidas de mortero, hay pequeñas lagunas y descamaciones a lo largo de toda la superficie afectada.

Propuesta de restauración

La intervención ha consistido fundamentalmente en la conservación material de estas exclusivas pinturas murales contemporáneas y en la puesta en valor de las mismas, para que ayude a mejorar la lectura visual de la obra, bastante confusa en la actualidad.

En líneas generales la metodología a seguir ha consistido en lo siguiente:

- Documentación gráfica y fotográfica.- Antes de comenzar la intervención se ha realizado una documentación gráfica y fotográfica del conjunto de las pinturas y de sus detalles, en la que se refleja el estado de conservación previo, durante y posterior a la intervención.

- Análisis.- En este caso y debido al conocimiento previo de las técnicas y materiales del pintor, adquirido en base al seguimiento realizado del proceso de ejecución de “Muros de Luz”, no ha sido necesaria la necesaria toma de muestras de pigmentos y morteros para los análisis necesarios que nos ayuden a determinar su naturaleza, composición y técnica de ejecución de las pinturas murales.
- Eliminación de morteros en mal estado.- Se procederá a la eliminación mecánica de los morteros en mal estado de conservación siempre que no estén sirviendo de soporte al estrato pictórico.
- Protección provisional.- En caso necesario se han engasado provisionalmente con resina acrílica, las zonas puntuales de estrato pictórico en peligro de desprendimiento.
- Tratamiento de grietas y fisuras.- Se ha procedido al saneamiento de las grietas y a la consolidación de los bordes disgregados. Posteriormente en caso necesario se han sellado con mortero de características afines a los originales.
- Consolidación de morteros.- Conocida la naturaleza de los morteros originales, se ha procedido a la consolidación puntual de aquellos morteros disgregados que necesitaban recuperar su cohesión.
- Readhesión de morteros.- Se ha procedido a devolver la adhesión de los estratos de morteros entre sí y al muro, mediante el relleno de oquedades y abolsamientos.
- Consolidación/Fijación de la policromía.- Se ha procedido a la fijación de las exfoliaciones que se han separado en forma de escamas, así como a la consolidación de las pulverulencias detectadas en la capa pictórica, con resina acrílica.
- Reposición de morteros.- Se han rellenado a nivel del original las lagunas tanto de pequeño como de mayor tamaño con mortero de textura y características afines al mortero original. En superficies de

mayor tamaño, el mortero de cal y arena se ha coloreado en masa con pigmentos tierras, para conseguir un tono base similar al mortero original.

- Preconsolidación de partes sueltas, descamaciones y desherencias (ampollas) de la capa pictórica mediante la aplicación de resinas y polímeros acrílicos.

- Limpieza superficial mecánica de polvo y depósitos no adheridos. Eliminación de depósitos orgánicos adheridos mediante métodos mecánicos (bisturís, lápices de fibra de vidrio, cepillos...) y químicos (agua destilada)

- Limpieza superficial de la policromía con agua destilada.

- Eliminación de eflorescencias salinas: sales solubles e insolubles.

- Las sales solubles se han tratado con papetas de pulpa de celulosa o almohadillas de guata con agua destilada, pulpa de papel secante blanco con agua destilada y jabón neutro del 5-10%.

- Las sales insolubles solamente se han podido eliminar con un tratamiento mecánico muy cuidadoso con bisturí y análogo instrumental odontológico.

Finalizados los procesos previos de limpieza y consolidación, la capa pictórica se ha protegido con resina acrílica diluida en disolvente, con la intención de lograr una superficie no muy brillante, que sature el color y permita la buena percepción y lectura de las pinturas, objetivo final de esta intervención.

Estucado y Reintegración cromática.- Con el fin de dar unidad y legibilidad al conjunto y para ayudar a una mejor lectura visual del mismo, se han estucado y reintegrado las zonas en que habían pequeñas lagunas y descamaciones debido a las grietas y fisuras. Teniendo en cuenta la técnica de ejecución pictórica, un fresco y que se trata de una pintura contemporánea, me he decantado por un criterio de reintegración "ilusionista" para las pequeñas faltas o de tinta neutra,

para las de mayor extensión. Las he realizado con pigmentos al Gouasche, que ofrecen un nivel de consistencia mayor que las acuarelas, lo cual resultaba idóneo tratándose de un fresco.

- Protección final.- Ha sido necesario aplicar una capa de protección a la superficie pictórica de todo el conjunto con el fin de proteger no solamente las pinturas originales sino las reintegraciones. En este sentido hemos aplicado Paraloid B-72 diluido en disolvente en varias capas, como protección final.

- Memoria final.- Una vez finalizado el trabajo de restauración, he elaborado una memoria pormenorizada de la intervención realizada, donde se refleja tanto gráfica como fotográficamente el estado de conservación inicial del conjunto pictórico, el proceso de restauración realizado, y el resultado final obtenido.

Conclusiones

En la actualidad, el edificio se encuentra en buen estado de conservación: La cubierta está saneada y sobre la bóveda hay una cámara que la aísla de humedades, filtraciones y bruscos cambios de temperatura.

Asimismo, el estado de conservación actual de las pinturas, después de su restauración, es hoy en día aceptable. Se podría decir que se encuentran estabilizadas. Han sido rellenadas las profundas grietas y fisuras que se ramificaban a través de su superficie, surcándola y afectando a su vez la capa de preparación y pintura, con desniveles de hasta 3-4 cm. de separación entre ambas superficies. De este modo, se han evitado futuras aportaciones de humedad a partir de dos de sus modalidades más nocivas: las infiltraciones de agua de lluvia y las de ascenso capilar, aportando además sales del terreno o disolviendo las ya existentes en el muro. Por tanto, han quedado estabilizadas sus condiciones de temperatura y humedad. Además, ha quedado restablecida la continuidad física y perceptiva del conjunto mural.

Podemos afirmar con toda seguridad, que las causas de degradación de las pinturas murales suelen estar ligadas a los edificios o a los muros que actúan como soportes y en este caso en concreto, podemos verlas en forma sobretodo de grietas y fisuras. De hecho, en este caso concreto, ha sido la unión de dos factores, el estructural y el medioambiental, el que ha dado en su sinergia el mapa de fisuraciones y agrietamientos que atraviesan las pinturas, con las consiguientes pérdidas de sustrato a diferentes niveles del muro que han repercutido lógicamente en la capa de preparación y pictórica, ocasionando lagunas en la figuración, además de pequeñas y medianas pérdidas de pintura de forma ocasional pero constante a lo largo de su superficie.

El estado de conservación de las pinturas lo hemos analizado desde el soporte que las sustenta condicionándolas de manera inevitable, pasando por el estadio intermedio que configura la capa de preparación, hasta llegar a las pinturas.

Al comenzar la restauración, encontramos el muro sustentante en un estado de conservación mediano, pero con importantes pérdidas de sustrato y que se hallaba surcado por extensos y profundos agrietamientos. El mortero de cal y arena que lo aglomeraba, aún teniendo una relación proporcional bastante equivalente, se encontraba muy disgregado, probablemente, a causa de las constantes infiltraciones de humedad a través del muro.

El enlucido de cal sobre el que se encontraban las pinturas también se había visto afectado, y presentaba un cierto grado de descohesión interna e inestabilidad respecto al mortero preparatorio, en las zonas colindantes a los agrietamientos, además de las lógicas pérdidas de superficie pictórica.

Por su parte, la capa pictórica es la que por su situación más superficial se hallaba más alejada del muro. Con dos estratos intermedios que la han protegido y aislado, ha recibido menos agresiones y dentro de lo que cabe, se encuentra en

mejor estado. Sin embargo, no ha podido evitar ser la lógica receptora de todas las alteraciones de las capas anteriores, con las lógicas pérdidas de pintura.

Otras alteraciones, se han manifestado en desprendimientos de la capa pictórica en forma pulverulenta, además de con importantes abolsados en el muro. Ambas son debidas a un exceso de humedad, que a su vez, ha provocado una pérdida del carácter aglutinante de la cal.

Los materiales utilizados para la consolidación y rellenado de las grietas y fisuras se ha escogido por su similitud y afinidad con la técnica de ejecución empleada por Minguell.

En este sentido, la experiencia vivida previamente como testimonio del proceso de ejecución de “Muros de Luz”, además de las gratificantes repercusiones obtenidas por haber tenido el privilegio de vivir en primera persona un proceso de creación artística como el de nuestro pintor, también me ha sido de gran utilidad desde otras vertientes procesuales, metodológicas y al fin conceptuales:

-Asimismo, desde un punto de vista metodológico, ha sido muy interesante observar la relación que se establece entre el grado de dificultad que nos ofrece un problema y la naturaleza física y química de ese problema, para así poder crear analogías o divergencias respecto a otras situaciones que nos permitan a su vez, poder establecer unas premisas generales que nos ayuden a comprender la casuística de los problemas de una manera casi intuitiva. Por ejemplo, aplicado al objeto de nuestro estudio, si somos capaces de observar y racionalizar de manera sensible el “modus operandi” de nuestro pintor, comprenderemos de modo casi intuitivo determinadas logísticas procesuales que comporten un determinado grado de analogías materiales, técnicas y conceptuales con el proceso ya vivido. Podrá haber alguna excepción, como en cualquier sistema o regla general, pero nos funcionará más veces de las que nos falle.

La ventaja principal de todo esto, es que en definitiva nos ahorraremos mucho tiempo y esfuerzos infructuosos, así como imperdonables traumatismos a las pinturas en futuras intervenciones.

Asimismo, observando a Minguell, nos damos cuenta que debido a las características de la pintura al fresco, el pintor no puede actuar de manera global en el conjunto de la obra, por tanto, metodológicamente, debe reducir su campo de acción a la superficie que considere que puede pintar en una jornada. Por tanto, la jornada obliga a una división física y conceptual de la obra, por eso hay que seguir una ordenación en función de los niveles de los andamios (nivel horizontal o pontate), de la superficie alcanzable y de la estrategia de fragmentación a que opte: contorno, línea o forma que permita y disimule el seccionamiento de la superficie.

Del mismo modo, las tácticas que se aplican para definir las jornadas consisten en decidir las dimensiones, la orden de trabajo, el criterio de rotura visual, si son pequeñas y elaboradas jornadas o grandes y expansivas superficies, y también a estudiar la posibilidad de unir en húmedo para eliminar el efecto visual de los diversos fragmentos. El pintor actúa considerando el impacto visual de cada jornada en el conjunto de la obra y la pintura hecha en jornadas precedentes, las elabora una a una, como piezas resueltas, y oculta esta fragmentación para ofrecer una visión unitaria de la obra.

Resumiendo, el proceso pictórico correspondiente a una jornada concentra en un breve periodo de tiempo (el tiempo óptimo del proceso de carbonatación del hidróxido de calcio) un largo proceso de pensamientos, prefiguración y mentalización establecidos en fases precedentes. Todas las tensiones de la preparación de la jornada están en relación con el breve tiempo de realización pictórica: irreversible, definitivo y con una alta carga de responsabilidad. Todo ello hace que el tiempo de pintar sea altamente definitorio.

En este sentido, la observación analítica de los restauradores de pintura mural, y los estudios que se derivan de ello, permiten reconstruir

las jornadas que han seguido los artistas y definir el orden que han tenido. Esta proximidad física y anímica al fin, nos acerca a interpretar su metodología de trabajo, y así poder elaborar con el máximo rigor científico y artístico, las consiguientes aplicaciones derivadas de estos procesos creativos en las intervenciones de conservación y restauración.

Documentación Fotográfica

La documentación fotográfica realizada, ha tenido por objeto final la obtención del registro fotográfico, de conjunto y detalle, del proceso de restauración de un fragmento pictórico correspondiente a “La escena”, ubicado en el muro lateral izquierdo del vestíbulo del Teatre Ateneu de Tàrraga, y que forma parte del conjunto de pinturas murales del mismo, con una superficie total de 180m².

Este reportaje, también quiere servir de soporte a posteriores estudios monográficos sobre los procesos de conservación y restauración de las pinturas murales al fresco.

El trabajo se ha organizado en tres fases:

- 1.** Documentación del estado de conservación previo a las labores de restauración.
- 2.** Documentación del proceso de restauración, haciendo especial hincapié en las técnicas y métodos empleados.
- 3.** Documentación final de la pintura restaurada. Finalizado el trabajo de restauración, se ha procedido al registro fotográfico del fragmento intervenido.

La aparición de brillos característicos de las superficies tratadas con resinas, se han suprimido con el modelado de las luces y el uso de filtro polarizador, como potenciador de la saturación cromática, en una operación de control visual, puesto que la luz polarizada efectiva es nula al depender de todos los focos para una exposición correcta.

1. Documentación del estado de conservación previo a las labores de restauración.



Fig.6



Fig 7. Conjunto mural en el vestíbulo del teatro Ateneu de Tárrega. Ejecutados por Josep Minguell a la técnica del fresco exceptuando las pinturas del techo, realizadas con técnica acrílica.



Fig 8. Muro lateral izquierdo. "La escena". Véase la zona objeto de este estudio, de 8m2 de diametro aprox. y que simboliza las musas. Debido a las diversas humedades de infiltración que penetraban a través del muro, observamos la presencia de sales solubles, que habían afluado a la superficie y de sales insolubles que habían formado una capa de gran dureza compactada adherida a la superficie, formando un velo blanquecino semi-opaco que alteraba su cromatismo y que impedía su adecuada percepción.



Fig 9. Agrietamientos y fisuras producidas por las eflorescencias salinas



Fig 10. Sistema de andamios modulares e iluminación cruzada indirecta



Fig 11.



Fig 12.



Fig 13.



Fig 14.



Fig 15.



Fig 16.



Fig 17.



Fig 18.



Fig 19.



Fig 20.



Fig 21.



Fig 22.



Fig 23.

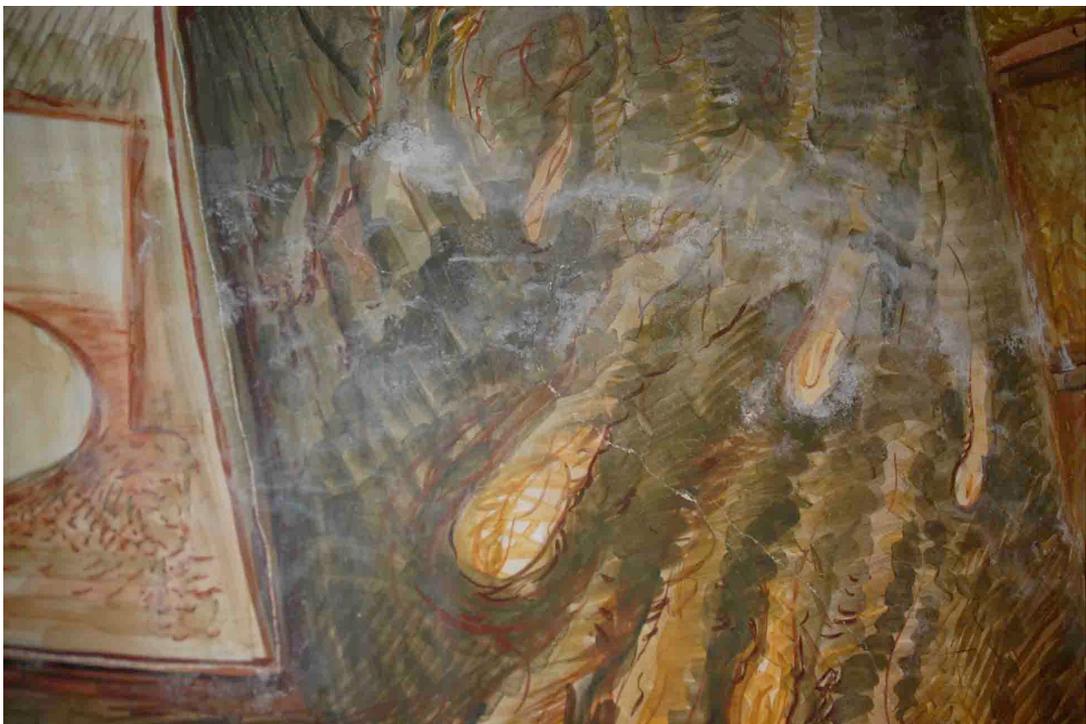


Fig 24.



Fig 25.



Fig 26.



Fig 27.



Fig 28.



Fig 29.



Fig 30.



Fig 31.



Fig 32.



Fig 33.



Fig 34.



Fig 35.



Fig 36.



Fig 37.



Fig 38.



Fig 39.

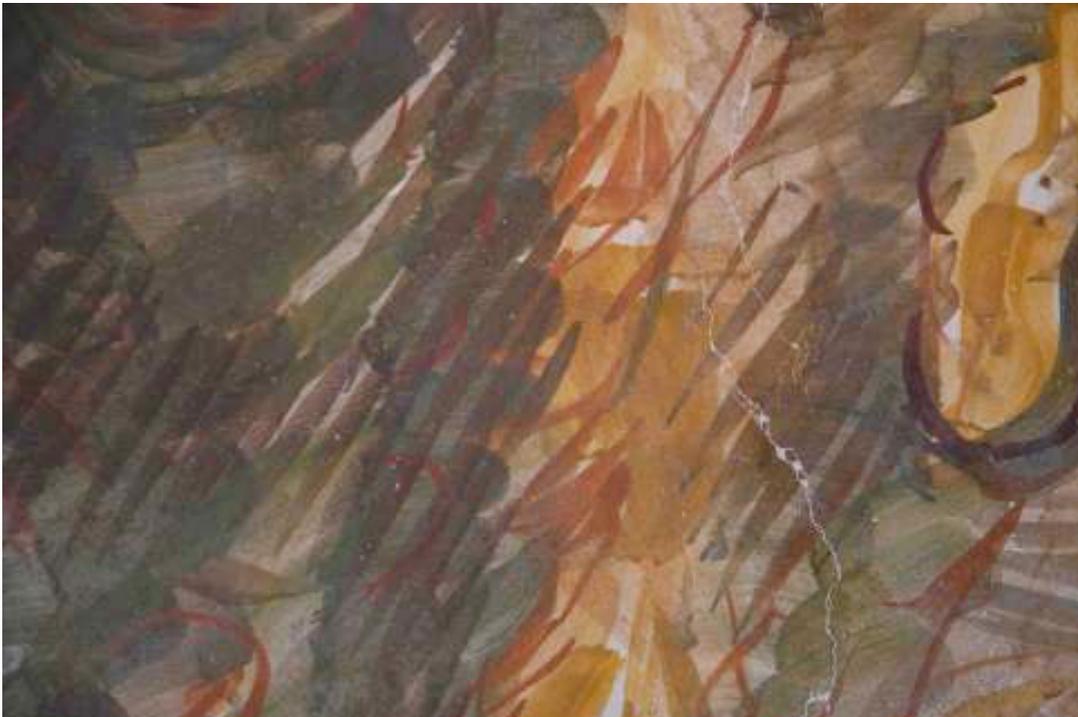


Fig 40.



Fig 41.

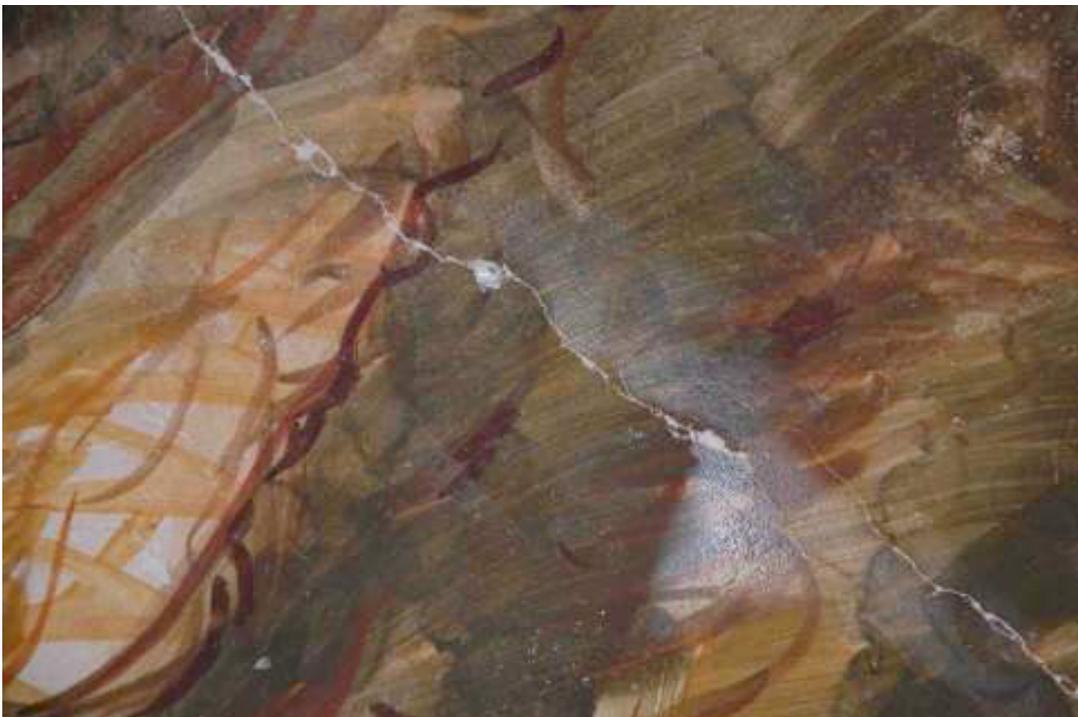


Fig 42.



Fig 43.



Fig 44.



Fig 45.



Fig 46.



Fig 47.



Fig 48.



Fig 49.

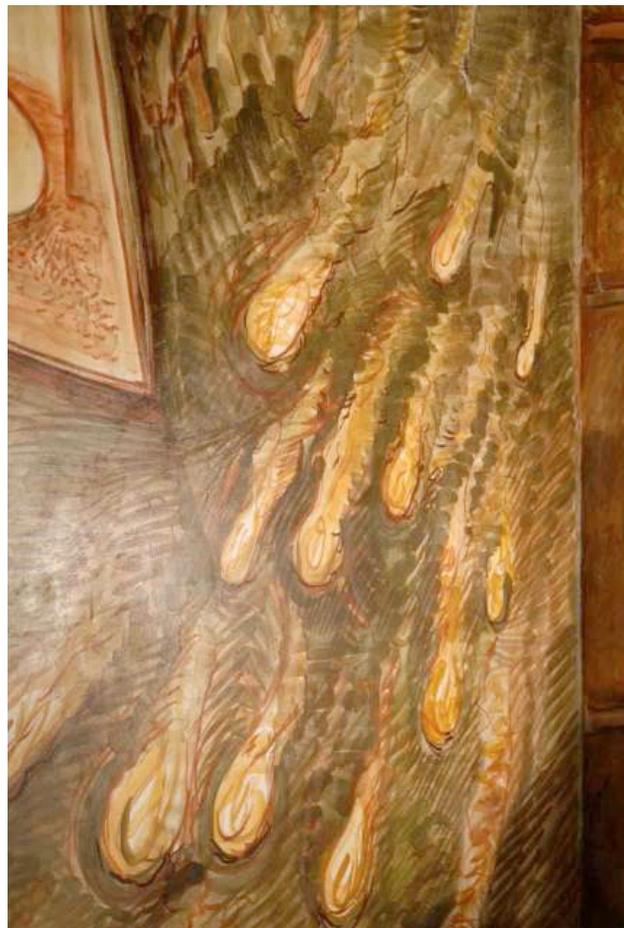


Fig 50



Fig 51.



Fig 52.



Fig 53.



Fig 54.



Fig 55.



Fig 56.



Fig 57.

Epílogo.

Visto y pensado el proceso, parece claro que los objetivos previstos se han alcanzado plenamente.

Por un lado, el seguimiento detallado de la acción pictórica, puede servir para reflexionar sobre el porqué y el cómo de muchas de las sucesivas situaciones producidas, lo que como experiencia de primera mano puede representar una buena ayuda de cara a futuros estudios.

De otro, seguramente habremos colaborado a descifrar algunas claves del autor de la obra como su significación iconológica, las características iconográficas, las técnicas preparatorias y de ejecución, el uso de determinadas gamas cromáticas o el movimiento detenido de una pincelada.

