

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES**



TESIS DOCTORAL

**Lo non finito en la pintura Macchiaiola, luminista y realista.
Recursos, materiales y procesos técnicos para retratar lo
imperceptible**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Simona Cheli

Director

Manuel Huerta Torrejón

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**LO *NON FINITO* EN LA PINTURA
MACCHIAIOLA, LUMINISTA Y REALISTA.
RECURSOS, MATERIALES Y PROCESOS
TÉCNICOS PARA RETRATAR LO
IMPERCEPTIBLE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR:**

Simona Cheli

Director:

Prof. Dr. Manuel Huertas Torrejón

Madrid, 2017

**LO *NON FINITO* EN LA PINTURA
MACCHIAIOLA, LUMINISTA Y REALISTA.
RECURSOS, MATERIALES Y PROCESOS
TÉCNICOS PARA RETRATAR LO
IMPERCEPTIBLE**

DOCTORANDA: SIMONA CHELI

DIRECTOR: PROF. DR. MANUEL HUERTAS TORREJÓN
Catedrático de universidad de Técnicas Pictóricas y Materiales

**FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
2017**

*Io stimo più il trovar un vero, benché di cosa leggiera,
che 'l disputar lungamente delle massime questioni
senza conseguir verità nissuna.*

Yo aprecio más encontrar una verdad, aunque de algo pequeño,
que disputar ampliamente de grandes cuestiones
sin obtener ninguna verdad.

(Galileo Galilei en Pisa, 15 de Febrero 1564)

A mi familia,
a Elena,
a vosotros os dedico esta tesis.

Agradecimientos

Deseo expresar el más profundo y sincero agradecimiento a mi director de tesis D. Manuel Huertas Torrejón que nunca ha dejado de aconsejarme de la mejor manera al mismo tiempo el que haya depositado en mí su confianza. Su apoyo ha hecho posible que este proyecto se haya llevado a cabo.

A todos aquellos profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y a los expertos que, además de compartir sus conocimientos conmigo, se han convertido en amigos.

A aquellas instituciones que han creído en mí y que con sus becas y ayudas a la investigación han hecho posibles mis estudios.

A Marina Miraglia, que me brindó de forma muy generosa su enorme conocimiento y agudas intuiciones acerca de la relación entre pintura y fotografía. Su fallecimiento, apenas dos meses después de nuestros intercambios epistolares, deja un gran vacío.

A Paolo Rossi y Maria Teresa Lazzarini, por la inspiración que me transmiten cada vez que piso su casa, por el enriquecimiento que conllevan los muchos intercambios de opiniones que hemos tenido acerca de los temas tratados en esta tesis y por los conocimientos que conmigo han compartido. Un gracias especial a Maria Teresa por brindarme la ocasión de entrevistarla, proporcionándome tan valiosos consejos y material de inestimable valor para este trabajo.

A Antonio Malonda, Yolanda Monreal, a todos los amigos y compañeros del mundo del teatro y la interpretación, a todos mis amigos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid por compartir conmigo su talento y amistad. Todos y cada uno de ellos son un ejemplo de dedicación y esfuerzo.

A toda la gente que me apoyó cuando decidí venirme a España y me hicieron sentir como una más. Gracias.

A Rosa, José Ramón, María y Chano por ser mi familia española y apoyarme en todo lo que hago.

A mis padres y a toda mi familia que a pesar de estar en la distancia siempre han estado a mi lado. A mi padre por enseñarme a ser constante con el trabajo y a mi madre por impulsarme siempre hacia adelante, gracias por haberme regalado el *Trattato della Pittura* a los diez años.

A Kinzica y Sole, a las que no les hace falta hablar.

A Elena, representas mucho más que lo que se puede expresar en pocas palabras y ya sabes que todo esto es gracias a ti.

Y finalmente a todos aquellos artistas Macchiaioli que en su momento tuvieron el valor de ir en contra de lo establecido, dejando además, testimonios escritos y fotográficos sin los cuales este trabajo no hubiera podido plantearse.

INDICE

1.	Resumen.....	19
2.	Abstract.....	23
3.	Introducción.....	27
4.	Estado de la cuestión.....	37
	4.1. Los Macchiaioli	38
	4.2. La invención de la fotografía.....	43
	4.3. Lo <i>non finito</i>	45
5.	Hipótesis.....	47
6.	Objetivos generales.....	49
7.	Objetivos específicos.....	51
8.	El marco de investigación. Análisis de las evidencias	53
	8.1. El marco pictórico: los Macchiaioli	55
	8.2. La motivación perceptivo-visual: el auge de la fotografía	65
	8.3. La solución técnica: respecto a lo <i>non finito</i>	73
9.	Un acercamiento a lo <i>non finito</i> acreditado. El caso de Michelangelo Buonarroti: motivación, técnicas y recursos	77
	9.2. El procedimiento de “ <i>contaminación pictórica</i> ”	79
	9.3. El método para representar lo imperfecto	82

10.	Los Macchiaioli como paradigma de la creación pictórica en tiempo de crisis	85
10.1.	Marco histórico, político y social	87
10.2.	Marco artístico, o de la forma en que todos estos elementos se reflejan en el espacio de la creación	93
10.2.1.	Acerca de la relación con los contemporáneos españoles	109
11.	La fotografía como paradigma de una "alfabetidad visual" entre dos épocas gracias a su capacidad de activar el mecanismo de suspensión de la incredulidad.....	113
12.	La ruptura con el pasado próximo en favor de una construcción del armazón espacial del espacio pictórico prerrenacentista	123
12.1.	Un breve excursio en los planteamientos del espacio pictórico pre fotográfico según los principios de una ventana abierta o cerrada.....	125
12.2.	No es la negación de la perspectiva, sino la aceptación de la misma como <i>perspicere</i>.....	135
12.3.	Consecuencias de una perspectiva del entendimiento	139
13.	Los cambios que instaló la fotografía en la imagen pictórica	143
13.1.	Herramientas ópticas pre fotográficas	144
13.1.1.	La cámara oscura.....	146
13.1.2.	El espejo negro	150

13.2.	Las primeras imágenes fotográficas. Análisis del histograma	154
14.	La pintura <i>Macchiaiola</i> a partir de fotografía. Presentación de evidencias	159
14.1.	El uso de la fotografía en la obra <i>Porta San Gallo</i> , de Odoardo Borrani	162
14.2.	El uso de la fotografía en la obra <i>L'alzaia, Cascine di Firenze</i> , de Telemaco Signorini	166
14.3.	El uso de la fotografía en la obra <i>Buttero a cavallo</i> , de Luigi Gioli	169
14.4.	La imagen fotográfica como cambio en la percepción visual	172
14.4.1.	Metodología para obviar la información sobrante	177
15.	La construcción de una nueva imagen pictórica a través de lo <i>non finito</i> : evidencias.....	179
15.1.	Objeciones a lo anterior	186
16.	Recursos técnicos y pictóricos en la obra <i>Macchiaiola</i> a través del paradigma de la obra de Giovanni Fattori	189
16.1.	Recursos técnicos de la obra <i>Macchiaiola</i>	192
16.1.1.	Nuevos soportes, materiales y útiles.....	194
16.1.2.	El tratamiento del soporte. Diferencias entre tabla y tela	196
16.1.3.	Elección y preparación de la tabla	202
16.1.4.	Elección y preparación de la tela.....	210

16.2.	Recursos pictóricos de la obra <i>Macchiaiola</i>	216
16.2.1.	La necesidad de una pintura inmediata y de síntesis. La importancia del <i>schizzo</i>	219
16.2.2.	La pintura al aire libre como mirada hacia el pasado. La elección del <i>darsi alla macchia</i>	223
16.2.3.	Yuxtaposición de colores puros. La <i>macchia</i> o modulado frente a modelado	227
16.2.4.	La importancia de percibir la pincelada y entrever el soporte. Pintar a través de la <i>sprezzatura</i>	233
16.2.5.	El bosquejo y la <i>bozza</i> frente al cuadro finito	237
16.2.6.	El supuesto abandono del dibujo y de la forma	240
17.	De la abstracción como epílogo.....	245
18.	Una propuesta de preparación del soporte sustentada en las necesidades de la obra <i>non finita</i> y los materiales disponibles en la actualidad.....	257
18.1.	Tabla como soporte.....	260
18.2.	Lienzo como soporte.....	266
19.	Entrevista con Maria Teresa Lazzarini.....	273
20.	Conclusiones.....	287
21.	Glosario de términos.....	295
22.	Bibliografía.....	299
22.1.	Artículos.....	314
22.2.	Páginas web.....	316
	Índice de las ilustraciones	321

1. Resumen

LO *NON FINITO* EN LA PINTURA MACCHIAIOLA, LUMINISTA Y REALISTA. RECURSOS, MATERIALES Y PROCESOS TÉCNICOS PARA RETRATAR LO IMPERCEPTIBLE.

La invención de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX, supuso una nueva herramienta de trabajo para multitudes de pintores que encontraron en la imagen fotográfica una fuente de información visual aparentemente fiable. Al mismo tiempo, se produce un progresivo alejamiento de la mimesis como elemento fundamental e ineludible de la obra pictórica, hecho que corresponde, además, con un paulatino desvanecimiento que se observa en algunas zonas de la capa pictórica a partir de ese momento histórico.

Los resultados que ofrecen los estudios editados hasta el momento sobre la relación entre pintura e invención de la fotografía y en cómo esta última influye hasta revolucionarlo, el concepto mismo de lo que es y debería ser pintura se limitan, en su mayoría, en ofrecer una mirada basada en los aspectos relacionados con la apariencia del fenómeno, omitiendo el carácter técnico, elemento clave de toda transformación que a lo largo de la historia del arte ha experimentado el lenguaje pictórico.

Esta tesis basa su premisa en un hecho: las imágenes fotográficas obtenidas con artilugios fotográficos primitivos y todavía poco elaborados, resultaban todavía deficientes por lo que a grado de definición se refiere, con diferencias sustanciales, en este sentido, entre las zonas de luz y de sombra.

Basándonos en esta premisa, se considera oportuno analizar las evidencias técnicas y metodológicas con las que se enfrentaron los artistas que utilizaron aquellas imágenes fotográficas primitivas y asentaron las bases de la pintura contemporánea.

Para hacerlo, se considera necesario retroceder hasta el movimiento toscano de los Macchiaioli, una corriente pictórica que, además de preceder temporalmente a la Impresionista, ofrece claras evidencias de haber usado la imagen fotográfica como herramienta de apoyo para una creación pictórica de tipo luminista.

A lo largo de la tesis se examinará la correspondencia que se establece entre la pintura Macchiaioli, basada en el uso resultado de esas primeras fotografías, y lo *non finito* como resultado técnico y conceptual de la imposibilidad de producción de una imagen de lo real.

A partir de estas bases teóricas, se han planteado diferentes objetivos: 1) Averiguar los eventuales fundamentos técnicos y conceptuales de las únicas expresiones de *non finito* reconocidas y que se han producido con anterioridad al periodo histórico de referencia para trazar, en caso de hallar fundamentos, una correspondencia con la pintura Macchiaioli. 2) Analizar la relación entre elementos de *non finito* en la pintura Macchiaioli y su realización técnica. 3) Determinar si existe concomitancia entre los elementos de *non finito* y las primeras imágenes fotográficas. 4) Definir los recursos técnicos y pictóricos puestos en acto para la ejecución plástica de lo *non finito*. 5) Establecer un patrón para el desarrollo de los conocimientos adquiridos enfocado a la comprensión del cambio desde una pintura de mimesis hacía manifestaciones de abstracción de la realidad. 6) Proporcionar un fundamento que haga referencia a documentación para futuras investigaciones en España.

La cuestión preliminar que subyace a lo largo de toda la tesis, es la efectiva realidad de lo *non finito* cómo recurso en el que confluyen componentes técnicas y conceptuales a la vez. Por ello, se ha procedido a definir qué es lo *non finito* a nivel conceptual, porqué se ha utilizado y qué procedimientos de tipo técnico implica.

A raíz de lo anterior, se ha procedido al análisis de la pintura Macchiaioli, específicamente de Giovanni Fattori, máximo exponente del movimiento, considerando sus recursos técnicos y pictóricos en relación a

las características visuales de las imágenes fotográficas de referencia. Una vez identificados los elementos en torno a los cuales esta pintura se articula, se ha podido establecer un patrón que aclara, más allá de la apariencia, el origen de la moderna operación de negación del carácter mimético de la pintura como elemento principal y necesario en el cual fundar la misma, operación de la que se han ofrecido algunos ejemplos.

Por último, se ha considerado oportuno ofrecer unas pautas de preparación de diferentes soportes que, valiéndose de los medios y herramientas actualmente en comercio, puedan responder satisfactoriamente a las necesidades de una pintura *non finita*, en el resultado visible de la cual, por lo tanto, concurren las propiedades estéticas del soporte mismo.

A raíz de los estudios llevados a cabo a lo largo de esta tesis, es posible afirmar que lo *non finito*, como dispositivo de transformación del concepto mismo de percepción visual, pone en tela de juicio la efectividad del aparato perceptivo además de denunciar, a través de su aplicación, la intuición de la imposibilidad de una re-presentación exacta a través de la obra y la subsiguiente elección de presentar la misma como ente en sí. En este sentido, la búsqueda de los Macchiaioli, lejos de ser uno de los primeros atisbos de disgregación de la pintura, fue una declaración de intención acerca de la importancia de la misma como entidad por encima de su poder evocador.

2. Abstract

NON FINITO IN MACCHIAIOLI'S PAINTING, LUMINIST AND REALISTIC. RESOURCES, MATERIALS AND TECHNICAL PROCESSES FOR PORTRAITING THE IMPERCEPTIBLE.

The invention of photography during the second half of the nineteenth century represented a new tool for numerous painters who found a source of apparently reliable visual information in the photographic image. At the same time, a gradual break occurred from the idea of imitation as a fundamental and inescapable element of the pictorial work. Moreover, this correlates with a gradual fading in some areas of the pictorial layer which can be observed from that historical moment onwards.

To date, the published works on the relationship between painting and the invention of photography and how the latter influenced, in a revolutionary way, the very concept of what is and should be a painting are mainly focused on the appearance of the phenomenon, omitting the technical perspective, the key element of any transformation of the pictorial language throughout the history of art.

This thesis premise is based on the fact that the photographic images obtained with primitive photographic devices, were still deficient regarding the degree of definition, with substantial differences between the zones of light and shadow.

Based on this premise, it seems conveniente to analyze the technical and methodological evidences faced by the artists who used those primitive photographic images and laid the foundations of contemporary painting.

In order to do so, it is necessary to go back to the Tuscan movement of the Macchiaioli, a pictorial stream which, in addition to temporarily preceding the Impressionism, offers clear evidences of having used the photographic image as a supporting tool for a Luminism-type pictorial creation.

Throughout the thesis the correlation established between Macchiaioli's painting which was based on the use of those first photographs, and *non finito* as a technical and conceptual result of the impossibility of producing an image of reality will be examined.

Based on this theory, the following aims were proposed: 1) To ascertain the possible technical and conceptual foundations of the only expressions of *non finito* recognized and produced prior to the historical period of reference in order to eventually determine whether a correlation exists with Macchiaioli's painting. 2) To analyze the relationship between elements of *non finito* in Macchiaioli's painting and its technical realization. 3) To determine whether there is a concomitance between the elements of *non finito* and the first photographic images. 4) To define the technical and pictorial resources put into action for the plastic execution of *non finito*. 5) To establish the developmental pattern of the acquired knowledge focused on understanding the change from the idea of a painting based on imitation to the modern manifestations of abstraction from reality. 6) To provide a reference work for future research in Spain.

The preliminary question that underlies the entire thesis is the effective reality of *non finito* as a resource in which technical and conceptual components converge at the same time. Therefore, we have proceeded to define what is *non finito* at the conceptual level, why it has been used and what technical procedures it involves.

Hence, the Macchiaioli's and specifically the painting of Giovanni Fattori, the greatest exponent of the movement, was analyzed, considering its technical and pictorial means in relation to the visual characteristics of its reference photographic images. Once the elements around which this kind of painting is articulated were identified, it has been possible to determine a pattern to clarify, beyond appearance, the origin of the modern negation of the imitation character of painting as a principal and necessary element, operation of which some examples have been offered.

Finally, it has been considered appropriate to offer guidelines for the preparation of different supports which, using the commercial means and tools currently available, can respond satisfactorily to the needs of a *non finito* painting, in which, therefore, the aesthetic properties of the support itself concur.

In conclusion, this thesis supports the notion that *non finito*, as a tool for transforming the concept of visual perception itself, calls into question the effectiveness of the perceptual system, as well as highlighting, through its application, the intuition of the impossibility of an exact re-presentation through the painting work and the subsequent choice to present it as an entity by itself. In this sense, the search of the Macchiaioli, far from being one of the first glimpses of the disintegration of painting, was a declaration of intention about its importance as an entity above its evocative power.

3. Introducción

La presente tesis doctoral nace como búsqueda de una respuesta a las preguntas surgidas a raíz de la observación de dos fenómenos aparentemente contrastantes: por un lado la invención de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX, lo cual supuso el auge de una nueva herramienta de trabajo para multitudes de artistas que encontraron en la imagen fotográfica una fuente de información visual aparentemente fiable y, por el otro, el progresivo alejamiento de la mimesis como elemento fundamental e ineludible de la obra pictórica, hecho que corresponde, además, con un paulatino desvanecimiento que se observa en algunas zonas de la capa pictórica a partir de ese momento histórico.

Los estudios llevados a cabo hasta el momento se sustentan en la substracción, por parte de la fotografía, del rol de representación de la realidad que hasta el momento había sido función de la pintura, dejando *de facto* la pintura en una situación en la que se vio empujada hacia otros caminos.

Sin embargo, los resultados que ofrecen los estudios editados hasta el momento sobre la relación entre pintura e invención de la fotografía y en cómo esta última influye hasta revolucionarlo, el concepto mismo de lo que es y debería ser pintura, no van más allá de una visión superficial del tema, ya que se limitan, en su mayoría, en ofrecer una mirada basada en los aspectos relacionados con la apariencia del fenómeno, omitiendo el carácter técnico, elemento clave de toda transformación que a lo largo de la historia del arte ha experimentado el lenguaje pictórico.

En particular modo, el presente trabajo basa su premisa en un hecho. Las imágenes fotográficas obtenidas con artilugios fotográficos primitivos y todavía poco elaborados, resultaban todavía deficientes por lo que a grado de definición se refiere.

En especial modo, las fotografías tomadas en exteriores o en interiores con fuerte iluminación (recurso, este último, largamente utilizado

para plantear la pintura de retrato), presentaban zonas sobreexpuestas, es decir donde las zonas más claras resultasen quemadas, para que las de sombras conservasen cierta definición o, por lo contrario, zonas subexpuestas, donde los tonos más oscuros aparecen empastados, es decir totalmente negros o faltos de detalle alguno, para que en las más luminosas se pudiese percibir algún detalle.

Basándonos en esta premisa, y procurando huir de las frívolas constataciones de unos hechos (es decir, en cuanto aparece la fotografía, la pintura pierde su rol representativo de la realidad), se considera oportuno analizar las evidencias técnicas y metodológicas con las que se enfrentaron los artistas que utilizaron aquellas imágenes fotográficas primitivas y asentaron las bases de la pintura contemporánea.

Para hacerlo, se considera necesario retroceder hasta el movimiento toscano de los Macchiaioli, una corriente pictórica que, además de preceder cronológicamente a la Impresionista, ofrece claras evidencias de haber usado la imagen fotográfica como herramienta de apoyo para una creación pictórica de tipo luminista.

Como no podría ser de otra manera, la investigación que supone el presente trabajo precisa de una labor de escrutinio de la motivación técnica que subyace cualquier elección estilística y formal, por lo que se hace ineludible individuar las características de aquellos elementos relacionados con el periodo histórico que aquí se toma en cuenta.

Por ello, a seguir esta introducción, el estado de la cuestión, las hipótesis e objetivos propios de la tesis, se ha planteado el octavo capítulo como una introducción de los tres elementos sobre los que se sustenta la intuición que subyace el presente trabajo de investigación, a saber, las motivaciones que rigen un discurso basado en el análisis del movimiento Macchiaiolo, las implicaciones del auge de la fotografía y, por último, un posicionamiento acerca del tema de lo *non finito*.

Al recurso de lo *non finito* se dedicará el noveno capítulo, haciendo hincapié en el único caso aceptado universalmente como probado, el de cierta producción escultórica de Michelangelo Buonarroti. En el mismo capítulo, se determinarán tanto las componentes conceptuales¹, como la elaboración técnica y el conjunto de procedimientos formales adoptados², elementos que permitirán extrapolar unas pautas útiles para analizar, en el décimo capítulo, el ambiente propicio en el cual se pudieron desarrollar las inquietudes que movieron plástica y conceptualmente el movimiento Macchiaiolo, a través de una panorámica del contexto histórico, político y social de la Toscana del siglo XIX. En este sentido se hace referencia a los estudios llevados a cabo por los historiadores Fabio Bertini³ y Marco Meriggi⁴.

El undécimo capítulo introducirá la cuestión de la aparición de la fotografía, su capacidad de influencia en la percepción visual de la época y las soluciones adoptadas a partir de la misma para la producción de una pintura de corte realista. Dichas cuestiones se desarrollarán ulteriormente en el capítulo duodécimo, donde además se posicionará la fotografía como último eslabón de una serie de recursos técnicos aptos al ordenamiento estructural del espacio pictórico.

A las herramientas ópticas que se fueron sucediendo hasta la invención de la fotografía y su influencia a nivel técnico en la pintura se dedicará el capítulo decimotercero, que concluirá con un análisis, bajo las

¹ ALVAREZ GONZÁLEZ, Marta: *Michelangelo*, Milano: Mondadori Electa - Collana Mondadori Arte, I geni dell'arte, 2ª edición, 2008, pág.149.

² BALDINI, Umberto; BUONARROTI, Michelangelo; PERUGI, Liberto: *Michelangelo scultore*, Firenze: Sansoni, 1ª edición, 1981, pág.14.

³ BERTINI, Fabio: *Risorgimento e questione sociale. Lotta nazionale e formazione della politica a Livorno e in Toscana (1849-1861)*, Segrate, Milano: Mondadori Education - Quaderni di storia, 1ª edición, 2007.

⁴ MERIGGI, Marco: *Breve storia dell'Italia settentrionale dall'Ottocento a oggi*, Roma: Donzelli Editore, Collana Saggi. Storia e scienze sociali, 1ª edición, 1996.

mismas premisas, de los elementos técnicos relacionados con las primeras imágenes fotográficas.

El capítulo decimocuarto se desarrollará a través el estudio práctico de la relación establecida entre imágenes fotográficas de referencia y algunas obras pictóricas del movimiento Macchiaiolo. A través del análisis de las deficiencias de las imágenes y su reflejo en el espacio pictórico, se plantearán unas pautas respecto al uso de lo *non finito* en la pintura Macchiaiola como metodología para obviar la información visual.

Las pautas halladas en el capítulo decimocuarto se razonarán convenientemente en el capítulo decimoquinto, planteando una serie de evidencias que relacionan de forma inequívoca algunas soluciones técnicas como efecto derivado de una causante visual. Se hará hincapié en las técnicas y herramientas puestas en acto como reflejo manifiesto de la profunda transformación en el concepto mismo de lo perceptivo y de lo verdadero⁵ que supuso la fotografía⁶.

Finalmente, en el capítulo decimosexto, se analizarán los recursos técnicos y pictóricos adoptados por los Macchiaioli a partir de unos términos que se imponen como clave para la correcta comprensión del alcance de los mismos. Términos que el mismo movimiento mudó de la tradición pictórica del *Quattrocento* Toscano⁷, en lo que Francesco Arcangeli, define como un "*ricordo subcosciente del '400'*"⁸.

⁵ Recordemos que la fotografía se consideró desde su origen, como la "imagen auténtica" del mundo, frente a la "visión subjetiva" que devuelve la obra pictórica. BOLLATI Giulio: *Fotografia e storia*, en BUGLI, Maria; GARDINI, Christina: *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Firenze: Electa editrice / Edizioni Alinari, 1ª edición, 1979.

⁶ MAFFIOLI, Monica (editado por): *I Macchiaioli e la fotografia - quando l'obbiettivo rivoluzionó il pennello*, Catalogo della mostra, Firenze: Fratelli Alinari - Fondazione per la Storia della Fotografia, 1ª edición, 2008, pág.16.

⁷ DINI, Francesca (editado por): *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, Catalogo della mostra, Milano: Mondadori Electa, 1ª edición, 2007, pág.188, pág.46.

⁸ "*recuerdo subconciente del siglo XV*" (traducción de la autora). STIVANI, Paolo: *Opere scelte dei Macchiaioli*, Catalogo della mostra, Bologna: Galleria d'arte San Luca, 1ª edición, 1969.

Expresiones tales como la *sprezzatura*⁹, la *macchia*, el *schizzo* y la *bozza*¹⁰, resultan, además, un claro intento de relación de unas aspiraciones en el sentido de plantear una nueva forma de hacer pintura de corte realista con la consideración de la imposibilidad de una representación visual de lo verdadero¹¹. Reflexión favorecida por el auge de nuevas tecnologías que responden a las necesidades visuales de una nueva época¹², con todas esas expresiones de obra inacabada que a partir del Renacimiento han ido salpicando la historia del arte en su marco geográfico toscano¹³.

Sustentándose en este planteamiento conceptual, el capítulo decimoséptimo pretende ofrecer una clave de lectura de los movimientos que, a partir de la pintura Macchiaioli, y anclándose en la figuración más o menos realista, se desarrollaron asumiendo los mismos planteamientos tanto conceptuales como plásticos y formales.

Se ha considerado oportuno ofrecer, en el capítulo decimoctavo, una propuesta de preparación del soporte, sea eso tabla o lienzo, fundamentada en la información recolectada durante la elaboración de la presente tesis y que presente soluciones técnicas que proporcionen soluciones a las necesidades actuales de una pintura en la que el aspecto procesual, lo *non finito*, es el hilo conductor. El interés por ese tipo de propuesta se

⁹ AMADÒ, Michele; BALZAROTTI, Rodolfo; BARBIERI, Giuseppe; CARLETON HOBBS, Robert; CONGDON, William; ROSSI, Marco; ROVETTA, Alessandro; SELZ, Peter; YOUNG, Neil: *Il velo squarciato: Presenza del simbolo in alcune esperienze della pittura contemporanea*, Quaderni di The Foundation for Improving Understanding of the Arts n.3, Milano: Jaca Book, 1990, pág.16.

¹⁰ ARMENINI, Giovanni Battista: *De' Veri Precetti Della Pittura*, Segrate, Milano: Einaudi - Collana I millenni, 1ª edición, 1988. Traducción de Marina Gorreri de la edición original: *De' Veri Precetti Della Pittura*, 1587, pág.126.

¹¹ SOMARÉ, Enrico: *I Macchiaioli toscani nella raccolta di Alessandro Corradini*, Catalogo della vendita all'asta, Milano: Galleria Pesaro - Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1ª edición, 1926, pág.14.

¹² DE PAZ, Alfredo: *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, Bologna: Editrice Clueb, 2ª edición, 1989, pág.233.

¹³ BOIME, Albert: *The art of the Macchia and the Risorgimento: Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*, Chicago - London: The University of Chicago Press, 1ª edición, 1993, pág.90.

fundamenta las investigaciones que actualmente llevo a cabo en mi propia obra pictórica.

Se considera, además, de trascendencia para enriquecer la información proporcionada por la presente tesis, la aportación de una entrevista, en el capítulo decimonoveno, con María Teresa Lazzarini, cuyas investigaciones han aportado valiosos datos en el estudio del tema que aquí se debate.

Por último, todo el conjunto de datos aglutinados a lo largo de la presente investigación, se analizarán en las conclusiones que se plantean como colofón de este trabajo, considerando que, de ser positivos, podrían abrir un novedoso campo de investigación y de trabajo futuro.

El carácter innovador de las cuestiones que en este trabajo se plantean, se debe, además del argumento propio de la tesis de origen, a las fuentes bibliográficas a las que se hace referencia, textos "de" y "sobre" los protagonistas, cartas, autobiografías y anotaciones redactadas y editadas exclusivamente en italiano, y en las cuales se pretende hallar constancia del problema técnico relacionado con la imagen fotográfica. Dichos documentos constan de numerosas expresiones propias y exclusivas del habla toscana y nunca, hasta el momento, traducidas al castellano¹⁴.

Considerando asimismo que el carácter de dichas expresiones frecuentemente dialectales, precisan la interpretación de alguien lingüísticamente afín, ya que a menudo las traducciones al italiano contemporáneo han sido llevadas a cabo por personas de habla italiana pero no de la región Toscana que han incurrido, a menudo, en diversos errores en la traducción. Por lo contrario, el lenguaje comúnmente hablado a

¹⁴ A tal propósito se menciona el catálogo (VV.AA.: *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, Catálogo de la exposición, Madrid: TF Editores, 1ª edición, 2013.) editado por la Fundación Mapfre de Madrid en ocasión de la homónima exposición que tuvo lugar entre el 12 de Septiembre de 2013 y el 5 de Enero de 2014. Exposición que tiene el mérito de haber presentado por primera vez en España algunas de las obras más representativas de esta expresión artística, acercando al gran público un movimiento casi desconocido hasta el momento, pero cuya configuración y catálogo derivado no aporta ningún dato de interés acerca de los aspectos técnicos del mismo.

día de hoy en la región Toscana no difiere del que se utilizaba mayoritariamente durante el periodo histórico que en este trabajo se toma en consideración.

Por este motivo y por el hecho de ser yo misma de origen toscano, he decidido huir de las reediciones y hacer referencia a los documentos originales, llevando a cabo las traducciones personalmente.

Por lo que se refiere a información de otra índole, haciendo referencia en particular a textos sobre los protagonistas y el movimiento en general, hay que señalar que dada la escasa repercusión que ha tenido el mismo en el gran público, más afín a sus contemporáneos foráneos, generalmente las referencias disponibles, además de ser muy exiguas y poco extensas, abordan, sin que haya habido grandes cambios desde cuando el mismo Piero Dini lo denunció¹⁵, generalmente temas muy genéricos que, por lo tanto, no resultan relevantes para abordar un trabajo que se centre en una investigación acerca de cuestiones técnicas, de tal manera que todas las conclusiones que con este trabajo se podrán plantear, tienen un carácter absolutamente novedoso.

El presente trabajo, que por lo tanto se concibe y enfoca dentro del marco de la investigación acerca de los procedimientos y técnicas pictóricas a través del estudio de los documentos históricos¹⁶, se sustenta en el alcance que los resultados obtenidos podrán aportar a la necesaria labor de investigación dentro de la misma área de conocimiento, además de proporcionar unos fundamentos técnicos y procesuales relacionados con lo

¹⁵ DINI, Piero: *Lettere inedite dei macchiaioli*, Firenze: Edizioni Il torchio, 1ª edición, 1975, pág.VII.

¹⁶ Se hace referencia, además de a documentos editados, a la labor de investigación llevada a cabo por el *Laboratorio delle Arti Visive* de Pisa, a todo aquel material conservado en el *Nuovo Archivio dei Macchiaioli*, instituido en 1992 para favorecer e impulsar la investigación y el conocimiento del Arte Toscano del siglo XIX, así como al archivos de la *Fondazione Memofonte* de Florencia y del *Centro per l'Arte Diego Martelli* de Livorno, que recogen en sus archivos un gran número de fotografías, textos, epístolas, folletos, pertenecidos a los *Macchiaioli*.

visual y lo perceptivo¹⁷. Dicha característica favorece una labor de transferencia de principios y conocimientos, a los recursos técnicos de corte contemporáneo como la imagen digital y su relación o independencia de la actividad pictórica propiamente dicha¹⁸.

Para afirmar las posibilidades en este sentido se señala como el conjunto de técnicas, herramientas y procedimientos que se examinarán en el presente trabajo, se enfocan como elementos auxiliares de un procedimiento visual y perceptivo que conlleva la necesidad de concebir mentalmente el resultado y las consecuencias de cada elección práctica, hecho que plantea una interesante relación con los nuevos medios anteriormente citados.

El objetivo del análisis de los resultados obtenidos, es, además de demostrar cómo la definición de *non finito*¹⁹ aplicada a lo pictórico sea absolutamente congruente, proporcionar un repertorio de elementos técnicos que se establezcan como principios del mismo, elementos que nunca anteriormente se han individuado con claridad y acerca de los cuales persiste a día de hoy un aura de inexactitud.

Por último, un apunte acerca del carácter inédito del presente trabajo. Atendiendo a la exigencia de objetividad y rigor, requisito y criterio cabal de un trabajo de investigación cuyos resultados atiendan unos principios de originalidad y cuyo alcance no se base en la mera reiteración de especulaciones y conjeturas ajenas, lo cual evidentemente resultaría en un ensayo cuyos mismos cimientos se verían afectados por la falta de objetividad, se reconoce como elemento imprescindible de una investigación que se sustente en indagar acerca de las soluciones y recursos técnicos que se desarrollan dentro de un determinado marco histórico, el hacer referencia

¹⁷ URIBE HANABERG, Verónica: *El arte del fragmento. El origen del boceto como expresión estética*, Barcelona: Erasmus Ediciones, 1ª edición, 2012, pág.39.

¹⁸ DE PAZ, Alfredo: *Op. cit.*, pág.240.

¹⁹ Partiendo de la premisa que la manera en la cual muchas de susodichas obras parecían haberse dejado en un estadio anterior al acabado evocaba ciertas esculturas "michelangiolesca", a las que, comúnmente, se asocia el término de *non finito*.

a los documentos originales, aportando fragmentos de escritos de los mismos protagonistas ahí donde se requiera.

El carácter a menudo inédito de dicho material, a partir del cual se hilan las observaciones y teorías presentes en este trabajo, no impide que, en ocasiones, resulte posible hallar trazas del mismo valiéndose de cualquier motor de búsqueda de internet, lo cual, se entiende, no desvalúa el carácter absolutamente inédito del presente trabajo.

Para todas las eventuales cuestiones que vayan surgiendo y que quedan inevitablemente pendientes, tengo previsto abordarlas convenientemente en futuras investigaciones.

4. Estado de la cuestión

Al tratarse en esta tesis doctoral un tema, el de la efectividad de la presencia de lo *non finito* en pintura en relación al auge de la fotografía, a propósito del cual no existe, a día de hoy, ningún estudio previo, se ha optado por ofrecer, a modo de introducción, un breve excurso que enfoque la bibliografía existente sobre los tres temas que, entrelazándose, dan pie a esta investigación, temas cuya pertinencia se expondrá debidamente en el primer capítulo de la presente tesis.

Los tres temas sobre cuyo estado de la cuestión se va a tratar son el movimiento Macchiaioli como marco pictórico, la invención de la fotografía y los cambios que supuso a nivel perceptivo y, por último, lo *non finito* (ver Ilustración 1).

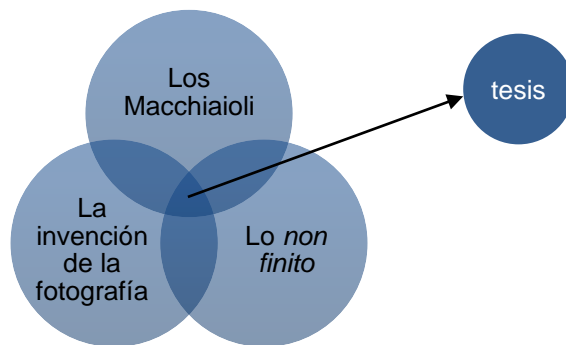


Ilustración 1: Representación gráfica de los tres temas que, entrelazándose, dan pie a la presente tesis.

4.1. Los Macchiaioli

El carácter principalmente regional del interés que hasta hace poco ha despertado la pintura Macchiaioli, hace que de la bibliografía acerca del tema se hayan ocupado editoriales de pequeña y mediana envergadura, y, además, de escasa distribución nacional. Hoy en día, el creciente interés que despierta dicho movimiento²⁰, hace que no solo editoriales de gran alcance empiecen a editar textos de diferente tipo sobre este tema, sino que haya un próspero mercado de segunda mano de aquellos textos descatalogados o de difícil disponibilidad.

La bibliografía existente sobre el movimiento Macchiaiolo, principalmente editada en italiano, se centra principalmente en cuatro tipos de publicaciones:

- Las recopilaciones de correspondencia y escritos personales.
- Los catálogos de exposiciones.
- Las selecciones de obra pictórica y gráfica.
- Otros tipos de publicación.

Entre los investigadores que más se han prodigado en la búsqueda y selección del material que atañe al primer caso, destacan Lorella Giudici que ha comisariado la recopilación *Lettere dei Macchiaioli* y Piero Dini, que con su *Lettere inedite dei Macchiaioli* ha consolidado de forma definitiva hasta día de hoy, el tema de la documentación escrita por los protagonistas del movimiento.

²⁰ Merece la pena recordar cómo, al igual que los Impresionistas franceses, los Macchiaioli no disfrutaron de la admiración de sus contemporáneos. Enrico Somaré, crítico de arte casi contemporáneo, llegó a definir la obra de Giovanni Fattori "Pobre de inventiva, pobre en el movimiento, con limitaciones respecto a su expresividad". SOMARÉ, Enrico: *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano: L'esame, 1ª edición, 1928.

También resulta de gran interés el análisis de escritos personales de los diferentes autores, entre los cuales destacan el *Taccuino 1870/1884* de Giuseppe de Nittis²¹, y *Quel che vidi e quel che intesi* de Nino Costa²² y sobre todo *Scritti d'arte*²³, volumen en el cual Antonio Boschetto aúna una gran cantidad de textos de Diego Martelli, ideólogo del movimiento y crítico de arte. Este tipo de recopilaciones de textos, que rozan a veces el estilo del diario personal, dibujan un perfil donde priman, en la mayoría de los casos, reflexiones acerca de los temas más dispares, lo cual indica el interés y las preocupaciones de sus autores por la compleja situación política y social en la que se desarrolla su existencia.

Sin embargo, buceando entre la gran cantidad de opiniones y relatos personales poco pertinentes para el tema de la presente tesis, ha sido posible hallar en este tipo de fuentes de primera mano, el material que más útil ha resultado a la hora de efectuar una búsqueda de testimonios y alegatos fiables que confirmen las teorías que en el presente trabajo se defienden.

Respecto a los catálogos, además de circunscribir su ámbito de análisis al tema tratado en la exposición a la que cada uno de ellos hace referencia, y por su misma naturaleza de divulgación apta para el gran público, no proporcionan, en su mayoría, material de interés a partir del cual ahondar de forma más profunda en los temas tratados.

Los mismos, por lo tanto, así como los ensayos que en ellos se incluyen, pueden resultar útiles como apoyo para las diferentes temáticas a

²¹ DE NITTIS, Giuseppe: *Taccuino 1870/1884*, Bari: Leonardo da Vinci editrice, 1ª edición, 1964. Traducción de Enzo Mazzoccoli y Nelly Rettmeyer de la edición original: *Notes et souvenirs du peintre Joseph de Nittis*, Paris: Ancienne Maison Quantin Libraires-Imprimeries Réunies, 1895.

²² COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano: Longanesi & C., 1ª edición, 1983. Edición original: *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano: Treves, 1927.

²³ MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Scritti d'arte*, Firenze: Sansoni Editore, 1ª edición, 1952.

desarrollar, pero difícilmente, y más aun en el caso concreto que se desarrolla en la presente tesis, como referencias de fundamento.

Aun así, resulta ineludible nombrar un título que, por sus características, ha abierto un camino a través del cual la presente tesis doctoral ha podido emprender su desarrollo. En este sentido, *I Macchiaioli e la Fotografia*²⁴, catálogo editado por la *Fondazione per la Storia della Fotografia Fratelli Alinari* en ocasión de la homónima exposición de 2009 y de cuyos textos y actividad de comisariado se han ocupado Monica Maffioli con la colaboración de Silvio Balloni y Nadia Marchioni representa el primer y único acercamiento, a día de hoy a la obra Macchiaioli en relación a la fotografía, y proporciona un buen punto de arranque acerca de las posiciones de algunos de los investigadores más conocedores del tema.

A propósito de las posiciones defendidas por los investigadores actualmente empeñados en desarrollar estudios comparables con el presente trabajo, cabe apuntar como entre todos los autores consultados con el fin de contrastar ideas e opiniones, la única que ha mostrado interés en compartir conocimientos haya sido la historiadora del arte y de la fotografía Marina Miraglia, cuyas palabras se apuntan en el capítulo cuarto de la presente tesis y a la que, como no podría ser de otra manera, van mis más sinceros agradecimientos.

En este sentido es además ineludible nombrar a Maria Teresa Lazzarini, una de los máximos peritos italianos de la obra Macchiaioli e histórica del arte para el Ministerio de Bienes Culturales italiano que, con su dilatada experiencia en los temas que en esta tesis se plantean, ha compartido conmigo sus conocimientos a lo largo de numerosas conversaciones y en la entrevista que se presenta en el capítulo dieciséis del presente trabajo.

Las publicaciones clasificables como recopilaciones de obra pictórica y gráfica a menudo coinciden con los catálogos de varias exposiciones, e

²⁴ BOLLATI Giulio: *Op. cit.*

incluso las que se precian de ser un compendio total de la obra gráfica y pictórica de alguno de los artistas del movimiento Macchiaiolo, no puede sino presentar una selección parcial ya que, a día de hoy, la obra Macchiaiola no se ha clasificado de forma definitiva, subsistiendo pinturas en colecciones privadas así como pinturas de las que se desconoce el paradero actual. Incluso la doctora Maria Teresa Lazzarini me ha confesado cómo, a raíz del creciente interés que últimamente la obra Macchiaiola está despertando, existe, en torno a dicho movimiento, una trama de intereses económico gracias a los cuales algunos coleccionistas y marchantes, con la connivencia de expertos de renombre, instan a que el peritaje declare como obra original la que no lo es, aumentando de esa forma de manera considerable el valor económico de obras de segundo o tercer orden.

Por todo lo anterior, en esta tesis doctoral se ha decidido evitar tomar en consideración toda aquella obra que no se encuentre dentro de unos circuitos oficiales, obras que solo recientemente hayan sido peritadas como originales e incluso obras de las que no se tenga mayor información. De esta manera se contará con un volumen reducido de material pictórico de referencia, pero los estudios llevados a cabo no resultarán de alguna manera rebatibles a la luz de un cambio de actitud respecto a su atribución.

Respecto al último tipo de publicación acerca del movimiento Macchiaiolo, la que no encaja por sus características con ninguna de las anteriores definiciones, *Con la matita e col pennello. Giovanni Fattori - indagini e restauri* de Giovanna Damiani y Muriel Vervat²⁵, representa una muestra del alcance al que puede aspirar una investigación basada en el estudio técnico y científico de la obra pictórica de un artista que combinó el uso de herramientas, soportes y pigmentos tradicionales con otros frutos de la experimentación, incurriendo por ello en algunas problemáticas además que en el descubrimiento de nuevas y novedosas posibilidades.

Dicho ensayo, aun alejándose por la naturaleza de la investigación que ofrece, del tema tratado en la presente tesis doctoral, resulta útil en

²⁵ DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Con la matita e col pennello. Giovanni Fattori, indagini e restauri*, Firenze: Mauro Pagliai editore, Edizioni Polistampa, 1ª edición, 2009.

algunos de sus descubrimientos acerca, principalmente, del carácter investigativo de la obra del Macchiaiolo Giovanni Fattori, además de ser el único en proporcionar información acerca de los materiales y procedimientos técnicos empleados por el mismo.

Llegados a este punto resulta claro como, exceptuando los escritos de los protagonistas, la bibliografía existente acerca del primero de los ejes en torno a los cuales se vertebra la presente tesis doctoral no presenta información que pueda definirse imprescindible. Se hará por lo tanto referencia a diferentes textos de la misma, pero siempre en circunstancias accesorias.

El carácter eminentemente práctico en que se sustentan las teorías a la base de esta tesis doctoral, exige que se efectúe un análisis in situ de las referencias pictóricas a las que en ella se hace referencia.

Dicha documentación se halla custodiada en diferentes fundaciones y museos:

- El Museo Cívico Giovanni Fattori de Livorno, Italia.
- El Centro Diego Martelli, de Rosignano Marittimo, Italia.
- La Fondazione Memofonte, de Florencia, Italia.
- El Palazzo Pitti de Florencia, Italia.
- El Museo Bardini de Florencia, Italia.
- La Galleria di Arte Moderna de Florencia, Italia.
- Diferentes colecciones particulares.

4.2. La invención de la fotografía

La bibliografía a la que es posible hacer referencia en relación a la invención de la fotografía es, sin duda, de lo más extensa. Además de ensayos de tipo técnico sobre las primeras cámaras fotográficas y el proceso de impresión de la luz sobre diferentes soportes, hay multitud de textos que ahondan en otras facetas relacionadas con del mismo tema.

Para la presente tesis se ha considerado oportuno hacer referencia a aquellos textos que ahondan desde el punto de vista histórico y social, pero sobre todo técnico, en la relación que se generó entre la recién nacida fotografía y la pintura. Entre estos ensayos destacan los que profundizan las relaciones desde el punto de vista histórico y cultural, como el de Giulio Bollati²⁶ y Antonella Russo²⁷ y los que se centran en la recién nacida fotografía como herramienta artística, entre los que es preciso nombrar el texto de Charlotte Cotton²⁸, André Rouillé²⁹ y sobre todo Aaron Scharf³⁰.

Información *sine qua non* hubiera sido posible abordar un trabajo que se vertebrase en torno al tema de la relación entre pintura y la fotografía en

²⁶ BOLLATI Giulio: *Op. cit.*

²⁷ RUSSO, Antonella: *Storia culturale della fotografia italiana*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1ª edición, 2011.

²⁸ COTTON, Charlotte: *La fotografía como arte contemporánea*, Torino: Einaudi, 2010. Traducción de Maurizio Virdis de la edición original: *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson, 2004.

²⁹ ROUILLÉ, André: *La photographie. Entre documente et art contemporain*, Paris: Gallimard, 1ª edición, 2005.

³⁰ SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza, 2ª edición, 2001. Traducción de Jesús Pardo Santallana de la edición original: *Art and Photography*, Allen Lane: The Penguin Press, 1968.

sus principios es la que proporcionan textos como el de Alfredo de Paz³¹, Monica Maffioli³², Marina Miraglia³³ y Ulrich Pohlmann³⁴.

Mención especial merecen dos textos que aunque alejándose del tema de la fotografía en sí, proporcionan un interesante punto de vista acerca de las herramientas pre-fotográficas y su influencia en la actividad pictórica, la referencia es a los ensayos de Peter Galassi³⁵ y David Hockney³⁶.

Considerando el tema de fondo de la presente tesis doctoral y el enorme volumen del material disponible acerca de la invención de la herramienta fotográfica, se ha intentado extrapolar de los mismos unas breves y concisas pinceladas acerca de los hechos históricos para centrar el estudio en aquellos aspectos técnicos que, por sus características, han influenciado el universo de lo pictórico. Esto ha supuesto un alejamiento del tema de la fotografía en sí para efectuar un solapamiento entre la misma y los diferentes, y en ocasiones nuevos, paradigmas visuales y perceptivos de la construcción de la obra pictórica.

³¹ DE PAZ, Alfredo: *Op. cit.*

³² MAFFIOLI, Monica: *Op. cit.*

³³ MIRAGLIA, Marina: *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano: Bruno Mondadori Editore, Collana Sintesi, 1ª edición, 2012.

³⁴ POHLMANN, Ulrich; COGEVAL, Guy: *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, Catalogue d'exposition, Paris: Musée d'Orsay, Skira-Flammarion, 1ª edición, 2009.

³⁵ GALASSI, Peter: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Exhibition catalogue, New York: The Museum of Modern Art, 1ª edición, 1981.

³⁶ HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona: Ediciones Destino, Círculos de Lectores, 1ª edición, 2001. Traducción de Hugo Mariani de la edición original: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, London: Thames and Hudson, 2001.

4.3. Lo non finito

El tema de lo non finito no ha sido, a día de hoy, desarrollado suficientemente por lo que se refiere a su análisis, y las teorías acerca del mismo, los motivos que mueven al artista a la hora de recurrir a ello, las pautas y cánones que le sustentan, aun no han sido investigados de forma concluyente. Se encuentran referencias al mismo, sobre todo en relación a ciertos recursos presentes en la obra de Michelangelo Buonarroti, en diferentes textos, como el de Jacopo Recupero³⁷, Marta Álvarez González³⁸ o Xavier de Salas³⁹ pero dichos informes se limitan, en su mayoría, a describir de forma escueta lo que de momento es más bien una intuición acerca de una supuesta intención del artista.

En pintura la información disponible es aún más escasa, por lo que para el desarrollo de la presente investigación se ha recurrido a textos de diferente índole gracias a los cuales vertebrar de forma inédita una teoría acerca del tema.

Entre los textos a los que se ha podido hacer referencia destacan los de Bruno Pedretti⁴⁰ y Verónica Uribe Hanabergh⁴¹, ambos centrados en la fragmentación de la información visual, en el papel de un trabajo inacabado y su pertinencia según el momento histórico.

Para la recopilación de información y material acerca del tema, por lo tanto, no se ha podido, por su escasez, hacer referencia solo a los escritos sobre el tema, considerando más pertinente analizar aquellos que, aun de

³⁷ RECUPERO, Jacopo: *Michelangelo*, Roma: De Luca, 1ª edición, 1964.

³⁸ ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Marta: *Op. cit.*

³⁹ DE SALAS Xavier: *Studia Rubenniana II. Rubens y Velázquez*, Madrid: Patronato nacional de los museos, 1ª edición, 1977.

⁴⁰ PEDRETTI, Bruno: *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Novara: UTET Università / De Agostini Scuola, 1ª edición, 2007.

⁴¹ URIBE HANABERG, Verónica: *Op. cit.*

forma tangencial, se refieren a la obra sin acabar, fragmentos y forma de trabajar relacionada con los mismos.

5. Hipótesis

A modo de premisa, es preciso recordar cómo, ya desde su aparición en el siglo XIX, multitudes de pintores recurrieron a la herramienta fotográfica como referencia para sus obras. Sin embargo, las imágenes fotográficas obtenidas con artilugios fotográficos primitivos y todavía poco elaborados, resultaban deficientes por lo que a grado de definición se refiere. En especial modo, las fotografías tomadas en exteriores o en interiores con fuerte iluminación (recurso, este último, largamente utilizado para plantear la pintura de retrato), presentaban zonas sobreexpuestas o, por lo contrario, subexpuestas, sin que hubiese entre los dos extremos un abanico coherentemente amplio de medios tonos.

A partir del análisis de la obra pictórica y de las referencias fotográficas que usaron los Macchiaioli en el siglo XIX, en este trabajo se pretende encontrar la relación existente entre la falta de información que se percibe en algunas zonas de las imágenes fotográficas de las que estos hicieron uso, y la solución adoptada pictóricamente respecto a esta problemática, considerando la tesis de que haya una relación de causa y efecto entre susodicho problema en la imagen fotográfica de referencia y algunas zonas aparentemente sin acabar en la superficie pictórica de las obras pictóricas analizadas.

Finalmente, si dicha relación se demostrara, se podrían determinar esas mismas zonas como ejemplo de *non finito*, hecho de por sí absolutamente novedoso ya que, cabe recordar, no hay a día de hoy ningún caso comprobado de pintura en la que se haya hallado dicho recurso de una forma que respondiese a una precisa voluntad en ese sentido.

A raíz de este reconocimiento, además sería posible considerar esa pretendida representación de una realidad imperceptible y la toma de conciencia en ese sentido, como el preludio de la sucesiva y progresiva ruptura con el rol representativo de la pintura en el siglo XX.

6. Objetivos generales

Dentro del ámbito de los procedimientos y técnicas pictóricas, pero haciendo necesariamente referencia a otros espacios de investigación como marco de referencia, los objetivos generales primordiales para la realización del presente trabajo son los siguientes:

- 1) Averiguar los eventuales fundamentos técnicos y conceptuales de las únicas expresiones de *non finito* reconocidas y que se han producido con anterioridad al periodo histórico de referencia para trazar, en caso de hallar fundamentos, una correspondencia con la pintura Macchiaiola.
- 2) Analizar la relación entre elementos de *non finito* en la pintura Macchiaiola y su realización técnica.
- 3) Determinar si existe concomitancia entre los elementos de *non finito* y las primeras imágenes fotográficas.
- 4) Definir los recursos técnicos y pictóricos puestos en acto para la ejecución plástica de lo *non finito*.
- 5) Establecer un patrón para el desarrollo de los conocimientos adquiridos enfocado a la comprensión del cambio desde una pintura de mimesis hacia manifestaciones de abstracción de la realidad.
- 6) Proporcionar un fundamento que haga referencia a documentación para futuras investigaciones en España.

7. Objetivos específicos

Teniendo en cuenta los objetivos generales anteriormente planteados, se considera oportuno detallar, enumerándolas, las operaciones específicas necesarias para la ejecución práctica de los mismos. Los objetivos específicos primordiales para la realización del presente trabajo son los siguientes:

- 1) Plantear una investigación que se base en fuentes de primera mano a las que hacer referencia (fotografías, cartas, apuntes y otros escritos) prescindiendo en la medida de lo posible de textos que se basan en postulados a menudo erróneos.
- 2) Analizar las imágenes fotográficas halladas en relación con su calidad visual. Definir sus deficiencias y aberraciones.
- 3) Analizar la superficie de las obras pictóricas ejecutadas a raíz de las imágenes fotográficas halladas.
- 4) Determinar un patrón de actuación entre la ejecución pictórica y la imagen fotográfica de referencia.
- 5) Delimitar la naturaleza de los recursos técnicos y pictóricos utilizados.
- 6) Hallar posibles correspondencias conceptuales y técnicas en las expresiones artísticas anteriores.
- 7) Definir los fundamentos teóricos y conceptuales que se apliquen a dichas expresiones y que resulten al mismo tiempo aplicables a la pintura Macchiaiola.
- 8) Establecer un patrón que tome en cuenta los fundamentos teóricos y conceptuales y que se exprese plásticamente según la aplicación

de lo *non finito* para la comprensión del cambio sufrido por la pintura a partir de los Macchiaioli.

9) Reproducir, utilizando las técnicas y materiales propias del periodo histórico de referencia, la preparación de un soporte pictórico.

10) Plantear una propuesta de preparación del soporte pictórico utilizando técnicas y materiales contemporáneos.

11) Traducir al idioma castellano la documentación de referencia para favorecer futuras investigaciones.

8. El marco de investigación. Análisis de las evidencias

Para que resulte clara la relación que en esta tesis se establece entre elementos aparentemente desligados y, por lo tanto, los fundamentos en los que apoya la hipótesis a la que se hace referencia, se considera necesaria una premisa que establezca las evidencias que le justifiquen.

Esto se traduce en tres puntos fundamentales:

1) La selección, entre los que conforman el abanico de posibilidades, del movimiento Macchiaiolo como marco pictórico adecuado en el que enfocar la labor de investigación. Fundamentos del enmarque y argumentación de la pertinencia de la elección.

2) La relación que los exponentes de dicho movimiento establecieron con la imagen fotográfica. Observación de la misma como último eslabón temporal de una serie de herramientas de organización mental, antes que pictórica, de lo percibido. Consideración de la imagen fotográfica más allá de sus aspectos más evidentes comúnmente analizados a favor de una investigación de las problemáticas que establecen y plantean estas imágenes.

3) Las soluciones que se adoptaron en el seno del movimiento Macchiaiolo para traducir al universo pictórico las problemáticas que la imagen fotográfica planteaba⁴², soluciones que, según se establecerá en el presente trabajo, se pueden definir según los arquetipos técnicos y conceptuales de lo *non finito*.

⁴² A propósito de la relación entre el movimiento Macchiaiolo y el auge de la fotografía, es oportuno apuntar como, si bien haya claras evidencias del uso, por parte de los exponentes de dichos movimientos, de imágenes fotográficas como referencia para diferentes obras pictóricas, no hay, a día de hoy, estudio alguno que contemple la relación técnica entre esas primeras imágenes fotográficas y la pintura que a raíz de las mismas se originó. Tan solo es oportuno recordar que en dicha relación se fundamentó la exposición *Macchie di luce. I Macchiaioli e la fotografia* que se desarrolló en el MNAF, Museo Nazionale Alinari della Fotografia del 4 de diciembre de 2008 al 15 de febrero de 2009 y no ha habido, a día de hoy, ningún otro estudio en ese sentido.

Al análisis de los tres ejes que, entrelazándose, vertebran la teoría en la que se fundamenta la presente tesis, se han dedicado los tres apartados que siguen.

Dicho análisis se propone, además de demostrar la factibilidad de una tesis como la que se plantea, introducir cada uno de los ejes a priori, de manera que, si bien de forma escueta ya que disertar hondamente de cada uno de ellos no es el tema principal que aquí se debate, se pueda considerar los mismos con cognición de causa y asentar, ya desde el principio, las pautas de un discurso fundamentado de forma conjunta entre la autora de la presente tesis y el lector.

8.1. El marco pictórico: los Macchiaioli

A la hora de hablar de contemporaneidad en el arte, es preciso hacer una premisa que evite, en la medida de lo posible, confusiones y malentendidos.

A día de hoy persiste un debate en torno a lo que se puede definir arte moderno y, en consecuencia, no solamente donde establecer el punto en que nace el mismo, sino que hace que surja una idea moderna en el arte.

Sin ánimo de proveer un listado concluyente de las diferentes corrientes de pensamiento acerca de esta cuestión, tema no inherente al presente trabajo, se considera asimismo pertinente ofrecer una muestra de algunas de las definiciones acerca del punto en que se genera un arte determinable como moderno⁴³. Dicho escrutinio ofrecerá un cimiento sobre el cual se articulará el primero de los ejes que conforman la teoría defendida por la presente tesis.

En Italia, genéricamente, se considera moderno todo el arte producido a partir del Romanticismo, estilo que empieza a desarrollarse a finales del siglo XVIII y llega a su plenitud a principio del siglo XIX.

El mismo Giulio Carlo Argan, autor de una extensa *Storia dell'arte italiana* en cinco tomos cuyo cuarto volumen hace referencia de forma exclusiva al arte moderno, empieza el mismo con una introducción al Romanticismo⁴⁴.

⁴³ Teóricos como Mitchell llegan a mezclar moderno, modernismo y "la era de la abstracción". MITCHELL, William John Thomas: *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal, Colección Estudios visuales 1ª edición, 2009, pág.187. Se trata de reflexiones que rozan lo filosófico y que poco tienen que ver con la condición de "moderno" de la que se razona en el presente escrito.

⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo: *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze: RCS Sansoni Editore, Collana Sansoni per la Scuola, edición 1988, pág.3. Edición original: *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze: Sansoni Editore, 1970.

Las motivaciones que llevan a considerar este movimiento como el primero indudablemente moderno, se hallan en su carácter de ruptura con el Clasicismo y sus reglas y pautas estereotipadas a favor de un enfoque más relacionado con la conciencia del carácter personal y personalista dado por el sentimiento.

A nivel internacional, y tomando en cuenta Ernst Hans Gombrich, uno de más prestigiosos investigadores de la historia del arte, hace coincidir arte moderno y Vanguardia⁴⁵, colocándolo por lo tanto a final del siglo XIX.

Resulta obvio el paralelismo que Gombrich establece entre las Vanguardias y sus ismos con el deseo y necesidad de reacción, por parte del mundo artístico, con lo preestablecido.

La organización sin ánimo de lucro *The Art Story Foundation - Modern Art Insight*, que se dedica a la educación de la historia del arte a través de su página web, afirma en la misma:

*"We are on a mission to make modern art more accessible and digestible to the general public by providing information that is easy-to-understand, professionally designed, and logically presented."*⁴⁶

El hecho de que su objetivo, según afirman, sea elaborar material didáctico comprensible para público en general, precisa un planteamiento según el cual los conceptos sean, tal como ellos mismos recalcan, fácilmente asimilables.

Dentro de esta estrategia, el uso de cronografías y otro material gráfico para apoyar de forma visual los conceptos a los que dicha página web hace referencia, favorecen sin duda ese objetivo.

⁴⁵ GOMBRICH, Ernst Hans: *La historia del arte*, London: Phaidon Press Limited, 16ª edición, 1997, pág. 675. Traducción de Rafael Santos Torroella de la edición original: *The Story of Art*, London: Phaidon Press Limited, 1950.

⁴⁶ "Nuestra misión es hacer el arte contemporáneo más accesible y asimilable para el público en general proporcionando información que resulte fácil de comprender, planteada profesionalmente y presentada de forma lógica" (traducción de la autora) <http://www.theartstory.org> [consultado el 12/09/2016].

Por ello, no sorprende que para presentar los conceptos fundamentales del arte moderno, recurran a una tabla (ver Ilustración 2) donde, asociadas a las diferentes fechas, se presentan las principales corrientes artísticas que coinciden estilísticamente con un concepto moderno de arte. El íncipit a partir del cual se puede hablar de modernidad en el arte es, según el equipo que conforma este proyecto didáctico, el Impresionismo. Estamos, por lo tanto, dentro de esas mismas Vanguardias de las que habla Gombrich en su *La historia del arte*⁴⁷.

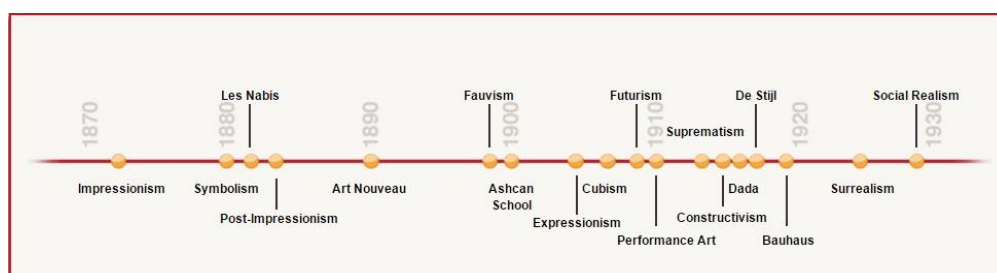


Ilustración 2: Cronología de los movimientos artísticos del arte moderno según www.theartstory.org⁴⁸.

Por supuesto no se pretende presentar esta escueta selección de tres corrientes de opinión como las únicas que hoy en día rivalizan acerca del momento en que se genera el arte moderno. Tan sólo se nombran para visibilizar un debate que, más allá del nombre del movimiento artístico, implica una serie de preguntas acerca del significado último del término moderno referido al arte, los movimientos o estilos a los que se les pueda aplicar el término y, finalmente, si existe un movimiento o estilo que en sí englobe y merezca ser considerado como el primero de los modernos.

Volviendo a las tres fuentes arriba mencionadas, cada una de ellas nombra un estilo o movimiento diferente conceptual y formalmente, individuando cada uno en el Romanticismo, la Vanguardia y el Impresionismo (que sí es parte de las Vanguardias, pero no define las Vanguardias por sí mismo), el primer paso hacia una visión moderna del arte. Las diferencias sustanciales de opinión que quedan vigentes ponen de

⁴⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.535.

⁴⁸ http://www.theartstory.org/section_movements_timeline.htm [consultado el 12/09/2016].

manifiesto como la denominación de moderno, referido al arte, es una expresión cronológicamente indefinida y, de momento, indefinible.

Melissa Ho, anteriormente implicada con la gestión del Museum of Modern Art de New York, actualmente ayudante de comisario del Hirshhorn Museum de Washington, brinda en este sentido un razonamiento en el cual es posible apoyar de forma fehaciente el discurso.

La misma, enfoca el arte moderno desde un punto de vista meramente técnico, definiéndolo en una entrevista:

"... *the cultural expression of the historical moment of modernity.*"⁴⁹

Modernidad que se define a través del rechazo de las expresiones que le precedieron, expresiones que versaban:

"... *about perfect, seamless technique and using that perfect, seamless technique to execute very well-established subject matter...*"⁵⁰

Frente a las cuales:

"*Part of the triumph of modernism is overturning academic values.*"⁵¹

Dicha acción de derroque se lleva a cabo, por diferentes artistas, a través de formas de lo más disímil. La manera, por lo tanto, de clasificar una corriente artística como moderna, no es su estilo, sino los valores que guían

⁴⁹ "...*la expresión cultural del momento histórico de la modernidad.*" (traducción de la autora) <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/ask-an-expert-what-is-the-difference-between-modern-and-postmodern-art-87883230/?no-ist> [consultado el 01/10/2016].

⁵⁰ "... *en una técnica perfecta, sin rastros y utilizar esa técnica perfecta y sin rastros para ejecutar temas extremadamente bien consolidados...*" (traducción de la autora) <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/ask-an-expert-what-is-the-difference-between-modern-and-postmodern-art-87883230/?no-ist>. [consultado el 01/10/2016].

⁵¹ "*Parte del triunfo del modernismo* (aquí entendido como arte moderno, N. del A.) *es derrocar los valores académicos.*" (traducción de la autora) <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/ask-an-expert-what-is-the-difference-between-modern-and-postmodern-art-87883230/?no-ist>. [consultado el 01/10/2016].

al artista, entre los cuales se encuentra, por primera vez, la búsqueda de originalidad, de innovación, de expresión de uno mismo con autonomía respecto a las normas establecidas, características de acomunan sin duda las tres opiniones a las que anteriormente se ha hecho referencia.

Como inciso merece la pena, en este sentido, mencionar un método de clasificación que, cabe prever, tomará más pie como intento de resolver de manera definitiva el nudo de la cuestión. Por diferentes lados se propone eliminar el factor temporal de la ecuación y sustituirlo por uno relacionado con la actitud del artista. El Greco sería por lo tanto moderno⁵², así como Velázquez⁵³ o Rembrandt⁵⁴, por no hablar de Goya⁵⁵ ya que en ellos se expresa una actitud de búsqueda respecto a los valores de su tiempo.

Sería por lo tanto la actitud la que hace que un estilo o movimiento fuera moderno respecto a sus predecesores.

En este sentido pues, y tomando en cuenta estrictamente la actitud como referencia de lo moderno, a la hora de establecer en qué momento nace un arte con estas características, la teoría defendida por Giulio Carlo Argan, uno de los estudiosos más ilustres de la historia del arte en Italia, es que:

⁵² Según la pregunta retórica de Felix de Azúa y Fernando Marías en el especial de El País "*¿Es el Greco el pintor más moderno de la historia?*" editado en ocasión de la exposición "*El Greco y la pintura moderna*" del Museo del Prado <http://elpais.com/especiales/2014/el-greco/> [consultado el 14/08/2015].

⁵³ FEVRE, Fermín Fevre: *Velázquez, pintor moderno*, *Criterio*, nº 2241, julio 1999.

⁵⁴ WESTERMANN, Mariët: *Rembrandt intemporal*, en *Rembrandt. Pintor de historias*, Catálogo de la exposición, Madrid: El Viso, 1ª edición, 2008.

⁵⁵ CAMÓN AZNAR, José: "*Goya y el arte moderno*" http://goya.unizar.es/Repositorio/Libros/Camon1978_CincoEstudios.pdf [consultado el 10/01/2016].

"Il movimento impressionista... ha decisamente bruciato i ponti col passato ed aperto la via alla ricerca artistica moderna..."⁵⁶

Por otro lado, Ernst Hans Gombrich matiza:

"Algunos considerarán a los impresionistas los primeros modernos... Sólo con el impresionismo, en efecto, se completó la conquista de la naturaleza..."⁵⁷

Los dos marcan, por lo tanto, el auge de los Impresionistas como el íncipit al cual se sucedieron todos los demás ismos⁵⁸, como se definen esas corrientes artísticas vanguardistas de ruptura concepto-formal a partir de las cuales se ha desarrollado el universo artístico actual.

Sin embargo, en dicho discurso a propósito de los precursores, raras veces⁵⁹ se señala que hubo un movimiento, denominado Macchiaiolo, relativamente señalado en Italia y en particular en la Toscana, su región de origen, aunque casi desconocido (salvo escasas y aun así valiosas excepciones) en el resto del mundo, que no solamente adoptó de forma consciente una actitud totalmente rupturista, sino que ofreció a nivel plástico unos resultados formales que confirman su búsqueda investigativa hacia la originalidad y la necesidad de relatar lo contemporáneo.

⁵⁶ *"El movimiento Impresionista... ha supuesto definitivamente una ruptura con el pasado y ha abierto el camino a la búsqueda artística moderna..."* (traducción de la autora) ARGAN, Giulio Carlo: *Op. cit.*, pág. 68.

⁵⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.536.

⁵⁸ Dicha afirmación tiene su raíz en la supuesta manera novedosa en que los mismos traducen la realidad al espacio de la superficie bidimensional, subvirtiendo el mismo concepto clásico de espacio pictórico. Sin entrar en el mérito de una aserción que, como constará más adelante, resulta parcialmente incorrecta (ver subcapítulo 10.1 y en particular las teorías de Erwin Panofski a propósito de la "ventana cerrada" versus la "ventana abierta"), resulta obvio que a partir de las primeras vanguardias, se observa cómo parte de la pintura contemporánea se ha distinguido por su desligamiento de la mimesis como fin.

⁵⁹ Y, en los reducidos casos en los que se hace alusión al tema, se ahonda en lo superficial y lo anecdótico.

Dicho movimiento eminentemente pictórico, además de adelantarse temporalmente al Impresionista⁶⁰ y anticipar muchos de los recursos y soluciones pictóricas que este último utilizó en su obra⁶¹, hecho que desencadenó algún que otro sentimiento de envidia y rencor por parte de algún Macchiaiolo frente al éxito creciente del impresionismo⁶², aunque por amor a la verdad es indiscutible que lo que se estableció entre los dos movimientos fue más bien una relación de curiosidad e intercambio de ideas entre pares⁶³, ofrece al investigador preocupado por un estudio basado en no discernir el marco conceptual de los materiales y métodos propios de la actividad pictórica, la posibilidad de ahondar de forma más fehaciente respecto a lo que sería posible en el caso de, siguiendo con el paralelismo, los Impresionistas, en los testimonios que sus protagonistas han dejado, ya que a menudo dicho material, aunque en cierto sentido comprometedor, no parece haber sufrido ningún intento de ocultación ni filtraje, quedando, además de los escritos más íntimos de los autores, sus estrategias y herramientas de trabajo, cuáles fue el amplio repertorio de imágenes fotográficas de referencia, totalmente revelados y, por lo tanto, investigables.

Considerando el momento histórico en el que el gremio pictórico recibió con escepticismo y temor el nacimiento de la imagen fotográfica, y recordando además los numerosos casos en que artistas de más o menos renombre que hicieron uso de la misma intentando ocultarlo⁶⁴, resulta

⁶⁰ DE GRADA, Raffaele: *I Macchiaioli*, Milano: Fratelli Fabbri Editori, Collana Mensili d'Arte, 1ª edición, 1967, pág.11.

⁶¹ Raffaele de Grada, uno de los más profundos conocedores de la obra Macchiaiolo, llega a presentar, encomillándola, una supuesta afirmación de uno de los exponentes del movimiento que recita: "*Il nostro movimento Macchiaiolo si riallaccia a tradizioni esclusivamente italiche e non a quelle d'oltralpe*" "*Nuestro movimiento Macchiaiolo perpetua tradiciones exclusivamente itálicas, y no otras de más allá de los Alpes*" (traducción de la autora) DE GRADA, Raffaele: *Op. cit.*, pág.12. Sin embargo, desafortunadamente, no proporciona más información acerca de sus fuentes, ni de donde es posible comprobar dicha afirmación. De Grada falleció en 1957, por lo que dicha afirmación se incluye especificando su carácter de suposición de autenticidad.

⁶² MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.49.

⁶³ COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Op. cit.*, pág.183.

⁶⁴ SCHARF, Aaron: *Op. cit.*, pág.152.

llamativo como los exponentes del movimiento Macchiaiolo no aparentaron padecer la misma aprensión.

No se trata de afirmar, aquí, que alardeasen de que mucha de su producción pictórica se basase de una u otra manera en referencias fotográficas, eso hubiera sido demasiado atrevido en una época en la que los artistas presumieron, mintiendo, en muchos casos⁶⁵, más bien de lo contrario, sino apuntar como, contrariamente a la tendencia imperante, no procuraron destruir u ocultar los indicios de dicha actividad.

Se puede, a propósito de este tema, especular que esa ya citada transparencia fuese motivada por la relativa repercusión que el movimiento tuvo respecto a otros más conocidos, hecho que, por lo tanto, no les hiciese considerar como absolutamente necesaria la destrucción de material que, como apuntamos, en ese momento histórico, hubiera significado una mancha en la honorabilidad de un pintor, poniendo en duda su profesionalidad⁶⁶.

Sea como fuese, los protagonistas del movimiento Macchiaiolo, además de dejar un abundante legado de obras coherentes con su propósito plástico-conceptual y numerosos testimonios gráficos, nos han proporcionado una cantidad considerable de testimonios escritos; correspondencia, notas, diarios y artículos, a los que se hará referencia a lo largo de la presente tesis para apoyar de la forma más contrastada diferentes teorías.

Cabe, además, recordar cómo dicho movimiento se desarrolla geográficamente y temporalmente en un ambiente de grandes cambios históricos, políticos, sociales y tecnológicos.

⁶⁵ SCHARF, Aaron: *Op. cit.*, pág.152.

⁶⁶ SCHARF, Aaron: *Ibid.*, pág.153.

La crisis que evidentemente desencadenaron dichos cambios, afectó de cerca al mundo pictórico al asomarse en la escena artística una nueva herramienta que, en cierto sentido, contribuyó a la revolución en acto.

Tampoco es propósito de este trabajo sobredimensionar la influencia del movimiento Macchiaiolo en la escena pictórica internacional, o presentar el mismo como único agente de la auténtica revolución artística que se originó en el periodo histórico en lo que se desarrollaron.

Tan solo es intención del presente trabajo adoptar el mismo como solución/reacción paradigmática frente a una crisis (artística y no solo) compartiendo, en ese sentido, el pensamiento de Herbert Read:

*"Lo más que podemos admitir es que... en los periodos de crisis, que no coinciden en absoluto con los periodos de grandeza, se despiertan fuerzas insospechadas en los individuos..."*⁶⁷

Para entender la diferencia entre el planteamiento pictórico de los Macchiaioli y el de los Impresionistas, es fundamental también considerar que, mientras para estos últimos el trabajo de mancha hacía referencia a una necesidad de anotación inmediata, un impromptu mudado de lo musical a lo plástico⁶⁸, para los Macchiaioli, según sus mismas palabras, esta nunca se pudo referir meramente a la simplificación del boceto⁶⁹, sino a la necesidad de traducir a una pintura de corte realista, los resultados científicos del efecto lumínico. En este sentido, se ha considerado oportuno definir la pintura Macchiaiola cómo lumínica y realista.

⁶⁷ READ, Herbert: *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1ª edición, 1971, pág.18. Traducción de Enrique L. Revol de la edición original: *The grass roots of art*, Wakefield:, E.L. Hildreth & Co., 1946.

⁶⁸ POOL, Phoebe: *El impresionismo*, Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 1ª edición, 1991. Traducción de Jesús Pardo de la edición original: *Impressionism*, New York: Praeger, 1967, pág.90.

⁶⁹ SIGNORINI, Telemaco: *Polemica artistica*, en *La Nuova Europa* 2/188, 1862) reeditado en CECCHI, Emilio; BORGOTTI, Mario: *Macchiaioli Toscani d'Europa*, Catalogo della mostra, Firenze: Casa editrice Leo S. Olschki, Collana Iniziativa Europa Oggi, 1ª edición, 1963.

Por último cabe recordar, como ya apuntado en la Introducción, el carácter absolutamente inédito, en castellano, del material de referencia, por lo que la presente tesis pretende, además de alcanzar sus objetivos propios, favorecer a que otras investigaciones basadas en el movimiento Macchiaiolo, y cuya índole se precie de tales escritos, tomen pie en idioma castellano, considerando que el siglo XIX marca el principio de una globalización en la que artistas provenientes de países tales como Italia, Francia y España, empezaron a entrelazar sus experiencias y hallazgos artísticos de forma internacional, por lo que el estudio de los unos da pie a que se adquirieran herramientas aplicables a los otros⁷⁰.

A raíz de estas premisas, resulta pues claro que la elección del movimiento Macchiaiolo como marco pictórico de la presente investigación resulte de lo más apropiado.

No solamente se trata de una de las primeras muestras de artistas que coincidió con el nacimiento de la fotografía, sino que ofrece al investigador un conjunto de material que permite, a través del análisis de fuentes de primera mano, huir de interpretaciones *a posteriori* y obtener unos resultados que cumplen escrupulosamente con elementos comprobables.

⁷⁰ BRUGIONI, Donata: *Firenze e Parigi, dalla macchia all' impression*, en <http://www.fondazione-menarini.it/Minuti/Edizione-Artistica/2003> [consultado el 12/12/2013].

8.2. La motivación perceptivo-visual: el auge de la fotografía

En esta tesis doctoral se secunda la teoría, expuesta en el subcapítulo anterior, según la cual es la actitud de ruptura con el pasado lo que define una pintura de corte moderno. Sin embargo, se considera que esa actitud no hubiera sido posible de no ser por una serie de causalidades de las que la invención de la fotografía se postula como el punto de inflexión que define, de forma inexorable, el principio de otro tipo de concepto pictórico. Es a partir de las primeras obras pictóricas que se desarrollaron al mismo tiempo en que lo hizo la imagen fotográfica, cuando a nivel visual se percibe la necesidad de explorar otra manera de concebir la pintura misma, y es a partir de esa concepción de la pintura cuando la misma empieza, en algunas de sus múltiples ramificaciones, a desarrollarse hacia diferentes expresiones de las que valgan como ejemplo las primeras Vanguardias.

Sin embargo, tal como ha quedado demostrado en el estado de la cuestión de la presente tesis, en el apartado dedicado a las publicaciones editas a día de hoy en relación entre el auge de la fotografía y la pintura, los resultados que ofrecen dichos estudios no van más allá de una visión parcial del tema, ya que se limitan, en su mayoría, en ofrecer una mirada basada en los aspectos vinculados con la apariencia del fenómeno, omitiendo el carácter técnico del mismo.

En esta tesis, por lo contrario, se aboga por una visión multifactorial de los diferentes fenómenos artísticos, considerando que no es posible entender los mismos sin considerar el marco en lo que se desarrollan, sus motivaciones conceptuales y los elementos técnicos que soportan el entramado de lo simbólico.

La idea de que, con el auge de la fotografía, la misma adquiriese el rol de representación de la realidad usurpando de hecho lo que siempre había sido exclusiva de la pintura, la cual perdió como consecuencia su necesidad de búsqueda de la mimesis, refleja un razonamiento ingenuo basado en la constatación de la apariencia más superficialmente manifiesta de la pintura a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Es la aceptación de

una conexión de causa-efecto que no tiene en cuenta los múltiples sistemas de representación (o presentación⁷¹, en muchos casos) de diferentes conceptos de realidad (o verdad, en otros) que se han sucedido a lo largo de la historia del arte, además de no considerar el factor experimental de la pintura misma en el momento en que esta se ve afectada, en su universo de lo fáctico, por el cambio tecnológico que significa la aparición de una novedosa herramienta de trabajo.

De conformarnos con el aspecto más visible de la cuestión, aceptaríamos como único punto de encuentro entre pintura y fotografía en sus orígenes, el hecho de que la fotografía debió su éxito al hecho que se planteara como dispositivo imitativo de la realidad, de tiempos de ejecución más rápidos y de costes más accesibles respecto a la pintura.



Ilustración 3: William Edward Kilburn, *Daguerrotipo de Jenny Lind* (1848)⁷².

⁷¹ Se suele hacer coincidir el paso desde la representación a la presentación en el arte con los aspectos y las expresiones más actuales del mismo, como apunta Raúl Díaz-Obregón Cruzado en su artículo "*De la crisis de la representación en la pintura a la instalación artística*" <http://www.cesfelipesegundo.com/revista/Articulos2012/Ra%C3%BAID%C3%ADaz.pdf> [consultado el 08/01/2017]. En realidad, la dualidad entre las dos vertientes de la expresión artística conviven desde las primeras manifestaciones proto-artísticas como veremos en el capítulo 5.1. titulado "Un breve excursión en los planteamientos del espacio pictórico pre fotográfico según los principios de una ventana abierta o cerrada".

⁷²

<http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/object.asp?category=296&pagesize=100&object=2932511&row=4&detail=about> [consultado el 14/05/2016].

El hecho de que se explotaran comercialmente las primeras fotografías y los daguerrotipos mismos como instrumentos gracias a los cuales la posibilidad de contar con una imagen de uno mismo, de un retrato,



Ilustración 4: Jean Auguste Dominique Ingres, *Madame Moitessier* (1851) óleo sobre lienzo, National Gallery of Art, Washington DC.

era ahora una posibilidad al alcance de cualquiera y no, como en el caso de los retratos pictóricos, exclusiva de las clases más pudientes, queda patente comparando uno de los retratos fotográficos de William Edward Kilburn (ver Ilustración 3), pionero inglés en el uso del daguerrotipo que llegó, con su trabajo, a despertar el interés de la familia real británica, con el retrato que en la misma época Jean Auguste Dominique Ingres pintó de Marie-Clotilde-Inès de Foucauld, Madame Moitessier (ver Ilustración 4). Resulta

claro que, con su retrato, Kilburn persigue la emulación de los principios estéticos y los planteamientos hasta el momento adoptados por los pintores, y este ejemplo revela, por lo tanto, la indudable influencia que la pintura ejerce en la fotografía en sus orígenes.

La pose del sujeto captado por el daguerrotipo busca una referencia a lo pictórico, incluso el decorado recuerda la escenografía



Ilustración 5: William Edward Kilburn, *Retrato de mujer* (alrededor de 1846), daguerrotipo coloreado a mano⁷³.

⁷³ <http://www.photohistory-sussex.co.uk/dagprocess.htm> [consultado el 21/11/2016].

de una obra pictórica del mismo tema

Hasta el problema de la falta de color de las primeras imágenes fotográficas parece encontrar remedio en la práctica del colorido a mano (ver Ilustración 5).

Gracias al dominio de este procedimiento que demanda cierta pericia manual, William Edward Kilburn se dio a conocer como artífice de unos productos comparables a pinturas de miniaturas.

Se trata, claramente, de un intento de acercar aún más la imagen fotográfica a una representación lo más fiel posible a la realidad⁷⁴, llevado a cabo por artesanos (ver Ilustración 6) de gran maestría.

Artesanos que, para llevar a cabo su tarea, usaban instrumentos y herramientas propias de la actividad pictórica (ver Ilustración 7).

Nos encontramos por lo tanto frente a una herramienta novedosa, cuyos costes y tiempos de producción contenidos, permiten la realización de un gran número de piezas al alcance de la mayoría de la población, y que rápidamente evoluciona



Ilustración 6: Anónimo, coloreado de ferrotipo⁷⁵ y su asistenta con herramientas de trabajo⁷⁶.

⁷⁴ Una realidad pictórica, que es la única que todavía impera.

hasta llegar a ofrecer resultados aparentemente comparables con la pintura.

Sin embargo, y para esclarecer y contextualizar debidamente esa causa a la que se hace referencia, en el presente trabajo de investigación se considera, como premisa, la evidencia de un hecho: las imágenes fotográficas obtenidas con artilugios fotográficos primitivos y todavía poco elaborados, resultaban todavía deficientes por lo que a grado de definición se refiere.

En especial modo, las fotografías tomadas en exteriores o en interiores con fuerte iluminación (recurso, este último, largamente utilizado para plantear la pintura de retrato), presentaban zonas sobreexpuestas, es decir donde las zonas más claras resultasen “quemadas” para que las de sombras conservasen cierta definición, o por lo contrario, zonas subexpuestas, donde los tonos más oscuros aparecen “empastados” para que en las más luminosas se pudiese percibir algún detalle.



Ilustración 7: Kit para el coloreado de imágenes fotográficas (alrededor de 1890). Incluye ampollas con médium, tubos de pintura al óleo, pincel, placas de cristal y un *crystoleum*⁷⁷ completamente ejecutado⁷⁸.

Considérese en este sentido el ejemplo que se facilita (ver Ilustración 8). La fecha de producción de la misma imagen fotográfica (entre 1899 y

⁷⁵ <http://www.fotonostra.com/glosario/ferrotipo.htm> [consultado el 23/04/2014].

⁷⁶ <http://www.luminous-lint.com/app/image/27457642612032761699831/> [consultado el 17/09/2015].

⁷⁷ <http://storiadellafotografia.blogspot.com.es/2013/05/crystoleum-convex-miniature-chromo.html> [consultado el 20/04/2014].

⁷⁸ <http://www.luminous-lint.com/app/image/5195205335190111307686450647/> [consultado el 12/09/2016].

1900) la posiciona como un objeto que no se produjo en los primerísimos años de la experimentación fotográfica, y el autor, Eugène Atget, fue un fotógrafo destacado de su tiempo.



Ilustración 8: Eugène Atget, Fort de la Halle (Market Porter) (1899-1900), J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California.

Sin embargo, los vicios de esas imágenes resultan patentes al ojo menos experto: para que la sombra proyectada por el ala del sombrero (la zona más oscura de la imagen, en el círculo rojo) no dificultase la definición del rostro del retratado, el fotógrafo tuvo que sobreexponer ligeramente la imagen, obteniendo así un efecto casi totalmente quemado (es decir, con un resultado visualmente blanco) en las zonas más iluminadas (ejemplificadas en el círculo azul).

En otros casos, los tiempos de exposición demasiado dilatados no permitían registrar claramente un sujeto en movimiento, como queda patente en el caso de animales escurridizos (ver Ilustración 9).

Basándonos en esta premisa, y procurando huir de las frívolas constataciones de unos hechos (es decir, en cuanto aparece la fotografía, la pintura pierde su rol representativo de la realidad), se considera oportuno analizar las evidencias técnicas y metodológicas con las que se enfrentaron los artistas que utilizaron aquellas imágenes fotográficas primitivas y asentaron las bases de la pintura contemporánea para esclarecer que esas primeras imágenes fotográficas, tal como resultará claro, plantearon ciertas problemáticas de tipo perceptivo-visual en los artistas que las usaron, y que por lo tanto un razonamiento que quiera ahondar en la relación de causa y efecto en este tema, obliga a que se investigue en lo cardinal que llegaron a resultar dichas problemáticas perceptivo-visual.



Ilustración 9: Anónimo, *Retrato de hombre con perro* (alrededor de 1870), ambrotipo, George Eastman House Collection, New York.

Para asentar las bases de un estudio de esa índole, se considera oportuno considerar la imagen fotográfica como último eslabón, en la época en la que se desarrolló, de una serie de artilugios ópticos en los que a lo largo de la historia del arte los artistas confiaron, herramientas que influyeron, además que en los sistemas de representación, en el concepto mismo de lo que es posible representar.

Analizando, por lo tanto, las soluciones técnicas aplicadas a algunas de las primeras obras pictóricas que en esa imagen fotográfica se basaron

sin prescindir de ciertas premisas, será posible desentrañar la problemática de la que surge la pintura contemporánea.

Por otro lado, un estudio objetivo de las de lo que realmente hace manifiesto, a nivel no solo visual, sino también perceptivo y simbólico, ese tipo de nueva imagen, permite elaborar un estudio que une, por la misma materia constituyente del tema en análisis, el universo del significado y del significante de lo real.

8.3. La solución técnica: respecto a lo *non finito*

A partir del análisis superficial de cierto número de obras pictóricas coincidentes con el auge de la fotografía, se aprecia como las mismas a menudo presentan áreas de mayor o menor tamaño, donde la capa pictórica disminuye consistentemente de grosor respecto a la remanente superficie pictórica. A menudo, la única traza de pintura presente en dichas zonas es una tenue veladura o lavado, llegando a darse el caso de áreas que no presentan capa pictórica alguna, dejando visible el soporte.

A lo largo de esta tesis se planteará una comparación entre las imágenes fotográficas que actuaron como referencia para dichas obras pictóricas, buscando la relación entre las problemáticas perceptivo-visual que expresan las primeras y las soluciones técnico-conceptuales adoptadas en las obras.

Se considera oportuno plantear una comparación entre esas zonas sin acabar y el recurso técnico denominado *non finito*, recurso que, cabe recordar, está rodeado por un aura de indefinición al no haberse hallado, a día de hoy, prueba cierta de su motivación⁷⁹. A través del paralelismo entre los resultados hallados en este estudio y los únicos ejemplos de *non finito* comprobados⁸⁰, se pretende finalmente determinar, de forma posiblemente definitiva, lo que efectivamente es lo *non finito*.

En esta fase introductoria de las tres vertientes clave en las que se fundamenta la presente tesis, y en particular respecto a la cuestión de lo *non finito*⁸¹, resulta oportuno precisar, a modo de premisa, acerca de la

⁷⁹ En el siguiente capítulo se profundizará de forma más extensa sobre el único modelo interpretativo de lo *non finito* a día de hoy, el de Michelangelo Buonarroti, así como sus factores conceptuales y metodológicos.

⁸⁰ Ejemplificados por ciertas obras escultóricas de Michelangelo Buonarroti.

⁸¹ Dada la naturaleza del presente trabajo, se considera necesaria la inclusión en el mismo de un glosario de todos aquellos términos técnicos pertenecientes al lenguaje específico hablado en la Toscana que, por necesidades de redacción, se ha decidido incluir sin traducir en el texto.

expresión y su adecuada traducción al idioma castellano, considerando “no acabado”, *-non finito-* como término más apropiado frente a “inconcluso”, *-incompiuto-*, dos significados solo aparentemente equivalentes por el carácter de falta de finitud, pero cuya aplicación encubre una sustancial divergencia de intención, por parte del artista, frente a su obra⁸².

Se concibe pues una obra como “inconclusa”, cuando su estado concierne agentes causantes que no están relacionados directamente con una determinación en ese sentido por parte del artista, de lo que valga como ejemplo *Retrato de la señora de Pérez de Ayala* (ver Ilustración 10), el último trabajo pictórico que Joaquín Sorolla y Bastida dejó inconcluso a raíz de un ataque de hemiplejía que, además de dejarle invalidado, le llevaría a la muerte.



Ilustración 10: Joaquín Sorolla y Bastida, *Retrato de la señora de Pérez de Ayala* (1920), óleo sobre lienzo, Museo Sorolla, Madrid, España.

Radicalmente distinta es la circunstancia en la cual el artista, voluntariamente, deja una obra en una etapa de “no acabado”, y esta no se

⁸² URIBE HANABERG, Verónica: *Op. Cit.*, pág.16.

puede definir como boceto o esbozo ni como estudio previo –por lo menos hipotéticamente- a un trabajo de mayor envergadura⁸³.

Haciendo pues referencia de forma indispensable a esta última condición, en la presente tesis se pretende efectuar una operación de transferencia de lo *non finito*, desde el campo de lo escultórico donde tradicionalmente se ubica⁸⁴, hacia lo pictórico, y enfocando el análisis en relación a la obra del movimiento Macchiaiolo que lo empleó, como quedará patente, de forma continuada y absolutamente consciente⁸⁵.

⁸³ PEDRETTI, Bruno: *Op. cit.*, pág.6.

⁸⁴ MALTESE, Corrado (editado por): *Le tecniche artistiche*, Milano: Ugo Mursia Editore, Collana Strumenti per una nuova cultura, 18ª edición, 1973, pág.25.

⁸⁵ A día de hoy persiste la confusión entre los dos términos y el concepto que cada uno expresa. Véase en este sentido cómo se describe el estadio al que a menudo también dejaron los impresionistas sus obras en un ensayo que se centra en la técnica de los mismos. CALLEN, Anthea: *Técnicas de los impresionistas*, Madrid: Tursen / Hermann Blume, 2ª edición, 1999, pág.128. Traducción de Juan Manuel Ibeas de la edición original: *Techniques of the Impressionists*, London: QED Publishing Limited, 1980.

9. Un acercamiento a lo *non finito* acreditado. El caso de Michelangelo Buonarroti: motivación, técnicas y recursos

Si bien lo que en este trabajo se quiere abordar es el tema de lo *non finito* en pintura, resulta necesario, a modo de prólogo, referirse al mundo de la escultura principalmente porque es ahí donde este se ha hallado y reconocido⁸⁶.

En concreto, es preciso hacer referencia a las motivaciones, técnicas y recursos que se asocian a cierta parte de la producción escultórica de Michelangelo Buonarroti, cuyo nombre, ya por sus contemporáneos⁸⁷, se ve asociado al término que aquí nos atañe.

El variado catálogo de teorías que intentan aclarar las motivaciones que llevaron a Michelangelo a valerse de dicho recurso comprende hipótesis acerca de una posible pérdida de interés por la obra en curso de creación, ocasionalmente en relación con supuestos periodos de malestar anímico del artista o con su conocida propensión a la insatisfacción.

Otra conjetura apoyada por numerosos investigadores, lo considera un recurso para dotar la obra de mayor carga expresiva.

Sin embargo, a la hora de abordar cualquier trabajo de investigación basado en el rigor, es imprescindible dejar a un lado las meras conjeturas y apoyarse en hechos comprobables, y al hacerlo, es posible observar cómo todas estas hipótesis son perfectamente compatibles si se considera la metodología de trabajo del artista que, recordemos, asociaba a la idea de forma divina preconcebida (el *concetto*), variaciones e improvisaciones a lo largo de todo el trabajo de ejecución para alcanzar esa forma ideal ya presente en el mármol.

⁸⁶ RECUPERO, Jacopo: *Op. cit.*, pág.21.

⁸⁷ BURUCÚA, José Emilio: *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1ª edición, 2006, pág.155.

Una vez desaparecida la posibilidad de llegar a la misma, se disuelve la posibilidad de cualquier acción ulterior por su parte⁸⁸.

Lo *non finito*, pues, es el reconocimiento de la falibilidad humana, y de su imposibilidad de encumbrarse en la tarea de la creación.

⁸⁸ ALVAREZ GONZÁLEZ, Marta: *Op. cit.*, pág.149.

9.2. El procedimiento de “contaminación pictórica”

Las palabras del mismo Michelangelo nos descubren una visión casi-animista del trabajo del escultor cuya tarea reside, según afirma, en hallar esa misma idea de forma ya presente, circundada de materia superflua, dentro del bloque de mármol. Por eso, afirma:

*"Non ha l'ottimo artista alcun concetto ch'un marmo solo in sé non
circoscriva col suo cuperchio, e solo a quello arriva la man che ubbidisce
all'intelletto."*⁸⁹

Solo así la mano aprehenderá esa forma para manifestarla “A forza di levare”, es decir quitando (lo sobrante, N. del A.). Para hacerlo, y yendo aparentemente en contra de toda lógica escultórica, Michelangelo ataca el bloque por una de sus caras y como mucho por dos cuando se prevé una visión de canto⁹⁰, de manera que las formas van surgiendo del bloque como si estuvieran “*emergiendo del agua de una cuenca que lentamente se vacía*”⁹¹, lo cual se acerca, indudablemente, a la forma de abordar la creación de un bajo relieve, así como resulta patente observando lateralmente el llamado *Joven Esclavo* (ver Ilustración 11) que, junto otras tres figuras de índole semejante, representa probablemente el ejemplo más

⁸⁹ “El mejor artista no tienen ningún concepto que un mármol no encierre en su interior, y solo a este llega la mano que obedece al intelecto.” (traducción de la autora) BUONARROTI, Michelangelo; GUASTI, Cesare (editado por): *Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore et architetto*, Firenze: Le Monnier, 1ª edición, 1863, pág.173. Transcripción del texto original: *Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo Nipote*, Firenze, 1623.

⁹⁰ Hay testimonio de Vasari y Cellini, seguidores de la obra de Michelangelo, a propósito del hecho de que el mármol debiese ser “atacado” desde la cara frontal. Los dos afirman que la obra escultórica tuviese que trabajarse, inicialmente, como si de un relieve se tratase, ironizando además a propósito del procedimiento de trabajar por todos los lados del bloque y encontrándose, a continuación, con una visión lateral y posterior que no coincide con la frontal, hecho que supone el uso de “parches” de mármol, procedimiento que según Cellini “... è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente.”, es decir, “...arte de zapateros que además lo hacen muy mal.” CELLINI, Benvenuto: *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta. Ridotta a buona lezione ed illustrata da G. Palamede Carpani*, Milano: Nicolò Bettoni, 1ª edición, 1821, pág.310. Transcripción del texto original: *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*, 1558-1567.

⁹¹ ACIDINI LUCHINAT, Cristina: *Michelangelo pittore*, Milano: Federico Motta Editore - 24 ore cultura, 1ª edición, 2007, pág.310.

universalmente conocido de presunto *non finito*. Sin embargo, ninguna de ella se puede definir como tal, ya que el autor abandonó el proyecto para dedicarse a otro. Se trata por lo tanto de obras inconclusas, y la imagen aquí incluida tiene el solo fin de ilustrar la metodología de trabajo del artista al abordar el bloque de mármol por un solo lado.



Ilustración 11: Michelangelo Buonarroti, *Joven Esclavo* (alrededor de 1525-1530), visión lateral. Galleria dell'Accademia, Firenze, Italia.

Más adecuado para el presente trabajo, resulta el tratamiento formal del *Tondo Pitti* (ver Ilustración 12), bajorrelieve en el que conviven a la vez zonas de altorrelieve, específicamente en referencia a la zona de la cabeza de la Virgen María, e incluso uno *stiacciato*, en el San Juan Bautista únicamente esbozado.

Respecto a la cuestión de abordar el trabajo escultórico a la manera de Michelangelo, resulta esclarecedor cómo, el mismo Vasari, enaltece esta forma de trabajar ironizando sobre aquellos escultores que, por lo contrario, atacan el bloque por todos los lados, mientras Cellini, habla de lo *non finito* de Michelangelo como un método de “*contaminación pictórica*” para suplir, de esa forma, a deficiencias escultóricas⁹².

⁹² BALDINI, Umberto; BUONARROTI, Michelangelo; PERUGI, Liberto: *Op. cit.*, pág.11.

Aún sin entrar en el mérito de la que parece más una lucha de egos entre dos formas de entender la creación en este caso escultórica, resulta esclarecedor el uso del término, ya que la misma revela una coincidencia entre la escultura tal y como la concibe Michelangelo, y la creación pictórica, materializada, concretamente, en la forma de abordar la obra.

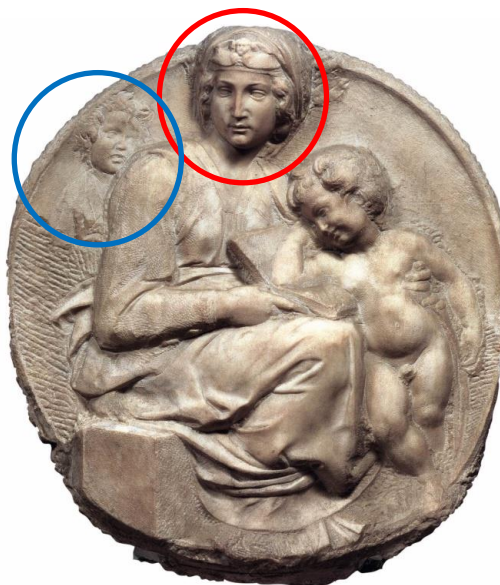


Ilustración 12: Michelangelo Buonarroti, *Tondo Pitti* (alrededor de 1503-1505). En el círculo rojo, la zona de altorrelieve, en el círculo azul, la de stiacciato. Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Italia.

En ese sentido es posible considerar que, tal como el pintor se posiciona frente al soporte pictórico, Miguel Ángel lo hace con una de las caras del bloque de mármol. Y es a partir de este elemento común que es posible trazar un paralelismo.

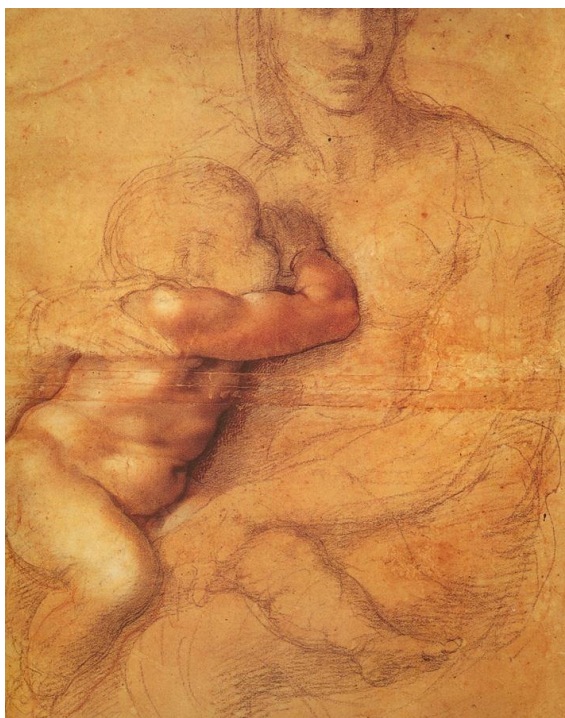


Ilustración 13: Michelangelo Buonarroti, *Madonna col bambino* (alrededor de 1525), lápiz, sanguina, *biacca* y tinta sobre papel, Casa Buonarroti, Firenze, Italia.

De hecho, el mismo Michelangelo proporciona la clave de la aplicación pictórica de lo *non finito* (ver Ilustración 13) en un boceto que contiene en sí todas las claves de las futuras obras pictóricas que en esta tesis se tomarán en consideración.

9.3. El método para representar lo imperfecto

Analizando toda la producción escultórica de Michelangelo, se puede extrapolar un dato fundamental. Las obras propias de la madurez del artista, al igual que las de la juventud, reflejan una confianza en la posibilidad de representar el *concetto*, la "divina imagen". Todavía, las obras de la vejez, condicionadas por un ánimo cada vez más atormentado por una crisis religiosa y moral personal relacionada, también, con la Reforma Protestante y la Contrarreforma Católica cuyos dogmas y creencias, como queda reflejado en numerosos documentos autobiográficos, afectaron la conciencia del artista⁹³, dejan patente el uso de este recurso para, además, cuestionar la posibilidad que la creación artística propia de lo humano, por lo tanto imperfecto, pudiese y debiese aspirar a reflejar la perfección de lo divino, de lo que se deduce la obra como forma no-explicitable:

*"Se ben concetto ha la divina parte il volto e gli atti d'alcun, un po' di quello doppio valor con breve e vil modello dà vita a' sassi, e non è forza d'arte."*⁹⁴

Y como consecuencia, resulta coherente dejar una obra en un estadio anterior, teóricamente, al de perfecto acabado (ver Ilustración 12), y dejarse llevar, anticipando en este sentido muchas de las inquietudes y soluciones estilísticas de los siglos futuros, por la imperfección que conlleva una acción cada vez más frenética, estilísticamente suelta, en un desesperado esfuerzo para acercarse a esa meta que, en el fondo, se reconoce como inalcanzable.

Ya Giorgio Vasari vislumbra en lo *non finito* de Michelangelo una toma de conciencia de la imperfección que, como consecuencia

⁹³ ROLFE PRODAN, Sarah: *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry and Art in Sixteenth-Century Italy*, New York: Cambridge University Press, 1ª edición, 2014, pág.5.

⁹⁴ "Si la porción que es divina ha concebido bien el rostro y los gestos de alguien, un poco de ese doble valor sobre un pequeño y vil modelo, puede dar vida a las piedras, y eso no es poder del arte" (traducción de la autora). Es decir que el "poder" del que habla Michelangelo, va más allá del arte, ya que solo lo divino es tan perfecto. BUONARROTI, Michelangelo; GUASTI, Cesare (editado por): *Op. cit.*, pág.LXVI.

aparentemente ilógica, desvela la implícita perfección de una obra esbozada:

"Si conosce [...] *nella imperfezione della bozza la perfezione dell'opra*..."⁹⁵

Opinión compartida por Xavier de Salas que lo considera, además, como la expresión de una toma de conciencia, por parte del escultor, de sus propios límites⁹⁶.

En la práctica, lo *non finito* se traduce en dejar visible la textura producida por el uso de *gradine* de diferentes formas y tamaños (ver Ilustración 14), de lo que es posible obtener una serie de elementos que nos proporcionan una correlación con lo pictórico y, en particular, con la investigación llevada a cabo por los Macchiaioli en la mitad del siglo XIX.



Ilustración 14: Michelangelo Buonarroti, *Tondo Pitti* (alrededor de 1503-1505), detalle. Se advierten las diferentes texturas y tratamientos de la superficie marmolea. Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Italia.

⁹⁵ "Se reconoce [...] *en la imperfección del esbozo la perfección de la obra*" (traducción de la autora) VV.AA.: *Atti del convegno di studi michelangioteschi*, Città di Castello: Ateneo romano, 1ª edición, 1966, pág.228.

⁹⁶ DE SALAS Xavier: *Op. cit.*

A nivel formal, se percibe la importancia de la *bozza* o *abbozzo* como elemento digno de consideración⁹⁷. La visibilidad de la huella de las *gradine*, conjuntamente a la sugerencia en el sentido de cierta *sprezzatura* hace manifiesto, además del valor sensorial de la materia, la transcendencia de la obra artística como objeto en sí, y no como representación más o menos verídica de otra realidad, lo cual se asienta en el establecimiento de un filtro interpuesto entre el espectador y esa realidad ajena. En el caso de lo *non finito* de Michelangelo, ese filtro es la misma materialidad del mármol, que lejos de ser disimulado, se enaltece con cada huella de herramienta.

Es preciso, por último, considerar esa implícita imposibilidad de representación que tanto en la obra *non finita* de Michelangelo, como en la correspondiente Macchiaioli que más adelante se tomará en consideración, está relacionada con un momento histórico marcado por cambios sociales y políticos que, directa o indirectamente, afectan el orden preestablecido y favorecen la concienciación en ese sentido.

⁹⁷ Recordemos que el Tondo Pitti es un encargo que Michelangelo llevó a cabo al mismo tiempo en que se estaba dedicando al David.

10. Los Macchiaioli como paradigma de la creación pictórica en tiempo de crisis

En el primer capítulo se han delimitado, ofreciendo una visión panorámica de los mismos, aquellos elementos sobre los que se pretenden establecer las teorías que sustentan la presente tesis doctoral.

A partir del presente capítulo, se irán desarrollando los atributos que permitirán trazar analogías y equivalencias y, en particular, en la presente sección se consideraran aquellas componentes que, entrelazándose, han configurado el ambiente del que surge, casi de forma ineludible, un movimiento como el que aquí se considera.

Conscientes de que por su naturaleza este trabajo precisa que el discurso a desarrollar se inserte dentro de un marco de lo que dependen los resultados artísticos que aquí se consideran, y que en general el ambiente en el cual se desarrolla cualquier movimiento artístico, máxime en una situación de crisis sistémica, no puede sino influir e influenciar la visión del mundo de los artistas que en ese mundo se mueven, se considera necesario ofrecer una visión de aquella situación que hizo posible, y es más, propició el origen del movimiento de los Macchiaioli y ofreció el ambiente dentro del cual se desarrollaron.

Para hacerlo, hay que tener en cuenta, además de los cambios que sufrió el mundo occidental (lo que se podría definir como macrocosmos) a lo largo del siglo XIX, todo ese conjunto de elementos específicos de una región como la Toscana (microcosmos) donde, por obvias razones, el peso de la historia del arte se hace más pujante e, incluso, castrante.

En este sentido pues, el movimiento Macchiaiolo adquiere un carácter paradigmático de reacción a una crisis que, en el momento histórico en el que se desarrolla, engloba todos los ámbitos sociales e artísticos. Una crisis total por lo tanto, que hace ineludible una respuesta que se exprese a todos los niveles.

Esta visión globalizante de una crisis que influye en todos los aspectos que a su vez configuran el ambiente en el cual se desarrolla la producción artística es compartida por Herbert Read, que, en su *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, ensayo en el que se dedica justamente en ahondar en la relación entre la génesis del arte contemporáneo y la Revolución Industrial, opina:

*"La crisis que se ha venido desarrollando en la civilización contemporánea desde el advenimiento de la Revolución Industrial tiene, al igual que un aspecto económico, un aspecto cultural."*⁹⁸

Ampliando el discurso, resulta claro que lo que Read define como aspecto económico puede englobar elementos aparentemente tangenciales, es decir las componentes políticas y sociales, inclusive el asunto meramente territorial.

Por ello, a raíz de la subscripción que en este trabajo se efectúa del pensamiento de Read, y admitiendo por lo tanto que un análisis del asunto en lo que este trabajo se centra no puede obviar una catalogación del mismo dentro de su propio marco, se considera oportuno organizar la presentación de los elementos propios de dicha crisis dedicando a los mismos los dos sub-capítulos que siguen aun sin olvidar que dicha operación se efectúa, como no podría ser de otra forma, bajo unos presupuestos de pura introducción temática y dejando, por lo tanto, que eventuales futuros trabajos de investigación se centren en el desarrollo más amplio de los mismos.

⁹⁸ READ, Herbert: *Op. cit.*, pág.27.

10.1. Marco histórico, político y social

Mientras es posible considerar el siglo XIX como el principio de cierta globalización cultural que en esa época empieza a afectar los países del viejo continente, a nivel político, y por lo tanto social, los cambios que atañen un determinado país todavía tardan en tener claras repercusiones en los demás estados.

Si bien es verdad que, de forma ineludible, la Revolución Industrial se va progresivamente imponiendo en todos los rincones de la vieja Europa, la capacidad de acogida y aplicación al sistema nacional de las transformaciones que la misma Revolución implica, dependen principalmente del nivel de desarrollo de cada zona.

Hay por lo tanto una neta disparidad entre el macro y el microcosmos, aunque las variaciones que afectan el primero, paulatinamente va contaminando los correspondientes sectores del segundo.

En este sentido resulta interesante constatar cómo aquellos países que resultarán aventajados en el momento en el que se presenta la cita con la modernidad, son aquellos que ya tienen una clara vocación nacional, y donde la sociedad ya expresa, aunque de forma a menudo tibia, esa ebullición que hace presagiar el acercamiento de un cambio.

La revolución industrial marca de forma inequívoca un empuje al conocimiento y progreso científico.

El hecho que recuerda Phoebe Pool respecto a lo ocurrido cuando en Francia Théophile Gautier fue nombrado director de la prestigiosa revista literaria *La Revue de Paris* y tuvo que acceder a incluir temas científicos a raíz de las presiones de la demanda pública⁹⁹, no es fruto de la coincidencia. Emile Zola en uno de sus artículos parece entender la importancia que el

⁹⁹ POOL, Phoebe: *Op. cit.*, pág.12.

conocimiento científico va adquiriendo también en el campo del arte cuando afirma que:

*"... hoy el viento sopla a favor de la ciencia."*¹⁰⁰

Hay, en ese sentido, que recordar cómo el progreso y las máquinas afectan y transforman el aspecto del paisaje urbano y rural (ver Ilustración 15), pero sobre todo manipula, perturbándolo, el imaginario colectivo, para entender que esa demanda responde a una necesidad de incorporar ese conjunto de competencias que plantea un mundo dominado por la ciencia, a través de la comprensión de sus mecanismos e incógnitas.



Ilustración 15: Autor desconocido, imagen de la construcción de la Presa de Asuán (alrededor de 1899).

Los nuevos inventos y descubrimientos, plantean controversias, y cuando la realidad misma parece abocada a una alteración tan profunda, el

¹⁰⁰ HEMMING, Frederic William John; NIESS, Robert Judson (editado por): *Zolas Salons*, Paris: E. Droz, 1ª edición, 1959.

gremio intelectual no tarda en poner en tela de juicio hasta el concepto mismo de lo que es real¹⁰¹.

Sin olvidar que una reflexión de ese tipo pertenece al mundo de la cultura, es curioso apuntar a los varios ecos de la misma que se producen de forma más popular y corriente.

La manipulación fotográfica permite plantear diversiones visuales entre lo que es y lo que parece, jugando con la supuesta legitimidad de la imagen fotográfica (ver Ilustración 16).

Italia, en ese sentido, presenta una situación de cierto retraso. No hay que olvidar las

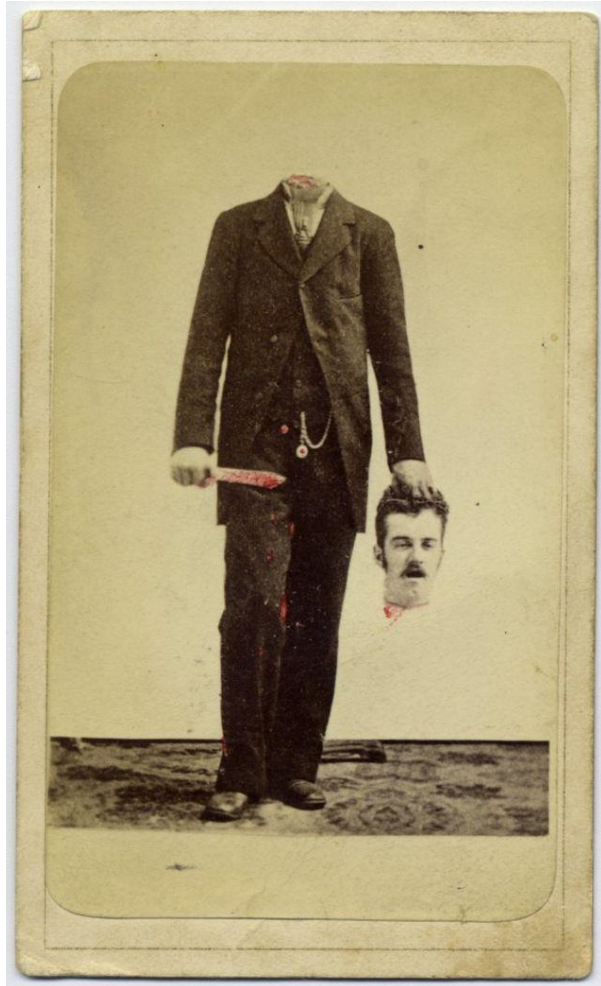


Ilustración 16: Autor desconocido, *Hombre decapitado sujetando un cuchillo ensangrentado y su propia cabeza* (alrededor de 1875), George Eastman House Collection¹⁰².

¹⁰¹ El concepto de realidad, de lo que es real, recubre, como se verá en los capítulos siguientes, la trascendencia propia de los pilares en los que se fundamenta la "nueva" pintura. Se recuerdan, en este sentido, las palabras de Phoebe Pool: "tanto para pintores como para escritores, "lo verdadero" estaba sustituyendo a "lo bello" como expresión elogiosa." POOL, Phoebe: *Op. cit.*, pág.12. Todavía en 1903, en su premisa al ensayo "El problema della Forma nell'arte figurativa", Adolf von Hildebrand confunde la naturaleza (es decir lo real) con su percepción, imprecisión que por otro lado afectará, en algunos casos, otras vertientes del desarrollo de su ensayo. HILDEBRAND (VON), Adolf: *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Palermo: Aesthetica edizioni - Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica, 1ª edición, 2001, pág.35. Traducción de Andrea Pinotti y Fabrizio Scrivano de la edición original: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz & Mündel, 1893.

¹⁰² <http://www.eastman.org/> [consultado el 14/09/2016].

guerras intestinas que, en ese periodo histórico, le sacuden, así como la abundancia de sentimientos provincialistas a menudo contrastantes que le caracterizan.

Es a partir de 1861 cuando se unifica como nación (ver Ilustración 17), y es solo a partir de ese momento cuando el país emprende la tarea de buscar su identidad nacional.

Hasta aquel momento, las diferentes regiones presentan substanciales diferencias de desarrollo cultural e industrial.



Ilustración 17: Mapa de Italia en el periodo de la unificación. Las fechas indican el año de anexión.

En oposición a la situación de otros países europeos (Francia, Alemania o Inglaterra), donde ya se va afirmando la revolución industrial y las consiguientes luchas por unos ideales de libertad, el paisaje de la gran mayoría (exceptuando Lombardía y Piamonte) de las diferentes zonas que componen el recién unido país todavía no presentan trazas significativas de asentamientos industriales, y la agricultura, fuente principal de sustento, se desarrolla de forma tradicional, sin maquinarias que ayuden a los campesinos y sus animales.

Compárese, en este sentido, la apariencia de París en el siglo XIX, que bien, por sus calles abarrotadas podría referirse a la actualidad de no ser por la presencia de carruajes de varios tipos (ver Ilustración 18), y una imagen de Roma tomada en el mismo momento histórico (ver Ilustración 19).



Ilustración 18: Autor desconocido, *Paris - Boulevard des Capucines et le Grand Hotel*, tarjeta postal, siglo XIX.

Si bien en los dos casos se reproduce una escena urbana de una gran capital europea, resulta obvia una diferencia fundamental entre las dos realidades: Paris se presenta como una metrópoli moderna y en plena ebullición, mientras la escena que se desarrolla en Roma, la muestra como una urbe cuyo parecido con un pueblo que, a pesar de la monumentalidad de sus construcciones (la Puerta de San Giovanni que se abre en las murallas aurelianas en este caso), sigue todavía anclado en un pasado arcaico y, respecto al momento histórico, subdesarrollado.



Ilustración 19: Autor desconocido, *Roma, fuori Porta San Giovanni* (entre 1800 y 1900).

Sin embargo está a punto de imponerse el llamado Resurgimiento, un momento histórico cargado de grandes ideales y esperanzas¹⁰³ que será, al igual que lo fue el Renacimiento, el caldo de cultivo que impulsará grandes cambios en el mundo de la creación artística. Y es justamente durante el Resurgimiento cuando se desarrolla un movimiento pictórico que estará tan estrictamente relacionado con el mismo que, todavía hoy en día:

*"Nell'immaginario collettivo italiano l'epopea risorgimentale è associata a un livornese, il celebre pittore Giovanni Fattori..."*¹⁰⁴

Siendo Giovanni Fattori el máximo exponente del movimiento Macchiaiolo.

¹⁰³ DE GRADA, Raffaele: *Op. cit.*, pág.21.

¹⁰⁴ *"En el imaginario colectivo italiano la historia épica del Resurgimiento está conectada con un livornés, el célebre pintor Giovanni Fattori..."* (traducción de la autora) LAZZARINI, Maria Teresa: *Risorgimento e Arte a Livorno: il popolo protagonista* en BERTINI, Fabio; LAZZARINI, Maria Teresa; FORNACIARI, Pardo; PARDINI, Mauro: *Arte, cultura, spirito popolare a Livorno. Il sentimento della città nel Risorgimento nazionale* Livorno: Amici dei Musei e dei Monumenti Livornesi - Casa Editrice Debatte Otello, 1ª edición, 2012, pág.19.

10.2. Marco artístico, o de la forma en que todos estos elementos se reflejan en el espacio de la creación

A raíz de lo expuesto anteriormente, se puede suponer que, de la misma forma, es decir a causa de la convergencia de susodichas características históricas, políticas, sociales y culturales, también el arte italiano experimentase cierto retraso evolutivo respecto a los países cercanos. Como ya se ha expuesto, dicha afirmación no resulta del todo equivocada, sin embargo, la gran segmentación según regiones todavía caracterizadas por una intensa conciencia de identidad propia, favorece la multiplicación de un nutrido número de diferentes tipos de movimientos y escuelas pictóricas que si bien en algunos casos persiguen los mismos fines artísticos, en otros expresan modos, métodos y propósitos opuestos, generando de esta forma un crisol de heterogeneidades artísticas favorecedoras de ulteriores desarrollos de los más dispares, además de un intercambio de influencias entre los exponentes de las mismas.

Entre susodichas escuelas y movimientos valgan como ejemplo, además de los Macchiaioli toscanos, la Escuela de *Posillipo*, la Escuela de *Resina* y el Verismo napolitanos, la *Scapigliatura* lombarda, la Escuela de *Rivara* piemontesa y el Divisionismo de las regiones del norte, exponentes algunos de un sentir pictórico anclado a cierto tardo-romanticismo, investigadores otros de las posibilidades plásticas ofrecidas por los últimos descubrimientos en el campo de la óptica, y exploradores, otros aun, de posibles puntos de encuentro entre las poéticas plásticas y literarias centradas en cierto espíritu de rebeldía hacia el romanticismo¹⁰⁵.

Se puede por lo tanto afirmar que, a pesar de una situación de general fragmentación, los numerosos contactos entre los exponentes de movimientos tan diferentes y en ocasiones en las antípodas, propiciaron que en el recién nacido país italiano se estableciese un ambiente culturalmente fecundo.

¹⁰⁵ <http://www.mhra.org.uk/Downloads/PierIntro.pdf> [consultado el 20/03/2014].

Sin embargo, en ese magma todavía por perfilar de la que se compone el universo cultural de la joven nación italiana, es la región Toscana el lugar donde se concreta el movimiento que, bebiendo de las experiencias proporcionadas por las diferentes corrientes, se reafirma frente a los demás como agente de una nueva manera de entender la pintura.

Los rasgos que favorecen esa confluencia son de diferente naturaleza: por un lado, la posición estratégica de la región, situada entre el sur basado prevalentemente en la agricultura y la ganadería y el norte, que ya encabeza los cambios del progreso industrial, la posiciona como fulcro material entre las dos situaciones. Por otro lado, su patrimonio artístico atrae a muchos artistas e intelectuales extranjeros, bien interesados en el *Grand Tour* o en el estudio de los maestros del pasado.

Por último, la naturaleza de Florencia como ciudad atenta a ciertas libertades, atrae a muchos artistas provenientes de las diferentes partes de la península, lo cual favorece que ahí se genere un nexo entre los ideales más progresistas encabezados por intelectuales propensos a la unión y el progreso por un lado, y una visión más conservadora de los elementos identificativos de una sociedad prevalentemente rural.

No es casual, por lo tanto, que los jóvenes artistas que más tarde conformarían el núcleo del movimiento Macchiaiolo, tuviesen una visión aventajada de lo que Italia, como país, estaba a punto de ser. En ese sentido cabe hacer hincapié en la magnitud de la sensación general de inquietud e incluso desasosiego percibido a raíz de los cambios no solo políticos y sociales que afectan el recién unificado país italiano, sino incluso de lo que puede ser una pintura que sea capaz de asumir el rol de relatar un tiempo tan convulso, así como, de forma aparentemente contradictoria, el clima de general expectación y confianza en lo que iba a ser el futuro próximo y, cabe recordar, en la fe en la razón y en el progreso como agente propiciador de la felicidad tal como apunta Ernst Hans Gombrich¹⁰⁶.

¹⁰⁶ GOMBRICH, Ernst Hans: *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Roma-Bari: Edizioni Economica Laterza, 2ª edición, 2007, pág.98. Traducción de Mario Carpitella

Ya se ha hablado de Florencia como el centro, además de geográfico, cultural e intelectual del país¹⁰⁷. Sin embargo, y pese al clima intelectualmente fecundo que ahí se respiraba, las instituciones oficiales de formación artística se enfrentaban al riesgo de perder su posición privilegiada, cegadas por una visión clasicista de la enseñanza de las artes de una forma no disímil de cierta Academia francesa¹⁰⁸.

Lejos de aprovechar el gran volumen de conocimientos estilísticos y técnicos de la que era heredera para responder a las inquietudes de los nuevos tiempos, la Academia florentina se centró en perseguir un modelo que ya estaba empezando a mostrar elementos de agotamiento, pues se trataba de una forma de intentar perseguir un supuesto orden dentro de las bellas artes de forma conservadora y reaccionaria y con un espíritu totalmente alejado de la realidad de una época caracterizada por la ebullición en todas las vertientes de la sociedad.

Muchos de los jóvenes futuros Macchiaioli lucharon en las revueltas revolucionarias de los que estaban a favor de la unión, confiando en un futuro próspero y moderno. De hecho, desconformes con un pasado que no les pertenecía, muchos de los que asistían a la Academia pronto la abandonaron¹⁰⁹, prefiriendo volver a una enseñanza de tipo clásico (la *bottega*¹¹⁰, bajo la guía de un pintor maestro¹¹¹) o apoyándose mutuamente

de la edición original: *The Ideas of Progress and their Impact on Art*, New York: Cooper Union School of Art and Architecture, 1971.

¹⁰⁷ DE GRADA, Raffaele: *Op. cit.*, pág.12.

¹⁰⁸ PEVSNER, Nikolaus: *Le Accademie d'arte*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1ª edición, 1982, pág.210. Traducción de Laura Lovisetti Fuà de la edición original: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge: Cambridge University Press, 1940.

¹⁰⁹ Aunque esta elección desafiante no encontró, en su momento, el favor de la crítica, ya a principio del siglo XX se empezó a reconocer el valor de "librarse de las anteojeras de la Academia". RUSSOLI, Franco: *Appunti sui Macchiaioli*, in *Arti figurative* 3-4, 1946.

¹¹⁰ La "*dulce bottega*", como la definirá Diego Martelli anhelando una vuelta a la tradición de la pintura del *Quattrocento* toscano. MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.24.

¹¹¹ En un artículo titulado "Sobre la Academia de Bellas Artes" publicado en el *Gazzettino delle Arti e del Disegno*, Diego Martelli, escritor, crítico, ideólogo y enlace de

con los compañeros con los que solían reunirse en el *Caffè Michelangelo*, i taberna cercana a la despreciada Academia donde discutían sobre la necesidad de la reforma del arte¹¹².

En sus memorias Nino Costa, pintor que desde Roma se mudó a Florencia atraído por la ebullición artística que se estaba fraguando, al hablar de esos artistas Macchiaioli les describirá como:

*"Era un gruppo di giovani pittori, i quali, già da qualche anno, erano in aperta ribellione contro l'imperante pittura romantica."*¹¹³

Pintura romántica que él mismo no dudará en definir, sin escatimar en el uso de términos despectivos, "*stucchevole*"¹¹⁴ y "*bottegaia*"¹¹⁵, y en contra del cual los rebeldes respondían con "*miglior tecnica*"¹¹⁶.

De forma más respetuosa, el teórico del grupo Diego Martelli matizará:

*"... ci sembra che sarebbe cosa ottima il sopprimere quante Accademie di Belle Arti esistono in Italia... istituzioni, secondo noi più dannose che utili all'incremento dell'Arte."*¹¹⁷

los Macchiaioli con sus semejantes foráneos, defenderá rotundamente la necesidad de abolir las Academias y volver a la *bottega*.

¹¹² NOCHLIN, Linda: *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 3ª edición, 2003, pág.7. Traducción de Giuseppe Scattone de la edición original: *Realism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

¹¹³ "Se trataba de un grupo de jóvenes pintores que, desde hacía ya algunos años, se habían rebelado abiertamente en contra de la pintura romántica dominante." (traducción de la autora) COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Op. cit.*, pág.182.

¹¹⁴ "*empalagoso*" (traducción de la autora) COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Ibid.*, pág.184.

¹¹⁵ Expresión que se puede traducir con "*barata, mezquina, que busca la ganancia fácil*", (traducción de la autora) COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Ibid.*, pág.186.

¹¹⁶ "*mejor técnica*" (traducción de la autora) COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Ibid.*, pág.184.

Se manifiesta por lo tanto un desdoblamiento, ya que en el momento en que la escena artística oficial florentina languidece, en la misma ciudad se están asentando los cimientos de ese relevo no solo generacional, sino también de propósitos y procedimientos.

Resulta esencial, a modo esclarecedor, tener en cuenta como la Academia nace a raíz de la necesidad, por parte del mundo del arte, de establecer un marco distintivo respecto a la artesanía, donde poder desarrollar todos aquellos aspectos intelectuales y de derivación científica relacionados con la creación, y considerando como tales, todas las ramificaciones naturales del dibujo. El carácter de intelectualidad del mismo, es dado por la toma de conciencia de que no hay línea en la naturaleza, y que aplicar dicho artificio a la creación artística corresponde a proyectar en la misma un gesto de traducción fruto del intelecto humano.

No resulta casual cómo nacieron estas inquietudes, precisamente en la Florencia renacentista donde florece ese interés por el aspecto científico e intelectual de la creación artística¹¹⁸, y cómo a partir de ahí se expandieron hasta establecerse en la Francia del siglo XVII como instrumento regulador e ineludible de la formación del artista. Formación que acabará desnaturalizándose a medida que las reglas estrictas que defiende y promulga, no responden a las nuevas necesidades de la época a la que nos referimos considerando, asimismo, como el carácter científico a la base de los medios empleados en la creación de la institución académica, se está ahora desarrollando fuera de ella.

Esto, en definitiva, es el sentimiento de ciertos artistas que maduran su propuesta pictórica al margen de la institución, y el mismo Giuseppe Abbati, en una carta al amigo Vincenzo Cabianca, llegará a definir irónicamente lo que se enseña en la Academia "*ciencia (!!)*", agregando unos

¹¹⁷ "... creemos que sería buena cosa suprimir todas las Academias de Bellas Artes que existen en Italia... instituciones, a nuestro parecer, más dañinas que útiles para el fomento del arte." (traducción de la autora) MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.23.

¹¹⁸ "*L'arte è cosa mentale*" afirmará Leonardo da Vinci refiriéndose a ese aspecto intelectual que prima en la obra creativa.

puntos exclamativos entre paréntesis para subrayar el carácter irónico de su afirmación¹¹⁹. Adriano Cecioni, más despectivo aún, define los cuadros académicos de muestra de la “*soberbia de la toga*”, añadiendo que “*no hay nada más vomitivo que esta pintura*”¹²⁰.

La crisis del *Ancien Régime* abarca, por lo tanto, todos aquellos aspectos que, de una forma u otra, ya no respondían a las exigencias del presente, y la necesidad de cambio no podía prescindir del mundo de la creación artística que, como múltiples otros aspectos de la sociedad, no deja de ser objeto de crítica y reflexión.

Si bien en su trabajo Delfín Rodríguez Ruiz, al hablar sobre los susodichos cambios, hace una distinción entre los que se pueden definir como relativos a temas y programas por un lado, y de formas y técnicas por el otro¹²¹, resulta desde luego más razonable prescindir de toda clase de distinción y proceder considerando dichos cambios en su conjunto, pues resulta claro que los artistas que en esta tesis se toman en consideración, fueron hombres que vivieron su particular momento histórico, que como hemos visto, en muchos casos participaron en las guerras del momento, y sufrieron (y a menudo alentaron) la crisis del modelo academicista llegando incluso a luchar en contra de esas expresiones neoclásicas y románticas que no les representaban.

Para ello, además de la elección de la temática de sus obras, buscaron otras técnicas para representar a esa época rica, así parecía, de nuevas y esperanzadoras oportunidades; para que, como afirmará Diego Martelli, en un mundo en continua transformación, el arte:

¹¹⁹ GIUDICI, Lorella (editado por): *Lettere dei Macchiaioli*, Milano: Abscondita, 1ª edición, 2008, pág.19.

¹²⁰ GIUDICI, Lorella (editado por): *Ibid.*, pág.32.

¹²¹ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *Del Neoclasicismo al Realismo*, Madrid: Historia 16, 1ª edición, 1996.

"... pure deve trasformarsi nei concetti e servirsi di forme contemporanee.
L'artista deve lasciarsi ispirare dall'ambiente in cui vive..."¹²²

Ser, en definitiva, "hijos de su propia época", tal como afirmará más adelante Kandinsky¹²³ o para responder a la reivindicación de Deschamps que, en 1828 pregonó "Il faut être de son temps"¹²⁴.

Considérese, además, las palabras de Ernst H. Gombrich, que en su ensayo *Arte y progreso*, habla de la idea misma de progreso (que en este contexto se puede trasladar al *zeitgeist* del siglo en cuestión) como un concepto que ya encarna la esencia misma del poder, más que de la técnica¹²⁵.

Lo que en esta tesis se defiende, es que en el espíritu de ese siglo, el dominio técnico, ya no solo adscrito al ámbito artístico, es en sí mismo una declaración de poder, más acorde con el principio del "*ipsa scientia potestas est*", de Sir Francis Bacon¹²⁶.

Es en este momento donde se empiezan a interesar por gestos, actitudes, sujetos que nunca anteriormente se habían plasmado en el lienzo, sino disimulando dichos elementos con supuestas interpretaciones religiosas, históricas o heroicas. Pero es ahora cuando ese interés por los elementos de lo cotidiano o lo vulgar, eleva los mismos a la categoría de dignidad, en muchos casos con un claro fin de denuncia.

¹²² "... también tiene que transformarse en los conceptos y utilizar lenguajes contemporáneos. El artista tiene que dejarse inspirar por el ambiente en el que vive..." (traducción de la autora) MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.80.

¹²³ KANDINSKY, Vasili: *Lo spirituale nell'arte*, Milano: SE, Collana Testi e documenti, 2ª edición, 1989, pág.17. Traducción de Elena Pontiggia de la edición: *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Bern: Benteli, 1965.

¹²⁴ "Tienes que actuar según tus tiempos" (traducción de la autora).

¹²⁵ GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.98.

¹²⁶ Sir Francis Bacon, de no confundir con el homónimo pintor del siglo XX, acuñó la frase "*El conocimiento es poder*" en su "*Meditationes Sacrae*" de 1597.

Es en este sentido que, lejos de ser una representación de lo rural como lugar de puro atractivo y deleite, cabe acercarse a la temática de la que los Macchiaioli se hacen testimonio. Los paisajes del campo toscano, las escenas de vida cotidiana y de agricultores, ganaderos y burgueses, e incluso las instantáneas de los soldados captados en el descanso, lejos de cierta imagen de glorificadas batallas, buscan apropiarse, relatándolo, del presente. Finalmente, el hilo conductor de la temática sufre la influencia de las cuestiones que se están manifestando actualmente.

Nótese, a tal propósito, el brusco cambio sufrido por la obra de Giovanni Fattori, considerado la figura más influyente del movimiento.



Ilustración 20: Giovanni Fattori, *Maria Stuarda a Crookstone* (1858-1861) óleo sobre lienzo, Galleria d'Arte Moderna, Firenze, Italia.

La obra *Maria Stuarda a Crookstone* (ver Ilustración 20), gestada durante tres años desde 1858 a 1861¹²⁷, se despliega como una pintura

¹²⁷ Hay disparidad de opiniones respecto a dichas fechas. Según algunos, en realidad la obra habría sido pintada entre 1858 y 1859, y Fattori hubiera añadido la fecha 1861 para poder presentarla como producción reciente a la *1ª Esposizione nazionale di Belle Arti* que en ese año se organizó en Florencia.

todavía adscripta por sujeto, composición y gama cromática y tonal, a una corriente pictórica tradicional y de cierta convencionalidad¹²⁸.

Cualquier comparación, aun superficial con el casi-contemporáneo *Soldati francesi del '59* (ver Ilustración 21), obra de pequeñas dimensiones del año 1859, una de las primeras investigaciones de mancha, hace patente de la forma más manifiesta la enorme transformación formal que sufrió la pintura de Fattori en cuestión de un tiempo de lo más limitado¹²⁹.



Ilustración 21: Giovanni Fattori, *Soldati francesi del '59* (1859) óleo sobre lienzo, colección particular, Milano, Italia.

Lo que a primera vista podría apreciarse como disimilitud puramente estilística, es por el contrario la expresión plástica de una nueva manera de relatar la realidad a través de la mancha, dictada por lo que Signorini define como:

¹²⁸ Al conocer este tipo de pintura de Giovanni Fattori en ocasión de una visita a su estudio, Nino Costa le instará a abandonar ese arte que desvelaba "*cierto talento, cierta capacidad técnica, cierto gusto*" pero que no era expresión de una pintura personal. COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Op. cit.*, pág.184. El mismo Fattori, más tarde reconocerá que esas palabras influyeron en su cambio de actitud, tanto que llegó a renegar, entre otras obras, de "*Maria Stuarda a Crookstone*". COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Ibid.*, pág.336.

¹²⁹ Raffaele de Grada llega a proponer *Soldati francesi del '59* como una auténtica obra-bisagra entre una pintura anclada en la tradición del '600 y las soluciones pictórica del '800, indicando en el efecto volumétrico de las figuras presentes en esta obra, un nivel que ni siquiera los Impresionistas buscaron o quisieron. DE GRADA, Raffaele: *Op. cit.*, pág.13.

"... necessità in che si trovavano gli artisti di allora di emanciparsi dal difetto capitale della vecchia scuola, la quale ad una eccessiva trasparenza dei corpi, sacrificava solidità e rilievo dei suoi dipinti."¹³⁰

Se buscaba, por lo tanto, estructurar sólidamente, casi escultóricamente, el asunto pictórico, y para hacerlo se empleaba una:

"... pittura assai robusta[...] spinta nei colori e grigia nelle tinte fondamentali e di una superficie grezza, che lasciava vedere il lavoro dei ruvidi pennelli..."¹³¹

Otra vertiente del cambio que sufre de forma casi repentina la obra de Fattori es, sin duda, su toma de conciencia respecto a la naturaleza humana que le lleva a abandonar los sujetos que expresan ideales patrióticos de sus primeros trabajos pictóricos para centrarse en relatar, sin filtros, el devenir de la vida de los hombres de su tiempo aun en el caso en el que los soldados, ahora inmortalizados en sus circunstancias más humanas, sean sus sujetos¹³².

Sin embargo, ni el factor técnico, ni el de la conciencia social sirven, por sí solos, para aclarar las razones de ese cambio. Una vez más cabe hacer hincapié en los resultados que alcanzó la ciencia en ese periodo histórico, limitando los mismos a aquellas innovaciones relacionadas con la forma de ver.

¹³⁰ "... necesidad en la que se encuentran los artistas de entonces, de emanciparse del defecto capital de la vieja escuela, la cual por una excesiva transparencia de los cuerpos, sacrificaba solidez y relieve en sus pinturas." (traducción de la autora) SIGNORINI, Telemaco: *Op. cit.*, pág.26.

¹³¹ "... pittura muy robusta... atrevida en el colorido y gris en los tonos fundamentales y de una superficie tosca, que dejaba ver el trabajo de los rudos pinceles..." (traducción de la autora) LEVI, Primo: *Domenico Morelli nella vita e nell'arte; mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino: Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, 1ª edición, 1906, pág.62.

¹³² PISCHEL, Gina; PISCHEL, Giuliano: *Pittura europea dell'Ottocento*, Milano: Garzanti, 1ª edición, 1945,pág.122.

Centrando el discurso en la faceta de la misma que atañe lo visual, y a modo de listado, recordamos una serie de innovaciones de la época: la óptica sufrió una revisión radical con Thomas Young y Augustin Fresnel, que pasaron de una concepción corpuscular de la luz (newtoniano) a una concepción ondulatoria prefigurada por Huygens (ver Ilustración 22).

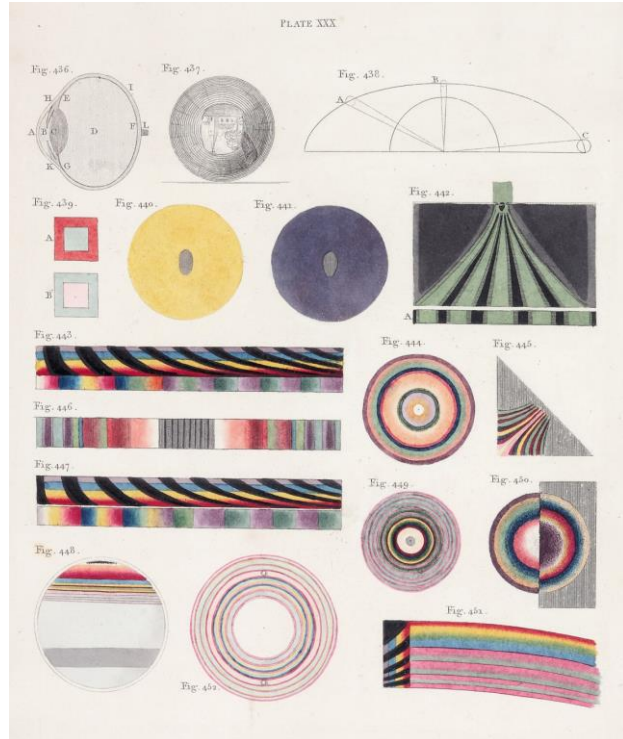


Ilustración 22: Thomas Young, lámina XXX de *A Course of Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical Arts* (1807). La Fig. 442 corresponde al experimento de la doble rendija, que confirma la naturaleza ondulatoria de la luz.

En 1828 William Nicol construye un prisma capaz de polarizar la luz, entre 1854 y 1862 Augustin-Jean Fresnel publica sobre un novedoso instrumento óptico que finalmente será el polariscopio de Dominique François Arago (ver Ilustración 23).

De la misma forma, en 1861 el físico Gustav Robert Kirchhoff junto con el químico Robert Wilhelm Bunsen descubrieron el análisis espectroscópico.



Ilustración 23: Polariscopio de Arago, Museu de Física da Universidade de Coimbra, Portugal.

En 1839 el químico Eugène Chevreul, en el marco de sus investigaciones cromáticas, publica el ensayo *De la loi du contraste simultané des couleurs*¹³³ (ver Ilustración 24).



Ilustración 24: Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*.

En 1847 Hermann von Helmholtz desarrolla el Olfalmoscopio, y en 1887 Ottomar Anschütz inventa el Taquistoscopio, herramienta gracias a la cual es posible calcular qué lapso de tiempo es necesario para reconocer de forma consciente un objeto percibido visualmente (ver Ilustración 25).

Él mismo estudia además las imágenes póstumas, el contraste simultáneo, llegando a condensar en su Manual de óptica fisiológica todos los resultados de sus investigaciones.

Cabe destacar cómo la tercera parte del manual se centrara en los estudios acerca de la percepción espacial.

¹³³ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1103235> [consultado el 08/03/2017].

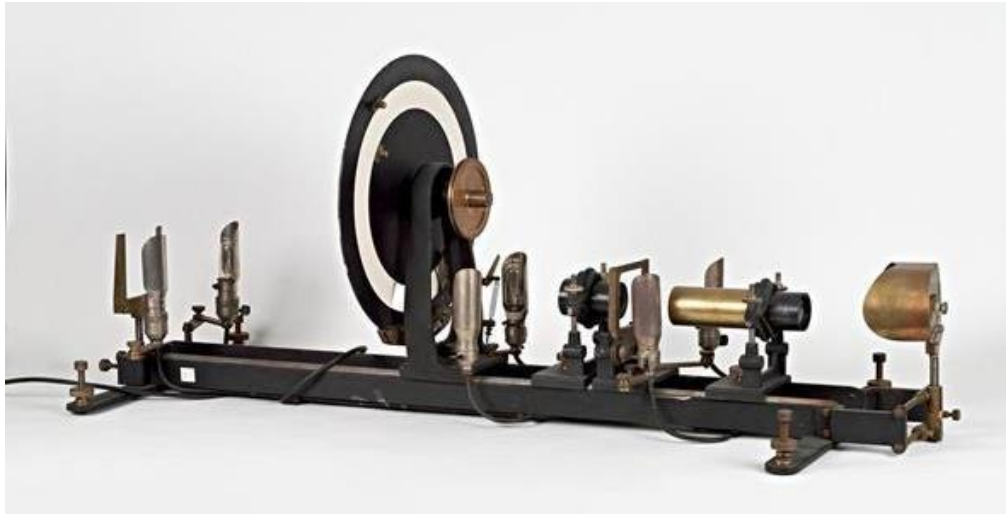


Ilustración 25: Taquistoscopio de Anschütz¹³⁴.

Phoebe Pool recuerda que:

*"El impacto de la ciencia en los pintores fue, como cabía esperar, sobre todo en el campo de la investigación óptica y en especial en lo referente a la constitución de los colores y la estructura de la luz."*¹³⁵

El estudio de la luz y su interferencia en los objetos como método de construcción espacial es reconocido como uno de los ejes de la pintura impresionista, pero no fue con estos que nació ese interés.

La mancha Macchiaiolo es de por sí un elemento gramatical que persigue la traducción, en el espacio bidimensional del cuadro, de una estructura basada en el juego óptico de la luz.

Diego Martelli, ideólogo del movimiento Macchiaiolo afirmará:

*"... fu detto che la forma non esisteva e siccome alla luce tutto risulta per colori e per chiaroscuro, così si volle solamente per macchie ossia per colori e per toni ottenere gli effetti del vero."*¹³⁶

¹³⁴ <http://www.edubilla.com/invention/tachistoscope/> [consultado el 21/10/2016].

¹³⁵ POOL, Phoebe: *Op. cit.*, pág12.

Ya la forma no es el sujeto, la forma en sí no existe y se articula, plásticamente, según las manchas que la conforman¹³⁷.

Vale, en este sentido, considerar algunas palabras que, además de ser contemporáneas respecto a las expresiones que aquí se consideran, resultan absolutamente esclarecedoras por lo que a esos procesos y materiales se refiere. En 1877, hablando de la diferencia entre arte antigua y medieval y arte moderno, Jacob Burckhardt hace una distinción fundamental. Según él, en la primera:

"...los medios artísticos existen en función del fin, de la obra que hay que crear del contenido que hay que sublimar - mientras en la segunda esos mismos medios - adquieren [...] vida propia, independientemente del fin y del sujeto; estos últimos no son nada más que un pretexto."¹³⁸

Es decir, que en el momento en que los medios adquieren transcendencia por sí mismos, cuando esos medios se hacen manifiestos, el cuadro deja de obedecer a la función de mimesis tendiendo consistencia objetual prescindiendo de la necesidad de imitación representativa.

Y es en ese momento cuando se aprecia una transformación no solo formal, sino iconográfica. Las dos vertientes del asunto pictórico, son necesariamente interdependientes, ya que esa nueva pintura:

"... además de llamar la atención sobre problemas y situaciones poco frecuentadas por el arte, sirvió también para comprobar que, liberada de los

¹³⁶ "... se dijo que la forma no existía, y como con luz todo se expresa a través de colores y claroscuro, se quiso obtener de esta forma los efectos de lo verdadero, solo a través de las manchas, es decir por colores y por tonos." (traducción de la autora) MARTELLI, Diego: *Su l'arte*, conferencia del año 1877, editado en MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op.cit.*, pág.93.

¹³⁷ DE GRADA, Raffaele: *Op. cit.*, pág.17.

¹³⁸ DE SETA, Cesare: *Viale Belle Arti. Maestri e Amici*, Milano: Tascabili Bompiani, 2006. Edición original: *Viale Belle Arti. Maestri e Amici*, Milano: Bompiani, Collana Studi, 1991, pág.s/n.

repertorios iconográficos convencionales, la pintura podía manifestarse en toda su independencia."¹³⁹

Pero, ¿cuál es la causa de este cambio casi repentino? Y ¿por qué en la pintura de mediados del siglo XIX se advierte una alteración que, más allá de los aspectos puramente formales, parece poner en tela de juicio los cimientos mismos en los que la producción pictórica se había asentado durante siglos?

La respuesta a estas preguntas no puede obviar la crisis de la que se origina una ruptura en el concepto mismo de lo que es un cuadro, y al tema alude Raffaele Monti:

*"La crisi della civiltà figurativa italiana a metà dell'Ottocento è problema ben noto. Resta infatti ancora evidente... la perdita di valori in quello che era stato per secoli il patrimonio culturale più ricco e fertile della nostra civiltà..."*¹⁴⁰

Resulta claro, por lo tanto que, para dilucidar los mecanismos que propician una nueva manera de entender la realidad y, en consecuencia, la pintura, cabe nuevamente hacer hincapié en el dualismo entre la magnitud del alcance de esa pérdida de valores a la que se refiere Raffaele Monti y la situación expuesta en el subcapítulo anterior. Hacerlo permite comprender la magnitud de los cambios que están abriendo camino a la verdadera revolución que interesa la época Macchiaioli.

Lo que claramente se deduce de todo lo anterior, y que finalmente proporciona una respuesta a las anteriores preguntas, es que en el período histórico de referencia parecen desmantelarse las certidumbres, y por lo tanto es un momento en el que todo, a nivel político, social e artístico, se derrumba.

¹³⁹ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *Op. cit.*, pág.152.

¹⁴⁰ "La crisis de la civilización figurativa de la mitad de Ottocento es un problema más que notorio. De hecho, sigue evidente... la pérdida de valores entre lo que había sido durante siglos el patrimonio cultural más rico y fértil de nuestra civilización..." (traducción de la autora) MONTI, Raffaele: *I Macchiaioli*, suplemento de Art Dossier n.17, Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1ª edición, 1987, pág.5.

Es en esa crisis generalizada donde la ciencia y el progreso científico parecen aportar respuestas supuestamente fehacientes a las que agarrarse.

10.2.1. Acerca de la relación con los contemporáneos españoles

Si bien no hay pruebas que corroboren algún tipo de relación existente entre los artistas Macchiaioli y sus contemporáneos españoles, así como en el caso de los franceses, ni de viajes o visitas de los unos a los otros, es posible trazar paralelismos que, aún sin la pretensa de especular acerca de influencias más o menos acusadas, delimiten el marco artístico de dos países cercanos geográfica y artísticamente.

Las posibilidades ofrecidas por la revolución industrial en términos de medios de comunicación y de transporte influyeron, sin duda, en que cada realidad local tuviese conocimiento de otros contextos contemporáneos. La introducción prácticamente simultánea, a nivel conceptual, de temas relacionados con el día a día de las clases más humildes o con un paisaje que no sirviera como mero escenario de escenas de historia, así como ciertas soluciones de tipo técnico, serían difíciles de justificar y entender sin considerar que el interés por ideas y referencias ajenas estaba bien presente en todo movimiento con aspiraciones internacionales.

Están históricamente comprobados los intentos, por parte de más de un Macchiaiolo, de buscar suerte en el extranjero, por lo que resulta plausible que los mismos se inspirasen y a su vez influyeron en la obra de otros artistas nativos de algún país visitado.

No se quiere, aquí, hacer un ejercicio de cierto malentendido espíritu patriótico que lleva a que, a menudo, se defienda la idea de los artistas del propio país como los que compartieron conocimientos y estilos sin verse a su vez enriquecidos por lo ajeno, espíritu del que son ejemplo ciertos artículos como el que, en ocasión de la primera exposición dedicada a los Macchiaioli organizada en Madrid, recalca la importancia de la influencia de su pintura en la española¹⁴¹, por lo que se presentarán algunas

¹⁴¹ <http://www.9colonne.it/68064/a-madrid-una-mostra-dedicata-ai-macchiaioli-italiani#.WTfaNGjyIU> [consultado el 30/05/2017].

pinceladas, sin orden establecido, de paralelismos entre los Macchiaioli y sus contemporáneos españoles.

Es preciso nombrar a Mariano Fortuny, activo en el mismo periodo histórico, y el uso de la textura, así como de la mancha, que caracteriza algunas de sus obras (ver Ilustración 26).



Ilustración 26: Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol* (detalle), Museo del Prado, Madrid, España.

El mismo, en *Viejo desnudo al sol*, recurre a lo *non finito* como elemento que concurre en el resultado final de la obra pictórica.

Jenaro Pérez Villaamil, otro contemporáneo español de los Macchiaioli, no llega a expresar una ruptura tan drástica con la academia aun adoptando, en algunas de sus obras, el mismo atrevimiento a la hora de construir, con pocos toques de pincel, la escena representada (ver Ilustración 27).

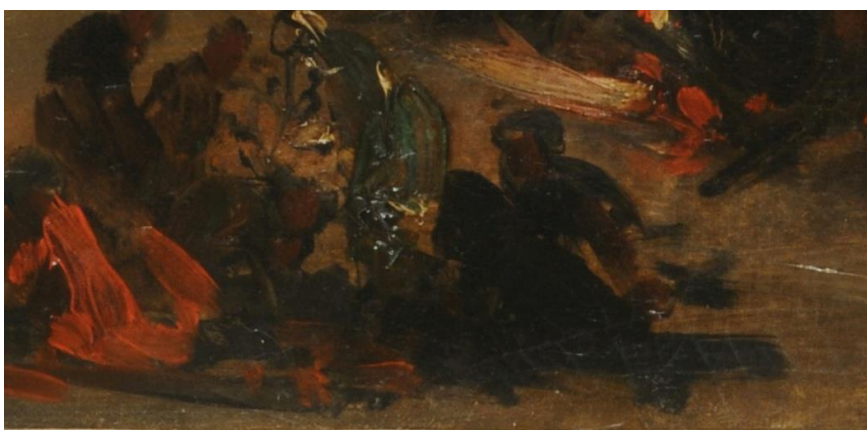


Ilustración 27: Jenaro Pérez Villaamil, *Explosión de una locomotora* (detalle), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Por su parte, Joaquín Mir y Trinxet, poco posterior a las primeras expresiones de los Macchiaioli, adopta la mancha colorista como medio de definición de la estructura de la obra pictórica (ver Ilustración 28).

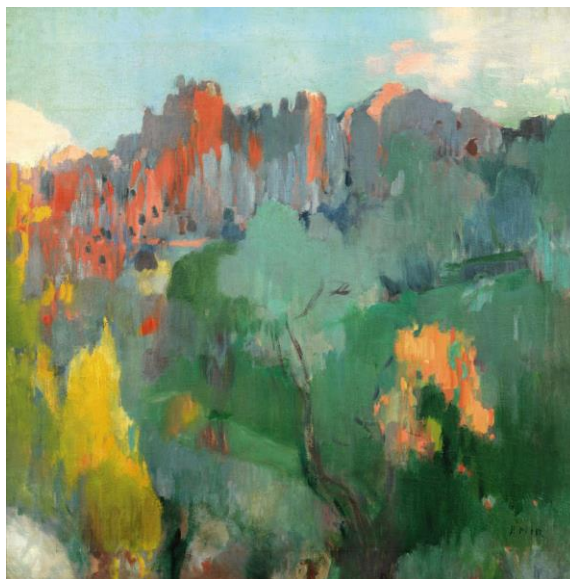


Ilustración 28: Joaquín Mir y Trinxet, Sierra de tramontana, Mallorca, colección particular.

Por último, es preciso nombrar a Joaquín Sorolla y Bastida, exponente del luminismo valenciano y, también, de poco posterior a los primeros Macchiaioli, en cuya pintura convergen todas las soluciones técnicas adoptadas por los mismos. En su obra, a menudo *non finita*, la forma se construye a través de la mancha que, a su vez, estructura el cuadro en su conjunto (ver Ilustración 29).



Ilustración 29: Joaquín Sorolla y Bastida, Retrato de Benito Pérez Galdós (detalle), Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, España.

Asimismo, a través de su obra Sorolla demuestra interés en temas que los mismos Macchiaioli han desarrollado en sus lienzos, interés que se vislumbra, además, en el gran número de fotografías que colecciona (ver Ilustración 30).



Ilustración 30: Muestra de catalogación de fotos pertenecidas a Joaquín Sorolla y Bastida.

A propósito de Sorolla y la fotografía, el pintor tuvo una relación muy intensa con su suegro, el fotógrafo Antonio García Peris. En abril de 2017 el Museo Sorolla anunció¹⁴² la digitalización de más de seis mil fondos fotográficos pertenecientes al artista. No ha sido posible, a día de hoy, visionar todos los archivos fotográficos, por lo que no es posible especular acerca de una influencia tan directa como en el caso de los Macchiaioli, por lo que en este sentido se remite a futuras investigaciones.

¹⁴² http://www.mecd.gob.es/msorolla/dms/museos/msorolla/que-ver/Sala-de-prensa/AF_Dosier_Paraiso_A4.pdf [consultado el 02/06/2017].

11. La fotografía como paradigma de una "alfabetidad visual" entre dos épocas gracias a su capacidad de activar el mecanismo de suspensión de la incredulidad

Se considera oportuno, en el presente capítulo, hacer mención al impacto que la herramienta fotográfica tuvo en la época en la que apareció; impacto que se debe, además que a su relativa instantaneidad de elaboración, a su poder persuasivo respecto a la veracidad de su producto. Esa capacidad, como se verá, no solo afectó al público en general, sino a los mismos productores de las únicas imágenes que hasta aquel momento habían ejercitado, de forma prácticamente hegemónica, la práctica de sugestionar y persuadir al espectador.

Considérese, en este sentido, como en las diferentes épocas históricas y hasta la invención de la fotografía, la imagen pictórica ha sido el vehículo de comunicación y difusión propagandística no solo de ideales religiosos y políticos, sino de los mismos conceptos a la base de una idea del mundo, sus mecanismos y expresiones naturales.

No solo la fotografía sustrajo dicha prerrogativa a la creación pictórica, hecho por otro lado ampliamente estudiado y comprobado por innumerables otros escritos, sino que para hacerlo se basó en el mismo mecanismo que produjo, y sigue produciendo a día de hoy, ese efecto que, en teoría literaria, se describe como suspensión de la incredulidad. Dicha expresión se refiere a la voluntad de un sujeto (el espectador en este caso) de suspender su sentido crítico para aceptar, sin objetar, una cierta realidad que se le presente. Esta operación permite que el sujeto/espectador disfrute de un espectáculo (visual, literario) a pesar de sus incongruencias.

En pintura, a lo largo de toda su historia y en los casos en los que su fin ha sido estimular un proceso de credibilidad a través de la mimesis. Toda iconografía sacra o mitológica se ha basado, desde siempre, en la premisa de que las escenas y los personajes representados, aunque dotados de alas, tendidos sobre nubes o en el acto de luchar contra un demonio o un dragón, resultasen totalmente creíbles para los fieles.

En este caso, por lo tanto, no se puede hablar de suspensión de la incredulidad, ya que el hecho de creer está a la misma base de cualquier fe. Nos referimos, más en general, a la idea de aceptar y disfrutar de la obra pictórica como ventana hacia otro lugar aun sabiendo que se trata de un artificio.

Toda la pugna hacia una pintura que plantease una imitación de lo real lo más posible verosímil y plausible va, por lo tanto, en ese sentido, así como el uso continuado de herramientas cada vez más perfeccionadas que coadyuvasen esa labor.

Lo que resulta esclarecedor es considerar cómo, en el momento en que la fotografía se plantea como posiblemente la mejor de las herramientas en la que apoyarse hasta el momento, se produce un exceso que mina, literalmente, las bases mismas del planteamiento que, por lo contrario, defiende.

Tómese en consideración, para ilustrar fehacientemente la relación entre el mecanismo de búsqueda de la mimesis recurriendo a la suspensión de la incredulidad y la negación que de la misma se produce con la comparsa de la fotografía, una obra de William-Adolfe Bouguereau, pintor academicista activo en el mismo periodo histórico que en esta tesis se toma en consideración (ver Ilustración 31).



Ilustración 31: William-Adolfe Bouguereau, *La vague* (1896) colección particular.

La escena, de un realismo extraordinario, celebra la pericia técnica del pintor y busca, sin duda alguna, resultar del todo creíble. Sin embargo, el espectador visualmente entrenado no podrá desligar el disfrute de un sobresaliente trabajo de imitación de la realidad, de una serie de incongruencias muy llamativas que quebrantan, de forma irremediable, el funcionamiento de obra pictórica como ventana hacia otro lugar.

La figura y el fondo parecen recortadas, casi como si se tratase de un collage formado por dos imágenes independientes.

El personaje, sentado a la orilla de un mar agitado, no parece tener ni un pelo mojado por las olas impetuosas, y el elemento que más que cualquier otro hace que la veracidad de la escena se desmorone por completo es el detalle de la superficie sobre la cual se apoyan las manos del sujeto (ver Ilustración 32).



Ilustración 32: William-Adolfe Bouguereau, *La vague* (1896) colección particular, detalle.

La arena de la orilla del mar reemplaza, sin llegar a disimular sus aristas, la tarima encima de la cual la modelo posó para la obra, posiblemente parecida a la que está presente en una imagen del estudio de Jean Jacques Henner (ver Ilustración 33).

Sin llegar a afirmar que susodicha obra de William-Adolfe Bouguereau se basase en referencias fotográficas, declaración que carece de evidencias físicas que la corrobore, es posible postular una probabilidad en ese sentido. De no ser así, ¿cómo hubiera sido posible un fallo tan patente trabajando del natural, con la posibilidad de adaptar la pose de la modelo a una exigencia imprevista?



Ilustración 33: Estudio del pintor Jean Jacques Henner, Musée Jean-Jacques Henner, Paris, France.

Y, por otro lado, ¿cómo justificar que el artista encomendase el resultado de su obra más a la imagen de referencia que a unas normas básicas a la vista de cualquier observador mínimamente entrenado, si no bajo la confianza ciega y cegadora que esas primeras imágenes despertaban?

Resulta obvio que un artista de tal nivel sabe lo que es, o no es, aceptable para conseguir realismo. Por otro lado, un fundamento en el cual se cimienta el andamiaje del discurso en el que se basa la presente tesis, se refiere a cómo la imagen fotográfica sea el resultado visual de un sistema regido por una normativa perceptivo/visual aparentemente capaz de reproducir de forma fehaciente la realidad.



Ilustración 34: Autor desconocido, *Man on Rooftop with Eleven Men in Formation on His Shoulders* (alrededor de 1930) colección de George Eastman House.

Esa correlación con lo real, favorece que se produzca un efecto de credibilidad en el espectador que, perceptivamente, tiende a aceptar como certero -más allá de la duda- lo fijado en el papel fotográfico, efecto largamente explotado en todo tipo de imagen fotográfica y cinematográfica desde sus principios (ver Ilustración 34).

Esa credibilidad, todavía documentada por Donis A. Dondis en los años setenta del siglo pasado¹⁴³ como una característica que hace que el documento fotográfico se coloque como el que más que cualquier otra expresión visual sea admisible como testigo de lo real¹⁴⁴, hizo que la fotografía, en sus albores, quebrase por completo la capacidad de discernir el carácter objetivamente fidedigno de la misma, para la cual es preciso comprender los mecanismos que le rigen y, consecuentemente, las herramientas básicas necesarias para interpretar la influencia que la misma opera en el aparato perceptivo humano. Dondis habla de esa capacidad acuñando, por ello, el término "alfabetidad visual"¹⁴⁵.

Y es una "alfabetidad visual" decimonónica la que propicia que, desde su auge, la fotografía asalte literalmente el espacio dominado, hasta el momento, por la imagen pictórica en ese rol de registro de la realidad del mundo.

La historiografía oficial, en este punto, afirma que, al arrebatarse una labor hasta aquel momento subordinada a la capacidad individual de cada pintor¹⁴⁶ gracias a los conocimientos científicos, y por lo tanto prescindiendo

¹⁴³ DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 6ª edición, 1985, pág.195. Traducción de Justo. G. Beramendi de la edición original: *A Primer of Visual Literacy*, Cambridge - London: The Massachusetts Institute of Technology, M.I.T. Press, 1973.

¹⁴⁴ DONDIS, Donis A.: *Ibid.*, pág.185.

¹⁴⁵ *Visual literacy*, literalmente "la capacidad de leer y escribir visualmente" no tiene equivalente al idioma castellano, por lo que se asume como correcta la traducción que se presenta en la versión castellana del ensayo de DONDIS, Donis A.: *Ibid.*

¹⁴⁶ DONDIS, Donis A.: *Ibid.*, pág.181.

de los condicionamientos subjetivos del hombre-pintor, ahora ese trabajo se desarrolla por una máquina cuya labor no es aparentemente otra que fijar sobre soporte las diferentes gradaciones de luz través de una serie de operaciones mecánicas, razón por la cual la pintura, despojada y humillada, se repliega hacia formas de expresión artística progresivamente alejadas de la búsqueda mimética.

Esa historiografía oficial, tan apresurada en llegar a unas conclusiones de causa-efecto tan aparentemente palmarias, olvida como el gremio pictórico, y de esto hay un volumen considerable de testimonios, vio en esa imagen fotográfica la herramienta gracias a la cual se pudiese establecer un nexo irrefutable entre lo real y su traducción al soporte pictórico, la herramienta que permitiera satisfacer de forma coherentemente científica la necesidad de un referente objetivo a través del cual producir una pintura de mimesis¹⁴⁷.

La transcendencia de involucrar a la cuestión de la coherencia científica en un discurso sobre pintura y fotografía cobra especial sentido a la luz de cuanto ya apuntado en el capítulo anterior en el que, cabe recordar, se apunta como la fotografía nazca en una época en la cual la búsqueda científica experimenta un desarrollo extraordinario, y donde los descubrimientos que se producen, parecen proporcionar al mundo las respuestas que el mismo necesita en una época de crisis.

Es en la ciencia donde el universo pictórico más progresista se apoya cuando, al rechazar los referentes estilísticos inmediatamente anteriores, necesita otros fundamentos metodológicos, y es en los nuevos conocimientos que proporciona la imagen fotográfica donde se hallan esos fundamentos.

El sueño de producir la verdadera imagen de lo real, por lo tanto, en ese momento histórico donde la búsqueda de lo bello se veía suplantada por

¹⁴⁷ Cabe recordar como la mimesis ha sido largamente considerado el fin último de la pintura en occidente, y a ello, se asociase la idea de que el progreso consistiese en el perfeccionamiento de la capacidad técnica de imitar lo real. GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.5.

la demanda por lo verdadero, parecía cumplirse gracias a una nueva herramienta que ofrecía resultados exentos de los filtros de la visión subjetiva¹⁴⁸, y es en ese momento cuando la pintura, poco a poco, empieza a alejarse de una representación sustentada en la mimesis ilusionística y a deslizarse hacia una abstracción formal¹⁴⁹, lo cual no es, pese a la apariencia, una práctica que entraña un abandono de un territorio hasta aquel momento dominado y el repliegue hacia otro ámbito formal, sino el desarrollo, según otros canales expresivos, de una construcción y configuración espacial ya exenta de la premisa mimética¹⁵⁰.

La ruptura que marca la progresiva transición que de una creación subordinada al deseo de emulación hacia otros lugares expresivos se debe, paradójicamente, a la confianza en la fotografía como herramienta axiomática en ese sentido y la frustración del entender como la búsqueda de lo verdadero sea, en su mismo prelude, una tarea destinada al fracaso.

En este sentido resultan clarificadoras las palabras que se extrapolan de una conversación mantenida con Marina Miraglia, investigadora con numerosas publicaciones que ahondan la relación entre la fotografía y lo perceptivo, conversación en la que se discutía a propósito de la razón que propicia ese paulatino alejamiento de una pintura mimética:

"... le caratteristiche della fotografia su cui ella riflette aiutano la pittura (ma anche la fotografia) a capire come la rappresentazione si basi sempre e costantemente su artifici tecnici e formali, ossia che l'immagine è una infedele e creativa interpretazione del reale che, tuttavia, nulla ha in comune con il reale. Gli artifici, a seconda delle tecnologie e del loro sviluppo (pensi

¹⁴⁸ En este sentido es interesante considerar la opinión de Adolf von Hildebrand que, en 1893, todavía acusa la imagen fotográfica de devolver una imagen de conjunto del todo casual frente a la imagen "de la representación", entendido como de la creación artística que, al pasar por el filtro perceptivo humano, devuelve la expresión de un proceso visual unitario. HILDEBRAND (VON), Adolf: *Op. cit.*, pág.103.

¹⁴⁹ MIRAGLIA, Marina: *Op. cit.*

¹⁵⁰ Véase respecto al tema de la configuración espacial que perdura independientemente de la diferente forma de concepción estilística, el prologo de Andrea Pinotti y Fabrizio Scrivano al ensayo de HILDEBRAND (VON), Adolf: *Op. cit.*

al digitale), ovviamente cambiano nel tempo, ma il problema del rapporto fra reale e rappresentazione rimane immutato."¹⁵¹

Una reflexión, la de Miraglia, aparentemente de Perogrullo en la época actual dominada por la imagen y su manipulación, pero a cuyas conclusiones, evidentemente, no podían llegar tan fácilmente ni siquiera los que en la mitad del siglo XIX trabajaban con la imagen o a partir de ella.

Sin embargo, no se tardó mucho en empezar a vislumbrar las carencias de esa imagen aparentemente verídica de lo real.

La preocupación, en ese momento histórico, respecto a la efectividad de la imagen fotográfica como muestra real y realista del asunto impreso, está ampliamente demostrada, así como testimonian diferentes textos contemporáneos y de poco posteriores a la propuesta Macchiaiola, y de forma casi contemporánea a los que dejan entrever el funcionamiento de los mecanismos de ciega confianza que activó la fotografía¹⁵², se publican otros que se podrían adscribir a una corriente más escéptica:

*"...chi crede che la fotografia fornisca questa immagine visiva in maniera infallibile, perché forse l'occhio potrebbe sbagliare ma non una macchina[...] la fotografia non sarà un'immagine fedele all'originale."*¹⁵³

¹⁵¹ "... las características de la fotografía sobre las que usted reflexiona, ayudan a que la pintura (además de a la fotografía) entienda cómo la representación se asiente, siempre y constantemente, en artificios técnicos y formales, es decir, que la imagen es una interpretación engañosa y creativa de la realidad que, todavía, nada tienen en común con lo real. Los artificios, según las tecnologías y su desarrollo (piense en lo digital), evidentemente varían según el momento, sin embargo, el problema de la relación entre la realidad y su representación permanece inmutado." (traducción de la autora) Marina Miraglia, correspondencia electrónica mantenida con la autora, 19 de octubre de 2015.

¹⁵² En 1893 Hildebrand llega a comparar la imagen fotográfica, por su objetividad, con aquella que percibe el recién nacido todavía no condicionada por la representación mental dada por formas conocidas subrayando como, aunque este lo intente, el pintor nunca puede obviar por completo sus representaciones mentales de lo que le rodea. HILDEBRAND (VON), Adolf: *Op. cit.*, pág.51.

¹⁵³ "...quien crea que la fotografía devuelve esta imagen visual de forma infalible, porque quizá el ojo se podría equivocar, pero no una máquina [...] la fotografía no será una copia fiel de lo original." (traducción de la autora) HILDEBRAND (VON), Adolf: *Ibid.*, pág.123.

Hildebrand expresa cierta inocencia con sus palabras, pero de fondo, aun de forma inconsciente, asigna a la imagen fotográfica una de las características visuales que harán posible el salto desde una alfabetidad visual anclada a un concepto de obra pictórica como dispositivo escenográfico, a otra moderna, capaz esta sí, de expresar un nuevo sentir pictórico.

12. La ruptura con el pasado próximo en favor de una construcción del armazón espacial del espacio pictórico prerrenacentista

Paradójicamente, esa visión moderna del espacio pictórico a la que se hace referencia, no es sino una adaptación, a las necesidades del presente, de un concepto espacial ya ampliamente desplegado en el pasado. Considérese en este sentido las reflexiones de Von Hildebrand a propósito del espacio pictórico procurando recordar, al mismo tiempo, el *modus operandi* de Michelangelo descrito en el subcapítulo 7.2 del presente trabajo: Von Hildebrand habla de la relación entre espacio de representación y los objetos que le ocupan como la que habría en una masa de agua donde esos objetos estuviesen instalados. A la hora de representar esa escena, el pintor debería considerar por lo tanto el conjunto de objetos y el espacio ocupado por agua sin discriminar entre los unos y el otro, ya que se trataría de una “*totalidad espacial*”¹⁵⁴.

El asunto es, por lo tanto, algo que no se puede desligar del ambiente en el que se encuentra. No se trata de conformar un espacio escenográfico en el que colocar los elementos, no es preciso un planteamiento estructural favorecido por la perspectiva de tipo matemático¹⁵⁵, ni otras herramientas que suporten un trabajo previo en este sentido.

El nexo entre la irrupción en el mundo pictórico de la herramienta fotográfica y esta visión moderna fundamentada en un planteamiento del

¹⁵⁴ HILDEBRAND (VON), Adolf: *Op. cit.*, pág.53.

¹⁵⁵ Planteamiento, cabe recordar, que los estudios modernos han demostrado ser imperfectos por las deformaciones propias de la visión. Para profundizar en el tema se sugiere la lectura del estudio llevado a cabo por los investigadores de dos universidades de arquitectura: ALSINA CATALÁ, Claudi; FRANCO TABOADA, José Antonio: *Sobre la deformación en perspectiva lineal*, en *Informes de la construcción nº 351-352*, vol.35, 1983, pág.65 además de los estudios sobre las aberraciones marginales de la vista de las que habla Panofsky en su ensayo. PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets Editores - Fábula, 4ª edición, 2010. Traducción de Virginia Careaga de la edición original: *Die Perspeltive als «Symbolische Form»*, Leipzig-Berlin: B.G. Teubner, 1927.

pasado¹⁵⁶ tiene que ver con las características de la herramienta misma: a diferencia de los otros artilugios ópticos que la precedieron, de los que se hablará de forma más amplia más adelante¹⁵⁷, es que como aparato teóricamente capaz de solucionar definitivamente la problemática de la representación de lo real, y en el momento en que se vislumbra lo subjetivo que resulta todo lo relativo a la visión y a los métodos tradicionales de registro de la realidad, fuese aquel que sentase las bases de una toma de distancia del sujeto real a favor de una visión apartada de la misma.

Es a partir de ese momento cuando la obra de arte se desvela como elemento que:

*"... si fonda in sé e per sé e che si contrappone alla natura come una realtà sussistente di per sé."*¹⁵⁸

El resultado, visto con la perspectiva que proporciona la distancia temporal, es exactamente el que en esas palabras se describe: una obra de arte que ya no existe "en función de", sino como dispositivo totalmente desligado de cualquier servilismo representativo y, por lo tanto, totalmente autónomo.

En el subcapítulo siguiente se desarrollará cuál es ese espacio pictórico prerrenacentista al que se hace referencia y cómo, en el momento histórico al que se hace referencia, vuelve en auge.

¹⁵⁶ Se hace referencia al subcapítulo siguiente para demostrar cómo hablar de "planteamiento del pasado" es totalmente congruente en este sentido.

¹⁵⁷ Se hace referencia a la cámara oscura y al espejo negro, de los que se habla en el capítulo 11 y respectivos subcapítulos.

¹⁵⁸ "... se funda en sí y para sí misma y se contrapone a la naturaleza como una realidad que subsiste por sí misma." (traducción de la autora) HILDEBRAND (VON), Adolf: *Op. cit.*, pág.51.

12.1. Un breve excursio en los planteamientos del espacio pictórico pre fotográfico según los principios de una ventana abierta o cerrada

En todas sus vertientes y prescindiendo de estilos, fines y por supuesto del mismo soporte, la imagen pictórica a lo largo de toda la historia del arte ha supuesto, primariamente, la manifestación visual de la puesta en acto de diferentes soluciones a la misma necesidad de ordenación, en cierto espacio dado, de un contexto a representar.

Dicha ordenación (es decir, la manera en que ciertos elementos se disponen en el soporte pictórico), supone uno de los temas de investigación cabales para todo artista, ya que se conforma como elemento de construcción previo a toda clase de creación pictórica, y una operación de traducción del mundo no solo en su vertiente tridimensional (sus escenas y los diferentes elementos que las conforman), sino en su manifestación filosófica (sus ideas o ideales) hacia la presentación¹⁵⁹ bidimensional del mismo.

La construcción espacial recubre, por lo tanto, un rol que, como veremos, condiciona no solo el resultado puramente visual del producto final, es decir adonde se halla cada figura y elemento, sino, según el momento histórico, la idea primigenia de la estructura según la cual se despliega y ordena el mundo mismo.

Considerando la gran cantidad de trabajo que supondría ahondar en las diferentes formas en que se ha construido el espacio a lo largo de la historia de la pintura, tema que podría ocupar de por sí solo unos cuantos tomos, y para cuya profundización se remite a los estudios de Javier Maderuelo Raso, Adryan Fabrizio Pineda, Eugene Kleinbauer, Maxson McDowell y Angelo Ambrosi entre otros, se considera oportuno apuntar brevemente a las diferentes maneras en que se ha visto afectado, a nivel

¹⁵⁹ Se considera más apropiado el término “presentación”, frente a “representación” por la universalidad del primer término respecto al segundo que, por su idiosincrasia, se refiere más bien refiere al carácter mimético de cierta pintura.

visual, el plano pictórico según las diferentes ideas espaciales adoptadas, tema esto de particular transcendencia para el presente trabajo.

En su ensayo, Erwin Panofsky¹⁶⁰ sintetiza las diferentes maneras de construcción del espacio pictórico en dos grandes vertientes. Por un lado lo que define “ventana cerrada”, una expresión pictórica que queda reducida, en su construcción espacial, a su superficie, hecho que impide, de hecho, que la mirada pueda alcanzar el lugar “otro”, esa ilusión de espacio que queda más allá. En antítesis a esta se coloca la “ventana abierta”, y las obras pictóricas que la ejemplifican persiguen un efecto de tridimensionalidad visual, llegando a actuar como dispositivos de cierto tipo de realidad virtual *ante litteram*.

Según Panofsky, esa ventana se ha ido abriendo y cerrando virtualmente en épocas diferentes. Él mismo afirma que el momento en que se empieza a cerrar por primera vez corresponde al periodo helenístico-romano¹⁶¹, volviendo a abrirse definitivamente con la implementación de la perspectiva matemática que finalmente se perfeccionó en el Renacimiento.

La opinión defendida en el presente estudio es que la ventana nace cerrada. Sin por supuesto llegar a poder presentar una hipótesis definitiva acerca del *input* primario con el que el hombre se ha dedicado primariamente a la creación pictórica, se puede sin lugar a duda afirmar que el fin no ha sido la construcción de un espacio mimético ilusorio.

Considérese cómo, en este sentido, en aquellos lugares en donde perduran visibles restos de arte paleolítico, no solo es posible apreciar la presencia de signos y símbolos (ver Ilustración 35), sino que persisten

¹⁶⁰ PANOFSKY, Erwin: *Op. cit.*, pág.11.

¹⁶¹ Aunque no se trate del tema principal que se desarrolla en la presente tesis, en el capítulo anterior se demuestra cómo esto es parcialmente admisible, ya que los ejemplos pre-renacentistas señalados indican cómo el fin de construir una ilusión de espacio mimético no ha sido el *input* primario con lo que se ha trabajado a nivel pictórico hasta que en el *Trecento* Senés se empieza a construir la escena pictórica como una caja con una presencia espacial definida.

abundantes testimonios de la combinación de elementos de corte mimético y simbólico donde los diferentes elementos, además de superponerse, se amontonan sin que entre ellos se haya establecido ningún tipo de relación de continuidad espacial (ver Ilustración 36).



Ilustración 35: Signos en la Cueva de la Pileta, España, cuya datación oficial se coloca en el Paleolítico Superior.



Ilustración 36: Signos, símbolos y figuras animales en la Cueva del Llonin, también llamada Cueva del Queso o Concha de la Cova, España, cuya datación oficial se coloca en el Paleolítico Superior.

Se puede hablar, como mucho, de un registro simbólico y figurativo, de un catálogo de elementos cuya función real todavía no se ha descifrado definitivamente, pero nunca de un intento de representación escenográfica. Y esta teoría resultaría efectiva a la luz de los últimos estudios que relacionan la disposición de la imaginería zoomórfica en las paredes de las

cuevas según un patrón que las convertiría en elementos de cierto tipo de cine prehistórico¹⁶², ya que aún en ese caso faltaría la componente escenográfica necesaria para la obtención de una "ventana abierta".

Sin embargo, en el interés por explicitar de la mejor forma posible el tema propuesto, se ha definido, con una clara intención mimética, cada uno de los elementos de flora y fauna incluidos, desplegándolos, rotándolos de manera topológica hasta obtener una visión de frente respecto al espectador.

Ya en los primeros ejemplos de pintura considerada como parte de la historia del arte desde la antigüedad, y por lo tanto como referente para las generaciones futuras, se posiciona el denominado *Estanque en un jardín*, fresco de la tumba de Nebamun (ver Ilustración 37), una clara representación de un asunto, en este caso paisajístico, cuya presentación no persigue sugerir un espacio real tridimensional. Se utiliza aquí una versión extrema de la denominada ley de la máxima claridad, como se define:



Ilustración 37: Estanque en un jardín, fresco de la tumba de Nebamun, Egipto.

*"... el intento de representar en una superficie plana, todos y cada uno de los objetos que merecieran ser reproducidos, incluyendo aquellos que, en una perspectiva real, no fueran apreciados por el ojo humano."*¹⁶³

¹⁶² En 2011 el arqueólogo Marc Azéma junto con el artista e ilustrador especializado en prehistoria Florent Rivère publicaron sus estudios en el DVD: *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Editions Errance, 2011, cuyo tráiler es visible en <http://www.youtube.com/watch?v=axQSc9P0Dsl> [consultado el 12/09/2016].

A raíz de la omisión, a través del aplastamiento del espacio, de esa tercera dimensión que más adelante será el dispositivo sin el cual no se produzca la ilusión de realidad, el plano pictórico funciona como un componente con una presencia tangible del que el observador no puede prescindir, de la misma manera que se percibirá, más adelante, en la pintura etrusca.

En esta última, se advierte cómo el mismo patrón conceptual lleva a otro ejemplo de aplastamiento del espacio hasta que el mismo quede reducido a un plano, de lo que valga como ejemplo el fresco de la Tumba de los Leopardos, donde se muestra una escena con músicos y figuras danzantes entre los cuales se despliegan las ramas de unos olivos estilizados que ocupan el espacio vacío con un resultado que, además de decorativo, impide *de facto* que la visión penetre más allá de la superficie (ver Ilustración 38).



Ilustración 38 Escena de músicos y figuras danzantes en la Tumba de los Leopardos, Tarquinia, Italia.

No corre el aire entre los elementos que, por lo contrario, se encuentran, en este tipo de planteamiento espacial, como si estuviesen

¹⁶³ ARES Regueras, Ignacio: *La organización del espacio en perspectiva egipcia*, Revista de Arqueología nº191 marzo 1997, pág.30.

sumergidos en un elemento táctil con el que configuran un *continuum*¹⁶⁴, clara reminiscencia del "agua de una cuenca que lentamente se vacía"¹⁶⁵, de Michelangelo¹⁶⁶.

Nos encontramos aquí con una representación de tipo frontal que será la que se seguirá adoptando durante muchos siglos en adelante.

Es a partir de las sucesivas épocas cuando la ventana empieza a abrirse y, progresivamente, la pintura se propone sugerir un espacio que se desarrolla más allá del plano pictórico. Ejemplo de este cambio que más allá de la componente formal se basa en un cambio en el concepto mismo de lo que es pintura, se advierte en la *Casa de Via Graziosa* y sus escenas que evocan las vicisitudes de la Odisea (ver Ilustración 39).



Ilustración 39: Casa di Via Graziosa, escena de la Odisea (*Ataque de los lestrigones*), siglo I a. C.

¹⁶⁴ Hildebrand aporta el ejemplo de los elementos sumergidos en agua para hablar de la naturaleza y sus elementos como una totalidad espacial HILDEBRAND (VON), Adolf: *Op. cit.*, pág.53.

¹⁶⁵ VASARI, Giorgio: *Vita di Michelangelo*, Pordenone: Edizioni Studio Tesi, Collezione Filo di perle, 1ª edición, 1993, pág.119. Traducción del texto original: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri - Vita di Michelagnolo Buonarruoti fiorentino pittore, scultore et architetto*, 1568.

¹⁶⁶ GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.310.

Bajo la premisa de que en este caso en particular se trate, probablemente, de copia de pintura griega, cabe destacar como el propósito narrativo resulta el fundamento que define el cambio de actitud frente al soporte. La pintura representa, describiéndolo, un relato, y su propósito es, por lo tanto, lo de mostrar visualmente ese relato. Resulta patente pues, que para ese fin se haga necesario imaginar que el plano pictórico no sea otra cosa que una hendidura a través de la cual el espectador pueda contemplar ese espacio más allá, dónde se produce un acontecimiento.

La pintura romana entendida en su conjunto, por la amplitud de su desarrollo en términos de tiempo y espacio, no es representativa bajo los presupuestos que se analizan en este capítulo ya que, según la época y la influencia de las provincias en la que la misma se despliega, hay claros ejemplos en ambos los sentidos, dualidad que persiste en la pintura románica donde a menudo a una construcción morfológica de la superficie pictórica que persigue cierta profundidad espacial, se asocian elementos de escritura que rompen con la ilusión, tal como queda patente en el fresco dedicado a la vida de San Eldrado de la Abadía de Novalesa (ver Ilustración 40), planteando de esa manera un dualismo entre una ventana que pugna por abrirse y la necesidad de que quede cerrada para que la pintura no se limite al relato sino persiga objetivos más trascendentales. Objetivos que, al parecer, no pueden por lo tanto ser satisfechos, de forma conceptual, por una pintura meramente imitativa.

En conclusión, lo que finalmente se manifiesta con Giotto, no solo es el principio de una pintura donde la construcción espacial



Ilustración 40: *Vida de San Eldrado*, fresco (siglo XI) capilla de San Eldrado, Abadía de Novalesa, Italia.

empieza a plantearse¹⁶⁷ cada vez más como una ventana que, en el renacimiento, acabará de abrirse, de lo que vale, como ejemplo, la caja escenográfica del arte medieval toscana y su progresiva pérdida de los elementos delimitantes, sino la idea de una pintura como relato de escenas (y de aquí la elección del término escenográfico) y no de solas ideas.

Resulta clara pues la necesidad de plantear dichas escenas dentro de un contexto espacial.

Considérese en este sentido *El belén de Greccio*, fresco de una serie de veintiocho escenas dedicadas a las *Historias de San Francisco*, de la Basílica Superior de Asís (ver Ilustración 41).



Ilustración 41: *El belén de Greccio* atribuido a Giotto (alrededor de 1295-1299), Basílica Superior de Asís, Italia.

La construcción teatral de la escena responde a la necesidad de relatar de forma visual un episodio de la biografía del protagonista, episodio de una innegable complejidad argumental:

"Llegado el beato Francisco, en memoria de la natividad de Cristo, ordenó que se preparase el pesebre, que se trajese el heno, que se condujera al buey y al asno; y predicó sobre la natividad del Rey pobre; y, mientras el

¹⁶⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.11.

santo hombre mantenía su oración, un caballero vio al verdadero Niño Jesús en lugar de aquel que el santo había portado."¹⁶⁸

Es por lo tanto a partir de la diferencia entre pintura de ideas y de relato que esa ventana que se ha ido abriendo y cerrando tímidamente hasta el momento, ahora sin ataduras y con un claro fin propositivo al final se abre del todo, dejando entrar el aire que, invadiendo el espacio pictórico, se infiltra en los espacios intersticiales de figuras y elementos naturales y arquitectónicos.

De la misma manera, es ahora el momento en que la ventana abierta se asocia en una relación aparentemente indisoluble con una concepción de la perspectiva que parece ser la clave que abre el espacio más allá de la superficie pictórica.

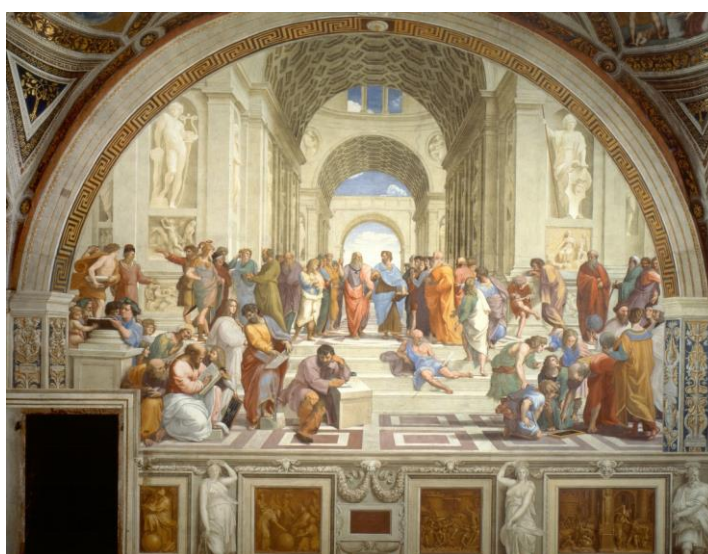


Ilustración 42:Raffaello Sanzio, *La Escuela de Atenas* (alrededor de 1509-1511), fresco de la *Stanza della Segnatura*, Palazzo Apostolico, Musei Vaticani, Vaticano.

Perspectiva cuyas normas matemáticas se perfeccionan en el Renacimiento y de la que valga como muestra paradigmática la denominada *Escuela de Atenas* de Raffaello Sanzio (ver Ilustración 42).

Recordemos, a propósito de la elección de dicha obra como referencia para el presente trabajo, como ya en sus principios fácticos la perspectiva renacentista nace en un contexto de progreso técnico y, por lo tanto, guarda relación con la pintura como actividad votada a la búsqueda de

¹⁶⁸ FIDANZA, Giovanni (Bonaventura da Bagnoregio): *Legenda maior*, Padova: Edizioni Messaggero Padova, 1ª edición, 2008. Edición original: *Legenda majiori Sancti Francisci*, 1260.

una verdad medurable y reproducible matemáticamente, y como la *Escuela de Atenas* no es sino una denominación a posteriori de una obra que, en sus intenciones, exalta la búsqueda de lo racional. En este sentido cobra aún más sentido la necesidad de relatar esa búsqueda a través de un sistema que racionaliza la realidad, un sistema científico¹⁶⁹ de construcción de un mundo empírico sólidamente fundado.

Es por lo tanto a partir del Renacimiento cuando la ventana parece¹⁷⁰ quedar abierta de forma definitiva y a la misma se asocia el sistema prospettico como el que mejor responde al objetivo de crear un espacio bidimensional que funcione como hendidura hacia otro lugar, pero ese mismo sistema no es, como se ha visto, sino una de las múltiples posibilidades de ordenación espacial de las que Panofsky diserta en su ensayo.

¹⁶⁹ Es del Renacimiento el principio de la idea de arte que finalmente se eleva a ciencia.

¹⁷⁰ Tampoco las decisiones en un sentido o en el otro son inamovibles, quedando el asunto pendiente de modificaciones formales (y conceptuales, por supuesto) a lo largo de los siglos.

12.2. No es la negación de la perspectiva, sino la aceptación de la misma como *perspicere*

Para aclarar la equivalencia que se ha cimentado entre pintura de lo real y el uso instrumental de una construcción prospettica como medio supremo para alcanzarla, resulta interesante considerar la etimología del término perspectiva, del latino tardío *prospectivus*, traducible, a través de la expresión verbal *perspicere* como "que resulta claro" o "entender", y la traducción, o mejor dicho reinterpretación casi transliteraria de la que surge el concepto de perspectiva como metodología para obtener la ilusión de que el cuadro se haga ventana, es decir perspectiva como "ver a través".

Dicha interpretación tiene su fundamento principalmente en las investigaciones de Leon Battista Alberti y de Albrecht Dürer.

Leon Battista Alberti, en el primer tomo de su ensayo *De pictura* publicado en 1435, describió su enfoque al cuadro, como si este fuese una ventana abierta hacia lo que él estuviese pintando:

"... dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto."¹⁷¹

Por otro lado, pero en el mismo sentido, Albrecht Dürer en 1525 desarrolló un sistema que se basaba en un mecanismo equivalente, publicando las características del mismo en su *Underweysung der Messung* (ver Ilustración 43).

¹⁷¹ "... donde yo tengo que pintar, dibujo un cuadrángulo de ángulos rectos del tamaño que quiero, considerando el mismo como una ventana abierta por dónde yo mire lo que ahí se pintará." (traducción de la autora) ALBERTI, Leon Battista: *De pictura (Redazione volgare)*, Firenze: Polistampa - Collana Edizione Nazionale opere di Leon Battista Alberti, 2011, pág.143. Traducción de Lucia Bertolini de la edición original: *De pictura*, 1435.



Ilustración 43: Albrecht Dürer, xilografía para el tratado *Underweysung der Messung* (1525).

No se quiere, en esta tesis, negar que los resultados de dichas investigaciones proporcionan, aun a día de hoy, un conjunto de reglas matemáticas sobre las cuales plantear el entramado espacial de una obra pictórica que busque imitar de manera creíble la realidad. Sí se quiere hacer hincapié en la acepción según la cual el termino perspectiva significa, primariamente, entender, y en el hecho que aceptando dicho significado es posible entender que hay diferentes métodos prospecticos que no precisan, necesariamente, de una componente escenográfica. De hecho, en el *Quattrocento* Senés, al que los Macchiaioli aludirán como antecedente de su propia obra¹⁷², la perspectiva es la que se define intelectual, dominada, por lo tanto, por la intuición de lo visible¹⁷³.

Está claro, en los dos grandes estudios a los que se hace referencia, que ese ver a través corresponde, en cierta manera a un ver claramente, pero si ese "ver" permite por un lado establecer unas reglas gracias a las cuales reproducir fielmente lo real, la evolución natural de las mismas ha sido construir (gracias a ellas) otra realidad más que ver y entender lo preexistente.

¹⁷² DE GRADA, Raffaele: *Op. cit.*, pág.14.

¹⁷³ FARNETI, Fauzia; LENZI, Deanna: *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Collana Saggi e documenti di storia dell'architettura, Atti del Convegno internazionale di studi Realtà e illusione nell'architettura dipinta, quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, Lucca, 26-28 maggio 2005, San Micheletto, auditorium, Palazzo Ducale, sale monumentali, Firenze: Alinea, 1ª edición, 2005, pág.287.

Resulta por lo tanto claro que a un diferente planteamiento de alfabetidad visual corresponderá una diferente metodología de entendimiento de lo que es lo real en su sentido primariamente metafísico y, consecuentemente, en lo que significa pintar la realidad.

En consecuencia, no es oportuno considerar ese cierre de la ventana que se produce a partir de la segunda mitad del siglo XIX como el resultado de la necesidad de volver a un estadio anterior por lo que a progreso se refiere¹⁷⁴, no solo porque la forma de ver y de sentir pictóricamente nunca ha dejado de fluctuar, y por lo tanto el breve excurso que en el anterior capítulo se plantea es, necesariamente, parcial en su elección de una trayectoria estructural, sino porqué el espacio que a partir de los Macchiaioli vuelve a ensimismarse dentro de la superficie pictórica, no es sino el resultado de la reconsideración de un prototipo ni superado ni desechado, pero sobretodo totalmente capaz de responder a las necesidades expresivas de una pintura ya sin anclajes de tipo referenciales hacia un rol meramente imitativo, aunque la misma guarda, ahora más que nunca, una clara vocación de ser pintura basada en la comprensión de la realidad frente a la pura imitación de la misma.

Esa ruptura con la idea de una pintura de la realidad como pintura de mimesis se produce de forma progresiva, y no resulta descabellado considerar cómo el clasicismo y la pintura academicista hayan sido, aun inconscientemente y desde luego sin perseguirlo, el germen de la misma. Aunque paradójico, el momento en que más hincapié hace la pintura en perseguir la mimesis como ejercicio de virtuosismo técnico, corresponde a cuando se empieza a producir una disgregación paulatina de los principios de ventana abierta, y es en ese virtuosismo técnico sin más que se puede hallar la clave de un hecho que Ernst Hans Gombrich explica a través de una metáfora de lo más apropiado. Según él, el hombre adulto sigue en el

¹⁷⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim: *Historia del arte de la antigüedad*, Madrid: Ediciones Akal S.A., 1ª edición, 2011, pág.105. Traducción de Joaquín Chamoro Mielke del texto original: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda: 1764.

culmen de su vigor físico mientras sus órganos cumplen con su función, y es en el momento en que ya no lo hacen cuando empieza el declive ¹⁷⁵.

En el caso que a este trabajo atañe, está claro cómo la búsqueda de la mimesis, de esa obra pictórica que se desplegara como una ventana abierta hacia otro lugar, en el clasicismo ya había perdido su fin último, confundiendo el medio con el fin ¹⁷⁶.

La ventana, por lo tanto, vuelve progresivamente a cerrarse como respuesta al deterioro de una propuesta meramente técnica más aun cuando la fotografía, única herramienta capaz de renovar la búsqueda de un ideal, se revela falaz. Gombrich acude otra vez con una interpretación acerca de esa hipertrofia de técnica estéril con una máxima que franquea hasta el discurso meramente artístico. Los hombres, dice Gombrich, tienen la deplorable tendencia a hacer más de lo necesario perdiendo así de vista su objetivo último, con la consecuencia de que su continuo anhelo por superarse produce resultados más negativos que positivos ¹⁷⁷.

¹⁷⁵ GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.19.

¹⁷⁶ Esa es la opinión de artistas que, como Delacroix, reniegan de una equivocada idea de progreso (artístico, entre otros) que, según opinan, ha llevado la sociedad al borde del precipicio. GOMBRICH, Ernst Hans: *Op. cit.*, pág.91 y 92.

¹⁷⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Ibid.*, pág.19.

12.3. Consecuencias de una perspectiva del entendimiento

Si la perspectiva entendida como ver a través parece haber llegado a su agotamiento como instrumento de medición de lo real en un momento histórico donde las certezas del pasado parecen perder su estatus de verdades indiscutibles, resulta lógico, a nivel pictórico, seguir la corriente que otorga a los nuevos modelos de pensamiento, la capacidad de proveer respuestas.

Los arquetipos que parecen responder de forma concluyente a las necesidades del hombre europeo de la segunda mitad del siglo XIX y más aún del hombre que se dedica al oficio pictórico, gravitan dentro de la corriente general del Positivismo, movimiento de pensamiento filosófico que, a principio del siglo XIX, propugnaba la idea del científico como único conocimiento auténtico. Reconociendo a Francia como el país que en aquella época histórica se imponía como el más culturalmente avanzado, resulta claro como ahí fue donde dicha corriente se pudo originar para expandirse hacia los demás países¹⁷⁸.

Por otro lado, en una recién nacida nación italiana todavía atrasada, pero que miraba con interés al país vecino, la Toscana, y en particular su capital regional Florencia, destacaba por su desarrollo cultural, además de presentar las primeras trazas de incremento tecnológico y científico a nivel nacional.

En este sentido resulta absolutamente llamativo cómo la empresa de fotografía más antigua del mundo es el *Stabilimento Fotografico Fratelli Alinari* de Florencia, fundada en 1852 y todavía operativa a día de hoy¹⁷⁹. En sus inicios, dicha empresa se especializó en el tema del retrato y de las reproducciones fotográficas de obras de arte y monumentos históricos,

¹⁷⁸ TUSELL, Javier; MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro; SAN NICOLÁS, Juan: *Paisaje y figura del 98*, Catálogo de la exposición, Madrid: Fundación Central Hispano, 1ª edición, 1997, pág.23.

¹⁷⁹ <http://corporate.alinari.it/it/> [consultado el 22/03/2017].

además de producir un gran número de fotografías icónicas para que los pintores de paisaje pudiesen a ellas recurrir al necesitar imágenes de referencia¹⁸⁰.

Se establece pues, una nueva relación entre los dos mundos. En una época de transito de la sociedad pre-industrial a la sociedad industrial y favorecida por los grandes cambios e innovaciones tecnológicas, la invención de la fotografía y su rápida difusión entre la sociedad, representa una nueva y valiosa herramienta para el mundo pictórico¹⁸¹ eliminando, por un lado, la necesidad de una construcción prospettica de corte renacentista como medio supremo para alcanzar una pintura de lo real y sustituyendo a la misma una imagen producida por la capacidad de la ciencia de registrar la naturaleza.

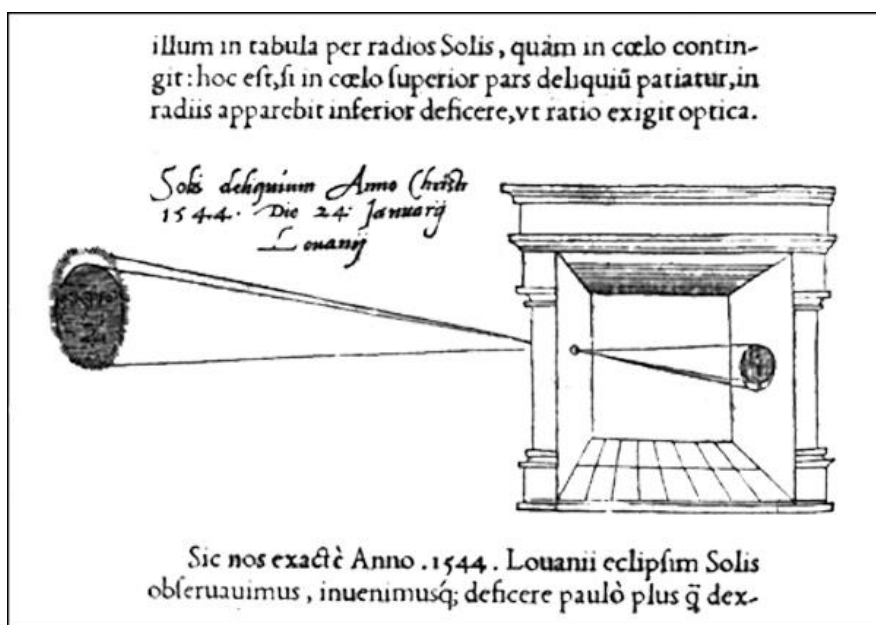


Ilustración 44: Funcionamiento de la cámara oscura según la descripción de Giovanni della Porta (1544).

Si por un lado resulta claro como la herramienta fotográfica se sitúa al hilo de la tradición de mediación visual representada, además que por el espejo negro, por la cámara oscura, antecedente natural al apoyarse ambas,

¹⁸⁰ LISTRI, Pier Francesco: *Gli Alinari specchio d'Italia: biografia della celebre famiglia di fotografi*, Firenze: Alinari, 1ª edición, 2003, pág.15.

¹⁸¹ COTTON, Charlotte: *Op. cit.*

en el mismo mecanismo de funcionamiento basado en dejar que el sol –por ende la luz– dibuje (ver Ilustración 44).

No es de olvidar cómo las influencias más significativas pre-renacimiento a los que tenían acceso los pintores Macchiaioli fueran las pinturas del *Trecento* Senés, donde el modelo escenográfico de la ventana abierta dada por la perspectiva del renacimiento aún no se ha impuesto sobre su antecesor, dando pie a una pintura que, presentando el espacio de la forma en la que lo hace, se establece como un punto de inflexión entre un patrón y otro en la pintura Toscana (ver Ilustración 45).

Entender, por lo tanto, el espacio como elemento tangible y no solo en cuanto atmósfera imponderable entre los cuerpos sólidos es tarea que los descubrimientos científicos contemporáneos a los Macchiaioli demostraron de forma incuestionable, pero entender el espacio pictórico bajo los mismos presupuestos es algo en el que contribuyeron, además que los progresos científicos, los antiguos pintores Toscanos de referencia.



Ilustración 45: Bartolo di Fredi, *Adorazione dei Magi* (alrededor de 1375-1385), Pianacoteca Nazionale, Siena, Italia.

Bajo estos presupuestos fue cuando los Macchiaioli pudieron prescindir de la perspectiva del ver a través y adoptar, aceptándola, como real la del entender.

13. Los cambios que instaló la fotografía en la imagen pictórica

Para poder analizar correctamente cuales fueron los cambios que se produjeron en la imagen pictórica a partir del nacimiento de la fotografía, se hace necesario esbozar, si bien de forma escueta, cuáles fueron las herramientas ópticas que le precedieron y de qué manera estas influenciaron la imagen pictórica de su tiempo.

Ya se ha demostrado como la pintura, al ser producto del sentir del hombre en un determinado tiempo y espacio, varía según el momento histórico y las creencias relacionadas con ese momento, convirtiéndose por lo tanto en un espejo de su tiempo. Las diferentes herramientas pictóricas, en este sentido, no solamente facilitan el trabajo del artista, sino que influyen, además que en su forma de ver, y por lo tanto en lo que el producto que surge de esa visión suya hace visible¹⁸².

En la primera parte de este capítulo, por lo tanto, se considerará como, tal como David Hockney demuestra, en su ensayo¹⁸³, el empuje que la pintura adquiere hacia una actividad cada vez más centrada en la búsqueda de la mimesis, no se puede entender sin considerar esas herramientas ópticas que facilitaban ese tipo de enfoque, y a partir de ahí se considerará, a través del análisis de las primeras imágenes fotográficas, cuál fue la imagen del mundo que las mismas favorecieron.

¹⁸² DINI, Francesca: *I Macchiaioli e il realismo, ovvero il realismo dei Macchiaioli*, en DINI, Francesca; *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Milano: Skira, 1ª edición, 2005, pág.39.

¹⁸³ HOCKNEY, David: *Op. cit.*

13.1. Herramientas ópticas pre fotográficas

Hay numerosos testimonios acerca del uso de estos artilugios ópticos por parte de los pintores a lo largo de la historia (ver Ilustración 46).

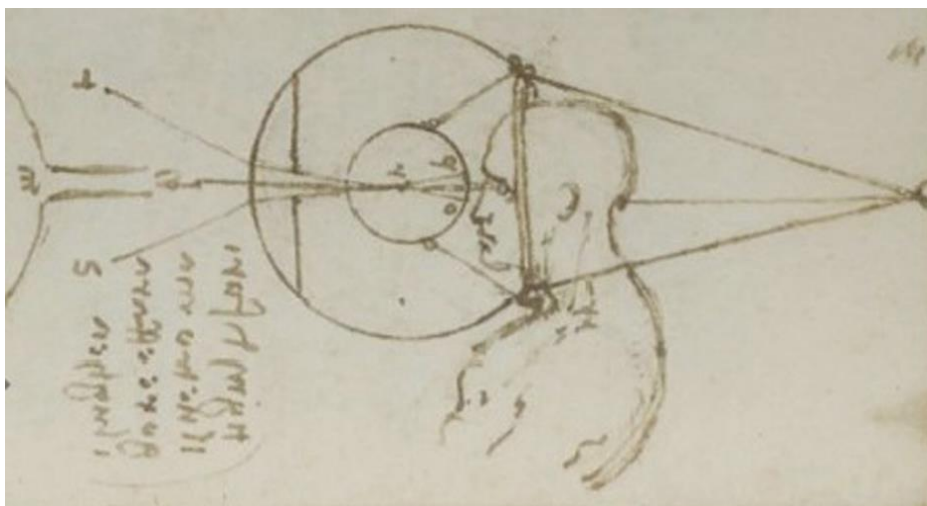


Ilustración 46: Apunte de Leonardo da Vinci acerca del funcionamiento del Oculus Artificialis, la cámara oscura cuyas características la asemejan al ojo humano.

A Filippo Brunelleschi se deben los estudios sobre la perspectiva lineal y, en particular, merece ser nombrado en esta tesis por los resultados que consiguió con un experimento (ver Ilustración 47) gracias al cual a partir del Renacimiento la perspectiva adquirió un carácter de mensurabilidad científica y reproducible.

Si bien en dicho experimento la imagen, así como la percibe el aparato visual del sujeto y su reflejo se intercambian hasta que el resultado coincide, resulta claro que se trata de un primer paso hacia el mecanismo de ciega confianza en una imagen reflejada o fijada en un soporte frente a la que elabora el aparato visual y el cerebro del sujeto.

No es tarea de este trabajo describir todos y cada uno de los artilugios que a lo largo de los siglos se sucedieron como herramientas de apoyo visual para los pintores, sin embargo se considera oportuno nombrar algunas para ofrecer, aun de forma escueta y necesariamente incompleta, una visión de la evolución de las mismas hasta que el paso siguiente fuera, de forma inevitable, la invención del aparato fotográfico.

Entre las herramientas que han influenciado, facilitándolo, el trabajo de trasladar sobre una superficie bidimensional la realidad tridimensional en búsqueda de esa mimesis que de forma prácticamente interrumpida se relaciona con la pintura a partir del Renacimiento hasta la época moderna, se pueden distinguir dos que, por las implicaciones que suscitaron y el alcance de su uso, merecen ser nombradas: la cámara oscura y el espejo negro¹⁸⁴.

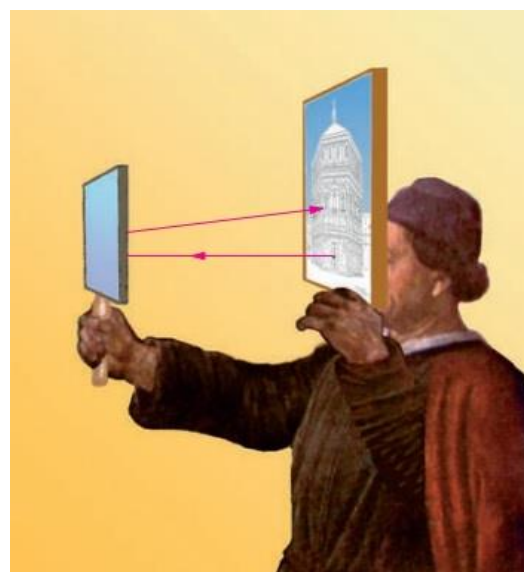


Ilustración 47: El experimento de Brunelleschi, reproducción gráfica de la editorial Zanichelli¹⁸⁵.

¹⁸⁴ <http://www.nature.com/scientificamerican/journal/v291/n6/pdf/scientificamerican1204-76.pdf> [consultado el 24/10/2015].

¹⁸⁵

http://online.scuola.zanichelli.it/sammaronedisegno/files/2010/03/Zanichelli_Sammarone_Brunelleschi.pdf [consultado el 24/10/2016].

13.1.1. La cámara oscura

Si bien persisten documentos gráficos y escritos acerca de la naturaleza de la cámara oscura, tan solo se puede especular acerca de su uso para la construcción de la obra pictórica de diferentes artistas a lo largo de la historia del arte.

Resulta obvio como, igual que de la misma manera más tarde pasará con la imagen fotográfica, el uso de dicha herramienta se percibiese, por el gremio pictórico, como un truco que rebajaba la pericia técnica del autor, y fuera por lo tanto necesario ocultarlo¹⁸⁶, como ya se ha apuntado con anterioridad.

Para hallar en las diferentes obras trazas de su uso es necesario, por lo tanto, trabajar a la inversa, es decir a partir del producto –la obra pictórica– para intentar aclarar el método con el que se ha conseguido cierto resultado.

Es utilizando esta fórmula de investigación que David Hockney, en 2001, publica un ensayo¹⁸⁷ que, sin librarse de críticas¹⁸⁸ de diferente tipo¹⁸⁹, ahonda en la metodología que rige la construcción de obras pictóricas de diferentes momentos históricos gracias a la cámara oscura (ver Ilustración 48).

¹⁸⁶ SCHARF, Aaron: *Op. cit.*, pág.152.

¹⁸⁷ HOCKNEY, David: *Op. cit.*

¹⁸⁸ CRIMINISI, Antonio; STORK, David G.: *Did the great masters use optical projections while painting? Perspective comparison of paintings and photographs of Renaissance chandeliers*, en VV.AA.: *Proceedings of the 17th International Conference on Pattern Recognition*, Cambridge: IEEE Computer Society, 1ª edición, 2004, pág. 645 a 648.

¹⁸⁹ STORK, David G.: *Optics and realism in Renaissance art*, Scientific American. 291, diciembre 2004.
<http://www.nature.com/scientificamerican/journal/v291/n6/pdf/scientificamerican1204-76.pdf> [consultado 24/10/2015]. Y TYLER, Christopher: *Rosetta Stoned?*
<http://www.diatrope.com/hockney.html> [consultado 14/10/2016].

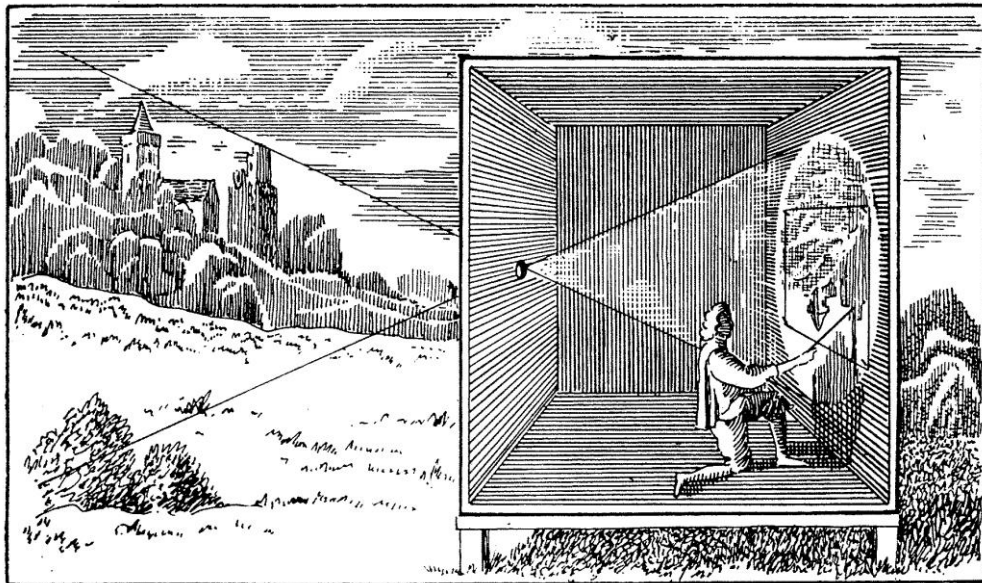


Ilustración 48: Grabado que explica el funcionamiento de la cámara oscura.

Esta herramienta, además de ser solo uno de los tantos métodos de apoyo para la construcción espacial del plano pictórico, fue perfeccionada, a lo largo de los siglos,

para solucionar algunas de las cuestiones y complicaciones que le atañían, cómo la proyección de la imagen boca abajo, problema que muy pronto se resolvió gracias a una combinación de espejos cóncavos (ver Ilustración 49) o su tamaño

descomunal, hecho este que guió más que un científico en la

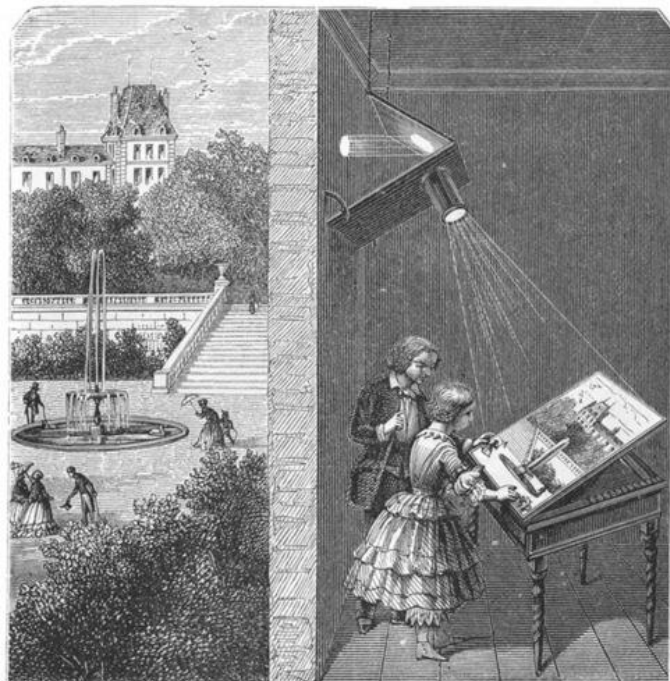


Ilustración 49: Cámara oscura perfeccionada por Giambattista della Porta que al añadir una combinación de espejos cóncavos y convexos permitió que la imagen se proyectase recta directamente sobre el soporte.

tarea de proyectar artilugios cada vez más manejables.

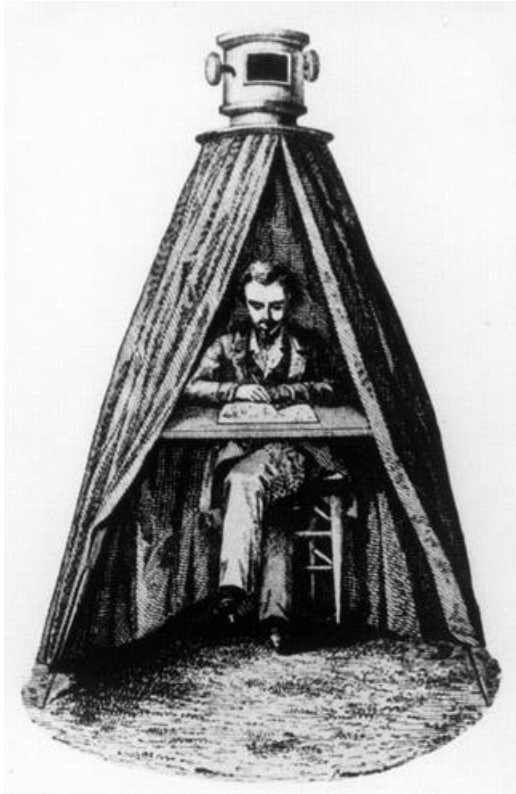


Ilustración 50: Autor anónimo, grabado (siglo XIX), cámara oscura con forma de tienda de campaña semejante a la diseñada por Johannes Kepler en 1620.

Recordemos, en este sentido, el científico Johannes Kepler que, además de acuñar el término cámara oscura, en 1620 consiguió una versión de la misma con forma de tienda de campaña (ver Ilustración 50).

Otro de los resultados del esfuerzo para que estos artilugios fueran más transportables es el que consiguió Athanasius Kircher que, en 1646 describió en su obra *Ars Magna Lucis et Umbrae* un cubo de tamaño reducido respecto a las primeras habitaciones (de ahí

el término "cámara") y sin embargo bastante espacioso para permitir la entrada a una persona (ver Ilustración 51).



Ilustración 51: Autor anónimo, cámara oscura según el proyecto de Athanasius Kircher (siglo XIX).

Y en el mismo sentido de portabilidad, no puede faltar mencionar la primera cámara óptica realmente portátil proyectada por el científico inglés Robert Hooke alrededor de 1668 (ver Ilustración 52).



Ilustración 52: Autor anónimo, cámara óptica portátil según el proyecto de Robert Hooke.

Es a partir de ese momento cuando la cámara oscura empieza a parecerse, a nivel mecánico y estético, a las primeras cámaras fotográficas que, por otro lado, otra cosa no eran sino una cámara oscura capaz de fijar, de alguna manera, la imagen que registraban.

13.1.2. El espejo negro

Otra herramienta que supuso una valiosa ayuda a la hora de afrontar los asuntos relacionados con la visión y la traducción de los efectos de la luz de la realidad a la superficie pictórica, es el espejo negro, que fue introducido en el grupo de los Macchiaioli por Saverio Altamura¹⁹⁰ a raíz de una visita a la Exposición Universal de 1855 de París donde conoce el *Ton Gris*¹⁹¹, técnica por otro lado ya conocida en Italia por ser una herramienta fundamental relacionada con la moda del Grand Tour y su interés por el vedutismo científicamente formalizado. Diego Martelli al hablar de una Escuela Gris¹⁹² hace referencia al *Ton gris* del que refiere Altemura, afirmando:

*"Fu lui che [...] cominciò a parlare del Ton gris, allora di moda a Parigi, e tutti a bocca aperta ad ascoltarlo prima, ed a seguirlo poi per la via indicata, aiutandosi con lo specchio nero, che decolorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare più prontamente la totalità del chiaroscuro, la macchia."*¹⁹³

El mismo Martelli relata las diferencias de opinión que se generaron entre movimiento a propósito de las implicaciones pictóricas del mismo:

¹⁹⁰ SISI, Carlo (editado por): *La pittura di paesaggio in Italia: l'Ottocento*, Milano: Electa Mondadori, 1ª edición, 2003, pág.37.

¹⁹¹ MIRAGLIA, Marina: *Op. cit.*, pág.s/n.

¹⁹² VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica: *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria (Italia)*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1ª edición, 2008, pág.68.

¹⁹³ "Fue él quien [...] comenzó a hablar del Ton Gris, por aquel momento de moda en París, y todos primero escuchaban con la boca abierta y luego lo imitaban ayudándose del espejo negro que, al decolorar el multicolor aspecto de la naturaleza, permitía captar antes la tonalidad del claroscuro, la mancha." (traducción de la autora) MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.204.

"Frattanto si disputava ancora del grigio che fa consistere in una specie di riflesso argentino la luce di tutti gli oggetti..."¹⁹⁴

Respecto a la denominación, se le conoce también como espejo de Claude en alusión al efecto que se puede obtener al utilizarlo, del todo parecido a la obra pictórica de Claude Gellée "le Lorrain" (ver Ilustración 53).



Ilustración 53: Claude Gellée "le Lorrain", *Port avec l'embarquement de sainte Ursule* (1641) National Gallery, London, England.

El espejo negro (ver Ilustración 54) es una herramienta de visualización del paisaje panorámico, un instrumento óptico anterior a la fotografía muy popular sobre todo entre los pintores entre los siglos XVIII y XIX como ayuda para gestionar las dimensiones de un gran escenario natural y los valores de claro oscuro.

¹⁹⁴ *"Mientras tanto se discutía animadamente del gris que recubre de una especie de reflejo plateado la luz de todos los objetos..."* (traducción de la autora) MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): Op. cit., pág.94.



Ilustración 54: Espejo negro del siglo XVIII. Victoria & Albert Museum, London, England.

Es un espejo convexo, ennegrecido por humo, de dimensiones reducidas para favorecer su portabilidad y a menudo con un gancho para que pueda ser colgado, por ejemplo, de las ramas de los árboles, dejando así las manos libres para trabajar.

Dando la espalda a lo que se quiere observar y manteniendo el espejo ligeramente a la izquierda o a la derecha respecto al ojo, se verá ahí reflejada una imagen del sujeto caracterizada por una alteración de la saturación del color y los valores de claro oscuro. La compresión del rango de valores tonales, hace que se pierdan los detalles sobre todo en las zonas de sombra y que se obtenga una imagen armónica debido a la unificación general de formas y líneas, que aparecen ligeramente borrosas.

Las dimensiones del panorama filtrado por el espejo negro resultan más gestionables a la hora de ser reproducidas, ya que los diferentes niveles resultan aplanados sin perder el foco dentro del formato de miniatura (ver Ilustración 55).



Ilustración 55: Vistas de diferentes estaciones del año a través de un espejo negro instalado frente a la Abadía de Tintern, Gales.

No hay que olvidar que el espejo negro consigue lo que ni la visión humana ni la moderna tecnología fotográfica han conseguido. Su conformación resuelve el problema de la traducción pictórica relacionado con la respuesta de la pupila a los estímulos luminosos o de profundidad de campo a través de acomodaciones, contracciones o dilataciones de la misma. Problemática que, con la tecnología fotográfica, se solventa a través de la congelación del instante de la toma, pero que por su propia naturaleza elimina todos aquellos datos debidos a la vibración producida por esos estímulos que inmoviliza.

Sin embargo, por su naturaleza, la herramienta del espejo negro se enlaza de forma natural con la fotografía, que protagoniza el siguiente apartado. Los dos son dispositivos que filtran la percepción visual a través de efectos ópticos y, consecuentemente, la representación. El artista que las utilizase¹⁹⁵, confiaba de forma implícita en que esa realidad que vieran sus mismos ojos era menos real que la filtrada por estos dispositivos. Veremos cómo esto afecta plásticamente la pintura Macchiaioli.

¹⁹⁵ Recordemos que además de por los artistas, el Espejo Negro fue muy utilizado por los viajeros que se dedicaban al Grand Tour, turistas que sin tener aspiraciones artísticas, simplemente deseaban experimentar una experiencia visual. En este sentido no resulta descabellado comparar el Espejo Negro con un dispositivo de Realidad Virtual *ante litteram*.

13.2. Las primeras imágenes fotográficas. Análisis del histograma

El ejemplo de imagen fotográfica más antiguo, una heliografía (del



Ilustración 56: Joseph Nicéphore Niépce, *La cour du domaine du Gras* (1826). Versión restaurada por Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory en 1952. Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas.

griego *helios*=sol y *graphein*=dibujo), es la conocida *La cour du domaine du Gras*, datada 1826 (ver Ilustración 56).

En ella, la exposición prolongada de la plancha de estaño recubierta de betún de Judea a la luz del sol ha ido conformando

unas formas que, a pesar de la poca definición, se reconocen como unos tejados y edificios. Manchas de luz que guardan una extraordinaria relación, no solamente formal, con esas manchas que en pocos años los Macchiaioli establecerán como fundamento de su propuesta pictórica (ver Ilustración 57).



Ilustración 57: Raffaello Sernesi, *Tetti al sole* (1861) óleo sobre cartón, Galleria d'Arte Moderna, Roma, Italia.

Si bien resulta obvia la evolución que, a partir de su nacimiento, sufrió rápidamente la tecnología relacionada con la fotografía, el hecho de que en el periodo histórico que a esta tesis atañe, la dilación de los posados y los materiales proporcionasen resultados todavía poco definidos visualmente¹⁹⁶, representa un elemento a tomar en cuenta para analizar la estricta relación de los Macchiaioli con el uso de fotografías para abordar la creación de su obra pictórica.

Una imagen ya utilizada en el presente trabajo¹⁹⁷ ofrece la posibilidad de trazar una válida comparación. Analícese, por lo tanto, la relación entre luces y sombras en una imagen fotográfica tomada por Jean Eugène Auguste Atget, fotógrafo profesional del periodo histórico al que este trabajo hace referencia (ver Ilustración 58).

Comparando la misma imagen con la de Joseph Nicéphore Niépce, de tan solo pocos decenios anteriores, resulta imposible no percatarse de la formidable evolución cualitativa que en muy poco tiempo ha sufrido la fotografía.

Ya a primera vista destaca como la escala de grises se ha enriquecido de un degradado más rico en



Ilustración 58: Eugène Atget, *Fort de la Halle (Market Porter)* (1899-1900), J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California.

¹⁹⁶ POHLMANN, Ulrich; COGEVAL, Guy: *Op. cit.*, pag.53.

¹⁹⁷ Véase el subcapítulo 6.2.

matices, y aunque se adivine un tiempo de posado todavía largo, lo que conforma cierto efecto borroso dado por la brisa en las hojas de los arboles al fondo, el sujeto en primer plano resulta, en línea general, bien definido.

Este es, en definitiva, el tipo de material fotográfico que el pintor Macchiaiolo tenía a disposición.

Sin embargo, actualmente tenemos al alcance diferentes programas de edición fotográfica como Adobe Photoshop que, entre otras funciones, permite analizar el histograma de una imagen. Tal como recita la misma página web de Adobe, el histograma:

"... ilustra en un gráfico cómo están distribuidos los píxeles de la imagen mostrando la cantidad de píxeles en cada nivel de intensidad del color. Al mostrar los detalles de las sombras (en la parte izquierda), los medios tonos (en el centro) y las iluminaciones (en la parte derecha), el histograma ayuda a determinar si la imagen contiene suficientes detalles para realizar una corrección correcta.

El histograma también ofrece una imagen rápida de la gama tonal, o tonalidad, de la imagen. El detalle de una imagen con tonalidad dominante oscura se concentra en las sombras; el detalle de una imagen con tonalidad dominante clara, en las iluminaciones; y el detalle de una imagen con tonalidad media, en los medios tonos. Una imagen con una gama tonal completa tiene píxeles en todas las áreas. Identificar la gama tonal ayuda a determinar las correcciones tonales correspondientes."¹⁹⁸

De lo que se pueden extrapolar tres diferentes casos: fotografía sobreexpuesta, fotografía expuesta correctamente, es decir con una gama tonal completa y, por último, fotografía subexpuesta (ver Ilustración 59).

¹⁹⁸ <http://helpx.adobe.com/es/photoshop/using/viewing-histograms-pixel-values.html> [consultado el 26/08/2016].

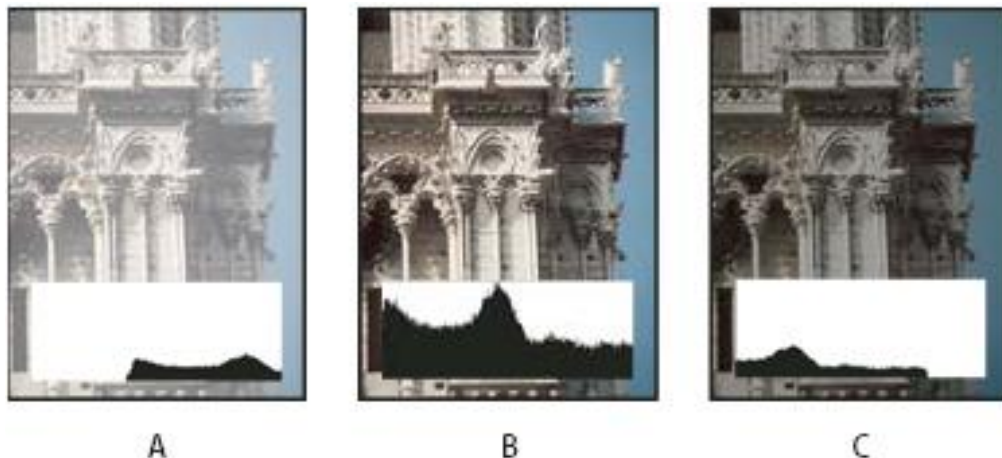


Ilustración 59: Tres tipos de histograma. Fotografía sobreexpuesta (A), fotografía expuesta correctamente (B) y fotografía subexpuesta (C)¹⁹⁹.

Al analizar el histograma de la imagen de referencia (ver Ilustración 58) se advierte una particularidad digna de interés: toda la información se centra en la parte central, quedando totalmente ausentes los tonos más claros y los más oscuros (ver Ilustración 60).

Es posible que al revelar la imagen el autor se percatase de las zonas sobreexpuestas con pérdida prácticamente total de información en las mismas (círculos rojos de Ilustración 61) y el riesgo, por otro

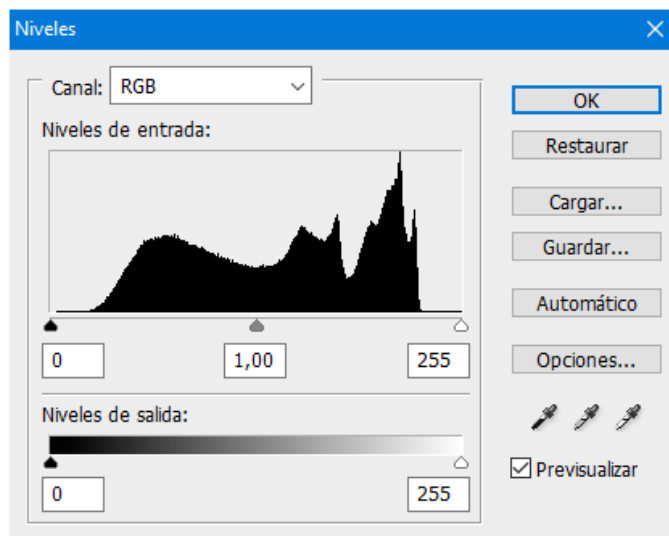


Ilustración 60: Histograma de Ilustración 58.

lado, de subexponer la zona del rostro del sujeto, ya en la sombra, al intentar oscurecer las mismas, por lo que, probablemente, se optase por preservar esa buena gama de medios tonos de la que ya se ha apuntado sin, por otro lado, conservar ninguna zona de negro o blanco puro.

¹⁹⁹ http://helpx.adobe.com/es/photoshop/using/images/ct_01.png [consultado el 21/03/2015].

Se hace necesario apuntar como este resultado no sea exclusivo de la imagen aquí tomada en cuenta, sino que se repite, de forma casi sistémica, en una gran mayoría de las imágenes fotográficas del mismo periodo a las que se ha aplicado el análisis del histograma. Se invita, en caso de duda, al proceder a dicha análisis de forma individual para contrastar los resultados en este sentido.

Considérese ahora un dado aparentemente secundario pero de cabal importancia, como lo es la información que facilita una imagen fotográfica como las que estaban disponibles en el momento histórico en el cual se movieron los Macchiaioli, relacionando la misma con la importancia que recubre la abundancia de información del referente o modelo del

pintor. E imagínese la trascendencia, en el resultado pictórico, de confiar ciegamente en las posibilidades, como herramienta de trabajo, de una imagen que presentase deficiencias aparentemente nimias, pero, a toda luz, enormes.



Ilustración 61: Pérdida total de información por sobreexposición.

14. La pintura Macchiaiola a partir de fotografía. Presentación de evidencias

Cuando se habla de la relación entre la pintura y el auge de la fotografía, se suele hacerlo en relación a como la imagen fotográfica cambió la concepción del espacio pictórico, en como de repente el marco del mismo empezaron a vislumbrarse elementos, a menudo figuras humanas, a las que, parecía, ni siquiera le había dado tiempo a entrar del todo en el mismo, quedando por lo tanto recortadas por la mitad, así como pasaría con un paseante que inadvertidamente se hubiese –casi- colado en una foto de un paisaje urbano cualquiera (ver Ilustración 62).



Ilustración 62: Edgar Degas, *Place de la Concorde* (1875) óleo sobre lienzo, Hermitage Museum, St Petersburg, Rusia.

Por otro lado, aparecen obras pictóricas donde se juega de forma absolutamente novedosa con la visión casi en picado de unas bailarinas (ver Ilustración 64), o donde se retrata un espectáculo circense desde un punto de vista improbable, lo cual nos hace pensar al atrevimiento de elegir puntos de vista a los que hoy estamos del todo acostumbrados, pero que en aquel momento resultaron, como poco, insólitos.

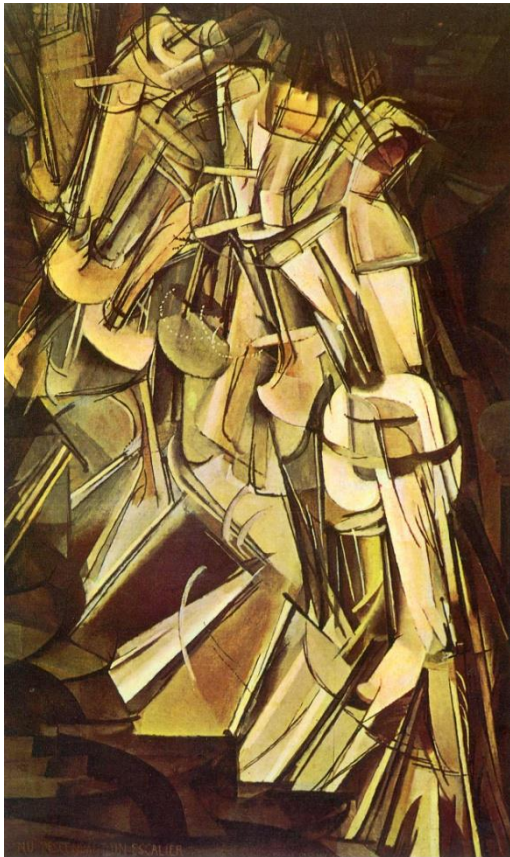


Ilustración 63: Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) óleo sobre lienzo, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Cabe recordar que, todavía, no habían llegado Giacomo Balla y su perrito corriendo, ni otras obras pictóricas que se basaban en el trabajo fotográfico de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge (ver Ilustración 63).

Y si bien de estos hay una cantidad pruebas fehacientes que refutan el uso de la imagen fotográfica como herramienta, en el caso de esos pioneros no podemos sino constatar la casi total falta de referencias a la fotografía en los escritos, correspondencias y demás, de

ciertos artistas que, por otro lado, abundaban de consideraciones de todo tipo.

Sin embargo, el hecho que nunca se nombrase la fotografía como herramienta, no solo no demuestra que este medio les fuese ajeno, sino que hace sospechar una operación de encubrimiento más o menos consciente de un truco, un secreto que, por lo tanto, no se debía desvelar, tal como presumiblemente pasó con otras herramientas ópticas como la



Ilustración 64: Edgar Degas, *Blue Dancers* (alrededor de 1899), Pushkin Museum, Moscú, Rusia.

cámara oscura.

Es bastante lógico imaginar el dilema que suponía la conciencia de las oportunidades que ofrecía el nuevo invento y cierto temor a que sus obras, una vez conocido el truco que las respaldaba, fuesen consideradas casi como si de un fraude se tratara.

Esta sospecha se sustenta por el hecho que, por lo contrario, la relación de esos pintores y la imagen fotográfica como herramienta está probada, ya que, en muchos casos, se han encontrado entre sus pertenencias, imágenes fotográficas que indudablemente sirvieron de modelo, o por lo menos de inspiración, de algunos de sus cuadros.

A continuación, se demostrará, a través del análisis de tres casos concretos, como no solo los Macchiaioli fueron entre los pioneros en el uso de la imagen fotográfica como herramienta coadyuvadora de sus obras pictórica, sino que la misma fue, en algunos casos, el modelo estilístico al que hicieron referencia de manera incondicional, confiando en ella más que en lo que sus mismos ojos podían manifestarles.

Los tres casos que se presentan a continuación han sido seleccionados para ofrecer una muestra de diferentes posibilidades de empleo de la imagen fotográfica en la construcción de la pintura Macchiaioli, y si bien dos de los ejemplos (el primero y el último) habían sido ya expuestos en ocasión de la ya nombrada exposición *I Macchiaioli e la fotografia*²⁰⁰, para los tres se han utilizados medios de análisis totalmente novedosos para este tipo de investigaciones.

²⁰⁰ MAFFIOLI, Monica: *Op. cit.*

14.1. El uso de la fotografía en la obra *Porta San Gallo*, de Odoardo Borrani

El primer caso que se toma en cuenta es el de la obra pictórica cuya referencia fotográfica no es de su autoría ni, según se puede suponer, tiene ningún tipo de autorización para su uso.

Se considera, como referente pictórico, la obra de Odoardo Borrani *Porta San Gallo* de 1880 (ver Ilustración 65).

A continuación se compara la misma con la imagen fotográfica que, alrededor de veinte años antes, un autor desconocido tomó del mismo sujeto (ver Ilustración 66).

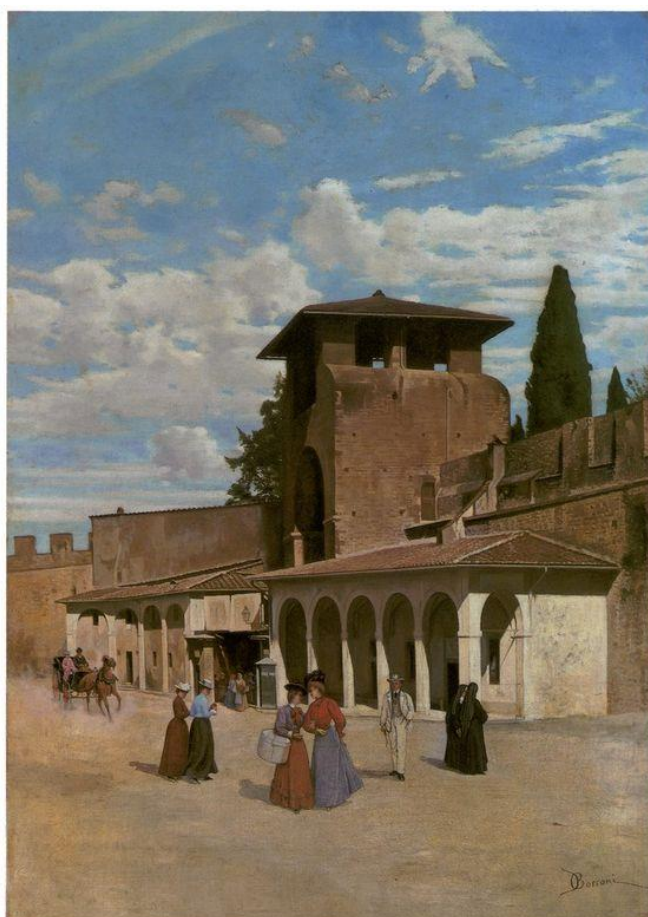


Ilustración 65: Odoardo Borrani, *Porta San Gallo* (1880) óleo sobre lienzo, colección particular, Italia.

Ya a raíz de un análisis superficial resulta evidente el uso, por parte de Odoardo Borrani, del original fotográfico como recurso –previo recorte del encuadre– para *Porta San Gallo*.

Sucesivamente, comparando la disposición de las manchas de luz y sombra en las zonas arquitectónicas de la fotografía original y del cuadro de Borrani, estas aparecen idénticas (ver Ilustración 67).



Ilustración 66: Autor desconocido, *Porta San Gallo* (alrededor de 1860), colección particular, Italia.

De la misma forma, recurriendo nuevamente a Adobe Photoshop para manipular, superponiendo las dos imágenes, se obtiene un resultado cercano al mismo nivel de parecido (ver Ilustración 68).

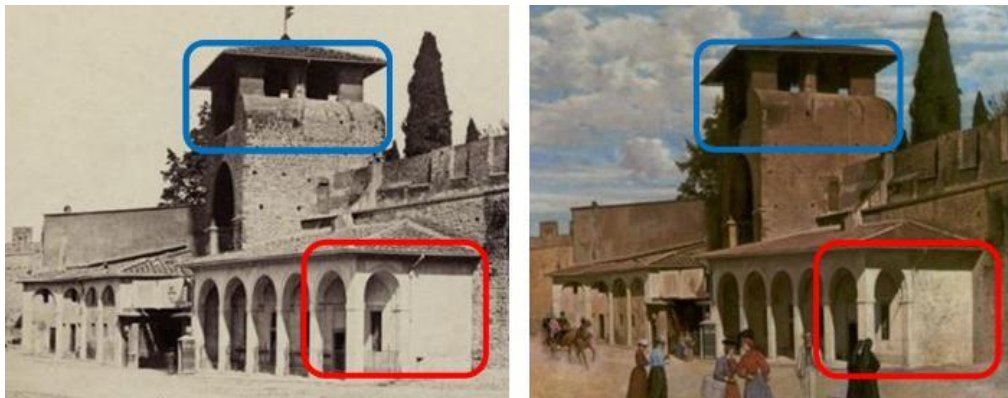


Ilustración 67: Comparación de dos diferentes zonas de luz y sombra.

Todavía, no es posible expresar ningún juicio respecto a las ligeras diferencias de proporciones entre la imagen fotográfica y la obra pictórica, cuyo leve desfase se puede atribuir a un error de digitalización de una de las dos imágenes o a un efecto obtenido, de forma pretendida o no, por el mismo Borrani.

Sin embargo, al observar algunos documentos fotográficos (ver Ilustración 69), es posible hallar un indicio que posiblemente pueda resultar útil para indagar acerca de este tema.



Ilustración 68: Superposición digital de la imagen fotográfica y la obra pictórica.

En la imagen fotográfica que se ha tomado en consideración, así como en numerosas otras del mismo estilo²⁰¹, resulta patente la técnica utilizada por los Macchiaioli para trasladar sobre el soporte el dibujo de las fotos.

Considerando las medidas que posiblemente tendrá la fotografía original²⁰², se puede suponer que la cuadrícula está formada por casillas de pocos milímetros cada una, por lo cual su transferencia sobre la superficie

²⁰¹ MAFFIOLI, Monica: *Op. cit.*, pág.164.

²⁰² Medidas que en el momento actual resultan desconocidas por ser las imágenes propiedad de coleccionistas particulares que no las hacen consultables.

de un soporte pictórico de tamaño superior puede conllevar ese ligero error de proporciones.

De hecho, presuponiendo que la imagen tenga las medidas estándar de las fotografías de la época cuyo lado más largo es aproximadamente de dieciocho centímetros, se puede concluir las casillas interiores no miden más de un centímetro de lado.



Ilustración 69: *Studio di donna vista di spalle* (alrededor de 1865-1870) colección particular. Ejemplo de cuadrícula trazada sobre una imagen fotográfica utilizada para trasladar el dibujo sobre el soporte pictórico. Autor desconocido.

14.2. El uso de la fotografía en la obra *L'alzaia, Cascine di Firenze*, de Telemaco Signorini

El segundo caso guarda similitudes con el primero, pero con una diferencia fundamental: la imagen fotográfica de referencia se ha preconcebido y plasmado para su uso como boceto de la obra pictórica.



Ilustración 70 Telemaco Signorini, *L'alzaia, Cascine di Firenze* (1864) colección particular.

Para ilustrar este caso como otra muestra paradigmática, se analiza la obra de Telemaco Signorini de 1864 *L'alzaia, Cascine di Firenze* (ver Ilustración 70), comparándola con una fotografía, de dos años antes, de Cristiano Banti (ver Ilustración 71), otro pintor adscrito al movimiento Macchiaiolo.



Ilustración 71: Cristiano Banti, Estudio para el cuadro de Telemaco Signorini *L'alzaia, Cascine di Firenze* (1862). Fotografía copia moderna. Colección herederos Banti, Florencia, Italia.

El pintor, en este caso, no se ha limitado a usar una imagen previa, sino que empieza a usar él mismo la fotografía como herramienta propia. Sin embargo curiosamente, en este caso en concreto, el autor de la obra pictórica no es el mismo fotógrafo, por lo contrario, se puede hablar de una colaboración entre dos compañeros y amigos.



Ilustración 72: Superposición digital de la imagen fotográfica y la obra pictórica.

Recurriendo una vez más a las posibilidades que proporciona el programa Adobe Photoshop por lo que se refiere a la manipulación de imágenes, se puede comprobar, más allá del análisis superficial, como la obra pictórica se vale solo en parte de la información fotográfica, quedando los tres personajes que encabezan la fila de figura como las únicas que de forma fehaciente se pueden relacionar sin duda con la imagen fotográfica.



Ilustración 73: En el recuadro, repetición casi idéntica de personajes en *L'alzaia, Cascine di Firenze* de Telemaco Signorini.

Por último, cabe apuntar cómo, en un interesante ejercicio de aplicación de técnicas de collage a la obra pictórica, Telemaco Signorini resuelve además el problema de las dos figuras que cierran la fila repitiendo de forma casi idéntica el tercer personaje (ver Ilustración 73).

14.3. El uso de la fotografía en la obra *Buttero a cavallo*, de Luigi Gioli

Finalmente, para el tercer caso, se considera la obra pictórica basada en el referente fotográfico solo de forma genérica. En esta situación, el modelo es un simple testimonio de pose, de construcción o de planteamiento lumínico del que la obra pictórica se aleja de forma más o menos acentuada.

Como muestra paradigmática de este tipo de casuística, se examina la obra de 1898 *Buttero a cavallo* de Luigi Gioli (ver Ilustración 74), comparándola con la fotografía homónima de alrededor de tres años anterior, de Pietro Azzolino (ver Ilustración 75).

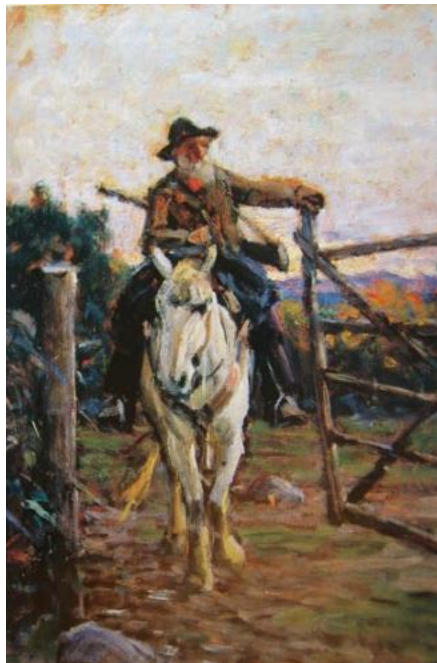


Ilustración 74: Luigi Gioli, *Buttero a cavallo* (1898) colección particular.



Ilustración 75: Pietro Azzolino, *Buttero a cavallo* (alrededor de 1895) Archivio Corsini. Firenze, Italia.

El análisis superficial de los dos documentos revela, sin dejar espacio a la duda, que la información visual contenida en la imagen fotográfica tiene una mera función de referencia (ver Ilustración 76).



Ilustración 76: A la izquierda, *Buttero a cavallo* (alrededor de 1895) detalle de la fotografía de Pietro Azzolino. A la derecha, Luigi Gioli, *Buttero a cavallo* (1898) detalle.

No se aprecia ni una copia exacta ni de la estructura del personaje a caballo, ni de las relaciones de luces y sombras.



Ilustración 77: Superposición digital de la imagen fotográfica y la obra pictórica.

Recurriendo al mismo proceso usado para el anterior caso, es decir a Adobe Photoshop para superponer las dos imágenes, las diferencias sustanciales entre las dos imágenes quedan patente de forma definitiva (ver Ilustración 77).

Empieza, por lo tanto, una operación de alejamiento de los anclajes estilísticos y formales dados por el sujeto a retratar en pos de la elección de reinventar, aunque todavía tímidamente, esa realidad pintada.

14.4. La imagen fotográfica como cambio en la percepción visual

Hasta el momento, se han analizado muestras del uso de la fotografía de forma puramente referencial²⁰³, estudio que muestra cierta congruencia y adaptación a toda la bibliografía que, al hablar de la relación entre pintura y fotografía en los albores de esta herramienta óptica, se ha detenido en examinar la analogía de sujetos y temas y el empleo formal de la imagen fotográfica para la construcción de la obra pictórica o, como mucho, la ha analizado como sustituta o refuerzo del boceto preparatorio pintado en vivo.

De forma más coherente, Aaron Scharf vislumbra la eventualidad de imagen fotográfica como herramienta de investigación, por parte de los impresionistas, de las aberraciones ópticas resultantes de tiempos de poses extendidos, de lo que surgiría el interés por traducir pictóricamente el movimiento de las masas en el paisaje urbano²⁰⁴, algo que, pudiéndose considerar como una búsqueda hacia la “*conciliación de verdad y poética*”²⁰⁵, abre la investigación hacia posibilidades relacionadas a la fotografía no solo como instrumento de construcción formal, sino como dispositivo a raíz del cual fundamentar los planteamientos mismos de una pintura que busca, de forma científica, lo real más allá de la pura mimesis.

La relación que la pintura Macchiaioli establece entre la imagen fotográfica y la síntesis figurativa, construida con teselas cromáticas que definen volumétrica y cromáticamente el espacio (ver Ilustración 78), guarda sin duda relación con la limitada definición de las imágenes fotográficas de la época que, recordemos, los pintores examinaban con lupas, según el consejo del mismo Fox Talbot:

²⁰³ ROUILLÉ, André: *Op. cit.*

²⁰⁴ SCHARF, Aaron: *Op. cit.*, pág.131 y 133.

²⁰⁵ MAZZA, Barbara: *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze: University Press, 1ª edición, 2002, pág.125.

*"In examining photographic pictures of a certain degree of perfection, the use of a large lens is recommended. [...] This magnifies the objects two or three times, and often discloses a multitude of minute details."*²⁰⁶

Al considerar el uso de la tecnología fotográfica en relación con los resultados que esta ofrece en el momento histórico en el que se encuadra esta tesis, emerge una problemática que ocurre examinar²⁰⁷: un movimiento conocido por su interés por la luz natural se mueve en su espacio ideal en el aire libre, ahí donde los juegos de luz se hacen más sugestivos, sin embargo, como se ha apuntado con anterioridad, la recién nacida fotografía todavía no proporciona instantáneas capaces de registrar con la misma resolución todas las zonas de la imagen retratada, sobre todo en el caso de un ambiente cuyo contraste de luz y sombra es muy intenso, como es el caso de la ya citada imagen (ver Ilustración 79).



Ilustración 78: Cristiano Banti, *Bimbi al sole* (1860), óleo sobre tabla, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza, Italia.

²⁰⁶ "Para examinar imágenes fotográficas con cierto grado de perfección, se recomienda el uso de una lupa. [...] esto amplía los objetos dos o tres veces, y a veces revela una multitud de pequeños detalles." (traducción de la autora)
<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf> [consultado el 08/11/2013].

²⁰⁷ GALASSI, Peter: *Op. cit.*, pág.13.

Tal y como se ha apuntado anteriormente, es preciso recordar cómo, en ese caso y en especial en el de fotógrafos poco experimentados, en la toma fotográfica, las zonas más luminosas resultarán “quemadas”, es decir perderán toda la definición al presentarse como una zona del todo blanca, o, por otro lado, las oscuras perderán toda definición al volverse completamente negras.

En el detalle de la obra *Bimbi al sole* de Cristiano Banti (ver Ilustración 79), se percibe justamente ese efecto de quemado, afectando de forma independiente respecto al tono al que hace referencia, las zona más iluminadas, algo que guarda una relación indiscutible con las imágenes fotográficas de la época.



Ilustración 79: Detalle de *Bimbi al sole* de Cristiano Banti.



Ilustración 80: Autor desconocido, *Cascine di Firenze* (1850). Archivo Alinari, Firenze, Italia.

Y en este sentido merece la pena apuntar como los Macchiaioli, además de conocer el trabajo (ver Ilustración 80) y el catálogo de la empresa fotográfica Alinari de Florencia, trabajo profesional pese a las limitaciones del medio en aquel momento histórico, a menudo prefirieron, como se ha apuntado, encargarse personalmente de la producción fotográfica de modelos

según sus exigencias, por lo que incluso la calidad seguramente superior que podía alcanzar la fotografía contemporánea, a menudo se vio mermada por los desaciertos de unos fotógrafos no profesionales como ellos.

Sin embargo no parece que el interés de los mismos residiera en la obtención de unas fotografías técnicamente correctas, sino útiles para sus fines que, como no podría ser de otra forma, era que les sirvieran de modelo. Y las imágenes fotográficas que se pueden relacionar de forma incuestionable con los

Macchiaioli, presentan el mismo patrón expuesto en el análisis del histograma de la Ilustración 58, llegando las mismas, muy a menudo, a presentar una escala de grises tan limitada de resultar casi imperceptible (ver Ilustración 81).



Ilustración 81: Carlo Baldassarre Simelli, *Olevano, Castello Colonna* (alrededor de 1860).

La fotografía encarnada en esas fotografías, por lo tanto, no libró al artista del compromiso de captar la realidad objetiva²⁰⁸, sino que demostró la imposibilidad de la producción de una imagen de la misma, arrebatándole, *de facto*, la idea de que esto fuera posible.

Cabe recordar, por último, un pequeño ensayo al que tuvo acceso Diego Martelli, llamado *La nueva pintura* en el que su autor, Edmond Duranty, describe, como descubrimiento de su época, el hecho de que la luz más intensa decolora los tonos, que el sol reflejado por los objetos tiende,

²⁰⁸ MONTERROZA RÍOS, Álvaro; VALENCIA ZULUAGA, Natalia: *La fotografía y la pintura impresionista: un caso de relación arte-tecnología*, Revista Trilogía nº2, Abril 2010, pág.126.

por su luminosidad, a transformar su apariencia de la misma forma en que los rayos prismáticos se funden en uno solo devolviendo pura luz²⁰⁹.

²⁰⁹ DURANTY, Edmond: *La nuova pittura, A proposito del Gruppo di Artisti che espone alle Gallerie Durand-Ruel*, Fucecchio: Quaderni di erba d'Arno, 2ª edición, 2007, pag.29. Traducción de Daniela Grassellini de la edición original: *La Nouvelle Peinture, A propos du Groupe d'Artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel*, Paris: E. Dentu, 1876.

14.4.1. Metodología para obviar la información sobrante

En el subcapítulo anterior se ha demostrado cómo, en la pintura Macchiaiola, la imagen fotográfica es la responsable del cambio en la percepción visual que fue, a su vez, el detonante de un alejamiento de la mimesis como fin pictórico.

A la falta de información de esas primeras imágenes fotográficas y la imposibilidad de reproducir lo que en ellas estaba retratado, se añaden otras metodologías de producción artística cuyos fundamentos, de la misma forma, contribuyen a que la pintura Macchiaiola se caracterice, fundamentalmente, por una expresión en la que se excluye, obviándola, la información sobrante.

El *Archivio Eredi Cabianna*, archivo de los herederos del Macchiaiola Vincenzo Cabianna, tiene en su haber, entre otro material pertenecido al pintor, dos fotografías (ver Ilustración 82 e Ilustración 84) que, por sus características, resultan de lo más revelador en este sentido.



Ilustración 82: Vincenzo Cabianna (atribuido), *Ritratto di donna in piedi vista di spalle* (alrededor de 1855) Archivio Eredi Cabianna.



Ilustración 83: Reverso de la fotografía anterior: contorno dibujado con lápiz de la figura retratada.

Las dos fotografías, presumiblemente hechas por el propio Vincenzo Cabianna, presentan en su reverso un dibujo a lápiz (ver Ilustración 83 e

Ilustración 85) ejecutado presumiblemente calcando la imagen retratada en el anverso.



Ilustración 84: Vincenzo Cabianca (atribuido), *Ritratto di giovane donna seduta* (alrededor de 1855), 24,6 x 18,3 cm.

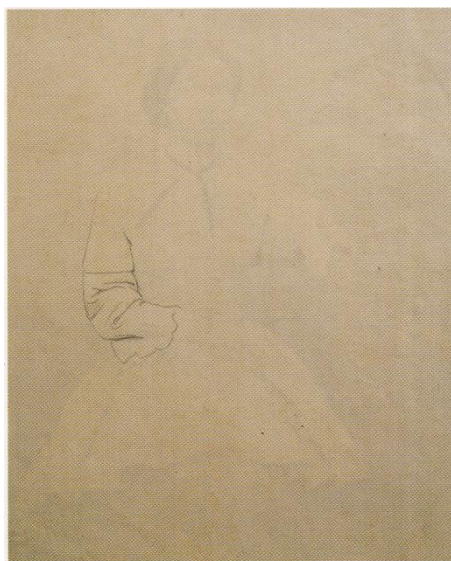


Ilustración 85: Reverso de la fotografía anterior: contorno dibujado con lápiz de parte de la figura retratada.

No existe ningún reflejo pictórico que confirme que esos intentos llegasen a tomarse en consideración para alguna obra pictórica, pero este tipo de documento demuestra una vez más, además del uso de la fotografía por parte del movimiento Macchiaiolo, no solo la ciega confianza en la misma por lo que a percepción visual se refiere, aun a sabiendas de que esto conllevaría la eliminación paulatina de todo detalle visible al ojo humano pero no al de la cámara fotográfica que, es evidente, fallaba de forma considerable en ese sentido.

Obviar información es, por lo tanto, la clave para entender el universo perceptivo aplicado por los Macchiaioli, y a partir de la misma es posible leer convenientemente su recurso de lo *non finito*.

15. La construcción de una nueva imagen pictórica a través de lo *non finito*: evidencias

En la pintura Macchiaiola, se asiste a diferentes tipos de tratamiento según la zona de la superficie pictórica.

Considérese, como ejemplo, la obra de Cristiano Banti ya presentada en esta tesis²¹⁰ llamada *Bimbi al sole*. No hay evidencia alguna de que se trate de una pintura basada en una imagen fotográfica de referencia, pero es posible imaginar la apariencia que presumiblemente, teniendo en cuenta las fotografías de ese momento histórico, pudo tener dicha imagen.

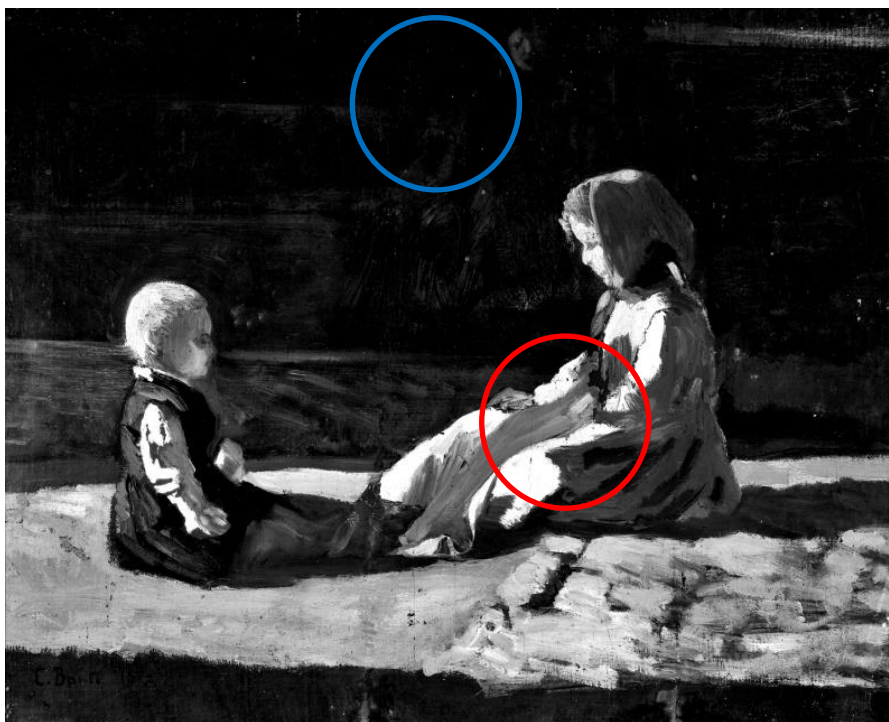


Ilustración 86: Manipulación fotográfica de *Bimbi al sole* de Cristiano Banti.

Es probable que, de haber existido, esa fotografía presentase unos niveles de tonos intermedios muy reducidos y empastes con pérdida de información en las zonas de luz y/o sombra. Algo parecido al resultado de

²¹⁰ Véase el subcapítulo 12.4.

una sencilla manipulación de la imagen que se puede obtener hoy en día con programas como Adobe Photoshop (ver Ilustración 86).

Observando el resultado de dicha operación, resultan claras la zona más y menos iluminadas (evidenciadas por el círculo rojo y azul respectivamente).



Ilustración 87: Detalle de las zonas de máxima sombra en la obra de Cristiano Banti, *Bimbi al sole*.

Véase, ahora, el detalle correspondiente, en la obra pictórica de referencia, de esas dos zonas evidenciadas.

Las zonas de sombra (ver Ilustración 87) presentan veladuras muy delgadas de color parduzco donde queda patente la huella de la pincelada aplicada de forma suelta y desenfadada.



Ilustración 88: Detalle de las zonas de máxima luz en la obra de Cristiano Banti, *Bimbi al sole*.

Las zonas de máxima iluminación (ver Ilustración 88), por lo contrario, se definen por pinceladas cargadas de materia pictórica aplicadas de forma decidida y vigorosa encima del fondo tratado con veladura (como evidencian las flechas) confiriendo a la obra vibración entre planos y el carácter despreocupado propio de un boceto.

Cabe recordar una vez más cómo el trabajo llevado a cabo para este tipo de análisis no tiene fundamentos ciertos en los que apoyarse ya que, como ya se ha expresado, no hay evidencia alguna de que hubo, en su momento, una imagen fotográfica que sirviera de referencia para la obra pictórica.

En estos casos tan solo es posible formular una teoría basada en la observación y cierta experimentación que, de la misma forma del trabajo a la inversa, con el que David Hockney llevó a cabo para su ensayo²¹¹, pueda proporcionar respuestas a ciertas cuestiones.

Resulta lógico, en este sentido, tomar en consideración para su análisis más obras, incluyendo las de otros autores del movimiento Macchiaiolo y procurar seguir las mismas pautas de investigación y manipulación de la imagen.

Considérese, por ejemplo, la obra *Mucche al riposo* de Giovanni Fattori (ver Ilustración 89) y analícese las zonas de luz y de sombra (evidenciadas por el círculo rojo y azul respectivamente).



Ilustración 89: Giovanni Fattori, *Mucche al riposo* (sin fecha definida) colección particular.

²¹¹ Véase el subcapítulo 11.1.1.

De la misma forma que en el contexto anterior, las zonas de sombra (ver Ilustración 90) se caracterizan por una veladura de color parduzco donde la pincelada, aplicada con soltura, queda visible, vibrante.

Por lo contrario, y tal como se evidencia también en el ejemplo anterior, las zonas más iluminadas de la obra (ver Ilustración 91) presentan una superficie más espesa, construida a través la superposición de pinceladas cargadas de materia pictórica.



Ilustración 90: Detalle de las zonas de máxima sombra en la obra de Giovanni Fattori, *Mucche al riposo*.

Siguiendo con la labor de comparación entre autores diferentes, se considera, por último, el ejemplo de *Studio di donna a Montemurlo* de Vincenzo Cabianca (ver Ilustración 92), Macchiaiolo que raramente llegó a adoptar la mancha de la forma más radical como otros miembros



Ilustración 91: Detalle de las zonas de máxima luz en la obra de Giovanni Fattori, *Mucche al riposo*.

del Movimiento, pero que, como veremos, presenta un *modus operandi* prácticamente idéntico.

En este caso, en la misma zona de la obra (evidenciada por el círculo rojo) coexisten los dos extremos por lo que a espesor de la superficie pictórica se refiere (ver Ilustración 93).

De la misma forma que en el contexto anterior, las zonas más iluminadas se superponen a la veladura parduzca construyendo sobre la

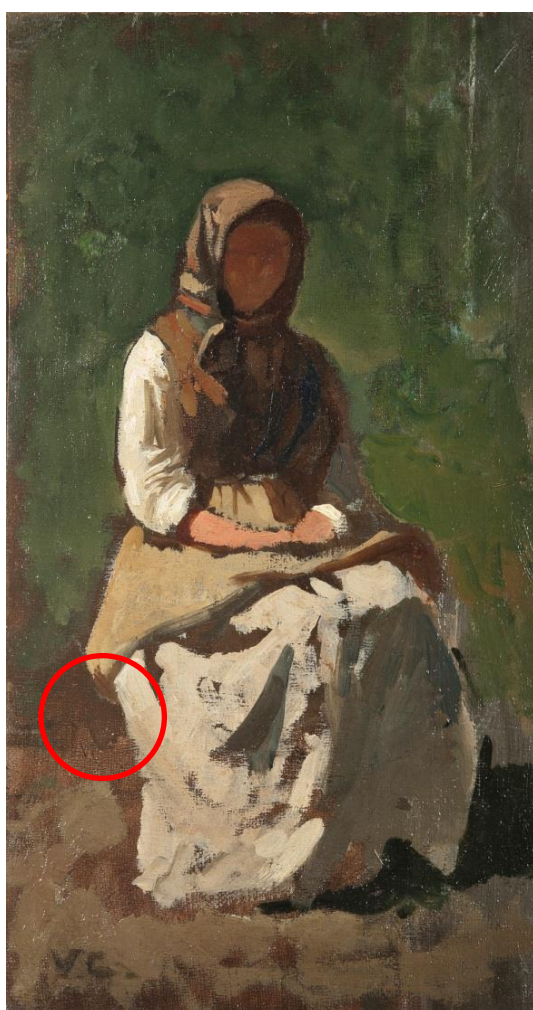


Ilustración 92: Vincenzo Cabianca, *Studio di donna a Montemurlo* (alrededor de 1861) óleo sobre lienzo pegado sobre cartón, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, Italia.

misma un entramado de pinceladas cargadas de materia pictórica.

Cabe, respecto a este ejemplo, subrayar cómo, evidentemente insatisfecho con la escasa profundidad tonal del resultado, Cabianca aplicó, por últimos, unos toques de tonos más oscuros (ver Ilustración 94) respecto a la veladura parduzca del fondo.

La flecha roja evidencia como los mismos se aplicaron por encima de las demás capas de pintura.

A la luz de estos tres ejemplos se puede afirmar

que los resultados del análisis resultan absolutamente idénticos: los tres artistas optan por abordar la obra extendiendo de forma rápida una veladura parduzca muy delgada encima de la cual construyen el cuadro con una capa de color más cargada de pintura.

Esas áreas que los artistas eligen conscientemente dejar en un estadio de *non finito* corresponden, invariablemente, con las zonas que en las fotografías de la época resultarían, considerando el contraste lumínico de la escena y por las características que se han indicado anteriormente²¹², ininteligibles.

Y aún sin la necesidad de una imagen fotográfica de referencia, el planteamiento de la misma ya influencia la forma de percibir lo real en relación con la pintura:

"(Giuseppe Abbati, N. del A.)... *diveniva eccellente nel dipingere i bianchi, che egli studiava con predilezione, come quelli che dànno la chiave di ogni tonalità. L'Abbati, con moltissimo acume, aveva osservato che la tavolozza oscilla fra il bianco ed il nero fra mezzo ai quali sta tutta la scala dei colori*



Ilustración 93: Detalle de las zonas de máxima luz y sombra en la obra de Vincenzo Cabianca, *Studio di donna a Montemurlo*.



Ilustración 94: Detalle de los retoques de tonos más oscuros en la obra de Vincenzo Cabianca, *Studio di donna a Montemurlo*.

²¹² Véase el subcapítulo 12.2.

mentre il vero ha per estremi il sole e le tenebre che sono rispettivamente di un bianco e di un nero a mille doppi più intensi."²¹³

²¹³ "(Giuseppe Abbati, N. del A.)... se volvió excelente en pintar los blancos, que él estudiaba profundamente, como los que dan la clave de cada tono. Abbati, con gran perspicacia, había observado que los extremos de la paleta son el blanco y el negro entre los cuales se encuentra toda la escala de colores de la misma forma que la naturaleza tiene como extremos el sol y las tinieblas que son respectivamente de un blanco y un negro mil veces más fuerte." (traducción de la autora) MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.95.

15.1. Objeciones a lo anterior

A lo expresado anteriormente, se podría objetar que, en la historia del arte y desde siglos, ya se iban aplicando diferentes espesores de la superficie pictórica según la luminosidad de la zona del sujeto. Incluso tratar el soporte con una veladura parduzca como base sobre la cual construir sucesivamente la obra con diferentes capas de pintura no es, de ninguna manera, una novedad propuesta por los Macchiaioli.

Según las palabras de Max Doerner a propósito de lo que define sombreado previo:

"Muchos pintores emplean un sombreado previo para facilitar la aplicación de los valores cromáticos y el terminado del cuadro. Este sombreado se hace sobre fondo claro, con color magro y diluido en esencia de trementina en forma superficial, sin desvanecidos. Muchos lo hacen de un solo color, como por ejemplo de tierra verde o de un tono pardo, y otros lo hacen en tonos que se acercan en lo más posible a los colores locales. El color liga naturalmente bien si se aplica enseguida sobre el sombreado en forma cubriente y manteniendo la separación entre los tonos fríos y los cálidos, como ocurre en la pintura de tono."²¹⁴

Las dos objeciones son acertadas, como demuestra la obra de Rembrandt van Rijn o Diego Velázquez entre innumerables otros.

Sin embargo, la diferencia de empaste nunca había sido tan radical como a partir del momento en el que surgió, entre otras, la pintura Macchiaioli. En este sentido, tómesese en consideración la obra *Las meninas* de Diego Velázquez y en particular, el detalle de unas de las zonas más iluminadas de la obra frente a una de sombra (ver Ilustración 95).

Aunque se aprecie una diferencia de empaste entre las zonas de luz y de sombra, las pinceladas que construyen ópticamente los pliegues del

²¹⁴ DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona: Editorial Reverté, 6ª edición, 2005, pág.187. Traducción de Daniel Morata de la edición original: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München*, München, Berlin, Leipzig: Verlag für Praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt, 1921.

ropaje de María Agustina Sarmiento de Sotomayor, no llegan a cubrir a la vista la trama y urdimbre del lienzo.

Asimismo, véase en el detalle del autorretrato de 1659 de Rembrandt Van Rijn (ver Ilustración 96) como el mismo, de forma más acusada, aplica sobre una veladura de tono neutro (evidenciada por las flechas rojas) capas de pintura más gruesas conforme se acerca a las zonas más claras que, por último, ilumina con toques de máximo empaste (evidenciadas por las flechas azules).

La diferencia entre esta forma de variar según la conveniencia el grosor de la capa pictórica reside en el fin último de la pintura, que en el caso de Rembrandt y Velázquez (entre otros antecesores del momento histórico que a esta tesis atañe)

es el de la búsqueda de la mimesis. Todas las herramientas en poder del pintor se utilizan, por lo tanto, teniendo en cuenta el objetivo de la obra.

En la pintura Macchiaiola, por el contrario, se empieza un alejamiento paulatino de la mimesis, el cuadro empieza a tener sentido en sí y no como producto acto a sugerir una realidad otra. No se busca construir el cuadro desde la primera veladura cargando progresivamente la pincelada hasta llegar a las zonas más iluminadas, sino que se reduce el mismo a dos



Ilustración 95: Detalle del ropaje de María Agustina Sarmiento de Sotomayor en *Las meninas* de Diego Velázquez.

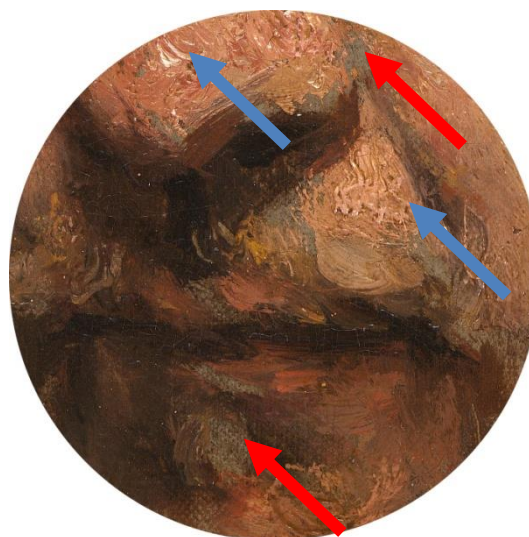


Ilustración 96: Detalle de *Autorretrato* de Rembrandt Van Rijn de 1659.

planos respecto a su espesor: el del fondo y el de la luz. Los tonos intermedios se articularán, según su grado de luminosidad, subordinándolas a cada una de las dos áreas de la misma manera que, merece la pena reiterar, ocurre con las imágenes fotográficas de la época.

Por último merece la pena manifestar cómo, en sus obras, los Macchiaioli no aplicaron una veladura parduzca uniforme sobre la cual construir el entramado del cuadro, sino que iban literalmente enfocando, de la misma forma que harían con una cámara fotográfica, las formas y colores de sus obras conforme estas iba creciendo, como atestigua la última obra pictórica de Giovanni Fattori, que quedó inconclusa a causa de su muerte (ver Ilustración 97).



Ilustración 97: Giovanni Fattori, *Cavallo presso un capanno* (1908) Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno, Italia.

16. Recursos técnicos y pictóricos en la obra Macchiaiolo a través del paradigma de la obra de Giovanni Fattori

Las evidencias técnicas y metodológicas en las que se ha basado la presente tesis se refieren a los hallazgos e investigaciones llevados a cabo por el movimiento Macchiaiolo y sus miembros que, a menudo de forma individual, han ido construyendo, a lo largo de los años de actividad, el entramado de soluciones pictóricas propias del movimiento.

A pesar de esta premisa, es cierto que la tarea de catalogación de la obra pictórica del movimiento en su conjunto y de sus diferentes miembros, es una labor todavía pendiente de llevar a cabo. Como se ha apuntado anteriormente, las obras están diseminadas por multitudes de colecciones particulares, de algunas resulta incluso imposible individuar el actual paradero, y, por último, otras son de dudosa autoría.

En una situación en muchos sentidos confusa y de difícil solución en la actualidad, ya que los responsables de muchas colecciones privadas no permiten la visualización de sus pertenencias y mucho menos algún análisis de las mismas, el único artista Macchiaiolo que ha sido catalogado de forma más escrupulosa ha sido Giovanni Fattori, bien por el valor económico de su obra y porque la misma se encuentra actualmente en algunas de las colecciones de los museos más prestigiosos de Italia.

La labor de restauración llevada a cabo en algunas de sus obras²¹⁵ es, además, la única de este tipo en relación al movimiento Macchiaiolo hasta el día de hoy, y se establece, por lo tanto, como la única fuente cierta de información para la investigación.

Por este motivo, si bien a lo largo de la presente tesis se ha hecho referencia a obras de distintos artistas del movimiento como fuente de información para corroborar o desmentir diferentes teorías, se considera oportuno centrar esta sección, de corte puramente técnico, en la propuesta

²¹⁵ DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: Op. cit.

pictórica de Fattori, asumiendo la teoría común según la cual el mismo fue el máximo exponente del movimiento²¹⁶.

Se ha procedido, por lo tanto, a analizar de forma pormenorizada todo su catálogo conocido hasta el momento²¹⁷ por lo que ha sido necesario hacer referencia, además que a las instituciones museísticas en las que se conserva su obra²¹⁸, a publicaciones de contrastada calidad y solvencia²¹⁹.

El mayor obstáculo encontrado a la hora de abordar la labor previa de recopilación de información gráfica y técnica relativa, ha sido justamente la exactitud de dicho material y la escrupulosidad a la hora de hacerlo público.

En ese sentido, se han dado casos de referencias fotográficas de la obra de Fattori publicadas con una rotación especular²²⁰ en la página web del Patrimonio Nacional italiano²²¹ del Proyecto Giovanni Fattori, al que colaboran historiadores del arte interesados en la difusión de la obra del

²¹⁶ Dicho epíteto es universalmente asumido entre los historiadores y expertos en el movimiento Macchiaiolo. Véase, entre otros, <http://www.lapermanente.it/wp-content/uploads/2013/10/Giovanni-Fattori.-Capolavori-da-collezioni-private.pdf> [consultado el 13/01/2017].

²¹⁷ A pesar del creciente interés que despierta el movimiento Macchiaiolo en general y la obra de Giovanni Fattori en particular su obra, además de estar dispersa principalmente en colecciones privadas, no cuenta a día de hoy, con un catálogo exhaustivo que la comprenda en su totalidad.

²¹⁸ En Italia, la obra de Giovanni Fattori está presente en el *Museo Civico Giovanni Fattori* de Livorno, la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Roma, la *Galleria d'Arte Moderna* del Palacio Pitti de Firenze, la Pinacoteca de Brera y la *Galleria civica d'arte moderna e contemporanea* de Torino.

²¹⁹ Se hace referencia a las publicaciones presentes en la bibliografía de la presente tesis que tengan relación con Giovanni Fattori y el movimiento Macchiaiolo.

²²⁰ Error fácilmente detectable ya que la firma del artista queda también rotada.

²²¹ http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/dettaglioScheda.action?%5BBeni%20Culturali%5D&%7BBeni%20Culturali=%7D&keycode=ICCD2728147&valoreRicerca=&titoloScheda=dipinto&stringBeneCategoria=&selezioneSchede=&contenitore=&flagFisicoGiuridico=0 [consultado el 12/01/2017].

artista²²² y en los catálogos editados en ocasión de las respectivas exposiciones homónimas *Giovanni Fattori. Tra epopea e vero. Omaggio nel centenario della morte*²²³ y *I Macchiaioli e la fotografia*²²⁴.

Más trascendental todavía para el fin que se propone la presente tesis es la falta de rigor en la recopilación, en la mayoría de los catálogos consultados²²⁵ de información técnica de las obras pictóricas (soporte, técnica, medidas) que varía enormemente entre una publicación y otra.

Además de intentar contrastar en los límites de lo posible toda la información a la que se hará referencia se presentan, por lo tanto, los resultados obtenidos con la salvedad de las pesquisas en que los mismos se basan.

Considerando, por último, la cantidad de obra que todavía no ha sido demostrada fehacientemente como perteneciente a Fattori, se ha optado por tomar en consideración solo la que aparece en catálogos dedicados al artista o en general al movimiento Macchiaiolo.

Se han recopilado doscientas noventa y una pinturas al óleo en total. Representan el conjunto de referencias para estadísticas y registros que se precisan para extrapolar información referente recursos técnicos y pictóricos.

²²² <http://www.giovanfattori.com> [consultado el 07/12/2016].

²²³ BABONI, Andrea (editado por): *Giovanni Fattori. Tra epopea e vero. Omaggio nel centenario della morte*. Catalogo della mostra, Livorno/Milano: Silvana Editoriale, 1ª edición, 2008, pág.264.

²²⁴ MAFFIOLI, Monica: *Op. cit.*

²²⁵ Se hace referencia a la bibliografía de la presente tesis y se insta a efectuar una simple comparación entre la información contenida en las fichas técnicas de cualquier catálogo.

16.1. Recursos técnicos de la obra Macchiaiolo

A la hora de examinar el conjunto de recursos técnicos a través de los cuales se articula la obra pictórica del movimiento Macchiaiolo, resulta fundamental considerar cómo un considerable catálogo de nuevos soportes y herramientas pictóricas se enlazan con el espejo negro y la fotografía, los dos instrumentos relacionados con la visión y la visualización del espacio de los que ya se ha hecho mención en esta tesis²²⁶.

Recordemos como estas dos herramientas, consecuencias heredadas de la cámara oscura y de la cámara lúcida, son el enlace entre la organización del cuadro según el mecanismo de la visión humana y la revolución que supone el depositar en un elemento exterior el rol de fuente perceptiva y sensorial.

Así como el espejo negro implica dar la espalda a la realidad a la que se quiere representar, para verla en una versión mediada, reflejada y más perfecta (pintoresca, según las palabras que se asocian a este artificio), la fotografía del siglo XIX anula directamente esa realidad y hace que el pintor prescindiera de ella, trabajando con una reproducción en blanco y negro de la misma. Las dos herramientas son la perfecta metáfora del mundo moderno, donde la realidad pasada por el filtro de un aparato tecnológico resulta más real de la que el ojo pueda discernir. Y desde luego, las implicaciones de su uso encierran un significado aún más profundo considerando como el positivismo científico que prolifera en las investigaciones pictóricas de finales del siglo XIX, y que Diego Martelli llegará a considerar como fundamento del arte futuro en el *Gazzettino delle Arti del Disegno*²²⁷, órgano oficial del movimiento Macchiaiolo, se conecta directamente con la necesidad de una pintura reflejo de la realidad.

²²⁶ Véase el subcapítulo 11.1.

²²⁷ MARTELLI, Diego: *L'arte che sia*, en *Gazzettino delle Arti del Disegno*, 1867, pág.130.

Si la verdad es la que devuelven estos aparatos, lo que estos aparatos no pueden retener no es representable.

16.1.1. Nuevos soportes, materiales y útiles

El carácter procesual de la obra *non finita* de los Macchiaioli vio un valioso aliado en la abundancia, disponibilidad y portabilidad de productos y materias primas. Esto propició que los artistas ya no tuviesen que preocuparse por ahorrar en recursos para dedicarse a una producción que, de haber estos sido escasos, se no hubiera podido extenderse de la forma en que lo hizo.

No hay que olvidar que originalmente el artista (o sus aprendices) tenía que preparar sus propios colores moliendo pigmentos que se mezclaban con diferentes aglutinantes según la necesidad²²⁸. Esto, además de dilatar de forma considerable los tiempos de creación, hacía prácticamente imprescindible el trabajo en estudio.

En la Ilustración 98 se muestra la evolución de los contenedores de color al óleo.



Photo © Winsor & Newton. Used with Permission.

Ilustración 98: Evolución de los contenedores de colores al óleo, desde los sacos de vejiga de cerdo o carnero hasta la invención, en 1840, de los tubos. Archivo histórico de Winsor & Newton.

²²⁸ MAYER, Ralph: *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Tursen, Hermann Blume Ediciones, 5ª edición, 1993, pág.199. Traducción de Juan Manuel Ibeas de la edición original: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York: Viking, 1940.

Los primeros ejemplos de color listo para su uso se comercializan utilizando paquetes de vejiga de diferentes animales, que una vez agujereados, se podían cerrar con un tapón de marfil. Las vejigas se sustituyeron en 1822 por jeringas de cristal, cuya presión del émbolo permitía dejar salir el color. Pero es en 1841 cuando la pintura al aire libre se ha visto facilitada enormemente por el auge de los tubos de pintura tal como se conocen hoy en día, patentados por John Goffe Rand.

En la Florencia de la época histórica de referencia, se asentaban una multitud de empresas y tiendas de productores o representantes de material de bellas artes, muchas de las cuales hoy en día siguen en activo. En las mismas se comercializaba material de Windsor & Newton, Lefranc & Bourgeois Ainé y Sennelier, y hay evidencia de que, analizando la composición química de los colores empleados en la pintura de Fattori, el aglutinante de tipo oleorresinoso hallado es compatible con el de los primeros colores al óleos comerciados en tubo²²⁹. Algunas empresas locales estaban especializadas en la preparación y comercialización de soporte de varios tipos, como cartones de diferentes tamaños y gramaje, tela ya preparada para tensar y lienzos listos para su uso. Como se verá más adelante, Fattori a menudo hizo referencia a algunos de estos comerciantes para sus trabajos sobre tela.

²²⁹ MAYER, Ralph: *Op. cit.*, pág.29.

16.1.2. El tratamiento del soporte. Diferencias entre tabla y tela

De la misma forma que la pintura al aire libre fue posible por la comercialización de los tubos de pintura al óleo, el artista que quisiera trasladar su estudio al aire libre, tuvo que usar soportes pictóricos igual de fácilmente manejables.

En el caso de Giovanni Fattori, el desglose según tipo de soporte de las doscientos noventa y una pinturas al óleo recopiladas (ver Ilustración 99) muestra cómo de un total de doscientos noventa y una obras, hay constancia del uso de tela de lino sobre bastidor en ciento catorce casos. La única tela empleada en todos los casos es el lino. Ciento sesenta son obras cuyo soporte es la tabla, siendo la misma caoba, cedro, chopo, tilo, abeto y, en algunos casos, roble. Por último, siete obras han sido pintadas sobre un soporte de cartón prensado, mientras que no ha sido posible concretar el soporte de diez obras.

desglose del total de doscientos noventa y una obras pictóricas según soporte

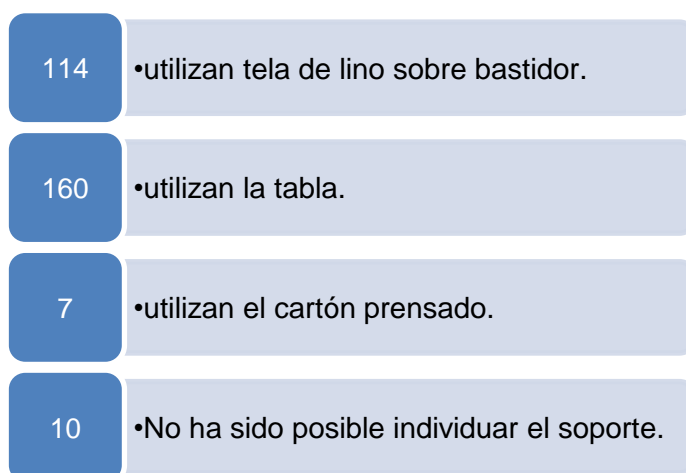


Ilustración 99: Desglose del total de doscientos noventa y una obras pictóricas diferenciadas según su soporte.

A continuación, se considera oportuno presentar gráficamente los porcentajes del empleo de diferentes soportes para hacer hincapié en la

preferencia para el uso de la tabla que, por sí misma, se ha utilizado en más de la mitad de los casos (ver Ilustración 100).

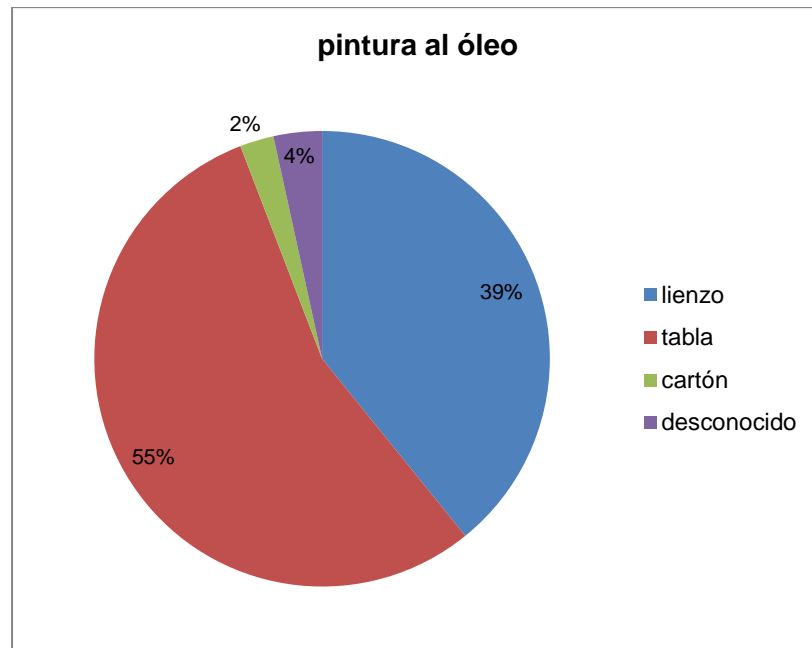


Ilustración 100: Porcentaje del uso de diferentes soportes.

Resulta interesante ahondar más en esos ciento sesenta oleos sobre tabla para analizar las medidas a los que hacen referencia

desglose del total de ciento sesenta oleos sobre tabla según sus medidas

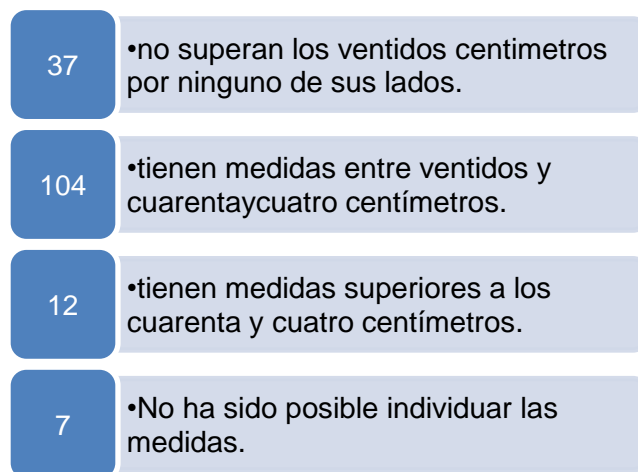


Ilustración 101: Desglose del total de ciento sesenta obras pictóricas sobre tabla según sus medidas.

Analizando el desglose del total de las ciento sesenta obras pictóricas sobre tabla clasificadas según sus medidas (ver Ilustración 101), se observa que treinta y siete no superan los veintidós centímetros por ninguno de sus lados, lo cual corresponde a una obra de pequeño formato. Otros ciento cuatro óleos sobre tabla, tienen medidas que oscilan entre veintidós y cuarenta y cuatro centímetros por lado, lo cual todavía corresponde a un soporte fácilmente manejable y transportable. Por último, tan solo doce obras al óleo sobre tabla tienen medidas superiores a los cuarenta y cuatro centímetros por lado. No ha sido posible acceder a la información respecto a las medidas de las restantes siete.

Presentando en forma de gráfico los porcentajes de los óleos sobre tabla según sus medidas, se observa como para casi los dos tercios de los mismos, la medida del lado de mayor longitud no supera los cuarenta y cuatro centímetros (ver Ilustración 102).

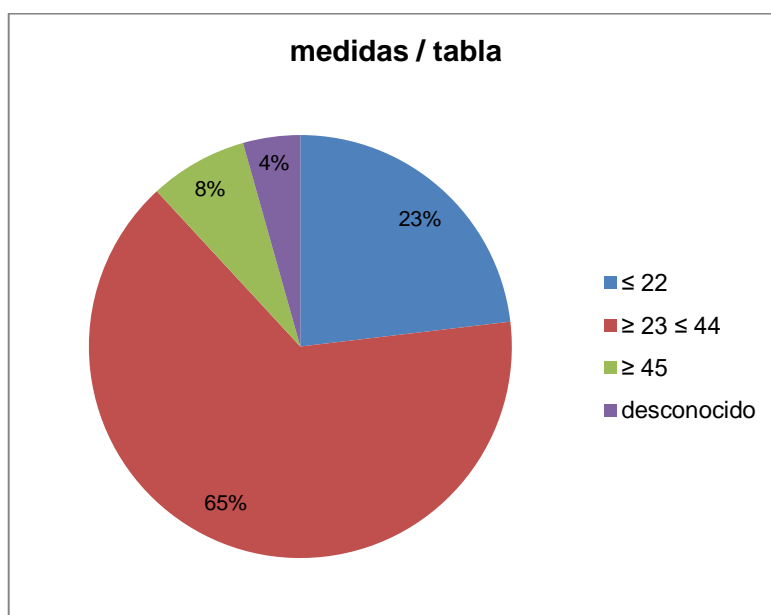


Ilustración 102: Porcentaje del uso de soportes con diferentes medidas en la obra sobre tabla de Giovanni Fattori.

Entre los que ya se han dedicado a estudiar la relación entre el tamaño de la obra de Fattori y los resultados plásticos obtenidos por el artista, destaca Emilio Cecchi que observa:

"Oggi si tende a spartire recisamente la sua produzione: di qua le battaglie ed altre tele celebrative, di là i piccoli motivi campestri; quelli, prodotti d'obbligo e di mestiere; e questi, illuminazioni geniali e tesori di arte [...] Per molti aspetti, il Fattori delle tavolette torna in qualsiasi composizione più ampia; dove, fatalmente, il colore si snerva, perde di virtù strutturiva e ricorre ad prestiti chiaroscurali dalla pittura del Costa; mentre si moltiplicano gli elementi illustrativi. Quanto è limpido e stillante nelle tavolette, anticamente adusto in parecchi ritratti, costì, non di rado, il Fattori è laborioso [...] E badiamo, altresì, che i valori illustrativi, nell'opera militare, son sempre di un maestro. Al loro effetto, tuttavia, il colore ha meno parte; e si scorpora e cade in toni di pastello e pallori d'affresco, da farci pensare a quello che il Fattori avrebbe potuto nella pittura murale, con la quale certe sue opere di maggior superficie [...] sembrano una sorta di compromesso."²³⁰

De la misma forma, el mismo Fattori no pudo no darse cuenta de las



Ilustración 103: Giovanni Fattori pintando en su estudio

²³⁰ "Hoy se tiende a separar su producción: por un lado las batallas y otros lienzos celebrativos, por el otro los pequeños temas campestres; los unos producidos por obligación y por maestría, y los otros, geniales intuiciones y tesoros del arte... En muchos aspectos, el Fattori de las tablillas vuelve a composiciones más amplias donde, inevitablemente, el color se debilita perdiendo su capacidad de estructurar y recurre a las soluciones de claroscuro de Costa al mismo tiempo en que se multiplican los elementos ilustrativos. Al mismo tiempo en que resulta definido y directo en las tablillas, así Fattori, afanoso, no es raro que resulte anticuado en muchos retratos [...] Y eso no quita que los valores narrativos, en los lienzos de temática militar, siguen siendo propios de un maestro. Pero a eso contribuye menos el color, que se desune cayendo en tonalidades pastel, en la palidez de los frescos, tanto que nos da por pensar en lo que Fattori hubiera podido alcanzar en la pintura mural, con la que alguna de sus obras de mayor tamaño [...] parecen tener cierto compromiso." (traducción de la autora) CECCHI, Emilio: *Pittura italiana dell'ottocento*, Roma-Milano, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1ª edición 1926, pág.56.

posibilidades que le brindaban esos soportes de pequeño formato y es presumible que por ello los prefiriese para la mayoría de su producción pictórica.

Otro dato que hay que tener en cuenta es el paulatino distanciamiento del artista del siglo XIX de su estudio como lugar exclusivo de la creación pictórica. Considérese en este sentido el tamaño de las obras



Ilustración 104: Giovanni Boldini, *Giovanni Fattori nel suo studio* (1866-1867) detalle, óleo sobre tabla, colección Intesa San Paolo, Italia.

visibles en una de las fotografías de Fattori pintando en su estudio (ver Ilustración 103), así como las dimensiones del cuadro que el mismo está pintando en el retrato de Giovanni Boldini (ver Ilustración 104).

Compárese los mismos con un retrato sobre una tablilla de 12x28 centímetros, que el mismo

pintó del compañero Macchiaiolo Silvestro Lega Silvestro Lega (ver

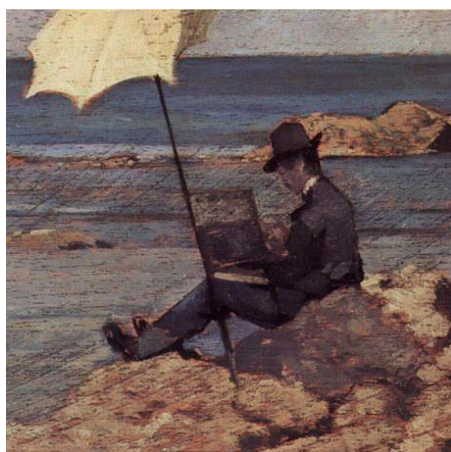


Ilustración 105: Giovanni Fattori, *Silvestro Lega che dipinge sugli scogli* (1866), detalle, óleo sobre tabla, colección particular, Italia.

Ilustración 105) o con el retrato del pintor Stanislao Pointeau, óleo sobre tablilla de 35 x 20 centímetros (ver Ilustración 106).

Resulta claro que estos artistas no trabajaban de la misma forma, adoptando las mismas herramientas para el trabajo en estudio que para la pintura al aire libre.

En las dos tablillas el sujeto, además de pintar con una caja para la pintura al aire libre apoyada sobre las piernas, está usando un soporte de

pequeñas dimensiones, probablemente las mismas que las de la tabla donde quedan retratados.



Ilustración 106: Giuseppe Abbati, *Il pittore Stanislao Pointeau* (1863), detalle, óleo sobre tabla, colección particular, Italia.

De lo anteriormente expuesto es posible extrapolar que, como era de esperar, la pintura de mediano y gran formato se desarrolla en el estudio del pintor, mientras las tablillas de pequeñas dimensiones son el soporte elegido para la pintura al aire libre.

El hecho de que los resultados estéticos de estas últimas fueran de calidad superior a las obras de estudio, es posiblemente reconducible, además que a la frescura y el desenfadado con que pudieron ser pintados, con una forma de ver la naturaleza de la forma que lo hubiera hecho una cámara fotográfica y no, como en el caso de la pintura de estudio, intentando acabar de la forma más correcta, considerando el término en el sentido más amplio, un cuadro basándose en referencias fotográficas o pictóricas por su naturaleza carentes de información.

16.1.3. Elección y preparación de la tabla

Otro dato extrapolable es que casi un cuarto de las obras sobre tabla se refiere a formatos muy pequeños, y sin haber tenido la oportunidad de visionar todos los reversos de esas obras, resulta patente²³¹, así como testimonia el único estudio de enfoque técnico publicado hasta el día de hoy sobre la pintura de Giovanni Fattori²³², que en muchos casos el soporte se haya obtenido utilizando a tal fin la tapa o el panel del fondo de una caja de puros (ver Ilustración 107).

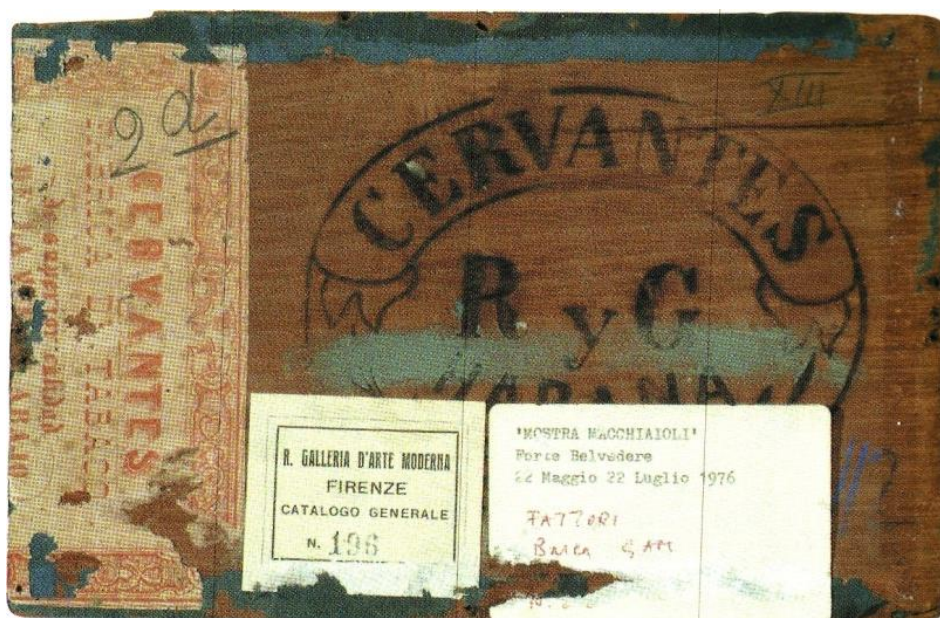


Ilustración 107: Reverso de Barche sulla spiaggia de Giovanni Fattori.

Resulta curioso como Fattori tuvo acceso a una gran cantidad de tablillas de esa naturaleza porque su hermanastro, con el que le unía una

²³¹ Tiziano Paconi, histórico del arte especializado en el 'arte italiano del siglo XIX y autodenominado máximo experto en la obra de Giovanni Fattori y otros Macchiaioli, de cuya obra ofrece asesoramientos periciales en sus diferentes páginas web (<http://www.giovaniboldini.net/>, <http://telemacosignorini.net/>, <http://macchiaioli.info/> [consultados el 05/05/2015]) hace hincapié, en una entrevista para una revista digital de arte, en los soportes más a menudo utilizados por Fattori <http://www.daringtodo.com/arte-cultura/intervista-a-tiziano-panconi-rappresentante-italiano-di-international-conference-for-culture-art-and-peace.php> [consultado el 19/01/2017].

²³² DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Op. cit.*

buena relación, tenía un estanco de tabaco y le iba guardando las cajas conforme vendía el producto.

La práctica de utilizar como soporte pictórico los paneles obtenidos a partir de cajas de puros no es prerrogativa de los Macchiaioli o Giovanni Fattori como demuestra el análisis de un óleo sobre tabla del año 1913 de proveniencia francesa (ver Ilustración 108).



Ilustración 108: El reverso de una obra pictórica de 1913 muestra como su soporte sea una tablilla obtenida de la tapa de una caja de puros. Colección particular de la autora.

Por otro lado, es interesante considerar cómo la búsqueda de una pintura inmediata y el auge del esbozo frente al cuadro *finito*²³³, lo cual conlleva la necesidad de un número considerable de soportes²³⁴ sobre los cuales llevar a cabo diferentes tipos de experimentaciones tanto plásticas como técnicas²³⁵, en la obra de Fattori haya revertido, de forma constante,

²³³ DEL CARMEN PENA, María: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid: Taurus, Colección Ensayistas, 2ª edición, 1998, pág.32.

²³⁴ Cabe recordar las telas de fabricación industrial que se empiezan a comercializar justamente en este periodo histórico, probablemente debido a la gran demanda de material por artistas profesionales y aficionados que van surgiendo en todo occidente.

²³⁵ De la misma forma, en su ensayo Verónica Uribe Hannaberg hace coincidir el nacimiento del boceto y del dibujo como elementos con dignidad propia con la comercialización del papel en Italia, soporte dotado de un precio más accesible, y por lo tanto con más posibilidad de uso para la experimentación como fin en sí misma frente a los soportes anteriores, de pergamino o piel, más caros y de escasa producción. URIBE HANABERG, Verónica: *Op. cit.*, pág.46.

en una preparación de los mismos efectuada de forma apresurada o, directamente, en la ausencia de preparación alguna. Analizando sus obras sobre tabla se advierte cómo la utilización de ese material, de medidas y peso reducido, haya coincidido en la conversión del mismo en tablillas improvisadas sin ningún tipo de aparejo ni forrado, confiando probablemente en las características de una madera aparentemente curada dado su empleo original²³⁶.

Otra teoría justifica dicha elección es la que confiere al pintor la voluntad de explotar e incluso intensificar las betas de la madera (ver Ilustración 109) para recrear visualmente efectos y sensaciones atmosféricas²³⁷.

Esta hipótesis se ampara en que en toda la producción pictórica de Fattori sobre tabla, la estructura de los elementos que construyen la obra, siguen el mismo sentido de las betas del soporte.

Sin embargo, conviene recordar como la falta de preparación de estos soportes ocasiona numerosos daños debidos a la inestabilidad del soporte que, al no estar preparado, puede sufrir tensiones y deformaciones tales como el alabeado y el arqueamiento que, además de ser antiestéticos, afectarán a la conservación de la superficie pictórica. De la misma forma, el soporte sin preparación



Ilustración 109: Evidencia de las betas de la madera en el detalle de *La torre rossa* de Giovanni Fattori.

²³⁶ Los puros, y todo el tabaco, son higroscópicos. Las cajas en las que se suelen conservar y vender están fabricadas con maderas capaces de mantener determinados parámetros de temperatura y humedad.

²³⁷ <http://www.lapermanente.it/wp-content/uploads/2013/10/Giovanni-Fattori.-Capolavori-da-collezioni-private.pdf> [consultado el 13/01/2017].

estará expuesto al ataque de agentes como la humedad, los mismos disolventes y el aceite de la pintura que, impregnando las tablillas, ocasionan ingentes deterioros²³⁸.

Si las tablillas hubiesen sido preparadas, por el contrario, el aparejo las hubiese sellado actuando, además que para su función, como tapa poros sin por ello afectar estéticamente la visibilidad de las betas de la madera (ver Ilustración 109). La evidencia de las betas de las tablillas sin preparación usadas por los Macchiaioli, además de afectar la superficie de la capa pictórica (hecho esto que, posiblemente, se refiere a una elección en ese sentido), permite, favoreciéndola, la formación de hongos y otros agentes que pueden dañar la madera de forma irreparable.

Según el profesor Manuel Huertas Torrejón, en la preparación de los soportes es posible distinguir entre tres bloques:

- Forrado: optativo pero aconsejable en la mayoría de los casos.
- Aparejo: imprescindible o aconsejable en la mayoría de los casos.
- Imprimación: aconsejable en la mayoría de los casos.²³⁹

Considerando que es muy probable que en el caso de las tablillas de pequeñas dimensiones no se considerase oportuno forrar la superficie del soporte con ningún tipo de tela o material de otra naturaleza, y que de la misma forma no se quisiese perder el tono original del mismo aplicando algún tipo de imprimación, se considera absolutamente necesario algún tipo de aparejo.

²³⁸ HUERTAS TORREJÓN, Manuel: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*, Madrid: Ediciones Akal, 1ª edición, 2010, pág.18.

²³⁹ HUERTAS TORREJÓN, Manuel: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II*, Madrid: Ediciones Akal, 1ª edición, 2010, pág.10.

El aparejo, como apunta el profesor Huertas, no es un elemento optativo o aconsejable, sino imprescindible en la mayoría de los casos ya que al aplicarlo este impregna, sellándola, la superficie del soporte que de esta manera queda protegida. De no haber querido añadir algún tipo de imprimación, el soporte así preparado hubiera todavía podido utilizarse de manera segura.

Por lo contrario, en toda la producción sobre tabla de Giovanni Fattori, la misma se ha utilizado sin preparación alguna ni por su anverso ni por el reverso (ver Ilustración 110), casi que la urgencia con la que fueron pintadas se reflejara también, de alguna manera, en las prisas con las que se desatendió cualquier norma mínima de preparación.

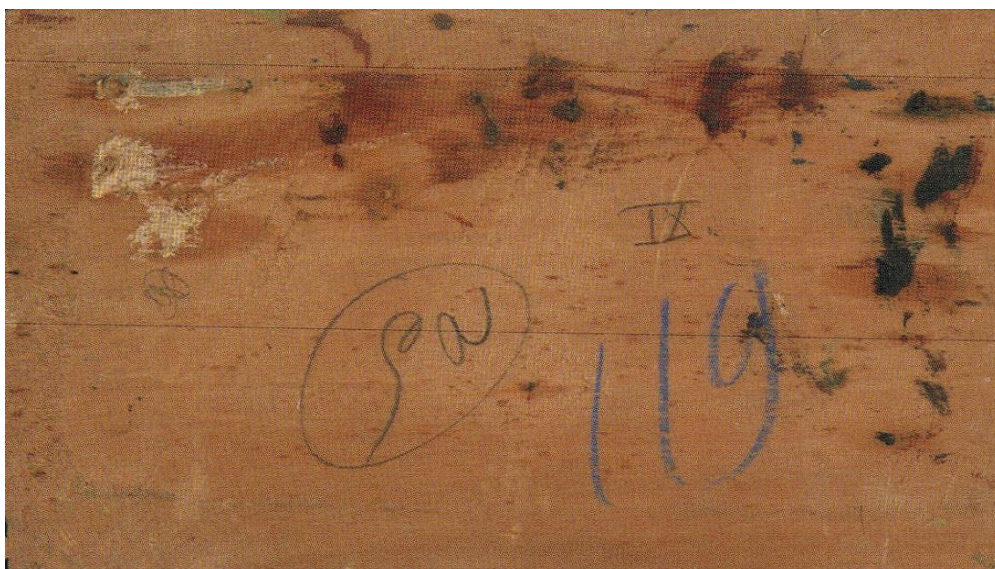


Ilustración 110: Al limpiar los pinceles en el reverso de la tabla, la falta de aparejo deja que el aceite en exceso contenido en el color al óleo se expanda e impregne el soporte de *Strada tra gli ulivi* de Giovanni Fattori.

Cabe hacer referencia, respecto a este tema, a los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por el equipo que se ocupó de la restauración de algunas de las obras más conocidas de Fattori y que expuso cómo, en algunas tablillas tomadas en examen, se encontrase un rudimentario aparejo de cola de conejo aplicada en frío con espátula²⁴⁰.

²⁴⁰ DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Op. cit.*, pág.193.

Dicha elección, se debe probablemente a una interpretación no del todo acertada de algunos consejos que se pueden encontrar en el tratado de Cennino Cennini, bajo el capítulo CX denominado *Perfecta colla a temperar gessi da ancone, o ver tavole*²⁴¹:

*"Egli è una colla che si fa di colli di carte di pecora e di cavretti, e mozzature delle dette carte. Le quali si lavanobene, mettonsi in molle un dì innanzi le metti a bollire; con acqua chiara la fa' bollire tanto, che torni delle tre parti l'una. E di questa colla voglio, che quando non hai colla di spicchi, che adoperi sol di questa per ingessare tavole o vero ancone; chè al mondo non puoi avere la migliore."*²⁴²

Cennini no especifica que la aplicación de la cola se haga necesariamente en caliente, aunque lo considerase obvio. La equivocación de considerar un uso en frío de la misma se puede ver favorecida también cuando, más adelante al hablar de la preparación de la tela, Cennini añade:

*"Piglia poi, quando è asciutta, la tela: abbi una mella di coltello che sia nel taglio piana e diritta come una riga, e di questo gesso con questa punta ne da' su per la detta tela, andando ponendo e levando agguagliatamente, come radessi; e quanto men gesso vi lassi, tanto è meglio: chè spiani pure i bugetti delle fila, assai basta una volta dare di gesso."*²⁴³

Esa referencia a la tela una vez seca, y una interpretación equivocada del texto de Cennini, pudo provocar la equivocación a raíz de la cual Fattori en particular, y los Macchiainioli en general, así como otros

²⁴¹ "Cola perfecta para diluir yesos para retablos o tablas" (traducción de la autora) CENNINI, Cennino: *Il libro dell'arte o Trattado della pittura*, Firenze: Felice Le Monnier, 1ª edición, 1859. Transcripción del texto original del siglo XV, pág.72.

²⁴² "Es una cola hecha con la parte dorsal del pergamino de oveja o cabritilla y recortes de las mismas. Estos se lavan bien, poniendolos a remojo durante un día antes de hervirlos con agua limpia. Se deja hervir hasta que el volumen se quede a una tercera parte. Y con esta cola quiero que, cuando no tengas cola de dientes [de ajo, N.del A.], la uses para enyesar tablas o retablos, ya que en el mundo no puedes encontrar nada mejor." (traducción de la autora) CENNINI, Cennino: *Op. cit.*, pág.72.

²⁴³ "Cuando esté seca, coge la tela, un cuchillo que tenga una lama plana y recta como una regla, y con éste aplica el yeso a la tela, poniendo y quitando de la misma forma como si estuvieras afeitando, y cuanto menos yeso dejes, mejor, que para aplanar los granos de la tela, hace falta aplicar yeso una sola vez." (traducción de la autora) CENNINI, Cennino: *Op. cit.*, pág.113.

artistas de su tiempo, consideraron apropiado emplear cola de conejo semicoagulada para sellar sus tablillas.

En el tratado *El arte de la pintura*, de Francisco Pacheco, hay también una referencia al mismo tema:

*"La experiencia ha enseñado que todo aparejo bien sea de harina, de yeso ó de ceniza, se humedece y pudre con el tiempo el mismo lienzo, y salta á costras lo que se pinta; y así lo más seguro es estirar el lienzo bien, quitarle las hilachas y apomazarle, luego darle un par de manos de cola de guantes, débil y helada, con un cuchillo se dá para tapar los poros de la tela."*²⁴⁴

Se habla aquí de una solución que facilitara el tapado o emplastecido de la trama y urdimbre de la tela que estableciese una barrera entre la misma y el aparejo al aceite utilizado.

Considerando que hoy en día los aparejos al aceite han quedado totalmente obsoletos ya que no ofrecen ninguna ventaja con respecto a los de tipo magro, se entiende que un artista del siglo XIX que empezara a alejarse de la componente técnica de su oficio, pudo considerar que el mismo tratamiento fuera apropiado en el caso de que el soporte fuera una tabla.

Una vez más, cabe hacer hincapié en lo obsoleto del método, no solo en el caso de la tela como soporte, sino también en la tabla, añadiendo que, además, ofrece numerosos problemas técnicos. Al tratarse de una cola semicoagulada, la misma no impregna suficientemente la superficie del soporte, generando una capa cuyo grosor excesivo puede quebrarse y saltar con facilidad.

Respecto al tratado *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, conviene recordar que no se han hallado pruebas que los artistas toscanos del siglo XIX conociesen la obra teórica de Pacheco, ya que en aquel tiempo

²⁴⁴ PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid: Librería de D. Leon Pablo Villaverde, 1871, pág.76. Transcripción de la edición original: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649.

no figuran traducciones de la misma a su idioma, por lo que esta última aportación es totalmente hipotética.

Se podría suponer que las tablillas de pequeñas dimensiones que constituyen la gran mayoría de la producción sobre tabla de Giovanni Fattori tuviesen, en origen, una finalidad de simples estudios del natural, de apuntes rápidos sin la pretensión de calidad técnica ni durabilidad propia de una obra pictórica en sí. Sin embargo, hay hechos que desmienten de forma categórica dicha teoría: por un lado, la firma y el barnizado con los que Fattori se confiere autoría y otorga a dichos trabajos el estatus de obra de arte, por otro, el hecho de que él mismo cedió algunas de las tablillas a diferentes museos para su exhibición.

Por último, la presencia de dibujos preparatorios en relación a cierto número de dichas tablillas²⁴⁵, lo cual evidencia que no se tratara del resultado de una impresión extemporánea.

²⁴⁵ DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Op. cit.*, pág.161.

16.1.4. Elección y preparación de la tela

Cabría imaginar que, de la misma forma que con los soportes de madera, también los óleos sobre lienzo presentarían deficiencias en lo que a preparación se refiere.

Esto no es del todo cierto, aun teniendo en cuenta el empleo de métodos que, en algunos casos, hoy en día han quedado obsoletos. Todavía, la elección de los materiales para la pintura sobre tela y su preparación, contrasta enormemente comparando la poca escrupulosidad mostrada por lo que se refiere a las tablas. En el caso de los lienzos, de hecho, no se puede hablar de deficiencias de ningún tipo.

Durante toda la vida, Giovanni Fattori usó exclusivamente tela de lino



Ilustración 111: Plantas de lino al secadero después de la siega.

de trama muy fina y resistente para sus pinturas al óleo sobre lienzo²⁴⁶.

Una vez seco, el lino natural, es decir sin pasar por el proceso de blanqueado al que se le puede someter según su empleo, tiene un aspecto

tostado tendiente a rubio (ver Ilustración 111).

La tela de lino natural apta para la preparación de soportes pictóricos, puede conservar ese característico color tostado (ver Ilustración 112).

²⁴⁶ DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Op. cit.*, pág.31.



Ilustración 112: A la izquierda, tela de lino. A la derecha, tela de algodón.

Como se verá más adelante, artistas como Francis Bacon aprovecharán las características estéticas dadas por el tono en crudo del lienzo de lino, y se podría imaginar que de la misma forma Giovanni Fattori quisiese experimentar en ese sentido.

Sin embargo los estudios llevados a cabo por Monica Favaro del CNR - *Consiglio Nazionale delle Ricerche* de Padua, Italia²⁴⁷ sobre la obra de Fattori, revelan no solamente que todos sus lienzos fueron preparados, sino que la imprimación empleada siempre estuvo elaborada y aplicada de la forma más rigurosa.

En todas las telas de Giovanni Fattori, la imprimación consiste en una mezcla variable de diferentes componentes: el aglutinante, la materia de carga y el pigmento.

Con respecto al aglutinante, en todos los casos es siempre de tipo proteico, pudiendo ser de cola de conejo, cola de caseína o almidón. En

²⁴⁷ DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Op. cit.*, pág.53.

algunos casos se han hallado evidencias de la presencia simultánea de cola de conejo y caseína o de caseína y almidón.

El análisis de las muestras evidencia también la presencia de materia de carga, de la cual interviene el carbonato de cal o yeso (los análisis no permiten establecer la naturaleza exacta del tipo de yeso), pudiendo en algún caso subsistir los dos a la vez. Los análisis llevados a cabo también han hallado trazas de barita natural sin poder establecer si dicho mineral se haya utilizado como material de carga o como pigmento blanco. En algún caso se ha hallado el caolín como materia de carga.

Por último, los pigmentos utilizados han sido genéricamente blanco de plomo y blanco de cinc, pudiendo en ocasiones coexistir los dos pigmentos a la vez.

El origen del óxido de cinc como pigmento blanco se remonta al siglo XVIII, pero no fue hasta primera mitad del siglo XIX cuándo las empresas Windsor & Newton Limited, de Londres, y LeClaire, de Paris, pusieron a la venta los primeros tubos de color blanco de cinc al óleo.

A partir de los años cincuenta del siglo XIX fue cuando, finalmente, los tubos de blanco de cinc se pusieron a la venta de forma capilar en toda Europa.

Un análisis de las obras de la colección del museo Schackgalerie de Múnich, revela que el uso de dicho pigmento empieza ya en la primera mitad del siglo XIX (ver Ilustración 113).

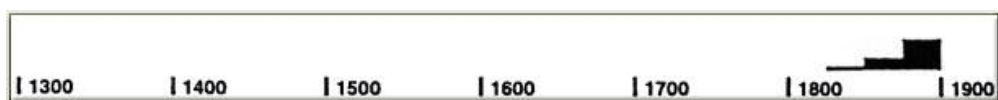


Ilustración 113: Fecha en que se empieza a observar el uso del blanco de cinc entre las pinturas del museo Schackgalerie de Múnich, Alemania.

El blanco de cinc fue, por lo tanto un pigmento que rápidamente llegó al alcance de los artistas de la época, y en consecuencia resulta admisible el uso, también por parte de los Macchiaioli, del mismo.

Entre los aglutinantes, el almidón es un componente considerado, a día de hoy, totalmente obsoleto y poco fiable, aunque se conoce su uso para la preparación de papel para trabajos con pastel. El hecho de que se encontraran trazas del mismo en la preparación de los aparejos hace pensar, como posible explicación, la escasa limpieza de las herramientas utilizadas para preparar y aplicar el mismo.

Por lo que se refiere a la presencia simultánea de cola de conejo y caseína tal como se ha hallado en los análisis, cabe recordar como las primeras mezclas comerciales presentaban, a finales del siglo XIX, una combinación de esos dos aglutinantes, pero han caído totalmente en desuso ya que restan elasticidad al soporte y hacen que pueda agrietarse.

En este sentido, cabe hacer hincapié en el hecho de que, analizando los reversos de los lienzos de Fattori, a menudo aparece el sello de empresas especializadas en la venta y preparación de material de bellas artes, y que en la mayoría de su pintura sobre lienzo el aparejo aparece no solo en la porción que recibe la capa pictórica, sino en la totalidad de la tela incluidas las porciones que, doblándose, se encuentran en la parte posterior del bastidor, por lo que es presumible que el mismo Fattori encargase la labor de tensado y preparación de sus lienzos a estas empresas.

Es por lo tanto del todo comprensible la buena calidad de dichos soportes, así como de la preparación de los mismos, aunque en presencia de materiales que, con el tiempo, han demostrado no ser del todo fiables.

Considerando, por último, los materiales y técnicas en uso en la época de referencia, se considera posible la elaboración de lienzos que estéticamente quedaran en crudo, saturando los mismos de cola, obteniendo por lo tanto un aparejado muy potente y, consecuentemente, poco plástico. Los problemas de quebrado de la tela hubieran sido los mismos utilizando cola de conejo o caseína, y no serían diferentes de los que se advierten en las obras que han recibido otro tipo de preparación.

Resulta obvio, por lo tanto, que esa necesidad que se adivina en los trabajos sobre tabla, no se refleja en las obras sobre lienzo, y el diferente tratamiento pictórico con lo que se han planteado las pinturas según su soporte es, evidentemente, la clave de esta falta de correspondencia.

A propósito del distanciamiento del artista, en la época Macchiaioli, de la labor de preparación previa de sus soportes, elección delatora de la necesidad de inmediatez merece la pena recordar, en este apartado, cómo los materiales ya listos para el uso que en ese momento histórico empezaron a comercializarse, responden a una actitud que además de la creación pictórica, influye en todas las vertientes de la vida cada vez más ajetreada del mundo occidental agitado por la revolución industrial.

Una de las voces críticas hacia este distanciamiento progresivo entre el artista y la preparación de sus herramientas y soportes, fue el mismo Jean François Léonor Mérimée, pintor y químico especializado en color y materiales, que se quejaba del hecho que los artistas del tiempo ya no sabían distinguir los materiales buenos de los malos.

Sin embargo, como dato positivo de la aparición de productos industriales cada vez más accesibles para los artistas, resulta casi imperativo concluir con las palabras de Pierre-Auguste Renoir, que afirmó:

*"... sin los tubos de pintura no habría habido ningún Cézanne, ningún Monet, ningún Sisley o Pissarro, nada de lo que los periodistas más tarde llamarían Impresionismo."*²⁴⁸

Lo que resulta obvio es que, sin los nuevos soportes y herramientas del siglo XIX, no hubiera sido posible el auge de la pintura al aire libre además de no haber habido la copiosa producción de obra a la que esta tesis doctoral hace referencia.

²⁴⁸ BALL, Philip: *La invención del color*, Madrid: Turner Publicaciones - Noema, Fondos de cultura económica, 1ª edición, 2004, pág.230. Traducción de José Adrián Vitier de la edición original: *Bright Earth: The Invention of Colour*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

Sin esa abundancia no hubieran sido posibles las investigaciones llevadas a cabo, entre otros, por los Macchiaioli.

16.2. Recursos pictóricos de la obra Macchiaioli

Los recursos técnicos que hicieron posibles las investigaciones llevadas a cabo por los Macchiaioli, se articularon generando un nexo con la serie de elementos pictóricos que, si bien singularmente no constituyen una propuesta novedosa, evidencian esas necesidades que, por un lado, resultan de carácter relacional con el historial de referencia pictórico / conceptual y, por el otro, reflejan la exigencia de trasladar las mismas al tiempo y necesidades del presente.

El análisis de estos recursos pues, es inadmisibile sin considerar previamente estos supuestos como pauta de lectura, aun en el supuesto de recursos mudados, irónicamente, por esa misma Academia en contra de la cual los Macchiaioli se movieron.

A propósito del término empleado, con frecuencia se suele atribuir al anti academicismo de finales del siglo XIX, la característica de ser el germen de cierta supuesta disolución del cuadro²⁴⁹. Sin caer en la equivocación de una interpretación en muchos casos superficial, resulta evidente, y de ello se ha tratado en los capítulos anteriores, que ciertas expresiones representaron en cierto sentido un punto de ruptura con el arte del pasado a favor de un arte moderno y proyectado hacia el futuro, donde el cuadro ya se hace objeto físico y no una ficción de un plano transparente hacia otra realidad.

En su ensayo *Ver y no ver*, Victor Ileronim Stoichita apunta brevemente el tema de la disolución del cuadro, puntualizando que, debido a su amplitud, precisaría un estudio más hondo del breve escrito que él presenta²⁵⁰.

²⁴⁹ STOICHITA, Victor Ileronim: *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Ediciones Siruela, 1ª edición, 2005, pág.11. Traducción de Anna María Coderch de la edición original: *Efectul Don Quijote*, Bucarest: Humanitas, 1995.

²⁵⁰ STOICHITA, Victor Ileronim: *Ibid.*, pág.12.

Aun con tan escasa referencia, no se pretende en este estudio presumir de originalidad al nombrar el tema de la disolución, pero sí apuntar a la concomitancia, en ese sentido, de dos componentes aparentemente contrarios: por un lado se asiste a una progresiva disminución del grosor de la superficie pictórica, por el otro la misma empieza a condensarse en capas más y más gruesas, a expandirse hacia fuera desde la superficie del mismo soporte (ver Ilustración 114).

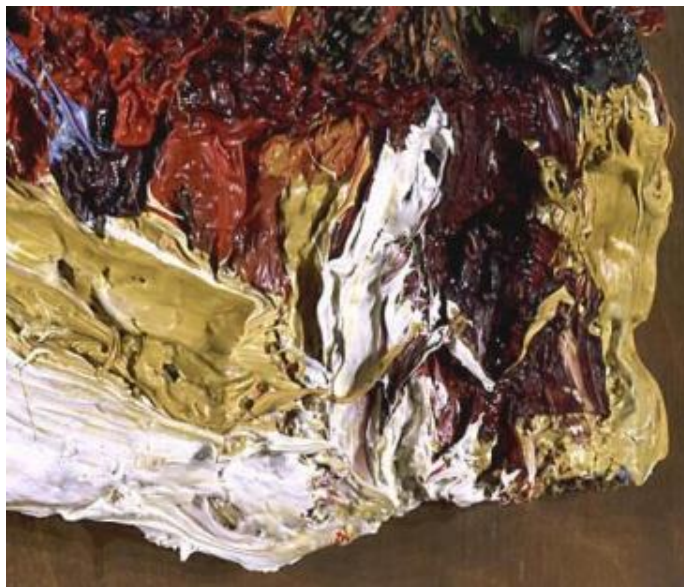


Ilustración 114: Frank Auerbach, *Head of E.O.W. I* (detalle) (1960) óleo sobre tabla, Tate Modern, London England.

Se pueden relatar una serie de artificios aptos para alcanzar esa mimesis. Para ello, el elemento fundamental es el hecho de que el espectador no perciba la obra pictórica como tal. En este sentido, la falta de la huella del artista, su pincelada que opere como filtro, se señala como elemento esencial del artificio de la obra pictórica tradicional.

El carácter de terminación, de perfecto acabado es el elemento que confiere veracidad a la experiencia visual, por lo subsiguiente, negar todos esos caracteres, es impedir que se realice esa experiencia y, paradójicamente, denunciar la ficción e invitar a que la mirada del espectador indague más acá de ese lugar otro para centrarse en el objeto pictórico.

Tampoco, como afirma Broude en su publicación, se puede hablar de esos caracteres propios de los Macchiaioli como mera búsqueda de un

supuesto nuevo efecto²⁵¹. El *effetto* al que se refiere Broude al traducir el término desde algunos escritos de Vincenzo Cabianca, y que él interpreta en términos de efecto y efectismo, se traduce más bien como efectividad, vigencia, y se refiere a la temática más que a una supuesta declaración programática acerca de la formalización de la obra Macchiaioli.

Finalmente, al hilo de la ruptura de los planteamientos metodológicos y formales establecidos por la Academia, se considera necesario exponer aquellos fundamentos y pautas pictóricas que, a partir de su crisis, sufren una profunda transformación que, desarrollándose sucesivamente, se establecerán como nuevos cimientos sobre los cuales se ha afirmado un nuevo sistema de concebir la práctica pictórica.

Los Macchiaioli tan solo abrieron una grieta en la superficie ilusionista, pero esa hendidura fue el paso por donde el espacio real penetró en el cuadro, poniendo las bases para la paradoja, además de reivindicar, quizás aún de forma inconsciente, ese orgullo del proceso creativo que ha sido uno de los elementos cruciales del arte a partir del siglo XX. Paradójicamente, esa ostentación del proceso se expresa, a través de lo non finito, en el momento mismo en que los artistas asumen la imposibilidad de retratar lo que la fotografía determina como elemento imperceptible.

²⁵¹ BROUDE, Norma: *The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting*, The Art Bulletin, 52, 1970, pág.11.

16.2.1. La necesidad de una pintura inmediata y de síntesis. La importancia del *schizzo*

A nivel puramente conceptual, los Macchiaioli anticiparon uno de los planteamientos que más tarde se impuso como signo distintivo de los Impresionistas, que fueron definidos por Emile Zola como “actualistas”²⁵², por el compromiso de responsabilidad que los mismos sentían por alejarse de la mecánica academicista para entregarse al momento actual.

Bruno Pedretti define este fenómeno como la realización del proceso según el cual el tiempo de la vida se insinúa en el tiempo de la obra²⁵³. Él mismo, hablando del proceso creativo, recuerda como Heinrich von Kleist a principio del siglo XIX, escribió un ensayo breve llamado *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*²⁵⁴ una de las lecturas de esos pintores abogados a una modernidad que, mudando a lo pictórico las tesis de un ensayo con temática literaria, empezaron a investigar acerca de la posibilidad de expresar la misma paulatina ideación de la obra pictórica durante su desarrollo.

Ese proceso requiere unos planteamientos que lo posibiliten, y es justamente analizando la obra de los Macchiaioli que, como se ha demostrado anteriormente, resulta evidente cómo estos abogasen, entre otras soluciones, por una pintura realizada en el espacio físico de soportes cuyo tamaño era limitado²⁵⁵.

²⁵² SOLANA, Guillermo (editado por): *El Impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid: Ediciones Siruela, 1ª edición, 1997, pág.47.

²⁵³ PEDRETTI, Bruno: *Op. cit.*, pág.26.

²⁵⁴ "Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar" (traducción de la autora) <http://studylib.es/doc/8288519/%C3%BCber-die-allm%C3%A4hliche-verfertigung-der-gedanken> [consultado el 26/03/2017].

²⁵⁵ Véase el subcapítulo 14.1.1.

Mientras en el siguiente capítulo se analizarán las motivaciones prácticas de dicha elección, aquí se razonará acerca de la correspondencia entre las dimensiones del soporte y la necesidad de inmediatez.

Resulta por lo menos interesante observar cómo, en línea general, dentro de las dimensiones reducidas de la mayoría de la obra pictórica de Giovanni Fattori (ver Ilustración 102), hay una clara tendencia hacia una pintura de paisaje (ver Ilustración 115). Los datos que se muestran en la ilustración se refieren al desglose según tema de la pintura sobre tabla, que como anteriormente demostrado, representa la mayoría de la obra de Fattori.

desglose del total de pintura sobre tabla según tema

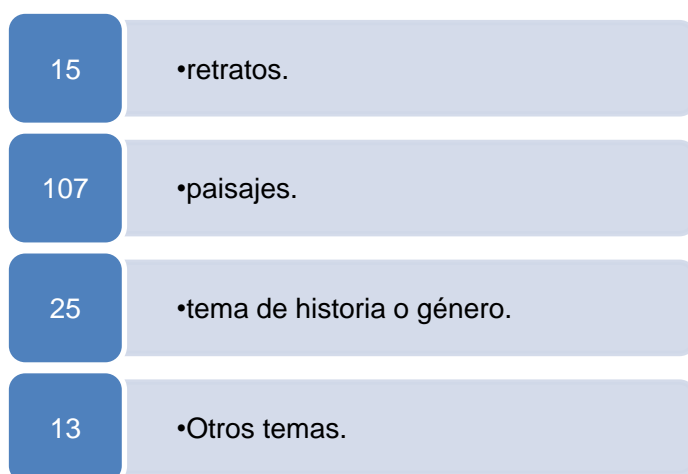


Ilustración 115: Desglose del total de pintura al óleo sobre tabla clasificada según tema

En quince casos se observa como el retrato es el tema principal de la obra, mientras ciento siete son paisajes. En veinticinco casos la obra hace referencia a escenas de historia o de género, entre las cuales se incluyen las que tienen como sujetos las escenas de batalla y de grupos de militares. Por último, trece obras tienen otros temas, tales como bodegones, desnudos etc.

De todo lo anterior, se puede extrapolar como al tema del paisaje por sí solo, se han dedicado casi los dos tercios del total de las obras analizadas (ver Ilustración 116).

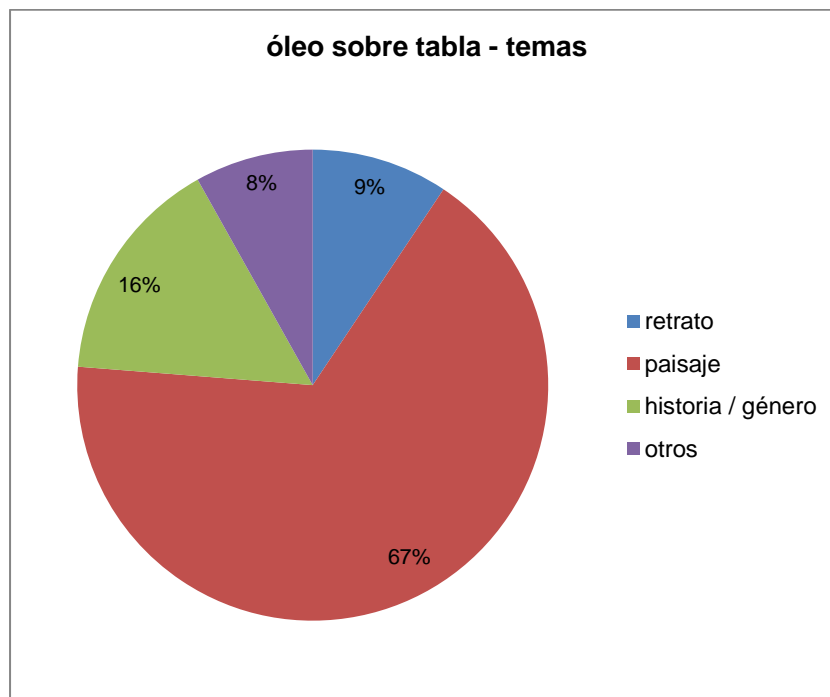


Ilustración 116: Porcentaje según tema y sujeto en la obra sobre tabla de Giovanni Fattori.

Es evidente que una pintura desarrollada según los elementos en constante cambio del aire libre²⁵⁶, además de ser reglada por un planteamiento formal de rápida ejecución, debe necesariamente programarse según soportes de dimensiones limitadas. Por ende, el resultado final tendrá que alejarse de un perfecto acabado para expresar esa misma pintura que exprese una fracción de tiempo, un momento, y por lo tanto una pintura en la que no cabe el detalle. Esa pintura de detalle, por lo contrario, es la que Telemaco Signorini tachará de “*grazioso*”, término que en el habla vulgar toscana podría traducirse como “*cursi*”.

Ya se ha señalado cómo, en la mayoría de los casos, las tablas utilizadas como soporte no presentan traza alguna de imprimación. Es este

²⁵⁶ Aun en el caso de pintura del natural esto sería el cambio de actitud provocado por la asunción, como cierta, de la información proporcionada por la referencia fotográfica.

un hecho que sugiere la atribución del papel de simple *schizzo*, esbozo, conferido por el mismo autor, a la obra. Por otro lado, el barnizado de las mismas²⁵⁷ así como la firma, indicaría una intencionalidad opuesta. Se considera pues la posibilidad de un trabajo de estudio, una investigación sobre un determinado tema al que se quiere, conscientemente, atribuir valor de obra.

²⁵⁷ Según algunos estudios recientes (DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Op. cit.*, pág.34) a propósito del barnizado de la obra de Giovanni Fattori, se ha comprobado el uso de una mezcla a base de clara de huevo a punto de nieve con una cucharada de alcohol puro y una pequeña cantidad de azúcar moreno. Este barnizado, además de ser temporal y necesitar acciones como la eliminación o la renovación con el pasar del tiempo para no dañar la superficie pictórica, demostraría la intención de preparar, aun de forma provisional, los *schizzo* para su exposición.

16.2.2. La pintura al aire libre como mirada hacia el pasado. La elección del *darsi alla macchia*

Considerando el mismo número de obras tomadas en consideración para los apartados anteriores, es posible extrapolar otra conclusión: de 291 obras pictóricas al óleo, 69 tienen como sujeto escenas militares. Esto podría llevar a consideraciones erróneas acerca del interés de Fattori por motivos militares más allá del hecho de que vivió una guerra²⁵⁸ y evidentemente lo que vio se refleja en su pintura.

Más acertado, en este sentido, es considerando cómo, en muchos casos, las escenas militares de la pintura de Fattori están sumergidas en un ambiente paisajístico preponderante, donde los ejércitos retratados aparecen en momentos de reposo o incluso representan un detalle poco visible del conjunto (ver Ilustración 117).



Ilustración 117: Giovanni Fattori, *Soldati su strada di campagna* (alrededor de 1890) óleo sobre tabla, colección particular.

A raíz de dicha consideración, se puede afirmar que estas obras se adhieren al género paisajístico, y que, en las raras ocasiones en que se ha retratado la batalla, esto se debe a la naturaleza de una obra hecha para que participase a un concurso, es decir, una obra hecha para lucir las cualidades oficiales de un pintor de la época, y por lo tanto no reconducibles a ninguna investigación al margen de la oficialidad. Por lo que se refiere a los escasos retratos, no cabe la menor duda de que las obras así clasificables entran dentro de esos no tan frecuentes encargos que,

²⁵⁸ Véase el subcapítulo 8.1.

evidentemente, proporcionaban al autor una necesaria fuente de ingresos²⁵⁹. Resulta clara pues, la transcendencia que recubre, para Giovanni Fattori, y para el movimiento en general, la pintura de paisaje.

A menudo se relaciona el supuesto interés repentino y la sucesiva fidelidad a la pintura de paisaje al aire libre del siglo XIX, con una necesidad de ruptura con el pasado. Sin embargo, hay indicios que relacionan esa abertura de los estudios hacia un espacio exterior con una operación de recuperación de un pasado territorial frente a la clausura formal y metafísica de la Academia, así como revelan las palabras de Telemaco Signorini al referirse a Silvestro Lega:

*"Fedele al suo programma di produrre un'arte dove la sincerità d'interpretazione del vero reale, dovesse, senza plagio preraffaellita, ritornare ai nostri quattrocentisti e continuare la sana tradizione, non più col sentimento divino di quel tempo, ma col sentimento umano dell'epoca nostra."*²⁶⁰

Aunque se pueden hallar trazas del interés pictórico hacia el paisaje en la arqueología²⁶¹ e incluso en los escritos de Plinio el Viejo²⁶², con el alejamiento de la pérdida de aspiración hacia la mímesis se pierde el interés por una obra pictórica en la cual el paisaje tuviese relevancia. El descubrimiento –o redescubrimiento, teniendo en cuenta las pocas muestras

²⁵⁹ No está de más recordar que, aunque ya nos encontramos en uno de los primeros ejemplos de pintura contemporánea desligada de la influencia de un mecenas, el retrato sigue revistiendo una fuente de ingresos importante. Sin embargo, como queda patente en una carta de Odoardo Borrani a Telemaco Signorini, los *Macchiaioli* se definen "paisajistas" GIUDICI, Lorella (editado por): *Op. cit.*, pág.13.

²⁶⁰ "Fiel a su programa de producir un arte donde la sinceridad de la interpretación del vero verdadero tuviese que, sin [ser como] el plagio prerrafaelita, volver a nuestros artistas del Quattrocento y seguir con esa sana tradición, no ya con el sentimiento divino de aquel tiempo, sino con el sentimiento humano de nuestra época." (traducción de la autora) http://www.memofonte.it/home/files/pdf/IV_2010_FILETI.pdf [consultado el 24/04/2014].

²⁶¹ Ver el mosaico romano que representa la inundación del Nilo del pavimento del Templo de la Fortuna Primigenia de Palestina (siglo II) actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Palestrina.

²⁶² En su "*Naturalis Historia*", Plinio presenta la figura de Studius, pintor célebre por sus paisajes.

describas— del paisaje, se posiciona históricamente, en la pintura de la Escuela de Siena del *Trecento* y *Quattrocento* y su atención por el espacio.

Considérese, a modo de ejemplo, el episodio del *Omaggio dell'uomo semplice* pintado alrededor de 1295-1299 en la iglesia de San Francisco de Asís atribuido a Giotto (ver Ilustración 118). La escena, que se desarrolla en la plaza del ayuntamiento de Asís, muestra el templo de Minerva (en ese momento empleado como cárcel, como muestran las verjas en las ventanas) y la torre del ayuntamiento, todavía sin la planta superior, que se añadirá más tarde. Comparando el fresco con una imagen actual de la misma plaza (ver Ilustración 118), resulta evidente, aunque de forma comprensiblemente limitada, el interés por la representación mimética del espacio.

No está de más enumerar, en este excursus por una representación de tipo verídico del espacio paisajístico en la pintura toscana, la experimentación prospectivo/lumínica de Piero della Francesca²⁶³ y el *sfumato* de Leonardo da Vinci, paradigmas de una idealización que, sin embargo, presenta evidentes muestras de una aproximación de corte científico al tema en el ámbito pictórico toscano.



Ilustración 118: A la izquierda, Giotto di Bondone, *Omaggio dell'uomo semplice*, Fresco de la iglesia de San Francisco de Asís, Italia (c.1295-1299). A la derecha, torre del ayuntamiento y templo de Minerva de Asís, Italia.

²⁶³ La producción de Silvestro Lega le acercará, a lo largo de su investigación pictórica, a referentes del *Quattrocento* toscano como Ghirlandaio y Piero della Francesca por su estudio de la luz, la tonalidad y la impostación formal del retrato. MATTEUCCI, Giuliano; MAZZOCCA, Fernando; PAOLUCCI, Antonio; LEGA, Silvestro: *Silvestro Lega. I Macchiaioli e il Quattrocento*, Catalogo della mostra, Milano: Silvana, 1ª edición, 2007, pág.67.

Y es justamente según una operación de continuidad y vinculación con expresiones de este tipo, que los Macchiaioli se relacionan a la pintura de paisaje, utilizando con frecuencia la expresión “*darsi alla macchia*”²⁶⁴, juego de palabras que significa al mismo tiempo “ir al campo” lo cual cobra sentido en el momento en el que el artista sale, por primera vez, para pintar del natural, pero también “volcarse en la mancha” y sobre todo “echarse al monte”, frente a una Academia que hasta el momento²⁶⁵, consideraba la misma como una de las formas más ínfimas de pintura por no hacerse relatora de los grandes ideales que, por lo contrario, se veían reflejados en la pintura de historia, hecho que la relegará, durante mucho tiempo, a una función puramente escenográfica²⁶⁶.

Considerando innecesario, a efectos del presente trabajo, profundizar acerca de todos aquellos ejemplos foráneos de interés por la pintura de paisaje, se recuerdan dos elementos destacables en este sentido. A partir del *Cinquecento*, Roma representa una etapa fundamental de formación de todo artista occidental, y a partir del *Settecento* se afirma la moda del *Grand Tour*, lo cual da lugar a un importante intercambio de enfoques y soluciones formales entre diferentes escuelas e individuos.

²⁶⁴ VIDETTA, Giuliana (editado por): GALLO MARTUCCI, Anna (editado por); *I luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e presente*, Firenze: Mauro Pagliai Editore. Edizioni Polistampa, 1ª edición, 2008, pág.25.

²⁶⁵ La pintura de paisaje fue revaluada por la Academia en 1817, entrando a hacer parte del currículo oficial de la misma en respuesta a las nuevas necesidades patrióticas de Europa.

²⁶⁶ DEL CARMEN PENA, María: *Op. cit.*, pág.23.

16.2.3. Yuxtaposición de colores puros. La *macchia* o modulado frente a modelado

Uno de los resultados más visibles del acercamiento a la fotografía, de una instantánea donde, a todos los efectos, el sol es el creador del dibujo, es la comprensión que en la naturaleza no hay líneas de contorno, y reconociendo el valor preceptor de la reproducción fotográfica, es posible prescindir del artificio de la línea a favor de una construcción del cuadro a partir de manchas de color, resultado de ese mecanismo de lo sensible infantil consistente en percibir manchas planas de color al que Guillermo Solana atribuye el poder técnico de la pintura²⁶⁷.

En este sentido, es posible considerar, al igual que el espejo negro, la fotografía como elemento fundamental para la elaboración de un lenguaje proclive al desarrollo de aproximaciones a lo real²⁶⁸.

De hecho, la función de la fotografía en sus primeros años que coinciden con el periodo de experimentación estilística de una pintura de mancha, se traslada de las exigencias meramente formales de "*colore, valore e relazione*" según las palabras de Adriano Cecioni²⁶⁹, hacia una posición de filtro de la realidad, apto a hacer visibles extensiones de superficie que el ojo, por la conformación del iris, en condiciones normales

²⁶⁷ BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor - La balsa de la Medusa, 1999, pág.22. Traducción de Guillermo Solana de las ediciones originales: *Salon de 1845. Édition critique avec introduction, notes et éclaircissements par André Ferran*, Toulouse: Éditions de l'Archer, 1933. *Salon de 1846. Texte établi et présenté par David Kelley*, Oxford: Oxford University Press, 1975. *Salon de 1859 dans Œuvres complètes de Charles Baudelaire. II. Curiosités esthétiques*, Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

²⁶⁸ BALLONI, Silvio: *Teorie della visione a fondamento delle ricerche unificate di pittura e fotografia nell'Italia dei Macchiaioli*. En MAFFIOLI, Monica: *Op. cit.*, pág.20.

²⁶⁹ "*color, valor y relación*" (traducción de la autora). DE LOGU, Giuseppe: *Pittura italiana dell'Ottocento*, Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche, 2ª edición, 1963, pág.50.

simplemente no percibe, traduciéndolas en un entramado artificial de dibujo²⁷⁰.

A la luz de este preámbulo resulta comprensible la necesidad de renuncia a la técnica del *sfumato*²⁷¹ y la veladura, ya que si lo que se ve son manchas, su traducción natural es operar a través de colores yuxtapuestos, cargadas de cuerpo pictórico²⁷², donde la profundidad y el volumen se traduce en contrastes de modulado frente al modelado clásico (ver Ilustración 119). La mancha en este sentido es un elemento gramatical de la obra y no solo un recurso estético.



Ilustración 119: Giovanni Fattori, *Gli zuavi a Firenze* (alrededor de 1860) óleo sobre tabla, colección particular.

²⁷⁰ BALLONI, Silvio: *Loc. cit.*, pág.27.

²⁷¹ Y arremeter en contra de los miembros del movimiento que lo usen, ya que esto les hace "amanerados, acabados, sin fuerza ni solidez" (traducción de la autora) GIUDICI, Lorella (editado por): *Op. cit.*, pág.45.

²⁷² Véase el capítulo 8.

La mancha, por lo tanto, es un dispositivo de reproducción de la impresión, más que la apariencia del sujeto, algo que más tarde aplicarán, aun con considerables diferencias, los Impresionistas franceses²⁷³.



Ilustración 120: Giovanni Fattori, *La rotonda dei bagni Palmieri* (1866) Galleria d'Arte Moderna, Firenze, Italia.

La yuxtaposición de manchas de colores cálidos y fríos, o de claros y oscuros conforma un espacio volumétrico, así como la profundidad se sostiene en la graduación tonal más que en la perspectiva (ver Ilustración 120).

Al eliminar el modelado, los Macchiaioli afirman la presencia de color en las zonas de sombra, además de en zonas iluminadas, obteniendo, finalmente, una representación en la que el espacio queda reducido a su estructura más esencial (ver Ilustración 121).

Consecuentemente, los eventuales sujetos representados quedan engullidos por el espacio circundante, figura y fondo se funden en una eliminación programática de prominencia jerárquica de una categoría respecto a otra, en una clara referencia a una mirada de tipo científico

²⁷³ Se hace en este sentido necesario puntualizar como los *Macchiaioli*, al surgir cronológicamente en 1848 y por lo tanto predecesores cronológicos de los Impresionistas. MAZZOCCA, Fernando (editado por); SISI, Carlo (editado por): *I Macchiaioli. Prima dell'impressionismo*, Catalogo della mostra, Padova: Marsilio editori, 1ª edición, 2003, pág.7, y <http://www.mhra.org.uk/Downloads/PierIntro.pdf> [consultado el 20/03/2014], no fueron inspirados directamente por ellos http://rm.univr.it/biblioteca/scaffale/Download/Autori_D/RM-DeVincentiis-Tiranno.pdf [consultado el 23/03/2014]. Su concepto y técnica pictórica, que si resentía de la fascinación por la Escuela de Barbizon y por Corot, influenció por lo contrario a Degas y Manet que con ellos tuvieron contacto en Florencia y en Paris <http://www.fondazione-menarini.it/Minuti/Edizione-Artistica/2003> [consultado el 12/12/2013] y <http://www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/MaryBeckinsale.pdf> [consultado el 20/12/2013].

objetivo e imparcial, la misma que devuelve la instantánea fotográfica, neutral por definición.

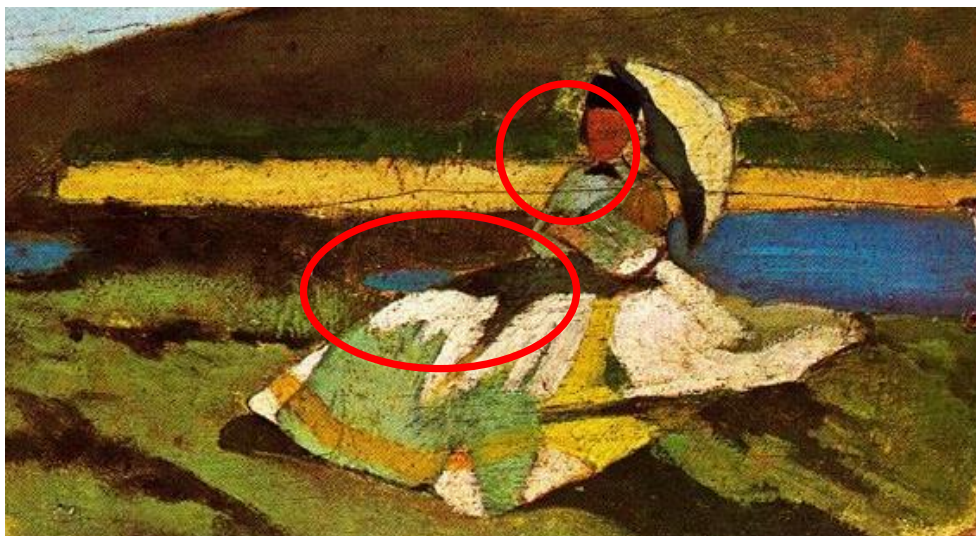


Ilustración 121: Giovanni Fattori, *Signora seduta all'aperto* (1866) 12 x 35 cm. Colección particular, Milano, Italia. Detalle. En los círculos, queda patente la concepción de la presencia de color en las zonas de sombra.

Esclarecedoras y polémicas respecto a esta cuestión resultan las palabras de Telemaco Signorini que, al comentar una exposición de pintura oficial, afirma:

"I ritratti si son qui fatti con una massima sola, cioè dovevano avere un fondo unito il più possibilmente per fare staccare e non disturbare la testa del ritrattato; precetto ridicolo e lo dice il sig. Boldini con i suoi ritratti che hanno per fondo ciò che presenta lo studio, di quadri, stampe ed altri oggetti attaccati al muro, senza che per questo la testa del ritrattato ne scapiti per nulla. Se in natura una testa ha rilievo con degli oggetti postigli dietro, perché non deve averne più in arte se l'arte è una imitazione della natura?"²⁷⁴

²⁷⁴ "Los retratos aquí se han hecho con una sola regla, tenían que tener un fondo lo más neutral posible para que la cabeza del retrato pudiera destacar y no entorpecer su visión: precepto ridículo, como afirma el señor Boldini, cuyos retratos tienen por fondo lo que hay en el estudio, como cuadros, láminas, y otros objetos que tenía colgados en las paredes, sin que esto supusiera ningún perjuicio para la cabeza del retratado. Si en la naturaleza una cabeza destaca sobre los objetos que tiene detrás, ¿por qué no debería destacar en arte, si el arte es imitación de la naturaleza?" (traducción de la autora) SIGNORINI, Telemaco: *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*. Gazzettino delle Arti del Disegno, 1867, pág.28.

Sin embargo, nos encontramos nuevamente frente a un recurso mutado de la tradición de pintura de mancha, que se desarrolla desde las soluciones desenfadadas de Giorgione y Tiziano, pasando por la construcción modulada de Vermeer (que significativamente, pareció usar artilugios ópticos²⁷⁵), para llegar a Domenico Morelli, precursor en muchos aspectos de la *macchia*, que describe su pintura como tendida a:

"... *rappresentar cose non viste ma vere e immaginate all'un tempo.*"²⁷⁶

Es a partir de esa conjunción entre lo visible y lo perceptible que se llega, inevitablemente, hasta los Macchiaioli²⁷⁷.

Sin embargo, el comienzo de esta nueva visión no fue inmediato, según reconoce Telemaco Signorini ya en 1862:

"... *la macchia fu inizialmente una accentuazione del chiaroscuro pittorico: un modo per emanciparsi dal difetto capitale della vecchia scuola, la quale a una eccessiva trasparenza dei corpi sacrificava la solidità e il rilievo dei suoi dipinti.*"²⁷⁸

Por su parte, Adriano Cecioni más tarde afirmará que la mancha según el movimiento consistía en:

²⁷⁵ HOCKNEY, David: *Op. cit.*, pág.58.

²⁷⁶ "... *representar cosas que no se ven pero verdaderas porque han sido imaginadas.*" (traducción de la autora) MIRAGLIA, Marina: *Op. cit.*, pág.s/n.

²⁷⁷ MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.49.

²⁷⁸ "... *la mancha fue, en su principio, la exasperación del claroscuro pictórico: una forma de alejarse del pecado capital de la vieja escuela, que sacrificaba, a través de una transparencia exagerada, la solidez y el relieve de sus pinturas.*" (traducción de la autora) SIGNORINI, Telemaco: *Polemica artistica* (1862), en CECCHI, Emilio; BORGOTTI, Mario: *Op. cit.*

"... rendere le impressioni che ricevevano dal vero col mezzo di macchie di colori di chiari e di scuri."²⁷⁹

De lo cual es posible extrapolar un dato sobre la evolución de los planteamientos estilísticos que implica, además que una mirada crítica hacia lo académico, una cadena heterodoxa de tanteos y diferentes soluciones hasta llegar a la pintura Macchiaioli propiamente dicha.

Como afirmará el mismo De Grada, uno de los más influyentes estudiosos de los Macchiaioli afirma que "*il finito sacrifica la macchia*"²⁸⁰, y por lo tanto, la mancha se afirma a través de lo *non finito* siendo la misma, a todas luces, la clave para acceder al planteamiento pictórico puesto en acto por los Macchiaioli.

²⁷⁹ "... expresar las impresiones recibidas desde lo real a través manchas de colores claros y oscuros." (traducción de la autora) CECIONI, Adriano: *Scritti e ricordi*, Firenze: Tipografia Domenicana, 1ª edición, 1905, pág.302.

²⁸⁰ DE GRADA, Raffaele: *Op. cit.*, pág.20.

16.2.4. La importancia de percibir la pincelada y entrever el soporte. Pintar a través de la *sprezzatura*

La quiebra del carácter mimético de la obra pictórica y de su función ficcional de ventana abierta hacia otra realidad, se fundamenta en el hecho de que la misma se perciba como objeto en el que el soporte ya no queda oculto bajo la capa pictórica.

La obtención de este resultado, se produce en los Macchiaioli dirigiendo la obra pictórica por dos caminos aparentemente opuestos pero que guardan relación en la óptica de la consecución de una obra cuyo valor trasciende su mero carácter imitativo. Por un lado, la materialización de la pincelada, elemento clave de la nueva pintura de finales del siglo XIX, es uno de los pilares de la búsqueda pictórica de la pintura Macchiaioli.

A tal propósito, Diego Martelli recordará:

"... essi dicevano che tutto il rilievo apparente degli oggetti raffigurati su di una tela si ottiene mettendo nella cosa rappresentata giusto il rapporto fra il chiaro e lo scuro e questo rapporto non esser possibile rappresentarlo al suo vero valore che con delle macchie o pennellate che lo raggiunghessero esattamente. Questa ricerca doveva naturalmente portare la conseguenza di una fattura molto più ruvida ed irregolare di quella di coloro che dipingevano riunendo tutto il così detto rimpasto con lo sfumatore e le pennellesse."²⁸¹

lo cual, además de servir de aproximación a los útiles que los Macchiaioli rechazan (ver Ilustración 122), argumento susceptible de posterior investigación, plantea una interesante relación entre los mismos, el tipo de efecto obtenido con la pincelada tosca e irregular (ver Ilustración

²⁸¹ "... ellos decían que toda la sensación de relieve de los objetos figurados en un lienzo, se obtiene haciendo que lo representado tenga la justa relación entre claro y oscuro y esta relación no se puede acercar a su verdadero valor de otra forma que con manchas o pinceladas que a ese valor se acerquen. Esta búsqueda llevó evidentemente a un acabado mucho más tosco e irregular del que juntaban las masas de color con el pincel para difuminar y la paletina." (traducción de la autora) MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.218.

123) y la correspondencia que, en sus intenciones, este tipo de acabado guarda con lo real.



Ilustración 122: pinceles *sfumatore* o *ventaglio*, “abanico” y *pennellessa*, “paletina”.

Según Piazzzi, las percepciones visuales quedan incompletas sin el concurso de los otros sentidos²⁸². En ese sentido, el carácter táctil de la pincelada contribuiría a la construcción del dispositivo sensitivo de la obra de arte.



Ilustración 123: Giovanni Fattori, *Pattuglia di cavalleria in Marcia* (fecha desconocida). Detalle.

²⁸² PIAZZI, Giovanni: *El Arte en la Muchedumbre*, Buenos Aires: Ediciones Morena, 1ª edición, 1945, pág.247. Traducción de Miguel Domenge y Mir de la edición original: *L'arte nella folla*, Milano: Sandron, 1899.

Las inquietudes del arte que a partir de la segunda mitad del siglo XIX apuesta por hacer visible la factura, aglutina bajo su umbral un número considerable de autores. El mismo Baudelaire, en sus notas sobre uno de los Salones, afirma:

"Es bueno que las pinceladas no estén materialmente fundidas."²⁸³

A propósito de la materialización de la pincelada y su valor, resulta fundamental establecer una subsiguiente equivalencia entre la pintura Macchiaiola y ese pasado histórico al que como se ha demostrado, eligieron numerosas veces como referencia. No estamos pues frente a una novedad absoluta, sino a una elección de un valor a recuperar como lo fue la lección de la *sprezzatura*, que a partir del *Cinquecento* florentino ha ido salpicando la obra de artistas tan diferentes cuanto sensibles, evidentemente, al valor sensorial de la materia pictórica²⁸⁴.



Ilustración 124: Giovanni Fattori, *Pattuglia di cavalleria in Marcia* (fecha desconocida). Detalle. En el círculo rojo, el soporte queda visible en asociación con la *sprezzatura* (círculo azul).

La técnica de la *sprezzatura*, en la pintura Macchiaiola se asocia a una dilución de la superficie pictórica en zonas donde el soporte se hace

²⁸³ BAUDELAIRE, Charles: *Op. cit.*, pág.24.

²⁸⁴ SOHM, Philip: *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, Serie Cambridge studies in the history of art, 1ª edición, 1991, pág.1.

patente (ver Ilustración 124), una solución de aparente incongruencia, pero que adquiere sentido lógico en el acercamiento que, en el principio de esta tesis, se ha efectuado a lo *non finito* en relación a la obra de Michelangelo.

Paradójicamente, ese acabado tosco, irregular y volumétrico, establece lazos con el relieve *non finito* de Michelangiolesca memoria.

16.2.5. El bosquejo y la *bozza* frente al cuadro finito

Analizando con la mirada crítica que nos permite el paso del tiempo, el texto donde Baudelaire desarrolla teorías y opiniones acerca del espacio de las artes a partir de su experiencia en los Salones²⁸⁵, se extrapola, entre otros, un dato cuya transcendencia puede marcar la investigación acerca de la importancia del esbozo como cuadro finito. A los ojos del observador de esos Salones que quisiese encontrar un eje común a las obras presentes, resultaría que se estaba imponiendo el principio del arte por el arte, donde se vislumbran los materiales y métodos, y el declive del arte finalística, donde esos mismos están a la orden de la ilusión.

Sin caer en una interpretación relegada a la formalidad de las características procesuales de la obra Macchiaioli, en el presente caso, pero cuyos caracteres son ampliables a movimientos contemporáneos, se puede plantear la tesis según la cual la aparentemente simple representación de lo bosquejado, la mancha, la confusión expresiva se refieren a un deseo de hacerse espejo de lo moderno, y que, como la autonomía del arte moderno no podía desplegarse limitadamente a un nuevo catálogo de sujetos, esa misma tenía que hablar de sí misma. Sin llegar a tanto, está claro que en una pintura *non finita*, en una obra donde deliberadamente se ve el truco de la pintura, se rompe ese juego de ilusión que empieza con el cuadro ventana (abierto)²⁸⁶. Y en el momento en que ese juego de espejos queda al descubierto, es cuando el cuadro empieza a disolverse dejando que se transparente, literalmente, la realidad, y al espectador no quede otro remedio que mirarla.

A la fragmentación del cuerpo de Gericault, a las ruinas como objeto, los Macchiaioli responden, formalmente, con la fragmentación del espacio mismo. No es solo la visión fotográfica, la que hace del cuadro un fotograma

²⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles: *Op. cit.*, 1996.

²⁸⁶ NETTI, Francesco: *La "macchia" e il "finito"*, Milano: Electa, 1ª edición, 1864.

puramente dicho, sino la disipación de ese mismo fotograma²⁸⁷, lo cual resulta en una obra que al no ser *finita*, al no necesitar el perfecto acabado para expresarse, ha ganado la batalla contra la ficción.

A propósito de esa renovada sinceridad, de ese desinterés para lo finalístico, valgan las palabras, atribuidas a Manet, acerca del artista a él contemporáneo y su interés por mostrar una obra sincera más que impecable²⁸⁸.

El tradicional estatus técnico de las artes privilegia las obras acabadas frente al proceso expresivo de las mismas. Para comprender plenamente el valor de lo *non finito* resulta pues ineludible que se cediese el predominio al estatus creativo²⁸⁹.

A propósito de la metodología de trabajo, lo que en la enseñanza de la Academia debe quedar progresivamente oculto bajo la superficie pictórica, el denominado *ébauche*, bosquejo, es la primera fase de aplicación de color sobre el soporte a base de una serie de lavados magros para no perder la luminosidad del fondo y dejar que el dibujo subyacente quede visible (ver Ilustración 125).



Ilustración 125: Jean-Léon Gérôme, *Esclave grecque* (1870), Museum of Fine Arts, Boston. En el cuadro inconcluso de Gérôme, el fondo ha quedado en el estadio de *ébauche*.

²⁸⁷ RUSSO, Antonella: *Op. cit.*, pág.349.

²⁸⁸ VV.AA.: *Rivista di storia contemporanea*, Torino: Loescher, 1ª edición, 1989, pág.14.

²⁸⁹ PEDRETTI, Bruno: *Op. cit.*, pág.13.

El carácter relativamente libre, así como visibilidad de la pincelada y el modulado del sujeto, se elimina a medida que va progresando el cuadro. Resulta llamativo cómo, en el momento en que en el mundo del arte decimonónico se multiplican las reivindicaciones que pugnan por la visibilidad de los procesos y los materiales²⁹⁰, la esencia de ese *ébauche*, su misma grafía, parece cobrar visibilidad.

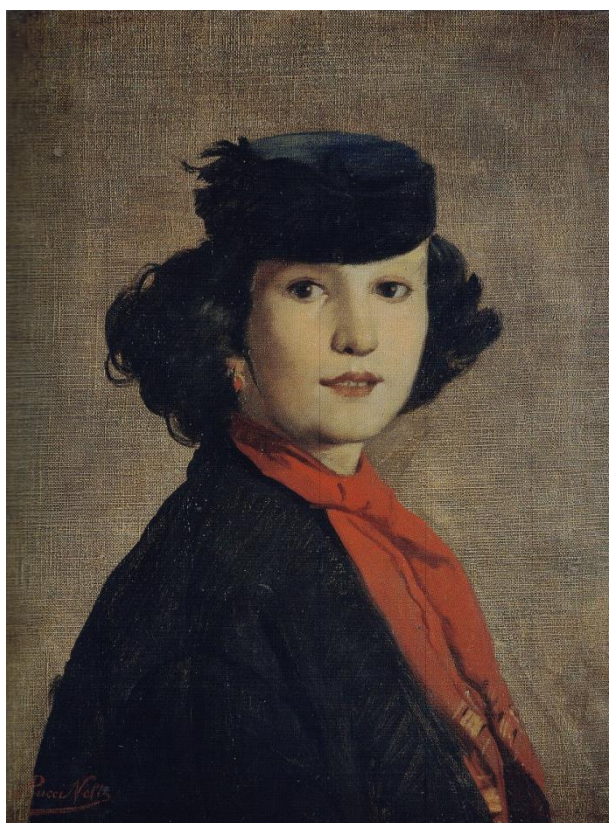


Ilustración 126: Antonio Puccinelli, *Ritratto di Nerina Badioli* (1866) Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Italia.

Compárense a este efecto, el fondo de la obra de Jean-Léon Gérôme (ver Ilustración 125), con el de Antonio Puccinelli (ver Ilustración 126).

²⁹⁰ PEDRETTI, Bruno: *Op. cit.*, pág.37.

16.2.6. El supuesto abandono del dibujo y de la forma

Según Marina Miraglia, el alejamiento, por parte de los Macchiaioli de los vínculos de la Academia se refleja de forma directa en el alejamiento del dibujo, pilar de la misma en especial modo en la tradición toscana y florentina²⁹¹.

Sin embargo, de nuevo resulta más apropiado basarse en los hechos antes de formular hipótesis que, como quedará demostrado, resultan del todo equivocadas.

El hecho de que la mancha predominase en la pintura de los Macchiaioli y que estos renunciasen al predominio del dibujo, no conlleva, por consiguiente, un abandono del mismo. En un *curriculum vitae ante litteram* que Silvestro Lega envía al teórico Diego Martelli, él mismo se enorgullece de haber estudiado en la *bottega* de un artista donde “*disegnavo, disegnavo sempre*” y “*facevamo dei progressi... nella parte disegnativa*”²⁹². Progreso que se puede asociar a un alejamiento progresivo de los planteamientos estilísticos académicos, meras copias del perímetro de las figuras (ver Ilustración 127), a favor de un dibujo que construyese, hipótesis mutada de Lázár²⁹³ que, en la nueva concepción pictórica vislumbra una visión independiente del dibujo de contorno²⁹⁴.

²⁹¹ MIRAGLIA, Marina: *Op. cit.*, pág.s/n.

²⁹² “*dibujaba, dibujaba siempre*” y “*progresabamos... en el dibujo*” GIUDICI, Lorella (editado por): *Op. cit.*, pág.30.

²⁹³ LÁZÁR, Béla: *Los pintores impresionistas*, Barcelona: Editorial Labor, Biblioteca de iniciación cultural, 2ª edición, 1930, pág.18. Traducción de Manuel Sánchez Sarto de la edición: *Die Maler des Impressionismus*, Leipzig-Berlin: Teubner, 1913.

²⁹⁴ El mismo Lázár recuerda cómo Delacroix niega la existencia de la línea que, afirma, ni siquiera puede imaginar (LÁZÁR, Béla: *Ibid.*, pág.16), sin embargo la línea, como elemento de construcción, está presente en los dibujos del mismo <http://artmatch4u.com/ppaintDelacroixYesterday9.html> [consultado el 15/02/2014].



Ilustración 127: A la izquierda: Dibujo juvenil de Giovanni Fattori realizado en la Academia de Bellas Artes de Florencia, c.1846, copia de Maso di Banco. A la derecha, Maso di Banco, *Miracolo di San Silvestro* (1340), detalle. Iglesia de Santa Croce, Florencia, Italia.

Contrariamente a la percepción de quienes vislumbren en "*la macchia in opposizione alla forma*"²⁹⁵ un rechazo del dibujo, la producción dibujística Macchiaiola, además de extensa²⁹⁶ está basada en trabajos de línea²⁹⁷, siguiendo por lo tanto la tradición toscana²⁹⁸ y no, como cabría

²⁹⁵ "*la mancha en contraposición a la forma*" DINI, Piero; DINI, Francesca: *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Torino: Umberto Allemandi & C., 1ª edición, 1996, pág.54.

²⁹⁶ CONDEMI, Simonella; PALMA, Cristina: *Carteggi e disegni di macchiaioli. Dalla raccolta Fedi nella collezione della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, Firenze: Sillabe, 1ª edición, 2010.

²⁹⁷ CONDEMI, Simonella; PALMA, Cristina: *Ibid.*

²⁹⁸ SALVADOR GONZÁLEZ, José María: *Los últimos "Macchiaioli": colección del Sr. Massimiliano Bandini*, Catálogo de la exposición, Caracas: Museo de Bellas Artes, 1ª edición, 1987.

imaginar, de mancha²⁹⁹ tal como demuestran diferentes recopilaciones de dibujos³⁰⁰.

Dicha producción sufre un cambio considerable alcanzando la máxima síntesis conforme la mancha se establece como *modus operandi* (ver Ilustración 128) y, se puede suponer, aumenta la percepción de la imposibilidad de contarle todo.



Ilustración 128: A la izquierda, Giovanni Fattori, *Colonna di Salmerie in marcia* (1890-1895) – Lápiz de grafito y tinta pardo sobre papel. A la derecha, Giovanni Fattori, página del bloc de dibujos (c.1908).

Una vez más el teórico del movimiento, Diego Martelli, ofrece información valiosa acerca del tema, confirmando el uso del dibujo aún sin asociarlo a la teoría de la Academia³⁰¹.

En su ensayo de 1937 sobre el dibujo Macchiaiolo³⁰², Antony De Witt, afirma que, aunque parezca una paradoja, para los mismos, cuya mayor

²⁹⁹ BABONI, Andrea (editado por): *L'Ottocento: i disegni di Giovanni Fattori*, Livorno / Pisa: Comune Di Livorno e Pacini Editore, 1ª edición, 2002, pág.210.

³⁰⁰ SIMBALINO, Luigi: *Macchiaioli toscani: quadri, disegni, acqueforti*, Firenze: Cop, Catalogo della mostra, 1ª edición, 1917.

³⁰¹ MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.107.

³⁰²

http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=LXXXVI&pagina=LXXXVI_514_540.jpg [consultado el 12/04/2014].

inquietud era el color, el dibujo representaba el fundamento en que basarse, recordando las palabras de Cennini que en el capítulo vigésimo octavo de su *Trattato della Pittura*³⁰³, lo define “... *la trionfal porta del ritrarre dei naturali...*”³⁰⁴.

³⁰³ CENNINI, Cennino: *Op. cit.*

³⁰⁴ “... *la trionfal puerta (a través de la cual, N. del A.) retratar lo natural...*” (traducción de la autora) CENNINI, Cennino: *Ibid.*, pág.17.

17. De la abstracción como epílogo

Cuando se habla del auge de la abstracción en la pintura, se suele mirar a las vanguardias y la aportación de movimientos a menudo contrastantes, como el germen desde el cual se originó. En particular, se sitúa el impresionismo³⁰⁵ como principio de una concepción de lo pictórico que, a través del estudio y la reproducción de los efectos ópticos, lumínicos y su relación con los objetos, fue más allá de la visión clásica del espacio y su traducción a espacio pictórico. En su extenso ensayo sobre la pintura abstracta, Michel Seuphor llega a afirmar que el Impresionismo "*anuncia la abstracción*" por haber empezado el viaje que llevará la pintura a librarse del tema para "*ser pintura pura*"³⁰⁶.

Aquí está el *quid* de la cuestión que resume, en pocas palabras, el extraordinario cambio al que se hace referencia en este capítulo. Sin embargo, hay que recordar que los integrantes de este grupo heterogéneo, rechazados por muchos contemporáneos y de forma indudable fautores de algunas de las transformaciones que se revelarán fundamentales para el sucesivo desarrollo de las artes plásticas, además de inspirarse en lo establecido por movimientos antecesores como la Escuela de Barbizon entre otros, mantuvieron contactos con todo tipo de artistas foráneos.

Ya se ha demostrado cómo, analizando los copiosos escritos y testimonios visuales que nos han dejado los miembros del movimiento Macchiaiolo toscano, quizás menos preocupados que sus compañeros franceses en ocultar aquellas herramientas que les ayudaban en su labor pictórica, cuando se pueden trazar algunas pautas que nos ayuden a mirar al desarrollo de la pintura contemporánea bajo una luz diferente.

³⁰⁵ STOICHITA, Victor Ieronim: *Op. cit.*, pág.11.

³⁰⁶ SEUPHOR, Michel: *Pintura abstracta*, Buenos Aires: Lexicón Kapelus, Colección Universitaria, 1ª edición, 1964, pág.6-7. Traducción de Roberto Guibourg de la edición original: *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris: Fernand Hazan, 1957.

A lo largo de la presente tesis doctoral se ha hecho hincapié en la diferencia de planteamiento entre una pintura que persigue la mimesis, es decir la pura imitación de la realidad a través del artificio que representa una ventana abierta hacia un determinado lugar ajeno, y otra que, aunque realista, pretende funcionar como dispositivo independiente de la misma a partir, aun superficialmente de forma incoherente, de la comprensión de lo real. Dicha cuestión resulta fundamental para la comprensión de los sucesivos desarrollos que ha sufrido la pintura en todas sus vertientes, así como investigar acerca de esos derroteros que los Macchiaioli (entre otros) empezaron a trazar aun de forma sutil y probablemente a menudo inconsciente, puede coadyuvar una comprensión de los excesos -entendidos aquí en términos objetivos y no en su acepción negativa- de la pintura del siglo XX.

No es objetivo de este capítulo afirmar que toda la pintura a partir de cierto momento sea, esencialmente, abstracta³⁰⁷, a no ser que se considere abstracción cualquier ejercicio de consideración crítica del sujeto que conlleve un entendimiento del mismo que se desarrolle más allá de los aspectos más superficiales y, sucesivamente, la transformación de la idea primigenia del sujeto o del tema en una serie de códigos que, finalmente, se volcarán en la obra pictórica, lo cual englobaría, como no podría ser de otra forma, cualquier tipo de expresión pictórica desde sus albores³⁰⁸.

Filósofos interesados en la creación artística como lo fue Susanne Langer, se han dedicado a investigar desde su ámbito de reflexión el tema, llegando a menudo a la misma conclusión:

³⁰⁷ No es necesario recordar cómo la pintura contemporánea se desarrolla según múltiples líneas de investigación a menudo contrastantes llevadas a cabo en contemporánea por grupos y artistas de lo más dispares.

³⁰⁸ Según apuntaría Cirlot: "*En última instancia toda pintura es abstracta*" CIRLOT, Victoria: *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona: Herder Editorial, 2ª edición, 2012, pág.150.

"*Todo arte auténtico es abstracto*"³⁰⁹

Todavía, aun entendiendo la relevancia de dichos estudios, se considera que se alejan del enfoque con el que se ha concebido y tratado este tema en la presente tesis.

Tampoco se considera pertinente ahondar en las diferentes ramificaciones a lo largo de las cuales se ha desplegado la pintura abstracta *tout court*. Más relevante resulta, en esta circunstancia, ofrecer unas pautas para la reflexión acerca de aquellas expresiones figurativas del siglo XX en adelante que, aunque sin perseguir la mimesis como fin último, se mantienen firmes en su anclaje con lo real.

Son innumerables los autores que, apoyándose en lo teórico, han subrayado ese cambio de planteamiento.

En su ensayo a propósito de la pintura de Kandinsky, Michael Henry puntualiza como el objetivo de la pintura ha sido, tradicionalmente, lo de relatar lo visible siendo del mismo una réplica, una imitación³¹⁰.

Es interesante como el mismo Henry habla de una pintura que deja de ser de lo visible para hablar, finalmente de lo interior, de lo invisible pero sin detenerse en relatar el punto en que se genera la ruptura entre un concepto y el otro, prefiriendo limitarse a definir la consecuencia, la abstracción, como un proceso de aislamiento de algunas partes del todo³¹¹.

³⁰⁹ LANGER, Susanne: *Los Problemas del Arte*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, Biblioteca de Diseño y Artes Visuales Volumen 4, 1ª edición, 1966 pág.161. Traducción de Enrique Luis Revol de la edición original: *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

³¹⁰ HENRY, Michael: *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid: Ediciones Siruela, Serie El Árbol del Paraíso, 1ª edición, 2008, pág.20. Traducción de María Tabuyo y Agustín López de la edición original: *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris: Bourin-Julliard, 1988.

³¹¹ HENRY, Michael: *Ibid.*, pág.25.

Seuphor, acertadamente, puntualiza que abstracción no significa "anti naturaleza", sino otro tipo de naturaleza, la que implica la realidad interior más que la exterior³¹².

Clement Greenberg habla de la pintura a partir de los Impresionistas como una respuesta a la pintura tradicional por su aceptación de dejar en evidencia el medio propio de la naturaleza del objeto pictórico renunciando, en consecuencia, a la mimesis³¹³.

Por la misma naturaleza de sus digresiones, estos autores muestran el camino, dan respuestas acerca de lo que pasó a partir de los Impresionistas³¹⁴ pero no se ofrece ningún argumento al porque se abrió ese camino más allá de una aportación que, sustentándose en lo teórico, en el mismo campo de lo teórico se desarrolla³¹⁵. Frente a eso, y en concomitancia por lo que a los resultados se refiere, resulta más relevante considerar los elementos fácticos de la construcción de la obra empezando, como se ha procurado hacer a lo largo de esta tesis, y como Charles Harrison plantea, por la necesidad de considerar, primariamente, el contexto histórico³¹⁶.

³¹² SEUPHOR, Michel: *Op. cit.*, pág.7.

³¹³ GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Ediciones Siruela, Serie mínima La Biblioteca Azul, 1ª edición, 2006, pág.93. Traducción de Félix Fanés de las ediciones originales de: *Avant- Garde and Kitsch* (1939), *The Crisis of the Easel Picture* (1948) *Cézanne and the Unity of Modern Art* (1951), *American-Type Painting* (1955), *Sculpture in Our Time* (1958), *The Pasted-Paper Revolution* (1958), *Modernist Painting* (1960).

³¹⁴ Una vez más es a ellos que se suele asignar el papel de precursores.

³¹⁵ En su ensayo, Jonathan Crary sí analiza los cambios en la pintura a la luz de las transformaciones que afectan la cultura visual en el siglo XIX, aportando además datos sobre los diferentes instrumentos ópticos que en ese siglo se desarrollaron. Sin embargo su teoría es que la fotografía nada tuvo que ver con los cambios en la pintura ya que los artefactos ópticos que le precedieron fueron, de por sí, los detonantes de un cambio en la cultura visual de la época. CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts London: Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press, 1ª edición, 1990, pág24.

³¹⁶ PERRY, Gill; FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles: *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid: Akal, 1ª edición, 1998, pág.189.

De la misma forma en que Michelangelo se vislumbra una crisis moral que revierte en la imposibilidad, como ser imperfecto, de relatar la perfección³¹⁷ y que a partir de lo Macchiaioli la ilusión y ciega confianza en los progresos técnicos y científicos de su época dejaron patente la imperfección de todo tipo de visión y por lo tanto la imposibilidad de representar lo real, cuyas consecuencias fueron el paulatino alejamiento de la búsqueda del mismo, el siglo XX no hace sino agudizar, de forma simultánea, el malestar del individuo.

No es de más recordar que en 1930 Sigmund Freud publicará *Das Unbehagen in der Kultur*³¹⁸, ensayo que fue a la vez reflejo e influencia entre los intelectuales de la época.

El deslizamiento hacia la abstracción fue, por lo tanto, un efecto consiguiente en todos los sentidos. Ya la pintura que buscase lo real no podía perseguir la mimesis al haberse demostrado que esta era un artificio, y lo real provocaba ese malestar que influya en todos los aspectos de la existencia de las masas sociales.

Lo que quedó fue un repliegue hacia el interior de uno mismo y una renovada búsqueda de retratar no tanto las características superficiales de los sujetos, sino su naturaleza intrínseca.

Sin embargo, al igual que Crary y su definición, como mito, de la supuesta ruptura entre realismo y experimentación³¹⁹, no se trata, en ese momento, de abandonar un ideal a favor de otro, sino de una tendencia dentro del mismo. Una abstracción de lo figurativo en definitiva, en la que no

Traducción de Juan José Usabiaga Urkiola de la edición original: *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, Milton Keynes: The Open University, 1993.

³¹⁷ Véase el subcapítulo 2.3.

³¹⁸ FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza Editorial, Colección El libro de bolsillo, 1ª edición, 2006. Traducción de la edición original: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.

³¹⁹ CRARY, Jonathan: *Op. cit.*, pág.20.

encuentra lugar la dicotomía entre dos polos (realismo y abstracción)³²⁰ sino algún tipo de relación entre los mismos, por paradójico que pueda parecer.

Sin duda cuando en 1908 se hicieron eco de la tesis de Wilhelm Worringer³²¹

adoptándola como transcripción de sus propias proposiciones, los expresionistas alemanes no consideraron contradictoria³²² su adhesión a unas teorías que parecían marcar una línea infranqueable entre realismo y abstracción,



Ilustración 129: Max Beckmann, *Die Nacht* (1918-1919) Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Deutschland.

quizás porqué justamente su misma pintura (ver Ilustración 129) ya expresaba ese impulso hacía derivas que todavía estaban por verse.

³²⁰ Kandinsky habla de dos polos, la gran abstracción y el gran realismo, señalando las numerosas combinaciones que pueden hallarse como punto de unión entre los dos. KANDINSKY, Vasili: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós Ibérica, Serie Estética, 1ª edición, 1987, pág.20. Traducción de Caterina Molina Benítez de la edición: *La grammaire de la création. L'avenir de la peinture*, Paris: Denoël-Gonthier, 1982.

³²¹ En su tesis doctoral, Worringer habla de un afán o tendencia hacia la abstracción desde los principios del arte en aquellas sociedades donde prepondera la espiritualidad. El realismo sería, por lo tanto, solo una de las muchas posibilidades del arte. WORRINGER, Wilhelm: *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1ª edición, 2008. Traducción de Elena De Angeli de la edición original: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munchen: 1907.

³²² FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: Akal, 1ª edición, 2006, pág.85. Traducción de Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz de la edición original: *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004.

Ya en esas expresiones se vislumbra un interés por relatar lo incorpóreo que va sustituyendo, paulatinamente, lo real como elemento palpable aun en presencia de recursos narrativos propios de la figuración.



Ilustración 130: Francis Bacon, Panel central de *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (alrededor de 1944) Tate Britain, London, England.

La obra de Francis Bacon es un claro ejemplo de esta operación de deslizamiento del significado mismo de real y de la representación del mismo (ver Ilustración 130).

En una carta a Michel Leiris del 20 de noviembre de 1981 el mismo, que durante toda la vida se declaró pintor realista, manifiesta una visión personal de lo que es el realismo, aglutinando en el mismo término la

búsqueda del aspecto exterior y el conjunto de sensaciones que le suscita esa apariencia:

*"For me, realism is an attempt to capture the appearance with the cluster of sensations that the appearance arouses in me."*³²³

³²³ *"Para mí el realismo es un intento de capturar la apariencia con el conjunto de sensaciones que la apariencia me suscita."* (traducción de la autora) <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/homage-bacon> [consultado el 07/12/2016].

Esa apariencia es, en la pintura de Bacon, construida entrelazando y reorganizando dispositivos propios de lo real, elementos anatómicos, mobiliario, estructuras, de los que el artista se apropia de la misma forma que hace con imágenes



Ilustración 131: Documentos del taller de Francis Bacon.

fotográficas (ver Ilustración 131), mitos griegos e iconografía cristiana:

*"The title of this triptych refers to figures sometimes depicted at the foot of the cross in religious paintings. Bacon later related them to The Eumenides, vengeful furies of Greek myth. Typically, he drew on various sources, including photography. The work's exhibition in April 1945 coincided with the release of the first photographs and film footage of the Nazi concentration camps. For some, Bacon's triptych reflected the pessimistic world ushered in by the Holocaust and the advent of nuclear weapons."*³²⁴

Esas sensaciones de las que Bacon habla se relatan a través el despliegue, en el espacio pictórico, de un amasijo de cuerpos y aparatos que, sin embargo, por su misma naturaleza, no hacen sino relatar lo real del universo interior del pintor.

En ese sentido, las distorsiones, las deformaciones a las que somete sus sujetos, son el medio a través del cual relatar ese conjunto de sensaciones. Sensaciones que son intangibles y no pueden definirse sino

³²⁴ "El título de este tríptico hace referencia a figuras que en ocasiones se han representado en la base de la cruz en pinturas religiosas. Bacon más tarde las relacionaría con las Euménides, furias vengadoras de la mitología griega. Tradicionalmente, él trabajó a partir de diferentes referencias, incluida la fotografía. La exhibición de estas obras, en abril de 1945, coincidió con la difusión de las primeras fotografías y material audiovisual de los campos de concentración Nazi. Según algunas teorías, el tríptico de Bacon refleja el mundo pesimista originado dal Holocausto y la llegada de las armas nucleares." (traducción de la autora)
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171> [consultado el 20/01/2017].

demarcando, aislando el trazo y borrando o diluyendo el resto, abstrayendo, reduciendo a los rasgos fisionómicos elementares el modelo³²⁵.

De la misma forma que Michelangelo y su método para representar lo imperfecto a través de la elección consciente de dejar, en la obra, la huella de su naturaleza como objeto y así como hicieron los Macchiaioli al aceptar la imposibilidad de relatar lo real, Bacon representa lo que no se puede representar y lo hace asumiendo el cuadro como objeto físico, tangible, cuyas componentes táctiles quedan manifiestas y el óleo mezclado con arena deja entrever la superficie del soporte del lienzo de lino en crudo (ver Ilustración 132).

La técnica de dar físicamente la vuelta al lienzo anteriormente preparado para así trabajar por el lado sin preparación se refleja en más de un estudio teórico sobre el artista. En la página web del MOMA, *Museum of Modern Art*, se puede leer:



Ilustración 132: Francis Bacon, *Triptych* (1972) detalle, Tate Britain, London, England (fotografía de la autora).

³²⁵ VÁZQUEZ ROCA, Adolfo: *Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne*, Arte, Individuo e Sociedad vol.18, 2006, pág.151.

*"Bacon purchased his linen canvas pre-primed with a white oil-based ground layer. Though later in his career he would routinely paint on the unprimed side of the commercially prepared linen canvas."*³²⁶

De la misma forma, en la página web del TATE, se afirma:

*"From 1947 until the end of his career Francis Bacon painted directly onto the raw and unprimed side of the canvas (rather than using the smooth, receptive surface provided by primed canvas)."*³²⁷

El uso de esa técnica para, además, dejar entrever partes del lienzo en crudo más o menos extensas según se vea necesario, guarda un parecido imposible de ignorar con esas obras pictóricas de los Macchiaioli en las que las pinceladas no cubrieron por completo el soporte.

Sin ánimos de emprender una investigación acerca de las motivaciones, si las hubiera más allá de una elección de tipo estético, que llevaron a que Bacon a emplear un recurso plásticamente afín, ya que de ese tema probablemente surgiría un estudio tan extenso como no del todo vinculado con el argumento de la presente tesis³²⁸, se plantean y sugieren unas posibles correspondencias avaladas por algunas observaciones que merecen la pena ser aquí reproducidas.

Como bien apunta Carlos Callizo Gutiérrez:

³²⁶ *"Bacon adquiría sus lienzos de lino preparados con una imprimación a base de óleo blanco. A pesar que más tarde, en su recorrido, pintaría de forma rutinaria por el lado sin imprimir de los lienzos de lino preparados de forma industrial."* (traducción de la autora) http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/12/08/francis-bacons-painting-1946-histories-and-conservation-part-2/ [consultado el 01/02/2017].

³²⁷ *"Desde 1947 hasta el final de su recorrido, Francis Bacon pintó directamente sobre el lado tosco y sin imprimir el lienzo (en lugar de usar la superficie lisa y receptiva del lienzo imprimado)."* (traducción de la autora) <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-a-portrait-t12616> [consultado el 02/02/2017].

³²⁸ Para profundizar en el tema se sugiere el estudio llevado a cabo por Artur Mordka de la Universidad de Lublin, Polonia y publicado en el artículo *"Aesthetic qualities of Francis Bacon's canvases and the issue of value response"* http://kulturaiwartosci.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2015/05/Artur_Mordka_Aesthetic_Qualities_of_Francis_Bacons_Canvases.pdf [consultado el 03/02/2017].

"La dicotomía entre lo material y lo espiritual, nos lleva a establecer una distinción entre lo que la materia y la textura son en sí mismas, y lo que nos sugieren en su labor expresiva dentro de la obra."³²⁹

Y añade René Berger:

"Es la materia, en tanto que presencia, lo que la obra de arte nos hace descubrir, al liberarla de lo que ordinariamente la enmascara a nuestros ojos."³³⁰

Lo que nos sugiere la materia y, cabe añadir, su ausencia, es el paso de una pintura de la realidad a una pintura sobre lo real, con las consecuencias a nivel plástico que eso conlleva.

Como afirmaría Fernand Léger en 1952:

"Abbiamo valicato l'ostacolo: l'oggetto ha sostituito il soggetto."³³¹

³²⁹ CALLIZO GUTIÉRREZ, Carlos: *La tercera dimensión en la pintura*, Madrid: Liber Factory, 1ª edición, 2014, pág.13.

³³⁰ BERGER, René: *El conocimiento de la pintura* (3 tomos), Barcelona: Noguer, 1976, Tomo 1º: *El arte de verla*, pág.77. Traducción de Luis Monreal y Tejada de la edición original: *Connaissance de la peinture*, Paris, Monte-Carlo, Lausanne: Centre international des arts, Club français du Livre, Novorop, 1963.

³³¹ "Hemos superado el obstáculo: el objeto ha sustituido el sujeto." (traducción de la autora) LÉGER, Fernand: *Funzioni della pittura*, Milano: Abscondita, Serie Carte d'artisti, 1ª edición, 2005, pág.146. Traducción de Irene Alessi de la edición: *Fonctions de la peinture*, Paris: Denoël/Gonthier, 1965.

18. Una propuesta de preparación del soporte sustentada en las necesidades de la obra *non finita* y los materiales disponibles en la actualidad

Resulta apropiado recordar cómo, para la preparación del aparejo, todavía en la época de referencia no estaban disponibles las resinas acrílicas y vinílicas que, en dispersión acuosa, constituyen los aglutinantes sintéticos que, por su facilidad de empleo y versatilidad, hoy en día se han asentado como los más empleados en ámbito artístico.

Dentro de las resinas acrílicas, el acetato de polivinilo en dispersión acuosa, es el aglutinante a la base del aparejo sintético que hoy en día se ha asentado como el más eficaz además de ser el más sencillo de preparar.

Sin embargo, el acetato de polivinilo fue descubierto solo en 1912³³², por lo que en la época Macchiaiola, todavía era imprescindible hacer referencia a aparejos naturales de engorrosa preparación sobre todo teniendo en cuenta la necesidad de inmediatez que esos artistas estaban experimentando.

Se entiende, en ese sentido, la elección, por parte de esos artistas del siglo XIX, de soportes aparentemente seguros, tales como los lienzos preparados industrialmente que se acababan de introducir en el mercado o, en el caso de las tablas, de una preparación de las mismas utilizando un aparejo aparentemente seguro, debido a una errónea interpretación de los textos de Cennini y posiblemente de Pacheco³³³ pero cuyas deficiencias por lo que a preparación y aplicación se refiere³³⁴ ha afectado, con el paso del tiempo, las obras pictóricas de referencia.

³³² http://plastiquarian.com/?page_id=14235 [consultado el 27/05/2017].

³³³ Ver el subcapítulo 6.1.1 Elección y preparación de la tabla.

³³⁴ Ver el subcapítulo 14.1.2 El tratamiento del soporte. Diferencias entre tabla y tela.

Como ya indicado, el acetato de polivinilo en dispersión acuosa está hoy en día a la base de la preparación de aparejos sintéticos cuyas propiedades de estabilidad les hacen compatibles con la enorme mayoría de las técnicas pictóricas. La gran elasticidad de estos aparejos hace que los mismos se adapten perfectamente a los movimientos mecánicos de cualquier tipo de soporte con el que guarda total compatibilidad química.

Sin perjuicio de la versatilidad del acetato de polivinilo, en los últimos años se han estudiado a fondo algunos problemas relacionados con cierto grado de degradación de soportes preparados el mismo llegando, a través de algunas modificaciones de la fórmula original, a obtener un producto aún más estable y elástico tanto como aglutinante de la pintura³³⁵ como componente de aparejos³³⁶.

A raíz de todo lo anterior, y haciendo referencia a los ensayos y experimentaciones que he llevado a cabo para satisfacer las necesidades de mi propia obra pictórica, considero oportuno presentar una propuesta de preparación de dos diferentes tipos de soportes (tabla y lienzo) sustentada en las características de una obra *non finita* y los materiales disponibles en la actualidad.

Se considera necesario hacer referencia, en relación al aparejo que a continuación se propone, como en comercio se hallan actualmente preparaciones de supuestamente transparentes ya listas para su uso.

Marcas como Liquitex, Art Basics o Winsor & Newton proponen diferentes modelos con fórmulas que prometen un resultado transparente, pero en todos los casos el resultado es un aparejo que, como mucho, se puede definir semitransparente (ver Ilustración 133).

³³⁵ <http://www.noteaccess.com/MATERIALS/PolyvinylAcetateE.htm> [consultado el 28/01/2017].

³³⁶ <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0141391013004333> [consultado el 27/01/2017].



Ilustración 133: Imagen publicitaria que compara entre aparejo transparente de diferentes marcas comerciales.

Por este motivo, y por lo aconsejable de conocer exactamente el material empleado y sus componentes, se considera oportuno proceder a la preparación del aparejo propuesto a continuación.

18.1. Tabla como soporte

Para la preparación de una tabla como soporte en el que queden visibles las propiedades estéticas de la madera y al mismo tiempo esté



Ilustración 134: Consistencia del aparejo listo para aplicar sobre el soporte.

debidamente preparada para recibir pintura de tipo graso de forma segura, se propone emplear una solución de acetato de polivinilo en dispersión acuosa con la adición de polvo de vidrio o, como en este caso, de mármol como carga, ajustando el aparejo añadiendo agua hasta obtener una mezcla cremosa cuya densidad permita que resulte fácil de aplicar (ver Ilustración 134).

El polvo de mármol, al ser una carga pétreo inerte, añade cuerpo y diente a la mezcla sin alterar ni el color ni las propiedades de la misma. Por otro lado, es fundamental que haya una justa aportación de materia de carga y aglutinante, ya que una

excesiva presencia de este último causaría un acabado plastificado y consecuentes problemas de agarre con las sucesivas capas de color al óleo. Sin embargo cabe hacer hincapié, en este sentido, a la gran versatilidad de los aparejos sintéticos por lo que a proporciones de los componentes se refiere, lo cual permite personalizar las mismas según la necesidad de cada uno.

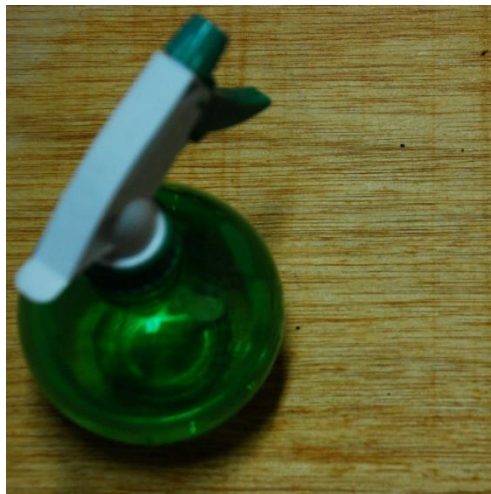


Ilustración 135: Tabla humedecida utilizando un pulverizador de mano.

Es aconsejable, antes de proceder a la aplicación del aparejo, humedecer la tabla con agua, utilizando un pulverizador de mano (ver Ilustración 135), para que la primera capa de aparejo penetre bien el poro y, al frenar ligeramente el secado, este resulte más fácil de aplicar.

Otro dato a tener en cuenta en relación a la facilidad de empleo de este tipo de aparejo, es la temperatura necesaria para la preparación y aplicación de este tipo de aparejo. En todo momento se trabaja en frío, y es posible extender el mismo con una brocha plana de cerdas largas, con una paletina (ver Ilustración 136) o con un rodillo de esponja o de lana corta³³⁷ de forma rápida y segura.

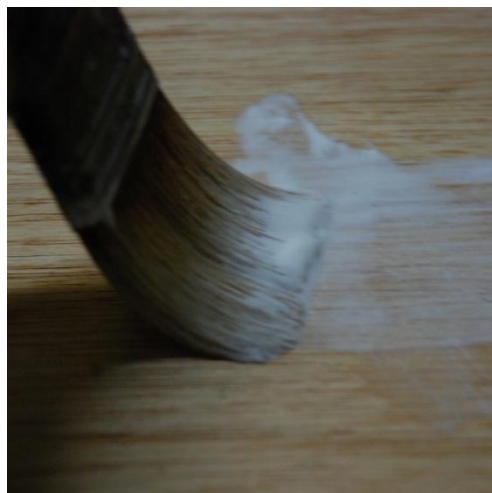


Ilustración 136: Detalle de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre tabla.

Es además conveniente que la primera capa de aparejo no sea muy gruesa, debiendo la misma actuar más bien como tapa poros o emplastecido del soporte que, de esta manera, estará preparado para recibir las siguientes dos o tres capas de aparejo necesarias.

Al ser aplicado, este tipo de aparejo, de apariencia blanquecina (ver Ilustración 137), va impregnando toda la superficie del soporte insertándose en las betas de la madera (ver Ilustración 138).



Ilustración 137: Primera fase de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre un soporte de madera (izquierda).

³³⁷ HUERTAS TORREJÓN, Manuel: *Op. cit.* II, pág.71.

Al secarse, el aparejo pierde paulatinamente su aspecto blanquecino y se vuelve transparente (ver Ilustración 139), proporcionando, de esta manera, un soporte con las mismas características estéticas que uno sin preparación pero con las ventajas propias de uno aparejado.



Ilustración 138: Impregnado de la superficie de la madera, incluidas las betas, por el acetato de polivinilo en dispersión acuosa.

El lavado semitransparente (en este caso con colores acrílicos) más o menos gestual que se quiera aplicar sobre el soporte así preparado, no difiere, estéticamente, del resultado alcanzado por los Macchiaioli en sus tablillas, ya que el color propio del soporte en madera aporta una base al mismo que en todo momento queda visible (ver Ilustración 142).

Ese mismo lavado será sucesivamente cubierto, en algunas zonas, por las siguientes capas de color (en este caso al óleo) quedando visible en otras (ver Ilustración 143).



Ilustración 139: Última fase de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre un soporte de madera (izquierda).

Una vez comprobado el secado del aparejo, pasadas unas horas, se ha procedido a llevar a cabo una prueba para verificar la eficacia del sellado del aparejo.

Se ha introducido la tablilla en un recipiente lleno de agua para que este la cubra aproximadamente hasta la mitad (ver Ilustración 140).

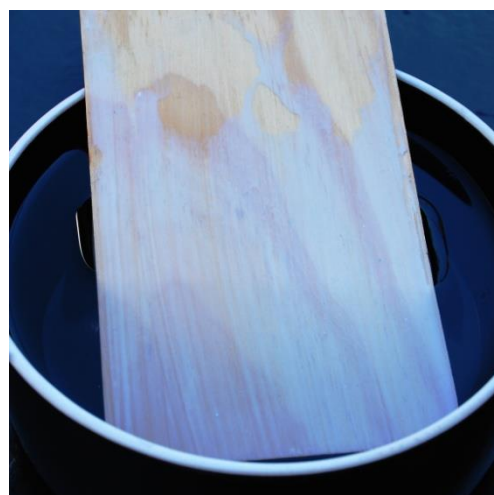


Ilustración 140: Prueba de sellado sobre una tablilla de madera preparada con el aparejo propuesto.

Al cabo de unos minutos, al retirar la tablilla, se observa que el aparejo se ha mantenido casi inalterado, sin mostrar signo alguno de disolución aunque presentando un ligero emblanquecimiento que ha vuelto a desaparecer una vez seco (ver Ilustración 141). Cabe aclarar, que al repetir el experimento al cabo de unos días, ni siquiera se ha producido el ligero emblanquecimiento, quedando una vez más comprobada la absoluta eficacia del sellado.

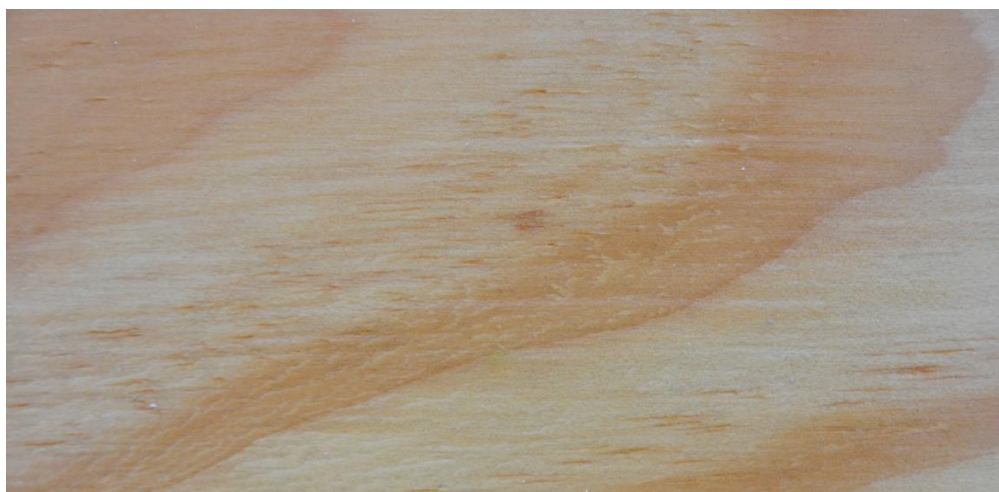


Ilustración 141: Aspecto de la tablilla al concluir la prueba de sellado.

Desafortunadamente, como ya apuntado, el acetato de polivinilo no había sido sintetizado en el momento histórico que a esta tesis atañe, y cabe imaginar que los diferentes métodos de aparejado al alcance de los artistas Macchiaioli no les resultaron apropiados para sus objetivos que incluyan una gran cantidad de soportes listos para el uso sobre los cuales experimentar sus trabajos de mancha.



Ilustración 142: Primer lavado con colores acrílicos sobre madera aparejada con acetato de polivinilo en dispersión acuosa.

Unas interpretaciones erróneas de los enunciados contenidos en textos antiguos les llevaron a descuidar la preparación de sus soportes, lo cual como se ha indicado anteriormente, ha llevado a que hoy en día los mismos se vean afectados por diferentes problemas de difícil solución, tales como una falta de estabilidad a los agentes biológicos, químicos y a la humedad.



Ilustración 143: El primer lavado semitransparente, evidenciado por la flecha roja, queda a la vista en diferentes zonas de la superficie pictórica.

Cabe apuntar, como último alegato al empleo de este tipo de aparejo, cómo todos los aparejos sintéticos, contrariamente a los de origen animal, no generan fuerza de tiro, por lo que no afectan prácticamente a la estabilidad dimensional de los soportes sobre los que se aplican.

En el siguiente subcapítulo se presenta una variación de este aparejo útil para la preparación de tela tensada sobre bastidor pero que presente las mismas características estéticas de soporte en crudo.

18.2. Lienzo como soporte

En el caso del lienzo como soporte pictórico y respondiendo a las mismas necesidades de un acabado que mantenga las calidades estéticas de la tela, en este caso de lino de tipo Velázquez, en crudo, se propone el uso del mismo aparejo empleado para la preparación de la tabla, considerando que las únicas diferencias serán de tipo técnico por lo que a la aplicación del mismo se refiere.

Una vez tensada la tela³³⁸, se procede a la preparación de la mezcla de acetato de polivinilo en dispersión acuosa con la oportuna cantidad de carga³³⁹ (en este caso polvo de mármol) procurando rebajar la mezcla con la conveniente cantidad de agua. Tal como con la tabla, es aconsejable pulverizar agua a la tela de la misma forma que se hace con la tabla.



Ilustración 144: Detalle de la aplicación del aparejo sobre lienzo.

Asimismo, en todo momento se trabaja en frío, pudiéndose aplicar la solución utilizando una brocha plana de cerdas largas o una paletina (ver Ilustración 144).

³³⁸ Cabe mencionar la importancia de la operación de tensado de la tela en su bastidor, recordando que es oportuno que la tela esté bien tensada para aportar suficiente rigidez, pero sin olvidar que la humedad del aparejo y la fuerza de la cola potenciarán el encogido de la tela, aumentando la presión de la misma y pudiendo causar, en caso un tensado excesivo, torciones y deformaciones del bastidor. HUERTAS TORREJÓN, Manuel: *Op. cit.* II, pág.39.

³³⁹ En el caso de aparejos sintéticos se suele respetar la regla de un volumen acetato de polivinilo en dispersión acuosa, un volumen de materia de carga, un volumen de pigmento (generalmente blanco de cinc o de titanio) y un volumen de agua. En este caso, a raíz de las pruebas llevadas a cabo, se considera oportuno trabajar con un volumen de acetato de polivinilo en dispersión acuosa, los 2/3 de un volumen de materia de carga y algo menos que un volumen de agua.

Como ya se ha observado con la operación de aparejado sobre tabla, la solución tiene apariencia blanquecina (ver Ilustración 145) que, rápidamente, va impregnando toda la superficie del soporte, sellándolo conforme se inserta en los intersticios entre la trama y el urdimbre.

El correcto rebajado de la solución con la apropiada cantidad de agua permitirá la obtención de una mezcla más fluida y por lo tanto más cómoda de extender.

Una vez aplicada, al secarse la solución pierde paulatinamente su color (ver Ilustración 146) para quedarse, al cabo de algunos minutos, totalmente transparente (ver Ilustración 147).

Tal como con la aplicación de aparejo sintético industrial, es oportuno repetir la aplicación más de una vez para que el sellado sea perfectamente efectivo y no queden poros en la superficie del soporte.

Una vez comprobado el secado del aparejo, se ha procedido a llevar a cabo dos



Ilustración 145: Primera fase de la aplicación de la mezcla sobre tela (izquierda).



Ilustración 146: Progreso del secado de la mezcla aplicada sobre tela (izquierda).



Ilustración 147: Última fase de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre un soporte de madera (izquierda).

pruebas para verificar la eficacia del aparejo, su estabilidad y su resistencia.

Las pruebas han sido de dos tipos:

1) de naturaleza mecánica.

2) de efectividad del sellado.

Para llevar a cabo la comprobación que atestigüe la efectividad del aparejado a nivel mecánico, se ha procedido a impulsar, por el reverso del lienzo, una fuerza de empuje con un objeto embotado (ver Ilustración 148), procurando deslizar el mismo a lo largo de toda la porción de tela preparada.



Ilustración 148: Comprobación de tipo mecánico sobre el lienzo para comprobar la elasticidad del mismo.

En ningún momento se han producido cuarteados, ni agrietados, ni desprendimientos o descarnados, por lo que la elasticidad del aparejo y su eficacia ha quedado demostrada.

Cómo segunda y definitiva comprobación, se ha aplicado cierta

cantidad de pintura al óleo sobre la tela, procurando que la pincelada comprendiera una zona de la misma aparejada y otra sin aparejar (ver Ilustración 149).

Al cabo de algunos minutos se ha procedido a examinar el reverso de la tela, comprobando cómo la pintura al óleo ha impregnado las fibras del lienzo, penetrando en las mismas hasta producirse un calado en la zona sin aparejar, mientras en la zona aparejada no se observan manchas de algún tipo (ver Ilustración 150).

Para ofrecer una ulterior evidencia de lo anteriormente afirmado, se ha procedido a fotografiar la misma zona en contraluz (ver Ilustración 151).

Dicha imagen confirma que no ha habido algún tipo de calado de la pintura al óleo en la zona aparejada con una solución de acetato de polivinilo en dispersión acuosa y polvo de mármol, por lo que se puede considerar corroborada la efectividad de este tipo de aparejo para la preparación de un lienzo cuya estética sea la de una tela en crudo pero que, a la



Ilustración 149: Aplicación de pintura al óleo sobre la tela aparejada (izquierda) y sin preparar (derecha).



Ilustración 150: En el reverso de la tela, queda patente el calado de la pintura al óleo en la zona sin aparejar (a la derecha).



Ilustración 151: Una fotografía en contraluz de la misma zona confirma el correcto sellado de la zona aparejada (izquierda) y el calado de la pintura al óleo en la zona sin aparejar (derecha).

vez, presente un correcto sellado que la hace apta para la mayoría de las técnicas pictóricas.

En la experiencia práctica que aquí se presenta, se ha trabajado con los aspectos formales y las técnicas habituales en mi obra personal, llevando a cabo diferentes tipos de ensayos enfocados a la misma.

En la primera, se ha desarrollado la obra aprovechando el tono del lienzo en crudo como clave tonal, lumínica y de saturación de la gama empleada en la totalidad de la pintura (ver Ilustración 152) considerando aquellas exigencias meramente formales de color, valor y relación de las que teorizó Adriano Cecioni³⁴⁰.

En este caso pues, las zonas dejadas en un estadio de *non finito* se armonizan, por lo tanto, con el conjunto de la superficie pictórica ya que comparten los mismos aspectos formales.

En la segunda, se ha

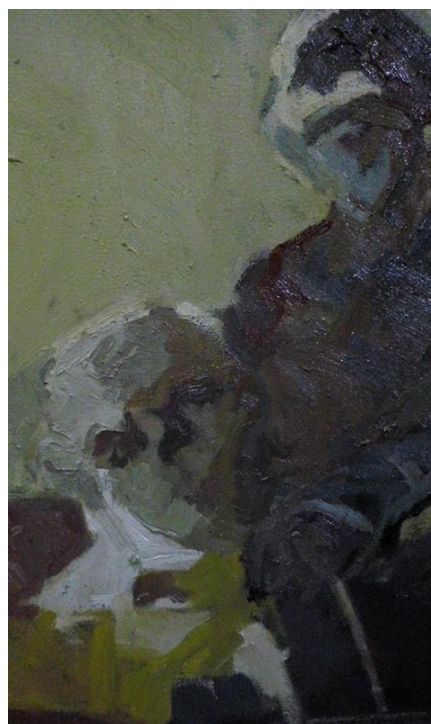


Ilustración 152: Simona Cheli, *Vinculos ficticios II*, óleo sobre lienzo preparado con acetato de polivinilo y polvo de mármol. Detalle.



Ilustración 153: Simona Cheli, *Vinculos ficticios III*, óleo sobre lienzo preparado con acetato de polivinilo y polvo de mármol. Detalle.

³⁴⁰ DE LOGU, Giuseppe: *Pittura italiana dell'Ottocento*, Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche, 2ª edición, 1963, pág.50.

procedido al mismo lavado con colores acrílicos utilizado para la Ilustración 142. El desarrollo de la obra se ha efectuado aprovechando el tono del mismo como máximo contraste de la gama cromática empleada (ver Ilustración 153) de la misma forma que, según Diego Martelli, Abbati intuyó la relación entre la gama tonal y los extremos de la paleta con la relación presente en lo real:

*"... la tavolozza oscilla fra il bianco ed il nero fra mezzo ai quali sta tutta la scala dei colori mentre il vero ha per estremi il sole e le tenebre che sono rispettivamente di un bianco e di un nero a mille doppi più intensi."*³⁴¹

Por último, se considera oportuno ofrecer una visión de los diferentes espesores de la superficie pictórica empleando, por ello, una imagen fotográfica escorzada de otra obra que se ha desarrollado según los mismos planteamientos (ver Ilustración 154).

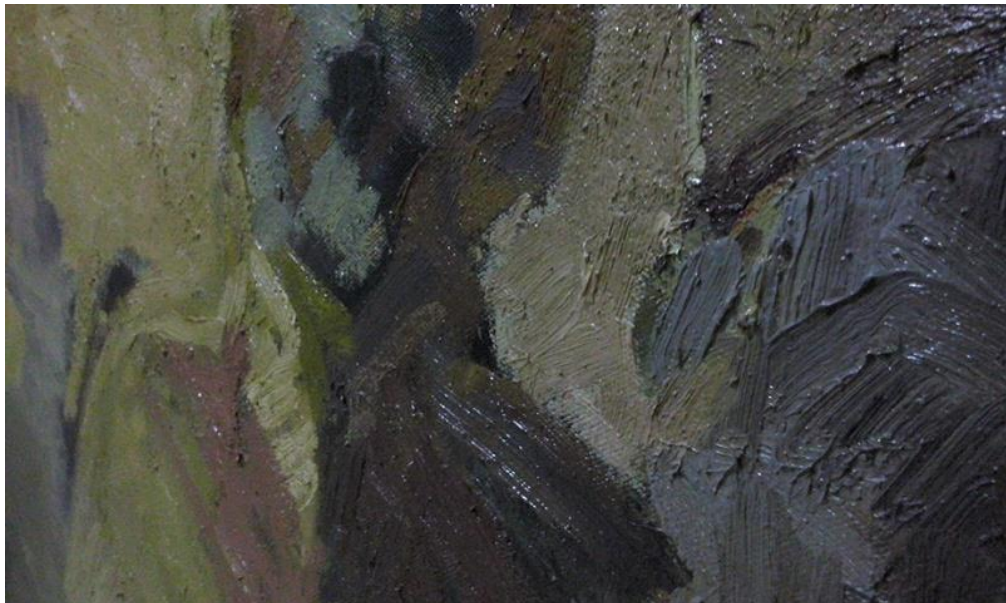


Ilustración 154: Simona Cheli, *Vinculos ficticios V*, óleo sobre lienzo preparado con acetato de polivinilo y polvo de mármol. Detalle.

³⁴¹ "... los extremos de la paleta son el blanco y el negro entre los cuales se encuentra toda la escala de colores de la misma forma que la naturaleza tiene como extremos el sol y las tinieblas que son respectivamente de un blanco y un negro mil veces más fuerte." (traducción de la autora) MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Op. cit.*, pág.95.

La obra pictórica planteada desde su preparación atendiendo las posibilidades estéticas que ofrece la tonalidad del soporte en crudo (o, como se ha mostrado, del tono que proporciona un sutil lavado) puede desarrollarse según la necesidad del momento. En este caso, el mismo lienzo aporta una tonalidad a la que se superponen, en algunas zonas, diferentes capas de pintura gradualmente más gruesas.

La pintura es aquí, por lo tanto, representación que se manifiesta como objeto en el momento en el que la misma, frente a la imposibilidad de contarle todo y en un ejercicio de *non finito*, se disuelve revelando el lienzo subyacente.

19. Entrevista con Maria Teresa Lazzarini

Al acabar la presente tesis y antes de proceder a las conclusiones de la misma, se considera de valor documental aportar la transcripción de una entrevista mantenida con la doctora María Teresa Lazzarini, por los conocimientos acerca de la pintura Macchiaiola que acredita su extenso curriculum, y a la que me une una gran amistad.

La entrevista tuvo lugar en el estudio de su casa donde ella misma se dedica a escribir artículos, libros y textos de otro tipo acerca del arte toscano.

Al comentarle el tema sobre el que se articulaba mi tesis, accedió a compartir conmigo sus conocimientos. A ella van, por lo tanto, mis más sinceros agradecimientos.

Maria Teresa Lazzarini, doctora en historia del arte ha sido directora y coordinadora en el *Ministero dei Beni Culturali*³⁴² a parte de Superintendente perito del tribunal pericial por las provincias de Livorno y Lucca y directora de la oficina de exportación del patrimonio nacional de la superintendencia de Pisa.

Además de dirigir la puesta a punto y organización de diferentes museos en el área de la Toscana entre los cuales destaca el acondicionamiento de la Villa Mimbelli como el actual *Museo civico Giovanni Fattori* de Livorno, ha sido directora del museo de la *Certosa di Calci* en Pisa y de los *Musei napoleonici elbani* en la isla de Elba, de cuyas colecciones artísticas ha dirigido las labores de restauración.

Es autora de un gran número de publicaciones acerca del patrimonio artístico e histórico de la Toscana, entre las que destacan, por el interés despertado, *Palazzo de Larderel a Livorno: la rappresentazione di un'ascesa sociale nella Toscana dell'Ottocento* editado por Electa en 1992 y *Artigianato*

³⁴² Ministerio de Patrimonio Cultural de Italia.

artístico a Livorno in età lorenese, 1814-1859 editado por Società Editrice Livornese en 1996.

Pugnano, Pisa, 13 de febrero de 2017. Casa Museo de Paolo Pisano.

SC: Quisiera tu opinión, como experta en el tema, sobre los dibujos de Giovanni Fattori conservados en el Museo Civico Giovanni Fattori de Livorno, Italia. Algunos son indudablemente estudios (fragmentos, cabezas de caballos, de militares etc.) extraídos de diferentes libretas, plasmados a través la articulación de un trazado continuo que fluye sin indicar el mínimo titubeo.

Considerando la cuestión de las fotografías de Vincenzo Cabianca que muestran, en el reverso, el dibujo calcado de la imagen presente en el anverso, dibujo cuyas características, por su grafía, presentan analogías con los susodichos estudios de Fattori, ¿crees que ambos pueden hacer referencia al mismo *modus operandi*?

MTL: *Definitivamente creo que sí, que en los dos casos se puede haber utilizado, calcándola, una imagen fotográfica como modelo.*

Y es importante, quiero comentar antes de seguir, hablar de lo que es el rol que juega, al aparecer, la imagen fotográfica. Llega en los años cincuenta del siglo XIX, en el mismo momento en el que nace la mancha, y justo en Florencia tenemos una de las más grandes empresas fotográficas que es la de los hermanos Alinari.

Fíjate, he encontrado en el archivo de las Gallerie Granducali de Florencia la primera solicitud de los hermanos Alinari que piden, en 1855, permiso de acceso para reproducir obras de arte.

Es algo muy interesante porque hasta aquel momento solo los alumnos de la Academia o los aficionados, los viajeros extranjeros y los que deseaban reproducir las obras para estudiarlas o para proporcionar

reproducciones al mercado, utilizaban la copia de la obra directamente del natural, solicitando al que entonces era el director de las Gallerie Granducali, un permiso para un periodo de tiempo preestablecido para dibujar o pintar la obra original.

Obviamente en aquel tiempo se interesaban en los grandes maestros del pasado. Incluido el mismo Fattori, así como todos los artistas que como él asistían a la Academia, tenían entre sus tareas formativas la de acudir a las Gallerie Granducali.

De hecho, en el archivo de las mismas se encuentra toda la documentación a propósito de las peticiones de autorización donde se especifica qué obras se deseaba reproducir. La más demandada era la pintura representativa de la cultura del pasado más en auge, sobre todo Raffaello y su Virgen de la silla, pero también Carlo Dolci y su Virgen del dedo, el Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, N. del A.) etcétera.

La llegada de los hermanos Alinari justo al mismo tiempo en el que Baldi, calcógrafa que más adelante será seguidor de los Alinari, se estaba dedicando a completar de un álbum de grabados, por lo tanto tradicional por lo que a técnica se refiere, de las obras maestras de las Gallerie, ya que estas obras eran muy admiradas en el extranjero y por lo tanto las Gallerie eran destino de viajeros, de pintores foráneos y, por lo tanto, también las reproducciones eran muy demandadas.

La aparición de la fotografía, por lo tanto, es algo que cambia el hecho mismo de ver la obra de arte. Se produce una inversión del rol, y se puede deducir lo perturbador que puede haber sido, para ellos, esa herramienta, esa nueva tecnología que ya no es manual, secular, tradicional y la introducción de un método nuevo. Es la inversión de los roles.

Simplificando, el artista ya no interpreta la imagen manualmente con su pincel, sino que se introduce un concepto nuevo de visión y los Macchiaioli, lo captan y entienden enseguida. Y no es casual que ellos

mismos, que se hallan ahí en Florencia, participan en este invento, en este evento, y desde el primer momento saben explotarlo.

Entre otras cosas, considera que ellos, muchos de ellos, para integrar su sueldo, para subsistir, también realizaban copias no solo para el alumnado, sino también para satisfacer las solicitudes de los viajeros. Incluso realizaban copias rápidas, instantáneas de estos manuales y por lo tanto con el empleo de la fotografía perseguirán también la ventaja que reside en la rapidez de generar una imagen...

SC: Y una herramienta...

MTL: *También una herramienta de ganancia. Sin embargo, lo más interesante es considerarlo en relación con lo que será la evolución del arte pictórico.*

SC: A propósito de la relación entre los Macchiaioli y la fotografía de la que acabamos de hablar, ¿hasta qué punto crees que la imagen fotográfica de los orígenes influenció al movimiento Macchiaiolo?

MTL: *Como acabo de decir es una influencia sustancial. Los artistas se valían también de un fotógrafo y entre otras cosas los hermanos Alinari establecen desde el primer momento una relación con los artistas porque ya en su primera petición de autorización se manifiesta que no pueden establecer exactamente la duración de la toma fotográfica que quieren elaborar ya que, en sus mismas palabras, tienen que encontrar el momento y la luz adecuada.*

Y esto es trascendental ya que nos muestra cómo es implícito el tema de la mancha y de los Macchiaioli que en la luz buscaban soluciones.

SC: En esta influencia de la que estamos hablando, ¿qué rol recubren, en tu opinión, las carencias a nivel de calidad de la imagen de estas primeras impresiones fotográficas que, como sabemos, no estaban perfectamente logradas?

MTL: *No lo estaban, pero claramente no podían tener costumbre de la forma de mirar moderna así como la tenemos nosotros, por lo tanto, lo que ellos buscaban y sabían captar, era el encuadre, la luz apropiada, porque su costumbre estaba relacionada con lo real, con los apuntes, los dibujos del natural, porque es lo real lo que les interesa. Lo real y la realidad que les rodea. Por lo tanto, que se hable de un cuadro, una mujer, un paisaje o un árbol, entienden cómo el hábito de percibir lo real significa discernir lo que será el resultado fotográfico.*

SC: Parece como si nos encontráramos frente a una contradicción. Por un lado, está demostrado el hecho de que estos artistas hicieron referencia a la imagen fotográfica como modelo inspirador al mismo tiempo en el que el artista, gracias entre otras cosas a los nuevos hallazgos de tipo técnico, se abre a la experiencia de una pintura al aire libre.

En mi opinión, y esto creo que lo testimonian los ejemplos pictóricos más conseguidos en términos de mancha, que la huella de estas imágenes imperfectas trasciende el rol de mera referencia para devenir ideal paradigmático de una praxis metodológica que concierne la misma gramática de la creación pictórica.

MTL: *Desde luego porque ellos, en este caso estamos hablando de los Macchiaioli, otros pintores encontrarán en la fotografía otras soluciones, pero los Macchiaioli en particular fueron considerados unos rebeldes por la cultura académica florentina donde seguían en auge profesores tales como Lazzarini, Berzuoli y Pollastrini que, entre otras cosas, eran conterráneos de Fattori siendo él mismo originario de Livorno.*

En la Academia se promovía una pintura de corte romántico, académico, centrada en temas históricos y literarios y todo el alumnado, incluido el mismo Fattori, tenía la obligación, a principio de su formación, de pasar por ello. Había un concurso anual del que salía el tema y la dirección que el alumnado tenía que desarrollar.

Sin embargo, con la llegada de esta revolución técnica, de la fotografía, ellos (los Macchiaioli, N. del A.) se rebelan a sus maestros en el momento en que se niegan, reniegan la Academia, y haciéndolo afirman la importancia de observar la realidad, la realidad del paisaje, de la gente frente a las inclemencias de la vida.

Por lo tanto, se impone el realismo y la verdad que se quiere vivir frente a los temas...

SC: ... A los temas ideales.

MTL: *A Los temas ideales clásicos del pasado a los que se contraponen el vivir la vida. Por lo tanto, ya con esa costumbre del captar la vida al aire libre, el paisaje, la figura ahora en relación a las actividades de los trabajadores, los campesinos y en general todo lo que se puede relacionar con las vivencias no solamente del campo, sino de otros tipos de trabajadores tales como los carboneros, el pueblo y la gente cualquiera.*

Por lo tanto, acostumbrados al aprovechar el momento en sus cuadernos de apuntes y dibujos, se encuentran con este medio (la fotografía, N. del A.) que lo que les proporciona son manchas, manchas cromáticas y fotográficas.

SC: Desde luego.

MTL: *Es la expresión del momento.*

SC: Por lo tanto ¿se establece una relación indudable?

MTL: *Sin duda alguna.*

SC: Creo que una aventura artística es inmortal en el momento en el que traza el recorrido para ulteriores experiencias futuras.

Como histórica del arte experta en el tema, además de las manifestaciones históricas de la Toscana, también de las últimas tendencias

pictóricas, ¿cuáles crees que son las posibilidades de traducción a las experiencias estéticas actuales, del legado Macchiaiolo?

MTL: *Lo que se puede definir como legado Macchiaiolo en la cultura es la voluntad de traducir en innovación el lenguaje de la tradición que, por lo tanto, no es rechazada por ellos mismos.*

Si observamos su quehacer atentamente, apreciamos que la tradición nunca se ha descartado ya que han asimilado la cultura de sus antecesores, sea del Renacimiento o de la Edad Media. Y la han asimilado tanto que se manifiesta en la monumentalidad, en la grafía, en la voluntad, siguiendo el lenguaje del humanismo, por posicionar el hombre en el foco de su mirada. El hombre que vive en la naturaleza y la naturaleza que es el hombre mismo y todo, así como en el humanismo, se refleja a través del hombre.

Incluido hoy en día se produce esa reivindicación. En los más admirables persiste esa tradición, ese sentido de la historia a través de su asimilación. En los siglos la estratificación histórica se asimilado y traducido en lenguajes por los que se entrelaza todo lo que nos han dejado las vanguardias de finales del siglo XIX y principio del siglo XX, lo que se impone después de Courbet, es decir los impresionistas franceses, las vanguardias, el expresionismo alemán, los lenguajes de los rebeldes norteamericanos un poco relacionados también con el mercado. Todo esto, en los mejores artistas contemporáneos es aceptado, filtrado, superado basándose en una sólida cultura que abarca desde lo más antiguo hasta la actualidad con los epígonos más representativos que también pasan por la experiencia de los Macchiaioli.

SC: Por lo tanto, no asistimos a un rechazo del pasado.

MTL: *El de los Macchiaioli es un rechazo verbal, mientras en esencia no hay rechazo, sino asimilación y superación.*

SC: Entiendo que podemos afirmar que la experiencia Macchiaioli se establece, históricamente, como un movimiento cremallera entre tradición y

modernidad. ¿Cuáles crees que son los pilares del movimiento en términos de innovaciones respecto al pasado?

MTL: *Respecto al pasado está esta voluntad de superar lo que se les proponía. Siempre hay que considerar el momento histórico para poder trazar una comparación y definir, por lo tanto, un discurso apropiado.*

En ese sentido, en los años cincuenta del siglo XIX Francia está en el candelerero, primero con Courbet y luego con los impresionistas y todo lo que seguirá.

En la Toscana se produce una reivindicación en la que, de la mano de los levantamientos del Resurgimiento (tal como se define el proceso de unificación de Italia, N. del A.) los artistas se descubren como protagonistas y activistas políticos promoviendo un redescubrimiento, una vuelta a los valores morales del ser humano.

Lo suyo por lo tanto no es un discurso retórico, vacío ya que ellos mismos participan en las acciones militares que llevarán a la unificación de Italia. Y es aquí su innovación, contrariamente al sueño romántico que perseguía transponer el pasado al presente utilizando por ello imágenes retóricas, ahora hay una voluntad de volver a traer el hombre al centro del mundo social.

Y esto es el lenguaje innovador, la fuerza innovadora del arte cuando es arte de verdad y representa el poder de renovar una sociedad. No es casual que al instaurarse una dictadura lo primero que se persigue es la represión de todo el conjunto cultural y artístico de un país, ya que eso representa la fuerza que impulsa la evolución.

SC: Y el pensamiento.

MTL: *Cierto, también el pensamiento. No sé si he contestado a tu pregunta.*

SC: Sí, desde luego. En ese sentido, en el ensayo denominado *Con la matita e col pennello. Giovanni Fattori - indagini e restaur*³⁴³ las investigaciones llevadas a cabo por la histórica del arte Giovanna Damiani y por la restauradora Muriel Vervat, revelan algunas carencias técnicas en la preparación y barnizado de las obras sobre tabla y sobre lienzo de Giovanni Fattori...

MTL: *Sobre ese tema tengo conocimientos directos ya que he dirigido personalmente las restauraciones de obras suyas y de otros Macchiaioli, por no hablar de los post-Macchiaioli, aunque no quiero abrir aquí un discurso sobre estos últimos.*

Me parece incontestable, y esto también es un tema relacionado con la tecnología, con la industrialización que interviene en el arte. No es solo la fotografía, sino también la técnica.

Tenemos aquí una técnica apresurada, ya no se cuida la preparación de los lienzos hasta el más mínimo detalle como se hacía en el pasado. Ahora se usan telas de un gramaje muy ligero y ya no se vela por la duración en el tiempo.

SC: Se pierde cierta manualidad.

MTL: *Y otra cosa que hay que tener en cuenta es la introducción de los colores químicos y los productos industriales.*

Ahora, pues, se busca que la imagen sea eficaz, enérgica a pesar de la técnica que tiene que estar al servicio del resultado.

*Por tanto tenemos tablillas sin preparación, no hace falta que lo confirmen ellos (Giovanna Damiani y Muriel Vervat, N. del A.), tan solo con observar las obras custodiadas en el Museo Fattori donde por ejemplo hay una tablilla con dos cachorros (se refiere a la obra *Perché non dirlo?* de*

³⁴³ DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Op. cit.*

Giovanni Fattori, N. del A.), *dos animales representados con pocas pinceladas sobre una tablilla que no tiene ningún tipo de preparación previa, pero también pienso en la muy conocida, extremadamente elegiaca Torre rossa la Torre del Magnale se ha pintado de la misma forma, directamente elegían una tablilla sin preparación y pintaban encima de ella.*

SC: Pienso en las bien conocidas tapas de las cajas de puros...

MTL: *Esos y más. No se preocupaban en ese sentido. Ahora bien, otro caso es cuando la obra era un encargo como el caso de las batallas por la unidad de Italia, y como tal estaba financiada por los conciudadanos a los que tiene que entregar algo más... más digno entre comillas, porque tiene cierta obligación.*

SC: ¿A nivel técnico, de preparación?

MTL: *No, a ese nivel no, ya que se entrevé, al acercarse a la obra se vislumbra el lienzo. El tejido pictórico está formado por pinceladas rápidas y pueden aparecer lagunas pictóricas. Se aprovecha incluso la tonalidad del lienzo pictóricamente, algo que en tiempos anteriores era inadmisibile... absolutamente inadmisibile.*

Ahora es la eficacia de la imagen la que tiene que jugar el rol más importante.

Además, quisiera añadir algo que ilustra de la forma más evidente la que fue, en aquel momento, la cultura de la imagen fotográfica en sus elementos simbólicamente más representativos.

En Livorno, alrededor de 1874, es decir, en un momento histórico en el que Fattori seguía en vida y en un ambiente que le era familiar, un marchante y vendedor de gramíneas mandó construir la espléndida villa Mimbelli de la que he dirigido las labores de la restauración (Villa Mimbelli acoge, hoy en día, el Museo Civico Giovanni Fattori. La restauración a la que se refiere Maria Teresa Lazzarini se efectuó para acondicionarla a su actual utilización. N. del A.).

Pues, tal como Larderel mandó llevar los cables del telégrafo al salón de baile decorado, en honor a la ceremonia de boda de un descendiente, con una locomotora por el pintor originario de Parma Cecrope Barilli, en ese momento histórico tenemos, en Villa Mimbelli una decoración pintada por artistas colaboradores de Annibale Gatti. Y ¿qué representan entre los símbolos que mejor ejemplifican el futuro y el porvenir? Pues muestran unos putti que sujetan, jugando con ella, una cámara fotográfica.

¿Me puedes recordar tu última pregunta?

SC: Sí. A pesar del creciente interés que suscita la obra Macchiaiola cuya fama está empezando a traspasar las fronteras de nuestro país para seducir estudiosos y simples apasionados de todo el mundo, resulta difícil elaborar un catálogo que comprenda toda la obra pictórica de los diferentes miembros del movimiento.

Por otro lado, es también evidente cierta disparidad, a nivel de calidad, entre algunas obras menos conocidas, aunque acreditadas como auténticas.

Al mismo tiempo estamos frente a la proliferación de certificados de autenticidad basados en un peritaje a menudo superficial (he visto ejemplos de certificados basados en el análisis de una fotografía etc.). En cuanto experta en este campo y para concluir, ¿cuál es tu opinión en este sentido?

MTL: *Mi opinión en este sentido es que, considerando que hoy en día las cotizaciones de los Macchiaioli, por no hablar de Giovanni Fattori, han alcanzado en el mercado cierta relevancia económica, se corre el riesgo de inventariar, de catalogar mucha obra falsificada. A mí me ha pasado, y tengo experiencia, entre los encargos que he recubierto, por mi rol de funcionaria de la Soprintendenza (se refiere al organismo del Ministerio de los Bienes Culturales Italiano, N. del A.) y directora de una Oficina de Exportaciones, he estado involucrada en la petición (no quiero especificar por parte de quien, porque es algo que se ha parado y no ha prosperado) de una autorización para la exportación, de extradición como se llamaba en*

aquel momento, de una obra con firma "G. Fattori". La firma parecía auténtica, y la pintura representaba una figura en el campo. A pesar de mi solicitud de presentar los antecedentes, publicaciones o registros redactados por especialistas, no recibí ningún tipo de material. Por lo tanto, nos encontrábamos frente a una obra presuntamente inédita.

Sin embargo, ya a primera vista entendí que no podía tratarse de un original de Fattori. Está claro que, gracias a mi autorización, se estaba intentando validar la hipótesis de que fuera original ya que, como ya había pasado a otros compañeros de trabajos con otros artistas, gracias a ese documento se iba, a partir de ahora, a presumir cierta historicidad de esa obra.

En ese caso, gracias también a la colaboración, según lo previsto, de otros compañeros, le comuniqué mis objeciones, y que tan solo podíamos declarar que esa obra, según nuestro criterio, era falsa.

SC: Y, sin embargo, otros tan solo afirman necesitar una foto.

MTL: *Exacto, y no solo. Como primer acercamiento se había usado una fotografía a lo que yo contesté que necesitaba visionar la obra en vivo. Y eso que ya la foto me decía lo que era obvio, pero del natural tuve la confirmación.*

Si te parece, puedo especificar por qué lo tuve claro.

SC: Por supuesto.

MTL: *Porque la obra representaba un buttero en un campo, pero el buttero no presentaba ninguna de las pertinencias anatómicas respondientes a la figura humana, propias de alguien que sabía dibujar los butteri como Fattori.*

Se trataba pues de un aficionado, un torpe cuya cromaticidad era confusa, el paisaje no presentaba ninguna profundidad espacial, no se percibía ningún control de las luces y las sombras.

En definitiva, no había nada de Fattori excepto una firma. Una firma apócrifa.

SC: Gracias por tu tiempo Teresa, y por esta entrevista que acabamos de tener.

20. Conclusiones

El propósito con el que se ha abordado esta tesis ha sido, desde el principio, y a raíz de ciertas intuiciones en ese sentido, entablar una búsqueda que permitiese trazar una línea de continuidad entre lo *non finito*, un recurso oficialmente hallado en lo escultórico y cuyos márgenes, por lo que se refiere a los elementos técnicos y a las motivaciones que le generan, siguen a día de hoy en una nebulosa de teorías y aseveraciones a menudo contradictorias, y su eventual correspondencia en el espacio de lo pictórico.

Por ello, la cuestión preliminar que subyace a lo largo de toda la tesis, es la efectiva realidad de un recurso en el que confluyen componentes técnicas y conceptuales a la vez.

Dicha premisa se funda en qué lo *non finito*, hasta hoy, se ha traducido en una expresión casi mítica, intangible y por lo tanto inexplicable para definir el estadio no acabado en ciertas expresiones artísticas. A pesar de ser un término que ha ido salpicando textos de lo más diferentes a lo largo de la historia del arte, sobre todo respecto a ciertas obras de Michelangelo Buonarroti, nunca se han puestos las bases para definir una vez por todas qué es lo *non finito* a nivel conceptual, porqué se ha utilizado y qué procedimientos de tipo técnico implica.

En la pintura, además, tampoco ha sido identificado de forma fehaciente, quedando hasta ahora pocas y confusas referencias a obras inacabadas que más que aclarar ideas o abrir caminos de investigación, concurren a confundir las ideas.

Tratándose de un recurso técnico cuya aplicación, según se intuía a la hora de plantear la presente tesis, radica en una estricta correlación entre cuestiones de percepción y de pensamiento donde los dos factores (el fundamento teórico y su reflejo en el oficio) deben necesariamente coexistir, se ha considerado necesario empezar por analizar las componentes conceptuales de lo único *non finito* acreditado hasta hoy, es decir el de

Michelangelo Buonarroti a través, en la medida de lo posible, de textos a él coetáneos o, en algún caso, escritos por él mismo.

Al mismo tiempo se han analizado las soluciones técnicas puestas en acto para llevarlo a cabo, así como el resultado final del mismo.

Estos temas, además de asentar unas pautas con las que ha sido posible, seguidamente, abordar una labor de análisis que tuviese en cuenta el universo de lo pictórico, confirman la cuestión planteada en el primer objetivo de la presente tesis, una premisa que necesariamente tenía que resolverse antes que cualquier otro estudio para crear un precedente. En consecuencia se considera logrado, por lo tanto, el primer objetivo.

Cabe recordar cómo el análisis multifactorial de los diferentes elementos, teóricos y prácticos, que convergen en la creación artística, y la interrelación que se establece entre los mismos, es la base en la que este trabajo pretende asentar futuras investigaciones.

En este sentido, y una vez aclarada la efectividad de lo *non finito* en sus diferentes componentes, a la hora de trasladar el problema hacia lo pictórico, se ha considerado oportuno analizar, de la misma forma que con el arquetipo escultórico, los diferentes elementos conceptuales (derivados del marco histórico, político y social) y técnicos (originados de los medios específicos del material pictórico, las herramientas ópticas y las soluciones plásticas) de la obra Macchiaioli, que previamente se ha ubicado históricamente como una de las primeras expresiones de un cambio que, en el caso específico, empieza la moderna operación de negación del carácter mimético de la pintura como elemento principal y necesario en el cual fundar la misma.

Una vez hallado el hilo conductor entre las componentes conceptuales de las expresiones de lo *non finito* en las dos épocas de referencia, planteando por lo tanto un paradigma con el que será posible leer posteriores expresiones artísticas, se ha considerado oportuno dilucidar, de la forma más profusa, los elementos técnicos a ello asociados.

Se recalca, con respecto a este tema, la casi total falta de investigaciones de tipo técnicos efectuados hasta la fecha sobre las obras pictóricas del movimiento pictórico que en esta tesis se toma en consideración, y la imposibilidad de efectuar ningún tipo de estudio de este calibre debido a una situación donde la burocracia por un lado, y la concomitancia de intereses de diferente tipo y a menudo poco éticos por el otro, impide cualquier iniciativa en ese sentido. Sin intención en ahondar más de lo debido en dichas cuestiones, de las que se hace eco María Teresa Lazzarini en la entrevista que se presenta en la presente tesis, se considera necesario nombrarlas para argumentar la falta de información que ha llevado a que las únicas obras de las que se han presentado referencias y elementos de tipo estrictamente técnicos, hayan sido las de Giovanni Fattori ya que las mismas fueron restauradas por el equipo de Giovanna Damiani y Muriel Vervat y se establecen como el único caso, a día de hoy, en el que se haya procedido a un análisis y estudio de este tipo en relación a la obra Macchiaioli y cuyos resultados se hayan hechos públicos.

Se considera, por lo tanto, que el segundo objetivo general de la presente tesis se ha parcialmente logrado, ya que no ha sido posible extender el análisis de tipo técnico de la pintura Macchiaioli a diferentes miembros del movimiento, lo cual hubiese posiblemente desvelado diferencias en el enfoque empleado por cada uno.

Por lo que se refiere al tercer objetivo general, se ha procedido a analizar las características técnicas de las primeras imágenes fotográficas de las que, como está demostrado, los Macchiaioli hicieron uso. A través del uso de modernas técnicas de manipulación de las imágenes, se han efectuado comparaciones entre las referencias fotográficas y las obras pictóricas, hallando las correspondencias que demuestran una clara relación de causa y efecto entre la falta de información presente en algunas zonas de las primeras y las zonas de *non finito* en las segundas. Esto confirma las intuiciones en este sentido que están a la base de las teorías presentadas en la presente tesis, por lo que es posible afirmar que se ha logrado el tercer objetivo general.

Seguidamente, se han analizado los recursos técnicos y pictóricos puestos en acto en la pintura Macchiaioli en relación con el procedimiento de lo *non finito*, hallando una relación de concordancia entre ejecución plástica y causas relacionadas con la percepción visual, además que a la aceptación, por los miembros del movimiento, de la imposibilidad física de reproducir lo real ya que el mismo sentido de dicho término cambia de forma ineludible en el periodo histórico en el que el movimiento mismo se desarrolla.

Se recuerda, en este sentido como, para obtener el efecto más realista, a partir del Renacimiento no se han escatimado esfuerzos en la búsqueda y perfeccionamiento de herramientas pictóricas y ópticas, y en este sentido resulta claro, si aún quedaran dudas, que una imagen finalmente libre de personalismos y subjetividades como parecieron las primeras imágenes fotográficas, fuese recibida como el único vehículo de una imagen objetiva de la realidad, y que lo que en aquellas primeros soportes fotográficos se reproducía resultase incuestionable en cuanto a veracidad.

Se puede por lo tanto concluir que, así como los recursos técnicos ofrecieron la base necesaria para desarrollar el proceso perceptivo que acompaña la creación artística, todos los efectos de los recursos pictóricos analizados, se aplicaron bajo el mismo impulso formal, ya que todos responden a una misma necesidad de evidenciar el proceso pictórico. Ese es el motivo por lo cual, aunque a cada uno de esos recursos se ha dedicado un espacio de estudio relativo, se ha considerado oportuno enmarcarlos en una visión general de la cual cada recurso representa una derivación.

Por todo lo anteriormente afirmado, se considera que el cuarto objetivo general de la presente tesis ha sido satisfactoriamente logrado, y se ha establecido el mismo como medio a través del cual establecer el patrón al que se refiere el objetivo general.

A propósito de este último, y recurriendo a la teoría de la "ventana abierta" y "ventana cerrada", se ha establecido la pintura Macchiaiola como paradigma moderno y último eslabón, hasta el momento, en ese sentido, tratando por lo tanto una línea de continuidad que a partir de la pintura Macchiaiola, ha definido el paulatino alejamiento de la mimesis como fin último de la pintura en la época contemporánea.

En este sentido, se ha considerado oportuno ofrecer una propuesta de ulterior indagación en relación a la hipotética aplicación de lo *non finito* en la pintura actual, tomando como referencia la investigación pictórica llevada a cabo por Francis Bacon y su práctica de utilizar el lado sin imprimir del lienzo. Por la amplitud que hubiera alcanzado una investigación sobre el tema, y considerando que esto hubiese abierto nuevos caminos que, aún de indudable interés, se hubiesen alejado del foco o tema principal del estudio que aquí se presenta, no se ha estimado pertinente llevar a cabo ningún tipo de pesquisa para esta tesis, prefiriendo brindar las bases de algunas líneas de investigación para el que estuviese interesado en ahondar debidamente en el tema.

Este último aspecto teórico de la presente tesis responde, considerándolo logrado, al planteamiento expresado por el quinto objetivo general de la tesis.

A partir del mismo se ha considerado oportuno proponer unas pautas de preparación de diferentes soportes que, valiéndose de los medios y herramientas actualmente en comercio, pueda responder satisfactoriamente a las necesidades de una pintura *non finita*, en el resultado visible de la cual, por lo tanto, concurren las propiedades estéticas del soporte mismo. Respecto a la preparación del soporte tal como se propone, es el que llevo utilizando personalmente en mi obra pictórica personal y las cantidades de cada componente se refieren, por lo tanto, a mis necesidades en ese sentido, sin perjuicio, gracias a la flexibilidad en este sentido de los materiales empleados, de ser susceptibles de variaciones según las exigencias de cada uno.

A la luz de todo lo anterior, se puede concluir que, así como los recursos técnicos ofrecieron la base necesaria para desarrollar el proceso perceptivo que acompaña la creación artística, todos los efectos de los recursos pictóricos analizados, se aplicaron bajo el mismo impulso formal, ya que todos responden a una misma necesidad de evidenciar el proceso pictórico.

Finalmente es posible afirmar que lo *non finito*, como dispositivo de transformación del concepto mismo de percepción visual, pone en tela de juicio la efectividad del aparato perceptivo además de denunciar, a través de su aplicación, la intuición de la imposibilidad de una re-presentación exacta a través de la obra y la subsiguiente elección de presentar la misma como ente en sí. En este sentido, la búsqueda de los Macchiaioli, lejos de ser uno de los primeros atisbos de disgregación de la pintura, fue una declaración de intención acerca de la importancia de la misma como entidad por encima de su poder evocador.

Como comenta Clement Greenberg hablando de los logros de la pintura moderna³⁴⁴, su labor se desarrolló hacia un cuadro que se viera antes aún de reconocer el sujeto que en el mismo se representaba, lo cual proporciona además de pistas acerca de su huella en la pintura contemporánea, un abanico de posibilidades acerca de las aplicaciones de los conocimientos adquiridos en la creación artística actual.

Posibilidades que pasan, necesariamente, por un conocimiento técnico y su aplicación formal, tal como se ha ido analizando a lo largo de este trabajo.

Todas las investigaciones que han hecho referencia a referencias de tipo escrito, se han fundamentado, ahí donde lo hubiese y en la medida de lo posible, en material propio de los miembros del movimiento Macchiaiolo y sus contemporáneos, evitando de tal manera las distorsiones propias de alusiones a conceptos y declaraciones no comprobables como ciertas. En

³⁴⁴ GREENBERG, Clement: *Op.cit.*, pág.119.

este sentido, y considerando que prioritariamente se ha procedido a traducir por primera vez ese material textual al idioma castellano, se considera que las nociones en esta tesis mencionadas, puedan constituir un fundamento de documentación para futuras investigaciones en España, dando con este último por logrado el sexto y último punto de los objetivos generales.

21. Glosario de términos

Por la naturaleza de esta tesis, ha sido necesario incluir en la misma algunos extranjerismos sin los cuales no hubiera sido posible desarrollar convenientemente algunos temas y conceptos. Todos aquellos extranjerismos, se exponen y describen en el presente glosario de términos.

ABBOZZO: De *bozza*, literalmente “bosquejo”, en francés *ébauche*. Primera versión, todavía no acabada, de la construcción de una obra de arte. Se diferencia del *schizzo* que se refiere a una improvisación rápida de composición, forma y color con posibilidades de cambios sustanciales y sin entrar en el detalle, aunque establezca las claves de la obra pictórica.

BIACCA: Albayalde.

BOTTEGA: Taller en el que el artista trabajaba asistido por ayudantes y discípulos a los que se solía dejar la ejecución de las partes secundarias de una obra.

BOZZA: Ver *abbozzo*.

CONCETTO: Literalmente “concepto”. En los escritos de Michelangelo Buonarroti y Giorgio Vasari, se refiere a la idea de cómo deberá presentarse la obra acabada.

ÉBAUCHE: Ver *abbozzo*.

EFFETTO: Literalmente “efecto”, pero en los escritos de Vincenzo Cabianca se refiere a la efectividad y vigencia del tema elegido para una obra de arte.

GRAND TOUR: Literalmente “gran viaje”, era el viaje de los jóvenes aristocráticos europeos por Europa continental con destino Italia o raramente Grecia para adquirir conocimientos políticos, culturales y artísticos. Fue una actividad de moda a partir del siglo XVII, cuyo legado más conocido es

Italianische Reise, diario de viaje del Grand Tour de Johann Wolfgang von Goethe.

MACCHIAIOLI: Literalmente “manchistas”, “manchadores”, “emborrionadores”. Movimiento pictórico toscano activo en la segunda mitad del siglo XIX con la intención de renovar el lenguaje artístico italiano a través de un estudio de la realidad en oposición a sus aspectos más académicos. El término deriva de un adjetivo despectivo acuñado por un periodista anónimo en la reseña de una exposición del movimiento en el periódico *Gazzetta del Popolo* del 3 de noviembre de 1861, y se refiere a *macchia*, mancha, el elemento con el que los Macchiaioli traducen en pintura el valor de lo real.

NON FINITO: Literalmente “no acabado”. Técnica artística relacionada con una falta de finitud intencionada de una obra.

OCULUS ARTIFICIALIS: Con este término, en 1515 Leonardo da Vinci describía una cámara oscura en el código *Hammer*, disertando sobre su uso como herramienta para la observación del sol y la luna a través de un orificio estenopéico.

SCAPIGLIATURA: Movimiento literario y artístico surgido en el norte de Italia en la segunda mitad del siglo XIX caracterizado por el rechazo de la tradición y de las reglas académicas a través del anticonformismo y la búsqueda de la originalidad.

SCHIZZO: Pintura o dibujo meramente esbozado en sus elementos esenciales.

SFUMATO: Procedimiento de claroscuro pictórico concebido por Leonardo da Vinci. Se distingue del claroscuro clásico de la pintura del Renacimiento que define plásticamente la forma, por su eliminación de la línea de contorno de las figuras y atenuación de la plasticidad de las mismas para obtener mayor compenetración entre figuras y atmósfera.

SPREZZATURA: Del verbo *sprezzare*, del que surge *disprezzare*, literalmente “despreciar”. Designa una actitud de ostentada desenvoltura, atrevimiento. En pintura, se refiere al dejar visible la pincelada aparentemente desahogada.

STIACCIATO: Variante toscano de *schacciato*. Literalmente “aplastado”. Término acuñado en el Renacimiento para designar un tipo de bajorrelieve en que las figuras sobresalen del fondo de forma muy reducida, de modo que la reducción de la perspectiva del volumen real de las figuras, restituye una resolución de tipo pictórico.

TON GRIS: Técnica pictórica francesa que consiste en retratar el sujeto reflejándole en un espejo negro que filtra los contrastes de claroscuro dejando la escena retratada en una tonalidad genérica grisácea.

22. Bibliografía

ACIDINI LUCHINAT, Cristina: *Michelangelo pittore*, Milano: Federico Motta Editore - 24 ore cultura, 1ª edición, 2007.

ALBERTI, Leon Battista: *De pictura (Redazione volgare)*, Firenze: Polistampa - Collana Edizione Nazionale opere di Leon Battista Alberti, 2011. Traducción de Lucia Bertolini de la edición original: *De pictura*, 1435.

ALVAREZ GONZÁLEZ, Marta: *Michelangelo*, Milano: Mondadori Electa - Collana Mondadori Arte, I geni dell'arte, 2ª edición, 2008.

* ARGAN, Giulio Carlo: *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze: RCS Sansoni Editore, Collana Sansoni per la Scuola, edición 1988. Edición original: *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze: Sansoni Editore, 1970.

ARMENINI, Giovanni Battista: *De' Veri Precetti Della Pittura*, Segrate, Milano: Einaudi - Collana I millenni, 1ª edición, 1988. Traducción de Marina Gorreri de la edición original: *De' Veri Precetti Della Pittura*, 1587.

* BABONI, Andrea (editado por): *Giovanni Fattori. Tra epopea e vero. Omaggio nel centenario della morte. Catalogo della mostra*, Livorno/Milano: Silvana Editoriale, 1ª edición, 2008.

* BABONI, Andrea (editado por): *L'Ottocento: i disegni di Giovanni Fattori*, Livorno / Pisa: Comune Di Livorno e Pacini Editore, 1ª edición, 2002.

BALDINI, Umberto; BUONARROTI, Michelangelo; PERUGI, Liberto: *Michelangelo scultore*, Firenze: Sansoni, 1ª edición, 1981.

BALL, Philip: *La invención del color*, Madrid: Turner Publicaciones - Noema, Fondos de cultura económica, 2004. Traducción de José Adrián Vitier

de la edición original: *Bright Earth: The Invention of Colour*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor - La balsa de la Medusa, 1999. Traducción de Guillermo Solana de las ediciones originales: *Salon de 1845. Édition critique avec introduction, notes et éclaircissements par André Ferran*, Toulouse, Éditions de l'Archer, 1933. *Salon de 1846. Texte établi et présenté par David Kelley*, Oxford, Oxford University Press, 1975. *Salon de 1859 dans Œuvres complètes de Charles Baudelaire. II. Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

BERGER, René: *El conocimiento de la pintura* (3 tomos), Barcelona: Noguer, 1976, Tomo 1º: El arte de verla. Traducción de Luis Monreal y Tejada de la edición original: *Connaissance de la peinture*, Paris, Monte-Carlo, Lausanne: Centre international des arts, Club français du Livre, Novorop, 1963.

* BERTINI, Fabio: *Risorgimento e questione sociale. Lotta nazionale e formazione della politica a Livorno e in Toscana (1849-1861)*, Segrate, Milano: Mondadori Education - Quaderni di storia, 1ª edición, 2007.

* BOIME, Albert: *The art of the Macchia and the Risorgimento: Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*, Chicago - London: The University of Chicago Press, 1ª edición, 1993.

* BOLLATI Giulio: *Fotografía e storia*, en BUGLI, Maria; GARDINI, Christina: *Fotografía italiana dell'Ottocento*, Firenze: Electa editrice / Edizioni Alinari, 1ª edición, 1979.

BUONARROTI, Michelangelo; GUASTI, Cesare (editado por): *Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore et architetto*, Firenze: Le Monnier, 1ª edición, 1863. Transcripción del texto original: *Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo Nipote*, Firenze: 1623.

- BURUCÚA, José Emilio: *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1ª edición, 2006.
- * CALLEN, Anthea: *Técnicas de los impresionistas*, Madrid: Tursen / Hermann Blume, 2ª edición, 1999. Traducción de Juan Manuel Ibeas de la edición original: *Techniques of the Impressionists*, London: QED Publishing Limited, 1980.
- * CALLIZO GUTIÉRREZ, Carlos: *La tercera dimensión en la pintura*, Madrid: Liber Factory, 1ª edición, 2014.
- * CECIONI, Adriano: *Scritti e ricordi*, Firenze: Tipografia Domenicana, 1ª edición, 1905.
- CECCHI, Emilio: *Pittura italiana dell'ottocento*, Roma-Milano: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1ª edición, 1926.
- * CECCHI, Emilio; BORGIOTTI, Mario: *Macchiaioli Toscani d'Europa*, Catalogo della mostra, Firenze: Casa editrice Leo S. Olschki, Collana Iniziativa Europa Oggi, 1ª edición, 1963.
- CELLINI, Benvenuto: *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta. Ridotta a buona lezione ed illustrata da G. Palamede Carpani*, Milano: Nicolò Bettoni, 1ª edición, 1821.
Transcripción del texto original: *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*, 1558-1567.
- CENNINI, Cennino: *Il libro dell'arte o Trattado della pittura*, Firenze: Felice Le Monnier, 1ª edición, 1859. Transcripción del texto original del siglo XV.
- CIRLOT, Victoria: *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona: Herder Editorial, 2ª edición, 2012.

- CONDEMI, Simonella; PALMA, Cristina: *Carteggi e disegni di macchiaioli. Dalla raccolta Fedi nella collezione della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, Firenze: Sillabe, 1ª edición, 2010.
- * COSTA, Nino; GUERRAZZI COSTA, Giorgia (editado por): *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano: Longanesi & C., 1ª edición, 1983. Edición original: *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano: Treves, 1927.
- * COTTON, Charlotte: *La fotografia come arte contemporanea*, Torino: Einaudi, 2010. Traducción de Maurizio Viridis de la edición original: *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson, 2004.
- * CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts London: Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press, 1ª edición, 1990.
- CRIMINISI, Antonio; STORK, David G.: *Did the great masters use optical projections while painting? Perspective comparison of paintings and photographs of Renaissance chandeliers*, en VV.AA.: *Proceedings of the 17th International Conference on Pattern Recognition*, Cambridge: IEEE Computer Society, 1ª edición, 2004.
- * DAMIANI, Giovanna; VERVAT, Muriel: *Con la matita e col pennello. Giovanni Fattori, indagini e restauri*, Firenze: Mauro Pagliai editore, Edizioni Polistampa, 1ª edición, 2009.
- DE GRADA, Raffaele: *I Macchiaioli*, Milano: Fratelli Fabbri Editori, Collana Mensili d'Arte, 1ª edición, 1967.
- DE LOGU, Giuseppe: *Pittura italiana dell'Ottocento*, Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche, 2ª edición, 1963.
- DE NITTIS, Giuseppe: *Taccuino 1870/1884*, Bari: Leonardo da Vinci editrice, 1ª edición, 1964. Traducción de Enzo Mazzoccoli y Nelly Rettmeyer

de la edición original: *Notes et souvenirs du peintre Joseph de Nittis*, Paris: Ancienne Maison Quantin Libraires-Imprimeries Réunies, 1895.

* DE PAZ, Alfredo: *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, Bologna: Editrice Clueb, 2ª edición, 1989.

DE SALAS Xavier: *Studia Rubenniana II. Rubens y Velazquez*, Madrid: Patronato nacional de los museos, 1ª edición, 1977.

DE SETA, Cesare: *Viale Belle Arti. Maestri e Amici*, Milano: Tascabili Bompiani, 2006. Edición original: *Viale Belle Arti. Maestri e Amici*, Milano: Bompiani, Collana Studi, 1991.

DEL CARMEN PENA, María: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid: Taurus, Colección Ensayistas, 2ª edición, 1998.

DINI, Francesca: *I Macchiaioli e il realismo, ovvero il realismo dei Macchiaioli*, en DINI, Francesca: *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Milano: Skira, 1ª edición, 2005.

DINI, Francesca (editado por): *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, Catalogo della mostra, Milano: Mondadori Electa, 1ª edición, 2007.

* DINI, Piero: *Lettere inedite dei macchiaioli*, Firenze: Edizioni Il torchio, 1ª edición, 1975.

DINI, Piero; DINI, Francesca: *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Torino: Umberto Allemandi & C., 1ª edición, 1996.

DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona: Editorial Reverté, 6ª edición, 2005. Traducción de Daniel Morata de la edición original: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München*, München, Berlin, Leipzig: Verlag für Praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt, 1921.

- DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 6ª edición, 1985. Traducción de Justo. G. Beramendi de la edición original: *A Primer of Visual Literacy*, Cambridge - London: The Massachusetts Institute of Technology, M.I.T. Press, 1973.
- DURANTY, Edmond: *La nuova pittura, A proposito del Gruppo di Artisti che espone alle Gallerie Durand-Ruel*, Fucecchio: Quaderni di erba d'Arno, 2ª edición, 2007. Traducción de Daniela Grassellini de la edición original: *La Nouvelle Peinture, A propos du Groupe d'Artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel*, Paris: E. Dentu, 1876.
- FARNETI, Fauzia; LENZI, Deanna: *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Saggi e documenti di storia dell'architettura, Atti del Convegno internazionale di studi Realtà e illusione nell'architettura dipinta, quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, Lucca, 26-28 maggio 2005, San Micheletto, auditorium, Palazzo Ducale, sale monumentali, Firenze: Alinea, 1ª edición, 2005.
- FIDANZA, Giovanni (Bonaventura da Bagnoregio): *Legenda maior*, Padova: Edizioni Messaggero Padova, 1ª edición, 2008. Edición original: *Legenda maior Sancti Francisci*, 1260.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: Akal, 1ª edición, 2006. Traducción de Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz de la edición original: *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004.
- FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza Editorial, Colección El libro de bolsillo, 1ª edición, 2006. Traducción de la edición original: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.

- GALASSI, Peter: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Exhibition catalogue, New York: The Museum of Modern Art, 1ª edición, 1981.
- GIUDICI, Lorella (editado por): *Lettere dei Macchiaioli*, Milano: Abscondita, 1ª edición, 2008.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Roma-Bari: Edizioni Economica Laterza, 2ª edición, 2007. Traducción de Mario Carpitella de la edición original: *The Ideas of Progress and their Impact on Art*, New York: Cooper Union School of Art and Architecture, 1971.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *La historia del arte*, London: Phaidon Press Limited, 16ª edición, 1997. Traducción de Rafael Santos Torroella de la edición original: *The Story of Art*, London: Phaidon Press Limited, 1950.
- GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Ediciones Siruela, Serie mínima La Biblioteca Azul, 1ª edición, 2006. Traducción de Félix Fanés de las ediciones originales de: *Avant-Garde and Kitsch* (1939), *The Crisis of the Easel Picture* (1948) *Cézanne and the Unity of Modern Art* (1951), *American-Type Painting* (1955), *Sculpture in Our Time* (1958), *The Pasted-Paper Revolution* (1958), *Modernist Painting* (1960).
- HEMMING, Frederic William John; NIESS, Robert Judson (editado por): *Zolas Salons*, Paris: E. Droz, 1ª edición, 1959.
- * HENRY, Michael: *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid: Ediciones Siruela, Serie El Árbol del Paraíso, 1ª edición, 2008. Traducción de María Tabuyo y Agustín López de la edición original: *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris: Bourin-Julliard, 1988.
- HILDEBRAND (VON), Adolf: *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Palermo: Aesthetica edizioni - Collana del Centro Internazionale Studi

di Estetica, 1ª edición, 2001. Traducción de Andrea Pinotti y Fabrizio Scrivano de la edición original: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz & Mündel, 1893.

HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona: Ediciones Destino, Circulos de Lectores, 1ª edición, 2001. Traducción de Hugo Mariani de la edición original: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, London: Thames and Hudson, 2001.

HUERTAS TORREJÓN, Manuel: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*, Madrid: Ediciones Akal, 1ª edición, 2010.

HUERTAS TORREJÓN, Manuel: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II*, Madrid: Ediciones Akal, 1ª edición, 2010.

KANDINSKY, Vasili: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós Ibérica, Serie Estética, 1ª edición, 1987. Traducción de Caterina Molina Benítez de la edición: *La grammaire de la création. L'avenir de la peinture*, Paris: Denoël-Gonthier, 1982.

KANDINSKY, Vasili: *Lo spirituale nell'arte*, Milano: SE, Collana Testi e documenti, 2ª edición, 1989. Traducción de Elena Pontiggia de la edición: *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Bern: Benteli, 1965.

LANGER, Susanne: *Los Problemas del Arte*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, Biblioteca de Diseño y Artes Visuales Volumen 4, 1ª edición, 1966 pág.161. Traducción de Enrique Luis Revol de la edición original: *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

LÁZÁR, Béla: *Los pintores impresionistas*, Barcelona: Editorial Labor, Biblioteca de iniciación cultural, 2ª edición, 1930. Traducción de Manuel Sánchez Sarto de la edición: *Die Maler des Impressionismus*, Leipzig-Berlin: Teubner, 1913.

- LAZZARINI, Maria Teresa: *Risorgimento e Arte a Livorno: il popolo protagonista* en BERTINI, Fabio; LAZZARINI, Maria Teresa; FORNACIARI, Pardo; PARDINI, Mauro: *Arte, cultura, spirito popolare a Livorno. Il sentimento della città nel Risorgimento nazionale* Livorno: Amici dei Musei e dei Monumenti Livornesi - Casa Editrice Debatte Otello, 1ª edición, 2012.
- LÉGER, Fernand: *Funzioni della pittura*, Milano: Abscondita, Serie Carte d'artisti, 1ª edición, 2005. Traducción de Irene Alessi de la edición: *Fonctions de la peinture*, Paris: Denoël/Gonthier, 1965.
- LEVI, Primo: *Domenico Morelli nella vita e nell'arte; mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino: Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, 1ª edición, 1906.
- LISTRI, Pier Francesco: *Gli Alinari specchio d'Italia: biografia della celebre famiglia di fotografi*, Firenze: Alinari, 1ª edición, 2003.
- * MAFFIOLI, Monica (editado por): *I Macchiaioli e la fotografia - quando l'obbiettivo rivoluzionó il pennello*, Catalogo della mostra, Firenze: Fratelli Alinari - Fondazione per la Storia della Fotografia, 1ª edición, 2008.
- MALTESE, Corrado (editado por): *Le tecniche artistiche*, Milano: Ugo Mursia Editore, Collana Strumenti per una nuova cultura, 18ª edición, 1973.
- * MARTELLI, Diego; BOSCHETTO, Antonio (editado por): *Scritti d'arte*, Firenze: Sansoni Editore, 1ª edición, 1952.
- * MATTEUCCI, Giuliano; MAZZOCCA, Fernando; PAOLUCCI, Antonio; LEGA, Silvestro: *Silvestro Lega. I Macchiaioli e il Quattrocento*, Catalogo della mostra, Milano: Silvana, 1ª edición, 2007.
- MAZZA, Barbara: *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze: University Press, 1ª edición, 2002.

MAZZOCCA, Fernando (editado por); SISI, Carlo (editado por): *I Macchiaioli. Prima dell'impressionismo*, Catalogo della mostra, Padova: Marsilio editori, 1ª edición, 2003.

MAYER, Ralph: *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Tursen, Hermann Blume Ediciones, 5ª edición, 1993. Traducción de Juan Manuel Ibeas de la edición original: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York: Viking, 1940.

MERIGGI, Marco: *Breve storia dell'Italia settentrionale dall'Ottocento a oggi*, Roma: Donzelli Editore, Collana Saggi. Storia e scienze sociali, 1ª edición, 1996.

* MIRAGLIA, Marina: *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano: Bruno Mondadori Editore, Collana Sintesi, 1ª edición, 2012.

MITCHELL, William John Thomas: *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal, Colección Estudios visuales 1ª edición, 2009.

MONTI, Raffaele: *I Macchiaioli*, suplemento de Art Dossier n.17, Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1ª edición, 1987.

* NETTI, Francesco: *La "macchia" e il "finito"*, Milano: Electa, 1ª edición, 1864.

NOCHLIN, Linda: *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 3ª edición, 2003. Traducción de Giuseppe Scattone de la edición original: *Realism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid: Librería de D. Leon Pablo Villaverde, 1871. Transcripción de la edición original: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649.

- * PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets Editores - Fábula, 4ª edición, 2010. Traducción de Virginia Careaga de la edición original: *Die Perspeltive als «Symbolische Form»*, Leipzig-Berlin: B.G. Teubner, 1927.
- * PEDRETTI, Bruno: *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Novara: UTET Università / De Agostini Scuola, 1ª edición, 2007.
- PERRY, Gill; FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles: *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid: Akal, 1ª edición, 1998. Traducción de Juan José Usabiaga Urkiola de la edición original: *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, Milton Keynes: The Open University, 1993.
- PEVSNER, Nikolaus: *Le Accademie d'arte*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1ª edición, 1982. Traducción de Laura Lovisetti Fuà de la edición original: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge: Cambridge University Press, 1940.
- PIAZZI, Giovanni: *El Arte en la Muchedumbre*, Buenos Aires: Ediciones Morena, 1ª edición, 1945. Traducción de Miguel Domenge y Mir de la edición original: *L'arte nella folla*, Milano: Sandron, 1899.
- PISCHEL, Gina; PISCHEL, Giuliano: *Pittura europea dell'Ottocento*, Milano: Garzanti, 1ª edición, 1945.
- POHLMANN, Ulrich; COGEVAL, Guy: *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, Catalogue d'exposition, Paris: Musée d'Orsay, Skira-Flammarion, 1ª edición, 2009.
- POOL, Phoebe: *El impresionismo*, Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 1ª edición, 1991. Traducción de Jesús Pardo de la edición original: *Impressionism*, New York: Praeger, 1967.

- READ, Herbert: *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1ª edición, 1971.
Traducción de Enrique L. Revol de la edición original: *The grass roots of art*, Wakefield: E.L. Hildreth & Co., 1946.
- RECUPERO, Jacopo: *Michelangelo*, Roma: De Luca, 1ª edición, 1964.
- RODRIGUEZ RUIZ, Delfín: *Del Neoclasicismo al Realismo*, Madrid: Historia 16, 1ª edición, 1996.
- ROLFE PRODAN, Sarah: *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry and Art in Sixteenth-Century Italy*, New York: Cambridge University Press, 1ª edición, 2014.
- ROUILLÉ, André: *La photographie. Entre documente et art contemporain*, Paris: Gallimard, 1ª edición, 2005.
- RUSSO, Antonella: *Storia culturale della fotografia italiana*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1ª edición, 2011.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María: *Los últimos "Macchiaioli": colección del Sr. Massimiliano Bandini*, Catálogo de la exposición, Caracas: Museo de Bellas Artes, 1ª edición, 1987.
- SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza, 2ª edición, 2001.
Traducción de Jesús Pardo Santallana de la edición original: *Art and Photography*, Allen Lane: The Penguin Press, 1968.
- SEUPHOR, Michel: *Pintura abstracta*, Buenos Aires: Lexicón Kapelusz, Colección Universitaria, 1ª edición, 1964. Traducción de Roberto Guibourg de la edición original: *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris: Fernand Hazan, 1957.
- SIMBALINO, Luigi: *Macchiaioli toscani: quadri, disegni, acqueforti*, Firenze: Cop, Catalogo della mostra, 1ª edición, 1917.

SISI, Carlo (editado por): *La pittura di paesaggio in Italia: l'Ottocento*, Milano: Electa Mondadori, 1ª edición, 2003.

SOHM, Philip: *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, Serie Cambridge studies in the history of art, 1ª edición, 1991.

SOLANA, Guillermo (editado por): *El Impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid: Ediciones Siruela, 1ª edición, 1997.

SOMARÉ, Enrico: *I Macchiaioli toscani nella raccolta di Alessandro Corradini*, Catalogo della vendita all'asta, Milano: Galleria Pesaro - Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1ª edición, 1926.

* SOMARÉ, Enrico: *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano: L'esame, 1ª edición, 1928.

STIVANI, Paolo: *Opere scelte dei Macchiaioli*, Catalogo della mostra, Bologna: Galleria d'arte San Luca, 1ª edición, 1969.

* STOICHITA, Victor Ieronim: *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Ediciones Siruela, 2005. Traducción de Anna María Coderch de la edición original: *Efectul Don Quijote*, Bucarest: Humanitas, 1995.

TUSELL, Javier; MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro; SAN NICOLÁS, Juan: *Paisaje y figura del 98*, Catálogo de la exposición, Madrid: Fundación Central Hispano, 1ª edición, 1997.

* URIBE HANABERG, Verónica: *El arte del fragmento. El origen del boceto como expresión estética*, Barcelona: Erasmus Ediciones, 1ª edición, 2012.

- VASARI, Giorgio: *Vita di Michelangelo*, Pordenone: Edizioni Studio Tesi, Collezione Filo di perle, 1ª edición, 1993. Traducción del texto original: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri - Vita di Michelagnolo Buonarruoti fiorentino pittore, scultore et architetto*, 1568.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica: *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria (Italia)*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1ª edición, 2008.
- VIDETTA, Giuliana (editado por); GALLO MARTUCCI, Anna (editado por): *I luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e presente*, Firenze: Mauro Pagliai Editore. Edizioni Polistampa, 1ª edición, 2008.
- VV.AA.: *Atti del convegno di studi michelangioteschi*, Città di Castello: Ateneo romano, 1ª edición, 1966.
- * VV.AA.: *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, Catálogo de la exposición, Madrid: TF Editores, 1ª edición, 2013.
- VV.AA.: *Rivista di storia contemporanea*, Torino: Loescher, 1ª edición, 1989.
- WESTERMANN, Mariët: *Rembrandt intemporal*, en *Rembrandt. Pintor de historias*, Catálogo de la exposición, Madrid: El Viso, 1ª edición, 2008.
- WINCKELMANN, Johann Joachim: *Historia del arte de la antigüedad*, Madrid: Ediciones Akal S.A., 1ª edición, 2011. Traducción de Joaquín Chamoro Mielke del texto original: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda: 1764.
- WORRINGER, Wilhelm: *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1ª edición, 2008. Traducción de Elena De Angeli de la edición original: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munchen: 1907.

Todos los textos marcados con asterisco son los que se han utilizado de forma más directa para la realización de esta tesis.

22.1. Artículos

ALSINA CATALÁ, Claudi; FRANCO TABOADA, José Antonio: *Sobre la deformación en perspectiva lineal*, en *Informes de la construcción* nº 351-352, vol.35, 1983.

AMADÒ, Michele; BALZAROTTI, Rodolfo; BARBIERI, Giuseppe; CARLETON HOBBS, Robert; CONGDON, William; ROSSI, Marco; ROVETTA, Alessandro; SELZ, Peter; YOUNG, Neil: *Il velo squarciato: Presenza del simbolo in alcune esperienze della pittura contemporanea*, Quaderni di The Foundation for Improving Understanding of the Arts n.3, Milano, Jaca Book, 1990.

ARES REGUERAS, Ignacio: *La organización del espacio en perspectiva egipcia*, Revista de Arqueología nº191 marzo 1997.

BROUDE, Norma: *The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting*, The Art Bulletin, 52, 1970.

FEVRE, Fermín Fevre: Velázquez, pintor moderno, Criterio, nº 2241, julio 1999.

MARTELLI, Diego: *L'arte che sia*, en Gazzettino delle Arti del Disegno, 1867.

MONTERROZA RÍOS, Álvaro; VALENCIA ZULUAGA, Natalia: *La fotografía y la pintura impresionista: un caso de relación arte-tecnología*, en Revista Trilogía nº2, Abril 2010.

RUSSOLI, Franco: *Appunti sui Macchiaioli*, en Arti figurative 3-4, 1946.

SIGNORINI, Telemaco: *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*. Gazzettino delle Arti del Disegno, 1867.

VÁZQUEZ ROCA, Adolfo: *Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarro de la carne*, Arte, Individuo e Sociedad vol.18, 2006.

22.2. Páginas web

<http://artmatch4u.com/ppaintDelacroixYesterday9.html> [consultado el 15/02/2014]

<http://corporate.alinari.it/it/> [consultado el 22/03/2017]

<http://elpais.com/especiales/2014/el-greco/> [consultado el 14/08/2015]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1103235> [consultado el 08/03/2017]

http://goya.unizar.es/Repositorio/Libros/Camon1978_CincoEstudios.pdf
[consultado el 10/01/2016]

http://helpx.adobe.com/es/photoshop/using/images/ct_01.png [consultado el 21/03/2015]

<http://helpx.adobe.com/es/photoshop/using/viewing-histograms-pixel-values.html> [consultado el 26/08/2016]

http://kulturaiwartosci.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2015/05/Artur_Mordka_Aesthetic_Qualities_of_Francis_Bacons_Canvases.pdf [consultado el 03/02/2017]

<http://macchiaioli.info> [consultado el 05/05/2015]

http://online.scuola.zanichelli.it/sammaronedisegno/files/2010/03/Zanichelli_Sammarone_Brunelleschi.pdf [consultado el 24/10/2016]

http://plastiquarian.com/?page_id=14235 [consultado el 27/05/2017]

http://rm.univr.it/biblioteca/scaffale/Download/Autori_D/RM-DeVincentiis-Tiranno.pdf [consultado el 23/03/2014]

<http://storiadellafotografia.blogspot.com.es/2013/05/crystoleum-convex-miniature-chromo.html> [consultado el 20/04/2014]

<http://studylib.es/doc/8288519/%C3%BCber-die-allm%C3%A4hliche-verfertigung-der-gedanken> [consultado el 26/03/2017]

<http://telemacosignorini.net> [consultado el 05/05/2015]

<http://www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/MaryBeckinsale.pdf> [consultado el 20/12/2013]

http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=LXXXVI&pagina=LXXXVI_514_540.jpg [consultado el 12/04/2014]

http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/dettaglioScheda.action?%5BBeni%20Culturali%5D&%7BBeni%20Culturali=%7D&keycode=ICCD2728147&valoreRicerca=&titoloScheda=dipinto&stringBeneCategoriosa=&selezioneSchede=&contenitore=&flagFisicoGiuridico=0 [consultado el 12/01/2017]

<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2012/Ra%C3%BAID%C3%ADaz.pdf> [consultado el 08/01/2017]

<http://www.daringtodo.com/arte-cultura/intervista-a-tiziano-panconi-rappresentante-italiano-di-international-conference-for-culture-art-and-peace.php> [consultado el 19/01/2017]

<http://www.diatrope.com/hockney.html> [consultado 14/10/2016]

<http://www.eastman.org/> [consultado el 14/09/2016]

<http://www.edubilla.com/invention/tachistoscope/> [consultado el 21/10/2016]

<http://www.fondazione-menarini.it/Minuti/Edizione-Artistica/2003> [consultado el 12/12/2013]

<http://www.fotonostra.com/glosario/ferrotipo.htm> [consultado el 23/04/2014]

<http://www.giovaniboldini.net> [consultado el 05/05/2015]

<http://www.giovanfattori.com> [consultado el 07/12/2016]

<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf> [consultado el 08/11/2013]

<http://www.lapermanente.it/wp-content/uploads/2013/10/Giovanni-Fattori.-Capolavori-da-collezioni-private.pdf> [consultado el 13/01/2017]

<http://www.luminous-lint.com/app/image/27457642612032761699831/>
[consultado el 17/09/2015]

<http://www.luminous-lint.com/app/image/5195205335190111307686450647/>
[consultado el 12/09/2016]

http://www.mecd.gob.es/msorolla/dms/museos/msorolla/que-ver/Sala-de-prensa/AF_Dossier_Paraiso_A4.pdf [consultado el 02/06/2017]

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/IV_2010_FILETI.pdf pdf [consultado el 24/04/2014]

<http://www.mhra.org.uk/Downloads/PierIntro.pdf> [consultado el 20/03/2014]

http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/12/08/francis-bacons-painting-1946-histories-and-conservation-part-2/ [consultado el 01/02/2017]

<http://www.nature.com/scientificamerican/journal/v291/n6/pdf/scientificamerican1204-76.pdf> [consultado el 24/10/2015]

<http://www.noteaccess.com/MATERIALS/PolyvinylAcetateE.htm> [consultado el 28/01/2017]

<http://www.photohistory-sussex.co.uk/dagprocess.htm> [consultado el 21/11/2016]

<http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/object.asp?category=296&pagesize=100&object=2932511&row=4&detail=about> [consultado el 14/05/2016]

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0141391013004333>
[consultado el 27/01/2017]

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171> [consultado el 20/01/2017]

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-a-portrait-t12616>
[consultado el 02/02/2017]

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/homage-bacon> [consultado el 07/12/2016]

<http://www.theartstory.org> [consultado el 12/09/2016]

<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/ask-an-expert-what-is-the-difference-between-modern-and-postmodern-art-87883230/?no-ist>
[consultado el 01/10/2016].

<http://www.youtube.com/watch?v=axQSc9P0Dsl> [consultado el 12/09/2016]

<http://www.9colonne.it/68064/a-madrid-una-mostra-dedicata-ai-macchiaioli-italiani#.WTfaNGjyIU> [consultado el 30/05/2017]

Índice de las ilustraciones

- Ilustración 1: Representación gráfica de los tres temas que, entrelazándose, dan pie a la presente tesis. 37
- Ilustración 2: Cronología de los movimientos artísticos del arte moderno según www.theartstory.org. 57
- Ilustración 3: William Edward Kilburn, *Daguerrotipo de Jenny Lind* (1848).. 66
- Ilustración 4: Jean Auguste Dominique Ingres, *Madame Moitessier* (1851) óleo sobre lienzo, National Gallery of Art, Washington DC. 67
- Ilustración 5: William Edward Kilburn, *Retrato de mujer* (alrededor de 1846), daguerrotipo coloreado a mano. 67
- Ilustración 6: Anónimo, coloreador de ferrotipo y su asistenta con herramientas de trabajo. 68
- Ilustración 7: Kit para el coloreado de imágenes fotográficas (alrededor de 1890). Incluye ampollas con médium, tubos de pintura al oleo, pincel, placas de cristal y un *crystoleum* completamente ejecutado. 69
- Ilustración 8: Eugène Atget, Fort de la Halle (Market Porter) (1899-1900), J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California. 70
- Ilustración 9: Anónimo, *Retrato de hombre con perro* (alrededor de 1870), ambrotipo, George Eastman House Collection, New York. 71
- Ilustración 10: Joaquin Sorolla y Bastida, *Retrato de la señora de Pérez de Ayala* (1920), óleo sobre lienzo, Museo Sorolla, Madrid, España. 74
- Ilustración 11: Michelangelo Buonarroti, *Joven Esclavo* (alrededor de 1525-1530), visión lateral. Galleria dell'Accademia, Firenze, Italia. 80
- Ilustración 12: Michelangelo Buonarroti, *Tondo Pitti* (alrededor de 1503-1505). En el círculo rojo, la zona de altorrelieve, en el círculo azul, la de stiacciato. Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Italia. 81
- Ilustración 13: Michelangelo Buonarroti, *Madonna col bambino* (alrededor de 1525), lápiz, sanguina, *biacca* y tinta sobre papel, Casa Buonarroti, Firenze, Italia. 81
- Ilustración 14: Michelangelo Buonarroti, *Tondo Pitti* (alrededor de 1503-1505), detalle. Se advierten las diferentes texturas y tratamientos de

la superficie marmolea. Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Italia.	83
Ilustración 15: Autor desconocido, imagen de la construcción de la Presa de Asuán (alrededor de 1899).	88
Ilustración 16: Autor desconocido, <i>Hombre decapitado sujetando un cuchillo ensangrentado y su propia cabeza</i> (alrededor de 1875), George Eastman House Collection.	89
Ilustración 17: Mapa de Italia en el periodo de la unificación. Las fechas indican el año de anexión.	90
Ilustración 18: Autor desconocido, <i>Paris - Boulevard des Capucines et le Grand Hotel</i> , tarjeta postal, siglo XIX.	91
Ilustración 19: Autor desconocido, <i>Roma, fuori Porta San Giovanni</i> (entre 1800 y 1900).	91
Ilustración 20: Giovanni Fattori, <i>Maria Stuarda a Crookstone</i> (1858-1861) óleo sobre lienzo, Galleria d'Arte Moderna, Firenze, Italia.	100
Ilustración 21: Giovanni Fattori, <i>Soldati francesi del '59</i> (1859) óleo sobre lienzo, colección particular, Milano, Italia.	101
Ilustración 22: Thomas Young, lámina XXX de <i>A Course of Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical Arts</i> (1807). La Fig. 442 corresponde al experimento de la doble rendija, que confirma la naturaleza ondulatoria de la luz.	103
Ilustración 23: Polariscopio de Arago, Museu de Física da Universidade de Coimbra, Portugal.....	103
Ilustración 24: Eugène Chevreul, <i>De la loi du contraste simultané des couleurs</i>	104
Ilustración 25: Taquistoscopio de Anschütz.	105
Ilustración 26: Mariano Fortuny, <i>Viejo desnudo al sol</i> (detalle), Museo del Prado, Madrid, España.	110
Ilustración 27: Jenaro Pérez Villaamil, <i>Explosión de una locomotora</i> (detalle), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.	110
Ilustración 28: Joaquín Mir y Trinxet, <i>Sierra de tramontana</i> , Mallorca, colección particular.	111

Ilustración 29: Joaquín Sorolla y Bastida, Retrato de Benito Pérez Galdós (detalle), Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, España.	111
Ilustración 30: Muestra de catalogación de fotos pertenecidas a Joaquín Sorolla y Bastida.....	112
Ilustración 31: William-Adolfe Bouguereau, <i>La vague</i> (1896) colección particular.....	114
Ilustración 32: William-Adolfe Bouguereau, <i>La vague</i> (1896) colección particular, detalle.	115
Ilustración 33: Estudio del pintor Jean Jacques Henner, Musée Jean-Jacques Henner, Paris, France.	116
Ilustración 34: Autor desconocido, <i>Man on Rooftop with Eleven Men in Formation on His Shoulders</i> (alrededor de 1930) colección de George Eastman House.	116
Ilustración 35: Signos en la Cueva de la Pileta, España, cuya datación oficial se coloca en el Paleolítico Superior.	127
Ilustración 36: Signos, símbolos y figuras animales en la Cueva del Llonin, también llamada Cueva del Queso o Concha de la Cova, España, cuya datación oficial se coloca en el Paleolítico Superior.	127
Ilustración 37: Estanque en un jardín, fresco de la tumba de Nebamun, Egipto.	128
Ilustración 38 Escena de músicos y figuras danzantes en la Tumba de los Leopardos, Tarquinia, Italia.	129
Ilustración 39: Casa di Via Graziosa, escena de la Odisea (<i>Ataque de los lestrigones</i>), siglo I a. C.	130
Ilustración 40: <i>Vida de San Eldrado</i> , fresco (siglo XI) capilla de San Eldrado, Abadía de Novalesa, Italia.	131
Ilustración 41: <i>El belén de Greccio</i> atribuido a Giotto (alrededor de 1295-1299), Basílica Superior de Asís, Italia.	132
Ilustración 42:Raffaello Sanzio, <i>La Escuela de Atenas</i> (alrededor de 1509-1511), fresco de la <i>Stanza della Segnatura</i> , <i>Palazzo Apostolico</i> , Musei Vaticani, Vaticano.	133

Ilustración 43: Albrecht Dürer, xilografía para el tratado <i>Underweysung der Messung</i> (1525).	136
Ilustración 44: Funcionamiento de la cámara oscura según la descripción de Giovanni della Porta (1544).	140
Ilustración 45: Bartolo di Fredi, <i>Adorazione dei Magi</i> (alrededor de 1375-1385), Pianacoteca Nazionale, Siena, Italia.	141
Ilustración 46: Apunte de Leonardo da Vinci acerca del funcionamiento del Oculus Artificialis, la cámara oscura cuyas características le asemejan al ojo humano.....	144
Ilustración 47: El experimento de Brunelleschi, reproducción gráfica de la editorial Zanichelli.....	145
Ilustración 48: Grabado que explica el funcionamiento de la cámara oscura.	147
Ilustración 49: Cámara oscura perfeccionada por Giambattista della Porta que al añadir una combinación de espejos cóncavos y convexos permitió que la imagen se proyectase recta directamente sobre el soporte.	147
Ilustración 50: Autor anónimo, grabado (siglo XIX), cámara oscura con forma de tienda de campaña semejante a la diseñada por Johannes Kepler en 1620.	148
Ilustración 51: Autor anónimo, cámara oscura según el proyecto de Athanasius Kircher (siglo XIX).	148
Ilustración 52: Autor anónimo, cámara óptica portátil según el proyecto de Robert Hooke.	149
Ilustración 53: Claude Gellée "le Lorrain", <i>Port avec l'embarquement de sainte Ursule</i> (1641) National Gallery, London, England.	151
Ilustración 54: Espejo negro del siglo XVIII. Victoria & Albert Museum, London, England.	152
Ilustración 55: Vistas de diferentes estaciones del año a través de un espejo negro instalado frente a la Abadía de Tintern, Gales.	152
Ilustración 56: Joseph Nicéphore Niépce, <i>La cour du dumaine du Gras</i> (1826). Versión restaurada por Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory en 1952. Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas.....	154

Ilustración 57: Raffaello Sernesi, <i>Tetti al sole</i> (1861) óleo sobre cartón, Galleria d'Arte Moderna, Roma, Italia.	154
Ilustración 58: Eugène Atget, <i>Fort de la Halle (Market Porter)</i> (1899-1900), J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California.	155
Ilustración 59: Tres tipos de histograma. Fotografía sobreexpuesta (A), fotografía expuesta correctamente (B) y fotografía subexpuesta (C).	157
Ilustración 60: Histograma de Ilustración 52.....	157
Ilustración 61: Pérdida total de información por sobreexposición.	158
Ilustración 62: Edgar Degas, <i>Place de la Concorde</i> (1875) óleo sobre lienzo, Hermitage Museum, St Petersburg, Rusia.....	159
Ilustración 63: Marcel Duchamp, <i>Nu descendant un escalier n° 2</i> (1912) óleo sobre lienzo, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.	160
Ilustración 64: Edgar Degas, <i>Blue Dancers</i> (alrededor de 1899), Pushkin Museum, Moscú, Rusia.	160
Ilustración 65: Odoardo Borrani, <i>Porta San Gallo</i> (1880) óleo sobre lienzo, colección particular, Italia.	162
Ilustración 66: Autor desconocido, <i>Porta San Gallo</i> (alrededor de 1860), colección particular, Italia.	163
Ilustración 67: Comparación de dos diferentes zonas de luz y sombra.	163
Ilustración 68: Superposición digital de la imagen fotográfica y la obra pictórica.....	164
Ilustración 69: <i>Studio di donna vista di spalle</i> (alrededor de 1865-1870) colección particular. Ejemplo de cuadrícula trazada sobre una imagen fotográfica utilizada para trasladar el dibujo sobre el soporte pictórico. Autor desconocido.....	165
Ilustración 70 Telemaco Signorini, <i>L'alzaia, Cascine di Firenze</i> (1864) colección particular.....	166
Ilustración 71: Cristiano Banti, Estudio para el cuadro de Telemaco Signorini <i>L'alzaia, Cascine di Firenze</i> (1862). Fotografía copia moderna. Colección herederos Banti, Florencia, Italia.	166

Ilustración 72: Superposición digital de la imagen fotográfica y la obra pictórica.....	167
Ilustración 73: En el recuadre, repetición casi idéntica de personajes en <i>L'alzaia, Cascine di Firenze</i> de Telemaco Signorini.....	167
Ilustración 74: Luigi Gioli, <i>Buttero a cavallo</i> (1898) colección particular. ...	169
Ilustración 75: Pietro Azzolino, <i>Buttero a cavallo</i> (alrededor de 1895) Archivo Corsini. Firenze, Italia.....	169
Ilustración 76: A la izquierda, <i>Buttero a cavallo</i> (alrededor de 1895) detalle de la fotografía de Pietro Azzolino. A la derecha, Luigi Gioli, <i>Buttero a cavallo</i> (1898) detalle.	170
Ilustración 77: Superposición digital de la imagen fotográfica y la obra pictórica.....	170
Ilustración 78: Cristiano Banti, <i>Bimbi al sole</i> (1860), óleo sobre tabla, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza, Italia.....	173
Ilustración 79: Detalle de <i>Bimbi al sole</i> de Cristiano Banti.....	174
Ilustración 80: Autor desconocido, <i>Cascine di Firenze</i> (1850). Archivo Alinari, Firenze, Italia.....	174
Ilustración 81: Carlo Baldassarre Simelli, <i>Olevano, Castello Colonna</i> (alrededor de 1860).....	175
Ilustración 82: Vincenzo Cabianca (atribuido), <i>Ritratto di donna in piedi vista di spalle</i> (alrededor de 1855) Archivo Eredi Cabianca.	177
Ilustración 83: Reverso de la fotografía anterior: contorno dibujado con lápiz de la figura retratada.	177
Ilustración 84: Vincenzo Cabianca (atribuido), <i>Ritratto di giovane donna seduta</i> (alrededor de 1855), 24,6 x 18,3 cm.	178
Ilustración 85: Reverso de la fotografía anterior: contorno dibujado con lápiz de parte de la figura retratada.	178
Ilustración 86: Manipulación fotográfica de <i>Bimbi al sole</i> de Cristiano Banti.	179
Ilustración 87: Detalle de las zonas de máxima sombra en la obra de Cristiano Banti, <i>Bimbi al sole</i>	180

Ilustración 88: Detalle de las zonas de máxima luz en la obra de Cristiano Banti, <i>Bimbi al sole</i>	180
Ilustración 89: Giovanni Fattori, <i>Mucche al riposo</i> (sin fecha definida) colección particular.....	181
Ilustración 90: Detalle de las zonas de máxima sombra en la obra de Giovanni Fattori, <i>Mucche al riposo</i>	182
Ilustración 91: Detalle de las zonas de máxima luz en la obra de Giovanni Fattori, <i>Mucche al riposo</i>	182
Ilustración 92: Vincenzo Cabianca, <i>Studio di donna a Montemurlo</i> (alrededor de 1861) óleo sobre lienzo pegado sobre cartón, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, Italia.....	183
Ilustración 93: Detalle de las zonas de máxima luz y sombra en la obra de Vincenzo Cabianca, <i>Studio di donna a Montemurlo</i>	184
Ilustración 94: Detalle de los retoques de tonos más oscuros en la obra de Vincenzo Cabianca, <i>Studio di donna a Montemurlo</i>	184
Ilustración 95: Detalle del ropaje de María Agustina Sarmiento de Sotomayor en <i>Las meninas</i> de Diego Velázquez.....	187
Ilustración 96: Detalle de <i>Autorretrato</i> de Rembrandt Van Rijn de 1659....	187
Ilustración 97: Giovanni Fattori, <i>Cavallo presso un capanno</i> (1908) Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno, Italia.....	188
Ilustración 98: Evolución de los contenedores de colores al óleo, desde los sacos de vejiga de cerdo o carnero hasta la invención, en 1840, de los tubos. Archivo histórico de Winsor & Newton.....	194
Ilustración 99: Desglose del total de doscientos noventa y una obras pictóricas diferenciadas según su soporte.....	196
Ilustración 100: Porcentaje del uso de diferentes soportes.....	197
Ilustración 101: Desglose del total de ciento sesenta obras pictóricas sobre tabla según sus medidas.....	197
Ilustración 102: Porcentaje del uso de soportes con diferentes medidas en la obra sobre tabla de Giovanni Fattori.....	198
Ilustración 103: Giovanni Fattori pintando en su estudio.....	199

Ilustración 104: Giovanni Boldini, <i>Giovanni Fattori nel suo studio</i> (1866-1867) detalle, óleo sobre tabla, colección Intesa San Paolo, Italia.....	200
Ilustración 105: Giovanni Fattori, <i>Silvestro Lega che dipinge sugli scogli</i> (1866), detalle, óleo sobre tabla, colección particular, Italia.....	200
Ilustración 106: Giuseppe Abbati, <i>Il pittore Stanislao Pointeau</i> (1863), detalle, óleo sobre tabla, colección particular, Italia.	201
Ilustración 107: Reverso de <i>Barche sulla spiaggia</i> de Giovanni Fattori.	202
Ilustración 108: El reverso de una obra pictórica de 1913 muestra como su soporte sea una tablilla obtenida de la tapa de una caja de puros. Colección particular de la autora.	203
Ilustración 109: Evidencia de las betas de la madera en el detalle de <i>La torre rossa</i> de Giovanni Fattori.....	204
Ilustración 110: Al limpiar los pinceles en el reverso de la tabla, la falta de aparejo deja que el aceite en exceso contenido en el color al óleo se expanda e impregne el soporte de <i>Strada tra gli ulivi</i> de Giovanni Fattori.....	206
Ilustración 111: Plantas de lino al secadero después de la sega.	210
Ilustración 112: A la izquierda, tela de lino. A la derecha, tela de algodón.	211
Ilustración 113: Fecha en que se empieza a observar el uso del blanco de cinc entre las pinturas del museo Schackgalerie de Múnich, Alemania.	212
Ilustración 114: Frank Auerbach, <i>Head of E.O.W. I</i> (detalle) (1960) óleo sobre tabla, Tate Modern, London England.....	217
Ilustración 115: Desglose del total de pintura al óleo sobre tabla clasificada según tema	220
Ilustración 116: Porcentaje según tema y sujeto en la obra sobre tabla de Giovanni Fattori.	221
Ilustración 117: Giovanni Fattori, <i>Soldati su strada di campagna</i> (alrededor de 1890) óleo sobre tabla, colección particular.....	223
Ilustración 118: A la izquierda, Giotto di Bondone, <i>Omaggio dell'uomo semplice</i> , Fresco de la iglesia de San Francisco de Asís, Italia (c.1295-1299). A la derecha, torre del ayuntamiento y templo de Minerva de Asís, Italia.	225

Ilustración 119: Giovanni Fattori, <i>Gli zuavi a Firenze</i> (alrededor de 1860) óleo sobre tabla, colección particular.....	228
Ilustración 120: Giovanni Fattori, <i>La rotonda dei bagni Palmieri</i> (1866) Galleria d'Arte Moderna, Firenze, Italia.....	229
Ilustración 121: Giovanni Fattori, <i>Signora seduta all'aperto</i> (1866) 12 x 35 cm. Colección particular, Milano, Italia. Detalle. En los círculos, queda patente la concepción de la presencia de color en las zonas de sombra.	230
Ilustración 122: pinceles <i>sfumatore</i> o <i>ventaglio</i> , “abanico” y <i>pennellessa</i> , “paletina”.	234
Ilustración 123: Giovanni Fattori, <i>Pattuglia di cavalleria in Marcia</i> (fecha desconocida). Detalle.	234
Ilustración 124: Giovanni Fattori, <i>Pattuglia di cavalleria in Marcia</i> (fecha desconocida). Detalle. En el círculo rojo, el soporte queda visible en asociación con la sprezzatura (círculo azul).	235
Ilustración 125: Jean-Léon Gérôme, <i>Esclave grecque</i> (1870), Museum of Fine Arts, Boston. En el cuadro inconcluso de Gérôme, el fondo ha quedado en el estadio de ébauche.....	238
Ilustración 126: Antonio Puccinelli, <i>Ritratto di Nerina Badioli</i> (1866) Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Italia.....	239
Ilustración 127: A la izquierda: Dibujo juvenil de Giovanni Fattori realizado en la Academia de Bellas Artes de Firenze, c.1846, copia de Maso di Banco. A la derecha, Maso di Banco, <i>Miracolo di San Silvestro</i> (1340), detalle. Iglesia de Santa Croce, Florencia, Italia.	241
Ilustración 128: A la izquierda, Giovanni Fattori, <i>Colonna di Salmerie in marcia</i> (1890-1895) – Lápiz de grafito y tinta pardo sobre papel. A la derecha, Giovanni Fattori, página del bloc de dibujos (c.1908).....	242
Ilustración 129: Max Beckmann, <i>Die Nacht</i> (1918-1919) Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Deutschland.	250
Ilustración 130: Francis Bacon, Panel central de <i>Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion</i> (alrededor de 1944) Tate Britain, London, England.	251
Ilustración 131: Documentos del taller de Francis Bacon.	252

Ilustración 132: Francis Bacon, <i>Triptych</i> (1972) detalle, Tate Britain, London, England (fotografía de la autora).	253
Ilustración 133: Imagen publicitaria que compara entre aparejo transparente de diferentes marcas comerciales.	259
Ilustración 134: Consistencia del aparejo listo para aplicar sobre el soporte.	260
Ilustración 135: Tabla humedecida utilizando un pulverizador de mano....	260
Ilustración 136: Detalle de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre tabla.	261
Ilustración 137: Primera fase de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre un soporte de madera (izquierda).....	261
Ilustración 138: Impregnado de la superficie de la madera, incluidas las betas, por el acetato de polivinilo en dispersión acuosa.	262
Ilustración 139: Última fase de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre un soporte de madera (izquierda).....	262
Ilustración 140: Prueba de sellado sobre una tablilla de madera preparada con el aparejo propuesto.	263
Ilustración 141: Aspecto de la tablilla al concluir la prueba de sellado.	263
Ilustración 142: Primer lavado con colores acrílicos sobre madera aparejada con acetato de polivinilo en dispersión acuosa.	264
Ilustración 143: El primer lavado semitransparente, evidenciado por la flecha roja, queda a la vista en diferentes zonas de la superficie pictórica.	264
Ilustración 144: Detalle de la aplicación del aparejo sobre lienzo.....	266
Ilustración 145: Primera fase de la aplicación de la mezcla sobre tela (izquierda).	267
Ilustración 146: Progreso del secado de la mezcla aplicada sobre tela (izquierda).	267
Ilustración 147: Última fase de la aplicación de acetato de polivinilo en dispersión acuosa sobre un soporte de madera (izquierda).....	267

Ilustración 148: Comprobación de tipo mecánico sobre el lienzo para comprobar la elasticidad del mismo.....	268
Ilustración 149: Aplicación de pintura al óleo sobre la tela aparejada (izquierda) y sin preparar (derecha).....	269
Ilustración 150: En el reverso de la tela, queda patente el calado de la pintura al óleo en la zona sin aparejar (a la derecha).....	269
Ilustración 151: Una fotografía en contraluz de la misma zona confirma el correcto sellado de la zona aparejada (izquierda) y el calado de la pintura al óleo en la zona sin aparejar (derecha).	269
Ilustración 152: Simona Cheli, <i>Vinculos ficticios II</i> , óleo sobre lienzo preparado con acetato de polivinilo y polvo de mármol. Detalle.....	270
Ilustración 153: Simona Cheli, <i>Vinculos ficticios III</i> , óleo sobre lienzo preparado con acetato de polivinilo y polvo de mármol. Detalle.....	270
Ilustración 154: Simona Cheli, <i>Vinculos ficticios V</i> , óleo sobre lienzo preparado con acetato de polivinilo y polvo de mármol. Detalle.....	271