

Cennino d'Andrea Cennini /

Tomás García Salgado

Doctor en Arquitectura. Investigador del CIEP,
Facultad de Arquitectura, UNAM



Jan Vermeer, *El taller*. (detalle) 1670 (Las ilustraciones del presente artículo fueron tomadas de Cennino d'Andrea Cennini, *El libro del Arte*, ed.)

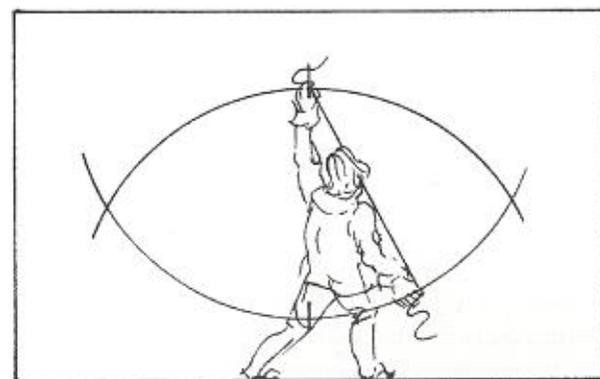
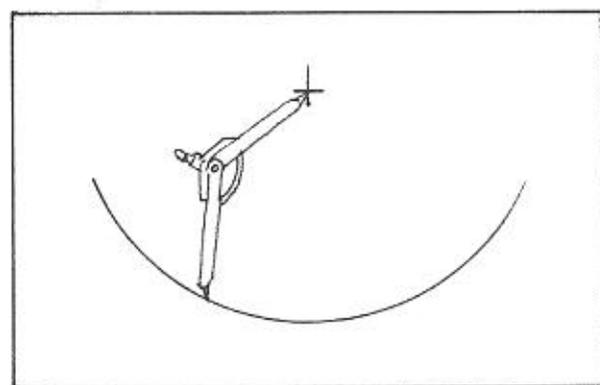
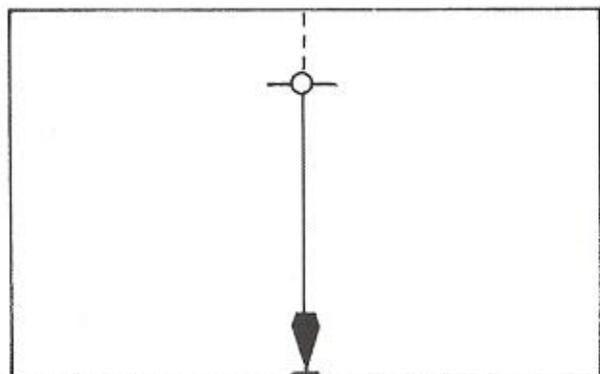
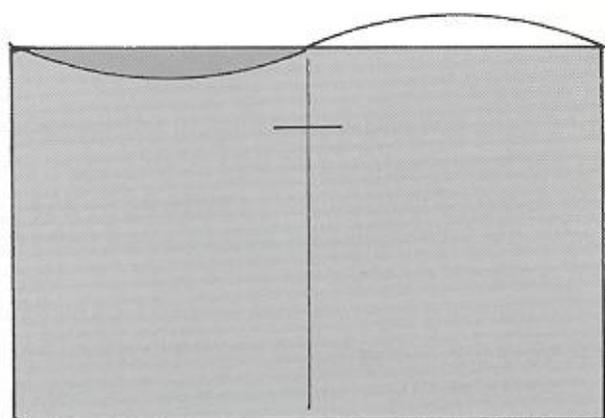
Tomás García Salgado examina uno de los primeros tratados sobre la pintura, *Il libro dell'Arte* (1437) de Cennino d'Andrea Cennini, especialmente los aspectos íntimamente relacionados con el quehacer arquitectónico: la geometría, el papel para copiar y la perspectiva.

Uno de los primeros tratados sobre el arte de la pintura, *Il libro dell'Arte* (1437), fue escrito por Cennino Cennini (1370-1440) durante sus últimos años de vida. Esta obra es contemporánea al tratado de Alberti (*Della Pittura*, 1435), quien lo escribió en su juventud. Ambas obras difieren en su tratamiento y visión de la materia. Mientras en el de Alberti hay un balance entre la teoría, la práctica y la filosofía de la pintura, en el de Cennini domina claramente la práctica de este arte. Alberti preparó su obra en latín e italiano (o vulgar), mientras Cennini escribió la suya en un dialecto padovano, ni siquiera en toscano. Por esta razón se han publicado numerosas obras clásicas —a partir de las primeras décadas del siglo pasado— en ediciones críticas sustentadas en su estudio filológico, principalmente.

Cennini trata amplia y detalladamente los procedimientos, técnicas, materiales y utensilios empleados en la pintura de las primeras décadas del “quattrocento”. Desde la preparación de los colores hasta la ejecución de la pintura al fresco —o en seco—, partiendo de las nociones básicas del dibujo, cómo practicarlos, cómo sombrear y dar relieve, cómo obtener el tono color carne, los efectos de colorido y textura en las vestimentas, cielos y montañas, cómo preparar los pegamentos, los carboncillos de dibujo, los lápices con punta de latón, los pergaminos y el papel transparente (para copiar a la calca). Aunque muy breves, la obra consta de 189 capítulos (según la edición de Milanesi que Thompson refiere).

En la descripción de cada técnica, Cennini tenía presente no sólo la correcta forma de su aplicación mediante los implementos y materiales apropiados, sino el acomodo de la luz, esto es, las condiciones lumínicas apropiadas para la ejecución de alguna técnica en especial, desde una modesta “tavola” hasta una pintura al fresco. Si se pintaba de día, por ejemplo, aconsejaba hacerlo de tal modo que la luz incidiera del lado izquierdo para evitar la sombra de la mano o del brazo proyectada sobre la superficie de trabajo. Por ello, recomendaba un ambiente de luz difusa.

Para el esbozo del dibujo sobre papel, tela, pergamino o muro, se empleaba preferentemente el carboncillo, por su facilidad de borrarse con plumero de ave. Cennini





Instrumentos para escribir y dibujar.
(Grabado de Eustachio Celebrino en
Il modo d'imparare di scrivere,
1525).

No hay obra pictórica de Cennini que subsista para respaldar la elocuencia de sus escritos; sin embargo, se puede inferir que había heredado una de las más importantes tradiciones pictóricas, la de Giotto.

describe cómo preparar estos carboncillos delgados y perfectos. Decía que tomando un leño de sauce seco, se cortase en tramos al tamaño de la palma de la mano o el equivalente a cuatro dedos. Después se cortaban estos tramos a manera de pequeñas barras o palitos, suavizándolos y afilándolos en sus extremos. Luego se juntaban en bonchecillos que se ataban con alambre delgado de cobre en tres partes, arriba, en medio y abajo. Acto seguido, se colocaban estos bonchecillos en una cacerola nueva, hasta llenarla, tapándola y sellándola con barro para evitar vaporizaciones. Lo sofisticado de este proceso era ir por la tarde con el panadero, a la hora que paraba su actividad, para depositar la cacerola en su horno aún caliente, hasta la mañana siguiente. Al destapar la cacerola se extraían los carboncillos bien horneados y negros.

Geometría

Aunque la obra de Cennini puede considerarse como un manual de procedimientos, más referido a su propia práctica de "bottege" que a la pintura, en general, del "quattrocento", incluye algunos comentarios para guiar al aprendiz en el trazo, escala y proporción de la pintura. También se refiere en varias ocasiones a la mejor manera de aprender el dibujo para alcanzar un alto grado de perfección, aconseja practicarlo todo el tiempo y no dejarlo, ni en ocasiones festivas ni en días de trabajo. Aunque limitadamente, no falta algún comentario de orden filosófico, como cuando decía que el talento, a través de mucha práctica, puede desarrollarse en una real habilidad.

Cuando trata sobre el método y sistema para trabajar sobre muros, antes de abordar los problemas específicos de su técnica pictórica, da la orientación para dibujar y componer las figuras acordes a la escena. Para esta importante labor recomendaba tomar cuidadosamente todas las medidas a partir de los centros de la superficie pictórica. La interpretación de este pasaje es particularmente oscura, pues queda la duda de si se refería a los centros de los espacios deducidos por sus diagonales, según Thompson lo interpreta, o si se refería a los centros como mitad del ancho de muro, o, en su caso, de las subdivisiones de la escena sobre su anchura. Cualquiera que sea la interpretación correcta, el método de Cennini

describe el trazo sobre muro de una línea horizontal. La interpretación del autor a este procedimiento se muestra en los dibujos de la página anterior.

No hay obra pictórica de Cennini que subsista para respaldar la elocuencia de sus escritos; sin embargo, se puede inferir que había heredado una de las más importantes tradiciones pictóricas, la de Giotto. Él mismo refiere que el gran maestro Giotto seguía el método que aconsejaba —relativo al fresco—, el cual, seguramente, aprendió Cennini durante sus doce años de "bottege" con Agnolo Gaddi, hijo de Tadeo Gaddi, quien a su vez fue alumno y ahijado de Giotto. Todo en familia, como en las mejores historias. Al ver el lector algunas ilustraciones de la *Capella Arena* de Giotto (Padova, c. 1305), se formará una noción más clara de estas cuestiones.

Papel transparente para copiar

Hoy día es común el uso de papel transparente, pero si nos trasladamos a la época de Cennini, no había tiendas de dibujo como las de ahora, donde uno encuentra toda clase de materiales, productos y utensilios. En aquella época, los artistas tenían que saber preparar su material y utensilios, principalmente el papel, los colores para el temple, fresco y pergaminos; los pegamentos, las bases para el fresco, los pinceles, el dorado, el cemento para pegar vasos, los barnices, ceras y otros materiales.

De toda esta alquimia para el arte destaca la preparación del papel transparente, sobre el cual cita Cennini:

Si no encuentras ninguno ya hecho, tendrás que preparar un poco para calcar de la siguiente manera: Toma un pergamino de piel fina y pide a un artesano de pergaminos que lo raspe a tal grado que apenas se mantenga unido. Cuida que lo raspe parejo. De hecho, ya es transparente. Si lo deseas más transparente, toma un poco de aceite de linaza limpio y ligero y unta el pergamino con él, sobre un pedazo de algodón. Deja que seque completamente durante varios días, y quedará perfecto.¹

¹ Thompson, Daniel V., (translated by), *The Craftsman's Handbook, Il Libro dell'Arte, Cennino d'Andrea Cennini*, New York, Dover Pub. 1960, Chapter XXIII "The First Way To Learn How To Make A Clear Tracing Paper", pág. 13, Traducción, Míldori Páez.



Planta de la goma arábiga. El grabado, extraído del *Hortus Sanitatis* (1490), muestra la interpretación medieval acerca de la extracción de la goma arábiga.



La extracción del color rojo llamado «Sangre de dragón», según una antigua leyenda. (Grabado en madera en el *Hortus Sanitatis*, Maguncia, 1484).

Otra forma de preparar el papel transparente era con goma (pegamento) de pescado y hojas que vendían los drogueros. La preparación era particularmente delicada, pues para hacer la mezcla se hervían las gomas en agua limpia. Una vez hervida la mezcla —al parecer Cennini refiere una cantidad para seis hojas— se estiraba dos o tres veces, para luego ir depositando sobre placas de mármol o porfiria, limpias y previamente engrasadas con aceite de oliva. Cuando el esparcido de goma secaba, se procedía a levantarlo de la placa poco a poco y de distintos puntos para no dañarlo. Para darle mayor durabilidad al papel, antes de retirarlo de la placa de mármol se le untaba una capa de aceite de linaza en toda su extensión, con brocha suave, de acuerdo con una técnica especial de preparación y aplicación.

El uso del papel transparente era indispensable para copiar las obras de los maestros, cuestión que Cennini recomendaba practicar, siguiendo la escuela de alguno de ellos, para aprender su estilo. También el procedimiento de la calca era útil para abreviar tareas de transferencia o repetición de figuras. Sobre el uso de esta técnica Cennini recomendaba:

Debes recordar que existe también un papel conocido como papel para calcar que te puede resultar muy útil. Para copiar una cabeza o una figura, o la mitad de una figura, o aquello que te resulte atractivo de la obra de un gran maestro, y para lograr los trazos correctos del papel, panel o pared que quieras copiar tal cual, coloca este papel calca sobre la figura o dibujo, sujetándolo cuidadosamente por las cuatro esquinas con un poco de cera verde o roja. Debido a la transparencia del papel para calcar, la figura o dibujo bajo éste se transparenta de inmediato, y de tal forma que se logra ver claramente. Después, toma una pluma con la punta delgada o un pincel muy fino, y puedes proceder entonces a destacar con tinta los trazos y acentos del dibujo bajo el papel; en general podrás sombrear según te sea posible ver. Después, al despegar el papel, podrás darle los últimos toques con luces y relieves, según te plazca.²

Perspectiva

El único pasaje de su libro en que hace alusión a la perspectiva lo encontramos en el capítulo LXXXVII: “Cómo han de pintarse los edificios, en Fresco y en Seco” donde refiere:

Y dibuja los edificios con este sistema uniforme: que las molduras que dibujes en la parte superior se inclinen hacia abajo desde la orilla cercana al techo; la moldura de la parte intermedia del edificio, a la mitad de la fachada, deberá estar completamente a nivel y plana; la moldura en la base del edificio deberá inclinarse hacia arriba, en el sentido opuesto a la moldura superior, que está inclinada hacia abajo.³

Este pasaje concuerda en parte con Vitruvio —aunque no hay certeza que Cennini conociese su tratado— pues de forma semejante se menciona cómo las líneas superiores fugan hacia abajo y las inferiores hacia arriba, aunque Vitruvio expresa que todas las líneas deben concurrir a un punto. Por otra parte, llama la atención que Cennini no haya incluido un capítulo dedicado al tema de la perspectiva —o alguna descripción más detallada—, pues al parecer sabía más sobre el tema como se puede inferir del párrafo arriba citado, que, incluso, da la impresión de ser un accidente en la temática del libro.

En la segunda década del “quattrocento” nació la perspectiva sistemática con la *Trinidad* del Masaccio; una década después Alberti concluía su tratado y Jacopo Fontana el suyo (nunca publicado y perdido). Por su parte, Cennini, enterado o no de estas obras, pudo seguir la tradición hermética y celosa de la práctica en “bottege” guardándose sus secretos de la perspectiva, pues, finalmente, de su dominio dependía la novedad “quattrocentesca” de la ilusión tridimensional del espacio pictórico. ⊗

² Obra citada [1], Chapter XXIII, “How do you May Obtain the Essence of a Good Figure or Drawing with Tracing Paper.” pág. 13, Traducción, Mídlori Páez.

³ Obra citada [1], pág. 57, Traducción, Mídlori Páez.