

Jean Charlot y la introducción de la pintura al fresco en el movimiento muralista mexicano

Josep Minguell Cardenyas
Pintor muralista, doctor en Bellas Artes

Resumen

El núcleo emergente de muralistas entre los cuales se encontraba Jean Charlot siguió un proceso de búsqueda de un procedimiento pictórico que diera respuesta a sus inquietudes de pintura mural, aunque todas las investigaciones les conducían a la pintura al fresco. Los conocimientos que recibieron Siqueiros y Rivera en sus viajes a Europa no fueron suficientes para conocer a fondo el procedimiento, del mismo modo que tampoco resultó válida la lectura de El libro del arte, de Cennino Cennini.

Siqueiros y Rivera quedaron impactados por la tradición originaria de la pintura mural de México. Fue para ellos una referencia artística fundamental. Por este motivo, en sus manifestaciones escritas intentan argumentar un origen indígena del procedimiento al fresco. Bajo la denominación pintura al fresco podemos encontrar diversas variaciones, algunas de ellas muy distantes de las posibilidades plásticas y visuales del procedimiento conocido como buen fresco. Un ejemplo de ello es el uso de la baba de nopal¹ nos sugiere una aplicación vinculada a las técnicas pictóricas de la cal o a las del temple que, según Rivera, tenía ciertos "inconvenientes grandes".

En todos los escritos citados en este artículo sobre los momentos de la introducción de la pintura al fresco en México, sus autores destacan la figura de Jean Charlot, ya que era quien la conocía más extensamente gracias a su formación en Europa y aportó experiencias muy estimables al grupo emergente de pintores.

Charlot mostro gran interés en las cuestiones técnicas de la tradición pictórica popular mexicana (habilidad operativa y conocimiento de materiales), pero se mantuvo fiel a su modo de aplicar el fresco siguiendo las instrucciones de Paul Boudouïn.

Introducción

La profesora Arantxa Ascunce de la University of Hawaii visitó mis frescos en Tàrrega y seguidamente, con extrema habilidad y rapidez, ha tendido un puente con Hawaii para que conozca de cerca los frescos de Jean Charlot, la Fundación que lleva su nombre y su hijo John con quien comparto una singularidad universal: ambos somos hijos de pintores de pintores de murales al fresco. Preparando este viaje he escrito este artículo.

Jean Charlot entendió la pintura al fresco como la definición visual de los muros que configuran una arquitectura. Comprendió que los edificios se fundamentan y enraízan en el territorio y que son vividos por las personas.

¹ Abelardo CARRILLO, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México DF, Imprenta Universitaria, 1946: «El proceso de extracción de la baba de nopal es fácil y cómodo: se reduce a cortarlo en pequeños fragmentos, agregarle un poco de agua y dejarlo en maceración, hirviéndolo después con objeto de extraer la mayor cantidad de líquido. Si se dispone de prensas, la extracción se hace en frío con ventajosos resultados. En los pueblos alejados de las grandes ciudades, donde la tradición se mantiene viva, suele agregarse a la solución de cal destinada a pintar.»

En los diversos lugares donde habitó y pintó murales, nos muestra su capacidad de sintonizar y de sentir empatía hacia la cultura y las personas de cada comunidad. Esta actitud es fruto de la práctica de la pintura mural al fresco: el pintor queda absorbido por la dinámica del mural, transformado por la arquitectura, por el tema a interpretar y por el contexto humano del mural.

Esta fuerza transformadora de la pintura quedó reflejada en la obra de Jean Charlot y, de un modo especial, en los procesos de creación y de proyección de sus murales, en la elaboración y la exploración de los temas y en el conocimiento «arqueológico» de las tradiciones plásticas y visuales de cada lugar.

En sus obras y escritos, manifiesta unos criterios que amplían y superan la consideración de este procedimiento como una mera fórmula material de pintar. Considera la pintura al fresco como un concepto íntegro de pintura, un procedimiento que estructura un modo de entender, de ejecutar y de interpretar la pintura mural.

Aparte de su singular trayectoria biográfica y personalidad, una cuestión despertó de un modo especial mi interés: su protagonismo activo en la introducción de la pintura al fresco en el movimiento muralista mexicano.

El aprendizaje de la pintura al fresco

Formarse como fresquista no era fácil en una época en que las academias orientaban hacia otros objetivos la educación de los pintores, dando prioridad al ejercicio libre de la pintura por encima de la servitud de la pintura mural. Lejos quedaba el periodo en que el aprendizaje del fresco se desarrollaba de un modo progresivo en el contexto profesional y práctico de los talleres muralistas.

Jean Charlot nos dejó anotadas sus fuentes de aprendizaje y de conocimiento de la pintura al fresco:

Observations. Pour composer ce procédé, j'ai consulté: pour les matériaux, Paul Baudouin (*La fresque*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-arts) et le maître-maçon Luis Escobar. Pour ce qui regarde la peinture, Cennini et mon expérience personnelle.²

Sería conveniente analizar estas tres fuentes del conocimiento de la pintura al fresco:

1) Charlot cita muchas veces el libro *Iniciación a la pintura al fresco*, de Paul Baudouin (1896-1931), alumno de Puvis de Chavannes. Sin duda fue su libro preferido para aprender el fresco. Baudouin escribe basándose en su experiencia personal y hace una argumentación íntegra de este procedimiento anotando numerosos detalles acerca de sus experiencias. Refleja, además, un interés especial por introducir nuevos materiales, como por ejemplo la mezcla de cementos con el mortero de cal y la aplicación de los nuevos pigmentos que la industria química ofrecía en aquellos tiempos.

La inquietud experimental de Jean Charlot con los materiales también sigue los pasos indicados por Baudouin, quien sugiere el uso de cemento junto con la

² Jean CHARLOT, *Aide-mémoire technique*, inédito.

cal.³ Charlot nos ha dejado anotadas las mezclas junto con las ventajas y los inconvenientes de este nuevo mortero que rompía con las formulas tradicionales y que exigía una experimentación que avalara su uso. Esta actitud innovadora se transmitió a otros miembros del grupo de muralistas mexicanos, siempre abiertos al conocimiento de los procedimientos válidos para crear murales.

Las anotaciones nos muestran una paleta de pigmentos⁴ muy parecida a la que propone Baudouin en su libro, que se corresponde básicamente con la paleta tradicional de la pintura al fresco complementada con una relación de nuevos pigmentos que, según el dictamen del químico de la casa Lefranc, serían aptos para este procedimiento. Sin embargo, Baudouin se muestra cauto sobre estos nuevos pigmentos y opta por la garantía que le ofrece la paleta tradicional.

La paleta de Charlot contiene una base de pigmentos tradicionales: tierras diversas (ocre amarillo, ocre rojo y marrón rojo *brun rouge*), ocre de Rhut, tierra de Siena (natural y tostada), tierra sombra (natural y tostada) y rojo Pozzuoli. A excepción de este último, que requiere un uso en las operaciones pictóricas finales, los otros pigmentos permiten una gran variedad de aplicaciones en transparencias y opacidades, garantizan resistencia a la cal y estabilidad del color.

Charlot aplica también el azul y el verde de cobalto, unos pigmentos utilizados desde el siglo XIX y de una gran solidez y estabilidad en la pintura al fresco. También tiene anotados el verde esmeralda y el azul de ultramar, unos pigmentos que pueden sufrir graves alteraciones según las condiciones ambientales de humedad o según la composición de los morteros. La tierra verde lleva la anotación «muy pura», ya que es un pigmento de por sí muy árido de aplicar y, si no tiene calidad, puede dificultar la aplicación pictórica.

El negro viñas es un pigmento elaborado con sarmientos calcinados, aplicado desde el periodo romano, y ofrece una variedad de matices grises.

Para conseguir rojos intensos, utiliza el procedimiento de la encáustica, sobreponiéndolo al fresco:

Le vermillon (lances) est posé à l'encaustique pour laisser au ton son maximum d'intensité.

2) *El libro del arte*, de Cennino Cennini, escrito hacia 1390, ha sido un documento de referencia para la práctica de la pintura al fresco en todas las épocas

³ Paul BAUDOÛIN, *La fresque*, París, Librairie Centrale des Beaux-arts, p. 44; Jean CHARLOT, *Aide-mémoire technique*, inédito: «a) Quoique la fresque sur chaux pure soit plus agréable que toute autre, j'ai cru devoir employer le ciment comme composant un mortier plus résistant et non rayable à l'ongle, suivant d'ailleurs les indications de Baudouin, riche d'un demi-siècle d'expérience: l'emploi du ciment pour la couche intermédiaire est recommandé aux pages 17 et 18 de son ouvrage. Son emploi pour la couche superficielle à la page 22: "la chaux grasse, la chaux hydraulique et le ciment ont des qualités variées et peuvent servir toutes trois à la préparation du mortier"; page 23: "le ciment fabriqué industriellement et livré en sacs plombés s'emploie tel quel. Il faut se servir de marques reconnues bonnes", et page 30, il recommande (chapitre "Préparation du mortier") de mêler au ciment du sable fin. Je dois reconnaître que le ciment semble boucher les pores du mortier, rendant l'application des couleurs plus délicate. Il occasionne aussi un séchage plus rapide. Je crois pourtant qu'il faut l'employer dans toutes les parties destinées à subir des frottements ou exposées à des agents de destruction, la chaux seule n'offrant aucune résistance.»

⁴ Jean CHARLOT, *Aide-mémoire technique. Fundación Jean Charlot*, inédito: «Couleurs: en poudre mélangées à l'eau, posées avec des pinceaux doux. Le noir ne m'a donné qu'une adhérence médiocre. Le vermillon (lances) est posé à l'encaustique, pour laisser au ton son maximum d'intensité.» «Fresque couleurs. Oxydes de fer: ocre jaune, ocre de Rhut, terre de Sienne naturelle, terre de Sienne brûlée, brun rouge, ocre rouge, terre d'ombre naturelle, terre d'ombre brûlée, rouge de Pouzzoles, bleu de cobalt, vert de cobalt, vert émeraude, X outremer, X terre verte (très pure), laque de garance rouge, rouge indien, noir de vigne, pancarte.»

posteriores. Su redacción corresponde a un periodo en que eran sobradamente conocidas ciertas operaciones, puesto que la práctica del fresco formaba parte del proceso constructivo de los muros de las edificaciones. El uso de la cal era habitual, por lo que su autor daba por sabidas y entendidas ciertas cuestiones prácticas.

Hemos de constatar que son pocos los escritos o tratados que pueden contribuir al aprendizaje de la pintura al fresco. Los documentos antiguos, como el de Cennini, exigen una gran capacidad de interpretación y un conocimiento práctico previo para entenderlos. Este libro sería para Charlot un documento para interpretar y estudiar del cual se podían extraer informaciones muy diversas.

3) Sobre el aprendizaje de la pintura al fresco, Charlot reconoce las aportaciones del albañil Luis Escobar⁵ sobre la preparación de los morteros y el revestimiento de los muros para proceder a pintar, a la vez que muestra la importancia de estas operaciones para una buena ejecución pictórica.

En los diversos documentos y tratados escritos por los pintores, aparece la figura del albañil como protagonista destacado en la ejecución de la pintura mural al fresco.

Vitrubio, en el capítulo VII de *Los diez libros de arquitectura*,⁶ muestra una precisa descripción del procedimiento y lo considera una oportunidad que aparece en el momento de alisar los muros con mortero de cal: los pigmentos quedan fijados en la superficie si se aplican sobre el mortero fresco. Por este motivo considera la pintura al fresco como parte del proceso de construcción del muro, su túnica final.

Hasta la época barroca fueron los mismos pintores quienes procedían a aplicar los revestimientos con mortero de cal. En este periodo, encontramos diversas indicaciones que muestran cómo el albañil participa en la preparación de los muros para pintar: Palomino de Castro⁷ y Andrea Pozzo⁸ argumentaron en sus escritos la necesidad de disponer de un albañil colaborador para las diversas operaciones previas a la realización pictórica, como el montaje de los andamios y el revoque de los muros, pero siempre bajo las órdenes del pintor, que tenía que ser un buen conocedor y responsable de todas las operaciones.

Paul Baudouin, en su libro, indica a los pintores la necesidad de conocer el trabajo de los albañiles para practicar el fresco:

Lo que he aprendido, sobre todo, es que un fresquista concienzudo debe poder ser su propio albañil. Es preciso que llegue a conocer las cualidades y los defectos de los materiales empleados, que sepa apagar la cal, tamizarla, mezclarla con arena, remover la argamasa, conservarla, aplicarla al muro.⁹

Introducción de la pintura al fresco en el movimiento muralista mexicano

⁵ Citado por Siqueiros.

⁶ Marco VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*, trad. de José Ortiz Sanz, Madrid, Akal, 1992, col. «Fuentes de Arte».

⁷ PALOMINO DE CASTRO, Antonio. *El Museo picórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1747.

⁸ POZZO, Andrea, *Prospettiva de Pittori e Architetti*. Roma: Giacomo Komarek Boëmo, 1693 tom I - 1700 tom II. [Edición no paginada].

⁹ Paul BAUDOÛIN, *Iniciación a la pintura al fresco*, Buenos Aires, Poseidón, 1946, p. 92.

En 1922, Jean Charlot pintó su primer fresco en México: *Masacre en el Templo Mayor*. En el mismo dejó escrito lo siguiente:

Ceci est la première fresque peinte à Mexico depuis l'époque coloniale.
Fut le peintre
Jean Charlot
et le maître-maçon

A. D. MCMXXII¹⁰

Se atribuye, pues, el primer fresco pintado en México después de la época colonial.

Otros destacados miembros del grupo emergente de muralistas mexicanos habían concluido en este periodo su estancia en Europa.

Rivera viajó durante 1920 a París y a Italia, donde se interesó por la pintura mural.

Siqueiros estuvo en contacto con pintores muralistas durante su viaje a Europa, entre ellos, los catalanes Pere Pruna o Torres García, ambos conocedores del buen fresco, tal como manifiestan sus escritos y obras murales. Estos pintores figuran en la revista publicada por Siqueiros en Barcelona en 1921, llamada *Vida Americana*,¹¹ donde escribió el *Manifiesto de Barcelona*, un documento considerado el punto de partida del movimiento de la pintura mural mexicana.¹² Este manifiesto pretende ejercer de enlace entre las condiciones medioambientales y climáticas, las raíces culturales y el arte:

Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana.

[...] acerquémonos, por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles: los pintores y escultores indios (MAYAS, AZTECAS, INCAS, etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas («INDIANISMO», «PRIMITIVISMO», «AMERICANISMO») tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a ESTILIZACIONES de vida efímera.

Numerosos escritos nos pueden ayudar a interpretar los criterios presentes en el proceso de introducción de la pintura al fresco en el muralismo mexicano del siglo xx a modo de conclusión.

Los escritos de Siqueiros manifiestan una reserva a reconocer el papel de Jean Charlot en la introducción del procedimiento del fresco en el movimiento muralista mexicano, quizá porque deseaba argumentar un origen mítico enraizado en la cultura indígena:

Nuestro grito angustioso de «¿en qué consiste la pintura al fresco?» empezó a recorrer la ciudad y el país entero. El gabachito Jean Charlot algo sabía del procedimiento llamado *fresco* por haber sido alumno de la escuela de pintura mural de Fontainebleau, en Francia. Pero lo que recordaba de esta receta era muy poco.

¹⁰ Pancarta del fresco *Masacre en el Templo Mayor*, de Jean Charlot.

¹¹ *Vida Americana*. n.1. Barcelona, 1921.

¹² SIQUEIROS, David, *Me llamaban coronelazo*, México DF, Grijabo, 1977, p. 171.

[...] sucedió algo positivamente conmovedor: un indio de pura raza, extrañamente chaparro por provenir del norte, apareció un día en nuestra vida infantil de muralistas. El aparecido se llamaba Xavier Guerrero.

Terminada la presentación, Guerrero preguntó en qué consistía la pintura al fresco y, después de atender las explicaciones de Charlot y Rivera, dictaminó:

Por lo que antes he dicho, puedo asegurarles que este procedimiento que ustedes llaman *al fresco* es el que se usa para pintar todas esas cocinas color almagra que existen de un extremo a otro de la República, particularmente en los estados del interior. Y, además, que todas las iglesias de la región de Cholula, en Puebla, y esto no es más que un ejemplo, están pintadas con ese procedimiento que aquí el señor Charlot llama *fresque*, con un acento hablado por las narices.¹³

Sin duda, sus palabras manifiestan una actitud poco amable hacia Jean Charlot. En el libro *Cómo se pinta un mural*, Siqueiros vuelve a relatar en términos similares esta escena, pero añade una particularidad técnica:

Eso que el francés llama *fresco* se usa en México en todas partes. Las cocinas de cada una de las casas de ustedes, esas de color almagra, están pintadas al fresco. En México se pintan así los interiores y exteriores de las iglesias y hasta las fachadas de las casas en casi todos los pueblos, sólo que en algunos casos al agua se le mezcla «baba de nopal» (jugo de cacto) y esto da mayor solidez a la mezcla y mayor adherencia al color. Xavier Guerrero nos dio la experiencia local al respecto.

El fresco no necesita aglutinante: la carbonatación del hidróxido de calcio mineraliza los pigmentos en la superficie mural asegurando una adherencia total; por este motivo es innecesario el uso de la baba de nopal. El fresco tiene diversas variantes, pero difieren de la pintura a la cal y de la pintura aglutinada con baba de nopal.

Pero lo característico de México fue el empleo de la baba de nopal, cuyo solo nombre es gráfico, pues, efectivamente, la pulpa del nopal posee un líquido viscoso y adherente que se seca al aire y forma una película transparente y dura a semejanza de un barniz.¹⁴

Aunque Siqueiros nos argumenta este redescubrimiento de la pintura al fresco en las tradiciones artísticas originarias de México, en otro escrito, bajo el pseudónimo Ing. Juan Hernández Araujo, Siqueiros y Charlot manifiestan un criterio diferente sobre los orígenes de la pintura al fresco en México que fundamentan en una arquitectura y tradición europeas:

Pintor de muros: nuestra tradición pictórica mural es, en su mayor parte, colonial. Todos los edificios decorables de México son de estilo arquitectónico occidental: el pintor de muros deberá, por lo mismo, sujetarse a la gran tradición italiana, como lo hicieron sabiamente sus predecesores coloniales. Las particularidades raciales aparecerán en sus obras paulatinamente. El pintor de muros que, pretendiendo inventar un arte aisladamente autóctono, se separara naturalmente de la importancia matriz (europea), que es el medio material sobre el cual trabaja, hará una obra imperfecta.¹⁵

¹³ SIQUEIROS, David. *Me llamaban coronelazo*, México DF, Grijabo, 1977, p. 188.

¹⁴ SIQUEIROS, David. *Como se pinta un mural*. Cuernavaca: Taller Siqueiros, 1977.

¹⁵ *El Demócrata*, México, 1 de agosto de 1923. Aparecieron cinco artículos escritos conjuntamente por David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, bajo el pseudónimo Ing. Juan Hernández Araujo: «El movimiento actual de la pintura en México». Estos textos no habían sido publicados desde 1923; sin embargo, hay fragmentos de ellos en *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925* (extraído de «El movimiento actual de la pintura en México. La influencia benéfica de la Revolución sobre las artes plásticas. El «nacionalismo» como orientación pictórica intelectual).

Jean Charlot aplicó técnicas europeas en sus frescos, pero al mismo tiempo fue capaz de valorar los aspectos operativos de la tradición de la pintura decorativa mexicana. En un escrito apasionado que dedicó al pintor Xavier Guerrero, exaltó la formación pictórica que obtuvo trabajando con su padre, «maestro de obra en todo lo referente a encalar y pintar casas y paredes», una experiencia muy útil para aprender a actuar en los andamios, a conocer materiales y las técnicas de aplicación de morteros:

Desde niño supo mezclar agua, cola y colores para pintar a témpera, añadir tierras y ocre al mortero de cal y arena para crear aplanados entonados («intonacos») al gusto del dueño de la casa.

Desde niño, Xavier subió andamios, adiestrándose en los más finos matices de la profesión, creando en la pared, brocha en mano, la textura de maderas, lo áspero de la piedra, las venas entrelazadas del mármol. A tales trozos finos les daba pulido hasta que lucían como un espejo, un proceso semejante al que el italiano Cennino Cennini describió en el siglo XIV, el mismo que empleó Giotto.¹⁶

En este mismo artículo, Charlot describe otro momento de la introducción del procedimiento de la pintura al fresco en el grupo de muralistas mexicanos. Sucedió durante los primeros ensayos de Rivera con la pintura al fresco, llenos de dificultades y fracasos:

No se podía seguir así. Xavier resolvió el problema a su estilo. ¡Había otros modos de pintar al fresco que el italiano!

Recuerdo nuestras visitas a Teotihuacán, donde Xavier, pasando sobre los encalados rojizos y pulidos su mano del mismo color, recordaba técnicas aprendidas en su niñez, allá en Coahuila. Encima de un mortero fino, su papá aplicaba una finísima piel de yeso puro. En la secretaría, cambiando el yeso por cal, Xavier ofreció a Rivera una superficie tan blanca y lisa como el papel.

Para curar al maestro doliente, todavía se necesitaba algo más, algo un poco teatral que pudiera hacer noticia.

Pocos días después, los periódicos y semanarios de la capital comentaban una técnica descubierta últimamente, después de no sé cuántos siglos de olvido, por Diego Rivera y su fiel ayudante Guerrero. Este misterioso «Secreto de los Mexica» consistía a la práctica en añadir al bote de agua que el muralista tenía a mano sobre el andamio unos pedazos de hoja de nopal.

Ya encantado con el procedimiento novedoso y sintiéndose de veras azteca, Rivera, después de pocas semanas, pintó al fresco con la misma maestría con la cual había pintado en encáustica.¹⁷

Diego Rivera también dejó escrita su versión de la introducción del procedimiento al fresco.

En la introducción del libro *Retrato de América*, de 1934, Rivera muestra un interés especial por argumentar el origen de la pintura al fresco en la tradición mexicana antigua, transmitida por los albañiles y los pintores decoradores:

Nunca antes había pintado al fresco y aprendí esta técnica de mi oficio de los albañiles y pintores de brocha gorda, ya que estos artesanos itinerantes habían conservado vivo el arte de la pintura al fresco desde los remotos tiempos precortesianos, cuando toda superficie y las esculturas de los templos de la arquitectura india estaban cubiertos de frescos con hermosos colores.¹⁸

¹⁶ Escrito dedicado a Xavier Guerrero por Jean Charlot.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Diego RIVERA, «Retrato de América. Introducción», en Xavier MOYSSÉN (ed.), *Textos de arte*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 209.

En otro documento menciona, junto a las indicaciones teóricas fruto de sus ensayos en París y de su viaje de aprendizaje a Italia en 1920, las aportaciones prácticas de Guerrero al grupo. También se manifiesta extremadamente crítico sobre la atribución que se hizo Jean Charlot, en 1922, del «primer fresco hecho después del periodo colonial»:

Jean Charlot aprovechó el hecho de haber terminado su fresco de la Preparatoria un poco antes que Ramón Alva de la Canal, quien ya llevaba tres meses trabajando antes de que Charlot empezara, para escribir en una cartela pomposa que su fresco era el primero ejecutado en México después de la época colonial. Esto es una mentira no sólo respecto al trabajo de Ramón Alva de la Canal, sino también al del pintor mexicano religioso del siglo XIX Petronilo Monroy, con quien trabajó como ayudante Ramón Alva Guadarrama, conocedor absoluto de la técnica del fresco, en la realización de las cuatro mujeres fuertes que pintó Monroy al fresco en la iglesia de Tizayuca, así como en otros frescos pintados en Tenancingo.

Describe con todo detalle la técnica utilizada por Charlot y detalla:

Charlot pintó su fresco en la Escuela Preparatoria apoyándose en los procedimientos que pregonaba en su libro sobre el fresco el pintor francés Charles¹⁹ Baudouin.

A continuación, Rivera describe el procedimiento que ensayó, aprendido de Xavier Guerrero y de tradición mexicana, caracterizado por el uso de lechada de cal y de la baba de nopal tanto en la preparación como para aglutinar pigmentos. Este procedimiento formaría parte de las técnicas de la cal, pero sería necesaria una investigación específica para poderlo clasificar como *fresco*. Finalmente, Rivera llega a la siguiente conclusión:

Más tarde, debido a ciertos inconvenientes que presentaba este procedimiento, volví al tradicional. Después de varias experiencias, establecí el procedimiento que actualmente empleo y en el que elimino totalmente la arena para sustituirla por polvo y grano de mármol de diferentes grosores en las diferentes capas del fresco, usando cemento blanco para el primer repellido y sólo cal y polvo de mármol para las capas finales.²⁰

Este párrafo confirma que Rivera desestima la tradición mexicana del uso de la baba de nopal,²¹ puesto que le crea inconvenientes, y procede a utilizar el fresco según la versión de Jean Charlot, a pesar de las críticas que le había dedicado.

Estos diversos escritos configuran la crónica de un nuevo descubrimiento de la pintura al fresco, sin duda un proceso de creación pictórica que supera la limitada definición de *técnica pictórica* y que, en manos de estos artistas, vivió una nueva época de oro en el siglo XX.

Josep Minguell. Tàrrrega, març de 2010

¹⁹ Su nombre es Paul Baudouin.

²⁰ Diego RIVERA, «Textos de arte. Disertación de Diego Rivera sobre la técnica de la encáustica y del fresco. Relatada a Juan O'Gorman», en Xavier MOYSSÉN (ed.), *Textos de arte*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.