

URTX

EXEMPLIFICACIÓ DEL PROCÉS PICTÒRIC DE LA  
TIXOGRAFIA O PINTURA MURAL GREGA BIZANTINA

Ramon Trias Torres

## EXEMPLIFICACIÓ DEL PROCÉS PICTÒRIC DE LA TIXOGRAFIA O PINTURA MURAL GREGA BIZANTINA

### Abstract

En esta, gracias al seguimiento de la realización del ejemplo "Noe" de 150 x50 cms, se describe el complejo protocolo pictórico de la pintura mural bizantina.

La pintura mural occidental, suele trabajarse en buon fresco, es decir realizando como mínimo un 90% de la imagen con la pared fresca, distribuida en diferentes jornadas. En cambio, la pintura mural bizantina se hace en *mezzofresco* gracias a la utilización de una emulsión, la *galactómata* que permite trabajar con el muro en seco. La querencia a este sistema, se debe sin duda, a la serialización de la imagen y a lo reiterativo de su técnica pictórica. Cada intervención cromática de la pintura mural bizantina está altamente estandarizada y interaccionada con las demás. Su proceder se parece mucho a la pintura de iconos, teniendo como única diferencia relevante, a parte de lo obvio del tamaño y rapidez en el trazo, la aplicación de las proplasmos muy diluidas para ayudar a mantener la obra, en cuanto a cromatismo, lo más ligera posible.

Una vez acabada la experiencia, queda como conclusión que el trabajo pictórico creativo de un fresco bizantino, es mucho menor que el esfuerzo físico y logístico en el invertido.

*In this, thanks to the monitoring of the production of the example "Noah", 150 x 50 cm in size, the complex pictorial protocol of Byzantine mural painting is described.*

*Western mural painting is usually done in **buon fresco**, that is, doing at least 90% of the image with the wall fresh, distributed over different days. In contrast, Byzantine mural painting was done in **mezzofresco** thanks to the use of an emulsion, **galactómata**, which allowed the wall to be worked dry. The preference for this system is undoubtedly due to the serialisation of the image and the reiterative nature of its pictorial technique. Each chromatic production in Byzantine mural painting was highly standardised and interacted with the rest. The proceedings are very similar to those for painting icons, the only relevant difference, apart from the obvious ones of size and speed in the tracing, is the application of the very diluted proplasmos to help to maintain the chromatic aspect of the work as light as possible.*

*After finishing this experience, the conclusion is that the creative pictorial work of a Byzantine fresco is much less than the physical and logistical effort invested in it.*

### Paraules clau

Fresc bizantí, tixografia, pintura al fresc.

En primer lloc, cal especificar que la tixografia bizantina, en comptes de realitzar-se sobre paret, tal com seria correcte, es realitza sobre un suport transportable no integrat en cap espai arquitectònic. En segon lloc, cal aclarir el perquè: únicament per comoditat logística.

El suport en qüestió és un plafó de conglomerat d'algues, ciment i cola, de 120 × 50 × 5 cm, concebut com a aïllament de so, humitat i fred per a habitatges, i és fàcil de trobar al mercat. Tret d'aquesta irregularitat, tant els altres materials emprats com el procediment pictòric són els tradicionals de la pintura mural bizantina, tal com es diu a l'encapçalament.

S'escull com a referent de la imatge a pintar una estampa que reproduïx una representació de Noè realitzada pel pintor Theofantes en un mural ubicat en un dels nombrosos monestirs d'Agio Noros.<sup>1</sup> Es fa una fotocòpia ampliada de l'estampa referencial a l'escala exacta a la qual es pretén pintar i s'empra la fotocòpia com a cartró.<sup>2</sup>

Amb tremp d'ou blau, s'intensifiquen les línies principals de la fotocòpia; el motiu d'aquesta acció és clarificar el borrós dibuix de la imatge fotomecànica. Tot seguit, amb l'ajut d'un punxó, s'obren forats seguint les esmentades línies blaves.

Arribat aquest punt, es passa a fer la part (amb diferència) més feixuga de tota l'obra: l'adequació del suport per al treball

pictòric. El suport últim de la tixografia és el mur de pedra (en el cas que es relata, el conglomerat d'algues). Aquest suport, per poder ser pintat, s'ha de revestir amb dos nivells superposats de calç barrejada amb sorra, el primer dels quals és bast, mentre que el segon fi; són els anomenats<sup>3</sup> *entonago* i *entonaguino*.

Primer de tot, s'ha de preparar el morter, la qual cosa es fa seguint les proporcions següents: una mesura de calç i tres mesures d'arena de riu, que ha de estar ben neta i ben porgada. S'empra arena de riu per evitar el salobre que impregna l'arena de mar, ja que la sal és un dels enemics de la pintura al fresc: tota la sal que hi pugui haver a la paret, amb el temps, aflorarà a la superfície, tot emboirant la imatge pictòrica. Al mercat es pot aconseguir arena de riu de diferents textures i colors.

En el cas concret de la pràctica que s'està relatant, tant per a l'*entonago* com per a l'*entonaguino*, s'empra una barreja de dues mesures d'arena daurada (que és més fina) i una mesura d'arena gris fosca (que és més basta). És de vital importància que l'arena quedi perfectament barrejada amb la calç, una feina que necessita temps i dedicació i que es realitza pacientment amb dues paletes.

La textura de la calç, tot i que sembli tan suau com el iogurt, no ho és pas; al contrari, té la molesta tendència a romandre en grups complicats de desfer.

<sup>1</sup> Agio Noros és una regió de Grècia farcida de monestirs. Es podria dir que és l'equivalent ortodox als antics i catòlics Estats vaticans.

<sup>2</sup> Dibuix a escala 1:1 d'un projecte pictòric.

<sup>3</sup> Com a mínim a Xipre s'anomena així, tot i que, parlant amb professionals espanyols del gremi, s'han constatat divergències de nomenclatura.

En tenir l'argamassa aparentment ben mesclada, es busquen i desfan els esmentats i inevitables grums de calç. Per assolir aquest objectiu, s'ha anat separant metòdicament l'argamassa en petites parts del volum d'un puny que han estat examinades meticulosament.<sup>4</sup> Si algun d'aquests grums es deixa sense desfer, s'eixugarà i es desvincularà de la resta de la futura paret, i, transformant-se en una «pedra», botarà de la paret, tot espenyant la pintura.

El fet de preparar l'argamassa és un treball cansat i delicat. Tot i que normalment s'encarrega a un manobre, és necessari que l'artista conegui bé el procés, ja que és la base on se sustenta tot el treball pictòric posterior.

Una vegada a punt la pasta o argamassa, s'aplica a la prèviament banyada en abundància<sup>5</sup> superfície del suport. Per aplicar l'argamassa s'empren les dues mateixes paletes amb les quals s'ha pastat: l'una com a assistent de neteja, regulació i transport de la pasta, i l'altra per a la feina en si, és a dir, per aplicar, distribuir i allisar l'argamassa al suport.

Es posa l'*entonago* amb un gruix d'entre 6 i 10 mm. La seva superfície, tot i que és força regular, no és perfecta. De moment, no cal que sigui millor, ja que no és la superfície pictòrica final.

Després de deixar reposar l'*entonago* uns dies, s'allisa i humiteja amb una esponja de constructor, tot rompent d'aquesta manera la membrana aïllant que la calç ja ha format. Així s'aconsegueix que el mur, en poder respirar amb profunditat gràcies al desmembrament, s'eixugui de manera més unitària.

Es prepara l'argamassa per a la segona capa. A sobre d'aquesta s'ha de pintar la imatge, de manera que ha de ser rellevantment més fina que l'anterior, per la qual cosa té unes altres proporcions, que són les següents: una mesura de calç, una mesura d'arena i un quart de mesura d'*acheros* (aproximadament, ja que s'ha afegit a ull). L'*acheros* és palla neta i tallada ben petita la funció de la qual és enfortir la futura paret, tant estructuralment (en embrollar l'*entonaguino*) com químicament (gràcies a la flexibilitat que l'amil que conté aporta al conjunt). L'amil també aporta el bonic i característic color os de l'*entonaguino* bizanti.

La segona argamassa es realitza d'una manera idèntica a la primera. Quan està a punt, en no tenir previst aplicar-la a l'instant, es guarda en un recipient hermètic, on es mantindrà en òptimes condicions fins al moment d'emprar-la.

Dies després es reprèn la feina i, amb una paleta, es grata la membrana que de nou s'ha format a l'*entonago*. Acte seguit, amb la mateixa paleta es fa una graella<sup>6</sup> de diagonals enfrontades, que han de facilitar l'adherència de la nova capa d'argamassa i enfortir el mur en flexibilitzar la junta entre les dues capes que el conformen. És important que la superfície estigui ben humida abans d'aplicar la nova argamassa; per tant, amb l'ajut d'un vaporitzador s'aplica aigua en abundància, tant al davant com al darrere.

Després d'humitejar el suport, s'espera un temps prudencial (entre 15 i 30 min) perquè l'*entonago*, tot i que moll, estigui receptiu a l'*entonaguino*, és a dir, que el primer no es descompongui a causa de l'addició del segon.

Per col·locar la segona capa sobre el mur, es procedeix d'una manera idèntica a la primera, però ara es treballa amb l'afany d'aconseguir una superfície ben llisa, ja que a sobre d'aquesta s'haurà de pintar. També s'aplica l'argamassa en una capa més fina que l'anterior, d'uns 2 o 3 mm.

Una vegada acabada la paret o mur, es retoca, és a dir, es corregeixen al detall les petites imperfeccions. Després es deixa un cert temps perquè revengui prou com per poder treballar a sobre sense por que es desfaci. Passada una hora i quart, es transfereix el cartró de la manera que s'explica a continuació.

Es col·loca la fotocòpia prèviament foradada sobre la superfície i s'amarra amb tinxes als cantons d'aquesta. Es fa un mànega embolicant pigment en un trosset de gassa amb la qual es copeja suaument el paper, tot fent que el pigment, passant pels foradets, deixi empremta a la superfície. El color en concret que s'ha emprat en aquest exemple és Siena torrada, però pot ser qualsevol altre. Quan s'ha passat la mànega per tot el cartró, aquest s'enretira.

Desgraciadament, la paret no estava prou revenguda i el regreix del paper desplaçat

<sup>4</sup> No menys de vuit grums de calç apareixen en crivellar a consciència cada una d'aquestes parts.

<sup>5</sup> Com a més profunditat estigui humit el suport, més tard i millor eixugarà l'*entonago*, tot facilitant el treball. Segons tinc entès, per pintar parets molt grans en esglésies o monestirs, abans de fer el mur, es banya regularment la pedra al llarg de setmanes per tal que l'aigua arribi fins al fons dels porus.

<sup>6</sup> Graella amb idèntica forma i propòsit a la que es realitza al suport de fusta de les icones.

en foradar-lo ha deixat marca en llocs puntuals. El desperfecte, però, no és prou important ni perceptible com per haver de pensar a solucionar-lo: ja és tot a punt per començar a treballar la pintura.

Abans d'enumerar i comentar els passos pictòrics concrets d'aquest exemple pràctic de tixogafria bizantina, es farà una breu descripció generalista de com es treballa l'anomenada *pintura al fresc*.

L'aglutinant del pigment és la calç de la qual està feta la paret; per tant, es treballa diluint el pigment sols en aigua, ja que el suport mateix s'encarrega de fixar-lo. Mentre la paret és fresca, va xuclant el líquid pictòric i consolidant el pigment a la superfície. D'aquí ve el nom de *pintura al fresc*.

Cada nova intervenció pictòrica sobre el mur necessita aproximadament 7 15 min per estabilitzar-se. Després d'aquest temps, es pot pintar sense por a desfer el treball precedent. El temps que el mur triga per presentar les condicions adients per treballar-hi dependrà de com ha estat banyat i de la temperatura i la humitat ambientals. L'esmentat temps, per dir alguna cosa, pot variar entre les 6 i les 18 h.

El treball s'ha de començar i acabar el mateix dia que es posa l'*entonaguino*, el dia en el qual aquest està fresc. Més enllà d'aquest temps, la calç del mur haurà format una pel·lícula que el farà impermeable a una nova intervenció pictòrica. Així, doncs, per elaborar la imatge global, l'anomenat *mural*, s'ha de fragmentar necessàriament el treball en àrees estanques que es puguin començar i acabar en un jornal o *giornata*, tal com es coneix en els cercles entesos. Si el treball projectat no s'ha pogut acabar en el moment que la paret esdevé impracticable, s'haurà de treure acuradament per recomençar-ho el dia següent.

El sistema de treball acabat de descriure, que s'anomena *per giornate*, és la idea popular que es té de la pintura al fresc, tot i que, com tota bona idea popular, és inexacta. Més enllà del dia en el qual el mur és fresc,

si s'aglutina el pigment amb una emulsió, el treball es pot perllongar durant gairebé tot un any.<sup>8</sup> El resultat que s'obté usant la *galactomata*, que és el nom que rep l'emulsió en grec, és tan formós i estable com el treball al fresc.

Quan es parla de *buon fresco* es fa referència al mural realitzat en un 90 %, com a mínim, *per giornate*. Tot el que no sigui allò descrit anteriorment, encara que moltes vegades s'anomeni erròniament *pintura al fresc*, és *mezzofresco*, i és molt més abundant del que hom podria pensar.

La pintura mural occidental ha estat més amiga de la *giornata* que la bizantina. Tot i això, sempre hi ha el dubte obert de quina quantitat de treball en retoc emulsionat hi deu haver als considerats *murals al bon fresc*. En canvi, la pintura mural bizantina té el seu procés pictòric completament vinculat a l'emulsió: el procés en qüestió consisteix a treballar<sup>9</sup> grans trossos de paret durant setmanes; estranyament es realitza en fresc només que la sinòpia (el fons) i potser alguna *proplasmos*.<sup>10</sup>

Com a la pintura d'icones, els pinzells que són adients per a la pintura al fresc són els suaus, rodons i amb punta. El traç, en canvi, divergeix, ja que ha de ser necessàriament lleuger. També com a la pintura a l'ou que s'empra a les icones, s'han de preparar els colors a banda, ja que sobre la paret és impossible barrejar-los profitosament.

En el moment de pintar al fresc, és recomanable d'afegir una miqueta de calç a l'aigua amb la qual es dilueix el pigment.

**Obra general:** es pinta la sinòpia amb Siena torrada.

S'anomena *sinòpia* la primera i general silueta, que és el resultat d'engalzar raonadament en línies els punts de pigment resultants de la immediatament prèvia transferència del cartró.

La sinòpia, d'importància estructural fonamental, interessa fer-la el més neta, precisa i subtil possible, ja que a sobre s'hi construirà tota la imatge.

<sup>7</sup> Depenent de la càrrega de aigua de la intervenció pictòrica, del grau d'humitat de la paret i de (com no) les condicions ambientals.

<sup>8</sup> Una paret de calç preparada de la manera descrita tardarà un any sencer (tres-cents seixanta-cinc dies) a estabilitzar-se químicament, és a dir, a obtenir una plena carbonatació.

<sup>9</sup> Es podria dir sense por a errar el tir que l'esmentada tendència a treballar alhora grans superfícies ve de l'alta estandardització tant del procés pictòric com del llenguatge figuratiu bizantins. En haver de pintar dotze figures (per exemple) de la mateixa mida, amb un posat frontal gairebé idèntic i emprant per a totes elles el mateix protocol cromàtic, òbviament surt molt més a compte fer-les en cadena.

<sup>10</sup> Base de color pla que es dona a cada àrea de color a la pintura bizantina.



Imatge 1.  
Carnacions: *Proplasmos*.

**Fons:** es pinta la *proplasmos* amb negre. Aquesta *proplasmos* densament negra no ha d'espantar<sup>11</sup> ningú, ja que és un color que intervé exclusivament com a lilit del posterior blau de cobalt, que sense el decidit i gairebé salvatge negre a sota seria dèbil, pàl·lid i irregular. La sinòpia i la *proplasmos* del fons són les úniques passes que s'han de fer imprescindiblement al fresc a la tixografia bizantina. Per tant, han de ser sempre les primeres passes a realitzar. Més enllà d'aquest punt, normalment es continua en sec. Amb tot, ja que la complexitat de la imatge de l'exemple

és reduïda, deixa temps per anar avançant treball al fresc.

**Aureoles:** es pinten amb ocre groc.

**Carnacions:** es pinten les *proplasmos* amb Siena natural, ocre groc, terra roja, ombra natural i terra verda (imatge 1). L'única diferència<sup>12</sup> remarcable entre el mètode pictòric bizantí d'icones i el de paret és que, mentre que el segon aplica la *proplasmos* d'una manera lleugera sobre tota l'àrea de color, tot intensificant-la sols als llocs que no es té previst d'il·luminar, el primer l'aplica sempre homogèniament densa. No és difícil d'entendre'n el perquè: el fet d'il·luminar una *proplasmos* aigualida és fàcil; en canvi, il·luminar una *proplasmos* densa exigeix un gruix de pintura exagerat que donaria més feina i (encara pitjor) faria estructuralment feble el mural. A les icones, en canvi, un bon gruix de pintura dóna cos a la imatge.

**Carnacions:** es pinten les primeres llums amb ocre groc, ocre roig i blanc de titani (imatge 2).

**Vestimenta:** es pinta la *proplasmos* amb verd bufeta i Siena torrada. S'ha considerat estèticament adient, tot i que és poc ortodox, el fet de conservar el bell i vigorós primer traç de la pintura.

**Arca:** es pinta la *proplasmos* amb Siena natural i ocre groc.

**Arca:** es pinta la *grapsimata*<sup>13</sup> amb ombra natural i ombra torrada.

**Carnacions:** se semivelen amb terra roja. A la pintura mural no es pot emprar el vermelló que tan elegantment vitalitza les carnacions de l'hagiografia, ja que la calç el desvirtua. Per tant, aquest s'ha de substituir per un altre color més senzill que la calç admeti. Per aquest motiu es tria la terra roja (òxid de ferro), el to aspre de la qual ajuda (ben mirat) a potenciar un cromatisme discret, molt adient a l'esperit estètic de la tixografia.

**Cabells:** es pinta la primera llum amb *proplasmos* i blanc de titani.

**Carnacions:** es pinten les segones llums amb la primera llum i blanc de titani.

<sup>11</sup> La pintura bizantina té fòbia al pigment negre.

<sup>12</sup> Tret de l'acabat irresolt o aeri al qual obliguen tant les grans dimensions de l'empresa com la rapidesa amb la qual s'ha de treballar.

<sup>13</sup> Una mixtura de silueta detallada i valorada amb una ombra suau també detallada.

**Carnacions:** es pinten les terceres llums amb les segones llums i blanc de titani.

**Ulls:** se'n pinta la *grapsimata* amb Siena torrada i ombra torrada.

En aquest punt, tot i que la calç encara dona de si, per qüestions externes s'atura el treball. Passat un dia, tal com s'ha dit amb anterioritat, el mur ja no absorbeix el pigment, de manera que no es pot treballar al fresc perquè la paret ja no és fresca. Per tant, el treball ha de prosseguir amb *galactomata*, la recepta de la qual és la següent: dos ous sencers, un blanc d'ou, el mateix volum de tot allò anterior en aigua, una cullereta de calç i una cullereta de caseïna de qualitat (aquesta recepta no és l'única possible).

Per fer la *galactomata*, s'han de barrejar tots els ingredients i, tal com ja s'ha fet amb l'argamassa, cal tenir una especial cura a dissoldre bé els inevitables grums de calç. L'emulsió durarà en condicions poc més d'un dia.

Se segueix així el treball, amb l'única diferència que, en lloc de diluir el pigment amb aigua, es diluirà amb *galactomata*.

Cal tenir en compte que si es vol treballar la pintura molt líquida, el pigment s'haurà de diluir amb emulsió i aigua alhora. Si no es fes així, la pintura, en ser excessivament dura, s'esquerdaria en poc temps.

La proporció adient entre aigua i *galactomata* dependrà del cos que es vol per al color, del llenguatge que s'estigui emprant de pinzellada i d'altres variables semblants que es decideixen en calent segons el gust de l'artista i l'esperit de l'obra. Aquest gust es forma amb la pràctica, sigui a soles, sigui dirigit per un mestre.

En el meu cas, es podria dir que com a ti-xògraf tinc tendència a fer un treball aigualit, però no en excés. L'interès per evidenciar la concreció de la pinzellada promou aquest tret.

Se segueix, doncs, el treball en sec.

**Roba:** es pinta la primera llum amb *proplasmos* i blanc de titani, aplicada molt aigualida (imatge 3).

**Roba:** es pinta la segona llum amb la primera llum, però més densa.

La primera aplicació del to semitransparenta el fons fosc; en canvi, la segona passada, en aplicar-se densament, mostra tot el seu esplendor cromàtic i lumínic.

D'aquesta manera tan mínima s'aconsegueix tenir dues llums clarament diferenciades alhora que perfectament entonades. Aquest procediment és ideal per a àrees de color de gamma mitja o fosca, com en el cas de la roba de Noè.



Imatge 2.  
**Carnacions:**  
**Primera llum.**  
Detall del rostre.



Imatge 3.  
**Roba: Primera llum.**



Imatge 4.  
Roba: *Grapsimata*.



Imatge 5.  
Obra acabada.

**Cabells:** malauradament, el camí que pren la cabellera de Noè no és tan bo com hauria de ser; per tant, es recomença.<sup>14</sup>

Per començar, es tapa el treball no satisfactori amb Siena natural i Siena torrada.

**Cabells:** es torna a pintar la primera llum amb *proplasmos* i blanc.

**Fons:** es vela amb blau de cobalt molt diluït. En aquest estadi cal anar molt amb compte, ja que el pigment enganya. Just acabat de posar el blau de cobalt, és pràcticament imperceptible, i va apareixent a mesura que s'eixuga (com a mínim triga més d'1 h a ser vagament visible).

Si no es té en compte aquesta peculiaritat i es posa el blau buscant-ne des d'un bon co-

mençament la visibilitat, l'endemà el fons estarà desagradablement desentonat.

**Carnacions:** s'insisteix de nou amb la *grapsimata* amb *proplasmos* densa.

**Roba:** es pinta la *grapsimata* amb ombra natural, ombra torrada i verd bufeta (imatge 4).

**Carnacions:** es tornen a semivelar amb ocre vermell, aquest cop encara amb més moderació.

**Arca:** s'intensifiquen els foscos amb Siena, ocre groc i negre.

**Arca:** es pinta la primera llum amb Siena, ocre groc i blanc.

<sup>14</sup> No és cert que es recomenci, ja que es distingeixen les ones de la cabellera. Ara bé, aquesta presència tan mínima del treball previ sols es pot considerar com una *proplasmos* nerviosa molt semblant a la que s'ha donat a la vestimenta verda.



**Vestimenta inferior:** es pinta una llum imprecisa amb ocre groc, Siena torrada i Siena natural.

**Cabells:** es pinten les *psimicies* o tocs de llum pura dels cabells amb blanc de titani. Tot i que encara falta per situar la segona i la tercera llums, aquestes se sublimen en els diferents tons de gris que la virtuosa modulació de les *psimicies* aconsegueix.

**Carnacions i lletres:** es pinten les *psimicies* amb blanc de titani.

**Vores:** es pinten amb terra roja.

**Vores i aureoles:** es fan les siluetes amb blanc de titani.

**Aureoles:** es fan les siluetes amb negre i ombra torrada (imatge 5).

El procés de creació de la tixografia *Noè* arriba en aquest punt al final. Si es considerés pertinent, es podria afegir or a la imatge, per a la qual cosa s'empraria o bé mixió, o bé la mateixa *galactomata* amb la qual s'està pintat, o bé suc d'all.

Tot i que els daurats són força comuns a la tixografia, no s'ha considerat necessari el fet de proveir l'exemple *Noè* d'aquesta implementació.

La primera conclusió esteticològica que s'extreu de l'experiència és que una tixografia comporta moltes menys hores de treball creatiu que el seu equivalent en pintura de cavallet, l'hagiografia, que provoca un desgast físic molt superior.

La segona conclusió és que tant el llenguatge pictòric últim com la definició que admet un mural bizantí són idèntics a les miniatures tàntriques a l'aquarel·la (imatge 6) que porto desenvolupant els darrers quatre anys.

En ambdues formes, el color obté la llum transparentant el blanc brillant de sota, el



retoc excessiu és impensable i el treball sempre té un aire d'immediatesa que força a deixar en el·lipsi gairebé tota la imatge. Ara bé, en haver-hi una diferència de mida més que significativa, sobretot per la construcció d'un suport complex (el mur), aquesta equivalència queda negada en un mar de problemàtiques metodològiques, tècniques i físiques.

Imatge 6.  
Sis d'ors.