

El pintor románico – Técnicas y métodos de trabajo

Gloria Fernández Somoza

Theophilus; pintura mural; técnicas pictóricas; pigmentos

La escasez de documentación relativa al trabajo del pintor románico dificulta la comprensión de su mundo laboral. Sin embargo dicha carencia se suple, en ocasiones, con las noticias habidas del período gótico y válidas, en determinadas cuestiones, para el pintor del siglo XII. También nos aportan datos la técnica empleada, a través de cuyo conocimiento podemos forjarnos una idea de los métodos de trabajo y de ellos derivar ciertos asuntos relativos a la manera en que ejercitaron su oficio, así como ciertos aspectos de su vida laboral. El conocimiento sobre las técnicas utilizadas en la pintura mural, y más concretamente de la románica, nos viene dado a través de estudios realizados sobre todo en el campo de la restauración, así como a través de los tratados existentes del tema, ya desde el siglo I a. C. Existen manuales antiguos y altomedievales versados, en su totalidad o en parte, en la fabricación de colores y de técnicas pictóricas (*De Architectura libri decem* de Vitrubio, la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, el *Manuscrito de Lucca*, procedente del siglo VIII, el *Map-pae Clavicula*, del siglo XII, entre otros). De época románica, procedente de la primera mitad del siglo XII, conservamos uno de los testimonios más importantes: *Schedula diversarium artium*, escrito por un monje germánico llamado Teófilo. El carácter de todas estas obras es íntegramente artesanal y manual, incidiendo en la ejecución mecánica de los procedimientos pictóricos y, muy especialmente, en la elaboración de los pigmentos: *Las artes se aprenden gradualmente y parte por parte. El arte de la pintura se ocupa en primer lugar de la composición de los colores, después su mezcla debe hacerse con esmero. Al realizar este trabajo, aplicaos en dar a todas las cosas una*

gran exactitud, de manera que vuestras pinturas sean naturales y no una simple decoración (Théophile 1980, 15).

Técnicas pictóricas y pigmentos

La técnica más empleada en la pintura mural románica fue la mixta, esto es, aquella que combina la ejecución al fresco con la finalización de la pintura al seco. La ventaja del fresco es su resistencia, ya que la tardanza de su secado hace que los colores penetren en mayor medida en el enlucido y se compacten con las capas preparatorias. Por contra, la técnica a *secco* presenta una mayor fragilidad, aunque admite más colores, pudiendo comprobarse de manera inmediata su resultado ya que no cambian de tono, como sucede con el fresco (Presenti 1999, 293; Christen 1999, 154–155). El proceso realizado por el pintor románico en la decoración pictórica de un muro es largo y complejo. En primer lugar había que preparar el muro para recibir la pintura. Se tapaban las llagas entre los sillares enfoscando el muro de tal modo que la superficie quedaba más lisa e igualada. Luego se elaboraba una argamasa de cal y arena – dos partes de arena por una de cal – que se dejaba reposar unos días, para aplicarla sobre el muro (*arriccio*). En ocasiones, además de la cal y la arena se añadieron otros elementos como paja, hierbas, pelos de animales, etc, con la intención de absorber el agua y ralentizar el secado de la superficie, evitando así el cuarteamiento y las fisuras en la capa pictórica, provocados por un secado excesivamente rápido (Winfield 1968, 64–65; Presenti 1999, 290; Rollier-Hanselmann 1997, 58). La arena más gruesa fue utilizada para este

primer revoco, mientras que los enlucidos o capas superiores necesitarán de una arena mucho más fina. En cuanto a la cal que lleva esta preparación, al contacto con el anhídrido carbónico de la atmósfera formaba una capa de carbonato cálcico que la hacía insoluble y muy resistente, de modo que la pintura que se aplicaba luego se convertía en parte integrante del muro (Pedrola 1998, 145–148). En ocasiones, el *arriccio* se cubría con una capa blanca de cal, muy diluida, aplicada al fresco y, de manera más excepcional, el color de dicha capa se realizaba en amarillo o en rojizo (Kupfer 1986, 121; Rollier-Hanselmann 1997, 18–19). Sobre este revoco, cuando se realizó, encontramos la *sinopia*, un dibujo de la composición ejecutado con tierra de Sinope (mar Negro), de color rojo o con un pigmento negro. Pero en época románica fue más frecuente un dibujo preparatorio que consistía más en delimitar espacios de las escenas o elementos como nimbos a través de la impresión con cuerda o con el compás. Sobre éste se aplicaba un enlucido (*intonaco*), también compuesto por arena y cal – la arena más fina y la cal menos viva. Era importante la buena calidad de la cal para evitar problemas debido a un secado demasiado rápido. Cuando el pintor no disponía de cal para la preparación del enlucido podían preparar un compuesto reaprovechando yesos viejos: *Si no encontráis cal de semejante calidad, coged viejos yesos que hayan sido pintados, rascad bien los colores y moled ese yeso sobre un mármol; ponedlo en un recipiente con agua, dejadlo precipitarse, y filtradlo* (Théophile 1980, 64). Sobre este enlucido se realizaban las trazas preliminares – contornos de los personajes o pliegues en las vestimentas. Luego, estos dibujos se ocultaban tras la capa pictórica, la última en aplicar, previa a los retoques posteriores. Ya sobre la pintura propiamente dicha podía aplicarse un barniz con la finalidad de darle brillo y hacerla más duradera. El barniz aconsejado por Teófilo es aquél que se compone de aceite de lino y una goma denominada *foris*. Según el texto de dicho monje germánico *Todo tipo de pintura recubierta por este barniz se vuelve brillante y duradera* (Théophile 1980, 35).

El hecho de que la pintura debiera aplicarse sobre el enlucido aún húmedo hacía que éste último se fuese aplicando a medida que iba avanzando el trabajo pictórico, comenzándose, generalmente, por las zonas altas: *Cuando*

queráis pintar una iglesia, comenzad por la partes más altas y acabad por las más bajas (Théophile 1980, 63). Las diferentes partes que se iban realizando muestran entre sí unas juntas – perceptibles solamente a través de luz rasante – denominadas *pontate* y dispuestas en horizontal, correspondiendo a los distintos niveles de los andamios. Las *pontate* podían, a su vez, estar subdivididas en *giornate*, superficies más pequeñas, indicativas del trabajo realizado en una jornada (Winfield 1968, 70; Presenti 1999, 286; Christen 1999, 150). Por esta razón sólo se preparaba la parte del muro que se iba a pintar en el día. Así, sobre esta última capa preparatoria se aplicaba el dibujo previo, mientras que los retoques finales – detalles de los rostros, pliegues de las vestimentas, contornos... – se realizaban en el proceso de secado del enlucido (*a secco*), de forma que era necesario utilizar algún aglutinante. Éste, generalmente era leche de cal, más o menos diluida, a la que se añadía una cola orgánica animal – de hueso, caseína, huevo – o vegetal – gomas –, de manera que se integrasen bien con la cal y evitar así que, al cabo de un tiempo, se notasen los retoques (Pedrola 1998, 156; 157). Ya Teófilo incidió en esta cuestión de vital importancia para el buen acabado de la pintura: *Cuando se quiere pintar figuras humanas u otros objetos sobre un muro seco, en primer lugar es necesario mojarlo con agua, hasta que esté completamente húmedo. Todos los colores, convenientemente mezclados con cal, deben aplicarse sobre el muro húmedo, con el fin de que se adhieran, y se sequen con el muro* (Théophile 1980, 30).

Así pues, el secado del enlucido era el condicionante temporal del trabajo ya que exigía cierta rapidez. Por esta razón, una misma escena debía ser pintada por una sola persona que sí tuvo, seguramente, un ayudante que iba mezclando los pigmentos para adquirir el tono deseado. Lógicamente, el pintor debía tener muy presente la escena a realizar y cómo hacerlo, sin lugar a titubeos ya que tenía un tiempo limitado – un día – para realizarla. Es posible que antes de comenzar a pintar hubiese elaborado un boceto de la representación sobre una tablilla cuadrículada, de cera, o sobre pergamino con la finalidad de facilitar el trabajo sobre el muro (Hubert 1961, 83; Ferrer Morales 1995, 33), de igual forma a como sabemos hacían los pintores medievales bizantinos, de los que hemos conservado pequeños per-

gaminos donde dibujaban la escena antes de ser pintada sobre el muro (Winfield 1968, 92; 93).

Las técnicas de pintura mural románica aquí referenciadas proceden de la romana, aunque en el siglo XII se simplificaron en gran medida. Para empezar, el número de capas que servían de soporte a la pintura se redujeron a partir de la Antigüedad tardía, encontrándonos en la Edad Media, de manera general, solamente dos o tres de ellas. Asimismo dejaron de realizarse, de forma mayoritaria, otras técnicas como por ejemplo el pulido del enlucido o la utilización de materiales nobles como el polvo de mármol (Presenti 1999, 286; Losos 1991, 126; Rollier-Hanselmann 1997, 58; 59). Por otro lado, la técnica pictórica que podemos apreciar en una pintura denota la mayor o menor maestría del pintor, así como la importancia política, religiosa o económica de un determinado lugar. Existen conjuntos murales donde la técnica es más elaborada, encontrando paletas cromáticas más ricas, además de una mayor superposición de capas pictóricas, ejemplo de lo cual son las pinturas italianas de Santa Maria de Torba, donde se realizaron ocho para la zona de los rostros, o cinco en las pinturas francesas de Saint-Germain d'Auxerre. Asimismo, aunque el pulido del enlucido no fue común, existen pinturas donde se realizó, como en las de Berzé-la-Ville, en la Borgoña, o bien en un mayor número de ellas en la Inglaterra de los siglos XI y XII (Rollier-Hanselmann 1997, 70-74). Otro recurso, cuya utilización, probablemente, debiéramos atribuir a un mayor interés de transmitir una imagen de suntuosidad, son las incrustaciones que se aplicaban a la pintura mural. Existe constancia de ello en algunos conjuntos franceses tales como Berzé-la-Ville o la catedral de Saint-Cyr de Nevers. En éste último se trata de pequeños círculos de cristal, mientras que en Berzé se aplicaron elementos metálicos (Christe 1993, 92; Rollier-Hanselmann 1997, 80; 81). También en la *Maïestas* del ábside occidental de la iglesia de San Jorge de Oberzell, Reichenau, las estrellas eran metálicas y se habían dispuesto sobre la capa pictórica (Lasalle 1947, 19). Este tipo de ornamentos, decorando coronas u objetos a través de piedras semipreciosas, aparecen habitualmente en toda la pintura románica, aunque de manera más común los encontramos pintados. Otros recursos utilizados fueron las plantillas o moldes con dibu-

jos determinados. Conservamos uno del siglo XIII, realizado en plomo, con un dibujo de una roseta, procedente de la abadía de Meaux (Yorkshire) (Binski 1991, 63).

En cuanto a los colores utilizados, se extraían de tierras naturales y minerales dado que eran los más resistentes a la cal. Ya Plinio el Viejo fue el primero que estableció una clasificación de los pigmentos en dos tipos, los naturales y compatibles con el muro – tierras: ocre amarillo, ocre rojo y verde tierra – y los artificiales, rechazados por el muro: – minium y azul – (Laurie 1914, 8-17; Presenti 1999, 282; Pedrola 1998, 149; Christen 1999, 151; Báez Aglio y San Andrés Moya 2001, 66). Los propios pintores los preparaban, moliéndolos primero y mezclándolos con agua. Algunos debían guardarse húmedos en pequeños recipientes hasta el momento en que eran utilizados, mientras otros, los colores en polvo, se guardaban en bolsitas de cuero. La obtención de los pigmentos fue una cuestión a la que el pintor concedió una gran importancia, manifiesta en los libros de recetas. Por otro lado, es lógica tal preocupación por los colores ya que de su óptima preparación dependía, en parte, la calidad de la pintura mural. Los colores más habituales fueron el blanco de plomo – denominado también de San Juan – que se obtenía a partir de la cal a la que se le añadía agua. Este pigmento, que era utilizado frecuentemente para realizar retoques en la pintura con la finalidad de obtener volúmenes y luminosidad, implicaba cierta precisión en su uso ya que en el momento de aplicarlo a la pintura es invisible. Otro de los blancos utilizados fue el blanco de hueso que, según palabras de Teófilo, era indispensable para los pintores (Théophile 1980, 53). Por otro lado, las tierras aportaban los ocre amarillentos, rojos y verdes, y el azul se extraía de la malaquita y del lapislázuli. Éste último era una piedra semipreciosa, procedente de Oriente – de aquí el apelativo de azul ultramar – y de un elevado coste. Su alto precio fue la razón por la que, generalmente, el pintor aplicaba una capa inferior de color negro o gris y sobre ella, a *secco*, daba el azul con ayuda de una cola de tipo orgánica o vegetal, todo ello con la finalidad de economizar su uso. En ocasiones, y debido a la complejidad de conseguir el mineral para la realización del azul – debía importarse, seguramente de Italia – se realizó a través de la mezcla de varios colores como el negro y el blanco

(Théophile 1980, 55; 56). Así sucedió en las pinturas francesas de San Martín, en Nohant-Vicq o en la Trinité de Vendôme. En éste último caso, determinados pliegues de las vestimentas se realizaron con lapislázuli, mientras otras zonas azuladas se realizaron a través de la mezcla de gris y azul, a base de negro, verde, amarillo y naranja (Rollier-Hanselmann 1997, 64–66). La aerinita es otro pigmento de color azul que presenta un uso localizado en la zona de los Pirineos catalanes y en la zona de Landes, en Francia (Palet i Casas 1998, 215–217). El verde procedente de la celadonita, de la glauconita o de la malaquita fue frecuentemente utilizado en el románico. El negro se obtenía a través de la quema de sarmientos de vid, del humo u hollín generado por la combustión de determinadas grasas (Théophile 1980, 53; 54) o el extraído de huesos, aunque éste último producía eflorescencias, razón por la que se utilizaba en menor medida (Huerta Huerta 2000, 144). De todas formas, tanto la utilización de unos minerales u otros para la obtención de pigmentos así como el proceso técnico podían variar según la zona geográfica donde se trabajase. Esto sucedió con las maderas utilizadas en la pintura sobre tabla, ya que dependía del tipo de árboles habidos en el lugar en cuestión. Por ejemplo, en Italia se utilizaba más la madera de álamo, mientras que al norte de los Alpes era más frecuente el roble; o bien el óleo, usado con mayor insistencia en los países nórdicos y con poca repercusión en Italia (Binski 1991, 57–59).

Talleres pictóricos y modos de trabajo

Según las técnicas que acabamos de ver, el pintor románico ejercía un trabajo puramente artesanal y manual. Pero todas estas labores, necesarias en la ejecución mural pictórica eran realizadas por varias personas. El hecho comentado del tiempo de secado del revoco del muro condicionó el trabajo a un día aproximadamente. De aquí puede extraerse la necesidad del equipo. Un solo pintor estaba incapacitado para preparar el muro con el revoco, mezclar los pigmentos, aplicar el enlucido y realizar la pintura propiamente dicha, todo ello en un tiempo tan limitado. Cabe suponer que el maestro realizaba las tareas de mayor complejidad, ejecutando la composi-

ción pictórica, mientras que el ayudante o aprendiz preparaba los pigmentos, además de realizar el enlucido, y quizás también aplicarlo. A medida que éstos últimos iban adquiriendo conocimientos sobre la materia irían pintando determinadas zonas, menos complejas en un principio, para ir participando en mayor medida según iban aprendiendo el oficio. Lamentablemente no tenemos noticias certeras de cuánto podía durar el período de aprendizaje en el románico ni tampoco a qué edad podían comenzar.

Así pues, según lo visto, cabría pensar en la existencia de talleres pictóricos que, como poco, estarían compuestos por dos o tres pintores. Uno de ellos era el maestro, mientras que los otros podían tratarse de ayudantes o aprendices. Por esta razón, en muchas ocasiones nos es difícil encontrar más de una mano en la superficie pictórica conservada en un templo. Normalmente sólo resta el ábside, donde apreciamos una ejecución unitaria, debido a que fue pintado por un solo artista, siendo éste, con probabilidad, el maestro, ya que dicha zona del templo, la más importante, requería manos expertas. Pero no hay que olvidar que el resto de la iglesia también estuvo pintada, siendo improbable que un solo pintor hiciera todo el trabajo. Así, de aquí se desprende que hubo varios artistas, ya que era necesario preparar los colores, el muro, después realizar el dibujo previo y hacer los retoques finales. Para dicha confirmación contamos además con las propias representaciones medievales donde se figuraron pintores trabajando. En muchas de ellas puede apreciarse a un ayudante que se figura moliendo colores o realizando algunas de las actividades auxiliares comentadas líneas arriba. Ejemplo de ello, entre otras muchas, es una representación habida en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, donde dos pintores laicos trabajan en la decoración pictórica de una talla de la Virgen con el Niño. Uno de ellos pinta, mientras el otro muele colores sobre una piedra, rodeado de pocillos de pigmentos (Guerrero Lovillo 1949). O bien otro artista – imagen del pintor griego Zeuxis – representado en un miniatura del siglo XV que ilustraba la obra de Cicerón *De inventione*. A su lado una mesa llena de platillos con los pigmentos a utilizar, mientras un ayudante, algo más alejado, prepara los colores sobre otra mesa.

Obras citadas

- Báez Aglio/
San Andrés Moya 2001 M. I. Báez Aglio/M. I. San Andrés Moya, "La práctica de la pintura a través de las antiguas fuentes documentales", en: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* IX, 34, 2001, 64-77.
- Binski 1991 P. Binski, *Painters. Medieval Craftsmen*, Londres 1991.
- Christe 1993 Y. Christe, "A propos de deux découvertes récentes: les peintures de la cathédrale de Nevers et de Saint-Silvain de Chaviloy-Milon", en: *Cahiers Archéologiques* 41, 1993, 91-98.
- Christen 1999 M.-F. Christen, "La technique des peintures de la tour-porche et de la nef: couleurs, tracés, repeints et restaurations", en: R. Favreau (dir.), *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers 1999, 149-165.
- Ferrer Morales 1995 A. Ferrer Morales, *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1995.
- Guerrero Lovillo 1995 J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949.
- Hubert 1961 J. Hubert, "Les peintures murales de Vic et la tradition géométrique", en: *Cahiers Archéologiques* 1, 1961, 77-88.
- Huerta Huerta 2000 P. L. Huerta Huerta, "El papel de la pintura mural y de la imaginería en la decoración de las iglesias románicas", en: *Iniciación al arte románico*, Aguilar de Campoo 2000, 131-151.
- Kupfer 1986 M. Kupfer, "Les fresques romanes de Vicq. Étude technique", en: *Bulletin Monumental* 144-II, 1986, 99-132.
- Lasalle 1947 C. L. Lasalle, "The paintings of the Western Apse in St. George's Church of Oberzell, Reichenau", en: *Gazette des Beaux-Arts* 31, 1947, 15-30.
- Laurie 1914 A. P. Laurie, *The Pigments and Mediums of the Old Masters*, London 1914.
- Losos 1991 L. Losos, *Las técnicas de la pintura*, Madrid 1991.
- Palet i Casas 1998 A. Palet i Casas, "El pigment blau en l'art romànic català i andorrà", en: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte I*, Barcelona 1998, 215-217.
- Pedrola 1998 A. Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona 1998.
- Presenti F. R. Presenti, "El fresco", en: *Las técnicas artísticas*, coord. C. Maltese, Madrid 1999 (1ª ed. Milán 1973), 285-293.
- Rollier-Hanselmann 1997 J. Rollier-Hanselmann, "D'Auxerre à Cluny: technique de la peinture murale entre le VIII et le XII siècle en Bourgogne", en: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 40, 1997, 57-90.
- Théophile 1980 *Théophile. Essai sur divers arts*, traduc. y anotado por A. Blanc/J.-J. Bou-rassé, París 1980.
- Winfield D. C. Winfield, "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A comparative study", en: *Dumbarton Oaks Papers* 22, 1968, 61-139.

Domicilio del Autor

Gloria Fernández Somoza
c/ Jaime Tuyols Sanonja no. 16,5ºB, E-33011 Oviedo