

## UN ARCOSOLIO CON PINTURAS GÓTICAS EN NUESTRA SEÑORA DEL RIVERO (SAN ESTEBAN DE GORMAZ, SORIA)

**Francisca Diestro, José Ángel Esteras, César Gonzalo, Josemi Lorenzo,  
Inés Santa-Olalla, Luis Miguel Sanz, José Francisco Yusta**  
*Proyecto Cultural Soria Románica\* (Fundación Duques de Soria)*  
*josemi@soriaromanica.es*

No es necesario glosar la importancia de San Esteban de Gormaz en el devenir e influencia del Románico castellano, pues a sus tres iglesias adscribibles a esta estética (la mentada, San Miguel y la desaparecida de San Esteban) se ha dedicado generosa bibliografía. Baste decir que la conquista definitiva de esta localidad ribereña del Duero la acometieron las huestes cristianas hacia el año 1060, cuando Fernando I tomó la fortaleza de Gormaz, e inmediatamente comenzó una política de construcción de iglesias, de las que San Esteban acapara alguno de los ejemplares más singulares. Entre los muchos datos que podrían aportarse, destaca por contar con dos iglesias románicas porticadas, cuyas características estilísticas arcaicas de antiguo atrajeron la atención de los investigadores. En concreto, la galería de San Miguel, que con su temprana data inscrita en un canecillo (era MCXV, año 1081) se erige en la más antigua de las fechadas hasta ahora.

La iglesia de Nuestra Señora del Rivero es un templo que consta de nave única, ábside semicircular y galería porticada, y que constituyen los principales elementos románicos que conserva, ya que sus modificaciones posteriores, principalmente en cabecera (camarín, sacristía y sobredimensionada espadaña), alteraron su original volumetría.

La intervención que presentamos, realizada por la Oficina Técnica del Proyecto Cultural *Soria Románica* entre los años 2008 y 2009, tenía por objetivo el rescate y valorización de unas pinturas murales góticas de muy buena factura realizadas en un arcosolio del muro norte de la iglesia de Ntra. Sra. del Rivero, en San Esteban de Gormaz (Soria), frente a la puerta meridional de entrada al templo. Para ello, se ha actuado tanto arquitectónica como arqueológicamente, se ha rastreado la documentación histórica y, sobre todo, se han restaurado dos conjuntos de pinturas murales, de épocas gótica y barroca respectivamente, el primero de ellos de gran interés.

El tímpano del templo, que conservaba decoración de época barroca, tiene unas dimensiones de 210 x 151 cm en su parte más alta. En el propio elemento se aprecian bien las labores de su continua recodificación funcional y la consiguiente adecuación de su entorno inmediato. La actuación ha pretendido documentar estos distintos niveles de uso y

significado, ha perseguido, a través de la solución elegida que aquí exponemos, rescatar y restaurar las pinturas góticas para su contemplación actual, a la vez que ofrecer al espectador la huella de los distintos usos que ese espacio ha tenido en el tracto de cinco siglos. Se consigue así acrecentar el patrimonio pictórico mural gótico de la provincia de Soria y, específicamente, el de la ribera del Duero, rica de por sí en estas muestras (1) (**Figura 1**).

Las pinturas del arcosolio se hallaban, hasta enero de 2008, ocultas detrás de una pintura barroca que representaba una venera y las cubría por completo. La rotura de la parte central inferior de dicha pintura permitió el descubrimiento de lo que había debajo, unas pinturas de buena calidad pictórica y artística, prácticamente completas, con excepción del daño de las picadas características realizadas para facilitar el agarre de la capa de mortero aplicada con posterioridad. A la vista de su interés, se decidió su recuperación. Una de las pilastras erigidas entre los siglos XVIII-XIX dificultaba aún más la contemplación de este espacio, en una intervención barroquizante acometida en el templo, que dejaba casi inutilizado este espacio al adosarse a él. En dicha reforma se cubrió la nave mediante un sistema compuesto por arcos fajones y bóveda de cañón con lunetos, de la que la citada pilastra constituía uno de sus elementos de apoyo. A su vez, esta pilastra se había colocado rompiendo unas pinturas barrocas que cubrían el paño exterior del arcosolio, otro elemento rescatable y exhibible en mejores condiciones de las que estaba antes de la intervención. Finalmente, unos larguísimos bancos de madera apoyados en el muro septentrional ocultaban lo que la pilastra dejaba visible del arcosolio.

El objetivo final de *Soria Románica* con la intervención conjunta seguida en los últimos años en la iglesia de la Virgen del Rivero de San Esteban de Gormaz, era mejorar la conservación, la valoración del edificio y las condiciones de la visita para su inclusión en los planes de gestión turística y cultural. Además de la adecuación de la sacristía a tal efecto y la restauración de las pinturas murales góticas del casquete del ábside (Pantocrátor en mandorla con Tetramorfos), se planteó en primera instancia la retirada y restauración de la pintura barroca con la venera. De este modo quedaban a su vez liberadas las pinturas que bajo ella se intuían, cuya restauración iba a acometerse en una fase posterior. En esta, objeto de la presente descripción, se procedería a la sustitución de la pilastra por una ménsula para liberar totalmente el arcosolio con toda su decoración y facilitar su restauración de forma adecuada, así como de las pinturas adyacentes (intradós y paño exterior). Mediante una sencilla intervención arqueológica y la investigación histórica a través de las fuentes propias de la antigua parroquia (Libros de Fábrica), pretendimos obtener el máximo conocimiento en torno al acontecer histórico del citado arcosolio. Una vez culminados estos procesos y recopilada toda la información asociada, el adecuado acondicionamiento de este espacio de cara al acercamiento y la necesaria información al visitante, constituía la labor final que habría de dar por concluida la intervención.

## ORIGEN DEL ARCOSOLIO

Al igual que ocurre en otros templos románicos de su entorno geográfico, se planteaba la posibilidad de que el mencionado arcosolio tuviera su origen en el cierre de un antiguo vano abierto en el muro norte de la nave, frente a la puerta sur de acceso a la iglesia. Un ejemplo de solución de este tipo lo encontramos en la vecina iglesia de San Miguel, en la misma localidad de San Esteban de Gormaz, en la que con el tiempo se cegó la apuntada puerta norte de la nave y pasó a convertirse en arcosolio, que es como ha llegado a nuestros días. A diferencia de lo que sucede en San Miguel, la no existencia de huella alguna en el exterior del muro norte de la nave de la iglesia de El Rivero que evidencie la presencia, en algún tiempo, de un vano de salida en el punto correspondiente donde se localiza el arcosolio, parece descartar aquel origen para este elemento, más si cabe cuando a esa cota el muro de la iglesia parece no haber sufrido modificaciones históricas desde su construcción. La presencia de sendas hiladas de piezas aboceladas componiendo la cara vista de las jambas laterales del arcosolio, bajo la línea de imposta que las separa del arco superior, y parcialmente ocultos por los sillares que componen el cierre frontal del arcosolio, parecía inducir igualmente a la hipótesis de un antiguo vano o puerta tabicada después.

La posterior excavación arqueológica, en la que se han podido confirmar y datar hacia mediados del siglo xv los restos de la inhumación más antigua de entre las halladas, confirmaba el carácter funerario del arcosolio. El aspecto apuntado del arco superior que confina este espacio lo acerca a modos constructivos posteriores al Románico, incluso el soriano, marcadamente retardatario en muchos de sus ejemplos construidos. Unidos a la falta de otras evidencias que pudieran acercarnos a la hipótesis citada del vano cegado y reconvertido, parecen confirmar el hecho de que el arcosolio se creara *ex novo* con un fin funerario desde su origen, y que su aspecto y su función se transformaran a lo largo de los siglos siguientes. La presencia de las citadas piezas aboceladas en sus laterales, en cierto modo desvirtuadas, responderían a modificaciones sobre la marcha del propio proceso constructivo, algo nada extraño, entonces y ahora, que marcan el propio orden de erección de las diferentes partes de este elemento. O bien pudiera tratarse, de otro modo, a que el cierre frontal original del espacio funerario no fuera el que ha llegado a nuestros días, y que el primigenio tuviera una relación más coherente con estas piezas específicamente trabajadas o reutilizadas.

### LA PILASTRA FRENTE AL ARCOSOLIO.

#### RELACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA CON EL TEMPLO

En época barroca e incluso en épocas posteriores, es común la práctica en muchas de las iglesias del medio rural soriano de dotar de una particular escenografía al interior de los templos, con el fin de transformar

la percepción de dicho espacio frente al espectador. Todo ello para revestir la original sencillez con una apariencia de mayor riqueza constructiva y recarga ornamental, conforme a los cánones estéticos que tienen su auge en el Barroco. Siguiendo esta moda, en la que parece denostarse la sencillez constructiva y la honestidad en la muestra del verdadero carácter estructural de los templos románicos, es habitual la ocultación de las artesas de madera conformadoras del armazón estructural de las cubiertas, para ofrecer la imagen de espacios abovedados, más del gusto de la época, que a su vez posibilitaban la inclusión de juegos decorativos en su superficie vista, cuya riqueza y complejidad variaban en función del gusto y de los medios económicos con que se contaba en cada lugar.

En un enclave como San Esteban de Gormaz, de importancia destacada desde el Medievo, es lógico que llegado el citado periodo histórico contrastara con los medios y las pretensiones suficientes como para revestir de un modo especialmente adecuado el que, al menos desde entonces, se consideraría como el templo principal de la localidad. Es de destacar en este punto ese carácter diferencial del templo frente al vecino de San Miguel, que no contó con transformación arquitectónica de este tipo en época barroca, aspecto que nos acerca a una información de gran interés en torno al diferente rango de importancia o de función de ambos templos ya en la época a que se hace referencia.

En la iglesia de Nuestra Señora del Rivero esta intervención de carácter barroquizante tiene lugar, según las conclusiones extraídas de su análisis, bien avanzado el siglo XVIII, si bien una aproximación cronológica quizás más certera nos ubicaría ya en el siglo XIX. Esta transformación escenográfica del templo mayor sanestebeño se concibe con la inclusión de un espacio abovedado ocultando la artesa de madera de cubrición de la nave del templo, levantada en el tercer cuarto del siglo XVII. Este nuevo elemento estructural, conformado por la superposición de varias roscas de rasilla de ladrillo y con acabado de mortero, se plantea dividido en tres tramos independientes separados por arcos fajones que serán los encargados de derivar parte de las cargas, correspondientes al peso de los diferentes elementos constructivos que conforman la solución, hacia el muro románico y las pilastras que finalmente derivan al terreno el peso global del conjunto. Esta composición estructural viene definida a su vez por una intencionalidad espacial. Así, la nave románica se ve perceptivamente acortada en su longitud y ampliada en su anchura, al ser esta la dimensión preponderante en cada uno de los nuevos tramos generados, con lo que visualmente se otorga un ritmo de mayor cadencia al conjunto de la nave del templo. El diseño de las bóvedas se enriquece a su vez con la inclusión de lunetos a ambos lados de cada tramo, que permitirán el acceso de la luz natural a través de las nuevas ventanas abiertas al efecto en el lienzo sur de la nave. En el nivel constructivo, los diferentes elementos que definen esta solución se adosan al interior de los muros originales del templo, con los que no llegan a enjarjar sus

fábricas, por lo que se hace necesario en su diseño la inclusión de las citadas pilastras, hasta el nivel de suelo, para soportar las cargas verticales que del conjunto se derivan. La geometría y el trazado de las bóvedas y arcos fajones genera además unos empujes laterales hacia el exterior de sus trazas, que son absorbidos por la importante mas a constructiva con que cuentan los muros laterales de la nave del templo. De estas necesidades, compositiva y estructural, deriva la presencia de las diferentes pilastras que, adosadas al interior de los muros de la nave, jalonan sus laterales.

La reinterpretación del espacio de la nave de la iglesia y la inclusión de las pilastras asociadas a buen seguro debieron producirse en un momento en el que el conjunto contaba con toda su superficie revocada y probablemente decorada. Conjunto del que formaba parte el arcosolio objeto de la intervención que nos ocupa, cuya decoración contrastaría en menor grado que en la actualidad con el resto del templo, en el que es precisamente este pequeño ámbito el único que conserva decoración.

El orden geométrico de la solución adoptada entraba en disonancia con la localización del arcosolio, que debió de haber perdido ya por entonces su función, cualquiera que fuera hasta la fecha, o bien no importó que se perdiera, a favor de la nueva solución espacial para el conjunto del templo, pues esta prevaleció sobre su presencia, que quedó desde entonces condenado (**Figura 2**).

#### SUSTITUCIÓN DE LA PILASTRA

El primer paso era la sustitución de la pilastra, *conditio sine qua non* para el resto de la intervención, pues con ella *in situ* era imposible tanto la restauración de las pinturas del arcosolio como su posterior exhibición en condiciones dignas.

La solución que adopta al respecto la presente intervención del Proyecto Cultural *Soria Románica* plantea como punto de partida la rehabilitación del espacio del arcosolio, es decir, la recuperación de una función para él acorde a los tiempos actuales y al carácter del conjunto y del propio templo. Esta rehabilitación constituye el factor diferencial de la presente actuación con respecto a aquella que, con la mentalidad y el gusto de otro tiempo, colocó una de las pilastras de sujeción de las nuevas bóvedas sobre un espacio ya previamente condenado, o cuya condena prevaleció por criterios estéticos y compositivos del momento a la hora de reinterpretar el espacio interior de la iglesia. Es la nuestra una intervención del siglo XXI que ha pretendido conservar y valorar los diferentes procesos constructivos habidos en la historia del templo asociada a este espacio, y que los hace compatibles, perceptibles y comprensibles, además de recuperar una pintura mural de gran valor. Con esta intención, ejecutada con un lenguaje actual pero sin alejarse de soluciones propias

de la arquitectura de todo tiempo, se procedió a sustituir la pilastra que ocultaba el arcosolio y dificultaba su observación, su estudio, y la restauración de los restos pictóricos murales por un elemento que cumpliera su misma función estructural y constructiva, liberara el citado arcosolio y fuera adecuado compositiva y formalmente al conjunto del templo.

La pilastra que se habría de retirar, carente de valor artístico en sí misma, cumplía una función estructural y compositiva en el conjunto adosado a la epidermis interna del templo, que se ha suplido en esta intervención con la inclusión de una ménsula que reconduce las cargas y refiere conceptual y perceptivamente a la composición previa. La transformación puede resultar evidente si se busca una pretendida simetría perdida, que en realidad nunca fue tal en la traza medieval del templo, a pesar del intento al respecto de la intervención barroca.

La ménsula que sustituye a la pilastra se diseñó buscando su adaptación formal y dimensional al espacio y al lugar en que se iba a incluir, toda vez que se satisfacían los criterios constructivos y estructurales mínimos necesarios para cumplir su función. De anchura equivalente a la de la pilastra sustituida, y de altura proporcionalmente adecuada al arco y al capitel bajo la que iba a introducirse, la profundidad de inserción de la pieza en el muro se obtuvo en función de esta última y de los criterios de estabilidad y firmeza necesarias para resistir los esfuerzos de carga recibida y de peso propio de la pieza. De manera previa a su erección, el capitel bajo el que descansa fue convenientemente apeado por una estructura auxiliar de carácter temporal, que suplía la función de transmisión de cargas que tuviera la pilastra y dejaba libre el espacio necesario para su desmontaje. Una vez eliminada la pilastra, se abrió un hueco en el muro norte de la nave bajo el citado capitel y se introdujeron las tres piezas pétreas iguales que constituyen la ménsula. En el momento en que la nueva pieza pudo entrar en carga, se retiró el apeo temporal. El espacio quedaba ya libre para comenzar el proceso de su análisis, de restauración de sus pinturas murales y de acondicionamiento del conjunto.

La base del arcosolio estaba constituida por una superficie lisa de mortero, sin decoración, que impedía saber si había algo debajo. En este punto, aunque todo apuntaba a que nos halláramos ante un ámbito funerario en su formulación inicial, no se podía descartar que el arcosolio fuera la formalización arquitectónica de un altar, solución también ensayada en otras iglesias. Sólo una sencilla excavación arqueológica nos podría sacar de dudas, ya que la documentación escrita se ha mostrado muy parca en referencias con respecto a este espacio (**Figura 3**).

#### EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA DEL SEPULCRO

En un primer momento tuvo como objetivo verificar la continuidad o no de los motivos pictóricos en el área inferior del espacio delimitado

por el arco. Más allá de lo que en principio se contemplaba, cabía la posibilidad de que se prolongara la decoración pictórica hacia abajo, por lo que se retiraron las capas de mortero y ladrillo que cubrían la estructura del arco. Al mismo tiempo se conseguía comprobar si dicha estructura se correspondía con una sepultura enmarcada por el arco o se trataba de una mesa de altar. Por eso, la intervención arqueológica se centró primeramente en la retirada de las capas de mortero y ladrillo que cubrían la parte superior del sepulcro y que tuvo como consecuencia la localización de una sepultura

Así las cosas, se procedió a retirar lo que hacía las veces de tapa de la inhumación, compuesta por una cobertura de mortero superpuesta a una capa de ladrillo macizo bastante disgregado que se había dispuesto para sellar el hueco del arcosolio y que constataba su uso funerario. Por debajo de la cubrición de ladrillo ya sólo se veía un grueso estrato de arena y, en la parte superior derecha del hueco, un fémur humano y una moneda, ambos claramente descontextualizados. El vaciado del sepulcro, por tanto, permitió averiguar la presencia de tres inhumaciones, dos de ellas incompletas y una tercera, situada en la parte inferior, *in situ*. La localización de dos monedas, una en la mano izquierda de este difunto, concretamente un cornado de Juan II, y una blanca de los Reyes Católicos en un contexto de revuelto (huesos humanos, estucos con restos de decoración, madera, adobe) en la parte inmediatamente superior del sepulcro, bajo los ladrillos que lo sellaban, permiten datar estos restos humanos entre mediados del siglo XV y principios del XVI.

#### RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

La selección del criterio en cuanto a la eliminación o no de las sucesivas capas decorativas añadidas a lo largo de diferentes épocas resulta complejo, y más aún cuando nos encontramos un espacio decorado (interior del arcosolio, gótico) y otro exterior que enmarca el conjunto e intradós (1711), pero que se superpone a diversas capas aplicadas sobre el muro, y se han detectado hasta tres niveles diferentes, de escasos restos y en un estado de conservación pésimo, a excepción de la escena del Calvario ubicada en el fondo del arcosolio y oculta bajo una gruesa capa de mortero que representa una gran venera, de idéntica datación a las pinturas exteriores.

Inicialmente, se procedió a retirar la primera capa de mortero, el estuco representando la venera, que se pudo extraer en una única pieza, lo que facilitó el tratamiento posterior de restauración tras su montaje sobre un soporte rígido exento y fácilmente transportable. Se decidió respetar las pinturas del exterior del arcosolio (1711), que ocultaban varias capas decoradas con despieces de sillares en tonalidades distintas, aplicados en diversos momentos históricos. En el intradós del arcosolio (con casetones figurados que alternan colores azules, rojos y marrones), se

realizaron una serie de catas para detectar la presencia de policromía subyacente que pudiera aportar más información en cuanto a la secuencia sufrida durante el proceso de aplicación de los diferentes niveles añadidos y la existencia o no de la continuidad de la escena del Calvario. El resultado obtenido resultó ser la misma decoración, ya en contacto con el muro, que la visible en el fondo de la escena principal (color oscuro, casi negro, con motivos de bolas en rojo). Su recuperación resultaba bastante complicada por el grosor del mortero que las tapaba y la consiguiente pérdida de parte de la decoración en el proceso de eliminación; se optó por mantenerlas y que sirvieran además de transición entre la capa exterior al arcosolio y la escena de la Crucifixión. Se dejaron visibles varias catas para apreciar la mencionada policromía, coincidentes con el interior del casetón en una localización que no rompe la continuidad de la representación.

El análisis patológico mostraba las lesiones habituales de la pintura mural. El soporte pétreo estaba en buenas condiciones, pero los morteros presentaban pérdidas en forma de lagunas, algunas de gran extensión, embolsamientos y desplacado. También se encontraban algo disgregados a causa de humedades y cambios termométricos. Se detectaron eflorescencias salinas a causa de antiguas humedades del muro que en la actualidad se habían frenado. La zona central de la representación del Calvario presentaba oquedades, y todo él se veía afectado por las tradicionales picadas ocasionadas por la colocación de nuevos morteros y repolicromías. Era evidente la suciedad superficial generalizada en forma de polvo graso y hollín procedente de la combustión de velas. Finalmente, la película pictórica advertía desgaste por roces, disgregación, levantamientos con carácter puntual y pérdidas importantes.

Una vez realizados estos análisis previos, se prosiguió con la restauración propiamente dicha de todos los restos pictóricos. Antes de la retirada de la pilastra se procedió a proteger la capa pictórica contra posibles impactos y vibraciones que pudieran transmitirse al muro, y en consecuencia perjudicar las escenas pintadas, con criterios de mínima intervención y con el objetivo de frenar los daños y las causas de deterioro que afectaban a las pinturas, recuperando su integridad material, su unidad potencial y su calidad estética. Todos los materiales empleados fueron homogéneos o compatibles con los originales, estables, reversibles, de probada eficacia e inalterables. Los pasos fueron los siguientes:

1. Documentación gráfica y fotográfica del estado de conservación previo a la restauración, tanto durante el proceso llevado a cabo como al final de él.
2. Toma de muestras y análisis físico-químicos de los materiales constitutivos: microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido, cromatografía de gases/espectrometría de masas, espectros copia copia infrarroja por transformada de Fourier, ensayos



- microquímicos selectivos y ensayos de coloración selectiva. Estos análisis constataron la técnica de la pintura al fresco: los estratos pictóricos se asentaron sobre una capa de mortero, compuesta por carbonato cálcico, sílice y silicatos; los contornos del dibujo se marcaron con carbón vegetal; y los colores se formaron superponiendo también varias capas de pintura (para las carnaciones, yeso, carbonato cálcico, albayalde, tierras, bermellón y sílice; para el rojo, una capa de color azul a base de índigo, albayalde, carbonato cálcico y sílice, por ejemplo).
3. Consolidación de morteros por inyección de PLM-M aplicado al 50 % en emulsión acuosa; se realizaron pequeñas perforaciones para facilitar la entrada del producto y se introdujo previamente una disolución de alcohol en agua a partes iguales que ayudaran a vehiculizar el mortero.
  4. Fijación y consolidación de policromía mediante mortero de inyección PLM-S, por inyección e impregnación según zonas.
  5. Sellado de bordes de lagunas, las más extensas con mortero tradicional a base de cal y arena de sílice de grano medio, y las más pequeñas, con mortero de inyección PLM-S.
  6. Limpieza, con la eliminación de los restos de capas de mortero de forma mecánica y en seco con gomas y esponjas Whishab de dureza blanda, esponjas de látex vulcanizado y PH neutro.
  7. Eliminación de las sales detectadas de forma mecánica, mediante cepillado seguido de lavado con agua desionizada. Las sales insolubles se eliminaron de forma mecánica, con escalpelo o instrumento odontológico. En las zonas policromadas al temple se protegió la zona que se iba a tratar con adhesivo sintético, para a continuación eliminar las sales mediante cepillos suaves y aspiradores de potencia regulable.
  8. Reintegración de morteros: las lagunas pequeñas se rellenaron con mortero de inyección PLM-S, y las grandes, con mortero tradicional de cal apagada y arena de sílice de grano medio de características análogas a las del original.
  9. Reintegración cromática: se trató de restituir la unidad estética de la obra, haciendo mayor hincapié en la escena del Calvario propiamente dicha, que mostraba las picadas características. Se eligió una técnica de reintegración respetuosa con la obra, sin incurrir en falsos históricos y permitiendo su lectura correcta. Tras varias pruebas, se decidió emplear tintas planas que unificaran el conjunto sin caer en una excesiva reintegración. Las lagunas pequeñas se entonaron mediante una tinta plana de color con acuarela y lápices acuarelables para los contornos del dibujo. Las lagunas grandes se entonaron con una tinta neutra, evitando falsificaciones, respetándolas como testimonio del devenir de la obra, mediante pigmentos inorgánicos.
- En el exterior del arcosolio se reintegraron las lagunas menores y se entonaron del mismo modo que las ya descritas. En las mayores se decidió no intervenir, puesto que la escena se encontraba

bastante perdida, lo que imposibilitaba su continuidad de reintegración cromática.

10. Protección final, mediante resina acrílica Paraloid B-72, diluida al 2-3 % en acetona, aplicada por impregnación y que permite una superficie que satura el color pero que evita brillos (**Figura 4**).

#### DESCRIPCIÓN Y ESTILO DE LA PINTURA GÓTICA

Sobre un fondo oscuro perlado de flores de lis blancas sobre círculos rojos, se dispone el Crucificado en el eje de la composición, flanqueado por tres figuras a cada lado. Las dos inmediatas, nimbadas, corresponden a la Virgen y San Juan. Las otras, más pequeñas y en actitud orante, quizá aludan a los patronos de la obra, se distinguen un caballero y una dama. El sol y la luna, en el vértice del arco apuntado, culminan la escena en torno a la cartela de la cruz (con la leyenda *ih[esu]s*). Destaca la figura del Cristo, nimbado, cuya blancura resalta sobre la oscuridad del fondo, en violento escorzo, atravesado por tres inmensos clavos, cabeza ladeada a la derecha y paño de pureza decorado con algún lunar. Estas pinturas forman un bello conjunto, armonioso y de sereno dramatismo.

Desde un punto de vista estilístico, estas pinturas se encuadran en el estilo gótico lineal, corriente que destaca por el predominio del dibujo, delicado tratamiento de los ropajes, figuras planas y ausencia tanto de sombras como de estridencias cromáticas. Se advierten claros paralelismos con un Calvario y unas escenas de Pasión del claustro de la catedral de Pamplona, fechadas a mediados del siglo XIV (2). Las similitudes son prácticamente idénticas en el Crucificado, con la misma torsión del cuerpo, los grandes clavos y el cruce de los pies, a pesar de lo cual retrotraemos la cronología de las pinturas de San Esteban. Si estas se hubieran realizado, como deducimos, hacia mediados del siglo XV, se trataría de un ejemplo sumamente tardío de permanencia de este estilo, aspecto significativo pero entendible en el contexto de la pintura mural sanestebeña (3) (**Figura 5**).

#### PROTECCIÓN Y PROPUESTA EXPOSITIVA

Vista la importancia de las pinturas, planteamos dignificar su exhibición mediante un soporte que cumpliera simultáneamente las funciones de protección, impidiendo que se pudieran tocar, y de proporción de una mínima información que permita valorarlas. Dicho soporte, diseñado *ad hoc*, absolutamente reversible y sin anclajes ni en el muro ni en el suelo de la nave, remataría la intervención del Proyecto Cultural *Soria Románica* en el arcosolio, dejando memoria de los criterios seguidos y facilitando el mantenimiento futuro de ese espacio.

La pieza, diseñada en acero terminado en una tonalidad acorde al lugar y al conjunto pictórico, se concibe como un ligero atril, con su cara superior informativa, y a través de cuyo frente es perfectamente perceptible el peto de piedra de cierre del arcosolio, a excepción de la parte en que en su día se encontraba adosada la pilastra. El apoyo del atril en este sector izquierdo de su frente, a diferencia del de su sector derecho, constituido por un simple pliegue de chapa, adquiere aquí un aspecto de volumen parcialmente cerrado, que contribuye a recordar la ubicación y la proporción de la anterior pilastra. Este volumen permite alojar y ocultar a su vez el necesario sistema de retroiluminación de la superficie informativa de la cara superior del atril, que queda confinada en esta mitad izquierda del mueble. De este modo, podría decirse que del lugar donde anteriormente se alojaba la pilastra que ocultaba parcialmente el arcosolio y los restos pictóricos surge ahora la *luz* que ilumina al visitante. Este mueble-atril informativo no sobresale respecto del fondo de los bancos contiguos que se adosan al muro norte de la nave del templo. Su propio diseño aloja en sí mismo, oculto a la vista del observador, el sistema de iluminación específico de las pinturas murales, a las que igualmente trata de proteger con su volumetría frente a posibles contactos del espectador (**Figura 6**).

#### SECUENCIA DE INTERPRETACIÓN DEL ESPACIO DEL ARCOSOLIO (SIGLOS XV-XXI)

Sin pretender ofrecer una interpretación constructiva de todo el edificio, que entendemos mucho más compleja de lo que la bibliografía suele referir, vamos a partir del punto en que sobre la fábrica románica del muro norte de la nave se entierra a una persona a mediados del siglo xv (cornado acuñado *ca.* 1443) que encarga una pintura mural muy a propósito para la función funeraria de este espacio, un Calvario, cuya factura comprendería el tímpano del arcosolio, por encima del enterramiento, así como su intradós, para solemnizar su lugar de enterramiento. No sabemos si dicho arcosolio precedía o se construye *ad hoc*, pero reutiliza piezas de la fábrica románica enmarcando el perímetro del arcosolio por medio de un bocel. Posteriormente, se entierra a dos personas más. Una de ellas, quizá la que aparecía muy fragmentariamente en el nivel superior, a finales del siglo xv o principios del xvi (datada por una moneda hallada en la excavación, una blanca acuñada *ca.* 1497).

El arcosolio ya no contendrá más cuerpos. Como datos seguros, sólo sabemos que antes de 1711 el muro de la nave, en calado, se decora con un falso despiece de sillares de color amarillo, enmarcando con una línea del mismo color el perímetro del arcosolio. Ese mismo año se decora el entorno del arcosolio (al exterior con el alfiz perimetral que culmina en una tarja con cartela datada, e intradós compuesto por casetones figurados y policromados), y posiblemente se instala la venera formando conjunto con dicha decoración (no se puede asegurar que venera y pinturas

barrocas sean contemporáneas, aunque podrían serlo por estilo). En este momento (si no antes, pero no hay evidencias), se amortiza la sepultura y se recodifica este espacio, quizá por un interés puramente decorativo. Los libros de Carta-Cuenta de esta época, que existen, callan y no aluden a nada que pudiera relacionarse con este espacio (4).

La actuación final en la nave fue el ocultamiento de la armadura de madera de la nave por una bóveda de cañón con lunetos. La bibliografía fecha en el siglo xvii esta reordenación de la cubierta (5), pero se debe trasladar la fecha a un momento indeterminado entre los siglos xviii-xix, porque la pilastra que se adosa al muro para sostener la bóveda rompe las pinturas de 1711, y es de presuponer que no se destruiría al poco de haberse puesto. Nuestra hipótesis es que durante el siglo xix tuvo lugar la amortización de este espacio, rompiendo las pinturas de 1711, cuando se adosó la pilastra, lo que inutilizó este espacio y primó los criterios de simetría estructural a que en su momento nos referimos. Que los libros conservados, que recogen la documentación de ambos siglos, no ofrezcan ningún dato de una obra de tanta envergadura, ni referencia posterior a reparos, es un hecho extraño (6).

Ya en el siglo xxi, se descubre la pintura mural y se efectúa, con vistas a su exhibición, la restauración, de la que esperamos haber dado cuenta cabal en las páginas precedentes.

## NOTAS

\* El Proyecto Cultural *Soria Románica* es un plan de conservación, difusión y divulgación del Románico de la provincia de Soria que se desarrolla entre 2007 y 2010. La Junta de Castilla y León promueve y financia este proyecto, gestionado por la Fundación Duques de Soria, con la colaboración del Obispado de Osma-Soria, en virtud del convenio firmado por las tres instituciones. Más información en [www.soriaromanica.es](http://www.soriaromanica.es). El diseño de la propuesta, su gestión y la dirección de los distintos trabajos ejecutados se ha llevado a cabo desde el Proyecto Cultural *Soria Románica*. La retirada y restauración de la venera fue encargada por este Proyecto al equipo de restauradores dirigido por Francisco Javier Encinas Monje y Emma Sanz del Burgo. La retirada y sustitución de la pilastra la llevó a cabo la empresa Francisco Ruiz Cano S.L. Restauración Monumental. La excavación del sepulcro se dirigió y se ejecutó desde el propio Proyecto Cultural *Soria Románica*. De la restauración de las pinturas murales del arcosolio se encargó la empresa Granda. Talleres de Arte.

1. En la provincia de Soria, sólo la pintura gótica agredense está monográficamente estudiada: Cardona (2006). Sobre la pintura gótica en la ribera del Duero: Hernando Garrido (1998; 2002). Gutiérrez Baños (2006) en el territorio burgalés medieval, área a la que perteneció San Esteban de Gormaz. Sobre las pinturas de San Esteban de Gormaz ha escrito recientemente este último autor (2008). Teógenes Ortego (1959) publicó la primera reseña técnica sobre las pinturas góticas del ábside, justo cuando se descubrieron.

2. Reproducido en Lacarra (1996: 189).

3. También las pinturas del ábside de la iglesia de Ntra. Sra. del Rivero son muy retardatarias, manteniendo estilemas románicos cuando todo apunta a una factura del siglo xiv. Otros ejemplos bien conocidos de gótico lineal castellano son tardíos, aunque no tanto como el que nos ocupa. Valga como ejemplo el retablo de San Andrés de Añastro (Condado de Treviño, Burgos), seguramente realizado a finales del siglo xiv (Sáenz

Pascual, 1996) o las pinturas murales de la iglesia cántabra de Valdeolea y de la palentina de Valberzoso, estas últimas fechadas en 1483, asimismo de tradición de gótico lineal (Guerra y Marchena, 1996).

4. *Libro de Carta Cuenta (1626-1674)*, titulado “Libro de Tazmía del lugar de la Muela” (Archivo Histórico Diocesano de El Burgo de Osma, Libro 402/30). A pesar del paréntesis cronológico que se recoge en la descripción del libro, la documentación se extiende hasta 1724. El único mandato episcopal que registra la visita de 24 de noviembre de 1709 sólo recoge la necesidad de eliminar goteras. Las cuentas del mayordomo de 1714 (17 de febrero) no hacen alusión a ninguna actuación en la nave (sin foliar ambas referencias).

5. Hernando (2002: 876). Los libros de cuentas documentan la construcción de la artesa entre 1659 y 1660, si bien tampoco concluye nada, al ser un elemento independiente de la bóveda (AHDB.- 402/30 [s.f.]: 1669, diciembre, 3: Mandato de la visita: «Mandó su merced que se haga la obra del artesonado conforme está concertado con Martín Martínez, vecino de la villa del Burgo y maestro de obras». Dos años después, el 7 de julio [s.f.], el apunte del mayordomo recoge la obra: «Se le pasa en cuenta al dicho mayordomo 900 reales en que se concertó el artesonado de la iglesia y retejo, con orden del Tribunal; mostró carta de pago de Juan Esteban, maestro de carpintería y compañeros», con otros gastos asociados).

6. Los libros de Carta-Cuenta de la iglesia de Ntra. Sra. del Rivero comprenden desde 1626 hasta 1907, ininterrumpidamente.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARDONA JIMÉNEZ, V., *La pintura gótica en la Villa de Ágreda (siglo XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006.
- GUERRA DE VIANA, D.; MARCHENA RUIZ, M., «Pinturas góticas en Valdeolea», *Cuadernos de Campoo*, 3, 1996.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., «La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal», en E. J. Rodríguez Pajares y M.<sup>a</sup> I. Bringas López (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2006, pp. 273-300.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., «Pinturas murales medievales en San Esteban de Gormaz», *Celtiberia*, 58, nº 102, 2008, pp. 43-84.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., «Aportación a la pintura tardogótica en la ribera soriana del Duero: las iglesias de Castillejo, Rejas, Alcozar y San Esteban de Gormaz», *Celtiberia*, 92, 1998, pp. 275-306.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., «San Esteban de Gormaz. Iglesia de Nuestra Señora del Rivero», en M. Á. García Guinea y J. M.<sup>a</sup> Pérez González (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*, vol. II, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 876-882.
- LACARRA DUCAY, M. C., «La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses durante el siglo XIV», *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, 1987, pp. 425-447.
- LACARRA DUCAY, M. C., «Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia», *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas. Monumentos*, 15, 1996, pp. 169-193.
- ORTEGO, T., «Las pinturas murales de la iglesia del Rivero en San Esteban de Gormaz», *Celtiberia*, 17, 1959, pp. 127-131.
- SÁENZ PASCUAL, R., «Un ejemplo de gótico lineal tardío: el retablo de San Andrés de Añastro», *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas. Monumentos*, 15, 1996, pp. 471-481.

## CURRÍCULUM VITAE

**José Francisco Yusta.** Arquitecto y Director de la Oficina Técnica del Proyecto Cultural *Soria Románica*. Arquitecto por la ETSAN y Especialista en Patología, Conser-

vación y Restauración de Edificios (UPM). Miembro de la Academia del Partal. Redactor de los Planes Directores de la Catedral de El Burgo de Osma, el Yacimiento de Numancia y la Colegia de Santa María de Calatayud.

**Francisca Diestro.** Restauradora del Proyecto Cultural *Soria Románica*. Licenciada en Bellas Artes (especialidad Restauración y Conservación de obras de Arte) por la Universidad del País Vasco.

**José Ángel Esteras.** Arquitecto del Proyecto Cultural *Soria Románica*. Máster en Restauración Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Madrid. Coautor del Plan Director del Románico del Sur de Soria (2005-2006).

**César Gonzalo.** Arqueólogo del Proyecto Cultural *Soria Románica*. Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Valladolid.

**Josemi Lorenzo.** Historiador del Proyecto Cultural *Soria Románica*. Doctor en Historia Medieval por la Universidad Complutense, autor de numerosas publicaciones sobre distintos aspectos de la Edad Media (históricos, etnográficos y musicológicos).

**Inés Santa-Olalla.** Arquitecta del Proyecto Cultural *Soria Románica*. Arquitecta por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, especialidad de Edificación.

**Luis Miguel Sanz.** Infografista del Proyecto Cultural *Soria Románica*. Delineante Proyectista con especialidad en Edificios y Obras. Socio de la empresa de Infografía «Grupo Infográfico».

## FRANCISCA DIESTRO Y OTROS

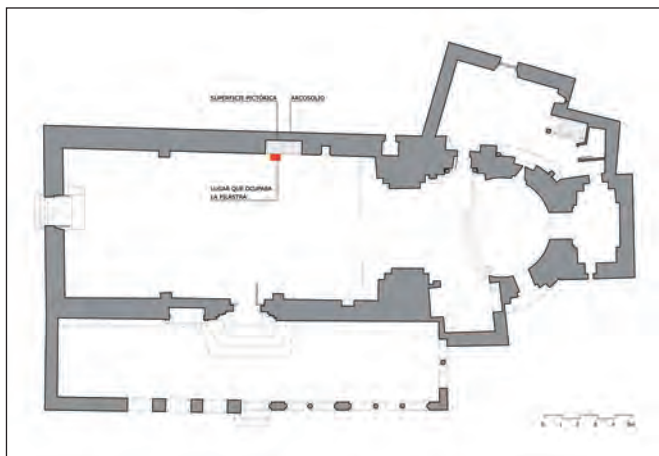


Fig. 1. Ubicación del lugar donde se ha llevado a cabo la intervención.



Fig. 2. Espacio intervenido (antes y después).



Fig. 3. Arcosolio excavado. Inhumación de mediados del siglo XV.



Fig. 4. Estado final (detalle).



Fig. 5. Calvario gótico (estado final).



Fig. 6. Recreación virtual de la propuesta expositiva.