

## INTERVENCIÓN EN PINTURA MURAL ROMÁNICA FRAGMENTADA. EL USO DE LOS REVOQUES PARA EL TRATAMIENTO DE SU IMAGEN

Mercè Marquès Balagué, *Krom Restauració, S. L.*  
correo-e: *mmarques.krom@gmail.com*

### PARTICULARIDADES DE LOS MODOS DE FRAGMENTACIÓN Y PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN

En muchos monumentos, las decoraciones murales pictóricas presentan una lectura incompleta: fragmentos dispersos en el muro, grandes lagunas y pérdidas importantes de material. Normalmente las pinturas murales románicas han desaparecido debido a remodelaciones decorativas del monumento. En estos casos, los fragmentos supervivientes se conservan por azar ocultos bajo otros revestimientos. En otros casos, la causa de la destrucción es el abandono del edificio que las alberga. En el territorio catalán también se dan los casos de los conjuntos pictóricos arrancados de los muros. Esta práctica habitual en la primera mitad del siglo XX extrajo la piel pictórica de importantísimos conjuntos románicos. Por tanto, podemos concluir que la fragmentación es una patología muy común en la mayoría de conjuntos de pintura mural medieval. Sin embargo, la fragmentación se presenta bajo distintas tipologías que se pueden agrupar en tres modalidades:

1. Fragmentos de decoración dispersos en el muro (la obra como fragmentos conservados).
2. Conjuntos pictóricos conservados pero con lagunas de dimensiones considerables (interrupción-transfiguración de la lectura).
3. Extracción de la capa pictórica pero conservación *in situ* de revocos románicos con restos de policromía (duplicidad de originales).

#### 1. Fragmentos de decoración dispersa en el muro

Este modo de fragmentación aparece en los casos en los que se han repicado los revestimientos del muro para «modernizar» el monumento con una nueva decoración. En las iglesias de Cataluña es muy común este tipo de modernizaciones barrocas. Otras causas de degradación han sido las catástrofes, los incendios o los derrumbes estructurales. Durante el siglo XV hubo una intensa actividad sísmica que implicó el derribo de partes importantes de iglesias medievales.

En estos casos de destrucción material, la apariencia de los muros es en general caótica. Los fragmentos de pintura supervivientes apenas son perceptibles. Están rodeados de restos de morteros con tonos y texturas

variados conviviendo con la estructura rectilínea del aparejo de las piedras del muro. La influencia de la visión desestructurada que ofrece la superficie, anula la percepción de los fragmentos de mural conservado que el observador apenas identifica (**Figura 1**).

De lo que se ha conservado en estos casos de degradación se puede extraer información relativa a la materia. Este primer nivel de interpretación de la obra se reduce a aportar los siguientes datos: gama de colores, tipo de mortero, estratigrafía de las capas, etc., datos todos ellos importantes para el especialista, pero insustanciales para el espectador diletante.

Según el sistema que adoptemos de presentación de la obra restaurada, estos fragmentos supervivientes pueden adquirir otro nivel de lectura. Este segundo nivel de interpretación puede inducir al observador a percibir los fragmentos con connotaciones fetichistas (1). En estos casos, se refuerza la idea de la importancia del fragmento por sí mismo: ya sea como testimonio de lo que hubo, con lo que adquiere valor por ser «materia antigua», concibiendo el fragmento como superviviente o bien otras lecturas similares que otorgan protagonismo a la degradación implícita en el fragmento que se exhibe como una rareza.

Una intervención de acabado más comprometida con la idea de la lectura global de la obra aspira a rescatar estos fragmentos del anonimato. Si se parte de la base innegable de que los fragmentos han perdido la vinculación con el contenido iconográfico del conjunto, podemos potenciar un tercer nivel de interpretación. Con nuestra intervención, los fragmentos pueden reorganizarse perceptivamente estableciendo una nueva relación entre los elementos dispersos para sugerir una agrupación presencial que posea eficiencia evocatoria.

Si optamos por esta última opción de presentación de la obra restaurada, el primer objetivo es «tranquilizar» la percepción del fondo para permitir el reconocimiento del fragmento; el segundo objetivo es potenciar la lectura del fragmento, empujando la conexión con el resto de la composición.

A modo de ejemplo, mostramos dos tipos de resultado de intervención:

*Caso 1:* en la pared se ve: fragmento rojo...piedra...gris (¿quizá un mortero?)...punto blanco... color ocre.

*Caso 2:* en la pared se entiende: zona roja de color de fondo sobre la cual hay un fragmento de carnación con un toque de luz blanca.

El segundo caso no proporciona una lectura completa, desde el punto de vista iconográfico, pero sí representa un nivel de lectura superior al caso 1.

## **2. Conjuntos pictóricos conservados con lagunas de dimensiones considerables (interrupción-transfiguración de la lectura de la obra)**

En esta situación las lagunas plantean un doble problema: el color de las lagunas y las formas artificiales que generan las zonas perdidas con respecto a la geometría de la composición románica.

La interferencia de las lagunas en la lectura será mayor o menor dependiendo de la forma, la distribución y la cantidad. Si interfieren profundamente en la sintaxis formal, pueden convertir la lectura fluida de una composición en un recitación sincopada en la cual algunos elementos existentes queden desvinculados de la narración. Esto sucede cuando las lagunas (que paradójicamente nos muestran las capas subyacentes) pasan a un primer plano visual haciendo retroceder la composición pictórica y restándole importancia (2).

Con respecto al problema del color de las lagunas, puede llegar a suceder que se trastoque el frágil equilibrio cromático de un conjunto. Por ejemplo, si estamos ante una composición construida con cinco colores distribuidos geoméricamente, y le añadimos el color del material de las lagunas que están colocadas aleatoriamente, nos hallamos frente a una distorsión no sólo de la composición geométrica, sino también del equilibrio cromático.

El objetivo de la intervención en estos casos es que la laguna no se convierta en figura y actúe como «figuratividad negativa» (3). Mediante nuestra intervención, la laguna ha de recuperar la condición de material de fondo sobre el cual se ha pintado la decoración, retrocediendo a un plano visual más alejado. Como vemos, las teorías del efecto de las lagunas expuestas hace ya años por los grandes teóricos de la restauración adquieren especial relevancia en la reflexión sobre intervención en pintura mural románica, justamente por las especiales características formales que la definen.

## **3. Restos de policromía y revoques conservados in situ después de los arranques de pintura (las capas profundas)**

Exponemos la tercera tipología de fragmentación de los murales. Quizá se trate de la más drástica, pero es la que rememora con más intensidad la obra inicial. Nos hallamos ante unos casos de bipolaridad del original. Por un lado, está el conjunto mural arrancado y conservado en el museo, descontextualizado de su entorno, y, por otro, permanece su «vestigio». Las capas profundas del mural arrancado que se han conservado en el lugar primigenio, en el espacio arquitectónico para el cual se diseñó la obra (**Figura 2**).

A finales de la primera década del siglo xx, se organizó una importante campaña de arranques de pinturas murales románicas. Esta campaña la

promovió la Junta de Museus de Barcelona para salvaguardar el patrimonio del expolio. Sin embargo, los arranques de pintura mural medieval se han seguido practicando, aduciendo problemas de conservación de los monumentos, durante todo el siglo xx.

Mediante la técnica de arranque por *strappo*, se extrae únicamente la capa pictórica y quedan *in situ* los revoques románicos junto con restos de los primeros estratos pictóricos aplicados durante la realización del fresco. Es muy amplia la información que nos pueden aportar estas capas subyacentes de la pintura, ya que revelan partes ocultas del original arrancado. Conviene recalcar la extrema importancia de la conservación y restauración de estos restos de policromía, así como de los revoques originales, ya que en general están infravalorados (**Figuras 3-4**).

Las capas profundas aportan información sobre la manera de trabajar del pintor. Se puede percibir su mano a través de los dibujos preliminares, nos muestran la planificación del artista para la elaboración de la obra. Asimismo, se puede observar la sucesión de las capas aplicadas, el aspecto de los morteros utilizados, su color y textura. El estudio de los restos de los estratos subyacentes dan la verdadera dimensión de los murales en términos milimétricos (no hay que olvidar los ajustes necesarios aplicados en los traspasos de los murales arrancados). La existencia de estas capas profundas corrobora la ubicación de los distintos fragmentos, que no siempre fueron bien documentados durante los procesos de arranque. Nos aportan el conocimiento de la verdadera magnitud perceptiva del conjunto ubicado en el espacio físico para el cual se concibió. En estos casos, después de realizar los procesos imprescindibles para garantizar la conservación de estos fragmentos tan valiosos, es fundamental la tarea de eliminar las interferencias visuales por nimias que parezcan (**Figuras 5-6**).

#### 4. Características formales de la pintura mural románica

De las diversas características formales de la pintura mural románica, remarcaremos dos aspectos que son fundamentales para relacionar el estado de degradación de una pintura mural y la intervención en cuanto a su presentación estética:

- el cromatismo,
- la organización compositiva que toma como base la geometría adaptada a la arquitectura.

Los colores básicos que se identifican a simple vista en los conjuntos de pintura mural son: blanco, negro, ocre-amarillo, rojo, azul y tierra.

Normalmente, estos colores básicos se emplean puros o haciendo mezclas simples de dos colores básicos; entonces aparecen el gris, el verde, el color carnación para las figuras y otras variantes. En general, el número de colores que percibimos oscila entre cinco y ocho, según cada

obra (4). Los contrastes entre los colores suelen ser extremos. Se ignoran los degradados suaves o las combinaciones sutiles. Los espacios pictóricos en los que se incluyen figuras aisladas o escenas se definen geoméricamente. Las figuras se representan con relación a un fondo de color único o dual; en estos casos, los colores de fondo se distribuyen en franjas casi siempre horizontales. El cambio de los colores en los fondos es un recurso más para diferenciar unas escenas de otras. En muchas ocasiones, son dos los colores que se alternan como fondo en la narrativa escénica.

La distinción entre fondo y figura (que puede ser un personaje o un objeto), no se produce porque el color del fondo sea más neutro y la figura se anteponga por contraste cromático. La diferenciación fondo-figura se percibe porque la segunda está remarcada por una sucesión de líneas que en su interior dibujan características morfológicas: pliegues en los ropajes; facciones, luces y sombras en las carnaciones o bien insinúan particularidades de los materiales representados: piel, plumas, madera, piedra, agua, tejidos, hasta llegar a representar el centelleo de las estrellas. Por tanto, las figuras destacan del fondo por la profusión de líneas que las caracterizan, no por el reclamo cromático del contraste con el fondo.

El lenguaje románico busca la contundencia a la vez que la regularidad. La gama cromática reducida, la repetitiva distribución de los colores y el recurso secuencial de las líneas convierten, hasta cierto punto en pre-visibles, los elementos que configuran una pintura mural románica en cada uno de los conjuntos.

Por lo que se refiere a las características de composición espacial de una pintura mural románica, podemos afirmar que existe un repertorio geométrico de fórmula compositiva que se adapta fielmente a la morfología arquitectónica del edificio. Las formas geométricas básicas adquieren una gran importancia visual en la distribución del espacio pictórico. Las secuencias repetitivas de las figuras geométricas se colocan a partir de un eje de simetría. La lectura se establece de arriba hacia abajo a la vez que desde el centro hacia la derecha y la izquierda. La figura principal se ubica sobre el altar y la composición del conjunto parte de este eje central.

En la parte superior del ábside, se halla la mandorla. Esta figura geométrica de grandes dimensiones tiene forma de elipse apuntada. Enmarca la Teofanía o representación principal. El excedente de espacio se distribuye habitualmente de la siguiente manera: una forma triangular se encaja sobre un registro de forma cuadrangular. Esta fórmula se repite a ambos lados de la almendra mística.

Otra figura geométrica muy recurrente en el repertorio románico es el círculo. Con círculos se dibujan los clipeos o medallones que enmarcan

el *Agnus Dei* o la *Dextera Domini*. Figuras ambas que se representan justo en el centro del intradós de los arcos triunfales. Estos medallones centran los ejes de simetría que organizan la composición a derecha e izquierda del espacio arquitectónico. Los círculos aparecen también distinguiendo las figuras santas o celestiales con los nimbos.

En las partes inferiores de la composición se usa como elemento recurrente la representación de cortinajes. La seriación del dibujo de los pliegues define una secuencia rítmica reiterativa. En muchas ocasiones, los cortinajes se engalanan con ornamentos circulares sobrepuestos a las formas de los pliegues del tejido representado.

En los muros verticales, bóvedas y arcos, el espacio se compartimenta normalmente en forma de rectángulos. Cada registro en el que se pintan las escenas se delimita mediante cenefas. Estas se componen por líneas paralelas en las que se dibujan elementos seriados, ya sean geométricos o bien de inspiración vegetal.

Tras esta somera descripción de las características formales de la pintura de esta época, podemos concluir que la pintura mural románica permite una disección formal que admite pocas variables, y que cualquier accidente que se introduce en este orden riguroso y compacto distorsiona la lectura y rompe el esquema. En definitiva, la estructura de la obra se desmorona.

## **5. El uso de revoques para el tratamiento de la imagen de la pintura mural románica fragmentada**

En los apartados anteriores se han descrito las características formales de la pintura mural románica, junto con los efectos de la degradación en la lectura de la obra. Quisiéramos añadir una reflexión sobre el papel del restaurador y su responsabilidad en la transmisión de la visión de la obra restaurada.

Durante el proceso de restauración de una pintura mural se adquieren una serie de conocimientos sobre la obra que escapan al observador aficionado o incluso al experto. La posibilidad de contemplación de la pintura desde una distancia muy próxima, la experiencia táctil del material que la constituye, el hecho de fotografiar, tomar medidas, el ejercicio de dibujar los elementos, todo ello aporta datos que proporcionan un conocimiento profundo de la obra. A diferencia de la iluminación fija que establece un entorno musealizado, durante los trabajos de restauración observamos la pintura con una iluminación cambiante. Podemos ver la obra con distintas intensidades y calidades de luz. Variando los ángulos de iluminación, observamos la superficie con luz rasante desde múltiples puntos de vista. La captación de las particularidades de la obra, aunque sea en los pequeños detalles, es lo que suma conocimiento.



A través de esta disciplina de observación e independientemente de la historiografía y del análisis iconográfico, la materia que constituye la obra se explicita. La información que se extrae de ella es inherente, aunque a veces la lectura no resulte fácil y no se muestre de una manera inmediata al observador.

La acumulación de conocimientos que ha aprehendido el restaurador durante la intervención le otorga, por tanto, un mayor nivel de comprensión que difícilmente podrá captar el observador común. De algún modo, se genera la responsabilidad de transmitir el conocimiento que la obra ha proporcionado. Es entonces cuando el nivel de compromiso profesional ultrapasa la mera conservación del material y provoca la necesidad de intervención en cuanto a presentación de la obra restaurada.

Si las claves de la lectura del restaurador parten directamente de la observación de la materia, parece lógico que la respuesta se dé a través de ella. Teniendo en cuenta que por encima de todo conviene preservar la materia original de la pintura lo más íntegra posible, sin interferencias ajenas.

La propuesta de intervención estética que se expone se basa en la intervención a través de los revoques de nueva aplicación. Planteamos desplazar el uso de la habitual reintegración pictórica que suele interferir en el conjunto de una manera excesivamente próxima al lenguaje pictórico a favor de una intervención que utilice el gran potencial plástico de los revoques. El objetivo no es utilizar los revoques a modo de una tinta neutra, al contrario, se trata de forzar el valor expresivo de los revoques sin otros colores que no sean los propios del material: la cal y el árido.

Según esta propuesta, la elección de los materiales es clave. En cuanto a la cal, conviene recordar que hay diferentes tipos de cal con diversas tonalidades de blanco. Existe además un juego infinito de mezclas de áridos, arenas con distintos colores y granulometrías. A veces conviene considerar la posibilidad de mezclar el mortero con otros áridos como la chamota (5) o incluso con partículas de impurezas que hallamos comúnmente en revoques antiguos, como el carbón, etc. Variando las proporciones de cal y árido en la elaboración del mortero, también conseguiremos diversos tonos, más claros o más oscuros.

Una vez se han elegido los materiales, el tratamiento de la laguna rellenada con el mortero ofrece también diversas posibilidades. Para obtener distintos tipos de acabado, el trabajo se centra en el tratamiento del revoque una vez aplicado: dar textura y raspar en los diferentes momentos del proceso de secado del material dará coloraciones resultantes muy variadas. El marcado de los revoques con incisiones, punzonadas o aplicaciones puntuales de cal teñida con el árido una vez seco el revoque, junto con la incidencia de la luz, provocará en la superficie luces y sombras. Si se trabaja recién aplicado el mortero, el efecto de repretar ligeramente la masa con la

herramienta atrae la cal hasta la superficie dejándola lisa, clara y ligeramente brillante. Como se puede ver, hay un amplio repertorio de recursos técnicos para conferir a los revoques unos valores expresivos que colaboren en facilitar la lectura de la obra restaurada.

Después de apurar la técnica de elección de los materiales y la aplicación de los revoques, lo fundamental es discernir dónde conviene intervenir. La comprensión íntegra del conjunto mural, es decir, sus características, el estado de deterioro en que nos ha llegado, su relación con el entorno arquitectónico, la perspectiva desde la cual el observador contemplará la obra, han de guiar en cada caso el proyecto de intervención en cuanto a la presentación de la obra restaurada.

En definitiva, la propuesta metodológica consiste en exprimir la capacidad expresiva de la zona de pérdida de material y mantener pulcra-mente, sin intervención, el original conservado.

La presentación oral en el Congreso muestra las actuaciones realizadas en cuatro conjuntos murales románicos muy fragmentados:

- Sant Climent de Taüll: restauración en la cual se recuperaron fragmentos inéditos y se intervino en la restauración de las capas profundas de las pinturas arrancadas en 1929.
- Monasterio de Sant Quirze de Colera y Cripta de Moror: dos casos de intervención en pinturas murales muy fragmentadas.
- Sant Pere de Llorà: conjunto en el que únicamente se conserva la parte inferior de las pinturas gracias a permanecer ocultas por los sucesivos estratos de pavimentación de la iglesia.

El denominador común en los cuatro casos es el estado de fragmentación que dificultaba enormemente la lectura de las obras.

El propósito de la comunicación oral es mostrar, a través de los ejemplos citados, cómo se ha ajustado de manera diferente a cada obra el sistema de presentación final partiendo de la base de la obra como «fragmento conservado».

## FICHAS TÉCNICAS DE LAS OBRAS

### *Sant Climent de Taüll*

Ubicación: Taüll. La Vall de Boí. Comarca de la Alta Ribagorça. Provincia de Lérida.

Datación de las pinturas/fecha de consagración del templo: c.1123.

Restauración: Encargo de la Generalitat de Catalunya a la empresa Arcor. Año 2000-2001.

Equipo de restauración: Maria Teresa Egea Giménez, Natalie Le Van, Dominique Luquet, Esmeralda Rodríguez Giménez, Kay Louise Stiles y Mercè Marqués Balagué.



*Sant Quirze de Colera*

Ubicación: Rabós. Comarca del Alt Empordà. Provincia de Gerona.

Datación de las pinturas: siglo XII.

Restauración: Encargo de la Generalitat de Catalunya a Mercè Marquès. Año 2006.

Equipo de restauración: Chantal Bruach Manzano, Natalie Le Van, Mercè Marquès Balagué.

*Sant Miquel de Moror*

Ubicación: Moror, Comarca del Pallars Jussà. Provincia de Lérida.

Datación de las pinturas: siglo XII.

Restauración: Encargo de la Generalitat de Catalunya y del Ayuntamiento de Sant Esteve de la Sarga a Krom Restauració, S. L. Diversas campañas: 2006-2007-2008.

Equipo de restauración: Marta Corberó Marconot, Raquel García Banús, Elisabeth García-Talavera, Cecilia Sabadell Noguera y Mercè Marquès Balagué.

*Sant Pere de Llorà*

Ubicación: Llorà, Comarca del Gironès. Provincia de Gerona.

Datación de las pinturas: siglo XII.

Restauración: Encargo de la Diputación de Gerona a Krom Restauració, S. L. Año: 2008 [obra en curso].

Equipo de restauración: Marta Corberó Marconot, Raquel García Banús, Cecilia Sabadell Noguera y Mercè Marquès Balagué.

**NOTAS**

1. Nos remitimos a la siguiente cita: «...caeríamos nuevamente en aquel fetichismo del fragmento que representa uno de los aspectos más descorazonadores de nuestra actitud ante el arte y que también afecta negativamente a numerosas restauraciones arquitectónicas inspiradas en el llamado “rigor”», en Humberto Baldini, *Teoría de la restauración y unidad metodológica*, Volumen 1, Fiesole (Florencia), 1997.
2. La psicología de la *Gestalt* de la que se han nutrido C. Brandi y H. Baldini en sus reflexiones ha estudiado ampliamente las relaciones fondo-figura en las leyes de la percepción visual.
3. Término usado por Cesare Brandi, *La restauración. Teoría y aplicación práctica*, Valencia, 2008, p.112.
4. En casos excepcionales como en Sant Climent de Taüll, la gama se amplía ligeramente. Se usan dos tonalidades de rojo distinto, se aplica hematites en la base que se cubre con cinabrio para conseguir un rojo intenso.
5. Se denomina ‘chamota’ al material refractario obtenido de arcilla cocida que se añadía al mortero para mejorar su comportamiento físico.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, 6ª edición, Madrid, Alianza Forma, 1985.  
BALDINI, H., *Teoría de la restauración y unidad metodológica*, Fiesole, Nerea-Nardini, 1997 (Colección Arte y Restauración, vol 1 y 2).

- BRANDI, C., *La Restauración, teoría y aplicación práctica*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- CARBONELL, E., *La pintura mural románica*, Barcelona, Hogar del Libro, 1984 (Coneguem Catalunya/5).
- GARATE, I., *Artes de la cal*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1993.
- GARCÍA, O. *et al.*, *Guía práctica de la cal y el estuco*, León, Editorial de los Oficios, 1998.
- MORER, A.; FONT-ALTABA, M., «Materials pictòrics medievals», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993. p.71
- PAGÈS, M., *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2005.
- PAGÈS, M., *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2009.

### **CURRÍCULUM VITAE**

---

Licenciada en Bellas Artes, trabaja en restauración desde 1981. Desde 1986 se ha especializado en pintura mural, y ha recibido encargos de las siguientes administraciones: Generalitat de Catalunya, Arzobispado, Ayuntamientos y Diputación. Becada del ICROM en 1995. Codirectora de la empresa Arcor hasta el año 2005. En la actualidad es directora de la empresa Krom Restauració, S. L.

## MERCÈ MARQUÈS BALAGUÉ



**Fig. 1.** Interior de la iglesia de Sant Pere de Llorà, con gran parte de los revestimientos románicos repicados. Únicamente se conserva la parte inferior de la decoración del ábside central y un fragmento de decoración de la absidiola.



**Fig. 2.** Interior de la Iglesia de Sant Climent de Taüll. Revestimientos románicos de los arcos triunfales. Aspecto antes de la restauración de una de las zonas donde se realizaron los arranques de la pintura mural.



**Fig. 3.** Escena de *Lázaro con el perro*. Fragmento de mural arrancado de la Iglesia de Sant Climent de Taüll expuesta en el MNAC. ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà.



**Fig. 4.** Restos del arranque de la escena de *Lázaro con el perro*. Capas profundas conservadas en la iglesia de Sant Climent de Taüll después de la restauración.



**Fig. 5.** *Dextera Domini*. Fragmento del mural arrancado de Sant Climent de Taüll expuesto en el museo. ©MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà.



**Fig. 6.** Centro del arco triunfal de la iglesia de Sant Climent de Taüll. Restauración de las capas profundas de la *Dextera Domini* conservadas *in situ*.