

RIPOLL · CUIÑA · TULEBRAS

RESTAURACIONES de la **fundación JUAN MARCH**



1971/72

FJM
A
Rip

FJM-A-Rip

Ripoll, Cuiña, Tulebras, restauracio

1031479





Fundación Juan March

RIPOLL CUINA TULEBRAS RESTAURACIONES

1971|72



TEXTOS DE
JOSE MARIA CABRERA GARRIDO
MANUEL CHAMOSO LAMAS
JOSE MARIA RECONDO, S. J.

RIPOLL
CUIÑA
TULIBRAS
RESTAURACIONES

1971/72



TEXTOS DE
JOSE MARIA CERREJA GARRIDO
MARTÍN GARCÍA LÓPEZ
JOSE MARIA BORDO, S. J.

La Fundación Juan March, que tan finas muestras de sensibilidad viene dando por cuanto afecta a la conservación del Patrimonio Cultural de España, deja testimonio en este libro al que estas líneas sirven de presentación. de tres de sus más recientes e importantes realizaciones, concretadas en la singular fachada del Monasterio de Santa María de Ripoll, secundando con ello la preocupación y atención que, desde 1961, ha venido demostrando de manera ininterrumpida por este singular monumento la Dirección General de Bellas Artes y haciendo posible, con su generoso mecenazgo, la realización de un delicado tratamiento que, si no definitivo, garantizará por unos lustros la conservación de su fachada; la Iglesia románica de Cuiña, en Galicia, en la que sobre consolidarse el monumento románico, tras haberse liberado de aditamentos extraños, se han descubierto importantes pinturas murales y, el Monasterio Cisterciense de Tulebras, en Navarra, salvado de la ruina por el entusiasmo y el celo de su Comunidad, celo y entusiasmo que encontraron bien pronto eco en el Patronato de la Fundación.

Al ofrecer hoy el testimonio de la labor realizada en una parcela de su multiforme actividad, que se extiende a múltiples aspectos y que afecta a toda la geografía de España, la Fundación Juan March, y cuantos con ilusión y eficacia colaboran en ella, tienen motivos para sentir la satisfacción de la "obra bien hecha" y de haber contribuido, muy

presentación



eficaz y oportunamente, a la salvación y puesta en valor de tres monumentos bien representativos de nuestro Patrimonio Cultural.


Gratiniano Nieto

La Fundación Juan March, que sus fines consisten en promover
y fomentar los estudios de la cultura de España y de las
artes y ciencias, y en general, en el desarrollo de la
cultura española y de la cultura de España en el extranjero.
El presente documento es un informe de la Comisión de
Investigación y de Estudios de la Fundación Juan March
sobre el estado de la cultura de España en el extranjero.
El informe se divide en tres partes: la primera trata
de la cultura de España en el extranjero, la segunda
de la cultura de España en el extranjero, y la tercera
de la cultura de España en el extranjero.

El presente informe se divide en tres partes: la primera
trata de la cultura de España en el extranjero, la
segunda de la cultura de España en el extranjero,
y la tercera de la cultura de España en el extranjero.
El informe se divide en tres partes: la primera
trata de la cultura de España en el extranjero, la
segunda de la cultura de España en el extranjero,
y la tercera de la cultura de España en el extranjero.

Prescripción





El Programa para la Conservación de la Portada de Ripoll ha sido realizado bajo la dirección de D. Gratiliano Nieto Gallo, actuando como Jefe del Programa D. José María Cabrera Garrido, habiendo colaborado en el mismo D. José Sánchez Meseguer, D.^a María Antonia Díez Balda, D. Juan Laguna Vélez, D. Santiago Ferrete y D. Jerónimo García Gallego.

Su realización no habría sido posible sin el constante apoyo y colaboración del Arquitecto Conservador del Monumento, D. Alejandro Ferránt y el Aparejador D. José María Valero Yago, quienes han seguido muy de cerca la evolución de los trabajos y nos han facilitado ampliamente las innumerables necesidades que en personal de obra, materiales, carpintería, etc., se han ido presentando.

D. Juan Ainaud de Lasarte, Director de los Museos de Arte de Cataluña y D. Eduardo Ripoll, Director del Museo Arqueológico de Barcelona, así como D. Miguel Oliva Prat, Director del Museo Arqueológico de Gerona, han sido parte fundamental del Programa gracias al continuo diálogo mantenido sobre todas y cada una de las operaciones técnicas que se han realizado.

La Dirección General de Bellas Artes ha hecho posible la realización de los trabajos a través de la Comisaría General del Patrimonio Artístico y del Instituto de Conservación de Obras de Arte, que depende de ella y al que pertenecen los técnicos que han intervenido. La visita efectuada por el Comisario General, D. Jesús Silva Porto, durante los trabajos verificados en la Portada, ha supuesto una importante ayuda.

Las últimas realizaciones fueron patrocinadas por la Fundación Juan March.

En España, uno de los Monumentos más afectados por el «cáncer de la piedra» (1) es la Portada de Ripoll, obra maestra del arte románico.

El programa de estudios realizado a lo largo de los diez últimos años por iniciativa de la Dirección General de Bellas Artes, y con mayor intensidad en los dos últimos por el apoyo económico de la Fundación Juan March, en su Programa 1971, sobre «Alteración y Conservación de los materiales pétreos en los Monumentos Históricos», ha permitido conocer con exactitud la naturaleza y la estructura de la Portada y de los materiales que la componen, determinar las causas de alteración que han actuado, los efectos resultantes y los métodos más convenientes para su conservación.

El tratamiento aplicado a la Portada se ha realizado en tres fases principales: la primera, iniciada en noviembre de 1964 por la Dirección General de Bellas Artes, consistió en la fijación, limpieza y consolidación de la superficie esculpida utilizando como consolidante una disolución acrílica (2); las fases segunda y tercera, desarrolladas bajo el patrocinio de la Fundación Juan March, han consistido esencialmente en lo siguiente:

Fase segunda (julio-septiembre 1971): sujeción de la Portada, limpieza y restauración de algunos detalles escultóricos, análisis del sistema de construcción, aplicación de sistemas contra la humedad y otros detalles referentes a las pinturas murales en el trasdós, etc. También se procedió a la consolidación y protección de algunos de los capiteles del Claustro.

(1) La UNESCO inició el 2-6-64 una campaña mundial para salvar los Monumentos en peligro y «El Correo», de la UNESCO, sumó sus esfuerzos consagrandole a ella los números correspondientes a diciembre (1964), enero (1965) y junio (1968). También *muerre la piedra, El Partenón en peligro, Borobudur, un gran santuario búdico amenazado por la destrucción*, son títulos de algunos de los artículos aparecidos y escritos por los más eminentes especialistas.

(2) Ver a este respecto Informes y Trabajos del ICCR, vol. 5, Madrid (1965), y Monumentum, ICOMOS, vol. I, París (1967).

Fase tercera (febrero-marzo 1973): Acoplamiento en los arcos del pórtico de un cerramiento acristalado e instalación de un sistema de control del clima en el área del pórtico, quedando así protegido de la acción directa de los agentes climáticos externos.

Independientemente a esto, el Ayuntamiento de Ripoll ha puesto fin a la circulación de agua por el canal que pasa frente a la Portada, lo que se integra en un programa más amplio de mejora en el entorno urbanístico del Monasterio.

Las operaciones realizadas en las dos últimas fases se desarrollaron con arreglo al siguiente tratamiento de conservación:

Primeramente, se eliminó el polvo acumulado durante los siete últimos años utilizando un aspirador potente y la acción mecánica de cepillos de pelo blando, procediéndose a sustituir, en algunos puntos, el rejuntado externo con cemento rápido por una masilla a base de resina acrílica y áridos, más entonada con la piedra de la Portada.

Las filtraciones de agua de lluvia en el tejadillo del pórtico goteaban sobre el trasdosado de la Portada. Se cubrió el maderamen con fibra de vidrio y resina poliéster, tapándolo nuevamente con tejas que aseguran una buena protección de la resina.

El desplome que acusaba la Portada en el extremo superior derecho, separado del muro unos 15 cm. y rejuntado con cemento rápido unido a que en toda la parte superior de la Portada hay unos 40 cm. de material de relleno, escombros, yesones, etc., acumulados sobre el trasdosado original de cantos rodados, exigió la sujeción de la Portada, afianzándola con grapas metálicas al muro del templo.

Una vez asegurada la estabilidad estructural, se procedió a eliminar los escombros, dejando al descubierto la superficie original del trasdosado que tiene una gran porosidad y asegura una buena ventilación del trasdós de la Portada. También se ha eliminado el yeso con que estaban rejuntados algunos de los plafones próximos al Pantocrator.

Al quitar los escombros quedaron al descubierto las arcuaciones lombardas originales con revoco de mortero de cal alisado con paleta y restos de pintura mural, lo que supone un elemento de gran valor documental.

Eliminar el muro del templo sobre el que se adosa la Portada suponía problemas estructurales difíciles de resolver. De acuerdo con el Arquitecto Conservador del Monasterio, don Alejandro Ferránt, se estimó conveniente hacer unas catas en el muro de la iglesia que permitiesen estudiar el trasdós de la Portada. Sobre la pared hastial de las

catas A y B se observa que el muro de la Iglesia está hecho con piedra de cantera del país, envuelta en mortero de cal de buena calidad; el trasdosado de la Portada, explorado a niveles de planta y coro, está realizado con cantos rodados de río de gran tamaño y recibidos con poco mortero pobre de cal. Tras la Portada, el muro de la Iglesia presenta un paramento con restos de revoco hecho con mortero de cal alisado con paleta, que se conserva más abundante en las zonas altas.

La portada de piedra arenisca está compuesta por plafones de aproximadamente 25 cm. de espesor y por impostas que penetran hasta 60 cm. No se han encontrado restos de ningún mortero de recibo, aunque por el exterior están rejuntadas a veces con cemento rápido (3) En el trasdós, la piedra arenisca presenta frecuentes exfoliaciones y una ligera arenización de la superficie. El conjunto se nos muestra prácticamente seco.

Se ha restaurado, por tanto, la ventilación por el trasdós de la Portada, asegurada por la enorme porosidad del trasdosado con cantos rodados de gran tamaño; por otra parte, las catas de exploración A y B se han convertido en chimeneas de ventilación (4), cerrando las aberturas en el paramento interior del muro de la Iglesia con un espesor de muro inferior al original y disponiendo de rejillas metálicas en los extremos superior e inferior del conducto; la rejilla inferior, colocada dentro del Templo, va provista de una tapa ajustable que permite regular el caudal de aire.

A fin de estudiar el posible aporte de humedad y sales procedentes del suelo, se tenía previsto examinar la cimentación de la Portada y, si fuese necesario, aislarla del cimiento, cortando e intercalando una lámina impermeable continua.

Se procedió a excavar la zanja a todo lo largo de los cimientos, según se indica en el plano de la figura 16. El apoyo de la Portada está hecho con bloques de piedra arenisca similar a la de la Portada, algunos de los cuales son materiales procedentes de otras construcciones (5).

La Portada se encuentra prácticamente aislada del cimiento por el zócalo de piedra arenisca y cemento rápido, idéntico a la piedra del umbral actual, que sabemos fue adosado hacia 1890. Por otra parte, el contenido en humedad de la arenisca del basamento es muy bajo y creemos por tanto que no se justifica la pretendida necesidad de cortar la Portada y aislarla. Lo que hemos hecho es dejar vacía la zanja practicada, cubriéndola con el pavimento de losas apoyadas en pilares, a fin de que actúe como canal de ventilación a través de unas salidas

(3) Todas las reparaciones con cemento rápido que encontramos en la Portada y en sus entornos, parecen preceder de la restauración del Monasterio realizada por el Arquitecto Elías Rogent (1886-1893).

(4) La ventilación forzada de las chimeneas practicadas, al actuar de forma difusa a través del espesor del trasdosado, superior 0,6 m., no puede producir sobre la Portada efectos localizados.

(5) Las piezas del cimiento acotadas a 54 y 21 cms. bajo el nivel del suelo (localización en el plano: $y = 6$, $x = 8$; $y = 6$, $x = 15$), son dos medias columnas del mismo tamaño.

con rejillas metálicas, situadas a unos 25 cms. sobre el paramento exterior del muro de la Iglesia, a izquierda y derecha de la Portada.

La excavación en el entorno de los cimientos no ha dado ningún tipo de material arqueológico, suelto, pero nos ha permitido observar los siguientes datos: En primer lugar, la Portada monta sobre las losas de un umbral, anterior por tanto a ella, que llevan las marcas correspondientes a la sujeción y sistemas de cierre de una puerta que dejó de existir al colocarse la Portada, ya que los ejes de giro de la puerta están muy dentro de las cornisas de la misma; bajo este umbral antiguo continúa el muro del templo con paramento regular (ver sección b-b') hasta una profundidad explorada de 1,5 m. en que se observa un saliente en el muro y, sobre el suelo, un estrato de mortero de cal y arena (ver sección d-d'). A ambos lados izquierdo y derecho de la Portada, hemos comprobado la existencia de unos pozos (6) de 1,6 m. y 3,8 m. de profundidad, respectivamente, en los que se observa que el paramento del muro es cantería perfectamente aplomada y que no puede ser considerada como cimentación (7).

Finalmente, adosada a la arquería del pórtico, se ha instalado un acristalamiento que asegura una eficaz protección de la Portada contra las duras condiciones climáticas invernales. El proyecto es del Arquitecto D. Alejandro Ferránt, siendo elaborado por el constructor de Barcelona, D. Calixto Cruz, y supervisando el trabajo el Aparejador D. José María Valero Yago.

Destacamos el sistema de colocación, a ejes de pilstras por el interior del pórtico, que dirige el esfuerzo mecánico sobre el paramento y no sobre los pilares. El acondicionamiento climático del pórtico así cerrado ha sido estudiado por los ingenieros especialistas de dos importantes empresas de Ripoll, bajo el patrimonio de la Junta de Obras del Monasterio, habiendo recibido el proyecto la aprobación del Sr. Arquitecto.

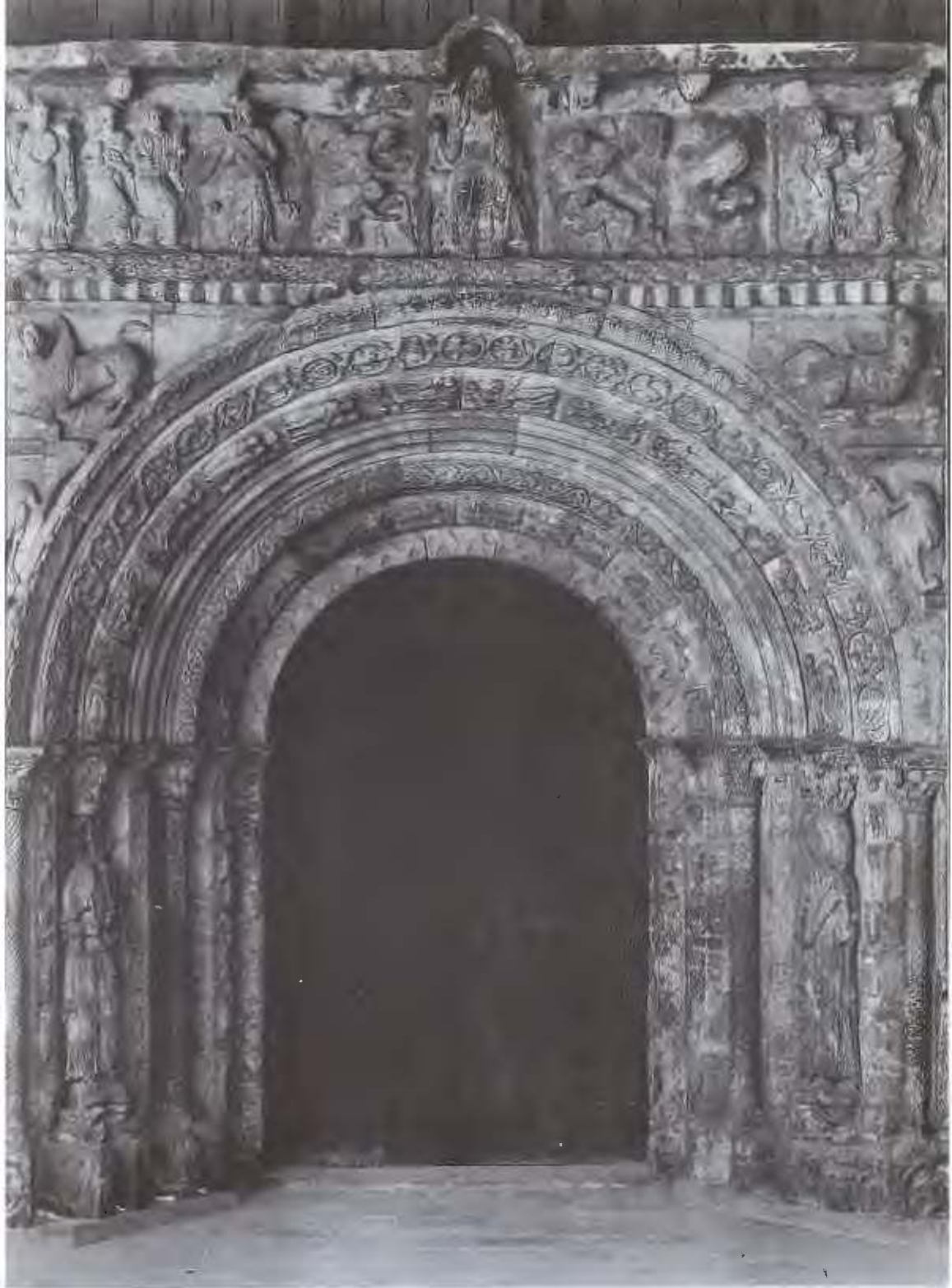
Sólo queda por observar que el canal que alimenta la fábrica contigua al Monasterio ha sido suprimido después de ser demolida la fábrica, todo lo cual se integra dentro de un programa más amplio fuera del nuestro.

Por último, también fueron tratados los capiteles (serie bíblica) en el Claustro del Monasterio. En 1964 se experimentó un tratamiento consistente en una consolidación en profundidad con disolución de resina acrílica, secado con infrarrojos y, una vez caliente la piedra, tratamiento final de impermeabilización con cera de abejas fundida en las zonas de penetración del agua. Comprobada la eficacia de este método durante los últimos años, hemos procedido a aplicarlo a la serie completa.

JOSE MARIA CABRERA GARRIDO

(6) Estos pozos se pueden considerar osarios, pues hay cajones con huesos humanos en gran cantidad; están cubiertos por una bovedilla de ladrillo hueco, lo que nos asegura que han sido cubiertos después de 1938, pues antes no había en España este material.

(7) Estas dos zonas corresponden a la parte que se encuentra bajo las torres del Monasterio. Aunque no parece haber sido construida para cimiento, puede haber sido utilizada, por relleno, para tal fin, dada la mayor presión que ha de soportar bajo las torres.



La Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll, al iniciarse el Programa de Conservación patrocinado por la Fundación "Juan March" en 1971.

El presente es un documento de la Fundación Juan March, Madrid, España, 1974.

Este documento es propiedad de la Fundación Juan March, Madrid, España, y no puede ser reproducido ni distribuido sin el consentimiento expreso de la Fundación Juan March, Madrid, España.



Detalle de la Portada, en 1964, mostrando el alto grado de alteración de la piedra.



Otro ejemplo de la alteración de la Portada.



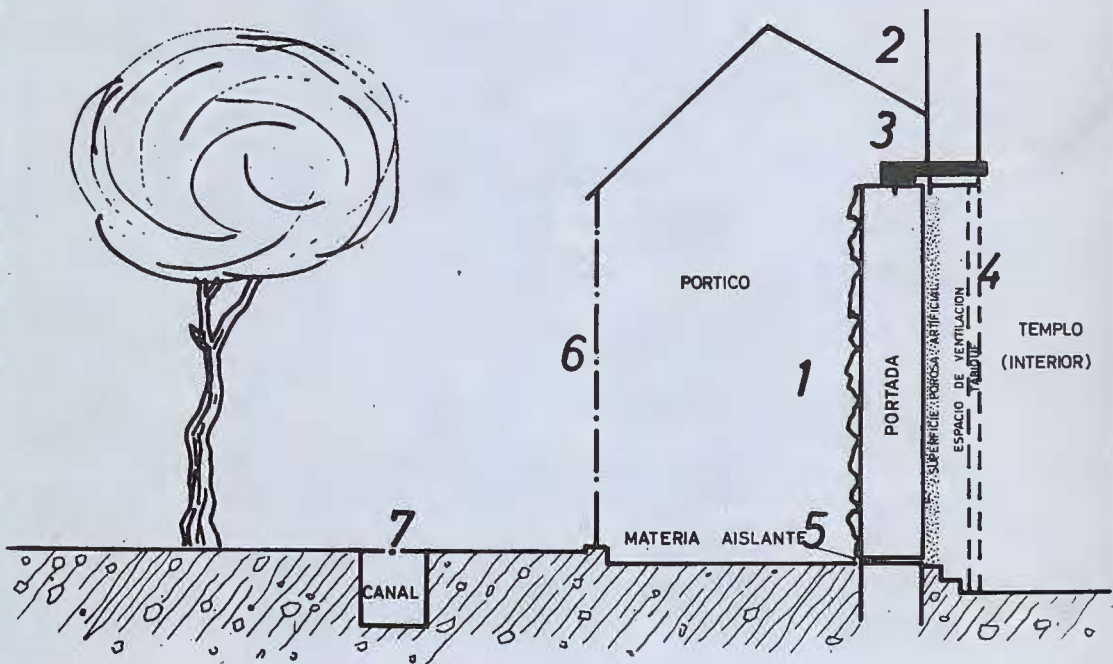
Detalle de la pintura mural en las arcuaciones tras la Portada.



Aspecto general de la parte superior del trasdosado tras eliminar el relleno.



Un momento del lavado con xileno.



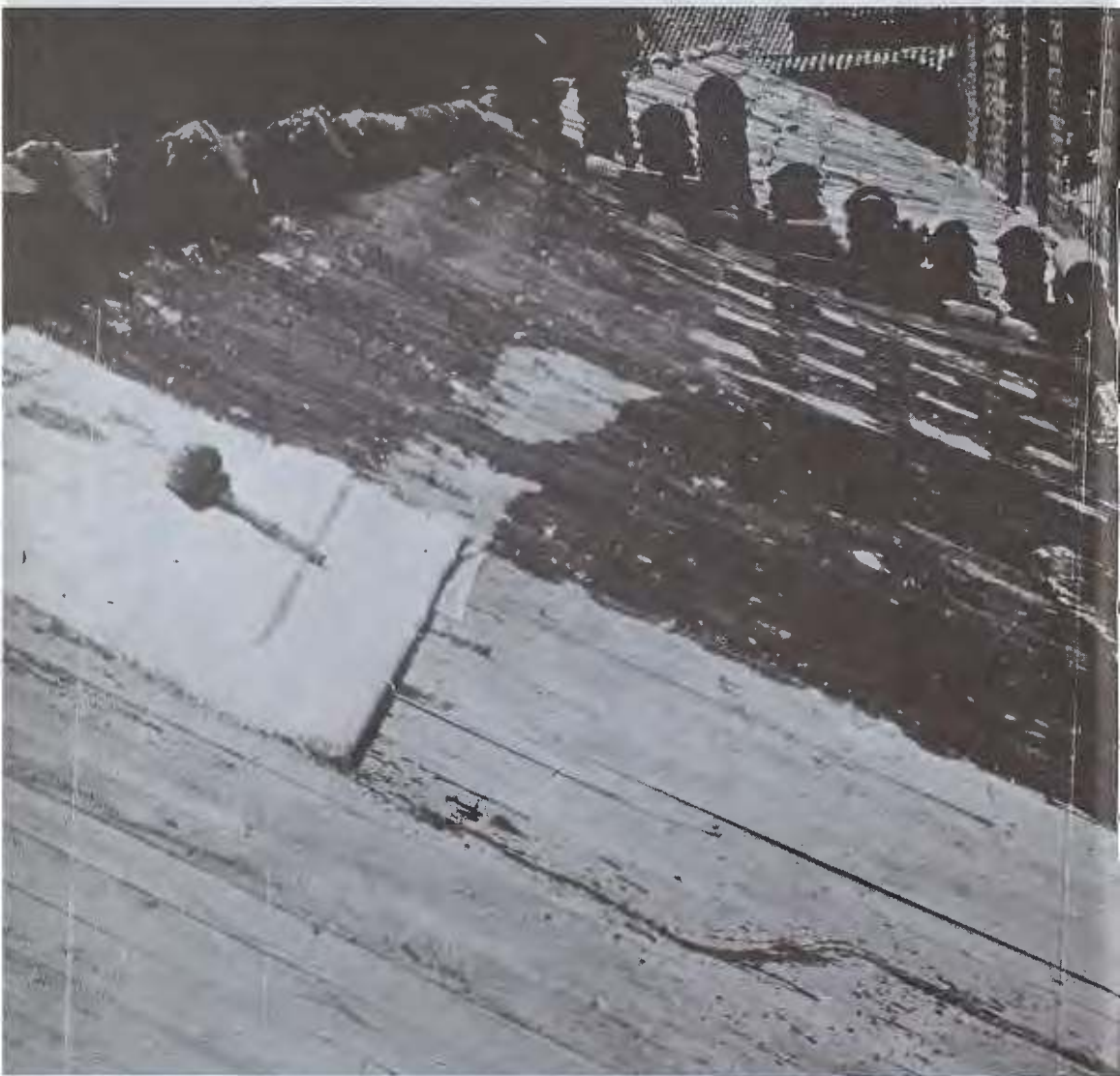
Esquema mostrando las distintas operaciones a realizar. El objetivo principal del tratamiento es aislar la Portada de todos los elementos estructurales capaces de comunicarle humedad y sales; luego, interesa colocar un cerramiento acristalado que permita controlar el clima en el pórtico.



Después de la aplicación del disolvente xileno, la Portada se ha envuelto en un plástico fino a fin de disminuir la velocidad de evaporación y evitar la acumulación de resina en su superficie.



Detalle del Pantocrator después de eliminar parcialmente la pintura negra del rostro.



Aspecto del tejado durante los trabajos de impermeabilización.





(Arriba): Vista lateral de la Portada mostrando la parte superior que acusa un notable desplome. (Abajo): Detalle del punto señalado con una flecha, mostrando una separación anormal de 10 cm, rejuntada con cemento.



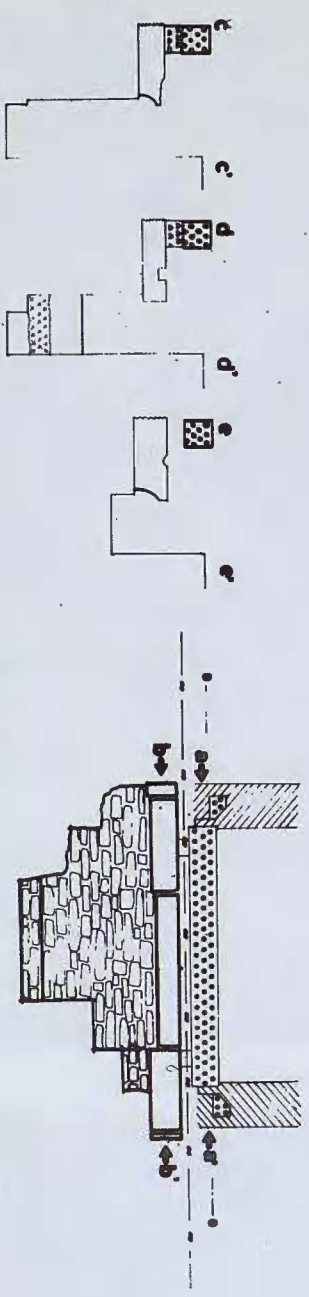
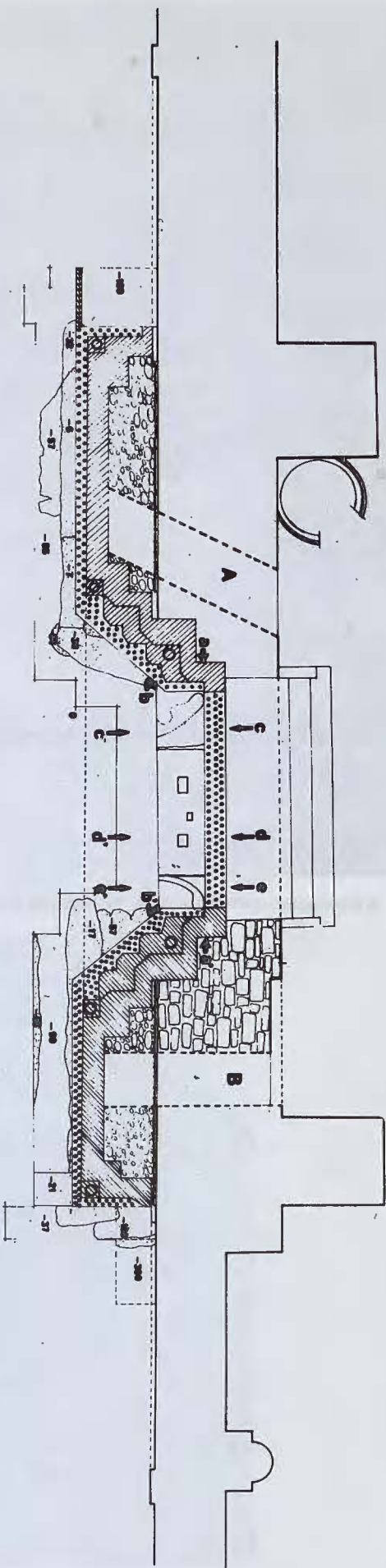
Aspecto general del relleno de escombros en la parte superior de la Portada.

Durante la operación de desescombro de la parte alta de la Portada y distribución de las grapas metálicas colocadas para sujetarla.













Las arcuaciones lombardas tras la Portada siguen la serie de las del muro.



A y B-cotas practicadas en el muro de la Iglesia, explorando el trasdoso de la Portada a niveles de planta y coro.

-  piedra de cantera del país con mortero de cal.
-  paramento con restos de revoco y pintura mural.
-  cantos rodados con mortero de cal.
-  portada en piedra arenisca (plafones=25cm, impostas=60cm.) sin mortero de recibo.
-  zócalo y umbral (de hacia 1890).
-  basamento portada en piedra arenisca.
-  argamasa cal y arena.
-  argamasa con "cemento rápido."

Plano en el que indican los detalles de la estructura de la Portada, los elementos originales encontrados durante los trabajos, las cotas de exploración practicadas en el muro para estudiar el trasdoso de la Portada y la excavación cerca de los cimientos para analizar y evitar las humedades procedentes del suelo.



Durante la colocación y los ensayos de pintura: el color más adecuado es marrón oscuro.



El cerramiento acristalado totalmente terminadas las tareas de acoplamiento y pintura.



Aspecto general del tratamiento con rayos Infrarrojos y detalle de la aplicación de cera de abejas sobre la piedra caliente. Se observa el frente de cera líquida e indica aproximadamente la penetración alcanzada.

CULTURA

Reformas recientes, mal concebidas, han venido a alterar la integridad del interior del templo, tales la sustitución del primitivo enlosado de granito por un pavimento de terrazo y un zócalo de cemento granulado que, a la altura de un metro, corría por toda la nave. Un nuevo encalado se sumó a los que en épocas anteriores, siglos XVII a XIX, cubrieron los muros de la nave y cabecera del templo. No obstante, el desprendimiento de revocos y, como consecuencia, de capas de cal en zonas próximas, dio lugar al conocimiento de la existencia de pinturas murales, la advertencia sobre ello y la exploración que permitió la localización de las zonas pintadas.

El examen detenido de los paramentos interiores del templo, de las partes que perdieron los revocos, de éstos y de las capas de cal, hizo posible la obtención de una serie de observaciones imprescindibles para un adecuado planteamiento técnico del conocimiento de los materiales, de las causas de su degradación, de las pinturas, su composición, alteraciones que sufrieron y su ocultación, partiendo de todo ello la necesaria percepción del método a seguir para alcanzar con seguridad la práctica de la acción restauradora.

En primer lugar han de ser tenidas en cuenta las condiciones del material pétreo empleado en el edificio. En la corta experiencia que hasta el momento hemos podido alcanzar, por ser tan recientes los descubrimientos de murales bajo espesas y reiterada aplicación de capas de cal, nos ha sido posible apreciar que el efecto de destrucción o degradación de las pinturas está en relación con la calidad de los granitos o piezas de mampostería sobre los cuales se dispuso la decoración mural. Son varios los elementos que actúan en el proceso de alteración de las rocas, pero destaca sobre todos la naturaleza, dimensión y proporción de los constituyentes de las mismas, es decir, su estructura física y composición química, sobre los cuales incide la acción de los complejos fenómenos ambientales. Existen piedras, granitos en el caso de Cuiña, de varia densidad en los coeficientes de composición, en los cuales una diferente granulometría determina el proceso de alteración. Granos de cuarzo, grandes y angulosos, retenidos por feldespatos débiles y poco resistentes a la acción de sales solubles en agua, cloruros y nitratos alcalinos que contiene el propio material pétreo bajo la acción de la densa humedad ambiental, es causa de la expulsión de los revocos adaptados a aquél por adherencia para soporte de las pinturas, en tanto otras piedras del mismo edificio, por su composición opuesta a la disociación de los granos de cuarzo por inalterabilidad del aglutinante feldespático, bien por la ausencia de solubilidad de las sales que se mantienen cristalizadas, o bien por el bajo nivel hidrostático que presentan, se ven conservados los revocos y, por tanto, las pinturas desarrolladas sobre su superficie.

En cuanto a los revocos o soportes de las pinturas, casi siempre de distinto espesor y sujetos a variedades en su composición, sufren también alteraciones a causa de la humedad, si bien sus condiciones de

adhesividad y resistencia, determinadas por su composición, ofrecen cierta resistencia que, en casos como el de Cuiña, salvan grandes zonas de pinturas.

Respecto a las pinturas, en todo lo descubierto en Galicia y, concretamente en las de Cuiña, se reconoce la presencia de componentes fundamentales (blanco de plomo, óxido doble de plomo y estaño, bermellón, tierra batida y negro animal), ligados por medio de un aglutinante aplicado como emulsión acuosa, generalmente obtenida del huevo. No puede decirse, pues, que la técnica empleada en Cuiña sea la del fresco, sino más bien la del temple. En cuanto al procedimiento pictórico, predomina en Cuiña el empleo de tres colores: rojo, amarillo y azul, no faltando los ocres, especialmente para cubrir los fondos o espacios libres, siendo el negro el usual para perfilar los personajes y los objetos.

Los pequeños indicios de existencia de pinturas en los muros y cabecera del templo de Cuiña, sirvieron para efectuar diversas calas que permitieron fijar las dimensiones de las superficies pintadas, así como el reconocimiento de la existencia de dos capas de pintura en algunas zonas. Fuertes capas de cal, la última bastante reciente, dificultaban la operación de descubrimiento. Otra gran dificultad la ofrecían las grietas y ampollas ocasionadas por el rechazo de los revocos a causa de las alteraciones sufridas por los sillares de granito.

Los estudios efectuados con la mayor meticulosidad por los técnicos, permitieron componer un programa de acción basado en el estado de las pinturas, asegurando así la eficacia del tratamiento. Este fue dispuesto de la manera siguiente: consolidación previa de revocos, descubrimiento de zonas pintadas, limpieza de las mismas, reparación, fijación, preservación y conservación.

Una vez desmontadas metódicamente las capas de cal, se sometieron las zonas pintadas a una limpieza total de las muchas adherencias que habían dejado los enlucidos, operación ésta sumamente delicada por hallarse frecuentemente fundidas con la superficie pintada, forzando para su eliminación a una labor de reblandecimiento hasta la disolución de las adherencias. Siguió a esta tarea la restauración de las partes en que el revoco ha desaparecido, ya por descomposición ya por desprendimiento; partes que son recibidas por nuevos revocos dejando su superficie lisa y pintada en un tono neutro, a fin de no interferir la valoración de la obra. La operación siguiente, reavivar las pinturas y su fijación, se efectuó empleando resinas garantizadas contra todo fenómeno de corrosión que pudiera dañar las pinturas, a la vez que poseen máxima resistencia a la acción de la humedad. Una conveniente obra de saneamiento del templo tanto exterior como interior, permite asegurar la conservación de las pinturas y sus soportes, así como la inalterabilidad de los materiales pétreos que componen los cuerpos constructivos.

Desde los primeros momentos se pudo apreciar en la obra pictórica

que se descubría bajo las capas de cal una doble intervención artística. Aún en esta doble intervención se acusa notable variedad en la utilización de temas, a la vez que una gran diferencia de concepto separa a un arte de otro. Un maestro más antiguo realizó las distintas composiciones y cuadros, que se distribuyen en el cuerpo absidal. Partiendo del lado de la Epístola: el Nacimiento de Jesús, Santa Lucía, Santiago Peregrino, San Juan Evangelista, Santa Catalina y La Visitación.

El Nacimiento y La Visitación, cuadros de 1,00 m. por 1,04 m., son composiciones que se desarrollan en la parte alta de los tramos rectos del ábside, en tanto las figuras de Santa Lucía, Santiago, San Juan y Santa Catalina, ocupando un cuadro cada uno, centran los macizos del medio tambor flanqueando las tres saeteras.

Otro importante cuadro mural, bien conservado, fue descubierto en el muro de la nave del lado de la Epístola, en zona próxima a la cabecera. Bajo un angrelado arco gótico, se representa a la Verónica con el paño en el que se reproduce el rostro del Salvador, paño que sostienen también dos ángeles. En el muro del lado del Evangelio fue descubierta igualmente otra gran zona pintada. Una inscripción en caracteres góticos se desarrolla en cinco líneas, y dice: "*Esta capilla mandó facer Vasco de / Marante defunto q(ue) falleció año / de myl et qvynientos et tres años / la qual fezo Pedro de Santa M(ari)a a seu / fylo por seu mandado rogade a Deus*". Al lado derecho de la inscripción aparecen tres figuras orantes, ricamente vestidas, dos hombres y una mujer. En alto, un paño se extiende apareciendo en él la faz de Cristo nimbada. Parece reproducirse aquí también el paño de la Verónica. El anagrama de Jesús repetido y alternando con círculos decorados, se reparten ordenadamente el resto del campo. En este mismo lado, hacia los pies del templo, se descubrió una representación de la Muerte portando bajo el brazo izquierdo un ataúd abierto, y, asidos sus mangos con la mano derecha, la guadaña hacia abajo y una pala hacia arriba, figura y disposición de los elementos que porta alusivos al fallecimiento del oferente, es decir, su óbito e inhumación.

La reforma realizada en la fachada Sur, si bien reftuso los mismos sillares desmontados, ocasionó la desorganización de las escenas pintadas que cubrían esta zona de la nave. No fue posible rescatar nada de ellas, si bien sí se pudo reconocer pertenecían al arte del primer maestro.

En los frentes que flanquean el arco triunfal, las pinturas primitivas fueron cubiertas por otras que representan a San Pedro y a San Pablo. Bajo la figura de San Pedro, que ocupa el flanco del lado del Evangelio, una inscripción en caracteres latinos las fecha al decir: "*Esta obra mandó facer Pedro de Amarante. Acabóse en el año de mil i qvynientos i qvarenta i qvatro años*". Bastante deterioradas por la acción de la pintura al aceite con que han sido recubiertas al blanquear, solamente fue posible salvar en su casi totalidad la figura de San Pedro, en tanto

la de San Pablo, por desprendimiento de revocos en parte y por los daños ocasionados al blanquear con pintura al aceite, no fue posible recuperarla, pero sí permitió investigar bajo su soporte y reconocer el tema de la pintura que vino a cubrir. Se trata de la escena del Calvario, Cristo Crucificado entre la Virgen y San Juan. Es obra del maestro que decora el ábside y de gran fluidez cromática, pero tan destruida se halla que no fue posible rescatarla.

El primer maestro, autor de las composiciones del ábside que representan el Nacimiento y la Visitación, muestra un arte formalista que interfiere con su reciedumbre de trazo, quebrado en rápidas flexiones, su elemental empleo del color y afectado uso del claro oscuro, la pretendida condición de humildad de las escenas representadas. Por otra parte, nótase un acento extranjerizante que apenas se desprende de la influencia flamenca que tanto cunde en otras manifestaciones artísticas murales de la región. Pero un nuevo valor estético, puede decirse que desconocido hasta ahora, se halla en este primer maestro de Cuiña, es el armónico sentido de la composición, sólo comparable al logrado en las obras de los mejores pintores de caballete que, en esta época de finales del siglo XV, florecen en la Península, más o menos afectados por la doble corriente artística flamenca e italiana. La serena acomodación de los personajes salva el frío tono ambiental creado por lo escueto y rígido de los trazos que delimitan las figuras y endurecen los ropajes. Tenemos, pues, aquí la presencia de un claro avance en el arte de la pintura mural.

En cuanto al segundo maestro, apréciase en su obra el predominio de un arte formalista, ingenuo y falto de expresividad, si bien dueño de un vigoroso sentido de los valores cromáticos. No quiere ello decir que usara colores intensos, sino variados y acertados en una graduada aplicación tonal, logrando esa armonía que reivindica, en grata complacencia estética, la ausencia de aquellos otros valores que esta época ya sabe alcanzar. Sorprende en esta zona pintada del muro del Evangelio o Norte, la presencia del rostro del Redentor en el paño que se recorta en alto, y ello por la sutil maestría del trazo y suave aplicación del color, en gran modo ajenas a la tensa reiteración formal de las restantes figuras. No obstante, todo permite asegurar se trata de la misma mano, siendo atribuible el acierto artístico de la cabeza de Cristo a la mayor escala en que ha sido ejecutada, que da el tamaño natural, frente a la más reducida de las figuras orantes. La figura de la Muerte es debida al mismo artista, pues así se reconoce en la ingenuidad representativa de la metáfora visual que rige en el grupo de figuras orantes.

Aún intervino en el pequeño templo de Cuiña, según hemos anotado, un tercer maestro, el que pinta sobre las escenas que cubrieron los laterales del arco triunfal a San Pedro y a San Pablo. Obra esta avanzada, ya de 1544, reúne mayor simplicidad formal y un sutil empleo de transparencias rosadas, amarillentas y rojizas, con espacios blancos, logrando valores estimables dentro del margen renovador del Renacimiento, que se concreta en Galicia en tales años.

Del resto de las pinturas que cubrieron otras zonas de los muros interiores del templo, no fue posible rescatar nada, perdiéndose los esfuerzos no sólo por la recomposición que sufrió el muro Sur de la nave, sino por la recia capa de pintura blanca al aceite aplicada que fundió los colores.

Dada la singular aportación que las composiciones y figuras rescatadas representa para el mejor conocimiento del arte de la región gallega, el templo de Cuiña pasa a ser un monumento que debe ser incluido en el inventario artístico de España. Este hecho obligaba a un adecentamiento total de su interior, el cual se llevó a cabo efectuando el repicado de los feos zócalos de cemento y de las cales que, más o menos descompuestas, presentaban desconchados y grandes manchas, siendo cuidadosamente lavados los sillares descubiertos, vaciadas sus juntas y recibidas de nuevo con morteros y huella lavada. Recórtanse de este modo las zonas pintadas, valorándose aisladamente pero respetándose su auténtica incorporación al templo para el cual fueron creadas y las acogió.

De este modo, y merced a la generosa acción cultural de la Fundación Juan March, se ha logrado incorporar otra importante y desconocida obra al capítulo, bastante incompleto en lo que a la región gallega se refiere, de la historia de la pintura española.

MANUEL CHAMOSO LAMAS



Iglesia parroquial de Santa María de Cuiña (La Coruña). Exterior del ábside.



Iglesia parroquial de Santa María de Culña (La Coruña). Fachada principal.

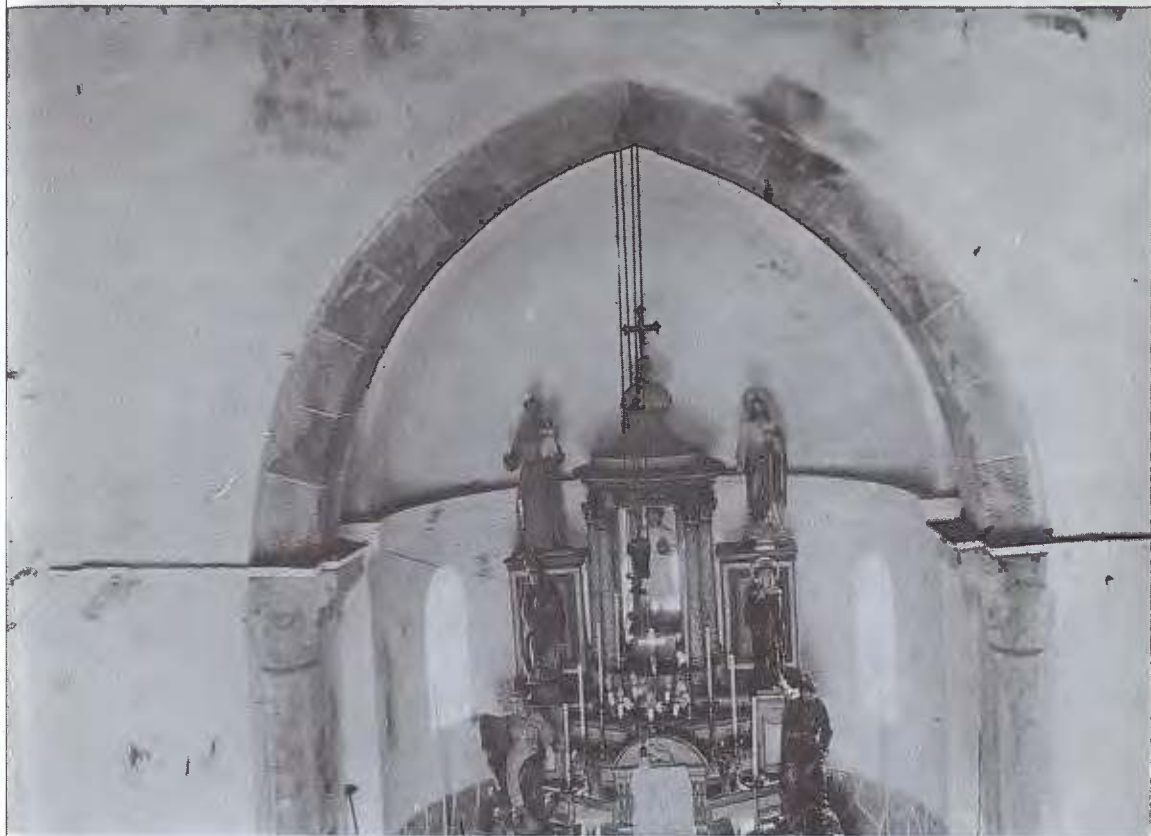


Iglesia parroquial de Santa María de Cuiña (La Coruña). Las reformas efectuadas en 1934 sustituyeron la primitiva cornisa sobre canecillos por otra de cemento. El cambio de obra se aprecia en la fotografía.

(Izquierda): Tramo recto del ábside antes del descubrimiento de las pinturas. Lado del Evangelio.—(Derecha): Tramo recto del ábside antes del descubrimiento de las pinturas. Lado de la Epístola.



Otro aspecto exterior de la Iglesia.



Estado del interior de la cabecera antes del descubrimiento de las pinturas.



(Izquierda): Tramo recto del ábside antes del descubrimiento de las pinturas. Lado del Evangelio.—(Derecha): Tramo recto del ábside antes del descubrimiento de las pinturas. Lado de la Epístola.



Escena del Nacimiento en tratamiento de recuperación una vez consolidados los revocos.



Escena del Nacimiento en última fase de recuperación.



Escena de la Verónica, existente en el muro del lado de la Epístola de la nave del templo, durante el período de descubrimiento.



Escena que representa a la Verónica, durante la última fase de su descubrimiento previa la consolidación de los soportes.



Vista del interior del ábside una vez concluidas las obras de restauración del templo.



Conjunto de las pinturas descubiertas en el muro del lado del Evangelio en la nave y en el frente lateral del arco triunfal. Antes del tratamiento de limpieza y fijación y después de haber efectuado la consolidación de los soportes.



Grupo descubierto en las pinturas que cubren el muro del lado del Evangelio en la nave del templo. Antes del tratamiento de limpieza y fijación.



Escena del Nacimiento una vez concluida la restauración de la pintura y del templo.



Pinturas descubiertas en el cuerpo que flanquea el arco triunfal en el lado de la Epístola. La descomposición de los morteros del soporte no impidió reconocer la presencia de una representación de San Pablo, ejecutada sobre una pintura bastante anterior que representaba la escena del Calvario. Ello es testimonio de la preocupación decorativa y de la estimación del arte de la pintura mural a través de épocas diferentes.



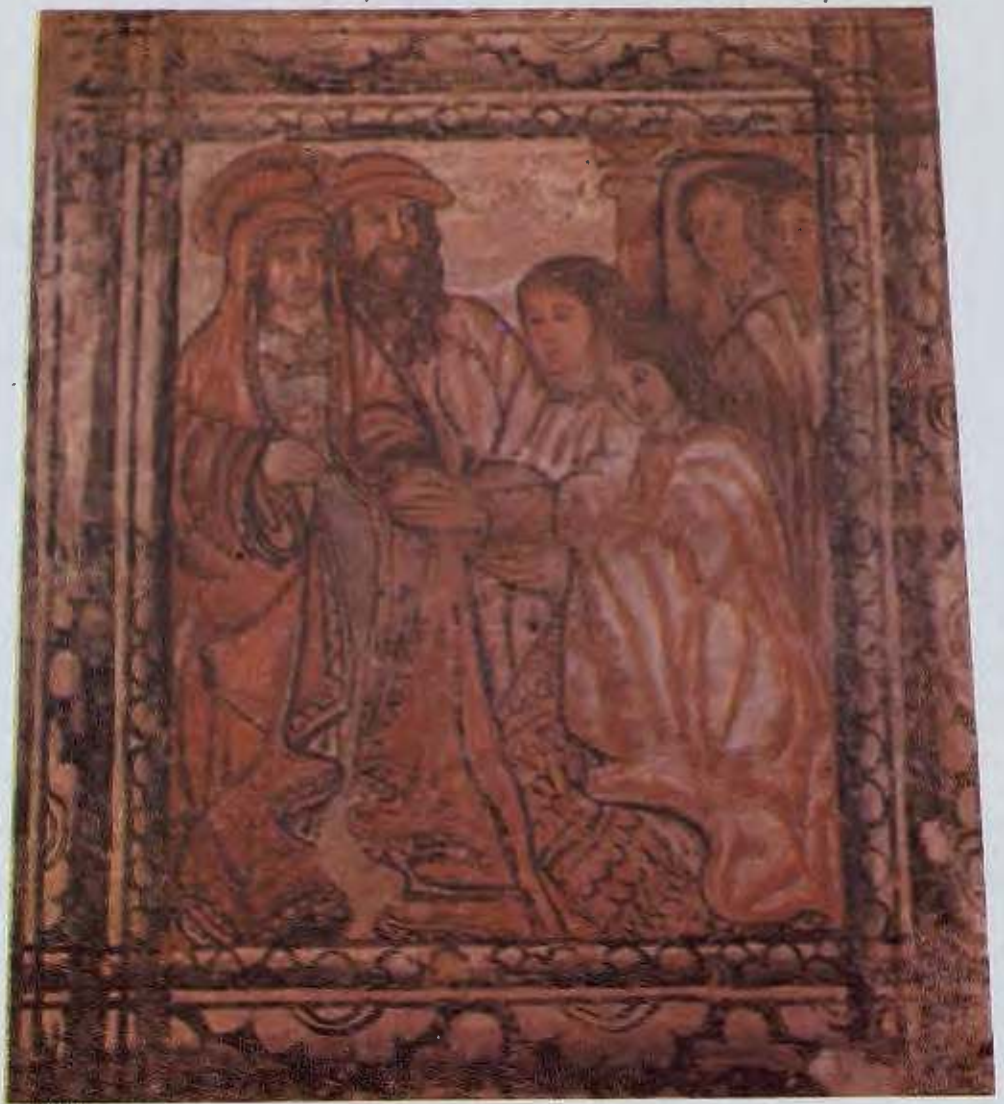
Conjunto formado por la cabecera y la nave en el lado de la Epístola, después de finalizada la restauración.



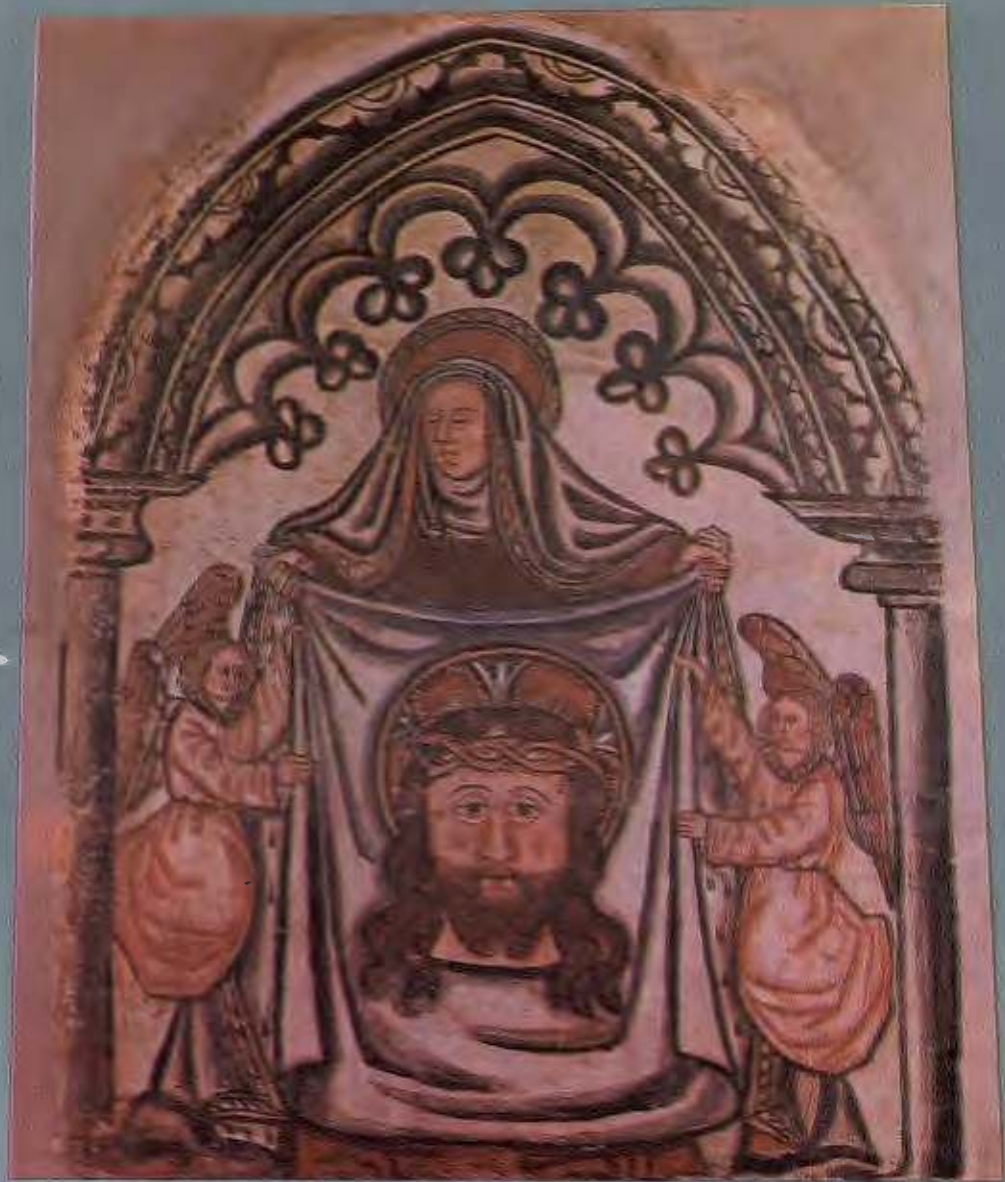
Detalle del muro y pinturas del lateral izquierdo.



Escena del Nacimiento una vez concluida la labor de recuperación y consolidación.



Otra de las pinturas murales después de su recuperación.



Escena de la Verónica una vez concluida la fase de descubrimiento y fijación.



Conjunto mural que cubría el muro del lado del Evangelio en la nave del templo, una vez consolidadas y fijadas las pinturas.





Pintura del ábside, después de su consolidación.



Otra de las pinturas descubiertas y restauradas.

TURBAS



El altar auténtico, montado sobre columnas y capiteles, felizmente recuperado en la restauración de Tulebras.

La Madre de tantos monasterios de la Cisterciense como Las Huelgas, Perales, Gradefes, Cañas, Balbona, Trasovares, Santa Lucía y El Carrizo, había quedado sometida al mal trato de los tiempos, guerras y confiscaciones y al peor de los estilos decadentes que hicieron de su templo, sala capitular y claustros, un conjunto vulgar, de aspecto y color pueblerinos.

En 21 de noviembre de 1968, las horribles pinturas que cubrían el interior del templo fueron finalmente arañadas por las monjas del Monasterio y este atrevimiento hizo descubrir los primeros rasgos del románico dispersos por el cuerpo bajo del templo y, en la parte superior, los arcos ligeramente apuntados de estilo cisterciense. Estos descubrimientos, unidos a la cercanía del Monasterio de Veruela y su vinculación histórica, alimentaron la fantasía de las improvisadas obreras, sufriendo posteriormente el Monasterio de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras una detallada y amplia restauración.

Al principio, durante los primeros descubrimientos, la piedra de la antigua cantera de Sorbán se convertía en polvo al sufrir cualquier contacto, desanimando y aun desaconsejando el progreso de la obra. La cal protectora había defendido de algún modo la fábrica antigua y la blanda piedra de Sorbán, compuesta de cementita y puntos de mica, que estallaba al primer desequilibrio climático. El Laboratorio Nacional de Restauración de Bellas Artes no pudo menos de recordar los estragos de Santa María de Ripoll, debidos a la acción de la humedad creada por cauces de agua. Por fortuna, el aire y el tiempo fueron enriqueciendo de carbono la caliza hasta endurecer las superficies expuestas. La piqueta fue deshaciendo el sucio tinglado, al tiempo que alcanzó la bóveda del siglo XVI, abriendo un hiato de cuatro siglos. La baja estatura del templo románico se contradecía con la elevación de bóvedas, lo que hizo suponer desde el primer instante la desaparición de la antigua cubierta que, como en otros casos de construcciones góticas de la zona cantábrica, halló su explicación en «la techumbre de madera, sin moldura alguna, en forma de artesonado», según el dato de Madoz. Desde la altura de la cornisa, fielmente recuperada y, según una inscripción y los escudos de armas aparecidos en las claves de los cruceros, la bóveda había sido construida por la Abadesa Ana Pasquier, en 1565. El buen estado de esta bóveda y los nervios de cerámica moldeada, de sección trebolada, han hallado en la reposición de capiteles la transición más discreta al gótico cisterciense.

Desde fecha antigua, el Monasterio de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras había padecido el pie forzado de una iglesia parroquial adosada al templo, cuya construcción comprometía su muro y contrafuertes, creando así un remanso de aguas en un punto bajo —data de 1305 la Concordia del Deán y Cabildo de Tudela, sobre esta iglesia

fazadera de nuevo—, teniéndose que deshacer este caserón arrimado al templo que había servido de *iglesia bautismal y parroquial para los parroquianos de Tulebras*, sucediéndose hasta muy entrado el siglo XIX los añadidos devotos en el interior del templo: capillas, hornacinas, covachuelas y sacristías, abiertas precisamente en los enjarjes del templo e iglesia parroquial.

Durante las obras de restauración y al retirar el retablo del altar mayor fue descubierto el ábside en toda su perfección, con los ventanales ligeramente apuntados, de finos capiteles, intactos. La limpieza de estos ventanales y las luces de alabastro pueden en poco tiempo admitir comparación con los ábsides de Veruela y Fitero.

Ha sido fundamental la recuperación del auténtico altar, montado sobre columnas y capiteles que, disputado en otras épocas por algún monasterio cisterciense y retenido a viva fuerza por la propiedad, queda ahora desprendido del retablo, centrando así toda la atención litúrgica del misterio.

De sorpresa en sorpresa, con mimo realmente extraordinario, otro día aparece la verdadera puerta de entrada al templo: cuádruple arquivolta y decoraciones muy deterioradas, faltando únicamente el tímpano y el crismón. Muy cerca de esta puerta, un enorme y desproporcionado arco da acceso a una capilla tardía, comprimiendo y llenando de luz el interior del templo. El cierre verificado sobre este arco, con sillares labrados de piedra de la antigua cantera de Sorbán, ha podido devolver el grado de penumbra propio de estas construcciones sacras.

Mejor suerte había corrido la puerta del templo que da al claustro, gracias a la conservación de los capiteles, de motivos vegetales, palmetas y piñas, tratadas muy delicadamente. Dentro de la severidad clásica del estilo preconizado por San Bernardo, se debe advertir en Tulebras la huella femenina de la obra, más cuidada y dulce que en Veruela, de donde procede, advertencia que no era nada fácil de adivinar cuando comenzaron las obras de restauración, dado el estado de deterioro encontrado al iniciarse las mismas.

Por último, el repaso hecho sobre los contrafuertes y el recalce de algún sector desplomado completaron el conjunto exterior de una restauración que bien merece el calificativo de heroica. Si a esto se añade la visión de una torre muy antigua, prerrománica, descubierta en la mediación del templo formando cerco de muralla dará todo ello, en un ligero resumen, relación de una obra inesperada, meritoriamente atendida por la Fundación Juan March.

JOSE MARIA RECONDO, S. J.
De la Real Academia de la Historia



**Aspecto exterior del ábside de Nuestra Señora de la Caridad,
de Tulebras.**



Puerta original de entrada al templo, a la que le falta el tímpano y el crismón.



Puerta románica que comunicaba la iglesia con el claustro, descubierta durante las obras y que se mantuvo protegida por la cal y adiciones posteriores.





Uno de los capiteles de motivos vegetales, labrados muy delicadamente.



Al retirar el retablo del altar mayor fue descubierto el ábside en toda su perfección, con ventanales ligeramente apuntados y finos e intactos capiteles.



Las monjas del Monasterio, primeras descubridoras del templo románico, trabajan en la restauración como obreras incansables.



Parte anterior de la nave restaurada, con la formidable bóveda del siglo XVI.



Parte posterior de la iglesia.



Dos aspectos del interior del monasterio después de las obras.





El rosetón, antes y después de la recuperación de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras.



Retablo del altar mayor que ocultaba la verdadera personalidad del ábside.

El retablo mayor y sus figuras de la escultura de la iglesia de San Juan de los Rios de Madrid, obra de Juan de Herrera.

índice

	Pág.
Presentación	7
Ripoll	9
Cuïña	33
Tulebras	59

índice

