

La recuperación de las pinturas murales de la Sala Capitular del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres)

LEANDRO DE LA VEGA

IPHE

SANTIAGO FERRETE

IPHE

Entre los meses de mayo y septiembre de 1996 se acometieron los trabajos de conservación y restauración de las pinturas decorativas de la plementería de la Sala Capitular, trabajos que se completaron con la intervención en las pinturas de los muros a lo largo de 1998¹, en ambos casos bajo el proyecto y la dirección técnica de Santiago Ferrete Ponce, técnico del departamento de Pintura Mural del IPHE.

En este período de tiempo, restauradores, químicos, historiadores, fotógrafos y dibujantes conformaron un equipo interdisciplinario con el fin último de recuperar y conservar los murales mudéjares de la Sala, eliminando suciedad y repintes, y consolidando una estructura estratigráfica que corría grave riesgo de desprendimiento y pérdida. Su buen quehacer culminó devolviendo a la estancia toda su unidad cromática, presentándonos al fin un conjunto pictórico excepcional, definitorio de una casi desconocida práctica ornamental de finales del medievo.

Si bien el conjunto arquitectónico, junto con su decoración mural, se conservaba casi íntegro, mientras se utilizó como museo del libro dentro del monasterio sus parámetros permanecieron cubiertos por grandes tapices y la estancia abarrotada de vitrinas, lo que difícilmente dejaba percibir y

valorar la obra arquitectónica con sus valores decorativos.

La restauración de las pinturas murales en la Sala Capitular y el traslado del museo del libro a otras dependencias del monasterio, supuso la rehabilitación de unos antiguos espacios extraordinarios y la recuperación –ya como elemento museístico– de la primitiva Sala Capitular del monasterio del siglo XV.

Aspectos históricos y estilísticos²

Al igual que otros elementos y zonas del monasterio levantados a lo largo del cuatrocientos y los primeros años del quinientos, el pabellón que integran la Librería y el Capítulo responde a la misma estética mudéjar que informó a aquéllos.

La Sala Capitular (fig. 1), dividida en dos tramos de proporciones cuadradas cubiertos con bóvedas de crucería, presenta, a lo largo de sus muros, un doble banco corrido que se interrumpe por la presencia de tres puertas de acceso, de distinta cronología, y por las dos grandes ventanas abiertas en el frente sur, las únicas que, junto con la puerta de comunicación con un pequeño patio mudéjar, permitían la entrada de luz al recinto.

¹ En ambos casos los trabajos de restauración se llevaron a cabo por la empresa Agora, s.l., bajo el proyecto y la dirección técnica de Santiago Ferrete Ponce, técnico del departamento de Pintura Mural del IPHE, al que se debe el apartado «Aspectos generales de su estado inicial de conservación».

² La descripción histórica estilística está basada en la «Memoria Histórica» que realizó Alfredo J. Morales para el Informe Final de los trabajos de conservación y restauración de las pinturas.



Figura 1. Vista general de la Sala después de la intervención.

En la valoración y correcta comprensión de éste resulta fundamental el programa pictórico que originalmente enriquecía la práctica totalidad de la superficie de bóvedas y muros, hoy parcialmente perdido, y cuya disposición y organización obedecen a la estética mudéjar: sistema de compartimentación en registros y estratificación de los motivos, en los que, conforme a la habitual síntesis de este estilo, se funden el repertorio gótico cristiano —temas de cardos, estructuras arquitectónicas en perspectiva, temas heráldicos, rosetones y tracerías, imitación de textiles, remates en forma de cresterías con pináculos y hojas treboladas, empleados estos últimos en la decoración de la parte superior de los muros y de los que hoy sólo quedan algunos restos— y el procedente del mundo islámico —labores geométricas que repiten esquemas compositivos propios de los alicatados de cerámica.

La decoración pictórica de los muros de la Sala se organizó de acuerdo con el doble

banco corrido donde se sentaban los frailes, cuyo frente ocupan pinturas de tracería gótica. A modo de sillería coral, la decoración pictórica hace la función de respaldares de los asientos. La composición parte de un friso corrido con una sencilla labor de alicatado fingido, en colores blanco, melado, azul y verde. Sobre este friso se distribuyen una serie de paneles de desigual tamaño, enmarcados por bandas con tracerías góticas, que presentan motivos de clavos en su unión. Los de mayores dimensiones corresponden a grandes rosetones alternando con estructuras arquitectónicas en perspectiva, donde se alojan los motivos heráldicos. Entre éstas y aquéllos se disponen estrechos paneles verticales, a modo de pilastras, ocupados con temas de cardos.

El remate de este conjunto pictórico está compuesto por un primer friso corrido con ménsulas en perspectiva, otro más ocupado por tracerías con temas de clavo que se corres-



ponden con los enmarques de los grandes paneles inferiores, y, finalmente, un coronamiento integrado por pináculos y cresterías (fig. 2). Algunos de estos motivos, así como las ménsulas o modillones en perspectiva, también se encuentran en el repertorio ornamental de la azulejería de la segunda mitad del siglo XV (fig. 3) y comienzos del XVI, lo que demuestra la estrecha relación que exis-

tió entre pintura mural y cerámica polícroma. Por otra parte, ambas técnicas ofrecen diseños similares a los empleados en la confección de tejidos, probando el evidente paralelismo que se dio entre estas artes.

De los motivos decorativos citados destacan las estructuras arquitectónicas en perspectiva y los grandes rosetones (fig. 4), ambos de filiación gótica. Éstos repiten un mis-

Figura 2. Detalle del paramento (lateral izquierdo) en proceso de restauración. La superficie aparece limpia, consolidada y estucada, dispuesta para su reintegración cromática.

Figura 3. Detalle de laguna reintegrada con la técnica del «tratteggio».



Figura 4. Detalle del paramento (lateral izquierdo) después de la intervención. La gran laguna aparece cubierta con un mortero de cal y arena a bajo nivel.

Figura 5. Detalle general después de los tratamientos de restauración.



Figura 6. Detalle general de los tratamientos de limpieza y sentado de color. Aparece también reintegrada la base de preparación.



mo esquema, radicando las variantes en la ornamentación de cardos que ocupa los polígonos originados por la tracería (figs. 5 y 6). En los temas vegetales se ha empleado una gama cromática ocre, con ciertos toques de verde, rojo y negro, mientras los edículos en perspectiva que contienen los escudos están realizados en gris, con ciertos complementos ornamentales en rojos y ocre, color éste que

Figura 7. Vista general de un cuadrante después de los tratamientos de restauración.



también se ha utilizado para el fondo del panel y para los cardos que completan el escudo central. Estos escudos, que se alternan con los rosetones antes citados, corresponden al de la orden Jerónima, integrado por un capelo cardenalicio que cobija una cruz florenzada y un león, y al del propio monasterio, en el que figura una jarra de azucenas alusiva a Santa María de Guadalupe.

Respecto a las pinturas que decoran las bóvedas, resulta clara su dependencia de los repertorios formales del gótico. En ellas se emplearon cardinas, cresterías y temas vegetales (fig. 7), además de las simulaciones de cantería. El sistema seguido en la disposición de las labores pictóricas contribuye a reforzar la compartimentación de las cubiertas y a resaltar el juego de triángulos determinado por las nervaduras pintadas en franjas de colores, resaltándose con ello las distintas molduras que las integran. Similar división en franjas ofrecen las claves en su encuentro con los nervios que, una vez liberadas de los pinjantes de madera dorada añadidos en fecha posterior, presentan



Figura 8. Detalle del estado de conservación de la película pictórica exfoliada y anclaje de la macolla a la clave de la piedra.

Figura 9. Vista general de la clave después de los tratamientos de restauración.

círculos concéntricos en tonos blancos, rojizos y negros, además del dorado utilizado para reforzar las rosetas y motivos en ellas labrados (figs. 8 y 9).

Por su parte, en los plementos de las bóvedas se han fingido molduras en bocel, de color blanco y sobre las que se simula el despiece de sillares (figs. 10 y 11), enmarcando unas cenefas que, en el primer tramo de bóveda, están ocupadas por tracerías góticas, mientras que en el segundo tramo figuran motivos vegetales. El resto de las superficies de la plementería, siempre de formato triangular, presentan movidos temas de cardinas en tonos grises y ocre sobre fondo azul o rojizo alternativamente. En el siguiente tramo de bóveda el fondo de los plementos es blanco y los cardos, algo más estilizados, están pintados utilizando una delicada gama de tonos rojizos reforzados con grises. Tales pinturas por sus diferencias cromáticas y por la variedad del repertorio formal producen una cierta fragmentación del espacio de cornisas arriba, mientras, cornisas abajo, son precisamente las pinturas

de los muros las que refuerzan el sentido unitario del recinto; estas diferencias hacen sospechar la actuación de dos equipos de pintores trabajando al mismo tiempo.

Si bien carecemos de documentación precisa, se estima que la edificación de estas dependencias se desarrolla entre 1463 y 1469, fecha esta última en la que se sabe que las obras ya estaban concluidas.

Nada se sabe de los responsables de la construcción, aunque consta la intervención de diferentes frailes jerónimos en calidad, probablemente, de supervisores y directores de la fábrica. En cuanto a la autoría de las trazas, en varias ocasiones se han vinculado con Anequín Egas, quien realizara diferentes sepulcros para el monasterio entre 1458 y 1467; aunque nada impide considerar al escultor Egas Cueman, nombre con el que habitualmente se conoce al artista, como tracista de obras de arquitectura, no debe olvidarse que su hermano Anequín de Bruselas sí fue arquitecto —trabajó para la Catedral de Toledo— y a él pudo recurrir la comunidad jerónima en soli-

Figura 10. Detalle de la disposición de una laguna de mortero previo a la reintegración de color.



Figura 11. Detalle después de la reintegración de color al «tratteggio».



cidad de las trazas. En cualquier caso, resulta evidente la vinculación estética del recinto con las obras del área toledana.

Respecto a la ejecución de las pinturas, datadas en el último tercio del siglo XV y relacionadas con algunas creaciones pictóricas sevillanas (monasterios de La Rábida y de San Isidoro del Campo, este último también de la orden jerónima), consta que mediado el siglo trabajaban para el monasterio guadalupano los pintores Francisco Vázquez y Alfonso López, además del Maestre Felipe, «el pintor», como se le denomina en la documentación coetánea, fallecido en torno a 1480. Así mismo, sabemos que en 1476 habitaban la Puebla de Guadalupe otros maestros pintores, como Pedro Gómez Antón y Alonso Carrillo; así, partiendo de estas noticias, es posible plantear la hipótesis de que dichos maestros intervinieran en la realización de las pinturas de la Sala Capitular.

La conservación de las comentadas pinturas murales de la Sala Capitular constituye un caso excepcional dentro del arte español de finales de la época medieval. De he-

cho, aun cuando se adviertan ciertas relaciones con las decoraciones pictóricas ya aludidas, prácticamente no existen obras coetáneas paragonables. Muy singulares son las correspondientes a las bóvedas, tal vez las menos valoradas tradicionalmente, por cuanto se convierten en el mejor ejemplo de una práctica ornamental que fue habitual en la época, pero de la que no se han conservado otras manifestaciones. Gracias a ellas es posible hoy en día hacerse una idea de la imagen que ofrecían otros interiores bajomedievales policromados, lamentablemente desaparecidos por sucesivas intervenciones, al hilo de los avatares históricos y a los cambios en el gusto artístico.

Un importante acontecimiento histórico como fue la Exclaustración y Desamortización de 1835 estuvo a punto de hacer desaparecer el pabellón en que se localiza la Sala Capitular, de igual forma que se derribó la inmediata Hospedería Real y desaparecieron otras dependencias monásticas y buena parte de su patrimonio. Salvado de la demolición al ser vendido a particulares, éstos

le dieron un uso inapropiado, lo que puso en peligro la decoración pictórica de la Sala. Afortunadamente los daños no fueron de gravedad. Cuando a partir de 1908 se instaló la comunidad franciscana en el antiguo monasterio, se procedió a adquirir diversas zonas del mismo que continuaban en manos privadas. Una de ellas fue el área de la primitiva Mayordomía, en la que se integraban el pequeño claustro mudéjar y la Sala Capitular, que fue comprada en 1929. En aquel momento y desde hacía unos cuatro años, el arquitecto Luis Menéndez Pidal era el responsable de la conservación del monumento, por lo que se acometieron en el recinto diversas obras de restauración. Éstas, desarrolladas entre 1930 y 1932 con un criterio historicista, tenían como finalidad no sólo la recuperación del antiguo Capítulo, sino sobre todo su adecuación como sala de exposición de los libros miniados del convento, función que hasta la fecha ha desempeñado. De dicha intervención dan testimonio, entre otras, algunas piezas del pavimento, constituido por ladrillos a palma con olambrillas, y la fecha de 1930 que figura inscrita en un extremo de la bóveda inmediata a las ventanas. Dicha inscripción corresponde a la reposición de un tramo de nervadura, que fue posteriormente policromada imitando la obra antigua. Este hecho hace sospechar actuaciones sobre las pinturas en otras zonas del recinto, tanto de las bóvedas como de los paramentos verticales, por más que de ellas no haya quedado constancia documental. Sólo el análisis científico y el proceso de restauración actualmente en curso podrán aportar la información necesaria para poder precisar el alcance y significado de las operaciones llevadas a cabo a comienzos de la década de los treinta del pasado siglo, así como la existencia de otras intervenciones más antiguas.

Las técnicas pictóricas

Si bien el proyecto decorativo de la Sala Capitular responde a una concepción global, las pinturas murales del techo y las de los paramentos están resueltas con técnicas marcadamente diferentes. Así mismo, en las bóvedas –y según áreas– las pinturas están ejecutadas al temple o al óleo sobre una base de cal y arena, y los realces de la composición dorados, dispuestos a la «sisa».

Aun cuando la técnica de pintura al temple se populariza en occidente desde los períodos más arcaicos y la técnica de colores diluidos en aceite también debió ser relativamente popular en el siglo XV, es raro encontrar extensiones de pintura tan bien conservadas como las de las bóvedas de la Sala, ya que la misma naturaleza del aceite y la causticidad del revoco de cal las hacen tremendamente frágiles.

En la península se aprecian en este período dos maneras de hacer con sus diferentes matices según las zonas: una a la manera occidental, y otra determinada por la influencia islámica.

Con la influencia romana se generaliza el uso de la cal y la arena en los revestimientos murales, perdurando desde entonces esta forma de «hacer» en los reinos cristianos. La segunda manera de trabajar los morteros de cal y arena llega a la península de la mano del Islam; los morteros son más compactos y gruesos, distinguiéndose por una superficie cuidada y exquisitamente preparada para recibir la pintura.

Los revestimientos mudéjares, tan abundantes en el monasterio, están entre unos y otros. Sus formas, su composición y su distribución nos recuerdan una y otra vez, y alternativamente, al mundo islámico y al cristiano.

Si en las bóvedas de la sala encontramos distribuidos espacios de temple y de óleo, en

Figura 12. Vista general de la Sala antes de la intervención.

El paramento frontal fue el más afectado por antiguas filtraciones de humedad donde las sales carbonatadas dejaron un velo blanquecino. Se aprecian múltiples lagunas de diverso tamaño rellenas con morteros de cemento.



Figura 13. Detalle del paramento lateral izquierdo antes de la intervención. Se observan las sales carbonatadas y la suciedad sobre la superficie de la capa pictórica.

Figura 14. Detalle de decoración antes de la intervención. Se aprecian expoliaciones, grietas y pequeñas lagunas rellenas de cemento.



los paramentos, el temple se combina con la pintura al fresco. El artista dispone sobre los muros de ladrillo dos estratos de mortero: el primero, con un grosor aproximado de 18 a 25 mm rasará la superficie, mientras el se-

gundo, un enlucido fino de 8 a 12 mm, prepara la superficie, lisa y muy trabajada con espátula, para recibir la pintura.

La película pictórica juega con el blanco del fondo para obtener mediante este proce-



dimiento una luminosidad muy particular en las bóvedas. Los colores claros y luminosos (ocres) llenan ampliamente los espacios generales, definiendo y concretando con colores más oscuros (azules, rojos y negros).

En los paramentos y en los medios puntos el pintor también utiliza los fondos blancos del mortero para dar una sensación liviana que los distingue del área superior. Ya en el zócalo, la pintura, ejecutada al fresco, se concibe más rotunda, la superficie pictórica se hace más compacta y consistente, apurando cualquier espacio, por pequeño que fuera, para extender la capa de pintura.

Aspectos generales de su estado inicial de conservación

Ya hemos comentado al principio de estas notas que, desde el punto de vista formal, el conjunto pictórico de la Sala se conservaba casi íntegramente. Sin embargo, no ocurría lo mismo desde el punto de vista de su integridad física y química, cuya situación hacía imprescindible una cuidadosa intervención de restauración sobre las pinturas de muros y bóvedas.

Así, de forma generalizada, los distintos estratos de mortero que sirven de soporte a la superficie pictórica se encontraban separados del muro y entre sí, lo que suponía un peligro real de colapso irreversible de los mismos. La película pictórica estaba llena de erosiones intencionadas, de mayor o menor tamaño, con el objetivo presumible de recibir un nuevo encalado que, afortunadamente, nunca se llegó a realizar, o al menos no hay noticias de este hecho. Así mismo, se dejaban ver grandes lagunas rellenas con mortero de cemento (fig. 12) en un intento de disimular sucesivos desprendimientos acaecidos a lo largo del tiempo.

Por otra parte, las humedades de capilaridad y de filtración que afectaban básicamente al encuentro entre los muros norte y oeste, habían ocultado la pintura bajo una superficie blanquecina debida a la cristalización de sales en la superficie (fig. 13), dando lugar, además, a separaciones micrométricas de la película pictórica en forma de exfoliaciones (fig. 14) y a la pulverulencia de los pigmentos que, en esta zona presentaban una acentuada disgregación.

Hay que destacar, por lo mucho que dificultó la limpieza de las pinturas, la presen-

Figura 15. Detalle del paramento lateral derecho antes de la intervención.

Figura 16. Detalle del paramento (lateral derecho).



*Figura 17. Detalle del paramento
(lateral derecho) después de la
intervención.*

*Figura 18. Detalle de la laguna
reintegrada con la técnica del
«tratteggio».*



cia de sucesivas capas de cera que, por el afán de mantener el conjunto lustroso, los franciscanos habían ido aplicando a lo largo del tiempo y cuya oxidación se tradujo en una superficie ennegrecida de difícil lectura (figs. 15, 16, 17 y 18).

* * *

Sin duda, la Sala Capitular es una unidad y como tal cualquier intervención parcial hu-

biera supuesto alterar de manera sustancial el conjunto. Así, resulta encomiable el criterio seguido para su recuperación y conservación, donde estética e historia se articularon ordenadamente para concebir una intervención que recuperara como elemento histórico y documental el conjunto espacial de la arquitectura y su decoración, sin desatender por ello el valor artístico que la obra conservaba y que hoy puede transmitir al espectador.