

«LA MANTERÍA»

PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA



Proyecto de formación y trabajo

Vista general de las pinturas murales desde el coro de la iglesia.

La escuela taller La Mantería, promovida por el Gobierno de Aragón y el INEM, ha realizado una ardua labor al restaurar las pinturas murales, atribuidas a Claudio Coello, que cubren las paredes y bóvedas de esta iglesia zaragozana. Frenar el constante desprendimiento de la capa pictórica fue el primer objetivo de la intervención, en la que eliminar los numerosos repintes ha implicado una amplia polémica.

Texto: **JOSÉ MANUEL LÓPEZ GÓMEZ**, director de la escuela taller,
y **ROSA SENSERRICH ESPUÑES**, profesora-restauradora de la escuela taller

Fotos: **ESCUELA TALLER LA MANTERÍA**

Fotos históricas: **FOTOTECA DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA. IPHE (MEC)**

Fachada principal de la iglesia de Santo Tomás, desde la iglesia de San Roque en Zaragoza.



La iglesia de Santo Tomás de Villanueva de Zaragoza es lo único que se conserva de lo que fuera el convento de agustinos observantes, llamado popularmente convento de la Mantería por ubicarse en la plaza del mismo nombre. Fue edificada entre 1663 y 1683 bajo el patronazgo del arzobispo de Zaragoza don Francisco Gamboa. Es un edificio barroco construido en ladrillo, con planta de cruz latina, de una sola nave, cubierta en sus tramos y brazos por cúpulas elípticas,

siendo semiesférica la del crucero. Lo más destacable del edificio es su decoración mural. En un principio las pinturas cubrían la totalidad de las paredes y bóvedas. Los avatares históricos, desamortización y posterior empleo como almacén, así como el deterioro por efecto de la humedad, han hecho que sólo hayan llegado hasta nosotros las pinturas de las cúpulas.

La ejecución de la pintura mural se debe al pintor de cámara de Carlos II, Claudio Coello, ayudado por su discípulo Sebastián Muñoz y por una serie de pin-

LAS PINTURAS CUBRÍAN TODAS LAS PAREDES Y BÓVEDAS, PERO LOS AVATARES HISTÓRICOS Y LA HUMEDAD HAN DEJADO SÓLO LAS DE LAS CÚPULAS

tores locales. Coello trabajó entre 1683 y 1684, prolongándose las tareas hasta 1686. Se trata de un conjunto de pinturas luminosas y ricas en colorido, con cuadraturas arquitectónicas fingidas, balaustradas, guirnaldas, cortinajes, etc. En las pechinas se representan figuras simbólicas, inspiradas en la iconografía de Césare Ripa, y en los machones de la cúpula central las figuras de los santos agustinos Alipio, Simpliciano, Patricio y Fulgencio, acompañadas de escenas de la vida del santo titular. En el interior de la gran cúpula se representa la glorificación de Santo Tomás de Villanueva, acompañándose de la representación de virtudes, ángeles y santos entre nubes, creándose efectos de teatralidad y apertura de espacios, dentro del más puro estilo barroco. El presbiterio está dedicado a la exaltación de la Iglesia y la Eucaristía. En las pechinas, dentro de medallones sostenidos por águilas, se representan las cuatro partes del mundo. Se completa la decoración con figuras alegóricas de Cristo como el pelícano, el Agnus Dei, el león de Judá y la Sagrada Forma.

Como consecuencia de la suciedad acumulada, humos, polvo, filtraciones y, especialmente, de la descomposición del mortero que actúa como soporte pictórico, las pinturas alcanzaron un mal estado de conservación y se deterioraron. La Diputación General de Aragón realizó obras de reparación en las cubiertas, procediendo también a iniciar los trabajos de consolidación y restauración de las pinturas, fijando aquellas partes con peligro de desprendimiento y eliminando los repintes de intervenciones anteriores.

Técnica al fresco de Claudio Coello

Un dato determinante para conocer si una pintura es al fresco es la presencia de jornadas o tareas. Con este término se designa el espacio que podía pintar el artista en una *giornata* (voz italiana que ha dado origen al vocablo «jornada») o lo que es lo mismo, en una sesión de trabajo

que normalmente oscilaba alrededor de un día, tiempo en el que el mortero aún estaba fresco y no había iniciado el proceso de carbonatación definitiva.

Por toda esta superficie pictórica, atribuida a **Claudio Coello**, se han localizado las señales de dichas tareas. Como ejemplo, la cúpula de la Epístola está formada por veinte jornadas de aproximadamente 2'5 metros cuadrados aplicadas desde arriba hacia abajo. En su totalidad conforman un área de 50 metros cuadrados. La ejecución de estas pinturas va más ligada al ritmo de trabajo por metros, con divisiones muy simétricas (*giornatta alla Vèneta*) que al estricto respeto por los contornos de las figuras, más propio de la región toscana. De esta manera, nos encontramos muchas veces con motivos partidos por dos jornadas, aunque, en general, se intenta respetar al máximo el trazado de las figuras principales.

En la última capa del mortero se pueden apreciar las dos técnicas de traspaso del dibujo preparatorio original: para el intradós de los arcos, donde se representan motivos vegetales y geométricos muy parecidos, se utilizó la técnica del estarcido, pudiendo de esta manera aprovechar el mismo cartón para cada arco, introduciendo sólo ligeras variaciones –aún hoy



Detalle de las pinturas murales en un machón del crucero.

Vista cenital de la segunda cúpula de la nave.





Detalle del aula con la conferencia impartida por Pinin Brambilla sobre la restauración de la Santa Cena de Leonardo (izda). Observación por reflexión un corte estratigráfico en la lupa estereoscópica (abajo). Fotografía de las pinturas con luz rasante (abajo izda). Se aprecia la incisión sobre el mortero fresco como método de traspaso del dibujo preparatorio.

EL REVOCO DE CAL SUFRIÓ UN SECADO PREMATURO, QUEDANDO EL MORTERO POCO COHESIONADO ENTRE LAS FASES CAL-ARENA

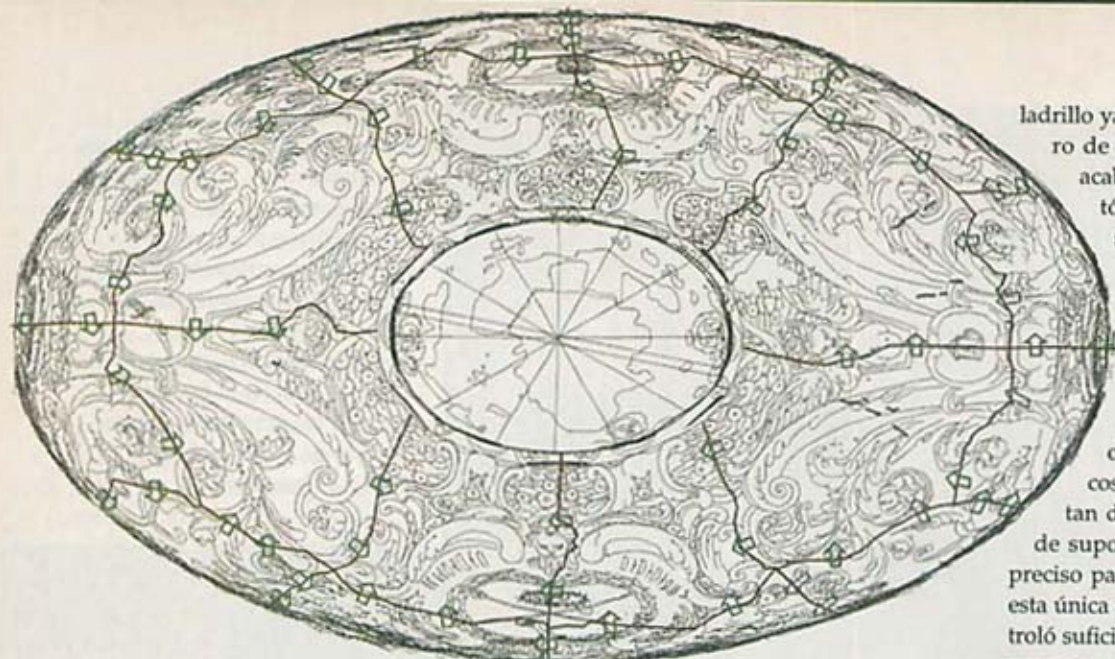


en día se observan las marcas de los clavos que sujetaron dichos cartones-; en cambio, para el resto de la obra, con un contenido iconográfico particular para cada espacio, el dibujo fue traspasado por el método de la incisión sobre el mortero fresco.

La calidad artística de la técnica al fresco se hace patente en algunas zonas libres de repintes, visualizándose la soltura de las pinceladas, el colorido y la luminosidad de la obra original.

Deficiente conservación

Al inicio de los estudios y exámenes previos a la intervención, las pinturas presentaban un estado de conservación muy deficiente. Las alteraciones partían ya de la técnica utilizada en el siglo XVII para la realización de estos frescos: cuando a **Claudio Coello** le encargan la decoración pictórica de la iglesia de Santo Tomás, se encontró que los paramentos y cúpulas de



Localización de las veinte jornadas con las que Claudio Coello realizó la cúpula de la Epístola

LA ESCUELA TALLER

La escuela taller La Mantería, promovida por el Gobierno de Aragón y el INEM, inicia sus actividades el 1 de diciembre de 1998. Su objetivo es que jóvenes con la titulación oficial en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, menores de 25 años y en situación de desempleo, adquieran una formación específica en restauración de pintura mural que les permita acceder con facilidad al mercado laboral, o puedan constituir su propia empresa como autónomos o profesionales asociados. Un total de 12 alumnos, procedentes de diversas partes de España, se especializan durante dos años en la restauración de pinturas murales, alternando la formación con el trabajo real. Durante los seis primeros meses reciben, fundamentalmente, formación teórica sobre las diversas técnicas de pintura mural, sus procesos de degradación y técnicas de intervención. Durante el año y medio siguiente son contratados en prácticas, de tal manera que restauran las pinturas de la iglesia de Santo Tomás, manteniendo durante una jornada a la semana la formación teórico-práctica. La circunstancia de que el alumno sea ya un titulado en la profesión en la que se va a especializar favorece su motivación por mejorar su formación y futuro profesional, garantizando el éxito de la integración laboral por cuanto es plenamente consciente de la necesidad de constituir empresas con compañeros o integrarse en equipos de restauración ya establecidos, como especialistas en pintura mural. La escuela taller cuenta con un laborato-

rio propio para la realización de análisis químicos básicos sobre morteros y pigmentos. Una de las alumnas, licenciada en Ciencias Químicas, realiza la toma de muestras, su inclusión en matrices de polimetacrilato y el estudio posterior mediante diversos procedimientos químicos y de visión microscópica. Los programas formativos se completan con la colaboración de destacadas personalidades vinculadas al mundo de la restauración como **Pinín Brambilla, Gianluigi Colalucci, Marcel Stefanaggi, Eudald Guillamet**, entre otros, que han visitado el centro y han aportado sus opiniones e ilustrado a los alumnos con sus conferencias.

Levantamientos generalizados de la capa pictórica con «intonaquino».



ladrillo ya estaban recubiertos con mortero de yeso, tal como es usual en los acabados de los interiores arquitectónicos aragoneses, herederos, a su vez, de la tradición constructiva musulmana. El revoco de cal necesario para la ejecución de la técnica al fresco tuvo que ser aplicado, previo repiqueado, encima de estos gruesos enlucidos de yeso, por otra parte altamente higroscópicos. Por el estado de conservación tan deficiente que se observaba, era de suponer que el grado de humedad preciso para la correcta carbonatación de esta única y fina capa de revoco no se controló suficientemente, sufriendo un secado prematuro, y quedando, en consecuencia, el mortero poco cohesionado entre las fases cal-arena. A esta principal degradación se unían las diferentes agresiones sufridas a lo largo del tiempo: condensaciones en las zonas altas de linterna y cúpula, disgregaciones por filtración del agua de lluvia a través de cubiertas y ventanas, grietas de asentamiento, sulfataciones y eflorescencias salinas, ataques biológicos, cambios de uso del edificio e intervenciones anteriores de restauración con criterios poco acertados.

A simple vista parecía que el mayor daño causado a estas pinturas eran esas intervenciones anteriores, consistentes, en parte, en unas gruesas fijaciones con colas orgánicas y mezclas de cola-caseína que habían arrancado literalmente en forma de grandes escamas lo que se podría considerar el «intonaquino» o última capa del revoco de cal donde se encuentran los pigmentos carbonatados. Pero no se puede obviar que estas intervenciones anteriores se llevaron a cabo para subsanar la inci-

Linterna central (dcha):
filtraciones y coladas
desde las ventanas.

Gran parte de
su superficie se
encuentra repintada
(intervención de 1950).

Cata de limpieza de
la gruesa capa de
superficie formada por
cola-caseína en una
pechina de la cúpula de
la Epístola (abajo).

Tests para la
eliminación de los
repintes insolubles de
cola-aceite que ocultan
el luminoso fresco en
la pechina sureste
(abajo dcha).



AMPLIAS SUPERFICIES HABÍAN SIDO
REPINTADAS CON UN TEMPLE A LA COLA,
OPACO Y OSCURO, OCULTANDO
EL COLORIDO Y LAS TEXTURAS



piente descohesión del revoco que proba-
blemente empezara a aparecer tiempo
después de ser concluida la obra pictórica
por las razones anteriormente expuestas.

Para paliar estas disgregaciones, en una
primera actuación, se fijó toda la superfi-
cie pictórica con una mezcla de cola-caseí-
na y se realizaron los correspondientes
retoques puntuales utilizando un agluti-
nante orgánico mezclado con aceite secan-
te que actualmente se ha transformado en
insoluble. Alrededor del año 1955 el con-
junto sufrió una intervención, de la que se
conserva documentación, en la que se rea-
lizaron fijaciones con colas orgánicas –se
han localizado fotografías de archivo don-
de son visibles los engasados empleados–,
se realizaron tareas de relleno de grietas y
enlucidos con yeso en numerosas zonas, y
se repintaron grandes superficies de fon-
dos y figuras utilizando un temple a la
cola, de apariencia opaca y oscura que
ocultaba casi la totalidad del colorido y
textura originales, distorsionando las for-
mas reales y llegando incluso a la libre



creación donde no se conservaban referen-
cias. De esta manera se logró «camuflar»
momentáneamente las pérdidas de pintura,
pero tampoco se solucionó el problema
inicial de la disgregación interna del mor-
tero, pues las fijaciones efectuadas perma-
necieron en superficie, separándose del
frágil revoco cuando las condiciones eran
propicias (condensaciones, procesos de

hidratación/contracción de la cola utiliza-
da), con los consiguientes levantamientos
y pérdidas posteriores de pintura. El pro-
blema, por tanto, se agravó.

Polémica eliminación de repintes

Después de un exhaustivo estudio preli-
minar, en el que la analítica de capas pic-
tóricas, morteros y aglutinantes fue fun-

LA PELÍCULA PICTÓRICA FUE FIJADA ANTES DE RETIRAR LAS GRUESAS CAPAS DE COLAS Y REPINTES

damental para determinar las características propias de los materiales constituyentes (tanto originales como de reposición), así como las causas y la extensión de los daños entonces visibles, se trazó un plan de actuación para que, ordenadamente, se acometieran las diferentes fases que dirigirían la actuación.

En primer lugar se impuso una fijación de urgencia para frenar el constante desprendimiento de capa pictórica. Para ello se realizó previamente una ligera limpieza superficial en las zonas donde no había peligro de desprendimiento y se procedió a una cuidadosa eliminación de los depósitos de mortero disgregado que se fueron acumulando en los numerosos levantamientos de capa pictórica y en el interior de los abolsamientos, los cuales dificultaban el correcto asentamiento de la misma. El planteamiento era el de fijar primeramente la película pictórica junto con toda la capa de superficie superpuesta con el fin de conservar el máximo porcentaje de pintura original posible y poder, posteriormente, acometer la retirada de estas gruesas películas de colas y repintes aplicados en intervenciones anteriores, sin el peligro de los desprendimientos.

Una vez liberada la superficie de estas fijaciones innecesarias, se propicia una penetración del consolidante más fluida y homogénea para devolver definitivamente la estabilidad al interior del frágil revoco de cal. Para determinar el consolidante más adecuado, el departamento de Geológicas de la Universidad de Zaragoza realizó ensayos con diferentes probetas de mortero localizadas por toda la superficie pictórica, probando diferentes productos (de tipo orgánico, organosilíceo e inorgánico), en distintas concentraciones, y midiendo los niveles de penetración y la morfología de la consolidación.

Dentro de toda intervención que reúna unas características similares se contemplan habitualmente otro tipo de tratamientos como son: retirada de sales (nitratos potásicos) mediante compresas; eliminación de los morteros yesosos de reposición que remontan encima del fresco y su sustitución por otros cuya textura y composición sea compatible con el revoco original; supresión de materiales ajenos a la obra (antiguo tendido eléctrico, viga metálica en linterna); inyección de morteros de baja densidad para paliar la descohesión entre morteros y muro en linterna, etc.

Es probable que la intervención que

suscitó más controversia fuese la eliminación de los repintes, debido a la gran extensión de estos últimos. Varias son las razones que llevaron a optar por esta solución: su pésima calidad pictórica; la falta de un criterio coherente en cuanto a la técnica, pues fueron aplicados indiferentemente sobre morteros originales pulverulentos, sobre morteros de reposición y sobre capa pictórica; las cargas mecánicas que suponen sobre un frágil revoco original; los falsos históricos detectados después del estudio documental (invención de figuras encima de celajes, falsas inscripciones en algunos medallones, etc.), y finalmente, las diferencias cromáticas que presentarían tras el proceso de limpieza con respecto al luminoso fresco.

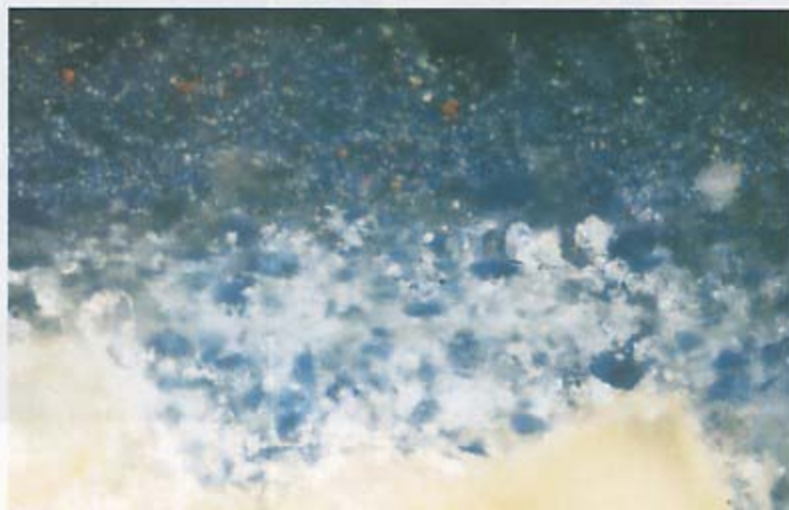
Hay que prever que cuando se eliminan los repintes pueden quedar muchas

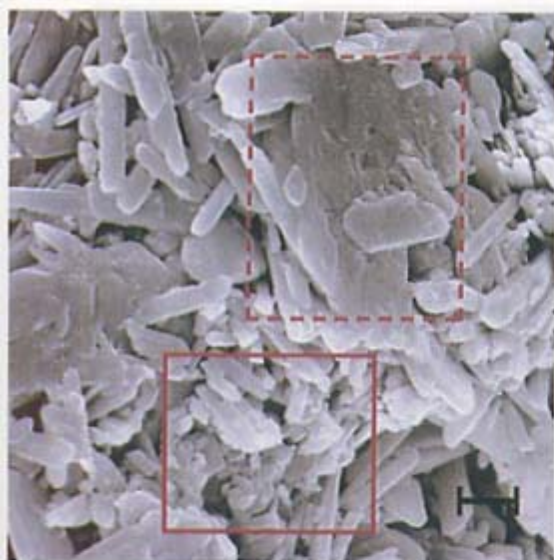
zonas al descubierto con grandes lagunas perdidas, concentradas principalmente en los dos lunetos. Llegados a este punto, hay que considerar que una pintura no es sólo materia a conservar, sino también imagen, y en este sentido sus faltas pueden ser significativas y pueden alterar completamente la contemplación de una obra barroca de estas características. Por esta razón, y aunque pueda suponer una importante intervención, el proceso de reintegración cromática y formal es factible gracias a la simetría iconográfica y a la repetición de gran parte de los motivos ornamentales y arquitectónicos, así como al alto porcentaje en fondos monocromos. La adopción de un determinado sistema de reintegración se pospuso hasta finalizar el proceso de limpieza y eliminación del repinte, para



Fotografía de archivo donde se puede apreciar el estado de deterioro de los frescos en 1950. A la izquierda, proceso de engasado que se adoptó entonces como método de fijación de los desprendimientos en la cúpula central.

Estratigrafía de las pinturas donde se puede apreciar la capa de mortero de cal y el azul esmalte del fresco original. Encima, una capa de repinte formada por aglutinante orgánico con azul ultramar artificial y tierras ricas en óxido de hierro. (Escala: x200 aumentos, con luz polarizada y nicoles cruzados).





IZDA: Visión del microscopio MEB empleada para el estudio de la penetración de los consolidantes y fijativos en los morteros de cal: Plexisol P-550; a partir de 0'2 mm sólo se observan zonas impregnadas de manera esporádica (recuadro discontinuo) en el conjunto de la muestra que no lo está (recuadro continuo). (Escala: 4m x 1300 aumentos).

DCHA: Visión del microscopio MEB empleada para el estudio de la penetración de los consolidantes y fijativos en la zona de contacto entre revoco de cal y yeso: Primal AC-33; a partir de a partir de 1,5 mm el grado de consolidación disminuye bruscamente, recubriendo totalmente los granos de mortero de manera no homogénea (zonas consolidadas destacadas en círculos). (Escala: 4 m x 750 aumentos).



Catas de limpieza en la cúpula de la Epístola y localización de los repintes con falsos históricos pertenecientes a la intervención de 1950-55 (izda). Eliminación de los morteros de yeso empleados en la intervención de 1950 (abajo).

FICHA TÉCNICA

* DIRECTOR DE LA ESCUELA TALLER: **José Manuel López Gómez.**

* PROFESORES-RESTAURADORES: **Rosa Senserrich Espuñes y Alfonso Monforte Espallargas.**

* ALUMNAS-RESTAURADORAS: **Olga Alonso López, M^a José García del Río, Blanca Luna Porcel, M^a Pilar Martínez Merenciano, M^a Dolores Martí Garcés, Mónica Martínez Rapún, Cristina Monedero Granados, Ana Cristina Navarro Benito, Natalia Nieto Nahm, Alicia Payueta Martínez y M^a Teresa Valero Moscardó.**

* ALUMNA-QUÍMICA: **M^a Paz Marzo Berna.**

* PROMOTOR: Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón.

* FINANCIACIÓN: Gobierno de Aragón, INEM.



permitir analizar la problemática en toda su extensión y determinar qué técnica es la más adecuada, sin olvidar que estará siempre sujeta al criterio de fácil discernibilidad.

Paralelamente al estudio de las patologías de los frescos, y como intervenciones de conservación, se ha llevado a cabo un seguimiento informatizado del control medioam-

biental (humedad, temperatura, lux, UV), que aporte suficientes datos para diseñar un programa de mantenimiento anual del espacio pictórico de La Mantería. ■■