

HACIA UN RE-CONOCIMIENTO DEL COLOR EN LOS MONUMENTOS MEDIEVALES NAVARROS

Alicia Ancho Villanueva¹

Afortunadamente, y desde hace ya muchos años, Navarra ha contado con historiadores y estudiosos del arte profundamente interesados por los conjuntos de pinturas murales medievales realizadas en el interior de numerosos templos de nuestra geografía, desde Artaiz hasta la Catedral de Pamplona, pasando por San Saturnino de Artajona, Olleta, San Pedro de Olite, Gallipienzo... todas ellas estudiadas con mayor profundidad probablemente por el hecho de formar parte de la colección de pintura mural gótica conservada en el Museo de Navarra. A estos ejemplos hemos de sumar otros conjuntos murales descubiertos la mayoría de ellos con posterioridad y que continúan formando parte de los muros para los que se concibieron (Peña, Javier, Villatuerta, Ecay, Nagore, Santa María y Santa Brígida de Olite, Ardanaz de Izagaondoa, Olloqui, Monasterio de Yarte, Roncesvalles, San Salvador de Sangüesa, Arellano, Catedral de Tudela... algunas todavía parcialmente ocultas por encalados o re-decoraciones posteriores, y muchas de ellas pendientes de estudio.

Sin embargo, existe un vacío casi absoluto en cuanto al estudio de la policromía en la escultura monumental. Sirvan un par de ejemplos: la portada de Santa María de Olite y su homónima de Sangüesa. Nótese el número y extensión de estudios existente sobre dichas portadas (descripción, datación, iconografía...) y posteriormente anótese las referencias que en ellos se hace al color que la viste. Encuentran alguna referencia a la pintura? Existe una: en el Boletín de la Comisión de Monumentos de 1928. Se dice que para descifrar la inscripción donde Madrazo creía leer "Olegario" sencillamente colocan una escalera y provistos de agua caliente retiran las capas de pintura que cubren los libros, para poder leer las inscripciones en ellos grabadas. Obviamente no contaban con que pudieran existir inscripciones realizadas únicamente con color, y resulta evidente que no concedían ningún valor a las capas de pintura. Pues bien, ambas conservan su policromía original, podría decir que casi en su totalidad.

Es precisamente este vacío el que, lejos de pretender llenar (tarea verdaderamente ardua y para la que no hay espacio en esta Ponencia) pretendo hacer evidente. Existe un vacío, es real, el color está ahí. Pero para nosotros, desde hace años, no existe, por lo que no hemos sido conscientes de la existencia de dicho vacío. No sentíamos que nos faltara algo.

Me remito ahora directamente al tema elegido para la presente edición del Congreso de Historia de Navarra: Memoria e Imagen. Evidentemente, hemos perdido la imagen que de los monumentos tuvieron nuestros antepasados. En nuestra memoria no existe el color. Recreamos en nuestra mente fabulosos ábsides y portadas de un bonito color dorado que les aporta la arenisca de los bloques en que se labraron, o de un elegante y sobrio gris aportado por la piedra caliza...y no hay más. Podemos continuar imaginando que accedemos al interior de nues-

tro templo. Afortunadamente no lo hemos perdido todo, podemos visualizar muy bien un interior románico (o gótico), moderadamente animado con los colores de sus pinturas murales, iluminadas por la vibrante luz de las velas. Incluso somos capaces de dotar a nuestra recreación de música, un coro de monjes quizás... Estamos habituados a escuchar realmente estos sonidos, no nos son extraños, mantenemos la memoria viva. También visitamos templos (o museos) que conservan hermosos fragmentos de pintura mural. Fragmentos, únicamente fragmentos, únicamente pequeñas muestras de antiguos ambientes. ¿Pero qué ha pasado con el color de la piedra? Pío Baroja definió el arte como "el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre". Es ilógico pensar que el mismo espíritu que se deleitaba con maravillosos códices iluminados, coloristas pinturas sobre tabla, brillantísimas piezas de esmaltería, y decoraba los ábsides de las iglesias con coloristas pinturas mantuviera la piedra a la vista en la mayor parte de los templos. Porqué es tan difícil aceptar que los vivos colores que animan las miniaturas de los códices, los esmaltes de los relicarios, las vidrieras... constituirían la piel de nuestras portadas, de nuestros claustros, de las claves, los nervios, y los capiteles? No podemos olvidar en este punto la sensación causada tanto en el público general como entre los especialistas por la reconstrucción virtual de la portada de la Catedral románica de Pamplona a todo color, presentada en la recientemente clausurada exposición La Edad de un Reyno, en Pamplona.

Observando el monumento

Mi formación y mi trabajo como restauradora me obliga y a la vez me brinda la maravillosa oportunidad de estar en contacto directo con las obras, a muy corta distancia, durante muchas horas en las que la concentración es máxima. Esto permite apreciar detalles, "ver" bajo capas de suciedad o de sustancias añadidas por el hombre, e imaginar cómo pudo ser aquello. Así pues, los exhaustivos estudios previos y en algunos casos la posterior restauración de un monumento permiten hoy día ir descubriendo que el color existe, está ahí, ha vestido al edificio desde siempre. Puesto que el tema que me propongo desarrollar es fruto de mi trabajo diario y el contacto directo con los edificios que visito, omito referencias bibliográficas y anotaciones a pie de página van a ser mínimas. Por otra parte, la bibliografía es escasa, y gran parte de los estudios que en la actualidad se están llevando a cabo sobre algunas de las obras aquí presentadas o sobre otras similares fuera de Navarra se encuentran en proyectos, estudios previos o memorias de intervenciones de restauración todavía no publicadas, aunque albergo la esperanza de que este tipo de trabajos y sus reveladores resultados finalmente se difundan como merecen.

He comenzado hablando de "pintura mural" en el primer párrafo y de "escultura monumental" en el segundo. Este es el reflejo de uno de los problemas, y se trata de un asunto crucial para comprender cómo hemos llegado a esta situación, en la que valoramos la pintura mural (desgraciadamente sólo la figurativa medieval) olvidándonos de la escultura monumental, también pintada. Esto resulta más sorprendente si tenemos en cuenta que en casi todos los casos la escultura monumental recibía un tratamiento más elaborado, entendiéndose siempre dentro del mismo programa decorativo. Es decir, conceptualmente existe una disociación que físicamente no existe. ¿Qué entendemos por pintura mural? ¿La aplicada sobre superficies más o menos planas (muros lisos, bóvedas, cúpulas)?

¿Dejamos fuera los elementos arquitectónicos (claves, ménsulas, capiteles, tímpanos, arquivoltas) que se ejecutaron siguiendo el mismo plan y con los mismos motivos, además de por el mismo equipo de personas? Sin duda esta apreciación actual es fruto de haber estudiado la pintura mural en los museos, fragmentada, aislada del edificio que la contuvo, y en los casos en que la decoración se ceñía a un elemento concreto (por ejemplo una sepultura bajo arcosolio) se ha obviado o al menos se ha considerado a un nivel inferior el color existente en la escultura y en el marco arquitectónico.

Además de haber estudiado las pinturas en los museos, habitualmente se han analizado a través de fotografías en blanco y negro. En primer lugar porque la mayor parte de los fondos fotográficos se encuentran en este soporte. Si tenemos en cuenta que el estudio de las obras de arte se basa fundamentalmente en el reconocimiento de formas y líneas de dibujo, donde el color es considerado en general como algo accesorio (no esencial), éste es difícilmente valorable, muy complicada su descripción, y en ocasiones se encuentra muy deteriorado o resulta poco reconocible. A todo ello añadiremos que tradicionalmente se ha considerado (no sin razón) que las fotografías en color se degradan rápidamente y no resultan tan fiables.

Existen otras poderosas razones que han podido motivar el desinterés por el color. Casi ningún edificio mantiene a la vista su acabado original, pues sobre este a lo largo de la historia se han ido aplicando nuevas decoraciones, blanqueos y enjabelgados, además de las capas de suciedad y acumulaciones de diversos productos de degradación que las ennegrecen. Así, en el caso de los interiores es muy difícil apreciar si "hay algo" debajo, a no ser que se produzca un desconchón², se desmonte un retablo para ser restaurado³, o los materiales de la decoración original dejen su impronta en las capas superiores⁴. En el caso de decoraciones exteriores su trasmisión hasta nosotros ha sido más complicada, obviamente porque la exposición a los elementos meteorológicos supone un factor añadido al deterioro por envejecimiento de los materiales. Sin embargo hemos de pensar que dicho factor ya era tenido en cuenta por los artífices del acabado de los edificios, que empleaban técnicas de preparación y de aplicación de los colores muchas veces diferentes a los empleados en el interior. La mayor parte de las portadas y claustros que han llegado hasta nosotros con color se encuentran (o se han encontrado hasta hace poco tiempo) con una protección física, por ejemplo mediante tejares, construcciones adosadas, galerías cegadas, atrios cubiertos...⁵. Además de estar muy comprometida su conservación por el hecho de encontrarse expuestas a los elementos atmosféricos, (la primera de las consecuencias de este hecho es que la mayor parte de las decoraciones han sido borradas por el agua de lluvia recibida durante siglos), el color que se conserva está oculto también en estos casos por sucesivas aplicaciones de capas monocromáticas. La pérdida de constancia en la aplicación de estas capas, unido al enorme deterioro que están sufriendo en los últimos cincuenta años como consecuencia de la contaminación atmosférica, hace que poco a poco las capas superiores se comiencen a desprender, dejando al descubierto la capa inmediatamente inferior, o bien la aplicada en primer lugar (en general, técnicamente esta es la capa que tuvo las mayores posibilidades de ser correctamente fijada al soporte lapídeo).

Mi experiencia como restauradora me dice que cuando se plantea una restauración el primer objetivo es "devolver al objeto su apariencia original" (es

decir, lo que nosotros creemos que fue esa apariencia). La toma de consciencia de que durante casi medio siglo se han llevado a cabo actuaciones erróneas, que pese a haber sido realizadas con las mejores intenciones fallaron por no tener todos los datos, una mayor formación y sensibilización, y sobre todo un cambio en la mentalidad de los profesionales que trabajamos en el cuidado de un monumento o de una obra de arte, ha propiciado que el primer objetivo sea “conocer” al monumento, para de este modo ser capaces de “conservar” toda la información que nos aporta el mismo. Hasta ahora los eruditos locales, los historiadores, los arquitectos (omito a los restauradores porque sólo nos ocupábamos de los considerados bienes muebles)... no han estudiado la capa más visible de los monumentos, esta epidermis que es el color, el acabado que aplicaron quienes crearon este monumento y posteriormente quienes continuaron con su labor.

A partir de restauraciones llevadas a cabo en grandes monumentos (Orvieto, Ferrara, Chartres...) hemos sido conscientes de la existencia de este acabado. En España, las intervenciones sobre la portada de la Colegiata de Santa María de Toro, que fue una de las primeras en aplicar el sistema de correspondencia de policromías y estudiar a fondo el tema de la policromía en escultura monumental, y en los últimos años la portada de Santa María de Vitoria, ponen de manifiesto que la existencia de color en la escultura monumental no sólo no es anecdótica, si no que además de generalizada ha sido una costumbre mantenida a través de los siglos.

El color en los edificios a través de la Historia

El color ha estado presente formando parte de los espacios que acogían la vida de los hombres desde tiempos inmemoriales, tanto formando parte del interior como del exterior de los edificios y del espacio en el que se desarrollaba la vida de las comunidades humanas. Realicemos ahora un pequeño ejercicio sobre la presencia del color, para intentar ver cuándo y porqué lo perdimos.

Desde la Prehistoria el hombre ha mostrado la necesidad de rodearse de color, recordemos por ejemplo Altamira o Lascaux. Demos un salto hasta las tumbas del antiguo Egipto, donde el color llena paredes y techo.

Posteriormente griegos y romanos continuaron llenando de imágenes y de color los muros de sus casas y templos, y los objetos y estatuas que en ellos collocaban. Podemos decir lo mismo de todas las civilizaciones antiguas (orientales, americanas, africanas, e incluso de Oceanía) de este a oeste, de norte a sur. En todas ellas ha sido importante el color como acabado de los espacios.

De vuelta a Europa, la Edad Media nos habla de color por doquier, para algunos parece ser que en exceso, porque es aquí por primera vez cuando encontramos constancia de que no todos están de acuerdo con la exhuberancia con que se animaban los edificios⁶. Sin embargo el hombre parece necesitar el color, y sigue utilizándolo, y ya que los avances técnicos se lo permiten, cada vez con mayor profusión y riqueza en los siglos del gótico, donde utiliza una paleta más amplia.

El Renacimiento trae consigo una primera revisión estética, y creyendo recuperar el arte de los antiguos comienzan a dejar en blanco las esculturas e incluso hay una corriente artística que deja sin policromar los retablos, aunque no sucedía lo mismo con la decoración de los paramentos, ya fuesen interiores o exteriores. Aquí encontramos un punto de inflexión: la escultura monumental en

exteriores, en general, deja de mostrar los colores que la vestían hasta esta época, y empiezan a aplicarse los enjabelgados. En vez de volver a retocar con colores más o menos similares a los originales, algunos edificios o partes de ellos se blanquean o se funden con el color de la piedra.

El Barroco sigue apreciando los grandes programas decorativos, enormemente coloristas en el sur de Europa, que se moderan y simplifican en el Neoclásico sin dejar por ello de existir. Este aprecio a los espacios acabados con color e imágenes se extiende hasta los años cuarenta del siglo pasado, época en la que localizamos las últimas redecoraciones de espacios interiores mediante la aplicación de papeles pintados y en los casos en los que se contaba con una mayor disponibilidad económica, con pintura decorativa más o menos elaborada.

Sin embargo, en los años cuarenta del siglo XX se empieza a arrancar la pintura mural medieval, produciéndose un aprecio inmediato por los trabajos ejecutados en esta época y a la vez mostrando un absoluto desprecio por decoraciones de épocas posteriores, como los despieces renacentistas y las pinturas de pabellón barrocas. Además de ser arrancada la pintura nace un entusiasmo desconocido hasta entonces por los ábsides medievales desnudos, sin retablos que los oculten y distorsionen el espacio anterior, creando ambientes vacíos, donde todo mobiliario no imprescindible se elimina (en esto las medidas tomadas tras el Concilio Vaticano II han sido cruciales), dejando iglesias sin púlpitos, tornavoces, comulgatorios, retablos devocionales...

Desde las grandes empresas y organismos dedicados a la restauración de monumentos, hasta los más modestos auzolanos organizados en los pueblos, todos ellos tienen como objetivo común "sacar la piedra". No en vano, en los boletines de la Comisión de Monumentos de Navarra y posteriormente en Memorias de la Institución Príncipe de Viana, hasta la década de 1960 inclusive, se repiten expresiones como "rascar los revocos que las afean", "limpiar la piedra de las capas de pintura que la embadurnan".

Con ello no quiero decir que durante el siglo pasado se destruyeran *todos* los programas decorativos de nuestros templos (pinturas murales y escultura monumental incluidos), pues muchos de ellos posiblemente ya no existieran debido a antiguos incendios, mal estado de la fábrica... Las actuaciones restauradoras se llevaron a cabo en los principales monumentos navarros, que sin duda contenían los mejores programas decorativos. Estos templos todavía conservan color en muchos puntos, y los sillares con los que se levantaron muestran signos de haber sido preparados para recibir una capa aparejado posterior que habría sido utilizado como base de composiciones pictóricas más elaboradas que un simple despiece. Las campañas de restauración han servido para conservar unos magníficos edificios, que de otro modo posiblemente hoy sólo conoceríamos por fotografías. Pero la falta de medios, especialización y conocimiento hacía que no se considerase siquiera la posibilidad de realizar unos estudios previos de los diferentes estratos que a lo largo de la historia del edificio se han ido depositando sobre sus muros y sobre su escultura monumental.

Estos mismos edificios descarnados son los modelos de belleza a los que se tiende en el resto de iglesias y ermitas, por lo que en caso de disponer de medios económicos o simplemente humanos, cualquier intervención deseable en el edificio incluye picar revocos. Desgraciadamente la falta de conocimiento y valoración de estos espacios propicia que aún hoy en día se lleven a cabo actua-

ciones indiscriminadas con el fin de sacar o limpiar la piedra, no ya desde las instituciones, pero sí desde cofradías, consejos parroquiales o ayuntamientos.

Históricamente, una de las razones para redecorar un interior (o un exterior) ha sido adecuarlo a las nuevas modas, aunque seguramente lo más habitual era hacerlo para corregir daños y deterioros. Antiguamente estas repristinaciones invariablemente se realizaban superponiendo nuevas capas, sin rascar previamente por sistema la decoración anterior, que se mantendría en perfectas condiciones debajo de las capas sucesivas en el caso de que los motivos de tal actuación fueran simplemente un cambio de estilo. El ejemplo más claro de esto último en interiores es que habitualmente encontramos un estrato de despiece renacentista sobre decoración gótica, aplicado como acabado con el fin de dotar de unidad a un interior modificado por las nuevas construcciones del siglo XVI (generalmente sacristías y capillas laterales), aunque bien pudiera ser para facilitar la lectura de los nuevos retablos que se van construyendo y colocando en diferentes lugares, siendo esta una forma de individualizarlos, constituyéndolos como puntos focales en el espacio interior.

Del mismo modo que hemos perdido la capa de acabado del interior de templos, ermitas y edificios civiles, así vamos perdiendo también el revestimiento exterior que históricamente ha recubierto los muros de las casas de nuestros pueblos, dando color y luminosidad a las calles, y protegiendo muy eficazmente las fábricas. Se sigue sacando la piedra en las casas, dando a los edificios un aspecto que probablemente nunca tuvieron, y exponiendo el material con el que se construyeron sus muros a los agentes atmosféricos sin ningún tipo de protección, con lo que la capacidad de envejecimiento de los muros de sillarejo con el que se construían la mayor parte de las casas hasta hace medio siglo en la mayor parte de Navarra se verá disminuida considerablemente (máxime si tenemos en cuenta que los rejuntados se realizan con cemento Pórtland, con el problema añadido que esto supone). Estos apuntes constituyen un tema a desarrollar y sobre el que reflexionar, y pese a no ser un ejemplo del tema que me ocupa, sí es sintomático de la evolución que vivimos (diría mejor revolución) en cuanto a criterios estéticos. Como contrapunto podemos mostrar la recuperación de los cascos históricos que se está realizando en las ciudades, dotando de color a los edificios, lo cual es una ayuda muy valiosa para volver a valorar el color y los acabados trabajados en exteriores. En ocasiones esta aplicación de color en fachada se realiza al azar, sin estudios previos que sirvan de base a la toma de decisiones finales sobre el color de acabado, pero esto afortunadamente está cambiando.

Vestigios más antiguos conservados en Navarra

En Navarra conservamos muestras muy antiguas de decoración mural⁷ ejecutada como acabado en edificios. El ejemplo más antiguo, anterior al año 550 AC, lo encontramos en un asentamiento de la Edad de Hierro denominado Cerro le la Cruz (situado en el término de Cortes) en cuyo primer poblado encontramos casas con muros de adobe, algunas de ellas con pinturas murales representando motivos geométricos a modo de guirnaldas y cenefas, y en algunos casos figuras humanas estilizadas.

En épocas posteriores el número de vestigios conservados es mayor, pudiendo citar ejemplos como los restos murales de la Villa de las Musas de Arellano, o decoraciones más elaboradas procedentes de Andelos.

El color en los edificios románicos navarros

Los siglos posteriores no produjeron ejemplos que hayan pervivido hasta nosotros, o quizás todavía no hemos sido capaces de localizarlos.

Cabe citar aquí los restos de color que se han detectado en modillones de la mezquita de Tudela o en la pila de abluciones, lo que nos hace pensar que los edificios musulmanes empleaban el color como acabado⁸.

En la época de construcción de las grandes abadías, e incluso de los pequeños monasterios, los edificios se terminaban con color. Me atrevo a decir que nunca se dejaban con la piedra vista, eso hubiera resultado indigno de la Casa del Señor, así como realmente poco práctico. Si tenemos en cuenta que los edificios románicos se caracterizan por sus vanos reducidos, y es evidente la poca luz natural con que cuentan sus interiores, podremos imaginar que necesitaban imperiosamente aumentar la claridad interior, lo cual conseguían blanqueando con cal los muros.

Uno de los mejores y más antiguo ejemplo que conservamos lo encontramos en el Monasterio de la Oliva. En el último tramo de los pies, la bóveda y los nervios que la sustentan todavía conservan su decoración original. Esta consiste en un fondo de color ocre claro con despiece en blanco en los plementos, y un fondo blanco con despiece en rojo en los nervios. Es posible apreciar pequeños intentos de romper la uniformidad con cadenetas realizadas en rojo. Las líneas rojas de llagueado se conservan en otros puntos del edificio: paso del claustro a la sacristía vieja, sala capitular, rosetones a los pies de la iglesia (en este caso la estrella central está remarcada con color verde). También a los pies de la iglesia, en el lado sur, encontramos lo que se puede considerar como logia del arquitecto, debido a los diseños arquitectónicos abocetados mediante incisiones, además de otro tipo de dibujos e inscripciones. El tipo de decoración de este tramo es similar al que podemos encontrar en varias iglesias de Toulouse, donde se imitan sillares de piedras ricas de variados colores y mármoles y se incluyen elementos heráldicos.

El mismo tipo de despiece rojo siguiendo la línea del sillar (llagueado) lo encontramos en la cabecera de Santa María Jus del Castillo, en Estella, que recientemente ha sido restaurada. Además de dibujar los sillares, las líneas rojas remarcan la labra de otros elementos arquitectónicos, generalmente capiteles. En ellos el color rojo se acompaña con el negro (marcando ojos, barbas, zapatos...). Y finalmente otros elementos más relevantes, las claves, muestran una mayor riqueza cromática incluyendo azul, verde y amarillo. Se trata en todos los casos de colores planos, aplicados para conseguir el máximo de saturación posible (recordemos los colores de los pergaminos iluminados de la época y la saturación de color que encontramos en ellos).

La utilización del color rojo ya descrita en La Oliva y en Jus del Castillo se repite en otros templos románicos. E invariablemente se trata de un color empleado a saturación y remarcando elementos arquitectónicos. Se conserva en el interior de San Martín de Artaiz (capiteles del arco de triunfo, que además de rojo muestran restos de ocre amarillo, negro y azul), en la capilla interior de San

Miguel de Aralar (aquí combinado con restos de dorado en la cinta superior), en el interior de Santa María de Sangüesa (capilla de San Blas, ajedrezado), en el interior de Santa María de Ujué (ajedrezado y capiteles de la cabecera), capilla de San Adrián del Monasterio de Iranzu (ménsulas de la cabecera).

El interior de la Catedral de Tudela sigue conservando numerosos vestigios de color, especialmente rojo. En la cabecera, los capiteles actualmente ocultos por el retablo mayor mantienen trazos rojos, bolas pintadas con un rojo brillante precioso, y rojo también en el escudo de armas que forma parte de la decoración (actualmente cegada) de la celosía de yeso de uno de los vanos que iluminaban la capilla mayor. Podemos seguir encontrando líneas de despiece rojo en las cercanías de los ventanales de la nave mayor, donde además, remarcando los detalles triangulares que forman las tracerías de dichas ventanas, es posible reconocer el rojo brillante alternando con azul y verde en cada ventanal, así como brillantes colores en la clave de los pies y en los escudos de los capiteles de los últimos tramos.

Y si dejamos aparte la decoración interior de edificios religiosos, es curioso volver a reconocer la misma línea roja de despiece en la denominada "nave del río", del recientemente restaurado Palacio Real de Pamplona.

En cuanto al fondo ocre con despiece blanco, además de conservarse en el tramo de los pies de la iglesia del Monasterio de La Oliva lo podemos ver perfectamente conservado en la cabecera del Monasterio de Yarte, en Lete. Aquí vemos cómo el mismo recurso decorativo se ha utilizado en una iglesia de grandes proporciones, dentro de un poderoso complejo monástico, y en un pequeño monasterio infinitamente más modesto.

Hasta ahora he presentado ejemplos exclusivamente del acabado interior de los edificios, no en vano al ser espacios más resguardados, las condiciones de conservación han sido mejores (pese a que muchos de los ejemplos presentados son auténticos supervivientes de laboriosas y concienzudas operaciones de limpieza de la fábrica de piedra).

Veamos qué podemos apreciar en el exterior. Pese a tratarse de acabados pictóricos aplicados hace ocho siglos, conservamos restos mínimos y reducidos a un par de pigmentos más resistentes, pero que evidentemente hablan de un acabado pictórico, en los capiteles del claustro románico de la Catedral de Pamplona y de San Pedro de la Rua de Estella.

Afortunadamente el claustro de la Catedral de Tudela conserva en sus capiteles⁹ no sólo un pigmento más resistente que otros, si no un porcentaje altísimo de policromía completa (ropajes, carnaciones, rasgos faciales, elementos decorativos) aplicada sobre una preparación muy común en policromías realizadas en piedra, que posiblemente tenía propiedades secativas: rojo minio. Esta policromía, como otras tantas, está pendiente de estudio (y restauración), los cuales servirán para completar los magníficos estudios iconográficos que ya existen sobre el claustro de la seo tudelana.

Además de los claustros, elementos arquitectónicos en general bastante resguardados de la intemperie, conservamos bellísimas portadas, con programas escultóricos muy ricos, muy estudiados, y por ello precisamente muy valorados. Pero una vez más hemos olvidado el color.

En el románico rural, una de las portadas más estudiadas y reconocidas es la de San Martín de Artaiz. Parece increíble, pero ninguna descripción se ha ocupado de señalar los colores rojo y ocre que remarcan el crismón y las estrellas del tímpano, o los restos de un precioso azul del fondo del interior del crismón, o

los dibujos de cordón y otros poco reconocibles ya que probablemente durante siglos ha constituido el fondo de dichos elementos. Si esto, que resulta evidente a simple vista aun hoy día, no ha sido tenido en cuenta, ¿cómo valorar los colores que animaban las arquivoltas?. Ahora resultan mucho menos visibles de lo que fueron antes del desmontaje de la portada para su restauración en los años 50, a juzgar por las fotografías inmediatamente anteriores a dicha intervención, donde parecían querer imitar sillares de piedras ricas¹⁰. Hoy día podemos seguir reconociendo restos de color (rojo, negro, azul) en recovecos de las metopas, por lo que es fácil suponer que los capiteles también tuvieron su acabado pictórico, con lo que al menos la cinta que recorre el edificio justo bajo la cubierta tenía color. Y ello me hace suponer que el resto de los muros también lo tuvo (veremos más adelante muros exteriores pintados). El ejemplo de Artaiz es muy claro, pero fijándonos bien seremos capaces de reconocer restos mínimos, generalmente de color rojo, en otras muchas pequeñas portadas románicas.

De las portadas del románico rural pasemos a otras construidas en templos situados en dos ciudades del Camino: San Miguel de Estella y Santa María de Sangüesa. Es posible reconocer restos de color en la portada estellesa y puedo decir que no queda color sólo en el exterior: en el interior de la iglesia es fácil reconocer restos de color en el intrados del arco triunfal. Estudios recientes confirman la existencia de policromía en la de Sangüesa. En este último caso, durante el presente año se llevan a cabo los estudios previos a la intervención de restauración de la portada de Santa María, que sin duda aportarán datos muy valiosos y permitirán conocer a fondo la rica policromía que sin duda ha vestido a la misma, actualmente oculta casi en su totalidad bajo capas de monocromías y contaminación. Con un poco de paciencia, unos buenos prismáticos, y sabiendo lo que buscamos, resulta fácil localizar restos de color en las hornacinas que cobijan al apostolado de las galerías superiores, así como inscripciones, coloridos ropajes, y rasgos faciales en las numerosas figuras de los niveles inferiores.

Hemos visto cómo las primeras aplicaciones de color en el interior de edificios medievales se reducen a líneas rojas de llagueado remarcando los sillares¹¹ y en ocasiones un despiece de línea blanca sobre un fondo ocre. Curiosamente en los planos del interior el color sólo es utilizado como recurso decorativo, no pictórico. La pintura más rica se reservaba a las claves, capiteles y sobre todo en el exterior donde encontramos una mayor presencia de otros colores: azul, verde, amarillo. En muchos edificios solo vemos la bicromía blanco-rojo, como mucho con algún detalle realizado con pigmento negro, posiblemente porque no se utilizaron otros colores, pero también porque estos pigmentos mantienen a lo largo del tiempo una mayor capacidad de fijación en la piedra.

No he mencionado otros elementos labrados en piedra que también recibían un acabado pictórico, como son los sepulcros, pilas bautismales, y mesas de altar. Estas piezas quedaban integradas en la decoración general, constituían, como el resto de los elementos que encontramos en los templos, piezas fundamentales en los rituales cotidianos de los creyentes.

La mayor parte de los sepulcros románicos que conservamos son lisos, por lo que suponemos que llevarían algún tipo de acabado que permitiese su identificación, bien de tipo heráldico o como inscripción, la cual en ocasiones se reforzaba al grabarse en la piedra. Sin embargo no conservamos restos que permitan siquiera una reconstrucción virtual.

Las pilas bautismales también han sido objeto de concienzudas labores comunales de limpieza, que las han desprovisto del acabado que sin duda presen-

taron en su día. Debo añadir, en descarga de las atrocidades de estas actuaciones realizadas con las mejores intenciones, que el agua es uno de los mayores factores de degradación tanto de la piedra como de los aglutinantes y pigmentos que constituían los acabados policromos. Y precisamente agua es lo que contienen las pilas bautismales. Afortunadamente conservamos algunas pilas que conservan los colores que recibieron en su día el mejor ejemplo de los cuales es la de San Miguel de Aoiz.

El altar, sin duda pieza fundamental en la liturgia y elemento focal del interior del templo, también estaba profusamente decorado. Recordemos los frontales de altar conservados en museos. Están realizados habitualmente en madera, con representaciones bajo arquerías en relieve o lisas de apostolados, Vírgenes o Cristos en Majestad, pintados por completo. Incluso conservamos una pieza excepcional: el retablo de esmaltes de Aralar, considerado por muchos como frontal de altar y no como retro tabulum. Conservamos también un magnífico altar mayor pétreo en la Catedral de Tudela, y sillares dispersos de lo que debió ser el altar mayor del Monasterio de La Oliva, ambos constituidos por piezas de considerables dimensiones que unidas forman una arquería con arcos de medio punto sostenidos por columnitas de fuste liso. El altar de Tudela no conserva el más mínimo resto de policromía, seguramente como resultado de los diversos fregados a conciencia a que ha sido sometido en pasadas intervenciones restauradoras del edificio desde finales del siglo XIX. Afortunadamente no sucede lo mismo con los sillares de La Oliva. Algunos de ellos, pese a encontrarse dispersos, conservan una riqueza de colorido inimaginable hoy día: fondos de color (posiblemente contuvieron aplicaciones de un apostolado) arcos y columnitas decoradas con variaciones seriadas de colores y motivos (flechas en blanco y negro, espirales en rojo y blanco). Vemos que ha cambiado el material del soporte (no es madera pintada ni metal esmaltado) pero la idea sigue siendo la misma: personajes fundamentales de las Escrituras bajo arquerías profusamente decoradas.

También existía el color que aportaban tanto en el interior como en el exterior (a modo de dosel) las diversas colgaduras textiles bordadas o en la mayor parte de los casos pintadas, pero no he encontrado ningún resto de estos elementos, y por ello no voy a extenderme en este punto.

El color de los monumentos navarros en los siglos del Gótico

Con el paso del tiempo, el avance de las técnicas pictóricas, la fabricación de nuevos pigmentos y muy especialmente el comercio de éstos, se produjeron cambios considerables en el acabado tanto interior como exterior de los edificios. Las mejoras en las técnicas arquitectónicas y la posibilidad de sustituir grandes paños de muro por luminosas vidrieras, con el consiguiente efecto lumínico y de multiplicación infinita del color, propiciaron que en Navarra se desarrollara un programa excepcionalmente rico y variado de pintura mural gótica, muy estudiado en la mayor parte de los casos. Lamentablemente apenas conservamos ejemplos del complemento de los muros que debieron conformar las vidrieras.

Todavía tenemos fragmentos a la vista en templos que muestran en su emplazamiento original decoración gótica, aunque por todos es sabido que posiblemente los mejores se encuentran en el Museo de Navarra. La mayor parte de ellos han sido objeto de estudio de prestigiosos historiadores, y en la actualidad los nuevos conjuntos descubiertos en los últimos años se están comenzando a

estudiar, y poco a poco se difunden a través de publicaciones especializadas. No voy a incidir en el tema de la pintura mural, pero sí quiero ponerla en relación con su entorno y mostrarla formando parte de programas decorativos más o menos extensos, intentando que dejemos de verla como fragmento aislado, como cuadro inscrito en el muro que la contiene.

Si en los años en que se trabajaba digamos al modo románico los muros recibían acabados muy simples y los elementos arquitectónicos labrados destacaban como figuras frente al fondo, el nuevo estilo extiende las figuraciones bidimensionales al muro, de tal forma que los elementos arquitectónicos pasan ahora a ser un complemento de las escenas que se desarrollan en los planos. También encontramos escultura monumental adosada al muro que juega un papel fundamental siendo el eje de las composiciones, pero esta forma de vestir los templos ahora se complementa con la ya descrita. El número de ejemplos que conservamos y que han sido considerados como góticos, o podemos adscribirlos a este estilo, son mucho mayores que los conservados dentro del románico.

En San Martín de Artaiz conservamos los colores de la portada (débilmente) y en el Museo de Navarra se conserva parte de la decoración mural pintada en el medio cilindro del ábside de la cabecera, en colores saturados rojos, ocre, tostados, azules y verdes, blanco, e incluso dorado empleado en nimbos y cenefas que se enriquecen con semiesferas en relieve de estuco. En el ábside de Artaiz todavía se conservan restos de color rojo, ocre amarillo, azul y negro en los capiteles y en la cinta de taqueado. Las pinturas del ábside se descubrieron al desmontar el retablo mayor. Se conservaban a la vista, y se arrancó el fragmento mejor conservado (parte superior del cilindro e interior de la ventana). La fábrica, especialmente en la zona de la cúpula, se encontraba en mal estado, por lo que se eliminaron los restos de enlucido, con el fin de dejar a la vista la cabecera románica. El resto de la iglesia estaba blanqueado, así que para darle unidad con el ábside recién descubierto se decidió rascar los revocos en todo el interior. Teniendo en cuenta la calidad de las pinturas conservadas, y su buen estado de conservación, podemos imaginar que el resto del edificio conservaba del mismo modo las pinturas bajo capas de posteriores decoraciones, máxime cuando los problemas de la fábrica sólo afectaban a la cúpula de la cabecera.

En la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina se conservan restos muy interesantes de la pintura que acompañaba al Cristo del ábside. Se arrancó uno de los fragmentos, conservado en el Museo de Navarra, pero no parece que éste fuera el mejor conservado. A ambos lados del Cristo de madera, no sin esfuerzo, conseguiremos ver los restos de una decoración de gran calidad, que muestra escenas próximas al momento de la crucifixión (anteriores y posteriores) repitiendo un esquema muy similar en cuanto a organización espacial con la famosa "Tabla de la Crucifixión" de la Catedral de Pamplona.

En la catedral de Tudela existió una primera iglesia, llamada de Santa María la Blanca, a la cual se accedía desde el claustro. Este acceso, aunque cegado, es visible, y conserva restos de color. El intradós del arco, visible desde el interior de la capilla (hoy sacristía de la capilla del Espíritu Santo) también conserva restos de una decoración geométrica. Y por fin en esta capilla encontramos fragmentos muy interesantes de pintura mural, realizada con una paleta de color muy rica. A juzgar por la cinta de remate superior y por la coincidencia de una potente viga de madera (oculta tras las obras de estos años) situada estratégicamente, cabe pensar que el color continuaba en un alfarje superior que formaba la cubierta. En el interior de la catedral, además de los puntos de color ya señalados

en el título anterior, es posible reconocer en uno de los pilares que arman la nave central los restos muy difuminados (es realmente complicado verlos, y depende en gran medida de la luz natural exterior) que recuerdan a las bandas geométricas que podemos ver bordeando la escena de "El árbol de Jesé" del claustro de la seo pamplonesa, o en las tablas de estilo franco-navarro de los retablos de San Juan, San Blas y de la Virgen, conservados todos ellos en el Museo de Navarra.

En San Saturnino de Artajona la pintura conservada en el Museo de Navarra ocupaba los paños centrales de la capilla mayor a uno y otro lado de la ventana y en la zona de encima de ésta. Afortunadamente podemos tener una ligera idea del efecto que producían las pinturas, pues el arranque no se realizó correctamente, y gran parte de la capa pictórica, así como aplicaciones de estuco y dorados permanecen en el muro en Artajona. Merece la pena disfrutar del efecto de los colores, de la continuidad maravillosa entre el plano y los elementos arquitectónicos, en este caso la ventana y su decoración labrada. Esto sucede también en la zona inferior, que muestra restos de pintura más avanzada en el tiempo, realizada sobre un fino enlucido probablemente de yeso. Aquí podemos apreciar los pasos iniciales en la ejecución de las pinturas, con incisiones en el yeso que marcaban la pauta, y la impronta de nimbos de varios personajes que no encontramos en las pinturas conservadas en el Museo. Así como las pinturas de la parte superior se conservan en toda su extensión en el Museo, las de la franja inferior y los dos espacios remetidos en el muro se conservan en mayor porcentaje en Artajona (los fragmentos mejor conservados están en el Museo), por lo que su conservación y estudio no deberían posponerse. Podemos reconocer además de los nimbos y trazos básicos de personajes, arquerías e inscripciones, un zócalo inferior realizado con incisiones geométricas que forman un diseño muy similar a los restos de color que vemos hoy día en el exterior de Santa María de Olite. El resto de la iglesia, en su interior, se encontraba en los siglos del gótico recubierta por un acabado ocre, con dibujo de despiece regular (ya no se trata de llagueado) a base de líneas blancas en unos lugares y negras en otros, que forman tramas con línea simple horizontal y doble vertical. A ello se añadieron puntos de interés, como policromía y dorado en las claves y seguramente también en los capiteles, una representación de San Cristóbal de grandes proporciones frente a la portada sur, y a ambos lados de la barandilla del coro unos motivos realizados en negro aún sin descifrar: en el muro sur un animal fantástico similar a un grifo, que porta un cáliz en una de sus garras delanteras, y justo enfrente en el muro norte un armorial.

En Santa María la Real de Olite, ocultas tras el retablo mayor, existen unas pinturas recientemente descubiertas durante la restauración de dicho retablo. Siguen el mismo esquema que las de Artajona, enmarcando y fundiendo ambas la ventana central del ábside, incluso con los mismos recursos gráficos y representando a los mismos personajes. Como era de esperar en un edificio como el que nos ocupa, el color se extendía por todo el templo, pero de esto sólo conservamos restos en las claves, además de un pequeño fragmento a media altura en el lado derecho del arco de triunfo. Este fragmento ha sido el único superviviente de las labores de rascado llevadas a cabo entre 1934 y 1935, que según consta documentalmente eliminaron las capas de cal, yeso y pinturas que ocultaban los sillares. El interior de Santa María debió ser impresionante, más aún si imaginamos que el acceso a la iglesia podíamos hacerlo a través de la portada abierta a los pies, rodeada por un claustro que protegía esta maravillosa joya. Su escultura, como he dicho al principio de esta ponencia, se encuentra completa-

mente dorada y policromada con brillantes colores y preciosos diseños, incluso los fustes de las columnas. Nada se dejó en blanco. El apostolado que flanquea la portada aún muestra restos de color, y bajo él, especialmente bien conservado a la derecha, encontramos un paño decorado con motivos geométricos pintados, repitiendo el esquema que ya aparece inciso en el zócalo del presbiterio de Artajona.

San Pedro de Olite, pese a contar con una portada románica, muestra una policromía completa, en muy buen estado en un alto porcentaje, pero que por su enorme similitud con la policromía de Santa María considero que se realizó a la vez que ésta. No es posible detectar una policromía anterior sin realizar un estudio más a fondo, con instalación de andamios y apoyo de microscopio.

Continuando en Olite, pero fuera de su casco urbano, la pequeña ermita de Santa Brígida muestra, fruto de sucesivos desconchones, los colores que guarda en su interior. Junto a la puerta de acceso desde el atrio reconocemos las líneas de llagueado rojo. Más adelante, en el siguiente tramo, todo se ha perdido. El tramo anterior al crucero muestra los enormes desconchones a través de los cuales es posible reconocer perfectamente escenas de los últimos días de la vida de Cristo en los muros laterales, cuya decoración pictórica continúa en la bóveda, aquí mostrando cuatro esferas celestes que bien pudieran contener representaciones de los evangelistas. La decoración del crucero y la cabecera permanece prácticamente oculta bajo capas de encalado, excepto detrás del retablo mayor, que ha perdido la trasera en la hornacina central y permite ver la decoración del interior del vano de la ventana, similar a la que encontramos en la logia de los pies de la iglesia del Monasterio de La Oliva, con imitaciones de sillares de piedras ricas. Posiblemente en los brazos del crucero se encuentre la decoración más interesante, y es muy posible que se trate de escenas de gran valor iconográfico además de artístico. Adivinamos una franja horizontal a media altura compartimentada con arquerías a modo de las de la zona inferior de Artajona, o de las vistas en el Campanal de San Pedro de Olite. Es posible adivinar bajo la cal estas arquerías por las manchas de tipo graso que han sido la transmitidas a través de las capas superpuestas de encalado aplicadas con posterioridad. En el brazo norte reconocemos personajes y guerreros. En el brazo sur del crucero hay además otros elementos más curiosos apreciables como manchas grasas en forma de almendras, en diversas posiciones. Y estas almendras están decoradas con flores de lis en relieve, lo que pudieran ser aplicaciones de pan de oro, recurso ya visto en Artajona, Artaiz...Por la disposición de estas formas, podemos pensar que se trata de un personaje real que se repite en varias escenas (en una de las cuales permanece en posición horizontal, y sobre el que se esta narrando una historia.

Además de Olite, sede real de Navarra, un importante foco lo constituye Pamplona, y muy especialmente la Catedral claro objeto de patrocinio regio. Los ejemplos que conservamos de su antigua decoración son muchos, pero desgraciadamente todos muy fragmentarios y diseminados, lo que dificulta enormemente hacerse una idea del aspecto que debió tener nuestra catedral. En el Museo de Navarra se conservan trasladadas a tela muchas escenas, probablemente las que por su mejor estado de conservación permitieron en su día realizar el arranque con seguridad. Son fragmentos muy conocidos, por lo que no voy a extenderme describiéndolos. In situ conservamos las decoraciones del claustro y del refectorio elaboradas sobre escultura pétreo (claves, capiteles, arcosolios, portadas, esculturas pertenecientes a los sepulcros) y restos de la decoración mural arrancada del sepulcro del obispo don Miguel Sanchiz de Asiaín y del sepulcro

de Arnaut de Garro y esposa. Estos últimos conjuntos guardan gran parte de su policromía original intacta, además de fragmentos de decoración mural que no se arrancó por encontrarse muy deteriorada. En el interior de la iglesia catedral se conserva una riquísima policromía muy relacionada con pinturas de Corte constituidas por motivos heráldicos, en las claves de la nave central (encontramos lo mismo en Leire), y figurativos, en la capilla mayor, así como capiteles dorados, y ménsulas y claves doradas en la capilla barbazana. Suponemos que la decoración de los nervios al menos continuaba repitiendo el esquema de los fragmentos que hoy podemos ver, tal como seguía en los nervios de la capilla del Museo de Navarra¹² o como se continúa haciendo, por ejemplo, en San Pedro de Mendigorria, donde se continúa repintando con el mismo motivo y los mismos colores desde que se terminó la fábrica (la última vez en 2004).

Existen muchos otros ejemplos de decoraciones integrales de templos, de las que se conservan superficies más o menos considerables: San Martín de Auzá, San Juan Bautista de Eristáin, Ardanaz de Izagaondoa, San Salvador de Gallipienzo, Peña, San Martín de Ecay, San Román de Arellano, en Pamplona el arcosolio en la iglesia del antiguo monasterio de San Pedro de Ribas, las pinturas de un San Nicolás, trasladadas desde su emplazamiento original en el crucero al muro sur...

No es posible olvidar la presencia de color en sepulcros exentos, como los conservados en Fitero, que mantienen un alto porcentaje de su policromía intacta bajo negras capas de suciedad. La calidad y el perfeccionamiento técnico al que llegó la policromía sobre piedra en los siglos del gótico es tal que, a pesar de su azarosa vida, quedan restos en dos sepulcros relacionados con Sancho el Fuerte: el de Roncesvalles conserva restos pese a haber permanecido enterrado durante siglos, y el de La Oliva también los conserva, a pesar de su deplorable aspecto general.

Más numerosos son los ejemplos de sagrarios góticos policromados. Parece que al ser elementos destacados en el muro del presbiterio, con enmarques labrados en piedra en general delicadamente, han sido mejor considerados y se han conservado con sus policromías originales, generalmente realizadas en azul y rojo, y excepcionalmente con aplicaciones de pan de oro.

Conclusión

Existe una necesidad de re-conocimiento del color en la piedra, entendido como restauración de la memoria del color: que el color entre a formar parte de las descripciones del arte en todas sus manifestaciones. La labor de conocimiento de nuestro Patrimonio iniciada con el Catálogo Monumental ha sido básica y fundamental, pero exige una revisión en cuanto a complementar lo ya estudiado con ese aspecto que constituía el acabado final de las obras: el color.

Para completar esta ingente labor servirán los numerosos estudios que se realizan previamente a una intervención restauradora, y las aportaciones de dichas restauraciones, pero sobre todo hemos de buscar el color. Necesitamos una nueva visión de los viejos espacios, o nos arriesgamos a perderlo todo. En los últimos sesenta años estamos perdiendo más que en todos los siglos anteriores. La epidermis de los edificios es la que les aportó gran parte de su personalidad final, pero es una película muy frágil, cuya conservación depende de multitud de factores, y muy especialmente del conocimiento.

Este conocimiento, en el que estamos comenzando a adentrarnos ahora, necesita acompañarse por una difusión adecuada, o de lo contrario seremos incapaces de proteger adecuadamente lo poco que nos queda.

Es necesario acercarse a los monumentos con un nuevo enfoque, leer en las fotografías de los archivos históricos no solo las formas, si no también las texturas y las gradaciones de claroscuros, hemos de fijarnos en cómo representaban sus propios edificios los hombres de su tiempo (en miniaturas, retablos...) e incluso los más cercanos a nosotros (recuerdo un lienzo de Villamil representando el Pórtico de La Gloria), y fijarnos en datos aportados por la documentación no sólo histórica, si no también reciente.

Nos queda mucho por hacer.

Notas

¹ Técnico Superior Restauradora del Servicio de Patrimonio Histórico – Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra.

² San Salvador de Sangüesa, San Román de Arre, ambas pendientes de ser descubiertas.

³ San Martín de Artaiz, sacristía de la Capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Tudela

⁴ Santa Brígida de Olite, cabecera. Se detecta el uso de técnicas mixtas oleosas y aplicaciones probablemente metálicas, todavía por descubrir.

⁵ Recordemos que las portadas policromadas más conocidas (en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, Colegiata de Santa María de Toro y Santa María de Laguardia) no se encuentran directamente en el exterior.

⁶ Véase capítulos generales del cister, en Yarza, (1982), p84. *Arte Medieval II. Románico y Gótico*. Madrid, Gustavo Gili.

⁷ También sería válido citar aquí los restos de pintura rupestre, pues en definitiva constituyen ejemplos de la necesidad del hombre de rodearse de color, bien con sentido simbólico-religioso, bien con sentido meramente decorativo.

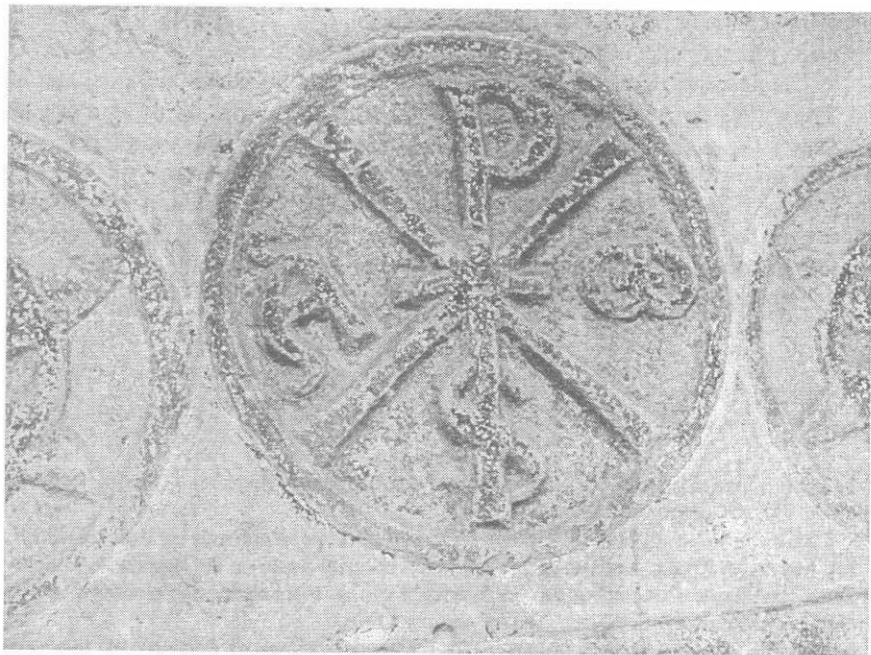
⁸ Así se está demostrando en restauraciones llevadas a cabo en Medina Azahara o en la Alhambra, donde el color se utiliza como acabado sobre todo tipo de superficies, tanto en interiores como en exteriores.

⁹ Hay datos históricos proporcionados por viajeros que mencionan las pinturas de los muros del claustro, pero no conservamos nada en dichos muros, excepto restos mínimos en algunos puntos con decoración arquitectónica.

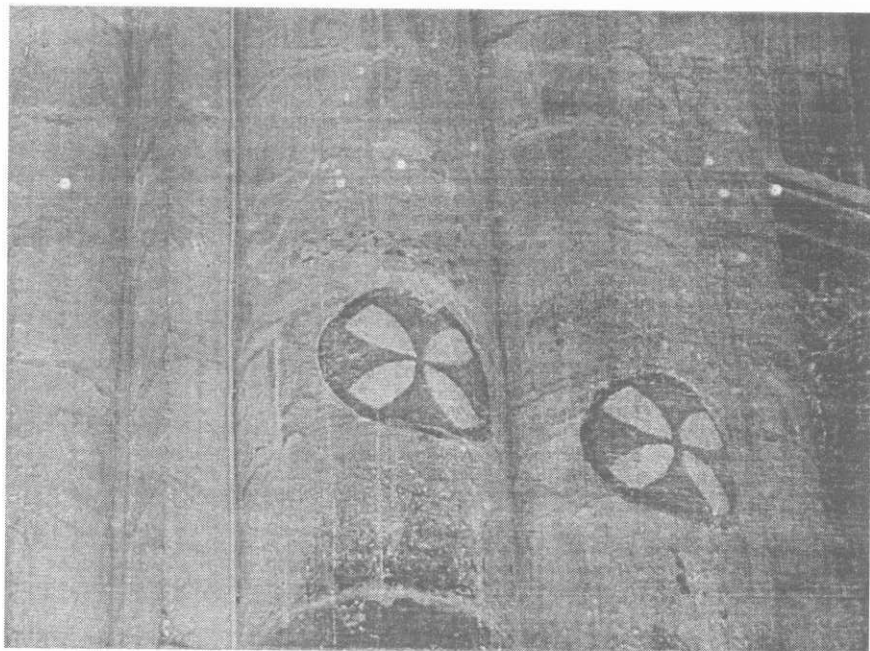
¹⁰ Este mismo efecto se busca en otros lugares, como la logia a los pies de la iglesia de La Oliva, la ventana del testero de Santa Brígida de Olite, y numerosas iglesias del sur de Francia.

¹¹ Siempre sobre una base de blanco de cal que recubría completamente los muros, recordemos que la piedra no quedaba a la vista.

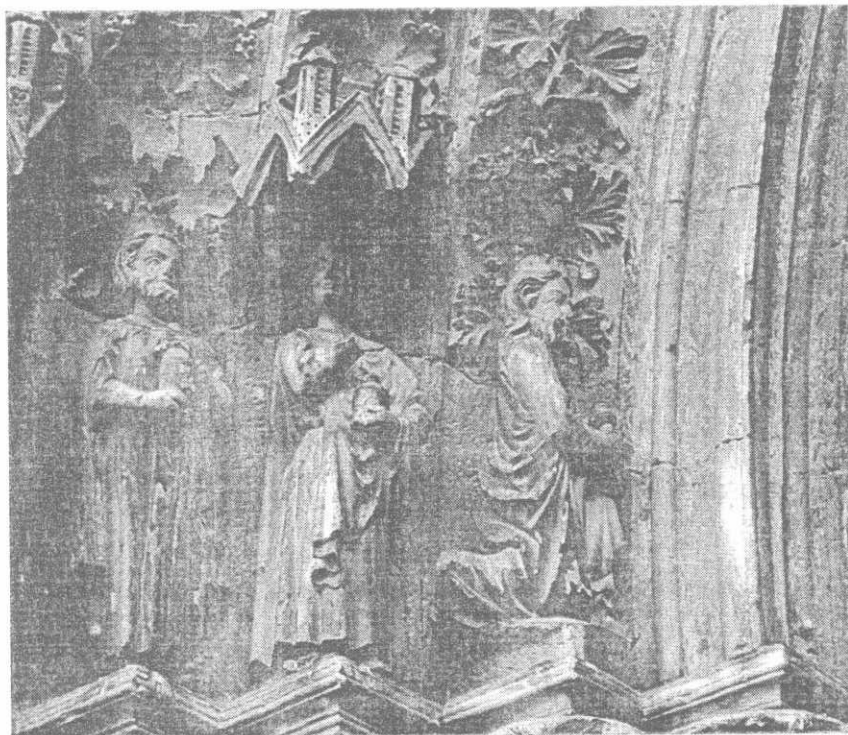
¹² Actualmente ocultos bajo la pintura gris que se aplicó en 1996, pero que fueron estudiados y documentados en ese mismo año por el restaurador Ángel Marcos.



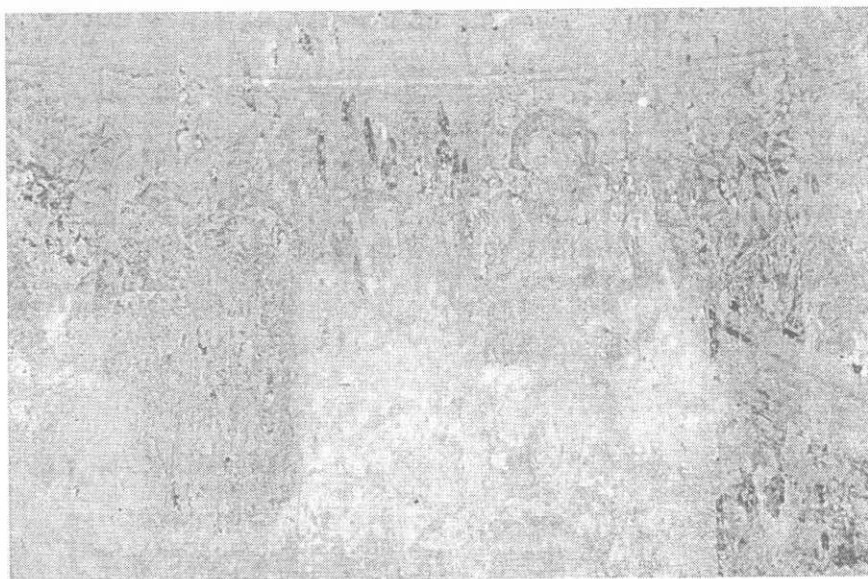
Artaiz, San Martín. Crismón del tímpano de la portada.



Tudela, Catedral. Restos de decoración con cinta de estilo franco-navarro.



Olite, Santa María. Policromía de la portada. Epifanía y arquivoltas.



Puente la Reina, iglesia del Crucifijo. Restos de la decoración mural.

