

L'ornamentació a Santa Maria l'Antiga, un secret al descobert

Llum Pocostales Plaza, arqueòloga i restauradora

Era conegut per tothom que l'antiga església de Santa Maria l'Antiga (Santiga) era un edifici ple d'història. El que es desconeixia era el que els seus murs encara amagaven sota capes i capes de pintures. Per això, la primera tasca que CALCIUM va desenvolupar va ser un estudi estratigràfic dels murs i la caracterització d'alguns dels seus materials compositius. Aquest estudi es desenvolupà en dues fases: primera, l'execució de tot un seguit de cales per tot l'edifici i segona, l'extracció de diverses mostres que després serien analitzades per conèixer aspectes materials i també històrics.

L'objectiu d'aquest estudi era en primer lloc conèixer els materials compositius per tal d'establir els criteris de restauració posteriors, i en segon lloc, donar llum als diversos moments ornamentals de l'edifici i poder establir el color més adient per als nous revestiments. Finalment, es pretenia intentar establir unes cronologies a través de l'estudi dels materials compositius dels antics revestiments i pintures murals. Aquests objectius es van assolir amb un afegit revelador: a part de les pintures que es podien observar a vista, es conservaven restes de pintures desconegudes fins aleshores. Una d'elles era situada al timpà principal i l'absis adjacent –pintures barroques–, l'altra pintura mural –el *trompe-l'oeil*– es troba situada al mur S de la nau lateral, tocant a l'absis secundari –o dit “de Sant Joan”–. Aquestes descobertes van omplir de joia l'equip de restauració ja que, com tothom pot comprendre, no cada dia es descobreixen pintures murals i menys de dues en dues! Tant el seu descobriment –és a dir, la retirada de les capes sobreposades– com la seva restauració van ser tasques veritablement complicades i laborioses però molt gratificants. De ben segur que tots els amics de Santiga sentiran una profunda sorpresa en veure aquests vells testimonis del passat, ocults des de fa almenys un segle i mig. Però els treballs de restauració no s'han limitat a les noves troballes: elements lapidis, façana i murs exteriors; els llagats i altres pintures mu-

ral·ls han sigut restaurades durant els quasi 8 mesos que ha durat la intervenció. Aquest article pretén explicar totes aquestes intervencions perquè tots aquells que s'estimin l'església de Santa Maria de Santiga puguin gaudir de la recuperació del seu patrimoni.

L'arrencament i el traspass de les pintures murals de la nau lateral: l'absis i el timpà

Un dels objectius fonamentals de la restauració de Santiga era, sens cap dubte, recuperar la nau lateral. Dintre d'aquest àmbit es situaven les malmeses pintures murals del deformat absis i el timpà. El perill de pèrdua de les pintures per l'estat molt deficient –irrecuperable– de les estructures arquitectòniques on es situaven va obligar a l'arrencament de les pintures per, una vegada recuperada l'estructura de la nau i l'absis, tornar-les a reubicar a la seva posició original (fot. 1).

Es van haver d'arrencar dues restes pictòriques diferents: les restes del timpà i les restes de l'intradós de l'antic arc que entregava al malmès absis. A **les restes del timpà** es podia apreciar clarament el rostre d'un personatge –que tothom coneix com Sant Joan encara que no se sap del cert a qui representa–. Es tracta d'una pintura a l'oli, de bona qualitat i molt treballada, sobre una capa de preparació de guix aplicada sobre un morter de calç. **Les restes pictòriques de l'intradós** representen motius ornamentals vegetals i arquitectònics –volutes i culs de llàntia– i la imatge de l'Esperit Sant. La tipologia és molt similar a les pintures descobertes a l'absis principal. Es tracta d'un tremp sobre una massa de guix de potència molt desigual –és a dir, al moment de refer aquell absis devien fer la forma de l'arc amb



Fot. 1. Estat inicial de l'absis i el timpà de la nau lateral

una massa important de guix i després la van pintar a sobre sense una capa de preparació específica-. És una pintura de menys qualitat tècnica que la del timpà dit "de Sant Joan".

Les restes pictòriques situades al timpà van ser arrencades sense cap problemàtica particular gràcies al fet que es tractava d'una pintura de millor qualitat i que es trobava situada sobre un pla més o menys regular. En canvi, les tasques d'arrencament de les restes pictòriques –motius ornamentals– situades a l'intradós de l'antic arc i que entregaven al deformat absis van ser molt complicades per diverses raons. En primer lloc, l'estat de conservació era molt heterogeni a causa de l'excés d'humitats i altres agents de degradació; en segon lloc, la forma del suport era completament irregular amb entrants i sortints que dificultaven el seu arrencament; en tercer lloc, la potència –fondària cap a l'interior de l'estructura arquitectònica– era molt irregular, essent de 0,5 cm a alguns punts i a d'altres de més de 20-25 cm amb còdols inserits de la pròpia estructura de l'arc; en quart lloc, es presentava fragmentada en 3 grans fragments de grandària considerable a causa del venciment de l'arc i a més presentava un gran nombre de microfisures provocades pel moviment dels revestiments en moure's l'estructura arquitectònica, amb la qual cosa la superfície de la pintura s'havia deformat de manera irreversible. Per últim, durant intervencions anteriors de consolidació del monument, es van aplicar per colada diversos materials –ciments, guixos...– que es barrejaven amb els materials originals. S'ha d'entendre que aquests materials van fer la seva funció estructural i van mantenir dempeus les estructures on es situaven les pintures, però a l'hora de fer un arrencament són completament contraproductius: s'adhereixen amb força a allò que es vol arrencar. Resumint: tot allò que pot abocar a una pintura mural al seu col·lapse es concentrava en aquestes pintures.

L'estat de conservació de les restes pictòriques era molt delicat a causa del fet que es situaven, com ja s'ha explicat, sobre unes estructures amb risc de col·lapse i que s'havien de tornar a edificar de nou. Per a les restes pictòriques del timpà no representava cap problema, ja que el timpà es reconstruiria de manera similar a l'original i mentre aquest nou timpà tingués una superfície plana la seva recol·locació seria molt aproximada a la ubicació original. En canvi, no passava el

mateix amb les restes pictòriques de l'intradós: l'arc i l'absis cedits i deformats on es situaven les pintures no es tornarien a reconstruir reproduint aquestes deformacions, amb la qual cosa les pintures s'haurien d'encabir a unes noves estructures. Evidentment tots els professionals implicats a les obres de restauració de l'església de Santa Maria de Santiga es van haver de coordinar per tal que aquesta recol·locació fos el més aproximada a l'aspecte original. Aquest fet va condicionar tant la forma de les noves estructures com el sistema de traspàs al nou suport de les pintures. Era necessari que les pintures es rebaixessin pel seu revers al màxim possible per no sortir de les línies estructurals noves, a més no es podien emprar bastidors o altres estructures autoportants que necessiten de grans fondàries. S'havia de confeccionar una carcassa suficientment forta i alhora lleugera i amb el mínim de gruix possible. Quant al criteri de reintegració, i seguint l'esquema general de la intervenció, es va decidir aplicar el criteri il·lusionista per a les pèrdues pictòriques de petit volum i aplicar el criteri arqueològic per a les de gran volum. Les línies que es reconeixien i es podien extrapolar o fer continuar es van pintar amb un to més baix de l'original. No es van resseguir les línies per sobre de l'original encara que a les zones on les línies eren molt desgastades es va aplicar una lleugera veladura per potenciar el dibuix. L'aspecte antic original, amb la degradació pròpia de la seva història, s'ha conservat al màxim possible. En aquest cas, però, i a causa de totes les intervencions d'urgència anteriors, les pròpies de les tasques d'arrencament i altres factors d'alteració, es va fer necessària l'aplicació d'una capa de protecció que ha variat la seva qualitat original mat –típica de la tècnica al tremp– per un aspecte satinat.

Execució de l'arrencament

El sistema d'arrencament adient era el sistema conegut com a *stacco*: extracció d'una pintura amb el seu suport, és a dir, no només la capa pictòrica sinó també el guix en aquest cas. El mal estat de les estructures arquitectòniques va fer que en alguns punts es produís allò que es coneix com a *stacco a masello*, que és quan durant l'arrencament part dels materials compostius de les estructures arquitectòniques –en aquest cas grans còdols, ciments de colada, morters...– són arrencats amb la pintura (fot. 2 i 2b).

L'arrencament i el traspàs a un nou suport d'una



Fot. 2a. Durant el procés d'arrencament

pintura mural, explicat de manera senzilla, consisteix en els següents passos:

1: Neteja mecànica/química de la pintura i fixa-



Fot. 2b. Durant el procés d'arrencament

ció paral·lela de la capa pictòrica per evitar pèrdues durant el procés de neteja i posterior arrencament. L'eliminació de les diverses capes de superfície sobrepesades es va aconseguir mitjançant la seva extracció mecànica amb *wishaps* (goma /esponja especial per a neteja de pintura mural), bisturís i paletina (pinzell pla). Va ser una feina extremadament lenta i delicada, ja que la pintura que es volia conservar presentava problemes d'adhesió amb el suport en molts punts. La pintura s'ha de netejar per evitar conservar amb la fixació paral·lela aquesta brutícia, ja que la fixació fixa tot allò que troba, sigui o no material pictòric. De fet, les reiterades intervencions d'urgència que es van fer durant anys tenen com a conseqüència que part d'aquesta brutícia, en fixar-se juntament amb la pintura, no pugui ser ara netejada completament –en tot cas, gràcies a aquestes intervencions es conserven aquestes restes encara que siguin brutes. Per altra banda i de cara a les tasques d'arrencament, la neteja assegura la bona adherència de les gases de cotó de protecció que posteriorment s'han d'aplicar sobre la pintura. Es va fixar tota la superfície de pintura mural amb una resina acrílica a l'aigua en dissolució aplicada per aspersió i/o pinzell a través de paper japó.

2: Farciment d'esquerdes, llacunes internes i tancament del perímetre de la zona a arrencar amb un material de sacrifici –guix, plastelina neutra...–

3: Engasat de les restes pictòriques amb una cola natural o resina –segons cada cas- amb diverses capes de gasa de cotó rentada. En aquest cas es van aplicar amb una resina acrílica dissolta en acetona. La intenció és generar un film continu de protecció de la pintura.

4: Aplicació de tela d'arrencament sobre aquesta gasa seguint el mateix sistema d'aplicació de la gasa. La intenció és enfortir el film de protecció contruint una petita carcassa de tela.

5: Fixació de la tela a un suport rígid per impedir la deformació de la pintura durant l'arrencament.

5a. Si la pintura és plana, aquesta tela s'adhereix a un suport rígid mecànicament. És a dir, una vegada la tela s'adhereix a les gases, la rebava d'aquesta tela es fixa a un suport com la tela d'un quadre es fixa a un bastidor de fusta –amb gavarrots, grapes...–. És el cas de les restes del timpà, que eren planes: la tela es va fixar a una planxa de poliestirè extruït amb gavarrots, tensant-la al màxim.

5b. Si la pintura no és plana, s'ha de seccionar la pintura en fragments més petits –cosa poc recomanable perquè la forma es perd durant la reconstrucció posterior– o es pot construir una carcassa rígida que faci de suport de la pintura durant les tasques d'arrencament. Aquest és el cas de les restes de l'intradós. Per a la confecció de la carcassa es va utilitzar una resina acrílica rígida amb fibra de vidre. Es va aplicar un desemmotllant –parafina– per evitar que la irregularitat de la pintura impedís el seu desemmotllat posterior –és a dir, per assegurar la separació física de les teles de la carcassa–.

6: Execució de l'arrencament: utilitzant mitjans mecànics –escarpes, martells, falques...– es va fer la separació dels enlluïts del suport arquitectònic. Moltes vegades la separació no es homogènia i l'execució de l'arrencament es complica. Això, com s'ha explicat, depèn del suport de pintura. En el cas del timpà, la pintura va ser arrencada sense cap dificultat, i va quedar un revers d'un gruix de 5-8 mm bastant regular. En canvi, a l'intradós, juntament amb la pintura, es van desprendre masses de còdols amb diversos morters, farciments antics i pols que van afegir un pes considerable a les restes pictòriques.

7: Rebaix i recol·locació de fragments. Com s'ha explicat, l'arrencament de les restes pictòriques de l'intradós va comportar l'arrencament de part del suport arquitectònic amb la qual cosa la pintura va haver de suportar un pes excessiu. Això va provocar la fisuració d'algunes àrees. Les tasques posteriors de rebaix manual i mecànic –amb bisturís, escarpes, torns, microradials...– van aconseguir alleugerar aquest pes i volum fins arribar a uns 5-8 mm.

8: Consolidació del revers. S'aplica un producte consolidant per assegurar l'enfortiment del suport de la pintura, en aquest cas resina acrílica a l'aigua. Posteriorment es va aplicar una capa del mateix producte carregat amb carbonat càlcic.

9: Engassat del revers. Es van fer 2 capes amb la mateixa resina acrílica a l'aigua carregada amb carbonat càlcic aplicada anteriorment.

10: Aplicació d'estrat de regularització i estrat d'intervenció. Durant el traspàs d'una pintura es regularitza el revers –habitualment molt irregular– per aconseguir una superfície regular on aplicar el nou suport. Després d'aquesta regularització s'aplica un

estrat d'intervenció. Aquesta capa té com a funció ser l'estrat a destruir en cas que en un futur la pintura s'hagi d'arrencar una altra vegada. Aquest estrat permet la separació entre el nou suport i les restes pictòriques, és un estrat de sacrifici o intervenció. En aquest cas es va decidir unificar ambdós estrats en un de sol, en dues capes successives, per evitar afegir gruixos que podrien destorbar per recol·locar les pintures dins les noves estructures arquitectòniques. Es va aplicar una doble capa de morter de calç mixta –hidràulica i amarrada– amb resina acrílica, sorra i pols de marbre. La primera capa va regularitzar el revers i a la segona capa, més generosa, se li va inserir una xarxa de tela de fibra de vidre que, alhora que dona una millor estructura a tot el conjunt i reforça el morter, ens indica el pla de separació –el pla òptim d'estrat d'intervenció–. D'aquesta manera s'ha aconseguit l'objectiu d'un estrat d'intervenció i alhora alleugerir tant el volum com el pes de cada fragment de pintura mural.

11: Confecció de la carcassa. Quan l'estrat d'intervenció s'ha pres es confecciona la carcassa final que funcionarà com a nova estructura independent de la pintura. Es va construir amb polièster i fibra de vidre per ser un dels materials més adaptables i alhora resistents. Les rebaves de les gases de cotó aplicades pel revers de la pintura es van inserir dintre del mateix polièster, per reforçar la seva subjecció.

12: Desengasat de l'anvers i neteja exhaustiva de les seves restes. Una vegada assolit el traspàs al nou suport es procedí a l'extracció de la carcassa d'arrencament i acte seguit al “redescobriments” de la pintura, desengasant les gases de protecció prèvies a l'arrencament mitjançant la dissolució de la resina amb la qual van ser aplicades. La pintura va aparèixer en bon estat, la protecció havia, doncs, resultat efectiva. Els fragments que durant les tasques d'arrencament van patir algun moviment es van recol·locar intentant recuperar la forma original en la mesura possible. Una vegada reintegrada volumètricament i cromàticament, la pintura es va recol·locar a la seva nova ubicació mitjançant cargols i punts de tac químic.

A partir d'aquest moment, els processos de restauració són els habituals a qualsevol pintura mural.

Capa de protecció

A causa de totes les intervencions patides per



Fot. 3. Resultat final

aquestes pintures fins al moment de la seva restauració i d'altres factors d'alteració, es va fer necessària l'aplicació d'una capa de protecció –resina acrílica al 5% en dues capes–. Aquesta capa ha variat la seva qualitat original mat –típica de la tècnica al tremp– per un aspecte satinat.

Reintegració volumètrica i cromàtica

Com ja s'ha comentat a l'apartat del criteri, les petites llacunes tant de suport com les pictòriques es van estucar i retocar seguint el criteri il·lusionista. Les llacunes més grans, en aquest cas eren més desgastament que no pas llacunes, es van reintegrar amb la tècnica de la veladura. Les línies que es reconeixien i es podien extrapolar o fer continuar es van reintegrar amb un to més baix de l'original. No es van reseguir les línies per sobre de l'original encara que a les zones on les línies eren molt desgastades es va aplicar una lleugera veladura per potenciar el dibuix (fot. 3).

L'absis principal i el timpà

Potser la sorpresa més gran a l'església de Santa Maria de Santiga va ser la descoberta de les pintures murals ocultes a l'absis i timpà de la nau principal. Durant les tasques de recerca i estudi de capes de l'església prèvies a la restauració ja va quedar palès que sota la pintura del carreuat gris al timpà i sota la pintura grisa a l'absis hi havia les restes d'altres capes pictòriques. Inicialment es va començar a escatar la pintura del carreuat a la part del timpà. Es podia entreveure una capa blava per sota i altres capes pictòriques indeterminades per



Fot. 4a. Descobrint la pintura del timpà

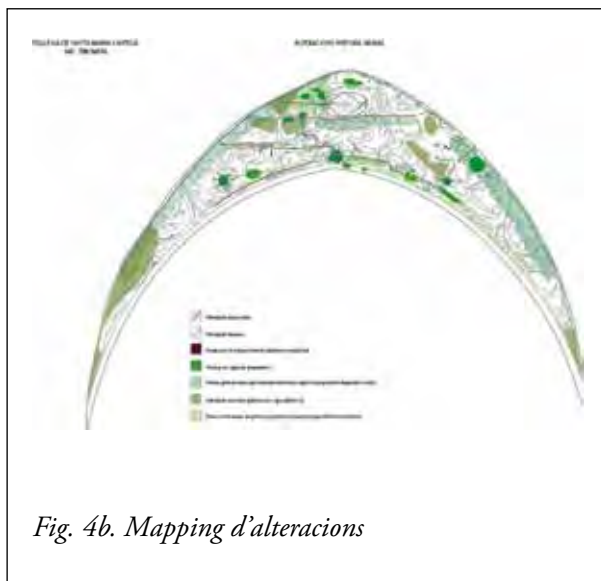


Fig. 4b. Mapping d'alteracions

sota d'aquesta (fot. 4a i fig. 4b).

Aquesta pintura blava era molt pulverulenta a algunes bandes i això va permetre que insistint amb una paletina es veiessin clarament les marcades línies negres que conformen la pintura mural barroca que ara podem gaudir. Una vegada totes les capes pictòriques sobreposades es van extreure manualment amb wishaps (goma/esponja especial per a neteja de pintura mural), bisturí i paletina –treball lent i delicat com no n'hi ha cap-, en arribar a l'entrega amb la part de l'absis (sota una primera i grossa capa de pintura blanca molt embrutida, una segona de blava amb es-



Fot. 5a. Detall del descobriment del personatge femení i la data

tels de paper grapats literalment al mur i una tercera de vermella) va començar a sorgir tot un entramat de línies negres que, seguint-les pacientment, ens van portar com si fos seguint un camí marcat segles abans, a tot un corpus de pintura: volutes, angelots, ocells,



Fot. 5b. Data

creus i fins i tot un misteriós personatge femení envoltat de símbols (que semblen apuntar a una santa Prisca, encara que podria tractar-se d'una "bitxa" barroca. Aquí els iconografistes ens han d'aclarir a què correspon realment aquesta femina). Per altra banda i aportant una dada fonamental, va aparèixer una frase escrita molt aclaridora: "data de pintat 1694", escrita a l'entrega del timpà amb la volta (fot. 5a i fig. 5b).

És evident que aquesta descoberta va ser molt emocionant per a tot l'equip de CALCIUM. El descobriment d'una pintura que fa tant de temps que ningú ha vist és un moment màgic, únic, emocionant i feliç que no es pot descriure amb paraules. És un regal que dóna sentit a la nostra professió i alleuja les incomoditats i el cansament propi d'una tasca tan lenta i esforçada com la nostra.

Quant als murs verticals, hi ha les restes d'uns peus, un paisatge de fons amb un arbre i el que sembla ser una casa –mur S absis- i altres restes que s'han conservat, però que no aporten, per ara, més informació. Malauradament, en algun moment segurament posterior a la guerra civil de 1936, els murs inferiors de l'absis van ser repicats i van perdre tota la informació que podien contenir (se sap per fotografies que encara conservaven l'enlluït al 1936). S'hauria de procurar fer una recerca per especialistes en iconografia, ja que és un tema molt interessant. En el moment de confeccionar la pintura barroca l'absis i el timpà –ambdós construïts amb plementeria, morter de calç amb enlluït de guix amb múltiples reparacions–, és a dir, abans de 1694, l'absis presentava un fals carreuat llagat incís. Els artistes que van pintar la pintura barroca no van allisar aquest carreuat, per això avui en dia podem observar tots dos projectes ornamentals: la pintura barroca aplicada sobre el llagat de carreus. Malauradament l'absis és un dels punts on l'edifici va patir més intervencions de manteniment des de temps antic, ja que devia patir d'humitat, tant de filtracions a la teulada com de capil·laritat a la base dels murs. Per aquest motiu hi havia molta barreja de tot tipus de reparacions tant de guix com de calç –fins i tot ciments moderns–. Aquesta patologia va provocar que una part important de la pintura desaparegués o el seu estat fos tan precari que no es va poder conservar. De fet a molts punts la mateixa plementeria presentava problemes de disgregació. Tota aquesta part es va sanejar i ara es presenta pintada amb una tinta plana grisa. Quant a la tècnica,



Fot. 6a. Estat inicial de l'absis i el timpà

el tremp es va aplicar sobre l'enlluït de la plementeria que en alguns punts era guix, en altres enlluït de calç i en altres directament la tova (fot. 6a i fig. 6b).

L'estat de conservació de la pintura era molt delicat ja que es situava en un dels punts més problemàtics de l'edifici –excés d'humitats recurrents des de temps antics tant de filtració com de capil·laritat, diverses capes de pintura per sobre, materials diferents barrejats...–. Es va decidir aplicar el criteri il·lusionista per a les pèrdues pictòriques de petit volum i aplicar el criteri arqueològic per a les de gran volum. Les línies que es reconeixien i es podien extrapolar o fer continuar es van pintar amb un to més baix de l'original. No es van resseguir les línies per sobre de l'original encara



Fot. 6b. Estat durant el procés de descobriment.

que a les zones on les línies eren molt desgastades es va aplicar una lleugera veladura per potenciar el dibuix. L'aspecte antic original, amb la degradació pròpia de la seva història, es va conservar. Es va decidir no aplicar cap capa de protecció o vernís ja que la tècnica pictòrica original era mat.

Neteja

La seva descoberta i la retirada de totes les capes sobreposades es va fer paral·lelament a la seva fixació perquè l'escatat podia provocar la seva pèrdua. L'eliminació de les diverses capes pictòriques sobreposades –entre 3 i 5 capes successives– es va aconseguir mitjançant la seva extracció mecànica amb *wishaps*, bisturís i paletina. Va ser una feina extremadament lenta i delicada, ja que la pintura que es volia conservar presentava problemes d'adhesió amb el suport –és a dir: encara que la capa pictòrica presentava bon estat de conservació i un cert cos, la seva adherència a l'enlluït de fons no era bo– amb la qual cosa era relativament fàcil perdre tota la capa pictòrica durant les tasques del seu descobriment. Tot i així es va aconseguir poder extreure les capes sobreposades per poder gaudir de l'observació completa de les restes pictòriques. Posteriorment es va netejar químicament, el producte més efectiu va ser la saliva sintètica. Els elements metàl·lics inserits a la pintura –claus de forja i soports de llums– també es van netejar mecànicament seguint el procediment explicat anteriorment. Es van estabilitzar aplicant-hi àcid tànic.

Fixació

La policromia presentava un estat de conservació delicat, especialment per la seva pulverulència i manca d'adhesió al suport, com ja s'ha explicat anteriorment. Per aquest motiu es va fixar tota la superfície de pintura mural amb una resina acrílica a l'aigua en dissolució aplicada per aspersió i/o pinzell a través de paper japó. Paral·lelament es va fer necessària la consolidació urgent del suport –morter de calç/enlluït de guix– que presentava importants buits interns que feien perillar la conservació de la pintura. És a dir, l'enlluït sobre el qual es presentava la pintura estava separat de l'estructura de plementeria de l'absis. Es van refarcir de manera eficient molts d'aquests buits i es va aportar consistència al suport. El farciment és un morter injectable de restauració –PLM AL– especialment lleuger per tal d'evitar el col·lapse del suport en punts difícils com ara un sostre.



Fot. 7. Resultat final

Reintegració volumètrica i cromàtica

Com ja s'ha comentat al criteri, les petites llacunes tant de suport com les pictòriques es van estucar i retocar seguint el criteri il·lusionista. La problemàtica es plantejava a l'hora de cobrir les grans pèrdues de volum. La millor opció era tornar-les a estucar seguint la tècnica del suport original de la pintura que era el guix. Les grans llacunes es van retocar per entonació cromàtica per ratllat *-trattegio-*. Tenint en compte que la pintura ja va ser fixada a tota la seva extensió i que es tractava d'una pintura sense envernissar, es va decidir no aplicar cap capa de protecció o vernís (fot. 7).

El *trompe-l'oeil*

Durant les tasques de recerca i estudi de capes es van descobrir diverses pintures murals, una d'elles era el *trompe-l'oeil*.

Situat al mur S de la nau secundària, als trams de la

creueria, es tracta d'una pintura que intenta donar una sensació de profunditat i perspectiva arquitectònica, tècnica que es coneix com a *trompe-l'oeil* *-trampantojo* en castellà— i que, com el seu nom indica, pretén enganyar l'ull. Vaja, és la versió antiga d'allò que actualment es coneix com a 3D. Emulant un cul de llàntia es troba un petit cap de pedra inserit al mur i que és posterior a la pintura mural (fot. 8).

La tècnica, un tremp, es va aplicar sobre morter de calç enlluït. Per cronologia relativa podem dir que és anterior a les pintures que es van arrencar, ja que aquestes passen per sobre del *trompe-l'oeil* (trampantull). Es tracta d'una cornisa arquitectònica amb una decoració denticulada de factura bastant precisa —especialment si la comparem a la pintura ornamental barroca posterior—. A l'extrem O acaba en una columna rodona amb capitell. Entre l'absis i la columna hi ha un cassetó dibuixat en volum. Per sobre de la cor-



Fot. 8. Trompe-l'oeil durant el procés de descoberta

nisa denticular, es troba remarcada la forma de l'arc de la creueria mitjançant un degradat de color vermellós. A l'interior d'aquesta mitjalluna es van trobar els esbossos de 2 angelets contraposats l'un a l'altre (fot. 9).

Aquests esbossos mai van ser acabats de pintar. És probable que la finestra fos posterior a aquesta pintura, ja que trenca completament la simetria del dibuix. A la part interior de la finestra s'han trobat, en un estat deplorable, les restes d'una pintura geomètrica de rombes vermells amb un punt interior sobre fons ocre. Malauradament no es van conservar les entregues d'aquest trompe-l'oeil ni al terra ni al següent tram de la creueria. Van quedar restes aïllades, pràcticament imperceptibles al tram de creueria i a l'entrega amb una antiga fornícula –ara cegada–, on es podien entre-



Fot. 9. Detall dels angelets

veure unes línies que baixaven i que semblaven imitar un cortinatge.

L'estat de conservació del *trompe-l'oeil* era delicat degut al fet que es situava a un dels murs amb més problemàtiques de l'edifici –hi havia diverses capes de pintura per sobre, reparacions antigues, excés d'humitats, moviments del mur, diverses cales de grandària important amb la conseqüent pèrdua de suport...–. Es va decidir aplicar el criteri il·lusionista per a les pèrdues pictòriques de petit volum i aplicar el criteri arqueològic per a les de gran volum, en aquest cas fins i tot més de mig m². Les línies que es reconeixien i es podien extrapolar o fer continuar es van pintar amb un to més baix de l'original.

Neteja

L'eliminació de les diverses capes pictòriques sobreposades –entre 3 i 5 capes successives– es va aconseguir mitjançant la seva extracció mecànica amb *wishaps* (goma/esponja especial per a neteja de pintura mural), bisturis i paletina. Aquesta va ser una feina extremadament lenta i delicada, perquè la pintura que es volia conservar –el *trompe-l'oeil*– és una pintura molt lleugera i amb una adhesió no gaire bona al suport, amb la qual cosa era relativament fàcil perdre la pintura durant les tasques del seu descobriment. Tot i així es va aconseguir poder extreure les capes sobreposades per poder gaudir de l'observació completa de les restes pictòriques. El cap inserit va ser netejat amb la mateixa tècnica mecànica.

Fixació

La policromia presentava un estat de conservació delicat, especialment per la seva pulverulència i manca d'adhesió al suport. Per aquest motiu es va fixar tota la superfície de pintura mural amb una resina acrílica a l'aigua en dissolució aplicada per aspersion i/o pinzell a través de paper japó. Paral·lelament es va fer necessària la consolidació urgent del suport –morter de calç– que presentava importants buits interns que feien perillar la conservació de la pintura. És a dir, el morter sobre el qual estava la pintura estava separat del mur de pedra. Es van refarcir de manera eficient molts d'aquests buits aportant consistència al suport. El farciment va ser un morter injectable de restauració –PLM AL– especialment lleuger per tal d'evitar el col·lapse del suport.



Fot. 10. Resultat final del trompe-l'oeil.

Reintegració volumètrica i cromàtica

Com ja s'ha comentat anteriorment, les petites llacunes tant de suport com les pictòriques es van estucar i retocar seguint el criteri il·lusionista. La problemàtica es plantejava a l'hora de cobrir les grans pèrdues de volum produïdes per les cales que es van efectuar en altres èpoques i que eren de mida considerable. La millor opció era tornar-les a estucar seguint la tècnica del suport original. Es van estucar amb morter tradicional de calç amarada –en pasta– amb sorra i pols de marbre imitant la textura original. A la part de la finestra, on l'ampit presentava pèrdues, es va optar pel mateix morter amb un afegit de calç NHL 3,5 –calç hidràulica natural– per aportar-li una duresa més gran, tenint en compte que es tracta de l'ampit d'una finestra que encara ha de continuar en ús. Posteriorment es va aplicar una imprimació amb càrrega de carbonat càlcic per a facilitar l'aplicació de la pintura de reintegració i assegurar la seva homogeneïtat cromàtica. Tenint en compte que la pintura ja va ser fixada a tota la seva extensió i que es tractava d'una pintura sense envernissar, es va decidir no aplicar cap capa de protecció o vernís (fot. 10).

El sostre del sotacor

A. La pintura de carreus del sotacor

Es tracta de pintura mural de tema ornamental del



Fot. 11. Detall dels carreus grisos on es poden entreveure les restes del carreuat anterior

s. XIX-XX on es reproduïx un carreuat en diversos tons de grisos –blavós, verdós, groguenc...– encintat per una línia blanca. La seva tècnica és la pintura a la calç tenyida en massa amb diferents pigments minerals. És una característica de la pintura a la calç la seva manca de poder cobrent, per aquest motiu si s'observa amb atenció es poden entreveure les línies negres d'un carreuat anterior de fons blanc amb línia negra i on els carreus tenien proporcions més petites i per tant diferent distribució. Les línies vermelles que es poden apreciar en alguns punts formen part de la sinòpia –o dibuix preparatori– del carreuat blau grisós actual (fot. 11).

La pintura de carreuats, com s'ha explicat, està confeccionada amb la tècnica de la pintura a la calç. El seu desgast i la seva pulverulència és habitual –d'aquí el fet que la pintura a la calç necessiti encalats successius de manteniment i el conegut efecte d'empolsinat si un es



Fot. 12. Estat inicial de la pintura del sotacor.



Fot. 13. Resultat final de la pintura del sotacor

recolza a una paret encalcinada—. El retoc d'aquestes àrees és complicat i poc recomanable pel fet que cap pintura, excepte la pintura a la calç, té aquest efecte translúcid particular. Per aquest motiu es va optar per deixar el seu estat actual consolidant-lo per no perdre més massa pictòrica i estucar i retocar només les llacunes del suport –guix– (fot. 12).

Neteja

Es va efectuar una neteja mecànica amb paletines –pinzell pla- de pèl suau. La manca d'adhesió de la pintura era molt important i la seva neteja es feia molt complicada amb la qual cosa es va decidir fer una fixació prèvia.

Fixació

La pintura es va fixar a tota la seva extensió mitjançant impregnacions successives de resina acrílica a l'aigua –entre 5-10%- aplicant-se amb pulveritzador o paletines sempre amb un paper japó interposat. Les esquerdes es van fixar amb el mateix producte aplicat a pinzell directe o a xeringa. Puntualment es van aplicar injeccions de PLM AL –morter injectable de farciment especialment lleuger per a voltes– per a reforçar buits puntuals que impossibilitaven l'òptima adhesió dels fragments al suport de plemeria.

Reintegració volumètrica i cromàtica

Les esquerdes i llacunes existents i les del cosit que es va aplicar a la zona d'entrada –5 grapes a la zona de l'atrompetat superior que entrega a la porta–, es van estucar amb un estuc sintètic d'escaiola i posteriorment es van retocar amb acrílics.

La pintura no va ser envernissada perquè amb les tasques de fixació va quedar ja impregnada amb una resina. Atès que es tracta d'una pintura que originalment era mat i que a la pintura a la calç, no li beneficia ser envernissada ni per conservació –no respira– ni per estètica –accepta de forma desigual el vernís donant un aspecte deslluït i no uniforme–, es va optar per no envernissar (fot. 13).

B. Mènsoles de pedra del tetramorf

Les mènsoles del sotacor i la clau de volta són de pedra tallada d'estil gòtic tardà, com ho són també les nervadures. La seva temàtica és religiosa: la clau de volta conté la imatge de la Mare de Déu amb el Nen mentre que les 4 mènsoles representen el tetramorf –els 4 evangelistes amb els seus respectius símbols identificatius: St. Marc amb el lleó, St. Mateu amb l'home, St. Joan amb l'àliga i St. Lluc amb el bou-. Tant la clau de volta com les mènsoles presentaven diverses capes de pintura per sobre que desvirtuaven l'acurat treball de la talla. L'última capa de pintura era de color grisós i corresponia a la decoració dels carreus en tons grisos.

Es va conservar el carreuat gris com a testimoni de l'últim projecte ornamental de l'interior de l'església. Tot i així, es va decidir netejar els elements en pedra tallada amb motius escultòrics, és a dir, les mènsoles i la clau de volta, desestimant la neteja de les nervadures per tal d'afavorir la imatge contínua del carreuat gris (fot. 8).

Neteja

L'eliminació de les diverses capes pictòriques es va aconseguir mitjançant neteja mecànica amb bisturis,



Fot. 14. Estat de la clau de volta



Fot. 15. Resultat final de la clau de volta

raspalls de fibra de vidre i niló. Durant les tasques de neteja van aparèixer restes pictòriques o de capa de preparació a les parts interiors de la talla, inserides als porus. Això indica que les talles eren originàriament policromades i que, en algun moment de la història de l'edifici es van netejar eliminant aquesta policromia. Les mènsules del tetramorf devien ser completament netejades en algun moment de la seva història mentre que la clau de volta, amb la imatge de la Verge Maria amb el Nen, es devia repintar a sobre amb altres colors seguint els tons del carreuat gris, conservant-se així la policromia original a sota. En netejar aquests repintats va aparèixer pràcticament tota la policromia original i es va decidir conservar-la com a testimoni.

Fixació

La policromia de la clau de volta presentava un bon estat de conservació encara que en alguns punts hi havia pèrdues i una certa pulverulència. Per aquest motiu es va fixar la capa pictòrica amb una resina acrílica a l'aigua. A les mènsules no va ser necessari perquè, com s'ha comentat, no presentaven cap resta important.

Reintegració volumètrica i cromàtica

Les talles no presentaven pèrdues importants a excepció de la línia exterior del cercle de la clau de volta, que presentava un escantonament important que va ser reintegrat volumètricament i cromàticament mitjançant un morter sintètic de reintegració pètria. Tenint en compte l'estat òptim de la pedra no es va aplicar cap

consolidant ni capa de protecció (fot. 15).

Façana principal i paraments del cementiri i murs de la nau lateral –jardí–

La façana principal de L'església de Santa Maria presentava diverses alteracions que no deixaven apreciar la seva bellesa senzilla i popular.

-El parament de pedra i rejuntat de morter de calç presentava les restes d'un antic arrebossat que va ser repicat. Les pedres que conformen el parament presentaven restes adherides en superfície que desmereixien el cromatisme del parament creant un efecte de balmat superficial, com



Fot. 16. Estat inicial de la façana

si un vel de brutícia blanquinosa cobrís la façana. A banda d'això, es podien observar efectes de l'activitat biològica tant animal com vegetal –plantes, restes d'arrels, nius d'ocells i altres animals–. El rejuntat presentava un important estat de degradació pels efectes de l'exposició a la intempèrie i per la falta d'un manteniment adequat.

-**Les parts escultrades en pedra sorrenca** –les 3 creus del coronament, l'emmarcament motllurat de la fornícula central i la característica finestra de la nau lateral juntament amb la preciosa portalada arquitectònica– presentaven els efectes de l'aigua, les taques verdes i negres que són pròpies de l'efecte de l'activitat biològica –fongs, líquens...–, degradacions pròpies de la **meteorització** de la pedra (degradació del material petri una vegada extret de la pedrera i posat en ús) com ara *pitting* –petits orificis que donen a la pedra un aspecte com d'esponja fina–, alveolització –desenvolupament del *pitting* inicial en orificis de dimensions més importants i de mides heterogènies–, pèrdues de suport i escantonaments importants. En alguns punts presentava disgregació del suport –arenització–, alteració habitual en aquest tipus de pedra.

Com a dada important, podem destacar que durant els processos de neteja dels capitells antropomòrfics de la portalada, es van trobar restes de policromia –o de la seva capa de preparació de color blanc– inserides a les parts interiors de la talla. D'igual manera es pot apreciar que l'escut situat al centre presenta restes de policromia vermella a franges alternes. Per altra banda, es va poder apreciar que el fons de la fornícula va ser pintat, al llarg del temps, de diferents colors: blanc, posteriorment vermell, després una altra vegada blanc i finalment blau, que és l'aspecte final que tots coneixem (fot. 16).

Com s'ha explicat abans, el criteri de restauració pretenia conservar l'aspecte antic de la façana i paraments descrits però consolidant els materials per afavorir la seva conservació a llarg termini. Tenint en compte que els materials originals de la façana (morter de calç i sorra i pedra sorrenca) són inorgànics –és a dir, no hi ha resines, vernissos ni cap producte que no sigui pròpiament mineral– es van aplicar productes de restauració que aportessin els mínims productes derivats dels hidrocarburs –química del petroli–. Això va ser possible perquè la intervenció prevista comptava amb

el temps material necessari per a poder aplicar sistemes de consolidació tradicionals que, essent econòmics i efectius, tenen l'inconvenient de necessitar temps llargs d'aplicació. Ens estem referint a les consolidacions amb aigua de calç dels paraments no escultrats.

Neteja superficial i neteja mecànica

La façana es va netejar manualment amb raspalls de niló, fibra de vidre i metall i escarpes i martell per a l'extracció de restes afegides de volum i duresa més important. Es van extreure tots els morters de junta que presentaven una conservació deficient –disgregació– i es van conservar aquells que podien recuperar-se durant els processos de consolidació. L'aspecte de la façana va millorar substancialment però el vel blanquinós d'un revestiment ja perdut quedava inserit als porus de les pedres i al morter de junta, donant un aspecte brut que desvalorava el seu aspecte. Es va decidir netejar per abrasió el parament –per sota dels 2 bars– i per microsorregir les parts escultrades. El material de projecció va ser hidròxid de silicat per als paraments i microesfèrula de vidre per a les parts escultrades. La neteja per abrasió va ser controlada per a mantenir, especialment a la pedra escultrada, la patina de la pedra –a vegades confosa amb la brutícia– i les restes puntuals de policromia, com ara la de l'escut de la porta. Les restes del material de sorregir van ser eliminats amb aire a pressió i les possibles restes que podien quedar van desaparèixer durant els rentats successius amb aigua de calç dintre dels processos de consolidació del rejuntat.

Consolidació de morters de junta i material petri

La consolidació sempre és un tema important dintre dels processos de restauració d'un edifici com ara el que ens ocupa. Dels processos de consolidació depenen en gran part posteriors intervencions de manteniment o el desenvolupament de processos d'alteracions relacionats amb els productes aplicats.

La problemàtica a la façana de l'església de Santa Maria de Santiga consistí en la heterogeneïtat dels materials petris constitutius: morters de junta de diferents qualitats, pedra sorrenca molt disgregada juntament amb altres pedres del mateix tipus en perfecte estat de conservació, pedres calcàries amb disgregacions lleus...



Fot. 17. Façana principal ja restaurada

L'estratègia de consolidació per als paraments va ser la següent: es van aplicar rentats successius d'aigua de calç –entre 20-30, que van ser possibles gràcies al bon temps que ens acompanyà entre el maig i el juny–. Paral·lelament es va aplicar silicat d'etil fins a la saturació a les restes pètries de gres vermell i groc –tipologia de pedra que presentava l'alteració per disgregació més important–. Respecte a les tres creus de coronament se'ls va aplicar una capa de silicat d'etil amb biocida per alentir la instal·lació de fongs i líquens.

Els morters de junta van ser aplicats de nou seguint les tècniques tradicionals: un morter 1:3 de calç amurada tenyida en massa amb pigments minerals barrejada amb sorra de riu rentada, ull de perdiu i cigronet. L'únic afegit modern és que el volum de calç es va dividir en un 50% de calç amurada i un 50% de NHL 3,5 –calç hidràulica natural, de Saint Astier–. El perquè d'aquest afegit de calç hidràulica natural és el següent:

-amb la calç en pasta s'aconsegueix millor plasticitat

i assegura una xarxa porosa oberta de transpiració al vapor, és a dir que no crea taps d'aigua a l'interior en deixar sortir aquesta aigua en forma de vapor. Capta la humitat amb més facilitat que la pedra, protegint-la.

-amb la calç hidràulica la presa del morter és més ràpida i la seva resistència a curt termini millora considerablement respecte a la resistència de la calç amurada. Alhora s'augmenta el grau d'impermeabilitat a l'aigua directa –la xarxa porosa de la calç en pasta és massa oberta–, sense perdre la capacitat de transpirabilitat al vapor.

És evident que encara que la conservació és la qüestió fonamental als projectes de restauració de patrimoni, la qüestió estètica no és menys important. Per aquest motiu, tots els morters de junta aplicats a la façana i els paraments intervinguts per CALCIUM SL es van integrar tant en textura com en color: els àrids es van escollir de tal manera que no destaquessin més que els originals i la calç de la barreja es va tenyir amb

pigments minerals per entonar-la a cada àrea específica per evitar així que el rejuntat nou destaqués per sobre els materials originals.

Reintegració de material petri i estucat del fons de la fornícula

Durant els processos de neteja de la pedra es van trobar diversos materials afegits que eren restes de reparacions anteriors. Tots aquests materials es van extreure i es van substituir per morters de reintegració de pedra i es van integrar cromàticament. En el cas de la portalada, es va trobar adient reintegrar els orificis de degradació de fondària important per tal d'evitar la instal·lació d'activitat biològica o l'acumulació d'aigua o humitat. Aprofitant la reintegració d'aquests volums es decidí reintegrar diversos escantonaments i les pèrdues més importants de suport de la motllura de la porta d'entrada, així com part de l'interior de la fornícula de la Mare de Déu. Totes aquestes reintegracions es van fer amb criteri il·lusionista. Els fons de la fornícula es van sanejar, es va lliscar seguint la tècnica de l'estucat tradicional de calç amarada amb sorra i pols de marbre. L'estucat es va tenyir en massa amb blau ultramar –blauet–, amb la qual cosa la seva conservació és més fàcil i no necessita repintats posteriors. Es va escollir el color que presentava al moment de l'inici d'aquesta intervenció (fot. 17).

Elements petris exempts: la pila baptismal, l'altar gòtic, les làpides i la imatge de la Mare de Déu de terracota de la fornícula de la portalada exterior

La pila baptismal presentava un estat deplorable: el vas estava completament cobert a l'interior per una capa de morter modern de color gris/rosat. Aquest vas es recolza sobre una peça metàl·lica circular que està inserida al parament. Aquesta peça de ferro presentava un estat de corrosió important però superficial, és a dir, podia continuar exercint la seva funció d'estructura del vas de la pila, ja que el fust és massa petit per sustentar la copa, de pes i dimensions considerables. El fust presentava un estat de conservació molt dolent: els tambors i la base s'havien trencat a

causa de la corrosió del pern de ferro que es troba al seu interior. Es podien observar les restes de diversos intents de solucionar aquest problema, sense cap èxit degut al fet que el ferro continuava augmentant el seu volum a causa de la corrosió.

Tant les làpides com l'altar presentaven un estat de conservació millor que la pila abans esmentada. Presentaven materials afegits de diverses èpoques, capes de superfície i brutícia generalitzada, però la pedra no patia grans alteracions. Era una qüestió més estètica que estructural.

Neteja superficial i neteja mecànica

Tots els elements exempts de material petri es van netejar manualment amb raspalls de niló, fibra de vidre i metall i escarpes i martell per a restes afegides de volum i duresa més important. Es van extreure totes les reintegracions –afegides– antigues que desvirtuaven la qualitat de la talla. Es va decidir netejar per abracció –microsorreig– amb projecció de microesfèrula de vidre per sota dels 2 bars. La neteja per abracció va



Fot. 18. Fragment de l'altar amb Maria Magdalena durant els processos de restauració



Fot. 18. Fragment de l'altar amb Maria Magdalena durant els processos de restauració

ser controlada per a mantenir, especialment a la pedra esculpurada, la patina de la pedra –a vegades confosa amb la brutícia– i les restes puntuals de policromia que van aparèixer a la imatge de Maria Magdalena –fragment a la dreta de la imatge del davallament–.

Les restes del material de sorreig van ser eliminades amb aire a pressió. Si es va deixar alguna resta va ser per qüestions de conservació –és a dir: extreure el material afegit podia tenir com a conseqüència el trencament de la peça original–. És el cas del pern de ferro inserit a la base de la pila baptismal. La seva extracció comportava la destrucció de la mateixa base. Per aquest motiu es va netejar mitjançant abrasió tant el pern com la peça de ferro que sustenta la pila de l'entrada. Posteriorment es va aplicar un producte inhibidor de la corrosió –àcid tànic– i es va aplicar una capa de protecció per evitar l'excés de l'oxigen, agent principal de la corrosió metàl·lica.



Fot. 20. Altar recol·locat a la seva ubicació original

Consolidació de material petri

En general, el material petri no necessitava cap consolidació a excepció del fust de la pila baptismal que, a causa de l'acció de la corrosió metàl·lica havia sofert processos de disgregació puntuals a la part interna. A aquests punts es va aplicar com a consolidant silicat d'etil fins a saturació. Una vegada la pedra presentava una consistència òptima es va procedir al muntatge de la pila.

Reintegració de material petri

El criteri general consistí en la reintegració d'allò que fos necessari per a la comprensió de les imatges, evitant el criteri il·lusionista. El fet és que quan s'extreuen els materials afegits, moltes vegades les restes originals es presenten com a fragments aïllats que no es poden deixar "a l'aire" i necessiten d'una reintegració del volum perimetral per tal de contextualitzar aquests fragments. És el cas de la cara de la Maria Magdalena, al fragment dret de l'altar. Es va extreure l'afegit antic, el fragment del cap que era original no tenia cap contacte amb la resta de la peça i es va optar per fer una reintegració de la cara seguint el criteri arqueològic: es va reconstruir el seu volum, per tal de poder inserir-hi la peça original, però sense reintegrar els elements de la cara

–ulls, boca...– per no "inventar" una cara que mai va ser. El mateix criteri es va aplicar al braç i al vas que porta aquesta imatge, parcialment perduts: es va reintegrar el braç, la mà i el vas però només aportant els seus volums, sense afegir detalls desconeguts com ara els dits. A nivell cromàtic s'obté per un color similar a la pedra original però amb un to més baix.

Tenint en compte l'estat òptim de la pedra no es va aplicar cap capa de protecció a cap dels elements petris.

Llagats romànics: fragments de la nau de Sant Joan, mur N de la nau principal de la sagristia

Una de les restes més antigues de l'església de Santa Maria de Santiga són les restes dels **antics encintats llagats** dels paraments. Un encintat llagat és un morter de calç –en aquest cas– que s'aplica sobre un parament amb la intenció de remarcar un ritme de carreuat. Aquest encintat pot ser llagat –amb una incisió o “llaga” al centre– i fins i tot es pot pintar la llaga per potenciar un efecte de profunditat.

Segons la recerca arqueològica es tracta d'encintats d'època romànica encara que de diferents moments d'aquesta època.

Aquests encintats es situen al mur N de la nau central, al tram vertical posterior al cor fins a l'absis principal –no hi ha restes a la volta–, a la part interior d'aquest mateix mur –és a dir a la sagristia–; al mur S de la nau central els llagats es situen a les juntes de les peces dels arcs menors, són uns llagats que presenten una policromia vermella a l'interior de la llaga i que són els de més qualitat; i per últim a la nau lateral al mur N o dels arcs, es troben les restes aïllades de fragments d'aquest encintat llagat que es van confeccionar quan aquest mur pertanyia a la façana exterior, abans de la construcció de la nau lateral. Les ampliacions i

reformes posteriors de l'església van ocultar aquestes restes que van sortir a la llum gràcies al repicat dels revestiments fet anys enrere.

Es va decidir conservar aquestes restes, encara que fossin fragments aïllats. El seu estat de conservació era molt heterogeni: alguns presentaven una pulverulència important i pràcticament “penjaven” de dos punts d'unió amb el mur mentre que d'altres només presentaven brutícia superficial i la seva conservació era perfecta. El material original era morter de calç amb sorra i, en el cas dels llagats dels arcs, amb llaga pintada de color vermell. Seguint el criteri aplicat a la façana, es van refarcir amb morter de calç tradicional tenyit en massa en aquelles restes on el desprendiment era imminent. Una vegada estabilitzats aquests punts es van aplicar aiguades de calç durant el període estival –sobre 20-30–. Amb aquest tractament, a banda de netejar-se i recuperar el seu cromatisme, es van consolidar notablement. Tot i això, es va decidir reforçar la consolidació a les parts que són situades a l'abast de la



Fot. 21. Detall dels encintats



Fot. 22. Detall dels encintats, resultat final.

mà aplicant-hi silicat d'etil fins a la saturació –de fet únicament es va aplicar als encintats que es troben al mur de la sagristia, a una zona a l'abast de la mà i de pas obligat per als oficis litúrgics–.

Conclusió

Tot i ser un article tècnic, esperem que s'hagi transmès juntament amb les paraules tota l'estimació que nosaltres hem posat a la nostra feina. CALCIUM SL vol transmetre, a part del seu amor per la feina, el seu agraïment a l'Ajuntament de Santa Perpètua de Mogoda i als Amics de Santiga per fer possible aquesta intervenció. També agraïm al CRCBM, especialment

a Pere Rovira, la seva confiança. Agraïm a la direcció facultativa la bona entesa i comunicació que ha caracteritzat aquesta obra. Donem les gràcies a Jordi Roig, d'Arrago SL, per ajudar-nos a entendre les vicissituds d'aquest vell conjunt d'edificis. Alhora, volem agrair a Novapox i especialment al seu encarregat, Rafa Sola, la facilitat de coordinació dels dos equips, tasca que, com tots els que treballem en aquest món sabem, és molt complicada! I sobretot agrair a tots els professionals de Calcium S.L. l'estimació personal que han posat en aquesta feina: Maria Cardenal, José Latorre, Montse Lasunción, Natàlia Matos, Patrícia Maynar i Francesca Sánchez.

Gràcies a tots!

Llum Pocostales CALCIUM SL