

## **La restauración de las pinturas murales en la iglesia de San Clemente de Taüll. Aportaciones al estudio del conjunto pictórico.**

El concepto de unicidad como característica esencial de una obra original queda contradicho en el caso del conjunto pictórico mural de la iglesia de San Clemente de Taüll. Los arranques realizados en 1920, 1922 y 1960 disociaron el conjunto mural románico. Una parte muy importante de la decoración se traspasó y forma parte de la colección del MNAC y la otra parte permaneció en la iglesia. Se han conservado *in situ* escenas inéditas descubiertas durante las campañas de restauración y las capas profundas de los murales arrancados por el método del *strappo*.

El artículo expone la particularidad de los procesos de restauración implementados en el tratamiento de las capas profundas y los resultados obtenidos empleando una metodología de estudio del conjunto pictórico, desde la perspectiva de la conservación-restauración.

**Ariadna Olivé i Soler.** Conservadora-restauradora. Doctora en Conservación-Restauración por la Universidad de Barcelona. Especialista en pintura mural, pintura de caballete y elementos arquitectónicos. Directora de la empresa Krom Restauración, S.L.  
mmarques.krom@gmail.com

**Palabras Clave:** pintura mural, arranque, *strappo*, capas profundas, conjunto pictórico, conservación-restauración.

**Fecha de recepción:** 8-4-2020 > **Fecha de aceptación:** 18-4-2020

### INTRODUCCIÓN

Después de las campañas de arranque de las pinturas murales de la iglesia de San Clemente de Taüll llevadas a cabo en 1920, 1922 y 1960, no hay constancia documental que se interviniera en la iglesia para restaurar la pintura mural que aún se conservaba hasta 2000 y 2001 cuando se realizaron dos campañas consecutivas de restauración de los conjuntos murales pictóricos.<sup>1</sup>

El objetivo de la intervención en la primera campaña fue la realización de los tratamientos necesarios para garantizar la conservación de los conjuntos pictóricos localizados en el absidiolo norte, en los pilares de separación entre los dos absidiolos y el ábside central y en el paramento vertical de los arcos presbiterales. En aquel momento, era en estas zonas donde se conservaba la pintura mural románica que no había sido arrancada.

En el mes de diciembre de 2000 se constató que, en la zona del paramento vertical bajo los arcos triunfales del ábside mayor junto a la Epístola, se había conservado pintura original románica por debajo de las capas de enlucidos y de las reparaciones con morteros. Esto dio pie a que el *Servei de Restauració del Patrimoni Arquitectònic* de la *Generalitat de Catalunya*, ampliara el encargo que se concretó con una segunda fase de trabajos de restauración. En la segunda campaña se descubrieron y restauraron varias escenas inéditas.

En el frontis del arco triunfal exterior se descubrió la figura de un músico tocando el olifante. En el intradós del arco triunfal exterior, se descubrieron algunas escenas incompletas, con lagunas importantes pero donde se habían conservado prácticamente todos los estratos pictóricos, como por ejemplo la escena de la mesa servida con panes y cuchillo, la mano y las vestiduras de un ángel que sostiene el cílopeo. En el intradós del arco triunfal interior se recuperaron las escenas de Caín matando a Abel y de un personaje que se atribuye a la figura de Caín o bien a Melquisedec presentando una ofrenda a Dios.<sup>2</sup> [pág. 22]



En esta operación de descubrimiento de escenas inéditas que completan el relato iconográfico del conjunto mural relacionado con el ábside central, la intervención realizada puso de manifiesto la importancia de la conservación de las capas profundas de las pinturas murales arrancadas de San Clemente de Taüll.

<sup>1</sup> Las intervenciones fueron realizadas por la empresa Arcor Restauració i Conservació, S.C.P. (dirección técnica del proyecto: Mercè Marquès).

<sup>2</sup> PAGÈS, M. *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, p. 41-42.

## LAS CAPAS PROFUNDAS DE LAS PINTURAS MURALES CONSERVADAS *IN SITU* DESPUÉS DE LOS ARRANQUES

A raíz de la intervención de 2001, se empezó a valorar y reconocer la importancia de la conservación, restauración y documentación de las capas profundas que se conservan en los muros después de los arranques por la técnica del *strappo*.

Un monumento al cual se le ha extraído la pintura mural que adornaba la arquitectura, sufre una de las tipologías de degradación más drástica. Pero, a la vez, y si el arranque ha sido realizado con la técnica del *strappo*, es la tipología de pérdida que rememora con más intensidad la obra original. Mediante la técnica de arranque por *strappo*, se pretende extraer únicamente la capa pictórica y, normalmente, se mantienen las capas de enlucido que hacen de soporte a la pintura y que constituyen la almohadilla de la obra, junto con restos de los primeros estratos pictóricos aplicados durante la realización del fresco. Es muy amplia la información que aportan estas capas subyacentes de la pintura, ya que nos revelan partes ocultas del original arrancado. <sup>2</sup> [pág. 22]

A consecuencia de un arranque de pintura mural por *strappo*, nos encontramos ante una situación en la cual podríamos hablar de duplicidad del original. Por un lado está el conjunto de pintura arrancada, traspasada a un soporte textil, conservada en un museo pero descontextualizada de su entorno. A la vez, en los muros se mantiene su vestigio, su rastro constituido por las capas subyacentes del mural arrancado que se han afianzado en la ubicación primigenia, en el espacio arquitectónico para el cual la obra fue concebida. Denominamos, pues, *capas profundas* al enlucido original, junto con los restos de policromía conservados *in situ* después de un arranque por *strappo*.

Las capas profundas aportan información sobre la manera de trabajar del pintor. Podemos percibir el gesto de su mano a través de los dibujos preliminares que muestran la planificación del artista para elaborar la obra. Podemos observar la sucesión de las capas aplicadas para conseguir determinados efectos pictóricos y apreciamos el aspecto y composición de los morteros utilizados, su color y textura.

El estudio de los restos de estos estratos subyacentes de las pinturas da la verdadera dimensión de los murales y su encaje en las formas de la arquitectura de origen. En este sentido, queremos recordar que en los conjuntos traspasados, se han

producido ajustes de la decoración original, incorporando zonas añadidas para adaptar la pintura arrancada a las formas de los ábsides reconstruidos que no reproducen las irregularidades de la arquitectura original. La existencia de estas capas profundas muestra la ubicación exacta de las escenas en los muros. No siempre se dispone de una documentación completa del proceso de arranque y esto plantea dudas sobre la ubicación de escenas en algunos casos. En definitiva, podemos concluir que el estudio de las capas profundas, y después de su restauración, nos transmite la verdadera magnitud perceptiva del conjunto ubicado en el espacio físico para el cual la obra pictórica fue concebida.

En la penúltima campaña de restauración, se intervino en las capas profundas del clípeo del *Agnus Dei*, en los ángeles que lo sostienen y en la escena de Lázaro en la puerta de Epulón, ubicadas en el intradós del arco triunfal exterior. En el arco triunfal interior, se actuó en la *Dextera Domini*, la ofrenda de Abel y la escena del hombre sentado con la cabeza apoyada en la mano. En la última intervención se restauraron las capas profundas del ábside central. El criterio de intervención, en estas zonas, se ajustó a la singularidad de la estructura pictórica que caracteriza las áreas donde se han producido arranques con el método del *strappo*. <sup>3,1</sup> y <sup>3,2</sup> [pág. 23]

Contemporáneamente al descubrimiento de escenas inéditas y a la recuperación de las capas profundas, una reproducción de las pinturas murales que habían sido arrancadas en 1920, 1922 y 1960, presidía la iglesia y acaparaba el protagonismo en el monumento.

La copia ocupaba la cuenca absidal y todo el paramento vertical del ábside desde el año 1961.<sup>3</sup> La reproducción realizada cuidadosamente imitaba con mucha fidelidad el original. Millet tomó como modelo, el conjunto pictórico expuesto en el Museo de Barcelona y un dibujo a la acuarela que era una copia que hizo Joan Vallhonrat en la iglesia entre 1908 y 1911, antes de que las pinturas fueran arrancadas. Constatando que quedaban restos pictóricos en la zona del ábside, la reproducción no se pintó directamente sobre los muros de la iglesia sino que se construyó un falso ábside con una estructura de madera revestida con placas de yeso que se ancló al muro, dejando un espacio de separación entre el revestimiento original y la estructura del falso ábside de la reproducción. Tenemos que agradecer que se tomase esta acertada decisión por lo que ha supuesto para la conservación de los restos pictóricos.

En 2010 se realizó una excavación arqueológica para estudiar el nivel del pavimento de la época románica.<sup>4</sup> A raíz de estos trabajos se descubrió una importante franja de enlucido con pintura románica que permitió situar el límite inferior del conjunto mural y mostrar la zona inferior de la decoración pictórica. Se representa el “cortinaje con tela de pared”,<sup>5</sup> la imitación de cortinajes está pintada con de franjas de color blanco, negro, anaranjado y granate. En el mismo nivel, y en la zona presbiteral, se representa un tapiz imitando el modelo de *pallia rotata* con una decoración formada por unos círculos y otras franjas decorativas.

Durante 2012 y 2013 se desarrolló un proyecto de intervención de nueva presentación de la iglesia dirigido colegiadamente por la *Direcció General de Patrimoni Cultural*, con la colaboración del MNAC.<sup>6</sup> La restauración fue financiada por la Obra social de “La Caixa”, en el marco del *Programa Romànic Obert*, con el visto bueno de la Diócesis de Urgel, propietaria de la iglesia de San Clemente. En este contexto, se inició una nueva campaña de intervención en la zona del ábside mayor.

<sup>3</sup> La reproducción de las pinturas expuestas en el MNAC había sido hecha por Ramon Millet Domènech por encargo de la Dirección General de Bellas Artes y de la Diputación, con el visto bueno del *Institut d'Estudis Ilerdencs*.

<sup>4</sup> ROVIRA, M. T. *Memòria de la intervenció arqueològica a l'església de Sant Climent de Taüll*. Manresa: Arqueociència Serveis Culturals. Documento inédito, septiembre 2010. En 2013 se continuó la excavación, ver: PASTOR, I. *Memòria de la intervenció arqueològica a l'Església de Sant Climent de Taüll*. Barcelona: documento inédito, junio 2013.

<sup>5</sup> Traducción de la denominación *encortinat amb drap de paret*, utilizada en catalán para definir los cortinajes de muro. Ver: GIMENO BLAY, F. M.; GOZALBO GIMENO, D.; TRENCHS ODENA, J. (eds.). *Ordinacions de la Casa i la Cort de Pere el Cerimoniós*. Valencia: Universitat de València, 2009, p. 265.

<sup>6</sup> El equipo redactor del proyecto estaba formado por: Eva Tarrida, arquitecta del *Servei del Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura*; Eduard Riu, arqueólogo del mismo servicio; Albert Sierra, historiador del *Servei de Suport Tècnic i Inventari del Departament de Cultura*; Pere Rovira, jefe de la sección de Pintura Mural y Piedra del *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya* con la colaboración de Jordi Camps, conservador del *Museu Nacional d'Art de Catalunya*.

En 2012 se efectuó un sondeo en la estructura de la reproducción para hacer una endoscopia con dos objetivos: averiguar el sistema de anclaje de la reproducción al muro para poder planificar el sistema de desmontaje de la estructura y comprobar la existencia de pintura original conservada después de los arranques pictóricos.<sup>7</sup> El restaurador Pere Rovira, responsable del área de pintura mural y escultura en piedra del CRBMC, dirigió estos trabajos previos y supervisó la restauración que se inició a continuación. La restauración la llevó a cabo la empresa Krom Restauración, S.L.<sup>8</sup> [pág. 24]

En marzo de 2013 el CRBMC extrajo la reproducción de las pinturas murales, para poder iniciar la restauración del ábside mayor. El objetivo inicial de la restauración era la recuperación de las capas profundas que se habían conservado después de los arranques y la restauración de las zonas inferiores del muro del presbiterio y del ábside. Finalmente, el alcance de la intervención se amplió a causa de las evidencias a otras fases decorativas anteriores, descubiertas durante el proceso de trabajo.<sup>5</sup> [pág. 25]

Después de haber extraído la reproducción, se constató que tanto los revestimientos originales como la pintura mural, estaban muy dañados a causa de los arranques y del anclaje de la reproducción en el muro. Después de los arranques, se habían aplicado morteros para hacer regular la superficie de los muros del ábside. Estas reparaciones sobrepasaban extensamente el perímetro de las lagunas cubriendo el original. Posteriormente, se habían encalado los muros con una capa gruesa de cal mezclada con color azul ultramar. Esta capa se había pintado directamente sobre los restos de policromía románica. En el momento de instalar la reproducción, en 1961, se habían practicado unos orificios que perforaban el muro para sujetar los listones de madera, las cañas y los pernos metálicos que soportaban la estructura de la copia. Estos elementos de sujeción estaban anclados con una mezcla de yeso y fibras de esparto aplicadas en las cavidades perforadas a tal efecto, y se extendían sobre el revestimiento original.<sup>6</sup> 7.1 y 7.2 [pág. 25]

## PROCESOS DE RESTAURACIÓN. METODOLOGÍA Y MATERIALES EMPLEADOS

A causa de la fragilidad que presentaba la capa pictórica, los procedimientos de recuperación del original fueron muy complejos. Para eliminar los emplastos de yeso sin poner en peligro el original, que tenía un grado de descohesión elevado, se hizo mecánicamente. En cuanto a la limpieza de la capa pictórica y para eliminar la capa de cal teñida con pigmento azul ultramar que se había aplicado por encima de la policromía románica, se descartó realizar una limpieza química. El material de recubrimiento y el original eran sensibles a los mismos componentes y las pruebas realizadas no ofrecían suficientes garantías para la conservación íntegra del original. El problema se agravaba cuando la capa azul de encalado presentaba un grosor considerable. Esta era muy resistente, irreversible y estaba en general muy adherida a los restos de pintura y mortero románicos. Esta circunstancia obligó a realizar un tratamiento de preconsolidación a medida que se iba adelgazando mecánicamente la capa de azul. Finalmente, se realizó una limpieza mecánica con bisturí en las zonas de superficie más regular y con micromotor o bien vibroincisor, en las zonas de acumulación de color azul en los poros del mortero del enlucido. La consolidación de la capa pictórica y de la capa de enlucido pulverulentas, se realizó con nanocal. Se consideró que era un material completamente compatible con los materiales originales y el resultado de la consolidación, después de las pruebas realizadas, fue óptimo. Se fijaron las placas de mortero desprendidas del soporte mediante una mezcla de mortero hidráulico líquido, introducido por inyec-

ción. El producto se utilizó en diferentes diluciones con agua, dependiendo del grado de separación entre el soporte mural y la placa de enlucido. Para la consolidación de mortero descohesionado cuando la capa era gruesa, y con el fin de poder llegar a los estratos más profundos, se utilizó resina acrílica aplicada a diferentes concentraciones con agua, repitiendo la aplicación tantas veces como fue necesario. En las zonas inferiores del ábside había unas costras carbonatadas de suciedad. No se pudieron eliminar completamente dichas carbonataciones, pero se aplicaron apósitos para debilitarlas. Después de eliminar los gruesos, se desbastó la superficie con bisturí y micromotor.<sup>8</sup> [pág. 26]

## LAS REINTEGRACIONES VOLUMÉTRICAS

Si bien los procedimientos descritos anteriormente forman parte de las operaciones que se realizan habitualmente en la conservación-restauración de la pintura mural, queremos hacer especial mención al tratamiento que se ha aplicado en el conjunto mural del ábside mayor de la iglesia de San Clemente de Taüll en cuanto a reintegración volumétrica.

En la restauración de pintura mural es muy habitual, en el tratamiento de lagunas, aplicar morteros que sellan el perímetro de las pérdidas. Estos cierres perimetrales, que normalmente se hacen en forma de bisel, se leen en general como paspartús que enmarcan el fragmento aislándolo del conjunto. En otros casos, y con el objetivo de crear un revestimiento continuo que incluya los fragmentos conservados, se aplica el mortero ocupando las zonas de pérdida de policromía. Esto provoca que los fragmentos de originales se lean como si fueran “islas” dispuestas en medio de un revestimiento homogéneamente aplicado, a la manera de lo que se denomina un “fondo neutro”. Este es el recurso de presentación utilizado normalmente en la pintura mural traspasada y expuesta en los museos. Pero a nuestro entender, y teniendo en cuenta que los fragmentos de mural se han conservado *in situ*, estos tratamientos de aplicación extensiva de mortero alrededor de los fragmentos conservados favorecen una visión de la pintura mural excesivamente fragmentaria. Se refuerza la idea de la “pérdida” en vez de favorecer una lectura más continua del conjunto conservado.

Las lagunas presentes en un conjunto mural conservado *in situ*, afectan a la lectura de la obra de manera diferente en función de la forma que tienen, su distribución en el conjunto y la cantidad de pérdida de material. Si estas interfieren profundamente en la sintaxis formal de la obra, pueden convertir la lectura fluida de una composición en un recitado sincopado, en el cual algunos elementos existentes quedan desvinculados de la narración. Habitualmente sucede que las lagunas pasan a un primer plano visual haciendo retroceder la composición pictórica a un segundo término, restándole importancia. Paradójicamente, lo que es fondo (el material que muestra la laguna) se convierte en “figura” y la “figura” (la pintura mural) pasa a un segundo término, convirtiéndose en “fondo”.<sup>9</sup>

En el caso de San Clemente de Taüll, el objetivo no ha sido utilizar la reintegración matérica con mortero con los criterios que se han definido tradicionalmente como “zonas neutras”. Al contrario, se aplicaron los morteros en las lagunas forzando el valor expresivo y estético del material para potenciar la lectura del original conservado en el conjunto de la obra. Bajo esta premisa, se hizo un tratamiento diferenciado de los morteros que se aplicaban, en función de las características del entorno en el cual se intervenía. La elección del material a emplear en la composición de los morteros es un elemento clave que no se puede estandarizar. La selección de los materiales se tiene que ajustar en función de cada conjunto pic-

<sup>7</sup> MARQUÈS, M. *Documentació de la restauració de les pintures murals de l'absis central de l'església. Sant Climent de Taüll. 2013-2015*. Vol. 1. Barcelona: documento inédito, junio 2013, p. 5-6.

<sup>8</sup> El equipo de restauración estuvo formado por: Marta Escoda, Nicola de la Aldea, Raquel García, Noemí Jiménez, Anna Perich, Ares Pérez y Mercè Marquès (dirección ejecutiva).

<sup>9</sup> MARQUÈS, M. “Intervención en pintura mural románica fragmentada. El uso de los revoques para el tratamiento de su imagen”. En: *La restauración en el siglo XXI. Función estética e imagen. IV congreso del Grupo Español del IIC*. Cáceres: Árgoma Servicios Editoriales, 2009, p. 267-276.

tórico original y de su particular estado de conservación. La aplicación de morteros de restauración para la reintegración volumétrica en el tratamiento de orificios, grietas y lagunas se ha realizado con dos finalidades diferentes. El primer objetivo fue garantizar la estabilidad física de la obra y el segundo, con carácter estético para facilitar la lectura del conjunto pictórico.

En el caso de la gran grieta estructural de la cuenca absidal, se rellenó con mortero para garantizar la sujeción de los enlucidos perimetrales. Las grietas, o bien algunos perímetros del revestimiento, se sellaron para garantizar la sujeción de los morteros o para evitar la utilización de los orificios, como habitáculos por insectos o pequeños animales. En los casos que denominamos "orificios históricos", se actuó rellenando con mortero los agujeros dejándolos bajo nivel, pero a la vez conservando la forma de la cavidad, ya que consideramos la importancia de no ocultar estas cavidades que son los indicios de colocación de artefactos para realizar la construcción o bien para sujetar piezas de mobiliario, esculturas o retablos. En el caso de las grandes lagunas en el enlucido románico, principalmente en la zona de la cuenca absidal, el relleno de las lagunas con mortero se ha hecho con el propósito de facilitar la lectura del conjunto evitando las interrupciones provocadas por las lagunas en la continuidad de la obra. 9.1, 9.2, 9.3, 9.4 y 9.5 [pág. 28]

Una vez se ha hecho la elección de los materiales que componen los morteros, el tratamiento específico de cada laguna ofrece varias posibilidades. El trabajo de texturación del mortero aplicado, se ha realizado generalmente mientras el mortero no estaba completamente endurecido. Punzonando, rascando, apretando, se han conseguido texturas superficiales diferentes que provocan un juego de sombras y de luces. Esta vibración perceptiva hace que el mortero aplicado se distinga con diferentes tonalidades. Por lo tanto, la laguna rellena con mortero no se visualiza como una masa homogénea que interfiere negativamente en la lectura de la obra, sino que se adapta a su entorno. Se han utilizado seis formulaciones de diferentes morteros en los cuales se han empleado diversos tipos de árido con diferentes granulometrías y proporciones. En todos los casos el material de base conglomerando ha sido la cal hidráulica, sin aditivos sintéticos, ni pigmentos, ni productos colorantes.

En cuanto al proceso de reintegración pictórica, el criterio de intervención en las capas profundas del ábside tenía la voluntad expresa de no interferir cromáticamente sobre el original. La consideración de conservar lo más puro posible los pocos restos conservados obliga a descartar la realización de reintegración pictórica directa en el original. Se ha hecho un entonado del color únicamente en algunos de los morteros aplicados, con el objetivo de integrarlos en el contexto de los morteros originales y de la pintura mural conservada. El retoque ha sido realizado a base de veladuras de acuarela.<sup>10</sup>

#### LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN Y LAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA OBRA

Consideramos que la intervención de conservación-restauración en un conjunto mural es una ocasión única para poder realizar el estudio de la obra desde el punto de vista de los materiales constituyentes, tanto del continente como del contenido (la pintura mural en relación con la arquitectura). Poder disponer de los medios auxiliares necesarios para acceder a toda la superficie se vuelve un requisito imprescindible para poder llevar a cabo un análisis en profundidad.

La metodología de estudio empleada y las conclusiones del trabajo realizado en el conjunto mural románico de los origi-

nales conservados en la iglesia de San Clemente de Taüll han puesto de manifiesto los diferentes estratos de decoración monocromática o policroma en la iglesia.

El estudio de los conjuntos pictóricos de la iglesia ha sido complementado con los estudios realizados del conjunto pictórico expuesto en el MNAC.<sup>11</sup> Los trabajos de observación, que se han llevado a cabo con la colaboración del departamento de conservación-restauración del museo y que todavía están en curso, han aportado una información relevante sobre el conjunto pictórico que, esperamos, sirva para profundizar en el conocimiento de la pintura estableciendo comparaciones con otros conjuntos románicos.

#### REVESTIMIENTOS DEL INTERIOR DE LA IGLESIA

El estudio de los revestimientos de la cabecera de la iglesia, incluidos los absidiolos y el ábside central, ha dado como resultado la identificación de 31 estratos diferentes. Si excluimos los materiales producto de reparaciones puntuales sin voluntad decorativa, podemos concluir que hay seis fases de decoraciones murales de la iglesia realizadas en diferentes periodos históricos en el interior del templo.<sup>12</sup>

De las decoraciones históricas de los muros interiores de la cabecera de la iglesia, podemos distinguir entre las decoraciones monocromáticas y las que presentan un cromatismo más amplio y variado. En el caso que nos ocupa, las decoraciones monocromáticas están asociadas a lo que denominamos *encintados* o bien *decoraciones de junta de sillares*. Estas decoraciones son la vertiente ornamental de los rejuntados simples de sillares que únicamente tienen la finalidad constructiva funcional de unir la fábrica del muro. Queremos hacer especial mención de estas decoraciones de juntas, poco estudiadas pero tan útiles para establecer la estratigrafía de ampliación o modificación de las construcciones.<sup>13</sup>

#### Primera decoración de junta de sillares

El primer modelo de *decoración de junta de sillares* lo encontramos aplicado en la parte correspondiente a la construcción primitiva de la iglesia. En este caso la *decoración de junta de sillares*, tiene tendencia a regularizar el muro y a eliminar las aristas excesivamente disonantes de la piedra. El mortero de juntas cubre parcialmente o totalmente la superficie de las piedras. El color del mortero es ligeramente gris-ocre. Una vez aplicado el mortero de rejuntado, se compacta y así adquiere una apariencia enfoscada que cubre parcialmente las piedras dependiendo de la morfología de la superficie. Antes de que el mortero se secase, se pintó con pincel una raya blanca con cal, de entre 1 a 1,5 cm de ancho, siguiendo aproximadamente el lugar donde está la junta entre las piedras.

La función estética de esta decoración es hacer regular la apariencia del muro, marcando una geometría de los sillares que, en realidad, no se ha conseguido en el momento de cortar la piedra empleada en la construcción. En esta primera fase constructiva de la iglesia se utilizó un material pétreo de varias litologías, de medida y de corte irregular.<sup>14</sup> 10 [pág. 29]

#### Segunda decoración de junta de sillares

Este segundo modelo de decoración de juntas, se localiza extensamente en muchas zonas en el interior de la iglesia. Este tipo de rejuntado coincide con la construcción del edificio tal como lo conocemos en la actualidad. La presencia de este sistema constructivo y ornamental, localizado en muchas zonas de los muros, nos permite afirmar que la configuración actual de la iglesia se define en el mismo momento de la realización de la segunda decoración de junta de sillares. La presencia de esta decoración es particularmente aclaratoria de la estratigrafía y configuración del ábside central. Identifi-

<sup>10</sup> Para consultar el proceso completo de la restauración, ver el Anexo 1 "Memòria de la Campanya de restauració de l'any 2013" de: MARQUÈS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració de les pintures murals i les aportacions a l'estudi de monument*. Directora: Gema Campo Francés. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, noviembre 2015. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/399996#>

<sup>11</sup> El fruto de estos estudios se expone en la Tesis Doctoral de la autora de este artículo. MARQUÈS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració...*, p. 143-262.

<sup>12</sup> En este artículo no se incluyen los revestimientos exteriores de las fachadas ni las pinturas románicas de la torre del campanario por la limitación de espacio disponible.

<sup>13</sup> MARQUÈS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració...*, p. 73-88.

<sup>14</sup> La primera fase de construcción de la iglesia, se localiza en la zona de los ábsides y, parcialmente, en el muro meridional y el septentrional.

ca a la ventana central y a dos óculos en una misma fase de construcción.<sup>15</sup>

La *segunda decoración de junta de sillares* regulariza el nivel de la piedra en las esquinas de los sillares. La junta de unión es más estrecha que en la primera decoración de junta de sillares. El nivel de la superficie está ligeramente alisado en relación con la superficie de los sillares. El centro de la junta está hundido con la herramienta de aplicación del mortero. Este gesto de alisar la junta, está hecho en las juntas horizontales pero no en las verticales. En el centro de la junta hay una raya de color blanco pintada con pincel. **11** [pág.30]

Por las características que presenta podemos decir que la raya está hecha con cal apagada. La aplicación de la raya blanca está hecha cuando el mortero todavía no ha carbonatado totalmente, por lo tanto, la raya está pintada al fresco. Es por eso que el estado de conservación de esta decoración es bueno.

#### LAS PRIMERAS DECORACIONES CROMÁTICAS EN EL ÁBSIDE MAYOR

Las primeras decoraciones en las cuales se utiliza el color, aunque de una manera muy simple, se ubican en la parte inferior del muro del ábside central. Denominamos *primera decoración pictórica de las ventanas inferiores* al estrato decorativo que se localiza en las aberturas inferiores correspondientes a la primera etapa constructiva del ábside. Esta decoración se aplicó por encima de la *primera decoración de junta de sillares*. Quedó al descubierto, a causa de la intervención de 1960, cuando se hizo la operación de arranque pictórico de la cenefa que separa el registro apostólico del registro inferior y el posterior arranque de la decoración de la ventana central inferior.<sup>16</sup> Sobre la *primera decoración pictórica de las ventanas inferiores* se aplicaron sucesivas capas de cal de color blanco. Se han contabilizado hasta siete capas diferentes.

La *segunda decoración pictórica de las ventanas* está aplicada sobre estas capas de cal. La técnica pictórica empleada es el fresco. La pintura está aplicada sobre una capa de enlucido hecho con un mortero de cal y arena. Los colores utilizados son: el blanco, procedente de la cal, un color tierra roja y un ocre claro. La ventana central (arrancada) y la ventana que está ubicada a su derecha, tienen la misma decoración mientras que la ventana de la izquierda presenta variaciones de dibujo. **12** [pág. 30]

Queremos hacer especial mención de la similitud que presenta la decoración pictórica del campanario y la de estas ventanas. Más allá de la coincidencia cromática entre ambas decoraciones, que combinan el color blanco, el ocre y el rojo, y que los motivos se basan en la sucesión de unas decoraciones geométricas simples, hay coincidencia en el tipo de mortero utilizado.

#### CONJUNTOS MURALES DE LOS ABSIDIOLOS NORTE Y SUR

La decoración pictórica presente en el absidiolo norte y el absidiolo sur, hecha posteriormente a las decoraciones anteriormente descritas, no será motivo de un análisis extenso en este artículo por razones de espacio, no porque se considere de menor importancia. Aun así haremos una breve descripción a causa del desconocimiento general que hay de estos conjuntos pictóricos.

En el absidiolo norte se ha conservado la parte inferior de la decoración que complementa la pintura que se arrancó y que está expuesta en el MNAC. Es una decoración simple de franjas horizontales de colores: negro, ocre y granate. En la parte

superior, en el muro de cierre de la nave, se ha conservado una parte muy importante de decoración pictórica que llega hasta el tejado. La figura principal de este paramento es un cuadrúpedo semejante a un perro de color negro. El animal tiene la boca abierta mostrando los dientes. En la parte posterior de su grupa aparece la cabeza de otro animal, muy parecido al descrito anteriormente pero de color marrón rojizo. Por debajo de la cenefa, que enmarca la escena de los dos cuadrúpedos, se representan dos pájaros, uno a cada lado de la enjuta del arco. Del pájaro izquierdo solo se ha conservado la parte posterior del cuerpo y por el plumaje se puede identificar con un pavo real. El pavo real de la derecha presenta un estado de conservación que dificulta su lectura. Este conjunto pictórico del absidiolo norte también sufrió un intento de arranque. Los innumerables restos de cola que se encontraron en el momento de la restauración así lo testimonian. **13** [pág. 31]

En el muro de cierre de la nave sur, sobre el frontis del arco triunfal, se recuperó un fragmento de pintura mural ornamental. Sobre una base de color blanco hay pintada una cenefa de dimensiones considerables.

#### LAS PINTURAS MURALES RELACIONADAS CON EL ÁMBITO DEL ÁBSIDE MAYOR A LA IGLESIA

El estado de conservación en el cual se encuentra este conjunto pictórico es muy heterogéneo. A pesar de que las pinturas actualmente están estables después de las campañas de descubrimiento y de restauración, el tipo de degradación que ha sufrido el conjunto pictórico en las diferentes zonas, ha tenido consecuencias muy diversas. Encontramos escenas que se han conservado muy bien, ya que han estado resguardadas durante años gracias al hecho que estaban recubiertas por capas de enlucidos o de encalados. En la situación contraria a las partes descritas anteriormente, se encuentran las zonas donde se hicieron los arranques pictóricos con éxito. En estas zonas únicamente se han conservado las capas más profundas del fresco. En el centro de la cuenca absidal se han conservado las capas profundas de toda la figura de la *Maestas Domini* y de los Evangelistas. Las figuras del querubín y del serafín no se han conservado, puesto que la capa de enlucido se perdió.

Del paramento vertical del ábside se ha conservado una parte significativa de pintura de la ventana central. En el lado izquierdo de la ventana hay restos pictóricos que pertenecen a las figuras de Santo Tomás, San Bartolomé y a María. Se conserva también parte de la franja ubicada en el inicio del registro apostólico donde se ven los colores negro y rojo. Hay restos de los capiteles de las columnas y las representaciones arquitectónicas de las enjutas. En el lado derecho de la ventana hay parte de la franja donde se inscriben los nombres de los Evangelistas. En cuanto a la representación de las arquitecturas que enmarcan a los Evangelistas, únicamente se han conservado restos de la columna y el capitel junto a la ventana. También se ha conservado el color de fondo de las enjutas. De las representaciones de los apóstoles, únicamente está el dibujo preliminar de la cabeza de Santiago. **14** [pág.31]

En el caso de las figuras de San Pedro, San Clemente y el santo ubicado simétricamente a este (¿San Cornelio?), los intentos fallidos de arranque no han sido inocuos. En estos casos la pintura se ha mantenido *in situ* pero con una pérdida parcial de las capas pictóricas superficiales y, especialmente, de los detalles de acabado ornamental, ya que estas son las capas más externas de la estratigrafía pictórica y, por tanto, las primeras capas que quedan adheridas a las telas de arranque. En la restauración se localizaron restos de tela de algodón y cola animal adheridas a la superficie pictórica que delataban

<sup>15</sup> Estos dos óculos fueron tapiados y recubiertos con el enlucido de la decoración pictórica realizada por el Maestro de Taüll.

<sup>16</sup> La decoración pictórica de esta ventana central está en el espacio de la reserva del MNAC.

la aplicación de las capas necesarias para realizar arranques.  
15 y 16 [pág. 32]

Durante la segunda mitad del siglo XX se hicieron los últimos arranques de pintura mural en los cuales tenemos que incluir las diversas operaciones fallidas de extracción que degradaron parcialmente algunas zonas. La lectura de los informes de las obras ejecutadas por Alejandro Ferrant,<sup>17</sup> arquitecto conservador de monumentos de la Cuarta Región, designado por la Dirección General de Bellas Artes, que son las últimas intervenciones de las cuales se tiene constancia en la iglesia, no aportan suficiente información sobre las siguientes cuestiones: las zonas que se pretendían arrancar y que se mencionan con inconcreciones en los presupuestos y facturas en concepto de trabajos realizados. Tampoco se concretan los destinatarios de las obras una vez se hubieran traspasado.<sup>18</sup>

#### MURO DE CIERRE DE LA NAVE CENTRAL, FRONTIS DEL ARCO TRIUNFAL EXTERIOR

El conjunto de pinturas ubicadas en el ábside central, arcos triunfales y pilares de separación de las naves está realizado por varias manos pero es obvio, por lo que hemos podido comprobar, que responden a un proyecto pictórico unitario encabezado posiblemente por la figura del llamado Maestro de Taüll.

En cuanto al muro de cierre de la nave central (frontis del arco triunfal exterior) y a la inscripción conmemorativa de la consagración de la iglesia, no podemos establecer una relación cronológica con el conjunto de pinturas vinculadas al ábside mayor, porque no hay un punto de confluencia física entre las diversas partes. Cada una de ellas presenta unas particularidades específicas que las distinguen entre sí y que se describirán a continuación.

En el muro de cierre de la nave central, sobre la zona de los arcos presbiterales se recuperaron bajo las capas de enlucidos varios fragmentos de pintura muy bien conservados. En el lado derecho hay un personaje masculino identificado

como un *Missus Dominici* que anuncia la aparición de Cristo.<sup>19</sup> Lleva una vestidura arlequinada, porta un casco con protección nasal y sopla un olifante.<sup>20</sup> Está situado de perfil mirando hacia el centro del frontis. En origen, había representado, en disposición simétrica axial, otro personaje que se arrancó y que está en el MNAC. Sobre este registro hay una cenefa longitudinal que atraviesa todo el muro. La decoración pictórica continuaba sobre esta cenefa, hay unos fragmentos donde se representan dos patas de dos animales ubicados a derecha e izquierda de la composición. El actual formato de inclinación del tejado no permitiría la prolongación de la decoración, por lo tanto, podemos deducir que en el momento de la realización del fresco el tejado de la nave central de la iglesia estaba situado a más altura.<sup>17</sup> [pág. 33]

#### INSCRIPCIÓN CONMEMORATIVA DE LA FECHA DE CONSAGRACIÓN DE LA IGLESIA

La inscripción estaba situada en la primera columna de la nave central, en el lado norte. Se localiza a una altura de 2,30 m sobre el actual nivel del suelo de la nave. La ubicación de la inscripción está orientada para ser vista desde la nave central. Sobre la columna de sillares se aplicó una capa de mortero de cal y arena sobre la cual se pintó la inscripción que conmemora la visita del Obispo Ramón de Barbastro, el día 10 de diciembre de 1123 para consagrar la iglesia en honor de San Clemente y que en el altar puso reliquias de San Cornelio obispo y mártir. Desgraciadamente este documento único en la historia de la pintura románica se malogró irreversiblemente debido a un sabotaje perpetrado por un grupo de la población mientras tenía las telas adheridas para hacer el arranque. *In situ*, ha quedado únicamente la zona enlucida y unos escasos restos de policromía; en el museo, la pieza está bastante reintegrada cromáticamente.

#### ESTUDIO PERCEPTIVO Y ANALÍTICO DE LOS CONJUNTOS PICTÓRICOS DE LA IGLESIA DE SAN CLEMENTE DE TAÜLL

El descuartizamiento que comportaron los arranques pictóricos, lejos de estropear el conjunto, supuso muy posiblemente su pervivencia. Pero actualmente, para abordar el estudio de la técnica del conjunto pictórico de San Clemente de Taüll, hace falta indefectiblemente combinar el estudio de las partes que se han conservado en la iglesia junto con el estudio de las pinturas expuestas en el MNAC.

Después de grabar los datos que se recopilaron durante las intervenciones en el templo y los trabajos de observación y de análisis del conjunto expuesto en el museo, se ha avanzado considerablemente en el conocimiento de esta obra maestra. Este estudio está en curso y, por tanto, las conclusiones que se presentan a continuación son todavía incompletas.

Los trabajos realizados en el MNAC, en paralelo y posteriormente a la restauración en la iglesia, han sido esenciales. A mediados de junio de 2013, un equipo del Área de Restauración y Conservación Preventiva del *Museu Nacional d'Art de Catalunya*,<sup>21</sup> realizó los calcos de toda la superficie de las pinturas del ábside. Los calcos han sido una herramienta de trabajo muy importante, para comparar las pinturas del museo con los restos conservados en la iglesia, de las cuales también se hicieron calcos durante el proceso de restauración.<sup>22</sup> Posteriormente, coincidiendo con el montaje de un andamio en el ábside, Paz Marqués, la restauradora de pintura mural del MNAC, y la autora de este artículo pudimos acceder al nivel del Colegio Apostólico para poder observar las pinturas de cerca.<sup>23</sup> Para hacer el análisis de los conjuntos murales de la iglesia, se ha compilado la información recogida durante las campañas de restauración. Los frutos de la investigación realizada a partir de la observación perceptiva han sido am-

<sup>17</sup> CANET GUARDIOLA, MDR. *Los trabajos de Alejandro Ferrant Vázquez en Catalunya como arquitecto conservador de la Cuarta Zona (1940-1976)*. Directores: Julián Esteban Chaparria y Gaspar Muñoz Cosme. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universitat Politècnica de València, Departament de Composició Arquitectònica, 2014. doi:10.4995/Thesis/10251/48469. <http://hdl.handle.net/10251/48469>

<sup>18</sup> Hay que recordar que en el MNAC se conservan zonas del ábside central arrancados en este período, como por ejemplo la cenefa de la zona inferior del ábside y la ventana central inferior.

<sup>19</sup> PAGÈS I PARETAS, M. "Els *Missi Dominici*, heralds de la segona parusia, i el programa pictòric de Sant Climent de Taüll". *Miscel·lània Litúrgica Catalana*. Vol. 22 (2014), p. 118. En cambio, Anke Wunderwald en su tesis doctoral, describe estos personajes formando parte de una cacería. WUNDERWALD, A. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell. 11-12. Jahrhundert, Alfalterbach* (Alemania): Didymos-Verlag, 2010, p. 188.

<sup>20</sup> El olifante es una trompa de grandes dimensiones empleada en la Edad Media como instrumento utilizado para emitir señales acústicas para la guerra o para la caza.

<sup>21</sup> Participaron Anna Carreras, Àngels Comella, Paz Marqués, Núria Prat y la jefa del Área, Mireia Mestre, con la colaboración puntual de la autora del artículo.

<sup>22</sup> Este material se conserva junto con la documentación de los trabajos de restauración en el CRBMC.

<sup>23</sup> A pesar de que no pudimos acceder a la parte de la cuenca absidal, la oportunidad de poder observar las pinturas con luz rasante y de realizar comprobaciones cerca de la obra nos ha aportado mucha información sobre la técnica pictórica. La observación se hizo el 23 y el 30 de marzo de 2015.

pliados en paralelo por los trabajos de análisis de laboratorio.  
18 [pág. 33]

En el curso de las primeras campañas de restauración, el museo extrajo 16 muestras de capa pictórica. Durante los trabajos de restauración de 2013, se extrajeron 23 muestras más para realizar los análisis químicos y físicos que se considerasen oportunos para responder a las cuestiones sobre los materiales constructivos empleados y los pigmentos utilizados. Los análisis han sido efectuados por Núria Oriols, del Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC, por Ricardo Suárez del laboratorio del CRBMC y por Patrimoni 2.0 consultors, S.L., Màrius Vendrell y otros. A aquellos análisis se debe añadir el trabajo realizado por Antoni Morer y Manuel Font-Altaba en 1993,<sup>24</sup> relativo a los análisis de seis muestras extraídas de las pinturas arrancadas del ábside del MNAC, y el trabajo de la Dra. Rosa Gasol.<sup>25</sup> Posteriormente, el MNAC ha estado profundizando con más análisis de varias muestras extraídas de las pinturas expuestas en el museo. En la documentación/memoria de la intervención se presentan las fichas de cada muestra extraída de las pinturas conservadas *in situ*, así como la especificación del objetivo de la analítica. También se incluyen los planos con la ubicación de las extracciones en la iglesia y los resultados que se obtuvieron.<sup>26</sup>

#### MATERIALES EMPLEADOS EN LA REALIZACIÓN DEL CONJUNTO DEL ÁBSIDE MAYOR, ZONA PRESBITERAL Y PILARES DE SEPARACIÓN DE LAS NAVES

Los materiales utilizados para la realización del revestimiento es un mortero de cal y arena con un árido heterométrico con una granulometría inferior a 6 mm; la proporción entre las diferentes medidas de los granos de arena es muy equilibrada, esto hace que la composición del mortero sea óptima; puntualmente contiene nódulos de cal carbonatada. La aplicación de la capa de enlucido está bien ejecutada y el mortero está muy bien compactado. El grosor de la capa de enlucido es variable y, en general, es inferior a 2 cm. La coloración del mortero es blanca ligeramente ocre.

El acabado del revestimiento es alisado. Si se somete la superficie a una iluminación rasante, se ve cómo la capa de enlucido transmite las irregularidades de la fábrica del muro. El enlucido sobre el cual se realizaron las pinturas está compuesto únicamente de una capa. Por lo tanto, en el caso del conjunto pictórico del ábside mayor, de la zona del presbiterio y de los pilares de separación de las naves, no se puede hablar de la existencia de *arriccio* y de *intonaco*, ya que únicamente se ha encontrado una capa de enlucido. Allí donde encontramos una estratigrafía con varios estratos de mortero es porque hay algún mortero de un rejunto inferior o bien hay mortero de construcción como, por ejemplo, el enlucido que constituye el encofrado de la bóveda de la cuenca absidal.

La decoración pictórica está realizada con la técnica del fresco y, en el caso del conjunto que nos ocupa, presenta particularidades remarquables que se describirán a continuación.

#### TÉCNICA DE REALIZACIÓN DEL CONJUNTO MURAL. MODUS OPERANDI

- **Giornate y Pontate:** Se han identificado varias jornadas de trabajo pero la unión entre las capas de enlucido que delimitan las áreas de trabajo está realizada muy pulcramente y prácticamente no se detectan las zonas de unión entre las *pontate* o las *giornate*.<sup>27</sup> En los arcos triunfales, las *giornate* se localizan en la separación de las escenas, como es habitual, y son de dimensiones aceptables que permiten realizar el trabajo con comodidad; pero este no es el caso del registro apostólico, ya que hay una *pontata* que separa la franja donde están las inscripciones con el nombre de los apósto-

les, pero no hemos detectado *giornate* en sentido vertical. En la figura de San Cornelio se ha localizado una *giornata* en la parte inferior de la figura, esto muestra que se ha hecho una división en el trabajo de la figura pero este mismo criterio de planificación del trabajo no se ha detectado en el Colegio Apostólico. La causa de esto se puede atribuir al hecho que la degradación que ha sufrido esta zona puede haber distorsionado la apariencia de la unión de las fases de trabajo. En cuanto a la cuenca absidal, las *giornate* identificadas son de grandes dimensiones. No descartamos, sin embargo, que haya más de las que hemos detectado. El cuidado con el cual han sido realizadas las uniones por parte del artista, junto con las degradaciones del material que distorsionan la lectura de la superficie, dificultan la localización de los perímetros con las superposiciones de las capas de mortero de las *giornate*.  
19 [pág. 35]

- **Dibujo preliminar:** Los recursos utilizados para la ordenación de la composición son básicamente de dos tipos. Los dibujos preliminares y la ordenación del espacio pictórico a través de la geometría. Hay unas líneas verticales, que se han observado en las figuras de la Majestad, de San Cornelio y San Clemente, que marcan los ejes verticales centrales. Estas líneas están trazadas con pincel y con una pintura muy líquida de color verdoso oscuro, que es el mismo color que se utiliza para hacer los dibujos preliminares.  
20.1 y 20.2 [pág. 35]

En general, estos dibujos están hechos a mano alzada y se han localizado en las siguientes escenas o representaciones: San Clemente, San Cornelio, San Pedro, Lázaro y el perro, Clípeo del cordero místico, mesa servida, ofrenda de Abel, fratricidio de Caín a Abel, cenefa perimetral del intradós interior y exterior, *Maiestas Domini*, San Mateo y San Marcos, inscripción con el nombre de los apóstoles, arcos y capiteles del registro apostólico, Santo Tomás, San Bartolomé, la Virgen María y Santiago. Después de estudiar los dibujos preliminares, que son muy visibles en el ábside de la iglesia, queremos remarcar el gesto decidido que los caracteriza. En el MNAC se han podido ver rastros de dibujo preliminar en el cabello y la cruz del nimbo de la *Maiestas Domini*, en la cara de San Juan y en el capitel de la columna ubicada entre Santiago y San Felipe.

- **Los recursos del pintor para la simplificación del trabajo:** El estudio comparativo de los calcos realizados de las figuras nos demuestran que se han utilizado plantillas para la realización de los personajes representados. Pensamos que el uso de plantillas facilita enormemente la realización de los trabajos pictóricos, a la vez que evita distorsiones en la representación de figuras que tienen que estar plasmadas de manera similar en la composición general. Por ejemplo, el serafín y el querubín tienen que presentar cierta equivalencia, del mismo modo que lo tienen que hacer los ángeles que acompañan San Marcos y San Lucas que están situados en un mismo registro o bien San Juan y San Mateo Evangelistas, representados de pie junto a la mandorla. Lo mismo sucede con la representación de los apóstoles. Un arte que tiene inmanente una jerarquía tan estrictamente establecida necesita dotarse de unos instrumentos que aseguren que la representación de las figuras en una pintura mural se ajusta al canon preestablecido. Concretar las dimensiones y la ubicación de los rostros de las figuras en relación con la composición general es esencial y facilita enormemente el trabajo del pintor durante la realización del fresco, una técnica pictórica que requiere una rápida resolución de cada *giornata* para asegurar la buena adhesión de la capa pictórica al enlucido.<sup>28</sup> Los detalles, como son la forma de las cejas, los cabellos y los peinados, acaban de definir los personajes caracterizándolos. Las soluciones estéticas de los ornamentos de las vestiduras con

<sup>24</sup> MORER I MUNT, A.; FONT-ALTABA, M. "Materials pictòrics medievals. Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya". En: *Butlletí del Museu Nacional d'art de Catalunya*, Vol. 1. Madrid: Electa-MNAC, 1993, p. 71-115.

<sup>25</sup> GASOL, R. M. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 108-113.

<sup>26</sup> MARQUÈS, M. *Sant Climent de Taüll. La restauració...*, p. 150-163; 168-169; 172-173; 176-181; 194-223. Y en el anexo 1, Vol. 3.

<sup>27</sup> La *giornata* es una división del área de trabajo propia de la técnica pictórica al fresco. Se determina en función de la capacidad para realizar sin interrupciones una zona de la composición mural, sin que se produzca el secado del mortero del enlucido. Si se pinta sobre la superficie del enlucido excesivamente seca, la pintura se adherirá mal. La *pontata* es una subdivisión natural del trabajo que está determinada por los niveles de los andamios; normalmente se aprovecha un cambio de nivel del área de trabajo para interrumpir las tareas que se retomarán desde el nivel inferior.

<sup>28</sup> Hemos podido comprobar cómo hay figuras que se resuelven utilizando una misma plantilla girándola de lado. Por ejemplo San Marcos y San Lucas están realizados con la misma plantilla girándola de forma que uno está mirando a la derecha, mientras que el otro está mirando a la izquierda. El mismo caso sucede con San Juan y San Mateo Evangelistas; el Serafín y el Querubín. También se ha utilizado la misma plantilla para pintar las caras de los apóstoles Santo Tomás y Santiago.

<sup>29</sup> El cordel trazador o tendel consiste en una cuerda impregnada de pigmento en polvo que está sujeta con una ligera tensión entre dos puntos del muro; desde el punto central de la cuerda se separa del muro aumentando la tensión de la cuerda, cuando se deja libre la cuerda recupera el estado inicial dibujando una línea recta que se marca sobre el enlucido con el color de las partículas de pigmento que se han desprendido a causa del impacto contra el muro.

<sup>30</sup> Siguiendo las recomendaciones de los tratadistas, tal como describe Theophilus, la conveniencia de la utilización de *veneda* (mezcla de negro y blanco) como base de aplicación del color azul. GASOL, R. M. *La técnica de la pintura mural a Catalunya ...*, p. 36.

<sup>31</sup> La veladura es una capa delgada de color, de consistencia poco densa que ha sido diluida con agua, agua de cal o cualquier otro aglutinante como, por ejemplo, cola animal o leche, etc., y deja transparentar el color y la textura de la capa subyacente.

<sup>32</sup> ORIOLS, N.; MARQUÉS, P.; PRATS, E. "Tin foils from Sant Climent de Taüll's and Sorpe's mural paintings analysed by SEM-EDS. Why a micro-sample?". En: *Art'14 11th International Conference on non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2014.

<sup>33</sup> Este estudio se hizo con la colaboración de Paz Marqués, restauradora responsable de Pintura Mural en el *Departament de Restauració i Conservació preventiva del MNAC*.

las combinaciones de colores decidirán el aspecto final de la obra. <sup>21</sup> y <sup>22</sup> [pág. 36]

– **El cordel trazador o tendel:** El otro recurso ampliamente empleado para ordenar la composición es el cordel trazador.<sup>29</sup> El pigmento utilizado para impregnar la cuerda es una tierra roja. Se encuentran líneas de tendel verticales y horizontales. Las verticales se han utilizado para ubicar las columnas que separan las figuras del registro apostólico. Una línea marca el centro de la columna y dos más, a ambos lados, definen el ancho del fuste. En la iglesia, las líneas de cordel trazador se localizan en la columna junto a San Pedro. Los tendeles horizontales se han utilizado para delimitar los colores de fondo de las franjas horizontales del registro apostólico. También se han localizado líneas de cordel trazador en escenas más pequeñas de los arcos presbiterales. En el museo se han podido ver líneas trazadas con tendel en la columna de separación entre Santiago y San Felipe y en la cuenca absidal, por debajo de los pies del ángel de San Juan Evangelista, donde se han observado dos líneas.

– **El compás:** La utilización de este instrumento para la ejecución de las pinturas ha sido especialmente detectada en el conjunto pictórico del MNAC. El compás se ha empleado para la realización de los arcos donde están inscritos San Bartolomé y María. Los centros del compás se localizan en la boca de las dos figuras inscritas en la arquitectura. En la cuenca absidal, la punta del compás está en la cara del león (San Marcos Evangelista) y se ha utilizado para trazar el círculo de la cinta que lo rodea. Hemos localizado un centro del compás en el ojo del ángel de San Lucas y se ha utilizado también para dibujar el nimbo. <sup>23</sup> [pág. 36]

Hay que aclarar que por compás entendemos cualquier medio que permita trazar una circunferencia. No es necesario encontrar la impronta de la punta del compás en forma de orificio para considerar que una circunferencia ha sido dibujada con compás. Es posible dibujar un círculo con la ayuda de un cordel sin la necesidad de clavar una punta en el enlucido. Es muy probable que se utilizara el recurso de un cordel tensado para dibujar dos arcos de circunferencia y construir el perímetro de la mandorla de la *Majestas*. Si no se ha hecho así, desconocemos qué otro recurso se puede haber empleado para realizar esta figura en la superficie curva de la cuenca absidal.

– **El color:** A partir de la observación perceptiva podemos aportar que, para realizar las pinturas del ábside central, arcos triunfales y frontis, se han utilizado siete colores puros y diversas mezclas hechas con dos colores diferentes. Los colores puros utilizados son el blanco, negro, azul, ocre amarillo, tierra roja anaranjada, tierra roja lila y rojo intenso. Las mezclas de colores son el gris (mezcla de negro y blanco), el verde (mezcla de azul y ocre amarillo), marrón verdoso (mezcla de negro y ocre amarillo).

En cuanto al tratamiento del color, queremos remarcar la superposición estratigráfica de las zonas pintadas con el color azul, puesto que es especialmente visible en el conjunto conservado en la iglesia. En las zonas de color de fondo azul de las figuras del Apostolado y en el azul de fondo del registro inferior de los Evangelistas, el pintor aplicó un color gris oscuro, casi negro, de base<sup>30</sup> sobre el cual aplicó el color azul puro. Lo mismo hizo cuando pintó el azul del manto de la Majestad. Contrariamente a esto, el azul de fondo de la mandorla ha sido tratado de manera diferente. No hay una capa de base de color gris oscuro-negro sino que se aplicaron dos capas de color azul.

La explicación que podemos dar a esta peculiaridad técnica es que el pintor pretendía conseguir un efecto estético, una "sensación de color" diferenciando fondo y figura; a pesar de que ambos comparten el mismo color. El fondo de la mandorla es más transparente y visualmente se lee como un azul más "limpio", mientras que el azul del manto de la figura tiene una apariencia aterciopelada, más densa y matérica. Por lo tanto, desde cierta distancia, la figura de Cristo adquiere volumen sobresaliendo respecto al fondo que visualmente recula hacia atrás.

En el frontis del ábside mayor, coincidiendo con el muro de cierre de la nave central, hay una escena que nos muestra unas particularidades relevantes. El personaje representado y el cuerno que está soplando tienen un tratamiento cromático complejo. Los colores no son planos sino que hay un trabajo de paleta de pintor, es decir, que los colores se mezclan puntualmente antes de ser aplicados. En esta figura se ha hecho un tratamiento a base de veladuras que modelan la anatomía de la cara, siendo un estilo pictórico más naturalista de lo que es habitual en las representaciones románicas. <sup>24</sup> [pág. 37]

El tratamiento pictórico del instrumento sonoro, tiene unos detalles remarcables. El pintor representa el sonido emitido por el instrumento con unas rayitas que salen de la boca del olifante. Sorprende comprobar la manera en que el maestro se ha esmerado en detallar esta figura y la representación del sonido, en una escena situada a más de seis metros de altura respecto al nivel del suelo. A tal distancia los detalles son imperceptibles, por lo tanto, este trabajo tan elaborado no se entiende si no es como un acto de autocomplacencia artística. <sup>25</sup> [pág. 37]

Hemos detectado en varias figuras, la utilización del color en forma de veladura.<sup>31</sup> Se ha aplicado puntualmente en las carnaciones, para dar los toques rojizos en las mejillas, frente, barbilla y cuello y también se ha empleado un color marrón-verdoso para modelar el volumen del rostro. <sup>26</sup> y <sup>27</sup> [pág. 38 y 39]

En cuanto a la superposición de capas de colores para elaborar las formas pictóricas, no siempre se utiliza el criterio indicado en las recomendaciones de los tratadistas medievales. En algunas ocasiones la primera capa aplicada es la del color claro, después el color más oscuro y finalmente el color más claro para las luces, utilizando normalmente el blanco o bien el blanco mezclado con el color de fondo; pero en otras zonas el primer color aplicado es el oscuro sobre el cual se superpone el color más claro, después se aplican los perfilados con negro y los toques blancos definitivos.

Queremos hacer especial mención del hallazgo realizado por Núria Oriols y Paz Marqués en el nimbo de la Majestad con la aplicación de una lámina de estaño para resaltar el efecto estético de la forma de la cruz.<sup>32</sup> Se conservan, tanto en la iglesia como en el mural arrancado, unas incisiones que marcan el corte de la lámina después de haberla aplicado sobre el nimbo.

– **Las pinceladas:** Pensamos que el estudio de las pinceladas puede ser una herramienta comparativa auxiliar en la identificación de los pintores, del mismo modo que lo es la utilización de determinados pigmentos o bien la incorporación de determinadas cenefas en el repertorio iconográfico. A partir de la observación de las pinturas del Colegio Apostólico en el MNAC, hemos podido recoger suficientes datos para presentar un listado del grosor de las pinceladas que forman las figuras, los fondos y las arquitecturas que las enmarcan.<sup>33</sup> Este



estudio no incluye la parte superior de la cuenca absidal, a la cual no tuvimos acceso, por lo tanto queremos remarcar el carácter parcial de las conclusiones.

El pincel más delgado utilizado traza una línea de 2 mm de ancho y el más grueso de 38 mm. Hemos identificado nueve pinceles diferentes para pintar todos los elementos. También se ha podido observar que los picos blancos que forman los rosarios de puntos en la mandorla están tamponados con un instrumento especial que no es un pincel, mientras que los pequeños picos blancos que adornan las vestiduras y los libros están en casi todos los casos realizados con pincel. **28.1** y **28.2** [pág. 39]

## SOBRE LA INSCRIPCIÓN CONMEMORATIVA DE LA CONSAGRACIÓN DE LA IGLESIA

La inscripción conmemorativa de la consagración de la iglesia ha estado históricamente vinculada al conjunto pictórico del ábside central. Pero el análisis del material que la constituye genera dudas al respecto. Las características que presenta la capa de enlucido, desde el punto de vista de materia constituyente, son comunes al resto de decoraciones pictóricas de la iglesia pero, sobre la capa de enlucido, hay una capa de cal blanca aplicada a pincel que tiene un grosor aproximado de 2 mm. Esta capa de preparación, aplicada como si se tratara de una capa de *intonaco*, marca una diferencia con el resto del conjunto pictórico. Los colores utilizados en la cartela son: el ocre rojizo, el blanco (que se puede confundir con un color gris a causa de la suciedad) y el negro. El color rojizo de fondo de la inscripción no pertenece a la paleta de colores utilizada en el conjunto pictórico del ábside central.<sup>34</sup> Por lo tanto, desde el punto de vista de la materia constituyente y de la elaboración pictórica, hay que reconsiderar la pertenencia de la cartela al conjunto pictórico del Maestro de Taüll.

Confiamos que el estudio del conjunto que se está llevando a cabo, aportará nuevos datos que ampliarán el conocimiento de las pinturas murales de la iglesia de San Clemente y resolverán, quizás no todas, pero esperamos que una parte las dudas planteadas.

## IMÁGENES

**Portada** Fotografía del ábside de la iglesia (Fotografía: CRBMC, Ramon Maroto).

**1** Escena de Caín matando a Abel (Fotografía: Robert Ramos).

**2** Estratigrafía de un arranque de pintura mural al fresco por la técnica del *strappo* (Ilustración: Mercè Marquès).

**3.1** y **3.2** *Agnus Dei*, figura arrancada y traspasada en el MNAC, y las capas profundas que se conservaron en la iglesia después de los arranques por *strappo* (Fotografía: Mercè Marquès).

**4** Pere Rovira, realizando la endoscopia (Fotografía: CRBMC, Ramon Maroto).

**5** Actuación del CRBMC. Extracción de la reproducción (Fotografía: CRBMC, Ramon Maroto).

**6** Reverso de la reproducción de las pinturas. Sistema de anclajes de la estructura al muro (Fotografía: Mercè Marquès).

**7.1** y **7.2** Aspecto de la superficie pictórica y del muro románico después de haber extraído la reproducción (Fotografía: Mercè Marquès).

**8** Miembros del equipo de restauración interviniendo en la zona de la cuenca absidal (Fotografía: Mercè Marquès).

**9.1**, **9.2**, **9.3**, **9.4** y **9.5** Zona superior de la cuenca absidal. Proceso de restauración y de reintegración volumétrica con morteros (Fotografía: Mercè Marquès).

**10** Modelo de la *decoración de junta de sillares 1* (Fotografía: Mercè Marquès).

**11** Modelo de la *decoración de junta de sillares 2* (Fotografía: Mercè Marquès).

**12** Fotomontaje de la zona de las ventanas inferiores del ábside. Sobre estas ventanas, que se tabicaron, se pintó la cenefa inferior del registro apostólico (Fotografías: Calidos, Josep Giribet).

**13** Frontis del absidiolo norte (Fotografía: Robert Ramos).

**14** Fotomontaje de la cuenca absidal desplegada (Fotografías: Calidos, Josep Giribet).

**15** San Pedro (Fotografía: Robert Ramos).

**16** San Clemente. Dibujo preliminar realizado a pincel de color ocre-verdoso. Marca el eje central vertical de la figura y el perfil del nimbo y de la cabeza del santo (Fotografía: Robert Ramos).

**17** Frontis del ábside central. Al lado derecho, escena del personaje tocando el olifante. La figura simétrica fue arrancada y se conserva en el MNAC (Fotografía: Calidos, Josep Giribet).

**18** Sesión de trabajo en el MNAC. Estudio y comparación de los calcos, realizados en el museo y en la iglesia, del conjunto pictórico arrancado y de la pintura conservada *in situ* (Fotografía: Mercè Marquès).

**19** Mapa de distribución de las *giornate* y de los recursos para la transposición de los dibujos en la cuenca absidal (Ilustración: Mercè Marquès).

**20.1** y **20.2** Imágenes de infrarrojo en las que se aprecian más nítidamente los dibujos preliminares. San Lucas y San Marcos Evangelistas. Cámara de infrarrojo digital reflex Fuji IS Pro con filtro IR (Fotografía: CRBMC, Ramon Maroto).

**21** Estudio comparativo de las figuras. San Marcos y San Lucas (calco invertido); San Juan y San Mateo; Serafín y Querubín (calco invertido). El pintor utilizó las mismas plantillas para dibujar varios personajes (Fotografía: Mercè Marquès).

**22** Estudio comparativo de las caras de Santo Tomás, Cristo y Santiago. La superposición de los calcos de Santo Tomás y de Santiago ofrece una coincidencia total con el perímetro de la cara, excepto en los detalles que el pintor aplicó para particularizar cada figura. La similitud estilística con la Majestad hace suponer que las tres figuras son obra del mismo artista (Fotografía: Mercè Marquès).

**23** Comprobación de la ubicación del centro del compás, ubicado en la boca, utilizado para trazar el arco que recoge la figura de María (Fotografía: Mercè Marquès).

**24** Detalle del rostro del personaje que sopla el olifante. El seguimiento del dibujo con el color negro dificulta percibir los seis

<sup>34</sup> Faltan los resultados definitivos de los análisis para determinar los compuestos de los pigmentos.

tonos diferentes que matizan el color de la carnación (Fotografía: CRBMC, Ramon Maroto).

**25** Olifante. Detalle del sonido que emite el instrumento, representado con pequeñas líneas blancas ondulantes (Fotografía: CRBMC, Ramon Maroto).

**26** Rostro de Santiago (Fotografía: MNAC, Paz Marqués).

**27** Rostro de la *Maiestas Domini* (Fotografía: MNAC, Paz Marqués).

**28.1** y **28.2** Medición del grosor de las pinceladas para el estudio del tipo de pinceles utilizados (Fotografía: Mercè Marquès).