

# DESCUBRIMIENTO Y PUESTA EN VALOR DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN EN CEBRONES DEL RIO. LEÓN

Mariano Nieto Núñez<sup>1</sup> y Pilar Roig Picazo

<sup>1</sup>Restaurolid Ibérica, S.L., Valladolid

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

AUTOR DE CONTACTO: Mariano Nieto Núñez, mariano@restaurolid.es

**RESUMEN:** *Podemos llegar a pensar que en una cabecera gótica, es muy posible encontrar unas pinturas murales de la misma época al retirar un retablo barroco. No siempre es así pero en ocasiones sucede y en nuestro trabajo tratamos, precisamente, de una de estas veces donde se nos revela una obra gótica de una calidad excelente y conscientes de su existencia seguimos buscando, hallando un amplio conjunto que se extendía por los muros norte y sur. Este descubrimiento sucede en un pueblo del páramo Leones, en Cebrones del Río. Nuestro trabajo se centra en la recuperación y puesta en valor del conjunto para lo que era imprescindible erradicar todas las patologías que poseía y, en su mayor parte, ocasionadas por la mano del hombre. A la hora de plantear los tratamientos tuvimos que tener en cuenta que teníamos un muro de tapial, humedad por capilaridad que llegaba desde la solera y humedad por filtraciones. En este caso, no solo intentamos recuperar unas pinturas góticas olvidadas bajo capas de yeso como tantas veces ocurre, también nos hemos encargado de paliar todos los factores que causaban el deterioro.*

**PALABRAS CLAVE:** pintura mural, Gótico, Temple, descubrimiento, sulfatación humedad, recuperación, conservación.

## DESCUBRIMIENTO Y PUESTA EN VALOR DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN EN CEBRONES DEL RIO. LEON

La conservación y la restauración supone conocer el contexto histórico de la obra a tratar, convirtiéndose en una continua investigación, no solo en materiales y técnicas empleadas sino en la propia historia que contextualiza cada obra. Al igual que el caso que nos ocupa, intentamos recuperar cada obra. En esta ocasión vamos a tratar sobre unas pinturas que, como tantas, estaban ocultas bajo yesos que las cubrían y un retablo que las ocultaba. Igualmente, paliar los factores que causan el deterioro pues de otra forma no habríamos conseguido nuestros objetivos.

La primera referencia documental sobre la parroquia del Cebrones del Río la encontramos en el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*, de Pascual Madoz. Únicamente nos indica que estaba dedicada a San Esteban

Se trataba de una iglesia de mampostería y tapial construida en el s. XVIII, de una única nave, con espadaña y coro a los pies consistente en un forjado de madera decorada apoyado en una viga tallada sujeta por pies derechos, y una sacristía añadida en el lado del evangelio contigua al presbiterio.

La cabecera conservada, más estrecha que la nave, que perteneció a una primitiva iglesia del s. XV: consiste en una estructura cuadrangular a la que se accede a través de un arco de triunfo apuntado que aún conserva reminiscencias románicas en el emboque y en las molduraciones sencillas sobre las que apoya. Al ser una iglesia demasiado pequeña, al parecer, para acoger a los feligreses de la parroquia que, junto a su mal estado de conservación, hizo que se decidiera proceder a su derribo para construir un templo más grande.

Las obras comenzaron en 1995, y al retirar el retablo mayor barroco se descubrieron un mural pictórico ocupando todo el testero y un artesonado oculto tras un falso techo de cañizo y yeso.

Gracias a la denuncia de un vecino de la localidad a la Junta de Castilla y León acerca de estos descubrimientos, se pudo evitar el derribo de la cabecera. Esta fue cerrada y pasó a formar parte de la nueva iglesia, que se dispuso de manera transversal, lo que hace que la primitiva cabecera aparezca ahora a modo de capilla lateral.

Cuando nosotros llegamos el estado era deplorable, pues la humedad subía por los muros y se estaba dejando perder por desidia de la administración e ignorancia de los feligreses. Para que nos hagamos una idea, el artesonado mudéjar que poseía, completamente policromado, lo desmontaron y pusieron una cubierta de madera, porque estaba apolillado, según los vecinos. Este artesonado como era madera vieja y no servía para mucho se lo fueron llevando a casa, como leña. Cuando llegamos solo quedaban los canes que se salvaron por su grueso tamaño.

Fue un reto precioso, pues no solamente debíamos sacar a la luz unas pinturas olvidadas sino que debíamos estudiar y resolver muchos temas intrínsecos al edificio para asegurar la conservación y el futuro de las pinturas, y el reto de concienciar a los feligreses de que era lo que tenían.

Estos problemas comenzaban por el mismo suelo que era más bajo en la capilla. El suelo había sido rellenado por escorias de los trenes como aislante, para no dejar pasar el frío y encima habían puesto una tarima que estaba completamente podrida por hongos. La escoria dejaba entrar el agua y se empapaba. Este agua, en la época seca, la soltaba por capilaridad por el muro ya que no existía otro modo. El muro, sostén y último soporte de la obra, está construido en tapial, buen aislante, tanto para el frío como para el calor, pero precisa un mantenimiento para evitar su degradación.

La obra constó de dos fases, en la primera se consolidó y recuperó la cabecera a la par que se hicieron las catas en los muros norte y sur. En la segunda fase emergieron las pinturas de estos muros. Cuando terminamos la obra, esta quedó provista de todos los medios a nuestro alcance que le asegurasen una perduración en el tiempo con un mínimo mantenimiento, creando un espacio digno y armónico, donde cada pintura aparecida era legible dentro de un contexto histórico, recuperando una iconografía muy peculiar en la zona del Páramo Leonés.

## LAS PINTURAS MURALES

Al igual que en el románico, el muro constituye uno de los principales soportes de la pintura gótica. El caso que nos ocupa es una pintura mural medieval la cual presenta importantes lagunas debido al mal estado de conservación y a la dificultad para salvar la pintura que se encuentra bajo revoques de encalados, de ahí la enorme importancia que supone el descubrimiento de este ciclo pictórico en la iglesia de San Esteban en Cebrones del Río.

Las principales causas de la desaparición de las pinturas murales son principalmente la celebración del Concilio de Trento, que ordenó cubrir todo aquello que distrajera la atención de los fieles del punto central del altar, donde se encuentra el Santo Sacramento, el desprecio por lo medieval en los siglos XVII y XVIII, y que, a consecuencia de las epidemias, se decidiera blanquear los edificios públicos por motivos higiénicos. Cualquiera de estas causas pudo ser el motivo de que se decidiera ocultar estas pinturas bajo una gruesa capa de cal y una cabecera con un retablo barroco de escasa calidad.

Las pinturas, realizadas con la técnica de pintura al seco, ocupan la casi totalidad del muro del testero, con unas dimensiones aproximadas de 5 x 6 metros y a lo largo del proceso de restauración de la primera fase se realizaron catas que nos permitieron descubrir la continuidad del ciclo pictórico en los muros laterales.

Antes de comenzar los trabajos de restauración, el registro inferior estaba tapado por unas espantosas pinturas de tipo decorativo y el resto del muro recorrido de arriba abajo por una enorme grieta y cubierto por una gruesa capa de polvo y mortero desprendido que dificultaba considerablemente la identificación de las escenas. Poco a poco se fue descubriendo un mural distribuido en cuatro registros del que se han podido identificar las siguientes escenas:

. El **primer registro** o zócalo está formado por un ajedrezado de cuadradillos rojos, azules y blancos.

. El **segundo registro** aloja la escena principal, una representación de la Trinidad dentro de un marco esférico inscrito en un cuadrado y con los símbolos de los evangelistas en los ángulos. Se dispone entre dos santos diáconos: San Esteban y San Lorenzo, mientras que las calles exteriores se subdividen en dos cuerpos, y alojan escenas relativas a la vida del santo respectivo.

. El **tercer registro** se divide en nueve escenas entre las que se puede distinguir *la Oración en el Huerto*, *el Prendimiento*, *la Flagelación* o *la Presentación ante Pilatos*.

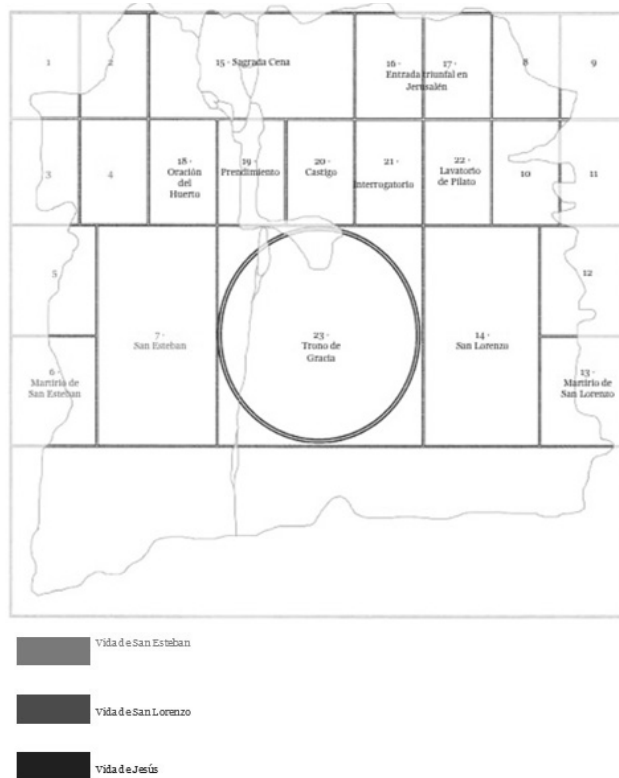
. En el **cuarto registro** se disponen siete escenas, entre las que se pueden distinguir una *Sagrada Cena*, que ocupa el espacio de tres cuadros, y *La Entrada triunfal en Jerusalén* en dos cuadros.

La gama de colores empleados es bastante restringida, reduciéndose a blancos, negros, ocre, rojos y verdes, mientras que los personajes se resuelven en lo anatómico y en su indumentaria mediante esquemas muy simples en los que las imperfecciones anatómicas resultan casi infantiles. Este rasgo se acentúa en unos soldados cuyas extremidades inferiores se alargan exageradamente y les hacen

“flotar” en muchos casos alrededor de la figura de Cristo, cuya túnica le proporciona más peso visual. Las escenas, que alternan fondos blancos y rojos, se distribuyen mediante orlas coloristas de ajedrezado, estrellas y otros motivos que imitan las decoraciones mudéjares, lo que unido a las ropas de los personajes, de telas gruesas de tipo borgoñón y pliegues tubulares, y la iconografía de la Santa Cena, hacen que las pinturas puedan datarse en la primera mitad del siglo XV, en torno a **1430-40**.

Luis Grau Lobo considera que se trata de un mural muy similar en estilo, calidad y disposición a un conjunto de pinturas recientemente descubierto en Palacios de la Valduerna.

## Iconografía



Iconográficamente, el tema central es el ciclo de la Pasión de Cristo, unido a los ciclos de vida y martirio de los Santos Esteban y Lorenzo, paralelizando el sacrificio de estos dos santos diáconos con el de Jesús.

La Pasión y Muerte de Cristo es tema predilecto del arte cristiano ya que, su sacrificio en la cruz redimiendo el Pecado Original de nuestros primeros antepasados e instaurando el Reino de la Gracia, es, junto con la Resurrección, el dogma esencial del cristianismo. Ocupa por ello las calles centrales, siguiendo al parecer un orden descendente y de derecha a izquierda en el último cuerpo y de izquierda a derecha en el tercero, culminando con el tema del Trono de Gracia, que sería la escena principal.

En sentido estricto, la Pasión de Cristo comienza con su prendimiento y acaba con su Crucifixión, pero desde muy pronto se tuvo la costumbre de integrar en este ciclo los acontecimientos que precedieron y siguieron inmediatamente, desde su entrada en Jerusalén hasta el Enterramiento.

El ciclo completo se compone de tres grupos de temas que constituyen prólogo, drama y epílogo:

a) La Acción

Este prólogo comprende la Entrada de Cristo en Jerusalén, la

Expulsión de los Mercaderes del Templo y la Santa Cena con la institución de la Eucaristía.

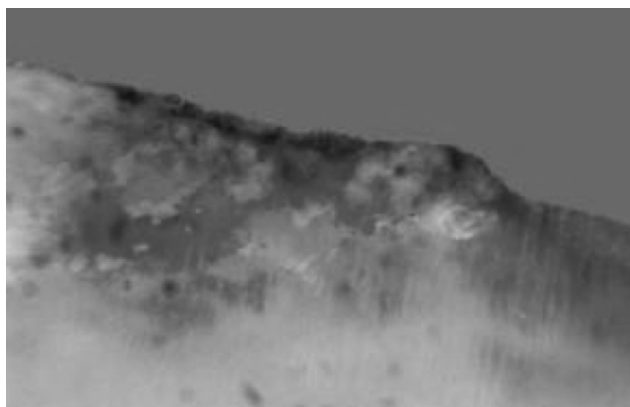
b) La Pasión

En la Pasión propiamente dicha, que corresponde a la Semana Santa o Semana de Angustia, deben distinguirse tres acontecimientos: el Prendimiento, el Proceso de Jesús ante Pilatos, y el Suplicio en la Cruz.

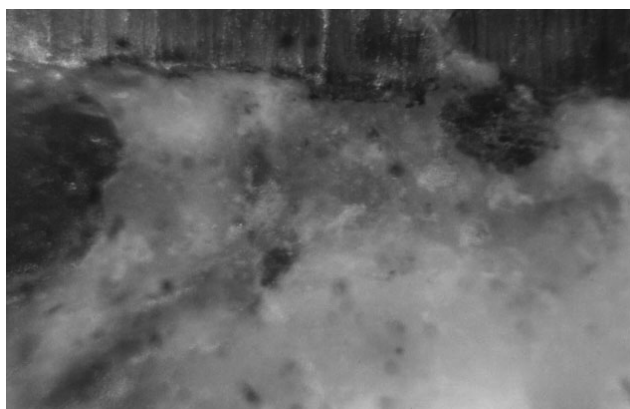
c) La Lamentación

Es el desenlace fúnebre de la tragedia con el Descendimiento de la Cruz, la Lamentación y el Enterramiento.

ANALÍTICA



SE/C/LE-15/01/020				
Capa	Color	(μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1ª	Rojo	15	Rojo Cinabrio HgS	Proteínas
2ª	Rojo + Blanco	90	Rojo Cinabrio + Sulfato de Cal HgS	
3ª	Blanco	180	Ca(OH) <sub>2</sub> + SiO <sub>2</sub>	



SE/C/LE-15/01/020				
Capa	Color	(μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1ª	Rojo	15	Rojo Cinabrio HgS	Proteínas
2ª	Rojo + Blanco	90	Rojo Cinabrio + Sulfato de Cal HgS	
3ª	Blanco	180	Ca(OH) <sub>2</sub> + SiO <sub>2</sub>	

DESCRIPCIÓN DE PATOLOGÍAS

Era evidente la diferencia en su conservación entre la cabecera y los muros laterales. El primer contacto con la obra, fue en el testero y evidenciaba una pintura muy desgastada debido fundamentalmente a la acción atmosférica. Una parte de la decoración pictórica se encontraba parcialmente oculta por varios encalados lo que enmascaraba el estado de conservación real. La decoración pictórica que se podía distinguir antes de la intervención presentaba niveles de deterioro muy variables.

Estos niveles de deterioro se deben a la humedad y una mala manipulación y abandono del hombre.

La humedad ha producido grandes alteraciones en el soporte, preparación y película pictórica. El exceso de humedad en el muro crea problemas de cimentación, con peligro de abolsamientos, grietas y desniveles, que se reflejan en una mala adhesión del conjunto estratigráfico al soporte. De igual forma afecta también a la estructura interna de la obra, con disgregaciones del color por alteraciones químicas de los pigmentos, con la consiguiente pérdida de policromía, formándose manchas de humedad y sales en la superficie. La procedencia de este exceso de humedades es muy diversa, encontrándonos entre ellos; por capilaridad, filtración, debido a las obras de remodelación y abandono, y por condensación, ya que el aparejo de cemento que tapaba las pinturas no dejaba respirar a la capa original

La mano del hombre sin embargo es el agente de deterioro más demoledor, apreciándolo directamente sobre el entorno. A parte de las dos principales causas de deterioro, cabe resaltar otros agentes que inciden en el estado de conservación final del conjunto pictórico, entre las que destacan; una ejecución inadecuada de la técnica, así como la elección de materiales de baja calidad, como se aprecia en las carnaciones de los personajes o en las pulverulencias de las vestimentas de los soldados. En un espacio casi abandonado o poco cuidado como es el caso, las corrientes de aire transportan pequeñas partículas de polvo, que hacen sufrir bastante la capa pictórica. En definitiva la pintura sufría de humedades y del abandono del hombre. También podemos contar como degradaciones, las vibraciones causadas por la renovación del templo, aunque no podemos calificar los daños ya que cuando llegó a nuestras manos todo el mal posible ya estaba hecho.

Como comentamos, las pinturas murales se encuentran en el ábside original de la iglesia, o lo que queda de ella. Las pinturas entonces eran más intuitivas que visibles, algo que nos sorprendió y gratifico una vez que avanzaba la obra.

El estado del soporte del mural se encontraba muy dañado y abandonado, el paramento tenía grandes pérdidas matéricas, tales como agujeros de diferentes dimensiones pertenecientes a los mecinales del retablo que ocultaban su visión, así como crecidas grietas estructurales que hacían peligrar las pinturas. Existían morteros antiguos en las franjas que bordeaban a las escenas casi veladas por el abandono.

El peligro de derrumbe ha cesado una vez que las obras van concluyendo. Tenía grandes pérdidas de soporte, existían sales y hongos, y una capa de fino polvo del mortero retirado que tapaba el conjunto artístico.

Después de encontrarnos trabajando en la obra, nos dimos cuenta y constatamos por medio de catas, que los paramentos cercanos, también estaban decorados, presentando en superficie una serie de materiales ajenos a ella, de naturaleza y origen variado, que posiblemente cubrían toda la policromía.

En las pinturas encontramos diversos estratos, en concreto, se apreciaban distintos restos de encalados y morteros de reparación que se extiende por la totalidad del paramento decorado,

observándose también halos y concreciones salinas, además de distinguirse pequeñas zonas localizadas de colonización biológica. Los restos de policromía conservados todavía mantienen en general buena resistencia a la humedad y al frotamiento, presentando en algunos puntos cierta fragilidad pudiendo provocar diferentes desprendimientos.

La capa de cal se encontraba en algunas zonas totalmente adherida a la capa pictórica subyacente presentando resistencia a su eliminación mediante tracción.

En muchas zonas la capa de cal sujetaba el propio estrato pictórico desprendido de su base, que de otra forma se hubiese perdido. En numerosas zonas ambos estratos formaban abolsamientos de tamaño considerable y muy peligroso para la propia pintura. Se detectaron un mínimo de tres encalados, llegando a superar en grosor al propio estrato pictórico. El hecho que los encalados cubrieran grandes zonas bajo los que no quedaba pintura alguna, hace pensar que las pinturas se encontraban deterioradas cuando fueron ocultas.

En las catas, una vez eliminado el estrato de cal se pudo constatar que la película pictórica mantenía cierto grado de suciedad superficial y restos de halos blanquecinos procedentes del carbonato del enlucido de cal.

Los principales deterioros a señalar son:

**Suciedad superficial**, la pintura al seco de la cabecera del ábside se encontraba cubierta por la suciedad adherida propia de la acumulación de hallarse tras el retablo, encontrando además de los estratos ya comentados, polvo graso, hollín de la combustión de las velas, telarañas, etc. Esta suciedad cubría toda la superficie de las pinturas, pero se localizó especialmente en el hueco de las grietas.

**Presencia de sales**, como consecuencia de la alta humedad que existió en el templo y debido a los desperfectos que presentaba la fábrica, las sales del muro fueron migrando hacia el exterior a lo largo de los años.

**Los abolsamientos** eran visibles en el estrato del intonaco, sucediéndose de arriba abajo múltiples bolsas en la preparación con la película pictórica separada varios centímetros del soporte de tapial.

Las **pérdidas de adhesión** aparecían en los estratos de la capa de preparación con respecto al muro. Por lo que se podían localizar por toda la superficie decorada, debido a los grandes problemas estructurales que existían, provocando el desplazamiento del mortero y la separación del enfoscado en varios centímetros.

Las **grietas** recorrían de arriba abajo toda la zona a restaurar, existiendo pequeñas fisuras. Los faltantes de intonaco y de película pictórica, estaban generalizados, dentro de esta zona destacaba el perímetro del conjunto a restaurar además de las grietas estructurales y un par de agujeros que marcamos en el centro de la escena, donde se ha perdido gran parte de la decoración. Había desniveles del muro allí donde aparecían fuertes fisuras.

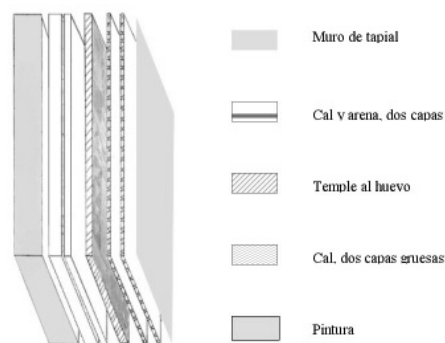
La pintura estaba **pulverulenta**, localizándose en las zonas de grandes fisuras y agujeros, no existían o no percibimos repintes, "gracias" al ocultamiento que tuvo durante estos últimos siglos.

La superficie de la pintura se encontraba dañada por numerosos clavos y objetos extraños, seguramente los que sujetaban al antiguo retablo, sin dejar de mencionar una especie de bancada de losetas de piedra que se eliminó antes de la intervención desprendiendo un fuerte olor y dejando manchas de humedad concentrada que en cuestión de dos semanas, gracias a la ventilación, desapareció.

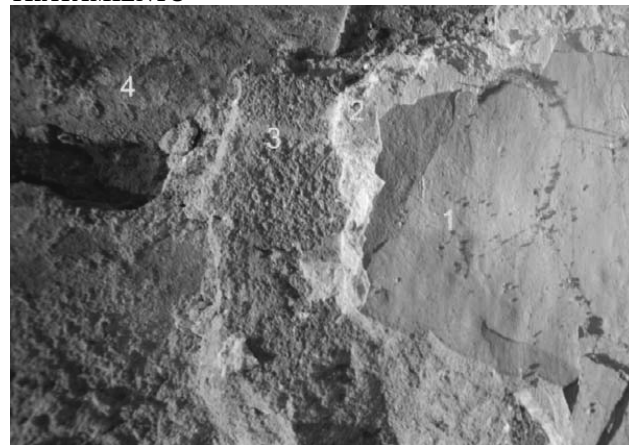
Aunque las patologías eran las mismas en el testero que en los muros del Evangelio y de la Epístola, su forma de emerger y de mostrarse

no era igual, dado que los muros se hallaban completamente ocultos y los íbamos descubriendo con catas más o menos grandes que nos permitieran profundizar en estudios más completos con el fin de conocer mejor su naturaleza.

En el tiempo transcurrido desde la terminación de la primera fase nos encontramos con unos muros laterales que habían sufrido más si cabe la acción de la humedad presente en la capilla. Esto se hace visible en las zonas más bajas y en las catas realizadas durante la fase anterior. Los muros presentan unas capas de encalado similares a las que se encontraron en la pared principal: Dos gruesas capas de cal seguidas de una imprimación blanca (de aproximadamente 1 cm.) y una capa de pintura amarilla. En algunas zonas (alrededor de los restos de pintura y previa a las capas de cal) había una capa de mortero que probablemente se aplicó con intención de proteger algo más los bordes de la misma (aquí el grosor de los estratos de enlucido llega hasta los 3 cm. de grosor en algunas zonas).



## TRATAMIENTO



Fue necesario realizar una preconsolidación puntual, ante el riesgo de desprendimiento y ante la necesidad de que recuperaran resistencia física para ser manipulados, es decir para soportar las operaciones de eliminación de la capa extraña al conjunto. El objetivo era que el consolidante penetrara y reforzara los estratos pictóricos sin que aumentara la adhesión de la capa extraña a estos. Este proceso se llevó a cabo inyectando un consolidante de tipo acrílico.

Se procedió a realizar una primera limpieza de la suciedad superficial acumulada a lo largo de los años en el paramento. Sobre algunas zonas de encalado y de película pictórica permanecían acumulaciones de tierra y barro más o menos cohesionado que fue eliminada por medio de bisturí y escalpelo.

La eliminación de los restos de halos blanquecinos procedentes a la carbonatación del enlucido de cal y las eflorasencias, se trataron

con formulaciones de carácter ácido, mezcladas con sepiolita para regular su PH, así como aguas carbonatadas.

Aun así quedaba una ligera veladura que se consiguió anular con una mezcla de Carbonato Amónico y Sales de EDTA.

La consolidación interna de las separaciones, tanto perimetral como en su interior, se realizó inyectando un mortero hidráulico, pues existían grandes abolsamientos, y el muro de adobe no facilitaba la labor; realizándose pruebas con distintos morteros.

Para la consolidación interna y perimetral de los restos de pinturas empleamos la misma metodología anteriormente descrita. Primeramente aplicamos silicato de etilo para consolidar el tapial donde no había pintura, con lo que se pudo ver cómo iba ganando en consistencia a medida que se secaba la pared y el silicato se hacía efectivo. Se optó por este método ya que el grado de solubilidad al agua del silicato de etilo es muy baja (inferior a 0,1 gr./100 ml.).

Comenzamos posteriormente a fijar las capas del estrato pictórico con una mezcla a base de PLM y Primal 235 en agua desionizada, tras pruebas previas, que tenía una consistencia fluida que permitía no sólo una más fácil aplicación, sino también una mejor distribución por el interior de la pintura. Además, al contener un adhesivo acrílico garantizaba un mejor agarre de la pintura al muro. En las ocasiones en las que no era posible la inyección de la mezcla por los bordes o aprovechando los orificios ya existentes se realizaron pequeños agujeros de no más de 4 mm de diámetro para permitir la inserción de la aguja. Para conseguir una consolidación óptima utilizamos diversos métodos:

La inyección con jeringuilla era la más cómoda para fijar los bordes (1). Los tubos (2) se insertaban en los pequeños agujeros para que el producto fuera penetrando poco a poco. Por otro lado, los "bebederos" (3), hechos a base de masilla especial no grasa eran más adecuados para usar en los orificios, ya que permitían introducir más cantidad de PLM. Por último, en las grietas y agujeros más profundos se emplearon vías (4) y drums, con los que el producto llegaba a mucha más profundidad.

Adheridas las pinturas al muro dimos paso al proceso de limpieza que no revistió mucha dificultad dado que llegados a este punto y se vislumbraban perfectamente las escenas. En el muro de la Epístola, donde se encontraban los corrimientos de barro, se eliminaron ablandando la capa con empacos de agua desionizada y luego eliminando mecánicamente con bisturí y cepillo de cerda suave. Aun así la pintura presenta ahora un tono anaranjado, ya que el barro ha impregnado toda la zona y ya no se puede eliminar por completo sin dañar la película pictórica.

Habiendo recuperado las pinturas en todo su esplendor nos centramos en erradicar los daños que le habían causado el estado en el que nos las encontramos. Para ello debíamos tener en cuenta que la humedad entraba desde el suelo por filtraciones. Este suelo debido a la escoria de trenes que poseía bajo la tarima recogía el agua en época de lluvias y la soltaba lentamente en la época seca. Por tanto retiramos la tarima y la escoria recuperando la altura inicial que era 45 centímetros mas baja. Con esta recuperación conseguimos sacar a la luz la antigua escalera, parte del suelo de piedra y la base de una pila bautismal.

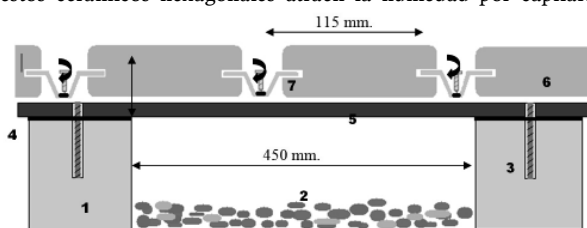
Pese a venir indicado en el proyecto, que la solera debía ser de hormigón pulido, determinamos que en lugar de este se realizaría un entarimado de madera de Ipé. Se tomó esta decisión porque el suelo de hormigón impediría la correcta transpiración del suelo de tierra, lo que conllevaría una mayor acumulación de la humedad en la capilla. La madera de Ipé, también conocida como Lapacho, reúne excelentes condiciones para su colocación en esta capilla en concreto, dado su bajísimo coeficiente de saturación y alta densidad, con lo que sus movimientos de expansión y contracción son muy reducidos lo que hace que su fisuración sea de las más bajas que se conocen.

Los rastreles sobre los que se asienta el entarimado son de madera de Angelim, y se asientan sobre unos bloques para quedar aislados del suelo de tierra. El entarimado no está completamente cerrado, sino que entre las tablas de Ipé hay una separación que permite que el suelo respire y que no se acumule la humedad.

#### Corte transversal del nuevo entarimado:

1. Bloque de ladrillo
2. Piedra de río
3. Tornillo expansible
4. Aislante de neopreno
5. Rastrel de madera de Angelim
6. Tarima de Ipé
7. Clips para fijación oculta de acero inoxidable.

Para permitir la transpiración de la zona de la antigua sacristía se realizaron unos agujeros de 5 cm de diámetro con una inclinación de 30° donde introdujimos unas piezas cerámicas de KNAPEN, estos cerámicos hexagonales atraen la humedad por capilaridad



Vista del suelo habiendo eliminado la tarima y escoria

que asciende por el muro expulsándola hacia el exterior de esta forma asegurábamos, junto con el nuevo solado que la humedad no ascendería por los muros volviendo a perjudicar las pinturas.

#### CONCLUSIONES

Con nuestra actuación conseguimos recuperar las pinturas de la Cabecera y rescatar las existentes en los muros del Evangelio y Epístola. En esta intervención erradicamos completamente el problema de humedad existente en la capilla. Con todo ello, pensamos humildemente que hemos contribuido a la visualización y conservación de uno de los mejores conjuntos de pintura Gótica conservados en la provincia de León.

Debemos destacar que no solamente nos centramos en hacer una restauración sino en recuperar un conjunto olvidado por los siglos al que le aseguramos su continuidad en el tiempo. Para ello llevamos a cabo una intervención en suelo y muros, creando medios para proveer al edificio de ventilación siendo la humedad el principal factor de degradación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Acarra Ducay, C. (1993-1994): "Las Pinturas Murales Góticas de Santa María de Iguacel (Huesca)", *Anales de historia del Arte*, nº 4, Homenaje a José María Azcárate, Madrid, 605-616.
- Azcárate, J.M. (1990): *Arte Gótico en España*, Madrid .
- Camón Aznar, J. (1966): "Pintura medieval española", vol. XXII *Summa Artis*, Madrid.
- Carmona Muela, J. (1998): *Iconografía Cristiana* .
- Cook, w.w.s. y Gudíol, J. (1980): *Pintura e imaginería románica*, vol. VI de *Ars Hispaniae*, Madrid.
- Fernández Cabo, M. (1997): *Armaduras de cubierta*.

- Gómez-Moreno, M. (reed. facsímil, León, 1979): *Catálogo Monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925.
- González Doria, F. *Diccionario Heráldico y Nobiliario*. 2000.
- Grau Lobo, L.A. (1999): "Adiciones a dos artículos sobre pintura mural", *Brigecio*, nº 9, 253-261.
- Grau Lobo, L.A. (1997): "Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades", *Brigecio*, nº 7, 123-148.
- Grau Lobo, L.A. (2ª edición: Valladolid, 2001): *La pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996.
- Grau Lobo, L.A. (2001): *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Zamora.
- Madoz, P. (1845- 1850): *Diccionario Geográfico, histórico y estadístico de la provincia de León*.
- Mateo, I. (1994): "Pintura" en VV.AA., *Historia del Arte en Castilla y León*, tomo III Arte Gótico, Valladolid .
- Muela, J.C. (2003): *Iconografía de los Santos*, Ediciones Istmo, S.A., Madrid.
- Nuere Matauco, E. (2003): *La Carpintería de Armar española* .
- Post, CH.R. (1970): *A history of spanish painting*, Cambridge (Massachusetts, USA), 1930, reimpresión en Nueva York.
- Réau, L. (1996): *Iconografía del Arte Cristiano*, *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*.
- Sánchez Santón, F.J. (1964): *Maestre Nicolás Francés*, Madrid.
- Yarza, J. (1992): *La baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid.
- Sureda, J. (1992): *La pintura protogótica*, Cuadernos de Arte español, nº 27, Madrid.
- Réau, L. (1996-1998): *Iconografía del arte cristiano*", 2 tomos, 7 vols., Barcelona.