

GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL
Y TURISMO

INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL ASTURIANO





INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL ASTURIANO



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL
Y TURISMO

INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL ASTURIANO

Vicente A. Álvarez Areces
Presidente del Principado de Asturias

Ana Rosa Migoya Diego
Consejera de Cultura, Comunicación Social y Turismo

Carlos Madera González
Director General de Promoción Cultural y Política Lingüística

Ignacio Alonso García
Jefe del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA, COMUNICACIÓN SOCIAL Y TURISMO

Coordinación editorial:
Juan Fernández Reyero
Pablo León Gasalla

Textos:
La mayoría de las fichas descriptivas de las distintas actuaciones recogidas en esta publicación están redactadas a partir de los informes elaborados por los especialistas que han participado en la correspondiente restauración. Al final de cada ficha se recoge la procedencia de la información utilizada en esas descripciones. Esta información ha sido resumida y adaptada por Juan Fernández Reyero y Pablo León Gasalla.

Autores de capítulos específicos:
Magdalena Aguirregomezcorta Soler
César Javier Álvarez Álvarez
Montserrat Álvarez Fernández
Florencio Cobo Arias
María Fernanda Fernández Gutiérrez
Pablo León Gasalla
Ángel Villa Valdés

© de la edición: Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Gobierno del Principado de Asturias.

© de los textos y de las fotografías: los autores de las mismas.

Agradecimientos:
Los coordinadores editoriales agradecen la colaboración prestada por todos los arquitectos, restauradores, arqueólogos, historiadores, geólogos y demás técnicos de las distintas empresas que han participado en las intervenciones que se resumen en esta publicación.

Igualmente desean agradecer toda la ayuda y apoyo que han recibido de las siguientes personas:
José Antonio Fernández de Córdoba
Iván Fernández García
María Hernández Cabrera
Yolanda Zazo Fernández

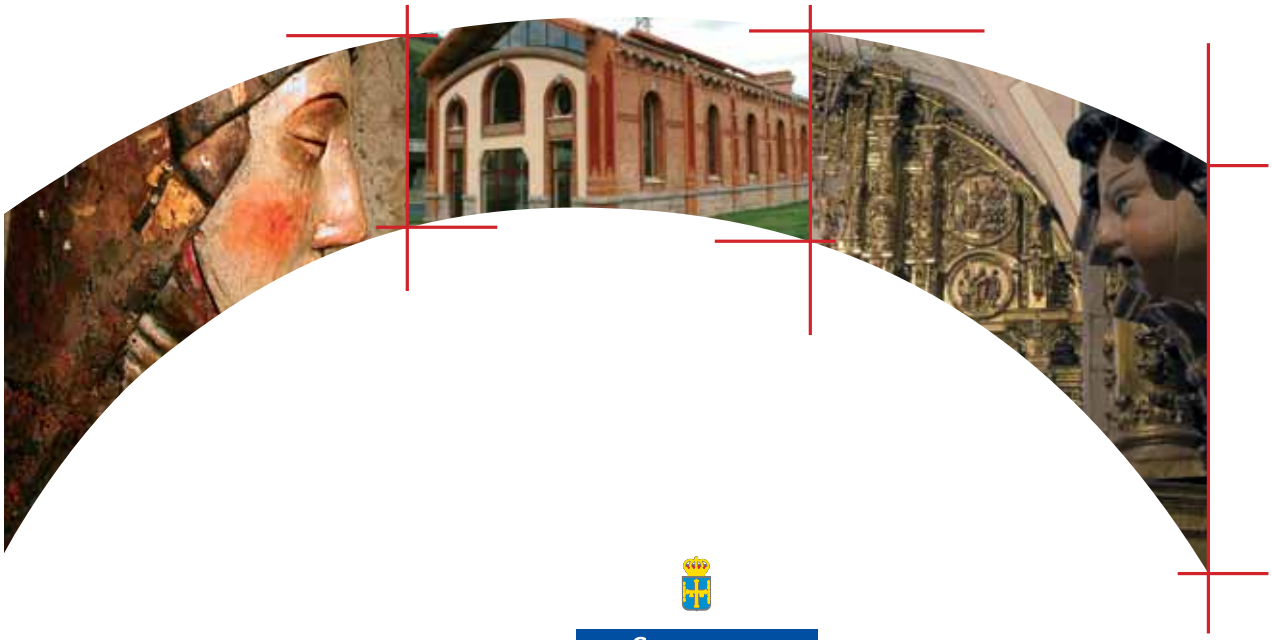
Diseño y maquetación:
Publidisa

Impresión: Gráficas La Morgal, S. L.

D.L.: AS-????/2007



INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL ASTURIANO



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA, COMUNICACIÓN SOCIAL Y TURISMO

Pocos elementos definen mejor a un pueblo que su Patrimonio Cultural, reflejo y testimonio fiel de su pasado, de las diferentes formas en las que una sociedad se ha organizado a través de los siglos, de sus actividades productivas, de sus formas de asentamiento, de sus relaciones con el medio natural o de sus maneras de entender la religiosidad y el poder. En este sentido, los asturianos podemos sentirnos orgullosos del legado patrimonial que atesora nuestra tierra y que abarca testimonios de un amplísimo período temporal, que arranca en el Paleolítico Inferior y que aún continúa acrecentándose en nuestros días.

La relación de una colectividad humana con su patrimonio histórico constituye un excelente indicador de su nivel de desarrollo, en el sentido amplio del término, pudiendo afirmarse que son las sociedades más avanzadas las que mayor interés y preocupación muestran hacia todo lo relativo a la conservación, protección y promoción de sus bienes patrimoniales. Cabe destacar al respecto que la sociedad y las instituciones asturianas están demostrando un alto grado de compromiso con su Patrimonio Cultural, materializado en una labor constante, y muy a menudo callada, enfocada a garantizar la pervivencia y la puesta en valor de aquellos testimonios más significativos de nuestra historia.

Consciente de la importancia estratégica que para el futuro de nuestra comunidad tiene todo lo relacionado con la cultura, el Gobierno del Principado ha apostado de manera decidida por convertir al patrimonio histórico en un motor de desarrollo y también en un factor de ordenación racional y vertebrada del territorio. Así, en los últimos años hemos asistido en Asturias al surgimiento de los primeros ejes de desarrollo comarcal organizados en torno a grandes proyectos de recuperación patrimonial, como son el Parque Histórico del Navia o el Paraíso Rupestre del oriente. A nivel jurídico, el año 2001 fue testigo del nacimiento de la Ley de Patrimonio Cultural asturiana, con la que se ampliaba de manera notable el propio concepto de lo que se considera Patrimonio y origen de una nueva manera de entender la gestión de la riqueza patrimonial del Principado, fundamentada en la colaboración activa entre las distintas administraciones.

La presente publicación nace con el objetivo de sacar a la luz algunos de los más destacados ejemplos de restauración y recuperación patrimonial acometidos por la administración asturiana en los últimos ocho años. Damos así cumplimiento a uno de los principios generales que marca la Ley de Patrimonio Cultural de Asturias y que no es otro que el de promover la difusión del conocimiento acerca del patrimonio cultural entre los ciudadanos, algo fundamentado en el convencimiento de que una sociedad que conoce la importancia de su riqueza monumental apostará a fondo por su preservación y puesta en valor.

Todas las intervenciones resumidas en esta obra se caracterizan por el rigor con el que fueron ejecutadas, tras procesos de estudio minuciosos y detallados de los bienes patrimoniales objeto de la acción restauradora, en las que han interve-

nido profesionales y expertos de las diferentes disciplinas vinculadas con la ilusionante tarea de devolver su esplendor a estos elementos. Así, a lo largo de las páginas de los dos tomos que componen la obra, se suceden amplios resúmenes de más de sesenta intervenciones llevadas a cabo en diferentes bienes culturales de Asturias, tanto inmuebles (en su inmensa mayoría iglesias) como muebles (retablos, esculturas exentas) o pinturas murales, sin olvidarse de ejemplos puntuales de actuación sobre bienes arqueológicos (intervenciones en castros de la cuenca del Navia), etnográficos (restauración integral de los hórreos y paneras de Espinaréu) o en vías históricas (políticas en torno al Camino de Santiago). Las descripciones incluyen desde reseñas históricas de los diferentes elementos sobre los que se interviene a descripción de las patologías que presentaban con anterioridad a la restauración y de los propios tratamientos ejecutados.

Los capítulos finales de la obra permiten realizar un análisis de la Ley de Patrimonio Cultural asturiana de 2001, apareciendo al final un listado de los Bienes de Interés Cultural de Asturias, cuya nómina se ha visto considerablemente ampliada en estos ocho últimos años con la incorporación de 38 nuevos elementos.

Concluyo mostrando mi más profunda satisfacción por el trabajo realizado en este tiempo en el campo del Patrimonio Cultural asturiano y agradeciendo su trabajo a los especialistas de los más variados ámbitos que han intervenido en las actuaciones llevadas a cabo en este período. De manera especial deseo dejar constancia de mi más sincero agradecimiento a la labor que están desempeñando los profesionales que desarrollan su labor en el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, organismo de la Administración del Principado de Asturias cuya labor ha sido cuestionada en numerosas ocasiones en este tiempo pero que, al margen de polémicas puntuales, viene desarrollando un trabajo, con frecuencia silencioso, a favor de la conservación y mejora del patrimonio asturiano.

Vicente Álvarez Areces
Presidente del Principado de Asturias

El Patrimonio Cultural asturiano constituye un rico legado histórico ante el que los poderes públicos y los asturianos debemos mantener un compromiso inequívoco. La conservación de este legado conlleva el reconocimiento de la herencia recibida de nuestros antepasados, a la vez que la cesión de nuestra tradición cultural a las generaciones futuras. Esta valiosa herencia cultural, que basa su importancia en ser el conducto para vincular a la gente con su historia, está constituida mayoritariamente por elementos de carácter material expuestos a constantes agresiones. Junto a causas de deterioro inevitables, como son el paso del tiempo o los fenómenos naturales, aparecen otras mucho más dañinas como el uso inadecuado, el expolio o la incorrecta preservación, además de aquellas actuaciones del hombre que bien por error o desconocimiento pueden llegar a causar su pérdida. Si además tenemos en cuenta que los elementos que integran el Patrimonio Cultural de un pueblo tienen una naturaleza irrepetible, la desaparición de alguno de ellos constituye un empobrecimiento notable de su cultura.

Intervenciones en el Patrimonio Cultural asturiano surge con la idea de sacar a la luz una selección de las principales actuaciones llevadas a cabo por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural en estos años. La descripción de alrededor de sesenta intervenciones constituye el cuerpo fundamental de esta obra, con la que se aspira a poner al alcance de todos los interesados en la materia una parte de la ingente documentación que en nuestros días genera el proceso restaurador.

El tratamiento de los bienes patrimoniales ha sido objeto desde el siglo XIX de una constante reflexión y discusión, que en un primer momento dio lugar a posturas encontradas, entre los partidarios de la denominada "intervención estilística" de Viollet le Duc y sus seguidores y los defensores de la "no intervención" de John Ruskin. El debate se fue encauzando en las primeras décadas del siglo XX, gracias en buena medida a la Escuela Moderna italiana, de Camilo Boito, y que cristalizó en 1931 con la Carta de Atenas. Sería esta Carta el primer documento internacional que presentó unos principios y normas generales para la conservación y restauración patrimonial. Desde entonces, muchos han sido los documentos y resoluciones internacionales que han ido perfilando y adaptando estos aspectos, llegándose en la actualidad a un consenso fundamentado en la consideración de que la restauración debe fundamentarse en el respeto de los principios de la conservación, sobre la base de investigaciones previas cognoscitivas de todo tipo, y que se dirija a restituir al bien patrimonial, dentro de los límites posibles, la legibilidad relativa y, donde sea necesario, el uso.

Así, ya con anterioridad a la propia intervención sobre el bien patrimonial se desarrolla un completo proceso de documentación del elemento, que incluye en el caso de los bienes inmuebles la realización de estudios geológicos y geotécnicos

para valorar la estabilidad del terreno sobre el que se asienta el edificio; análisis de los elementos constructivos y estudios petrológicos para definir con claridad qué áreas del elemento se encuentran en peores condiciones de mantenimiento y requieren, por lo tanto, de una atención prioritaria; investigaciones histórico-artísticas que permiten conocer la evolución del edificio, estableciendo sus fases constructivas y con ello permitiendo valorar en su contexto histórico la importancia de cada elemento de la fábrica llegada a nosotros; sin olvidar la rica información que suele derivarse de los trabajos arqueológicos que preceden a muchas restauraciones y que en parte guían la labor posterior a realizar, permitiendo aumentar nuestro conocimiento del bien. De todos estos estudios se ofrece una selección en la presente publicación, así como de los que se efectúan en el caso de los bienes muebles, que también son objeto de un análisis previo a la intervención, consistente en la valoración de las afecciones que ponen en riesgo la conservación del elemento y en un estudio de su realidad histórica.

Una vez que el bien patrimonial ha sido exhaustivamente analizado y descritas con claridad sus patologías, se procede a ejecutar la intervención de restauración, con sujeción a lo descrito en los correspondientes proyectos básicos y de ejecución, siempre supervisados por el Consejo del Patrimonio Cultural de Asturias, en los que se aportan las soluciones técnicas más respetuosas con el carácter patrimonial del bien y de su entorno inmediato. Obviamente, en la presente publicación se ofrece una amplia descripción de los tratamientos de restauración efectuados en cada uno de los elementos del patrimonio cultural asturiano seleccionados. Todo ello se completa con una selección fotográfica que incluye muestras del estado previo y posterior a la intervención, así como del propio proceso de restauración, al igual que la documentación planimétrica más destacada de cada actuación en los bienes inmuebles seleccionados.

Esta publicación se complementa con artículos monográficos dedicados al tratamiento patrimonial que en los últimos años se ha venido dando a ciertas tipologías del Patrimonio Cultural asturiano: es el caso de los hórreos y paneras, que aquí tienen su reflejo en la amplia descripción que se realiza del programa de intervenciones que desde mediados de la década de 1990 se viene desarrollando en el destacado conjunto de estas construcciones existentes en la localidad piloñesa de Espinaréu; también el Camino de Santiago, una de las principales vías históricas que discurren por nuestra comunidad, es objeto de un capítulo específico, en el que se describen las acciones que la administración autonómica asturiana viene desarrollando en los últimos tres lustros en relación con su recuperación, protección y promoción; del mismo modo, se aborda la protección específica de varios castros de la cuenca del valle del Navia. Por último, se ofrece una valoración de lo que ha supuesto la aprobación de la Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural y un listado actualizado de los Bienes de Interés Cultural existentes en la actualidad en la comunidad.

Debe insistirse en el carácter selectivo de la presente publicación, en la que se ha optado por describir detalladamente las actuaciones patrimoniales que se han visto complementadas por una mayor variedad de estudios específicos y que, por lo tanto, permiten aproximarse con mayor profundidad a la realidad del proceso restaurador que se lleva a cabo en nuestros días. Se ofrece en ella una descripción detallada de unas sesenta intervenciones, cuando la realidad es que desde 1999 a

2006 el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural acometió directamente cerca de cien proyectos de restauración, a los que deben sumarse los centenares de bienes patrimoniales en los que se ha actuado a través de las distintas líneas de subvenciones a particulares y a ayuntamientos que se han venido convocando entre 1999 y 2006. En concreto, en este período se han concedido ayudas para la restauración de un total de 1561 hórreos o paneras, por un importe global de 3.115.886 euros. Igualmente, se subvencionó por importe de 655.963 euros la intervención en 214 molinos. Otra línea de subvenciones se centró en la restauración de bienes de interés histórico en general (inmuebles de particulares, bienes municipales con interés patrimonial...), ascendiendo la cifra global destinada a este concepto a la cantidad de 3.596.695 euros, que ha permitido actuar en 491 elementos. Debe añadirse por último la línea de subvenciones destinada al teitado de construcciones tradicionales de cubierta vegetal, que en los ocho años analizados ha supuesto la inversión de 620.231 euros, gestionados a través de los municipios que cuentan en su territorio con estos elementos etnográficos (Cangas del Narcea, Somiedo, Teverga e Ibias).

Juan Fernández Reyero
Pablo León Gasalla
Coordinadores editoriales

ÍNDICE

Retablo de la Capilla del Cementerio (Allande) 000
Pinturas murales de San Miguel de Asiego (Cabrales). 000
Iglesia de Santa Cruz de Inguanzo (Cabrales) 000
Pinturas murales de San Julián de Ortiguero (Cabrales) 000
Iglesia de San Julián de Viñón (Cabranes) 000
Iglesia de Santa María de Monasterio de Hermo (Cangas del Narcea) . 000
Restauración de las pinturas murales 000
Pintura mural de Santa María (Cangas de Onís) 000
Iglesia de Santa María de Villaverde (Cangas de Onís) 000
Imagen románica de La Dolorosa de la Iglesia de Santa Cruz La Real de Caleao (Caso). 000
Iglesia de Santa Maria de Soto de Luiña (Cudillero) 000
Restauración del Retablo mayor y de las pinturas murales del Santuario de Nuestra Señora de Contrueces (Gijón) 000
Restauración del Retablo mayor. 000
Restauración de las pinturas murales 000
Iglesia de Santa María de Luanco (Gozón). 000
Restauración de varios retablos 000
Cristo de Zureda (Lena) 000
Retablo de la Concepción de la Capilla de El Cercado (Llanes) 000
Escultura de Posada Herrera en Posada de Llanes (Llanes) 000
Restauración de la antigua central termoeléctrica de la *Sociedad Hullera Española* en Sovilla (Mieres) 000
Retablo del Carmen de la Iglesia de Santa María de Puerto de Vega (Navia). 000
Retablo colateral del Sagrado Corazon (Noreña) 000
Armario policromado en la Capilla de la Balesquida (Oviedo) 000
Catedral de Oviedo (Oviedo) 000
Claustro de la Catedral. 000
Torre gótica de la Catedral 000
Retablo de la Asunción de la Catedral 000
Retablo de San Juan Bautista de la Catedral 000
Iglesia de San Juan de Priorio (Oviedo) 000
Monasterio de San Pelayo (Oviedo) 000
Cubierta y linterna de la Capilla del Monasterio de San Pelayo . . . 000
Torre del Monasterio de San Pelayo 000
San Tirso El Real (Oviedo). 000
Portada renacentista de San Tirso El Real 000
Extracción de la lápida litúrgica del peldaño entre la nave lateral y la Capilla de Santa Ana. 000
Talla de San Tirso 000
Retablo del Cristo de la Iglesia de San Tirso. 000
Retablo de San Tirso de la Iglesia de San Tirso. 000
Retablo del Santísimo de la Iglesia de San Tirso 000
Obras de conservación en Santa María de Naranco (Oviedo) 000

Pinturas murales de la Capilla del Carmen de Villabajo, Coya (Piloña). 000
Pinturas murales del ábside de la Iglesia de Santa Eulalia de Ques (Piloña) 000
La restauración de los hórreos de Espinaredo (Piloña)
Florencio Cobo Arias 000
Órgano de la Colegiata de Pravia (Pravia). 000
Pinturas de la Capilla de San Esteban de Dorigas (Salas). 000
Retablo mayor de San Julián de Santullano (Salas). 000
Iglesia de Santiago de Sariego (Sariego). 000
Tallas del retablo de la Inmaculada de la Capilla de Mudarri (Siero) . . . 000
Retablo de la Epifanía en la Capilla de los Reyes Magos en Valdesoto (Siero) 000
Iglesia parroquial de San Martín Obispo (Taramundi). 000
Pinturas murales de Santo Tomás de Riello (Teverga) 000
Iglesia de Santa María de Villanueva (Teverga). 000
Imágenes de la Capilla de Rañadorio (Tineo) 000
Iglesia de Santa Eufemia (Villanueva de Oscos). 000
Iglesia de San Andrés de Bedriñana (Villaviciosa) 000
Iglesia de San Salvador de Fuentes (Villaviciosa) 000
Retablos de Santiago y de las Santas Vírgenes de la Iglesia de Santa María de Valdediós (Villaviciosa) 000
Intervenciones arqueológicas en la cuenca del Navia-Eo 000
Ángel Villa Valdés
Trabajos de conservación y mantenimiento en castros del valle del Navia. 000
Acondicionamiento y restauración de las ruinas del Castro de San Chuis (Allande). 000
Trabajos de conservación y consolidación en el Castro de Pendia (Boal) 000
Consolidación de las ruinas del Chao Samartín (Grandas de Salime) 000
Acondicionamiento y señalización del monumento tumular de El Canadeiro I, Xestoselo (Grandas de Salime) 000
Trabajos de conservación y consolidación en el poblado fortificado de Os Castros (Taramundi). 000

Políticas en torno a los caminos de Santiago asturianos
Pablo León Gasalla 000
Reflexiones sobre la Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural
César Javier Álvarez Álvarez. 000
Los Bienes de Interés Cultural de Asturias
Pablo León Gasalla 000



RETABLO DE LA CAPILLA DEL CEMENTERIO

ALLANDE



- Intervención realizada gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2001
- Inversión total: 6.611 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras, con la colaboración de Ana Ruiz Castillo

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Pedro Sánchez de Agrela
Fecha: siglo XVII

El retablo de la Sagrada Familia es una arquitectura retablística barroca que se guarda en una pequeña capilla construida a finales del siglo XIX, según modelos historicistas típicos de ese periodo.

Se estructura en un piso de tres calles, rematado por un ático de frontón triangular partido. Las calles se separan por medio de volutas que nos anuncian los estípites recargados de barroco final o rococó. Sobre las calles descansa un entablamento de raíz jónica, cuyo friso corrido se decora por filigrana vegetal fingida por técnica pictórica y de estofado.

El entablamento presenta un muy somero movimiento, pues la calle central, más ancha, sobresale levemente. Esta calle, como cuerpo de gloria, acoge la escena principal que da título a la obra; en un altorrelieve aparecen en actitud tremendamente humanizada la Virgen María y San José, que llevan de la mano a un Cristo niño, como una familia normal, de no ser por la presencia en la vertical de la idea Trinitaria: Dios Padre, como venerable anciano que vela desde un nebuloso celaje la escena con sus brazos abiertos, portando en su mano izquierda un orbe, aún tripartito. Bajo él, el Espíritu Santo, con la forma de una blanca y pura paloma, despliega sus alas en un curioso y exagerado escorzo, como queriendo posarse en la cabeza de su hijo, Cristo, que pasea totalmente ajeno a la escena, con su sonrisa juguetona y dulce, en marcada complicidad con María, que lo mira con extremada dulzura. Toda la escena se desarrolla en un marco pictórico de abigarradas flores y vegetación que nos remiten a la idea del Paraíso del Génesis.

En el relieve derecho se recoge la figura de San Antón Abad con su hábito. Está en actitud de caminar mientras lee la Sagrada Escritura, tañe en su mano derecha una campanilla, y tiene a sus pies un cerdo, que alude a su condición de protector y taumaturgo de animales.

El paso del piso de abajo al ático se realiza de modo muy manierista; en los extremos remata con pináculos, de cuya base parten dos hermosas vo-

Foto: Jesús Puras Higueras.

lutas que soportan el ático, dando gracia y movilidad al conjunto. El ático se cierra por jambas de esquemáticas estípites y remata con un frontón triangular partido en cuyo vano se acogía un cuadro con una imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, "Kitsch" de un icono bizantino, carente de cualquier valor.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

- El retablo presentaba desequilibrio de toda la pieza posiblemente debido al mal estado de la mesa que lo sustenta.
- Pérdida de la película pictórica por degradación de la preparación.
- Ataque de xilófagos.
- Icono añadido al retablo en el cuerpo superior.

Levantamientos y estado previo de la policromía. Foto: Jesús Puras Higueras.







Proliferaciones fúngicas en el reverso de algunas piezas del retablo. Foto: Jesús Puras Higueras.

Vista general. Se aprecia el hundimiento de la base y mesa sobre la que apoya y la elevada humedad de la capilla. Foto: Jesús Puras Higueras.



TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Consolidación estructural y tratamientos lignarios

- ***Limpieza***
  - Limpieza inicial: eliminación mecánica de polvo, detritus y suciedad general acumulada en el reverso y anverso, procediéndose de arriba hacia abajo y mediante aire a presión y aspiración posterior, sucesivamente, hasta limpiar con este método las galerías de insectos xilófagos, juntas, grietas y toda la superficie.
  - Limpieza química: tratamiento de las fibras superficiales mediante combinación de limpieza mecánica y disolventes orgánicos, provocando con su aplicación la desecación parcial de la madera (fase previa a los tratamientos de desinsectación y consolidación).
- ***Desinsectación y tratamientos fungicidas***
  Desinsectación por aplicación de insecticida sólido en disolución con disolvente orgánico de alta penetración, mediante un procedimiento que tenía en cuenta el estado del soporte y que se contrastó que era adecuado al contexto de la actuación.
- ***Consolidación, regeneración y preservación lignaria***
  No se eliminó ninguna materia original ni fragmento alguno, aún los que presentaban un estado de alteración muy acusado, incluso de partes estructurales importantes. Se reforzó la madera mediante injertos internos y regenerantes, recuperando su consistencia original.

  La consolidación genérica de materia base se realizó mediante resinas y bálsamos naturales, según el estado de la materia y la especie ar-





Consolidación por inmersión y secado de piezas del retablo. Fotos: Jesús Puras Higueras.





Altorrelieve de San Antonio de Padua, antes y después de la intervención. Fotos: Jesús Puras Higueras.





▲ ◀ *Imagen de San Antón Abad, antes y después de la intervención. Fotos: Jesús Puras Higueras.*

bórea a tratar, con un insecticida incorporado, que actúa de forma preventiva ante un nuevo contexto adverso que pueda favorecer otras proliferaciones de xilófagos.

El tratamiento finalizó con la impregnación de la materia base mediante mezcla en disolución relativa al consolidante anterior, como medio de preservar y regular la humedad contenida de la madera en su equilibrio con el medio ambiente.

- ***Consolidación estructural y ensamblaje***

Se recuperó en la medida de lo posible el sistema de anclaje original, reforzándolo o completándolo siempre con medios reversibles y elementos inoxidables que aseguraran la estructura, permitiendo los consecutivos movimientos del entramado.

Los injertos, los añadidos puntuales y las piezas integradas se realizaron con un material lígneo acorde con el original.

Se eliminaron todas las piezas inadecuadas añadidas al sistema, así como los elementos industriales que estaban en proceso de oxidación o de degradación y que no pertenecían a la concepción original de la obra.

Tratamiento de policromía y revestimientos

- ***Fijación de policromía***

Se tuvo en cuenta la constitución de los revestimientos. Se procedió por diversos sistemas de engrasado, calor moderado, impregnación, inyección, radiación infrarroja y espátulas termostáticas.

- ***Limpieza***
  - Limpieza general o mecánica: se procedió a la eliminación mecánica de la suciedad y polvo acumulado, procediendo de arriba abajo mediante cepillos suaves y aspiración coetánea.
  - Limpieza química: eliminación de repintes y añadidos pictóricos con disolventes orgánicos, respetando la policromía original.
  - Limpieza químico mecánica de la superficie, según pruebas de solubilidad y composición de los estratos, devolviendo la imagen estética y textura original, respetando la pátina del tiempo.
- ***Preservación y protección final***

Protección final de anverso pictórico mediante impregnación en película imperceptible.

TRATAMIENTOS DE RESTAURACIÓN

Integración estética y eliminación de añadidos

Se procuró la recuperación integral de la imagen original. Supresión de piezas añadidas al conjunto según los datos aportados por los análisis previos

Recuperación de la apariencia estética primitiva mediante la resolución de la traza original de la obra en su apariencia física (disposición formal), consistencia material (recuperación de piezas que pertenecieron a la traza) y carácter textual y cromático (limpieza y conservación de policromía).

Reposiciones y reintegraciones

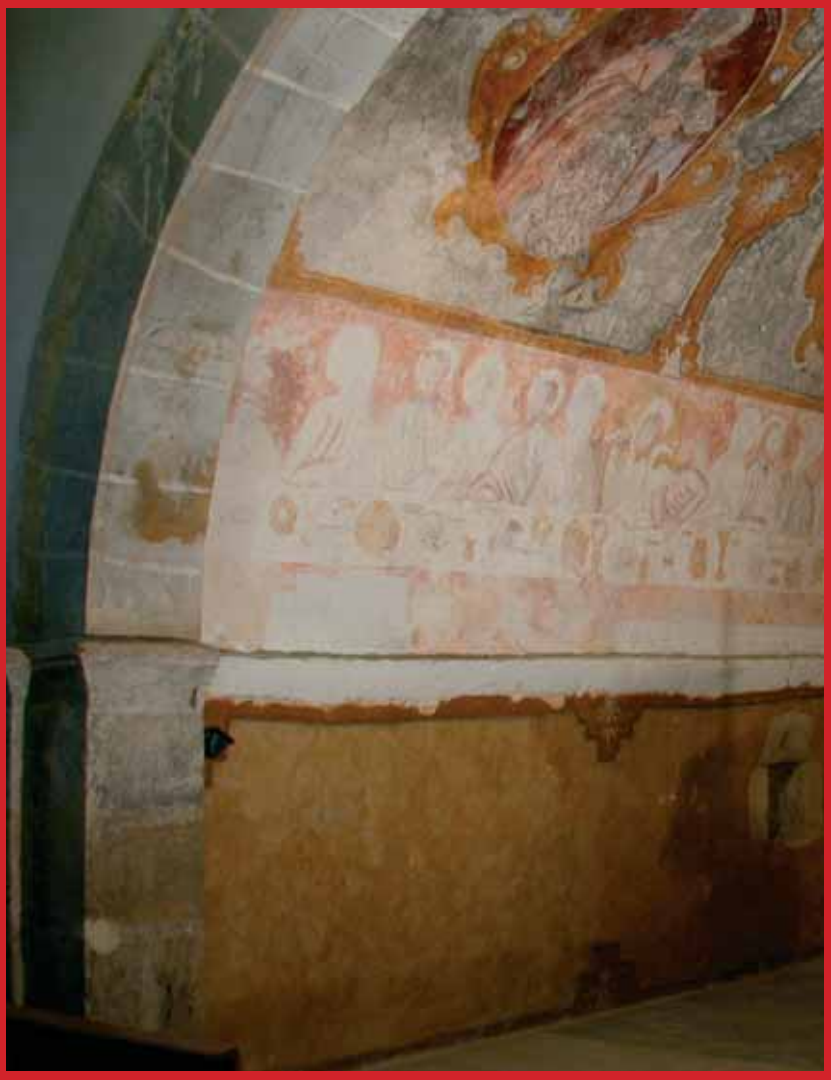
Se procedió a la reposición y adhesión de piezas y fragmentos pertenecientes a la traza de retablo, en su disposición original, con sistema reversible.

Los fragmentos y elementos que no estaban ensamblados o situados en su marco propio fueron reintegrados rigurosamente allí donde procedía.

Texto elaborado a partir del informe de Jesús Puras Higueras.



▲ *Relieve principal, tras el tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.*



PINTURAS MURALES DE SAN MIGUEL DE ASIEGO

CABRALES



- Intervención subvencionada por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002, 2003 y 2006
- Inversión total: 12.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras. Intervino en la restauración el equipo técnico de Taller de Restauración

RESEÑA HISTÓRICA

Fecha: último cuarto del siglo XVI, primer tercio del XVII

Las pinturas murales y estucados de la Iglesia Parroquial de San Miguel de Asiego en Cabrales se enmarcan dentro del eclecticismo manierista y protobarroco de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Se desarrollan en toda la superficie de la cabecera y en el arco triunfal.

La técnica utilizada es el apresto seco sobre sustrato de cal y se desarrollan en los paramentos de mampostería y sillería.

De carácter religioso figurativo, el motivo principal es la representación de la Santa Cena.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado en que se encontraban las pinturas era muy deficiente, siendo éstas las principales patologías:

- Película pictórica oculta por superposición de revocos, estucos, encalados y repintes generalizados en toda la superficie.
- Desprendimiento de repellado, enlucido y película pictórica, con grave proceso de arenización y disolución del aglomerante de este substrato.
- Película pictórica muy disgregada.
- Pérdida de pintura en amplias superficies por disolución y caída del repellado.
- Acumulación de suciedad y materiales de diversa procedencia (materiales putrescibles e inorgánicos).
- Abundantes micro fisuras por retracción del aglomerante del sustrato y movimientos seculares de la estructura y estratos pictóricos.
- Disgregación del aglomerante del sustrato, fundamentalmente en las zonas que han sufrido la acción secular de infiltraciones acuosas.

Foto: Jesús Puras Higueras.

- Cristalización y carbonatación en superficie del aglutinante de los sustratos, con desconsolidación de la materia base en estas capas.
- Grietas, abolsados y procesos de desprendimiento con separación del soporte.
- Pérdida del 40% de la superficie pictórica por desaglutinación en el momento del encalado.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Las actuaciones del tratamiento estuvieron encaminadas a conseguir los siguientes objetivos:

- Consolidar y estabilizar la materia base constituyente y prolongar el proceso de vida material.
- Recuperar los restos pictóricos ocultos y semiocultos bajo las películas añadidas, manteniendo la superposición histórica de representaciones y preservándolas de las alteraciones ya en proceso.
- Recuperación en la medida posible de la entonación y luminosidad de las pinturas y de las dependencias del interior.

Las distintas fases de la actuación se desarrollaron una vez realizado el estudio estratigráfico de los muros, y tras estudiar los materiales que conforman los murales y su estructura, la secuencia pictórica superpuesta, así como los defectos apreciados y los agentes de alteración extrínsecos. El objetivo del tratamiento fue conseguir la protección de la materia base en su marco original.

Fragmento del panel descubierto en el año 2002. Foto: Jesús Puras Higueras.





Última actuación en el año 2003. Foto: Jesús Puras Higueras.



Vista general en el año 2002. Foto: Jesús Puras Higueras.

Fijación previa de la película pictórica

Fijación de la totalidad de la superficie mediante copolímero metacrílico emulsionado en mezcla de agua desionizada en proporción variable según el estado del pigmento, entre 2 y 5%. La aplicación se realiza mediante suave pulverización superficial.

Limpieza inicial

Eliminación de las materias orgánicas e inorgánicas depositadas en la superficie de los revestimientos mediante brocha suave y aspiración coetánea, salvo en aquellas zonas con repellado y enlucido que presenten abolsados en proceso de desprendimiento.

Eliminación de los depósitos cálcicos e insolubles

Eliminación de películas de cal sobre enlucidos y revoques de época mediante bisturí. Este proceso fue el más lento y delicado, operando con escalpelos y bisturí hasta llegar a la pintura subyacente. Algunos de los restos más inmediatos a la pintura se eliminan mediante disolución controlada.

Extracción de las sales solubles

Impregnación con agua desionizada y lavado con cepillo de poliamida suave.

Colocación en la superficie de pulpa de papel húmeda y retirada tras la desecación del conjunto.

El proceso se ha repetido según las zonas tratadas, mientras la analítica ha seguido detectando la presencia de sales.

Texto elaborado a partir de la memoria redactada por Jesús Puras Higueras al final de la intervención.



▲ *Vista lateral y frontal del panel, en proceso de tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.*

Vista general del fragmento de pinturas descubiertas en el año 2003.
Abajo, detalle en el que se aprecia la representación de la imagen de San Juan.
▼ *Fotos: Jesús Puras Higueras.*





▼ *Proceso de recuperación del tramo lateral oeste del panel.*



▼ *El último tramo, el lateral oeste del panel, en proceso de recuperación.*





▲ *Detalles de la mesa y de las últimas figuras sacadas a la luz en octubre de 2006.*



▲ *Las pinturas tras el tratamiento.*

Fotos: Jesús Puras Higueras.

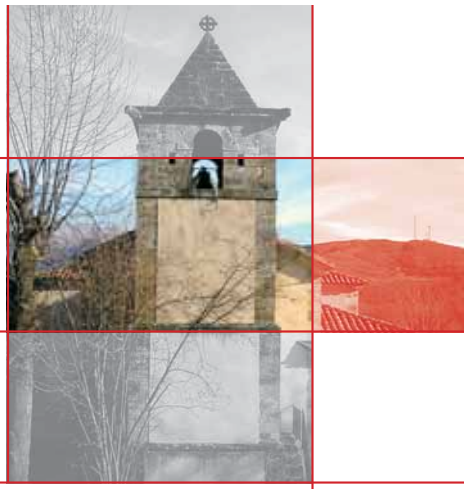


▲ *Las pinturas tras el tratamiento.*



IGLESIA DE SANTA CRUZ DE INGUANZO

CABRALES



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre septiembre de 2001 y octubre de 2002
- Inversión total: 378.859 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: José Manuel Rodríguez Küntz
- Dirección de ejecución: Francisco Marcos Pérez
- Empresa encargada de la realización del seguimiento arqueológico de las obras: MSárqueo, Estudio de Arqueología S. L. Arqueólogos responsables: Estefanía Sánchez Hidalgo y Santiago Calleja Fernández
- Historiadora del Arte: Paula Luiña Rodríguez
- Empresa encargada de la realización del estudio geotécnico: Congeo, Consultoría Geológica S. L.
- Empresa contratista: UTE MC, Conservación y Restauración, S. L. y Dicaminos S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

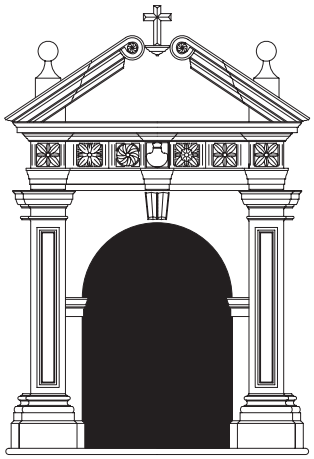
La iglesia de Santa Cruz de Inguanzo se localiza en esta localidad cabraliega, sita a tres kilómetros de la capital del concejo, Carreña. Se levanta la iglesia en la zona central del pueblo, en el costado de uno de sus principales caminos vecinales.

La fundación de este templo tuvo lugar en 1780, siendo sufragada por Pedro Alonso Díaz, tal como se recoge en una inscripción situada en el pórtico meridional. Se apunta la hipótesis de la autoría del templo por artistas mejicanos, basándose en el análisis del programa iconográfico de la iglesia, en el que se pueden apreciar elementos tales como un sol con rasgos antropomorfos en el pórtico sur o rostros humanos y motivos vegetales en otros puntos del edificio. Esta interpretación no es única, ya que también existe la posibilidad de que nos encontremos ante motivos provinientes de la arquitectura popular asturiana, adaptados al templo con otra significación.

Dos son las principales etapas constructivas de Santa Cruz de Inguanzo. En 1780 se procede a la construcción del templo, mientras que en 1873 tiene lugar una importante reforma.

De la obra de 1780 se conserva la planta de cruz latina, la nave única, el transepto con dos capillas, la cabecera recta y la torre campanario a los pies. El pórtico inicial se situaría en el muro norte y sería de madera (perviviendo huecos en el muro que estarían destinados a la recepción de las vigas). También persisten las capillas, los vanos de iluminación, la portada barroca, los arcos y el sistema abovedado, así como la torre campanario.

Foto: Pablo León Gasalla.



Portada principal. Plano: José Manuel Rodríguez Küntz.

En 1873 se procede a la construcción del templo meridional y a la reconstrucción de la portada y del arco del coro.

Un elemento de fecha incierta, pero que se sabe que fue un añadido, es la sacristía.

El de Santa Cruz de Inguanzo es un templo de planta de cruz latina, orientado hacia el oeste, con nave única organizada en dos tramos. Tiene un coro a los pies y en el transepto dos capillas (destinándose la del Evangelio a panteón de la familia Alonso). Cabecera recta, elevada respecto al nivel de la nave, y con sacristía adosada a su parte posterior. A los pies del templo se eleva una torre campanario de planta cuadrada, mientras que en el lado sur de la iglesia hay un pórtico de dos crujías, que resguarda la portada principal de acceso, de rasgos barroco-clasicistas. Otros dos vanos de acceso se abren en el lado norte, en el transepto y a la altura del coro. Finalmente existe un osario entre el ábside y el brazo sur del transepto.

La cubierta de la nave y del pórtico sur es a dos aguas, siendo al interior de la nave la cubrición a base de una bóveda de arista. A tres aguas es la cubrición de la cabecera, mientras que el transepto (que al interior muestra bóveda de crucería) combina el tejado a 3 y 4 aguas. La torre es de cubrición piramidal.

ESTUDIO GEOTÉCNICO





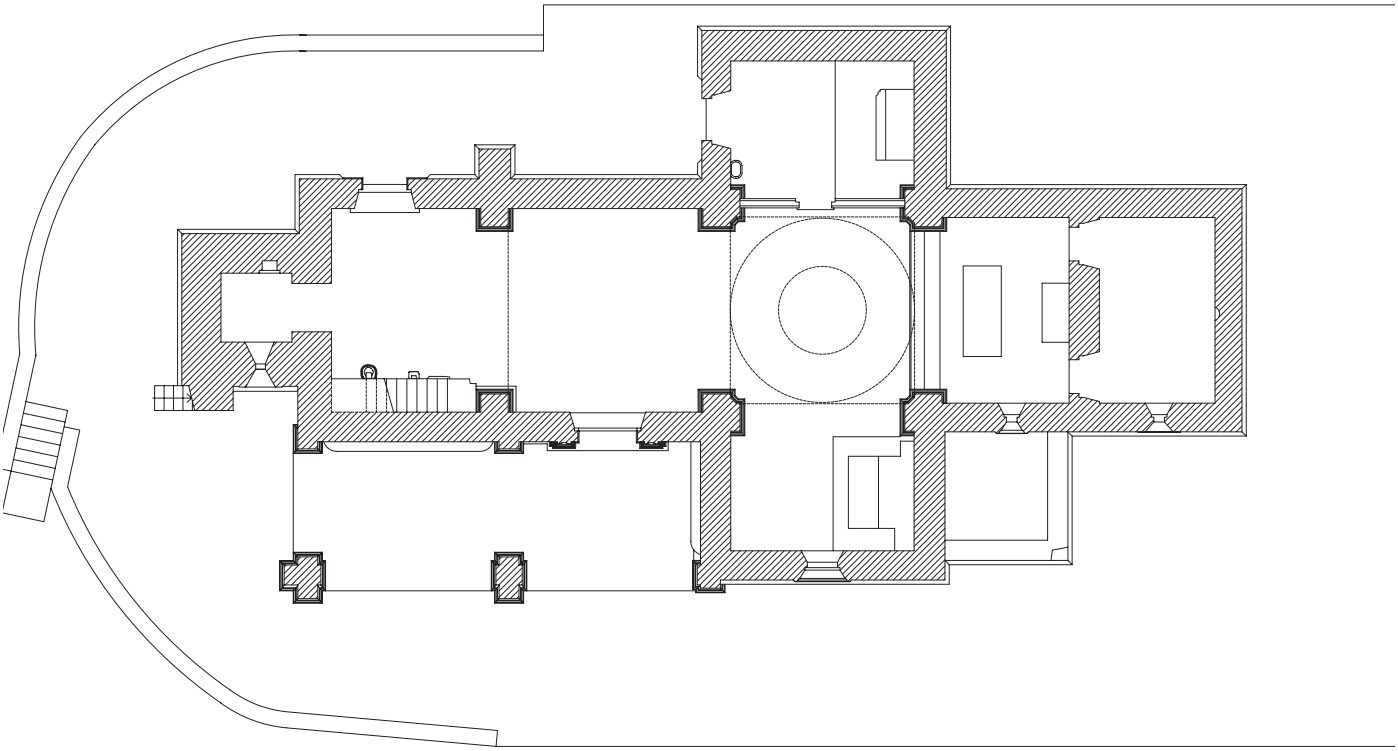
Proceso de creación del sistema de drenaje perimetral. Fotos: José Manuel Rodríguez Küntz.

De los estudios realizados por Congeo se dedujo que el edificio de la iglesia de encuentra cimentado en la mayor parte de su superficie de ocupación sobre niveles coluvionares de gravas y clastros heterométricos con una matriz abundante limoso-arcillosa a limoso-arenosa, dispuestos inmediatamente sobre el suelo de vegetación existente. La construcción se dispuso adaptándose prácticamente a la pendiente natural del terreno, excavando en la parte occidental y llevando el cimiento a dichos niveles en el resto, rellenando posteriormente el entorno para formar la plataforma.

Las precipitaciones meteóricas incidentes en la zona se drenan parcialmente en escorrentía superficial laminar así como en escorrentía por infiltración a los tramos inmediatos de subsuelo de carácter coluvionar, en que existe elevada porosidad intraclástica. Las circulaciones dentro del acuífero hipodérmico que se genera facilitan el lavado de materiales finos de colusión, produciéndose detracción de material y pérdida de volumen de los niveles de apoyo de cargas constructivas por efecto de aquéllas.

El análisis de las patologías así como los resultados obtenidos en los reconocimientos de suelo y subsuelo realizados, permitió considerar que aquéllas guardan relación directa con un inadecuado nivel de apoyo de cimentación constituido por materiales de consistencia blanda con gravas o clastos, de capacidad o tensión admisible $< 0{,}1$ N/mm^2. Debido a que la carga que se transmite por la edificación a la base de la cimentación es $> 0{,}2$ N/mm^2, se dan condiciones suficientes para que se produzca un asentamiento de la iglesia por hundimiento de su nivel de apoyo. Este proceso se estima que ha debido producirse, prácticamente en su totalidad de desarrollo, en la primera etapa de ocupación de la iglesia, acentuándose posteriormente las debilidades en crucerías y cubiertas.

Fruto de este estudio se consideró necesario llevar a cabo la implantación de un sistema de drenaje perimetral de la superficie de ocupación por la iglesia, a fin de evitar las afecciones asociadas a la circulación de agua en escorrentía por infiltración en aquélla.



▲ *Planta general.*

▼ *Alzado sur.*

Planos: José Manuel Rodríguez Küntz.



SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO

La intervención arqueológica desarrollada en la iglesia de Santa Cruz de Inguanzo por parte de MSárqueo durante el proceso de restauración del templo permitió el establecimiento de una serie de conclusiones, partiendo del análisis de la estratigrafía y de los enterramientos documentados.

Por lo que respecta al análisis de la estratigrafía documentada en los distintos sondeos realizados, se puso de manifiesto que las zanjas de cimentación del edificio cortan exclusivamente los niveles geológicos documentados, compuestos por margas y arcillas de la base geológica; no apareciendo en ningún caso estratos arqueológicos de formación anterior a la construcción de la iglesia en 1780.

Sobre las zanjas de cimentación y niveles geológicos aludidos se disponen estratos diferenciables morfológicamente y que corresponden a las fases de obra de la construcción y a niveles de relleno posteriores. La potencia de los rellenos induce a considerar que una vez elegido el lugar donde se edificaría la iglesia se excavó el solar donde se asienta la misma, regularizando así la pendiente natural del terreno. Esta gran zanja inicial no se ha documentado en la excavación al quedar fuera de los límites alcanzados por los sondeos, pero parece confirmarse al observar los potentes niveles de relleno acumulados alrededor de la iglesia, evidenciados durante el seguimiento de la zanja de drenaje.

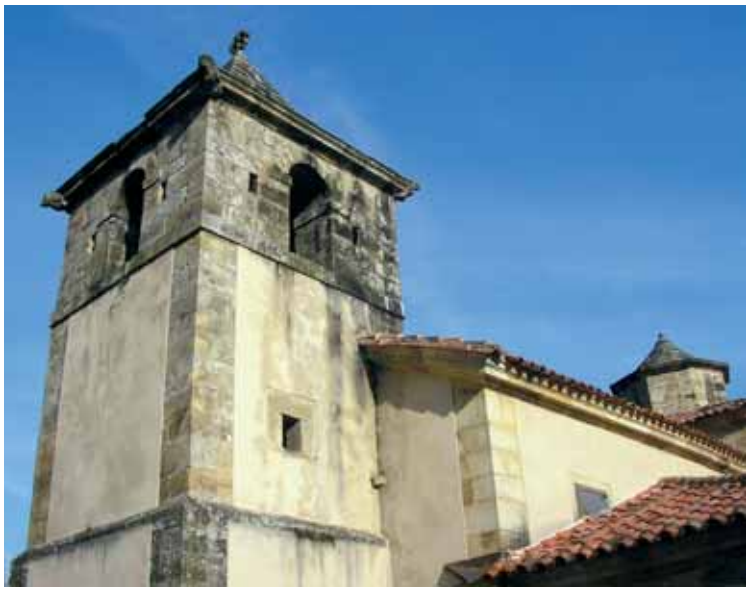
Posteriormente, y una vez delimitado el solar, se trazaron y excavaron las zanjas de cimentación de los muros, comenzando a levantarse los mismos. Después se cubrió el gran hueco excavado, creándose los estratos de relleno interesados en la excavación, hasta cubrir la zapata de cimentación y más tarde se pavimentarían las superficies de tránsito. Estos pavimentos resultarían posteriormente sustituidos o cubiertos, según las zonas, por capas de hormigón. En la zona de cabecera y en el interior del templo los rellenos se cortarían al excavarse las fosas para los enterramientos documentados en el proceso de excavación.

Restos humanos aparecidos en el transcurso de las excavaciones arqueológicas. Foto: José Manuel Rodríguez Küntz.





Exterior del templo una vez implantado el sistema de drenaje perimetral. Foto: José Manuel Rodríguez Küntz.



Torre campanario de Inguanzo tras la restauración. Foto: Pablo León Gasalla.

RESUMEN DE LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN LLEVADAS A CABO

Con anterioridad a las obras de restauración, la iglesia se encontraba muy deteriorada. La portada estaba agrietada y descoyuntada. Había grietas en los muros y en el techo, habiéndose desplazado algunas dovelas en la bóveda de crucería de la nave. El arco carpanel del coro se estaba separando de los muros de la iglesia, con peligro de desplome. Toda la iglesia acusaba la humedad, estando podridas las puertas del lado norte. Periódicamente la iglesia sufría inundaciones, estando rotas además muchas losas del suelo y faltando la aguja al reloj de sol.

Del análisis histórico se deducía que los problemas de deformación localizados en ciertas partes de la iglesia constituían un problema que no ha aparecido en un momento concreto de su historia, sino que por las características del emplazamiento han estado ligados a la iglesia y al resto del núcleo desde su construcción. Dichos problemas tienen que ver con la naturaleza del subsuelo y más concretamente con el nivel freático y la gestión de las aguas de escorrentía.

Las deformaciones más importantes se encontraban en el conjunto de arcos situados en el eje que coincide con el arco carpanel o apainelado sobre el que se sustenta el coro. Por las características geométricas de este arco se ocasionan mayores empujes horizontales que en el resto, lo que hace que su tendencia a desplazarse combinada con el fallo del suelo bajo la cimentación produzcan deformaciones inadmisibles que son apreciable a simple vista, con el consiguiente descoyuntamiento de arcos y bóvedas. Estas deformaciones se manifestaban de manera más acentuada en la parte contenida por el arco apuntado que en la parte contenida por el contrafuerte. Los empujes horizontales que produce un arco apuntado son mucho menores que los del carpanel, produciéndose un desequilibrio que el resto de los elementos constructivos que se apoyan en ellos son incapaces de asumir.





▲ *Reparación de la cubierta. Foto: José Manuel Rodríguez Küntz.*



▲ *Vistas de los trabajos de restauración en el exterior. Fotos: José Manuel Rodríguez Küntz.*

Sin embargo, se estimó en el momento de redactarse el proyecto de restauración que dichas deformaciones no habían llegado todavía a un punto que comprometiera el funcionamiento estructural del edificio, por lo que se consideró que bastaría con la adopción de las medidas adecuadas para detener el deterioro y con la recolocación de algunas piezas.

La colocación en el exterior de una capa de hormigón había producido una subida del nivel exterior, que en algunos puntos estaba por encima del nivel del pavimento en el interior de la iglesia, lo cual ocasionaba entrada de agua y en la parte norte un daño considerable a las partes de madera expuestas al agua.

De manera esquemática, las obras desarrolladas fueron las siguientes:

- Bajada del nivel freático bajo el edificio y reconducción de las aguas de escorrentía.
- Construcción de pantallas inmediatamente debajo y al lado del muro de contención de piedra que delimita por el lado este la plataforma sobre la que está la iglesia. Dichas pantallas (de hormigón armado) bajan al menos dos metros por debajo de la cota de cimentación.
- Levantado de la capa de hormigón que rodea a la iglesia, sustituyéndola con un pavimento adecuado colocado sobre una capa drenante.
- Replanteo del nuevo pavimento con las pendientes y sumideros adecuados para la rápida y eficaz recogida y evacuación del agua de escorrentía.
- Construcción de un drenaje perimetral que impida la acumulación de agua junto a la cimentación y el lavado del terreno sobre el que se asienta. Este drenaje se construyó en la cara interior y en la exterior de la cimentación, de manera que el subsuelo del interior de la iglesia ofrezca además unas condiciones buenas de humedad para la colocación de un suelo más adecuado. Esta medida pasó por el levantado del osario en ruinas situado en la parte sur de la iglesia.



▲ *Restos contrafuerte. Foto: José Manuel Rodríguez Küntz.*



▲ *Recuperación del color original de los plementos de las bóvedas tras la restauración. Foto: José Manuel Rodríguez Küntz.*

- Recalce de la cimentación bajo los pilares extremos del eje que coincide con el arco carpanel.
- Atirantado del arco carpanel en su extradós redondo de acero ligado a la fábrica mediante resinas epoxy, de manera que se eliminen o al menos se reduzcan sensiblemente los empujes horizontales que transmite el arco al contrafuerte y al arco apuntado del atrio.
- Izado a su lugar de las dovelas descolgadas rellenando los huecos entre ellas con los morteros adecuados.
- Desmontaje y recolocación, previo apeo del mismo, del arco carpanel o apainelado.

Otras actuaciones

Tal y como se desprendía del estudio histórico, poco antes de la restauración el pavimento original de la iglesia (entarimado) había sido sustituido por uno de terrazo, inadecuado desde el punto de vista estético. Además, el enlosado del atrio se encontraba en muy mal estado de conservación, con falta de algunas piezas y rotura de otras.

El osario adosado a la iglesia en el lado sur se encontraba en estado de ruina. Además de distorsionar notablemente la percepción de las proporciones y formas del edificio, dificultaba el saneado del perímetro de los muros exteriores. Por otra parte, no se utilizaba ya desde hacía mucho tiempo, sirviendo antes de la restauración sólo parra la acumulación de basuras en contacto con los muros de la iglesia.

Otras obras llevadas a cabo no estaban relacionadas con la estabilidad. Fueron las siguientes:

- Levantado del pavimento del interior y del atrio de la iglesia, y colocación de un nuevo enlosado de piedra caliza en el atrio y de una tarima de roble con los tratamientos adecuados en el interior. Esta actuación estuvo relacionada con el levantado y excavación del interior para colocar un subsuelo drenante. Con ello se lograron unas condiciones de humedad adecuadas que garantizan la duración de la tarima. El suelo de madera está ventilado en su cara interior.
- Reconstrucción del coro.
- Sustitución de todas las puertas de entrada a la iglesia. En el caso de la puerta de entrada desde el atrio, se había producido con anterioridad una gran variación de las dimensiones iniciales de la portada de piedra, por lo que la carpintería nueva se hubo de fabricar de acuerdo con ellas. Las desviaciones dimensionales fueron compensadas completamente por los marcos que se colocaron, de manera que las hojas aparecen ahora perfectamente escuadradas.
- Picado de las cargas exteriores e interiores en las partes cargadas originalmente, es decir, las de mampostería, quedando vistas las partes de sillería. Aplicación sobre ellas de mortero bastardo.
- Limpieza no abrasiva de los paramentos de piedra en el interior de la iglesia.
- Sustitución de la electrificación existente y de los sistemas de iluminación, con colocación de instalación de puesta a tierra e instalación de pararrayos.

Texto realizado a partir de la memoria histórica de Paula Luiña Rodríguez, el informe arqueológico de MSárqueo, el estudio geotécnico de Congeo y el proyecto básico y de ejecución redactado por José Manuel Rodríguez Küntz.



▲ *Obras en el interior del templo. Foto: José Manuel Rodríguez Küntz.*





▲ *Detalle de escudo de armas de Pedro Alonso y del alzado norte de la iglesia tras la restauración. Fotos: Pablo León Gasalla.*



▲ *Portada principal de la iglesia tras la restauración. Foto: Pablo León Gasalla.*



▲ *Detalle de la iglesia tras la intervención. Foto: Pablo León Gasalla.*


S. IVLIAN

PINTURAS MURALES DE SAN JULIÁN DE ORTIGUERO

CABRALES



- Intervención llevada a cabo gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Inversión total: 4.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras. También participaron las restauradoras Ana Ruiz Castillo, Cristina Doménech Royo y Vanesa Sainz Gómez

RESEÑA HISTÓRICA

Fecha: Último tercio del siglo XVII

Las pinturas murales y estucados de San Julián de Ortiguero en Cabrales se enmarcan dentro del eclecticismo manierista y protobarroco del último tercio del siglo XVII. Se desarrollan en toda la superficie del interior de la capilla.

La técnica utilizada es el apresto seco sobre sustrato de cal y se desarrolla en los paramentos de mampostería y sillería.

De carácter religioso figurativo, aparecen imágenes del titular del templo, de evangelistas y del padre eterno.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado en que se encontraban las pinturas era deficiente, siendo éstas las principales patologías:

- Película pictórica oculta por superposición de repinte en zonas inferiores de la superficie y fondo de la representación.
- Desprendimiento del repellado, del enlucido y de la película pictórica, con grave proceso de arenización y disolución del aglomerante de este sustrato.
- Película pictórica muy carbonatada en zonas puntuales, con gruesos velos sobre la superficie.
- Pérdida de pintura en reducidas lagunas por disolución y caída del repellado.
- Acumulación de suciedad y materiales de diversa procedencia (materiales putrescibles e inorgánicos).
- Separación del conjunto estratigráfico e inestabilidad, con defecto de adhesión a la superficie abovedada, con levantamientos y grietas.

Foto: Jesús Puras Higueras.

Detalle en el que se aprecian los desprendimientos y lagunas de la decoración pictórica de la bóveda.
Foto: Jesús Puras Higueras.







Estado de las pinturas de la bóveda antes de la intervención. Fotos: Jesús Puras Higueras.



Vista general de la cabecera con anterioridad a la actuación de restauración. Foto: Jesús Puras Higueras.



Proceso de consolidación y repellado. Foto: Jesús Puras Higueras.

- Abundantes micro fisuras por retracción del aglomerante del sustrato y movimientos seculares de la estructura y estratos pictóricos.
- Disgregación del aglutinante de la pintura.
- Cristalización, yesificación y carbonatación en superficie del aglutinante de los sustratos, con desconsolidación de la materia base en estas capas.
- Grietas, abolsados y procesos de desprendimiento con separación del soporte.
- Presencia de briófitos en zonas de infiltración y retención de humedad anteriores al saneamiento del edificio.
- Pérdida del 15% de la superficie pictórica y substrato en la bóveda.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Las actuaciones estuvieron encaminadas a conseguir los siguientes objetivos:

- Consolidar y estabilizar la materia base constituyente prolongando su vida material.
- Recuperar los restos pictóricos ocultos y semiocultos bajo las películas añadidas, manteniendo la superposición histórica de representaciones, con objeto de preservarlos también de las alteraciones ya en proceso.
- Recuperación en la medida posible de la entonación y luminosidad de las pinturas y del interior de las dependencias.

Las distintas fases de la actuación se desarrollaron una vez realizado el estudio estratigráfico de los muros, y tras estudiar los materiales que conforman los murales y su estructura, la secuencia pictórica superpuesta, así como los defectos apreciados y los agentes de alteración extrínsecos. El objetivo del tratamiento fue conseguir la protección de la materia base en su marco original.

Fijación previa de la película pictórica

Fijación de la totalidad de la superficie mediante copolímero metacrílico emulsionado en mezcla de agua desionizada en proporción variable según el estado del pigmento, entre 2 y 5%. La aplicación se realiza mediante suave pulverización superficial.

Limpieza inicial

Eliminación de las materias orgánicas e inorgánicas depositadas en la superficie de los revestimientos mediante brocha suave y aspiración coetánea, salvo en aquellas zonas con repellado y enlucido que presenten abolsados en proceso de desprendimiento.

Extracción de las sales solubles

Impregnación con agua desionizada y lavado con cepillo de poliamida suave.

Colocación en la superficie de pulpa de papel húmeda y retirada tras la desecación del conjunto.

El proceso se ha repetido según las zonas tratadas, mientras la analítica ha seguido detectando la presencia de sales.

Consolidación del conjunto estratigráfico.

- Tratamiento previo del substrato con agua desionizada y alcohol etílico.
- Inyección de malta hidráulica en las zonas en proceso de desprendimiento y abolsados con la sujeción del conjunto y aplicación de resortes de presión moderada de todos los estratos.

Eliminación de los depósitos cálcicos e insolubles

Eliminación de películas de cal y temple ocre sobre las pinturas y fondo mediante bisturí.

Este proceso fue el más lento y delicado, operando con escalpelos y bisturí hasta llegar a la pintura subyacente. Algunos de los restos más inmediatos a la pintura se eliminan mediante disolución controlada.

Reintegraciones de substrato mediante mortero de cal

Proporción árido-aglomerante 3:1

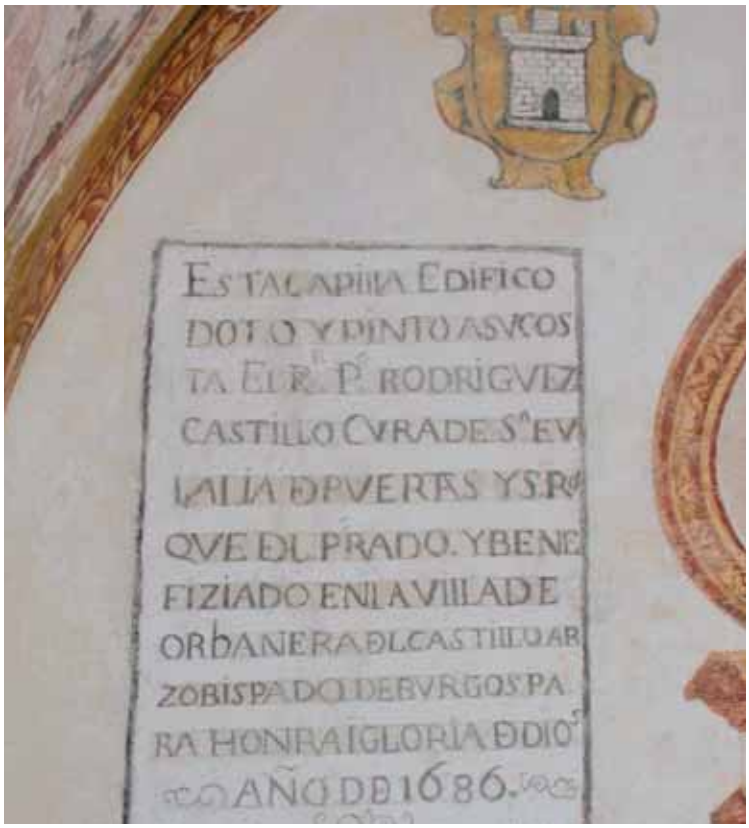
Texto elaborado a partir de la memoria final de la actuación realizada por Jesús Puras Higueras.

Detalle del proceso de la limpieza química. Foto: Jesús Puras Higueras.





Eliminación del repintado de fondo ocre y recuperación de los bordes ocultos por los temples y capas de cal. Foto: Jesús Puras Higueras.



Resultado final. Foto: Jesús Puras Higueras.





▲ *Estado final de las pinturas de la cabecera tras la intervención. Foto: Jesús Puras Higueras.*



IGLESIA DE SAN JULIÁN DE VIÑÓN

CABRANES



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre 2005 y 2006
- Inversión total: 362.471 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Manuel García García
- Dirección de ejecución: Manuel Martínez Manso
- Redactora del informe inicial de diagnosis del estado previo de las pinturas murales: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo
- Arqueólogos responsables del seguimiento de las obras: Rosario Suárez Vega y Juan Ramón Muñiz Álvarez
- Historiador del Arte: Miguel Cimadevilla Rodríguez
- Empresa responsable de la realización del estudio geológico y geotécnico: Gehma, Geología y Geotecnia S.A.
- Empresa contratista: MC, Conservación y Restauración, S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

La iglesia de San Julián de Viñón pertenece al grupo de iglesias románicas del área de Villaviciosa. Esta zona comprende un amplio espacio en donde la profusión de iglesias de estilo románico se vincula de manera clara con el desarrollo del Camino de Santiago en su ruta costera, y con la existencia de edificaciones anteriores de estilo prerrománico asturiano, caso de Valdediós, Priesca o Gobiendes.

La sencillez es una de las características del románico asturiano, así como el reducido tamaño de sus templos, la armonía y las estudiadas proporciones de sus volúmenes, la calidad del entorno paisajístico y la integración de los edificios en el medio rural, rasgos todos ellos presentes en la iglesia de San Julián.

El templo de Viñón aparece ya citado en el *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo, en el que el rey Ordoño II confirma la donación del mismo a la sede obispal asturiana realizada por Alfonso II el Casto. Este documento se ha puesto en entredicho por las interpolaciones que parece presentar. Sin embargo, en las excavaciones arqueológicas realizadas en 1983 en el interior de la iglesia, se han encontrado en el subsuelo estructuras de una antigüedad que pueden vincularse con un supuesto origen prerrománico del templo, aunque aún no se pueda precisar el momento exacto de su construcción.

La iglesia actual ocupa el mismo espacio que la primitiva, que era de origen prerrománico, con su misma orientación, si bien sus muros laterales han sido ampliados. La cabecera sigue la misma estructura y está superpuesta a la precedente.

Foto: Jaime Santullano.

Algunos estudios han clasificado la iglesia como perteneciente a la denominada fase "protorrománica", que se habría desarrollado entre los siglos X y XI, pero la lectura de la obra que ha llegado hasta nosotros se inscribe dentro de una fase de románico pleno.

En la cabecera de San Julián son visibles claramente la coexistencia de influencias de tradición prerrománica con elementos pertenecientes al período clásico del Románico, llegados de fuera a través del Camino de Santiago. Existen claros indicios del aprovechamiento de materiales de diferente factura en el ábside, que se reutilizan en la fase de reforma realizada durante las obras del período clásico.

En el interior de la nave, llama la atención el arco de triunfo, adscribible ya al del período románico clásico, del siglo XII, así como la decoración exterior, limitada a los canecillos del tipo rollo.

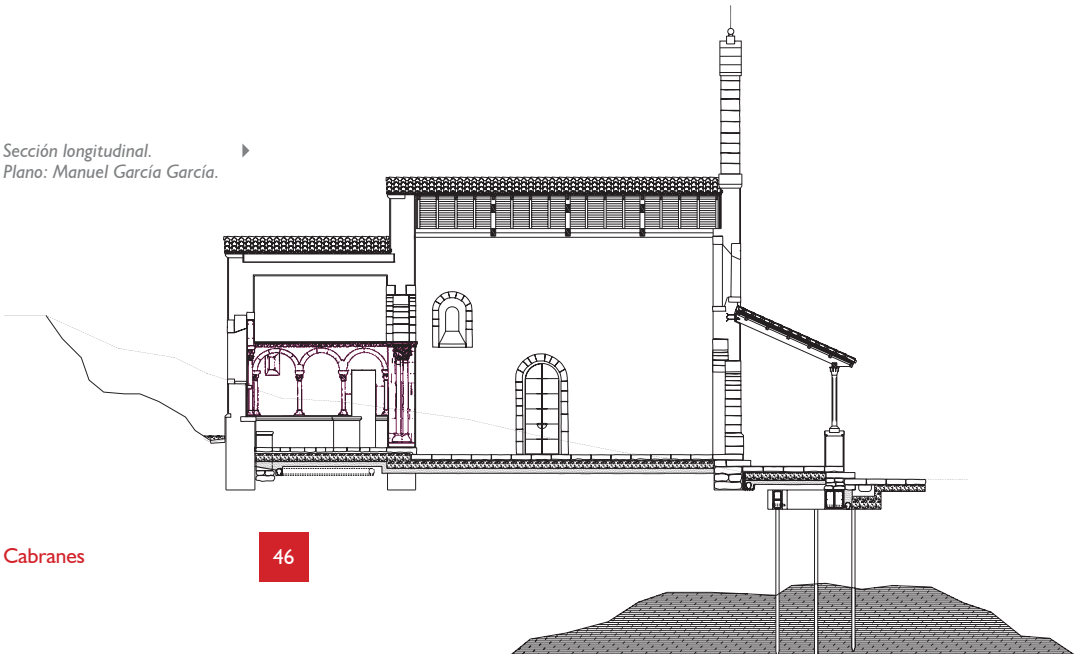
La estructura externa del templo presenta una unidad formal y estilística caracterizada por la ausencia de decoración y por mantener el mismo tipo de vanos en las distintas partes de la iglesia, a excepción de la sacristía, elemento éste añadido en el siglo XVIII.

Es Viñón, en suma, un templo de estructura sencilla y dimensiones pequeñas, caracterizado por la aparición de una cabecera cuadrada de tradición prerrománica que la pone en relación directa con otras iglesias similares de los alrededores (como San Salvador de Fuentes o San Andrés de Valdebárcena).

La extrema sencillez conceptual aplicada en los recursos constructivos, así como el limitado repertorio iconográfico, nos aproxima más a una versión popular dentro del estilo románico que a la variante culta, que presentaría una complejidad conceptual y repertorios iconográficos mucho más elaborados.

El interior del ábside se caracteriza por estar decorado con arcos ciegos colocados sobre un banco, recurso que conecta directamente con las iglesias prerrománicas asturianas de tradición local, al igual que lo hace el repertorio iconográfico limitado a la representación vegetal.

Los elementos decorativos, condicionados y adaptados a la obra arquitectónica, se circunscriben exclusivamente a los capiteles del ábside, a los del arco de triunfo y a los canecillos exteriores. Son de gran sobriedad, represen-



Sección longitudinal.
Plano: Manuel García García.

tando motivos fitomórficos y geométricos, a excepción de dos capiteles figurados. Los capiteles del ábside son material aprovechado de una obra anterior y mantienen una estructura y talla más primitiva que los del arco de triunfo, que pertenecen ya a la fase más evolucionada del románico clásico.

Los elementos posteriores al románico en Viñón son la espadaña, el pórtico o cabildo y la sacristía, todos ellos catalogables entre finales del siglo XVII y el XVIII, si bien el pórtico y la espadaña fueron reconstruidos después de la guerra civil.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

La iglesia de Viñón presentaba con anterioridad al inicio de las obras de restauración una serie de patologías que se resumen a continuación:

- En cuanto a la cimentación, se apreciaba un ligero agrietamiento en la línea de claves de la bóveda que cubre el ábside, en la zona más próxima al arco de triunfo. En lo que tiene que ver con la estructura, existía una grieta en el interior del muro oeste de la iglesia, que se consideraba que podría ser consecuencia de las deformaciones que se estaban produciendo en las cubiertas del cabildo al otro lado del muro. Se detectaron también fallos en el faldón norte de la cubierta del ábside, donde se ponía de manifiesto una flexión excesiva que provocaba evidentes desplazamientos de unas hiladas de tejas con relación a las otras. Algunos canecillos de piedra de la fachada norte habían sufrido una rotura, casi un corte perfecto, según un plano vertical a la losa de piedra que forma la cornisa.
- La cubierta del espacio del cabildo había perdido la estanqueidad, debido a la separación ostensible que en muchos casos se manifestaba entre los faldones de la cubierta y los muros de piedra, sur y oeste, de la fachada de la iglesia. Los muros de fachada mostraban en algunos puntos manchas de humedad como consecuencia de una incorrecta evacuación de las aguas de lluvia. La humedad era responsable de la suciedad que presentaban los elementos de piedra que definen las portadas del arco de triunfo y accesos a la nave desde el exterior.



Alzados este y oeste. Planos: Manuel García García.

- La instalación eléctrica no cumplía la normativa vigente y resultaba igualmente necesario modificar el tendido eléctrico aéreo con el que se daba suministro al templo, buscando una solución más acorde con sus valores arquitectónicos.

Con anterioridad al inicio de las obras de restauración se llevaron a cabo estudios geotécnicos y análisis estratigráficos, cuyas conclusiones sirvieron para guiar todo el proceso, que se describe a continuación. En el transcurso de las obras se contó con un seguimiento arqueológico de las mismas, que permitió ir variando sobre la marcha algunos detalles de la actuación propuesta.

La cimentación

Las conclusiones del estudio geotécnico mostraron que los materiales coluviales sobre los que se asienta el edificio presentan un nivel freático muy alto y cercano a su cota de cimentación y que la oscilación de éste (entre épocas de lluvia y sequía) era la causa más posible del agrietamiento del edificio.

En función de ello se recomendó rehacer e impermeabilizar la cuneta de la carretera general, que discurre inmediata a la iglesia, en un tramo de unos 100 metros desde el puente sobre el arroyo Pisón, al objeto de reducir la carga en los depósitos coluviales y poder evacuar las aguas captadas y encauzadas por la carretera hacia un vertido natural en los arroyos que discurren en sus inmediaciones.



▲ *Micropilotaje para recibir la cimentación del cabildo. Foto: Manuel García García.*





▲ *Implantación del sistema de drenaje perimetral de la iglesia. Fotos: Manuel García García.*



▲ *Detalle del pavimento del cabildo una vez terminadas las obras de restauración. Foto. Jaime Santullano.*

Para abordar el problema, y vistas las limitaciones con que se contaba en una intervención limitada al entorno inmediato del edificio, se realizaron las siguientes actuaciones:

- Realización de zanjas perimetrales en torno a la iglesia, de profundidad variable, para colocar una tubería drenante, que llevara el agua hacia el arroyo Viacaba.
- Consolidación del terreno bajo la zona del cabildo, mediante un sistema de pilotaje sobre el que se volvió a montar este elemento. En su reconstrucción se altera, con respecto a la disposición original, el anclaje de los pares al muro, que se realiza ahora como una unión articulada. Los estudios arqueológicos realizados en el entorno de la iglesia llevaron a alejar lo más posible de la iglesia la diseñada cimentación por micropilotaje, disminuyendo así al máximo los riesgos para posibles restos de interés.

Las cubiertas

Se procedió a sanear la estructura principal de madera de la cubierta de la nave principal, reponiendo el entablamento existente pero en madera de castaño. En el caso de la capilla absidial se realizó también la reposición en madera de castaño de los elementos estructurales que soportan y forman los faldones de la cubierta.

En el cabildo se suprimió la aguada que se apoyaba en la fachada norte, dejando sólo como vestigio de su existencia el cierre de murete con el fin de recuperar la imagen más evocadora de la fundación original.



Situación previa del faldón norte de la cubierta de la capilla absidial. Foto: Manuel García García.



Elementos nuevos de madera empleados en la reposición del cabildo. Foto: Manuel García García.



Nueva cubierta del cabildo. Foto: Manuel García García.



Vista de la iglesia desde el sur durante el transcurso de las obras. Foto: Manuel García García.

El resto de la actuación en cubierta fue de saneamiento de lo existente, consolidación de los canecillos y losas de piedra labrada que forman los canecillos, así como su limpieza y la de la espadaña. Sobre los entablados se colocó una placa impermeabilizante con aireación. Se recolocó la teja árabe, y se recibió con mortero oculto.

Los paramentos

En los paramentos verticales interiores se eliminaron los revocos aplicados en la última restauración. En los paramentos exteriores se eliminaron también los morteros no originales dañados y se sustituyeron por otros coloreados en los que se diferenciaban las texturas de los paramentos para identificar las distintas épocas históricas en que fue realizada la construcción.

Al iniciarse la demolición de los revocos interiores aplicados en la última restauración realizada en la iglesia en los años 1980, se pudo constatar que, además de las pinturas ya identificadas y localizadas en los paramentos, existían una serie de restos de pinturas y revocos coloreados bajo los mismos cuya existencia se desconocía. Estos restos han sido tratados para su conservación. Así pues, se eliminaron las cargas bajo las que se situaban con todas las prevenciones técnicas que exigía la presencia de los restos pictóricos detectados.

Los pavimentos

Se desmontó el pavimento del ábside, recolocándose sobre una base drenante para facilitar su saneamiento. Al fondo del ábside se situó un basamento de piedra, a modo de banco ceremonial, al objeto de poder ocultar parte de la cimentación del muro este de la iglesia que quedaba sin poder evitarlo a la vista en el interior del templo.

En la nave principal se procedió igual, desmontando el pavimentos de piezas de hormigón y colocando un nuevo suelo de losas de piedra caliza, también sobre una base drenante para conseguir su saneamiento.

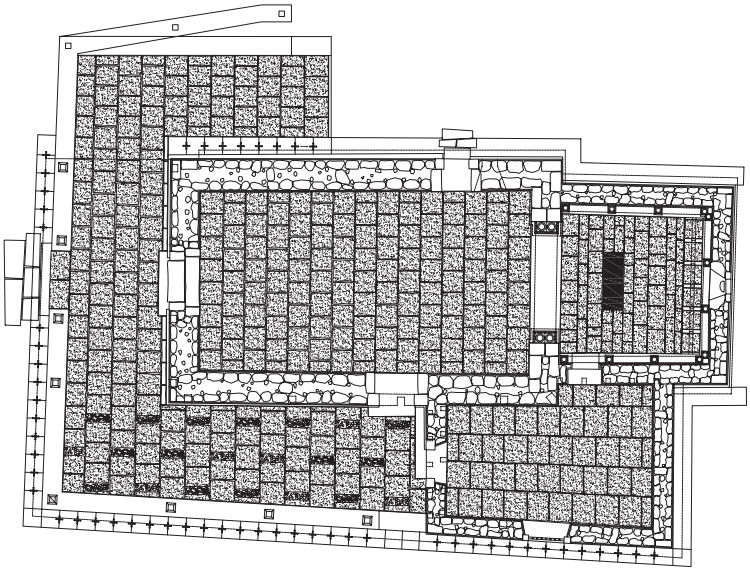
Con los pavimentos de la sacristía se actuó de igual modo sustituyendo las piezas de hormigón existente por otras adecuadamente moduladas y trabadas de piedra caliza. En el cabildo, se desmontó el pavimento existente, y se volvió a colocar siguiendo los modos y etapas constructivas que estaban presentes.



Capilla absidial durante el proceso de restauración. Foto: Manuel García García.

Nuevos capiteles y soportes del cabildo. Foto: Manuel García García.





Planta baja.
Plano: Manuel García García.



Interior de la iglesia visto hacia la cabecera una vez finalizada la intervención. Foto: Jaime Santullano.

ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS

En 1983 había tenido lugar en el edificio una obra de restauración que afectó al interior de la iglesia, sacristía nave y cabildo. La aparición de vestigios arqueológicos en una fase avanzada de la obra motivó una intervención de urgencia dirigida por el profesor Javier Fortea. Parece que todavía pudieron documentarse algunos cortes estratigráficos, apreciándose igualmente la existencia de varios muros adscritos a distinta cronología así como la aparición de la caja de un sarcófago, pisada por la fachada sur de la iglesia actual, en cuyo interior se encontró una moneda.

Para proporcionar una solución efectiva a los problemas de estabilidad que acusaba el edificio se procedió por un lado a la realización de seis calicatas en los alrededores del templo, tres de las cuales (las más próximas) demostraron la presencia de tumbas de lajas, permitiendo así acotar la extensión de la necrópolis medieval pero imposibilitando el reconocimiento completo del subsuelo. La realización de estos sondeos corrió a cargo del arqueólogo Fructuoso Díaz. Posteriormente, en el año 2003 se realizaron dos nuevos sondeos en el cabildo del edificio con el fin de determinar toda la secuencia estratigráfica y obtener un perfil geológico completo que permitiera proponer de manera definitiva una solución; sin embargo la aparición de algunas tumbas llevó a la dirección facultativa a detener los trabajos.

Sería en el año 2005 cuando se emprendió el proyecto de restauración y conservación definitivo contemplándose entonces una actuación arqueológica extensiva y previa planteada en función de la propuesta arquitectónica prevista dentro del proyecto de restauración y conservación de la iglesia.

Este proyecto incidía fundamentalmente en tres aspectos que podían albergar ciertos compromisos arqueológicos:

1) Actuaciones en la cimentación: realización de zanjas drenantes perimetrales y creación de una plataforma de estabilidad mediante un sistema de pilotaje excavado a gran profundidad. Esta actuación se centraba fundamentalmente en el ámbito del cabildo (fachadas norte, oeste y sur).
2) Actuaciones en la estructura: una vez concluida la intervención anterior se procedería a reconstruir otra vez el cabildo.
3) Red de saneamiento y drenaje: apertura de zanjas drenantes dispuestas perimetralmente a las fachadas de la iglesia, sacristía y muros de apeo.

Por último en el interior del templo estaba previsto la retirada del solado actual y el rebaje en unos 40 cm de la cota del suelo.

Interior de la iglesia

Se procedió a retirar el suelo de baldosas de hormigón de la nave y sacristía colocado tras la intervención de 1983. En la nave, intercalado en el suelo, se había restituido con piedra arenisca la trayectoria del muro más antiguo, reconocido por el profesor Fortea, con dirección O-E. Previamente al levantamiento del suelo se dibujó este muro restituido en el solado a escala 1/20, por si la dirección de obra decidía volver a colocarlo en su lugar, hecho que se desestimó en el último momento. Tras retirar las baldosas en la nave, se procedió a rebajar el suelo unos centímetros. Todo este espacio había sido removido en 1983, con lo que la actuación aquí realizada sólo afectó a la capa de rellenos que se habían depositado en aquellas fechas. Sin embargo se practicaron dos pequeños sondeos abiertos sobre los rellenos en paralelo a la fachada sur del templo, buscando el muro descubierto por Fortea. Uno de ellos se abrió en la zona oeste de la nave y el otro al pie del apoyo del arco toral sur.

Trabajos arqueológicos en el exterior del templo. Fotos: Manuel García García.





Constatada la preexistencia del muro, no se rebajó más en este espacio, salvo una pequeña zanja de drenaje que partiendo del ábside salía al exterior de la iglesia por debajo de la puerta norte de la nave. Esta zanja fue abierta en la capa de rellenos de 1983.

En el ábside se desmontó el altar realizado en ladrillo moderno sobre lecho de hormigón y se retiró el solado de piedra, previamente numerado para ser posteriormente restituido. Bajo las piedras se encontró una potente capa de arenas y grijo sobre la capa de tierra revuelta en 1983. Aquí se hizo un pequeño sondeo coincidiendo con la esquina nordeste del ábside y el arco toral norte, hasta llegar al nivel geológico de gravas, arenas y cantos de río sobre el que se cimienta la iglesia. Esta capa aparecía por debajo del nivel de revuelto de 1983. En la zona sureste del ábside, bajo la capa de arena de obra, aparecieron varias piedras sujetas a una orientación O-E que tras su limpieza mostraban una continuidad evidente con el muro antiguo descubierto por Fortea. Este muro ahora descubierto estaba pisado por el apoyo del arco toral norte, tratándose de la evidencia constructiva de un edificio anterior al actual, de menores dimensiones y de época altomedieval. A su vez, entre la fachada sur de este muro y el muro sur de la iglesia se reconocieron dos enterramientos en tumba de lajas con losas de cubierta, conservados de manera muy precaria, debido a la continua inundación del terreno como se pudo comprobar durante la excavación.

En la sacristía se retiraron las baldosas y una capa de gravas superpuesta a otro nivel de escombro totalmente removido que cubría una cimentación arrasada de un muro alineado con la esquina sureste de la nave que guardaba una dirección S-N. Con el fin de determinar la antigüedad del muro se realizó otro sondeo en el que se reconocieron algunas tumbas y con el que se confirmo la modernidad del cimiento y la ausencia de relación de éste con el muro altomedieval del interior de la iglesia.

Exterior de la iglesia

La excavación del cabildo fue extensiva ya que se vació todo el espacio contenido entre los muros del porche y las fachadas del templo, alcanzando profundidades que oscilan aproximadamente entre los 100-185 cm con respecto al umbral de la puerta oeste de la iglesia. La zona sur y suroeste del porche denotó una estratigrafía muy similar, acusando en superficie las huellas de las intervenciones de 1983. Por debajo se constató la presencia de un antiguo empedrado, del que se conservaban muy pocas piedras, sobre una potente capa de arenas vinculada ya a la erección del muro del porche de época moderna, asociado desde el punto de vista temporal a la edificación de la sacristía, con la que aparece trabado. Esta capa de arenas fue cortada por la fosa de un osario (probablemente finales del s. XVII-XVIII) situado en la esquina sureste del pórtico, cuya profundidad alcanza a la misma capa de enterramientos medievales. Esa capa de arenas se deposita sobre un nivel orgánico de tierra oscura que cubre y traba las tumbas. Se documentan varios enterramientos reaprovechando antiguas tumbas de lajas, que en su mayoría aparecen desmanteladas parcialmente, a veces con reutilizaciones sucesivas, coetáneas al edificio actual. En el caso de las tumbas excavadas, éstas se disponen cortando el nivel geológico, si bien una vez descartada cualquier afección de la obra sobre las mismas, muchas de ellas no se llegaron a excavar.

La zona noroeste del pórtico ofreció un mayor grado de alteración en los niveles superficiales. Bajo el pavimento de piedras, la capa de gravas y arenas de obra revela la huella de la intervención de 1983, así como la realización de alguna zanja u hoyo cuya función no alcanzamos a averiguar. Junto a ello se documentó la presencia de una red de drenaje reconocida en los

Enterramiento aparecido durante la excavación arqueológica realizada en la capilla absidial mirando hacia la nave central. Foto: Manuel García García.



sondeos realizados en 2003, que recorría en paralelo la fachada norte de la iglesia atravesando el cimiento del muro oeste del porche. Ésta desembocaba en la plazuela y se trazó cortando toda la estratigrafía detectada hasta el mismo nivel de tumbas, salvo el nivel superficial bajo el enlosado.

Se deduce la existencia de un pavimento muy mal conservado y la pervivencia de un cimiento de muro en sentido N-S, en la zona norte del cabildo que servía de apoyo a un espacio en altura con escalera desde el porche, que permitía acceder a la tribuna a través de un amplio vano abierto en la fachada norte, desmontado en los años ochenta. A su vez, se constata la existencia de dos osarios más, uno de ellos en la mitad noroeste del porche desde la puerta oeste de la iglesia. Ocupa toda la superficie del cabildo en este punto, y corta la estratigrafía original hasta el nivel geológico. Igualmente se reseña la presencia de algunas tumbas medievales sin lajas, o sólo con alguna laja con restos óseos pisados por el cimiento del muro del porche y algo afectadas por el corte de la fosa del osario. De forma aislada se reconoce la presencia de dos fosas excavadas en la tierra virgen a bastante profundidad, cuyos restos parecen apuntar a una fecha previa a la iglesia actual, situadas en la zona oeste del cabildo. El otro osario se sitúa en el límite este del porche norte y la zona de paso al antiguo cementerio, espacio que no fue excavado. Se documentaron dos fosas, la inferior corta al nivel de enterramientos bajomedieval que fue excavado parcialmente. En la esquina noroeste del porche se conservaban algunas tumbas de lajas casi arrasadas, que habían sido reutilizadas en ocasiones sucesivas.



▲ *Tumbas aparecidas en el exterior de la iglesia durante las excavaciones arqueológicas. Foto: Manuel García García.*

En toda el área excavada del cabildo no se constató ninguna evidencia constructiva que pudiera ponerse en relación con un templo más antiguo. Solo se pudo documentar una secuencia de osarios de época moderna, que se solapan a una importante presencia de enterramientos bajomedievales, y lo que parecen enterramientos en fosa en mal estado de conservación de época altomedieval.

Se han recuperado varias monedas en estratigrafía, y algún objeto de metal que están siendo restaurados, lo que permitirá una aproximación cronológica más precisa. Además se recogieron varios fragmentos cerámicos en proceso de estudio.

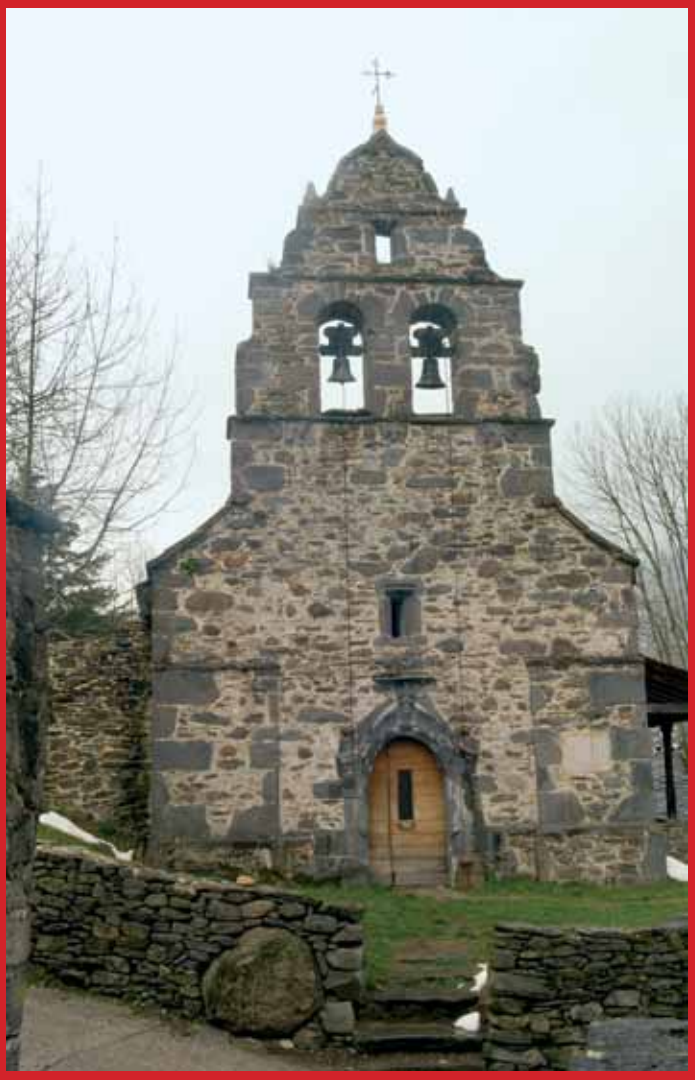
Por lo que se refiere a las zanjas de drenaje, éstas se trazaron coincidiendo en la mayoría de los casos con el trazado de los drenajes de 1983. Así ocurrió en la zona de la fachada sur de la sacristía y del muro del cabildo. En la esquina suroeste del porche la zanja avanza en dirección sur hacia el río coincidiendo con el drenaje de la década de los ochenta. Sólo en la fachada oeste del porche la zanja se desplazó unos centímetros de la trayectoria antigua.

En este punto se localizaron algunos enterramientos que fueron excavados en su totalidad. Mantienen las mismas características en cuanto a forma, posición estratigráfica y cronología que las tumbas bajomedievales excavadas al interior del porche.

Texto realizado a partir de la memoria histórica de Miguel Cimadevilla Rodríguez, el informe arqueológico de Rosario Suárez Vega y el proyecto básico y de ejecución redactado por Manuel García García.



▲ *Capiteles del arco de triunfo una vez terminada la restauración. Foto: Jaime Santullano.*



IGLESIA DE SANTA MARÍA DE MONASTERIO DE HERMO

CANGAS DEL NARCEA



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. La restauración del templo se desarrolló en dos fases en los años 1998 y 2004. La restauración de las pinturas murales se prolongó hasta 2006
- Inversión total: 452.684,3 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez
- Director de ejecución: Fernando Martínez Buschek
- Restauradora de las pinturas murales: Montserrat Álvarez Fernández. El equipo técnico de restauradores que participó en la obra estuvo formado por: Ana Begoña González Iglesias, Andrea Menéndez Fernández, Elisa Carballo Bayón, Eva Alarcia Ayarza, Joseba Fernández Pérez, Josune Ruiz Carrillo, María José Rodríguez Pinilla, Patricia López Sierra, Sandra Domínguez Vecino y Vanesa Valcarce Álvarez
- Arqueólogo responsable del seguimiento de las obras: Fernando Gil Sendino, en la primera fase y David Flórez de la Sierra, en la segunda
- Empresa contratista: Sedes, en la primera fase y Canastur, en la segunda

RESEÑA HISTÓRICA

La iglesia de Santa María de Monasterio de Hermo, declarada Bien de Interés Cultural en 1982, tiene una larga historia que se remonta, al menos en lo que a las referencias documentales se refiere, al año 853, con motivo de una donación a la iglesia de Oviedo.

Los restos conservados de la iglesia responden al típico modelo de templo románico del área de Cangas del Narcea: nave única cubierta con bóveda de cañón apuntado, ábside semicircular precedido de tramo recto cubierto por bóveda en cuarto de esfera y cañón apuntado, separados ambos espacios por un arco de triunfo; presentando además el inmueble accesos desde los lados oeste y sur. La parte más antigua de lo hoy conservado parece responder al siglo XIII, mientras que a lo largo de los siglos XIV y XV se suceden las pequeñas reformas (apertura de ventanas, modificaciones puntuales en la nave, añadido de cabildo y sacristía). En el siglo XVI se procedió a la decoración del presbiterio con pinturas murales, en lo que constituyó la última gran intervención en el templo (a la que seguirían en los siglos XVIII-XX diversas reformas por ejemplo en el imafronte, en la espadaña o en el pórtico).

Los materiales utilizados en la construcción son los típicos de la zona; mampostería de pizarra para los muros, sillería gris en vanos, cadenas esquineras y lajas de pizarra para la cubierta.

Foto: Jaime Santullano.



Escaleras de acceso al campanario y a la cubierta. Foto: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez.

Se conservan dos retablos barrocos del siglo XVIII. El del altar mayor, de cuerpo único con cinco hornacinas, contiene una imagen de la Virgen con el Niño del siglo XVI y un Niño Jesús del siglo XVII. El retablo del lado izquierdo, recoge la imagen de un Cristo Crucificado del siglo XVII. En la zona del ábside se conservan restos de pinturas murales.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Antes de acometer la intervención, en la estructura del templo se apreciaban fisuras y agrietamientos horizontales, principalmente en la bóveda de la nave, así como en la pared sur de la sacristía. En los niveles inferiores de las fábricas abundaban las manchas de humedad por filtración directa del agua de lluvia y por contacto directo con el terreno.

En la tribuna, la escalera de acceso presentaba evidentes síntomas de pudrición, carcoma, pérdida de material y desprendimiento de peldaños y zancas.

La cubierta no presentaba una pérdida excesiva de losas de pizarra, pero sí la rotura y desplazamiento de buen número de ellas, con la consiguiente falta de estanqueidad.

En cuanto a los revestimientos, en los suelos se observaba un parcheo de tablas superpuestas al pavimento original realizado en época reciente bajo uno de los retablos y junto a la pared norte del ábside. Idéntica solución se había practicado bajo el altar mayor, al superponer un entarimado de madera sobre la obra de fábrica del primitivo estrato.

El aspecto en general era de suciedad y abandono, pero salvo la pudrición o inexistencia de las dos o tres primeras tablas de cada calle, provocada por la humedad proveniente del costado norte, el resto del material se encontraba en aparentes condiciones de ser restaurado y reutilizado.

Por otro lado, la acción del tiempo había envejecido y debilitado los revocos de cal y arena de muros y bóvedas. También algunos vanos y carpinterías presentaban un avanzado estado deterioro y con los herrajes corroídos y desajustados.

La restauración de la iglesia de Santa María de Monasterio de Hermo se desarrolló en dos fases.

Estado previo a la intervención del imafronte y alzado sur del templo. Fotos: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez.





- La primera fase consistió en la subsanación de las deficiencias de conservación y de las alteraciones sufridas por el templo en los últimos tiempos, mejorando las posibilidades de mantenimiento futuro sin transformar su carácter previo. Se realizó la exhumación de restos del cementerio contiguos a la iglesia que aportaban humedades muy nocivas, con el seguimiento arqueológico de todas las actuaciones. Posteriormente se instaló un sistema de drenaje y se perfiló el terreno. Se sanearon los muros y se reforzaron las bóvedas, recolocando totalmente el enlosado y entramado de madera. Se realizaron restauraciones de paramentos y reposiciones de pavimentos.
- La segunda fase de la restauración incluyó la reparación de los solados de la iglesia, desmontando el suelo anterior y rebajando la cota del mismo en 25 centímetros (contando el proceso con la correspondiente supervisión arqueológica). El suelo volvió a instalarse una vez restaurado. Debe señalarse que quizás sea el pavimento el elemento constructivo más singular del interior del templo. Asimismo, se procedió a la reparación del estrado del altar mayor de sillería y a la consolidación y reposición del enlosado de acceso al coro.

Fue necesaria la reparación de cargas interiores, picando las existentes y reponiéndolas con morteros bastardos, la limpieza de impostas y jambas con polvo de vidrio micronizado y la realización de catas y análisis estratigráficos de las cargas interiores.

El coro se reconstruyó incorporando una escalera metálica de caracol y una plataforma en madera de castaño.

Las puertas de entrada al templo han sido sustituidas por otras de madera de castaño al igual que la de acceso a la sacristía. En las ventanas se colocó carpintería metálica.

La modernización de la instalación eléctrica y de iluminación supuso la retirada del poste de acometida aérea situado en el interior del recinto frente a la entrada principal, de la luminaria fuera de uso situada en la parte alta del imafronte y el desmontaje de todos los elementos integrantes de la instalación interior.



▲ *Hallazgo de un nuevo contrafuerte en la cara norte. Foto: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez.*

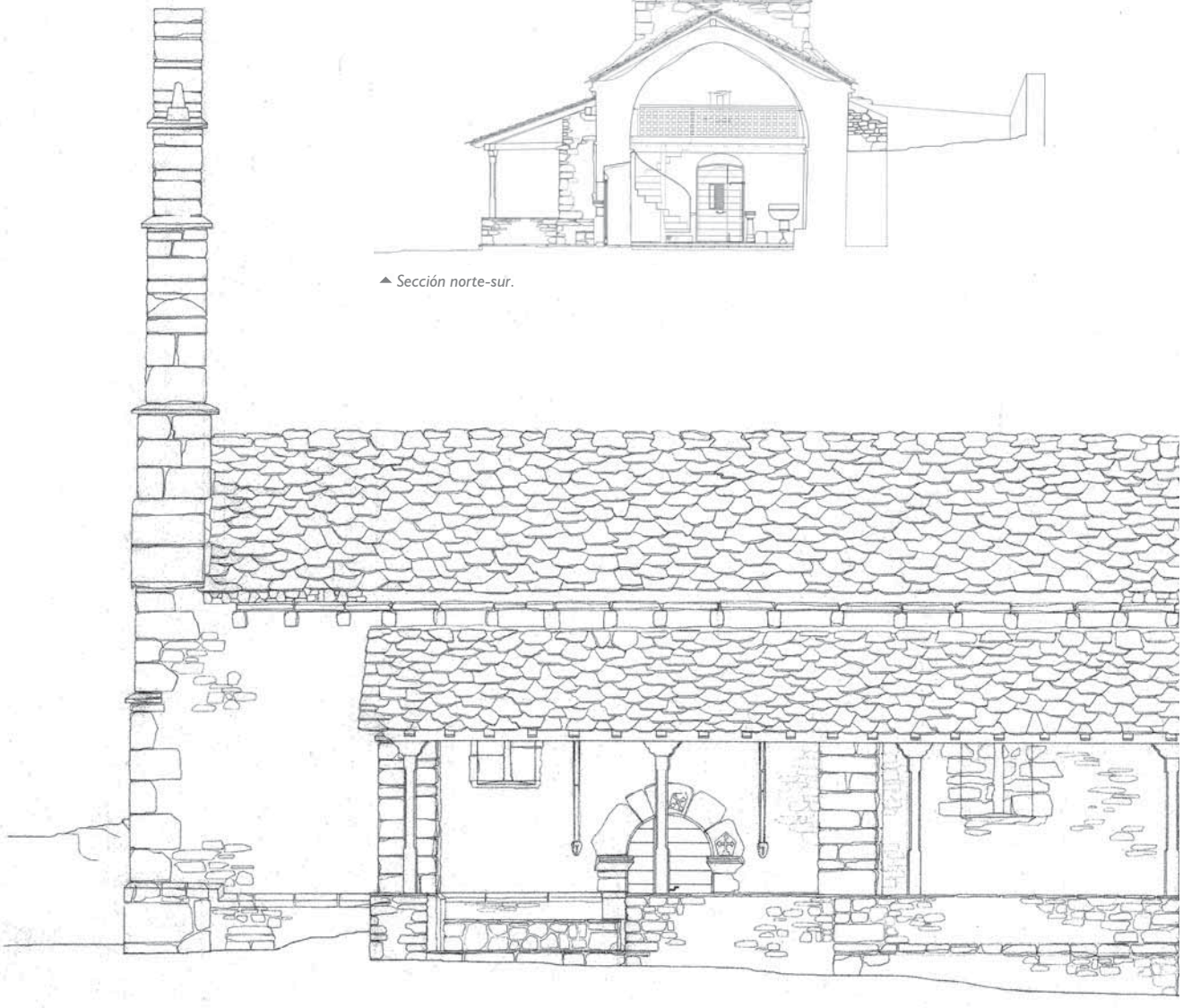
Vistas del interior del templo antes de la actuación de restauración. Fotos: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez. ▼

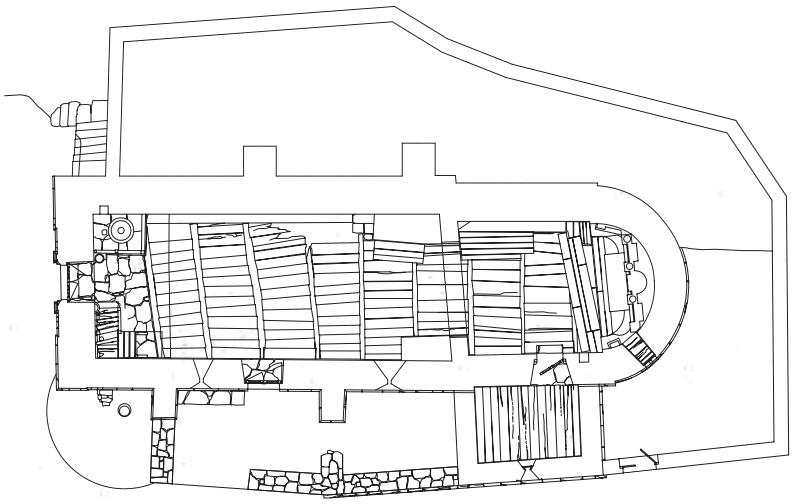




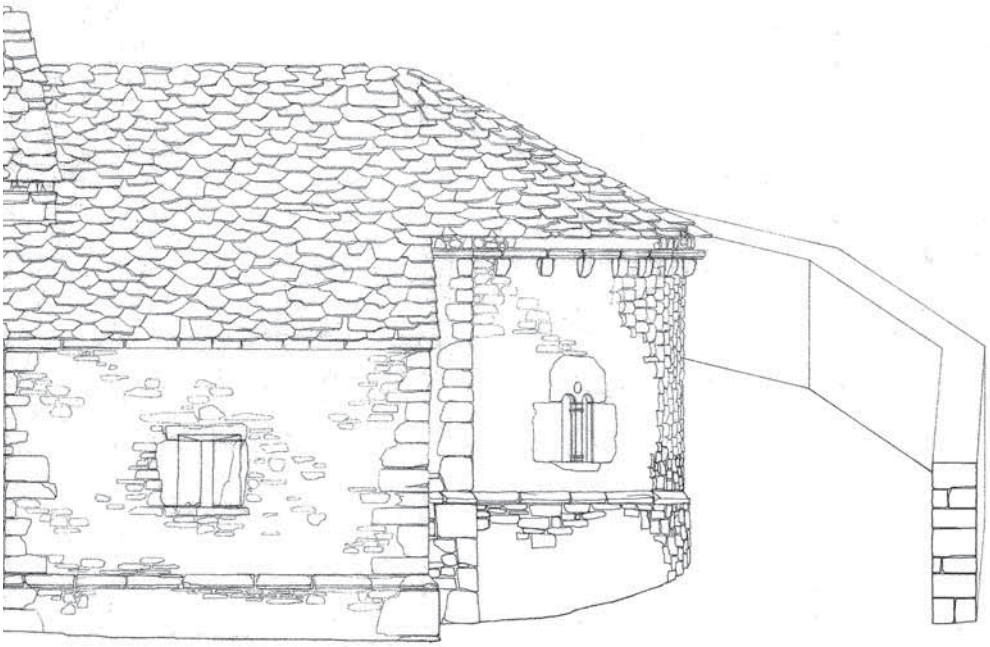


▲ *Sección norte-sur.*





Planta.



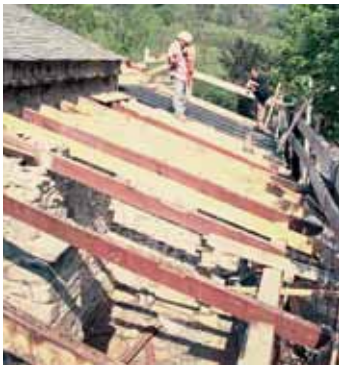
Alzado sur.

Planos: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez.





▲ *Actuación en la cubierta de la nave. Fotos: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez.*



▲ *Obras en la cubierta del pórtico. Foto: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez.*



▲ *Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.*

En cuanto al mobiliario se fabricó un altar de madera de castaño acorde con la dignidad de la iglesia, así como cinco bancos con reclinatorio y se procedió a la restauración del yugo de las campanas.

En el transcurso de la restauración de las pinturas murales se pudo apreciar la existencia de humedades localizadas en distintas zonas de la iglesia. Una vez examinado el edificio y dado que en la primera fase de la restauración la cubierta había sido impermeabilizada, se detectó que las humedades eran producidas por filtraciones a través de la escalera adosada al costado sur del templo. Para subsanarlas se procedió al desmontaje de esta escalera de piedra exterior, impermeabilizando su fábrica y volviendo a montarla en su posición original, adecuando la pendiente del peldañeo que hasta entonces desaguaba contra el edificio. Se descartó por completo suprimir esta escalera de acceso al campanario, al tratarse de un elemento caracterísitico del edificio, a cuya imagen está fuertemente ligado.



▲ *Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.*

SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LAS OBRAS

Las intervenciones se efectuaron en la totalidad del espacio interior de la edificación y en un pequeño espacio exterior, al Norte del edificio. En ambos lugares, se localizaron estructuras de gran interés, sin embargo, la presencia de materiales arqueológicos asociados fue reducidísima, limitada a fragmentos cerámicos de cronología sub-actual.

Excavación interior

El espacio de la nave del templo fue excavado por completo en las primeras semanas de trabajo; el seguimiento arqueológico que se efectuó, permitió localizar dos osarios, inmediatos a los muros principales de la edificación (eje mayor de la nave) y muy próximos al acceso principal: el primero de ellos, albergaba los restos de 11 individuos, adultos y en un estado de conservación desigual; el segundo osario, de mayor extensión, contenía restos de 52 individuos adultos y 6 niños.

Estos dos osarios, responden a una necesidad de reorganizar el espacio funerario del interior del templo, una vez que se coloca el pavimento de madera ahora rehabilitado, obra ejecutada en el ecuador del s. XIX; de este modo, los enterramientos preexistentes, son alterados y los restos óseos colocados en sendas acumulaciones u osarios. Debido a este proceder solo aparecen los restos de mayor tamaño o relevancia: cráneos, extremidades inferiores y superiores, caderas y alguna vértebra, no encontrándose restos de menor tamaño, como costillas, falanges o denticiones.

En el presbiterio (zona de la cabecera-ábside), ante la posibilidad de localizar estructuras constructivas de mayor relevancia, se procedió a marcar dos sondeos que fueron excavados hasta el sustrato geológico, mediante metodología arqueológica.

- Sondeo 1: Permitió la localización de 4 enterramientos en fosa simple (excavada en la tierra, sin presencia de lajas o cualquier otra estructura que delimite la tumba). Todos los cadáveres presentan idéntica disposición: cabeza al O. y pies al E.; los brazos se disponen sobre el tronco con las manos entrelazadas, siguiendo la costumbre cristiana de épocas medieval y moderna.

  La cronología de este espacio funerario es desconocida, por carecer de materiales arqueológicos asociados capaces de proporcionar una fecha de uso, pero ha de ser previa a las reformas borbónicas del s. XVIII, que obligan a realizar los enterramientos fuera de los templos por motivos higiénicos y sanitarios.
- Sondeo 2: En este caso se vieron confirmadas las evidencias de reutilización del espacio de inhumación, que ya se habían intuido en los trabajos del Sondeo 1. Se observó la presencia de dos zanjas que cortaron un par de tumbas en fosa, cuyos restos óseos aparecen dispersos.

  Pero en esta zona del costado Sur del templo existieron más tumbas que fueron cortadas por una zanja que se efectuó a principios de la década de los ochenta —siglo XX—, con el fin de disponer un recalce de hormigón al muro Sur. Esta actuación trataba de corregir los efectos sobre el muro de los empujes del terreno, desde el costado norte del edificio.

Ambos sondeos se realizaron hasta agotar las posibilidades arqueológicas, alcanzando el nivel geológico de arcillas de disgregación de la roca madre y la propia roca.

Enterramiento aparecido durante el seguimiento arqueológico de las obras. Foto: David Flórez de la Sierra.



Excavación exterior

Al exterior del templo, se realizó una actuación bastante modesta, encaminada a documentar las tareas de desmontaje y sustitución de la vieja escalera de mampostería que daba servicio a la cubierta y la espadaña. Al retirar la vieja estructura, se observó la cara externa de un nuevo contrafuerte (estructuras de sillar y sillarejo que se adosan en los costados exteriores del templo para descargar empujes).

En este caso, se desconocía su existencia, debido a que había de encontrarse semi-derruido en el momento en que se construyen las escaleras (en el s. XVIII, coincidiendo con la nueva fachada, tal como apunta una inscripción en la portada del templo), por lo que la escalera se adosa y cubre parcialmente al contrafuerte. La posterior construcción de la tapia de cierre del cementerio exterior, ocultó cualquier evidencia de este poderoso contrafuerte, que las tareas arqueológicas han permitido documentar y preservar.

Hallazgo de un nuevo espacio funerario

En el transcurso del control del picado de cargas de los paramentos interiores, para proceder a la corrección de humedades y al re-aplique de cargas saneadas, se observó la existencia de una grieta, en forma de arco, en el muro Norte del edificio. La retirada de estas cargas de mortero de cal permitió el descubrimiento de un nuevo espacio funerario: un sarcófago bajo arcosolio de bella sillería.

En el interior del sarcófago se hallaron restos de tres individuos: un hombre y una mujer adultos y un niño de edad no superior a dos años.

Los restos del hombre aparecen en posición secundaria y lateral (salvo el cráneo que descansa en posición original), lo mismo sucede con los del infante; tan solo el cadáver de la mujer se presenta en total conexión.

Posiblemente se trata del enterramiento de una familia, en el que los pocos restos infantiles aparecidos fueron trasladados en un momento posterior. Estaríamos ante algún tipo de patronazgo que diera derecho al enterramiento en tan noble lugar. La familia pudo acabar en un momento posterior cayendo en desgracia con los entes eclesiásticos parroquiales, que deciden tapiar el enterramiento desapareciendo así la lauda sepulcral que hubo de cubrir la tumba.

Texto realizado a partir del proyecto básico y de ejecución elaborado por Carlos Ignacio Marqués Rodríguez y de la memoria arqueológica de David Flórez de la Sierra.

Excavación arqueológica en el interior del templo. Foto: David Flórez de la Sierra.



Sarcófago en el interior de la iglesia de Santa María. Foto: David Flórez de la Sierra.





RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Monserrat Álvarez Fernández

CONTEXTO HISTÓRICO

La práctica muralista durante el siglo XVI y hasta el primer cuarto del XVII, en Asturias y especialmente en el suroccidente, era un género en plena vigencia. Aunque con marcadas diferencias o calidades, la profusión de estas manifestaciones define el panorama artístico asturiano durante este periodo moderno, destacando en importancia los proyectos que desarrolla el maestro de Celón en el segundo tercio del XVI.

La gran superficie de pintura mural recuperada en la iglesia de Sta. María de Monasterio de Hermo se adscribe a este periodo y puede datarse tras la producción del maestro de Celón, en el último cuarto del s. XVI. El ámbito al que se circunscribe la obra posibilita la traducción de un estilo que destaca: El uso de modelos arcaizantes, tipologías fieles al tipo demandados por el culto y fervor popular. La falta de estudio de la perspectiva, en el sentido renacentista, mostrando importantes limitaciones técnicas. La escasa modulación en el tratamiento del color, e incorrecciones en el dibujo que diseña desproporciones, hieráticas formas y macizas volumetrías.

Pero además, en los paramentos de la iglesia planteando un uso histórico de estas prácticas decorativas, se conservan vestigios de frescos realizados con anterioridad a la gran superficie mural datada.

Tramo recto del muro sur del presbiterio, antes y después de la intervención. Fotos: Monserrat Álvarez Fernández.





DESCRIPCIÓN DE LOS ORIGINALES

Elementos constitutivos y exámenes técnicos

El estudio de la obra se planteó desde el análisis de exámenes globales o de superficie y estudios físico-químicos realizados en los laboratorios con metodología y equipo humano: Andrés Sánchez Ledesma e Ismael González Seco, Arte-Lab S. L. Madrid.

- Estudio de las micromuestras mediante microscopía óptica con luz incidente y trasmitida. Lente micrométrica de objetivo de 10 X / 0,25.
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).
- Cromatografía de gases - espectrometría de masas (GC-MS).
- Microscopía electrónica de barrido - microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM - EDXS).

Departamento de Química Analítica de la Universidad del Pais Vasco UPV/EHU (U.D.P.S. Parque Tecnológico de Zamudio, Vizcaya) Dr. Juan Manuel Madariaga, Kepa Castro, Maite Pérez y Maite Maguregui

- MicroFluorescencia de Rayos-X
- Espectroscopia Raman

El soporte de las pinturas en su mayor extensión presenta una fábrica irregular de aparejo de pizarra, piedra y enfoscado. En el arco de triunfo, sillares lisos de pizarra y mármol en el trazado alto. En el arco absidial, sillares de pizarra, arenisca y tobas.

Pictóricamente todos los desarrollos murales hallados en el templo se ejecutan técnicamente al fresco. Todos los morteros originales refieren como elemento determinante en su composición la calcita o carbonato de cal-

cio. Compositivamente las variaciones se sitúan en la elección de las cargas, en base a silicatos o tierras y en el número de estratos que les caracterizan.

En el testero, el fresco de temática mariana practicado en los paramentos del presbiterio y arco de triunfo muestra la confección de una superficie mural de carácter irregular, a partir de tres aplicaciones de mortero, constituidas por carbonatos de calcio y silicatos que van decreciendo en proporción, según se asciende en el nivel de estrato. La particularidad que presenta el mural del paramento de la bóveda de la nave, aquel dedicado a Cristo, atiende a la presencia de una última aplicación con carácter de tendido. Constituida íntegramente por carbonato de calcio y dispuesta sobre el conjunto estratigráfico de los tres morteros identificados, tal vez en un refinamiento técnico o como resultado de las exigencias impuestas en el momento de la ejecución del mismo. Esta composición conserva el registro de pontatas y el recurso de dibujo inciso o esquema preliminar que marca sobre el enlucido finos surcos.

La figuración se realiza mediante un dibujo previo de trazo ocre, aplicado con brocha sobre el intonaco o intonaquino. Los volúmenes se conforman a partir del uso prioritario del dibujo frente a un estudio exhaustivo del color. Los planos de luz se destacan mediante el uso de blanco.

En el presbiterio, en el muro norte de tramo recto, la superficie del plano-fondo del arcosolio conserva un fresco. El análisis determinó dos estra-





▲ *Escena de la Santa Cena. Fotos:*
◀ *Monserrat Álvarez Fernández.*





▲ *Escena del Juicio Final. Fotos:*
◀ *Monserrat Álvarez Fernández.*

tos de mortero compuestos por carbonato cálcico y tierras que decrecen en la última aplicación, sobre la que se disponen las policromías. En un corte estratigráfico inferior al estrato de originales que decora los muros de tramo recto en este paramento de orientación norte, se hallaron restos de una decoración practicada sobre dos estratos de mortero; el primero constituido exclusivamente por calcita y trazas de cuarzo y el segundo sobre el que se disponen las policromías compuesto por carbonato cálcico y tierras.

Cromáticamente, a excepción de un pigmento negro de manganeso de carácter residual hallado en el arco del ábside subyaciendo a la decoración original; el negro utilizado en los murales se corresponde al negro humo, carbón. Entre el resto de proyectos existe una paleta común que se corresponde con el uso de rojo de bermellón, amarillo ocre y negro humo. En el mural del arcosolio, además se determinó; tierra roja, oxido de hierro. En la bóveda del presbiterio a los anteriores añade el uso de calcita como pigmento blanco. Y en la bóveda de la nave además de los referidos, se pudo determinar azul índigo.

TIPOLOGÍAS ICONOGRÁFICAS

En la bóveda del presbiterio la superficie pictórica se distribuye en dos niveles mediante el trazado de una greca. Simbólicamente el tramo alto lo ocupa una representación de la Bóveda celeste. Colmada de estrellas y nubes, dispone simétricamente al sol y a la luna en cuarto creciente. Remata al ciclo ejecutado en los paramentos de arranque y compuesto por cuatro escenas yuxtapuestas por la greca a un nivel: Dos en cada orientación, con dimensiones aproximadas de 1,65 por 1,54 m. en la norte y 1,62/1,70 m. por 1,45 m. en la sur. El plano inferior se completa con un zócalo que compositivamente refuerza la relación de las cuatro escenas.

El contenido de este Ciclo presenta la narración de los episodios de la leyenda de la Vida de la Virgen, desde su nacimiento hasta los desposorios. Se corresponde con los conceptos de Inmaculada Concepción y Maternidad Virginal. Traslada temáticas y estilos que permiten el reconocimiento de un proyecto original que destaca la relevante función de las fuentes de narración extracanónicas en tres de los cuatro episodios representados, y que coinciden con la tipología iconográfica desarrollada en el arte occidental dedicado a la Virgen, antes del nacimiento de Jesús, propias de los siglos XIV, XV y de las dos primeras décadas del XVI. El fresco presenta en un recorrido histórico y biográfico del tema: El Abrazo en la Puerta Dorada. Iconografía que simboliza la milagrosa e Inmaculada Concepción de María, plenamente extendida y arraigada en la baja edad media. En esta representación, en un uso tradicional de la imagen aparecen todos los elementos iconográficos de la escena que encierran significados simbólicos: El arcángel san Gabriel planea sacralizando el encuentro emocionado de los dos esposos en la Puerta Dorada, símbolo que la tradición del s. XIV identificaba con la Puerta del Paraíso.

La devoción mariana tendrá como corolario el culto a sus padres, Joaquín y Ana y a su esposo José. La imagen de santa Ana enseñando a la Virgen a leer y comprender el Antiguo Testamento, aunque apareció inicialmente en el s. XV, despertó gran interés popular a partir del s. XVI. Carece de fundamento bíblico y entra en contradicción con la Leyenda y el relato de los apócrifos, que sitúan la educación durante su estancia en el Templo, que inicia a los tres años. La tarea compositiva desarrollada en Hermo presenta la escena de la Educación de la Virgen mediante las enseñanzas de santa Ana y la visión apócrifa de la Presentación de la Virgen en el Templo literal a las fuentes. La Virgen asciende los quince peldaños que se corresponden a los

Pie de foto pendiente.
Foto: Jaime Santullano.



quince Salmos Graduales o cantica graduum, hasta el Templo, donde le espera el sumo sacerdote Zacarías.

Según la Leyenda, cuando María alcanza la edad de catorce años, abandona el Templo en cumplimiento con la ley de Moisés para desposarse. La escena de los Desposorios en Hermo presenta ante dos testigos y en un clásico eje ternario; al oficiante que les bendice, a María y a José en una unión conyugal de Conjunctio mannum.

El arco de triunfo conserva en dos de sus caras decoración de despiece de sillería, continuando el planteamiento ejecutado en los muros de tramo recto del presbiterio, donde aparece rematado por una greca de roleos de sencillo diseño y bolas en la imposta.

Precediendo al Ciclo dedicado a Cristo y desde la nave, el arco de triunfo conserva tres figuraciones de una larga tradición. En la orientación sur con unas dimensiones aproximadas de 0,87 m. por 2,20 m. el paño externo de la pilastra conserva la iconografía de San Miguel tipificando "a la victoria alada; al héroe luchando contra la bestia" y "al Hermes Psychopompos". En estas atribuciones, sostiene la balanza con las almas, mientras empuñando una lanza, vence al Mal. Simétricamente a este arquetipo, en el paño externo de la otra pilastra de 0,96 m. por 2 m. un Monarca de maciza volumetría, atribuido con atavíos y vestimentas de clara raigambre medieval, establece simbólicas relaciones. Se presenta dispuesto sobre zócalo de idénticas características al del ciclo mariano y destaca mediante el atributo de la flor que porta en su derecha, la pureza de la Virgen. En un plano superior y en esta orientación norte, se conserva un tercio aproximado del original del paramento del arco, que acoge la representación de la Muerte. En el plano doctrinal, el pensamiento cristiano destaca la omnipresencia de este tema y a finales del siglo XV, juega un papel principal entre las "cuatro postrimerías", precediendo al juicio, al cielo, al infierno y a la gloria. En los siglos XVI y XVII, se convierte en un motivo de decoración clásico a la entrada de las iglesias parroquiales. La Muerte de Hermo, aparece rematada por una Flor de acanto dispuesta transversalmente y límite en la superficie mural recuperada en este tramo. Motivo vegetal que aparece bajo otro tratamiento estético en el arco absidial decorando la totalidad de su arquitectura y que entró en la historia del arte como iconografía o motivo del capitel corintio.

El mural ejecutado en el testero, arco de triunfo y el practicado en el paramento norte de la bóveda de la nave, completan contenidos místicos. Presen-





▲ *Bóveda del presbiterio. Fotos:*
◀ *Monserrat Álvarez Fernández.*

tan en última instancia a la Virgen, como camino de Redención, y así en el Juicio Final, en la deesis aparece coronada en atribución de su reinado celestial.

El mural de 1,80 m de alto que se conserva en el paramento norte de la bóveda de la nave, ejecutado a partir de la cornisa y acotado originalmente en su desarrollo longitudinal, yuxtapone a un nivel mediante greca, dos escenas claves del Ciclo de la Pasión: La Última Cena de 3,20 m y el Juicio Final de 2,80 m.

La Santa Cena representada se corresponde al modelo histórico, aquella que muestra la traición de Judas el Iscariote. Este modelo iconológico pierde vigencia institucional en la segunda mitad del s. XVI, primando a partir de entonces la representación de la Santa Cena simbólica o sacramental.

La escena del Juicio Final plantea formalmente a partir de un esquema básico el tema del Segundo Advenimiento, con un tratamiento análogo a la temática difundida a través de grabados anglo-germanos del norte de Europa en el s. XV. La escena sin grandes artificios dispone un gran escenario cósmico definido por la perspectiva teológica donde presenta a Cristo-Juez apocalíptico, con la vara de azucenas a su diestra y la espada a su siniestra. En maistas domini, sobre el arco iris, testimoniando en deesis, su Segunda Venida. Triunfante ante el Juicio Final que discurre organizadamente en el plano inferior.

Además de lo mencionado, considerar que la mayor superficie de contenidos artísticos o pinturas murales se conserva en los paramentos de orientación norte. Y así en el muro norte del tramo recto del presbiterio, aislado, un mural practicado en el plano-fondo del arcosolio plantea una composición a tres niveles. Plano inferior, rojo monocromo. Seguido por una decoración que se advierte seriada, con greca geométrica roja combinada con negro. Y en el plano superior, una esquemática iconografía del descendimiento o desenclavo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS ORIGINALES

Ocultos bajo numerosos estratos de diferente naturaleza y en grosores variables; encalados, yesos, cementos y repintes: Hallamos unos originales que sumariamente combinaban importantes problemáticas:

- Fracturas y fisuras. Pérdidas materiales de importante alcance que afectaban al conjunto estratigráfico original a diferentes niveles y al soporte, remplazadas por cargas ajenas.
- Áreas colapsadas: Pérdidas de cohesión y adhesión de los originales a diferentes niveles.
- Irreversibles alteraciones derivadas de complejos procesos degradativos físico-químicos.
- Degradación y pérdida estructural del soporte pétreo que tiene su origen en el aporte continuado de sales sódicas y álcalisis, traducible en exfoliaciones, desplacamientos, disgregación y arenización.
- Y un estrato de policromías que en su práctica extensión manifestó una pérdida generalizada de carbonatación o del ligante, además de numerosas fisuras, desgastes y lagunas. En localizaciones mostró escamaciones, ampollas y crestas, caracterizando a una alterada y endurecida película pictórica que tenía como base un mortero disgregado.

La pérdida de estabilidad determinada en la estructura mural de la obra sitúa entre otras causas a los movimientos arquitectónicos sufridos en el edificio. Implementados por la acción de otros agentes causantes del deterioro derivados de un Medio expositivo adverso, biodegradaciones, patologías intrínsecas de la obra y a actuaciones humanas que redundaban en el pésimo estado de conservación de las áreas fracturadas y definían problemáticas en el resto de los paramentos, máxime teniendo en cuenta las vicisitudes históricas que soportó el monumento, con épocas de absoluto abandono.

Si atendemos a un mapa de patologías situaríamos la incidencia del factor de humedad por filtración: Coincidiendo con aquellas áreas fracturadas y en las zonas donde se constata la pérdida de empotramiento de la arquitectura. Causando importantes lagunas, riesgo de colapso o pérdida de estabilidad de la estructura mural en áreas próximas a las lesiones.

Los problemas del aporte de humedad por capilaridad se hicieron patentes en la orientación norte del edificio. Degradaciones incrementadas en estos procesos por las antiguas condiciones del templo, que presentó un importante nivel de soterramiento que trasladaba perniciosos contenidos del terreno aledaño, constituido en cementerio desde s. XIX hasta 1997, en la orientación norte y este del edificio.

Los paramentos de orientación norte además traducen una importante alteración de orden físico-químico, de carácter irreversible. En origen se relaciona con el aporte continuado y en alto índice de humedad por condensación, una fuente de calor directo y un contaminado medio expositivo, por presentar en superficie hollines atrapados en el proceso de cristalización o sulfatación de los carbonatos. Estas sulfataciones o eflorescencias convierten al estrato superficial afectado en superficies poco porosas, formando duras costras, altamente cohesionadas. Alteración que procuró lagunas o pérdidas iconográficas de gran alcance, a tenor de la importante extensión afectada en los paramentos de orientación norte, especialmente en el presbiterio.

Además en la obra una gran profusión de rizomas y raíces localizó una plena actividad biodegradativa de organismos vegetales superiores, especialmente en los paramentos del arco de triunfo y en la orientación suroeste de la bóveda del presbiterio. En el arco absidial se determinó otra biodegradación a partir de la presencia de oxalatos de calcio en los morteros.

Frente a la especial complejidad de las problemáticas halladas y descritas en los murales practicados en el presbiterio, arco de triunfo y nave: El fresco practicado en el plano-fondo del arcosolio presentaba un estado de conservación pésimo, debido a una secular condensación e histórica capilaridad traída desde el plano inferior del enterramiento y desde los aledaños a través de la fábrica. Además añadía una determinante patología intrínseca, el uso de una cal cálcico-dolomítica. Dentro de este grupo de patologías intrínsecas, en la obra destacaron aquellas derivadas del método constructivo de los paramentos abovedados, con la introducción de numerosas maderas por suponer un factor de riesgo desde su origen, induciendo movimientos y derivando tras su degradación en oquedades y en perniciosos aportes químicos. La cualidad de los tendidos aplicados en una mala técnica, en grosores variables que propició tensiones, fisuras y pérdida de estabilidad estructural del mural. Y el uso cromático en las paletas de pigmentos desaconsejados en la práctica mural como el rojo bermellón y el azul índigo.

INTERVENCIÓN

Las patologías derivadas de intervenciones humanas se resumen en las aplicaciones de encalados, repintes y cementos. En lesiones, golpes, colocación de herrajes, clavos y otros elementos, y en procurar un medio expositivo contaminante para la obra con altos consumos de aceite e hidrocarburos.

Determinadas las problemáticas que afectaban a los originales, causalidad y naturaleza: Se establecieron metodologías para la recuperación del conjunto estratigráfico original. Los criterios que subyacen al tratamiento de Conservación-Restauración son los de: Durabilidad, Estabilidad, Discernibilidad y Reversibilidad en todos los procesos de la Intervención.









Figuraciones en los paños externos de las pilastras del arco de triunfo. Fotos: Monserrat Álvarez Fernández.



Vista general del arco de triunfo. Foto: Jaime Santullano.

Proyecto de intervención:

1) Descubrir el mural oculto. Limpieza de todos los depósitos ajenos que imposibilitaban la percepción de la obra. Y aplicación de metodologías encaminadas a frenar el deterioro físico-químico y biodegradativo detectado, para procurar restablecer la estabilidad química en el conjunto estratigráfico original.
2) Consolidación de los diferentes estratos, a fin de conseguir una unidad estable en la estructura del mural, tanto en lo referente a la recuperación específica de su pérdida de cohesión, como de su readhesión al soporte.
3) Reintegración de los diferentes niveles de lagunas para recuperar en la medida de lo posible, la legibilidad del programa iconográfico mural. Restituyendo la unidad potencial de la obra, respetando al máximo su idiosincrasia.
4) Protección y consolidación.

Metodologías específicas

1) Fase de limpieza

Teniendo presente el estado de conservación hallado en aquellas áreas fracturadas y colapsadas: Desde el inicio de la intervención, las labores fueron precedidas y/o simultaneadas por actuaciones conservativas o de emergencia: Engasados nitrocelulósicos y preconsolidaciones.

La limpieza se realizó preferentemente con medios mecánicos: Adelgazando lentamente los estratos no originales con escalpelos, bisturís y martellinas, completando con el uso de cepillos, gomas blandas y lápices de fibra de vidrio. Según el estado particular de cada una de las zonas, la limpieza mecánica combinó procedimientos químicos, en repetidas operaciones y riguroso control en los tiempos de aplicación. Como Papetas de Carboximetilcelulosa saturadas en Carbonato de Amonio para la eliminación de velos de carácter persistente hallados sobre la película pictórica. Y la aplicación de un ácido de reacción lenta, ácido acético glacial sostenido en disolución acuosa, al 14%. Procedimiento adoptado en el proceso de limpieza de la alterada superficie de encalados que caracterizó al paramento norte de la bóveda del presbiterio. Estas metodologías de naturaleza química se completaron con el aclarado o neutralización de las zonas tratadas.

El estrato de suciedad superficial formado por depósitos polutivos combinó el uso de brochas y aspirado en las grietas. Según ubicación, tras retirar los encalados, sobre el estrato de policromía se hallaron dos tipos de suciedad superficial: Acumulaciones de tierra y barro, más o menos cohesionado que fueron eliminadas por medio de cepillado y lavados con agua. Y un estrato superficial ennegrecido, conformado por partículas de hollín, eliminado mediante una controlada limpieza jabonosa al 0,5% de Teepol, enriquecida con Hidróxido de Amonio mediante hisopo y posterior aclarado.

La eliminación de biodegradaciones se realizó en dos fases: Primero se eliminó el grueso del ataque, por vía mecánica (bisturís) y posteriormente se completó con medidas preventivas y curativas, con medios químicos o agentes esterilizantes. Mediante la aplicación del biocida Neo-desogen, desinfectante perteneciente a la categoría de las sales cuaternarias de amonio, al 5% en solución acuosa y posterior aclarado de la zona tratada.

Otra fase importante de la limpieza fue la eliminación de las sales que actúan en detrimento de la obra. Esta operación combinó el uso de brochas suaves en seco, para eliminar los depósitos de aquellas que se encontraron en superficie o eflorescencias y la aplicación de sepiolita sobre los murales para extraer el máximo de sales posible del interior del mortero.

Se eliminaron además otros elementos ajenos a la obra como pletinas o herrajes, numerosos tacos y clavos.

El agua utilizada durante la intervención fue agua desmineralizada y desionizada.

2) Consolidación

Los procesos de consolidación se realizaron adecuando y ordenando operaciones; atendiendo prioridades y evitando que de ningún modo supusiesen barreras en el transcurso de las actuaciones acometidas.

El estado de conservación hallado en la obra, determinó numerosas labores de consolidación en el conjunto estratigráfico, a diferentes niveles. La consolidación del soporte pétreo en aquellas áreas afectadas se realizó mediante la inyección de Tegovakon V, un ester de ácido silícico que precipita una fase aglutinante compuesta por un polímero orgánico en el sistema poroso del material pétreo. Se inyectó en diferentes sesiones y en diferentes proporciones, entre 10% y 20%, en Xileno.

La pérdida de cohesión del estrato de policromías, escamaciones, bordes descohesionados de lagunas, fisuras y oquedades no muy profundas, entre los estratos de policromía y mortero se trató mediante la aplicación del adhesivo Primal AC-33, en agua/alcohol (1:1) a diferentes concentraciones al 3, 5 y 10%. En repetidas operaciones. Previamente se limpió el área de tratamiento, se introdujo agua/alcohol (1:1) para romper la tensión superficial y facilitar la penetración del agente consolidante. El sentado de policromías se realizó mediante la aplicación del mismo adhesivo Primal AC-33, en agua/alcohol (1:1) al 4%. Cuando la falta de adherencia se localizaba en la estructura a diferentes niveles y con problemas añadidos de oquedades, abombamientos, grietas o lagunas se inyectaron conglomerantes que suplían las pérdidas originales a partir de morteros hidráulicos exentos de sales tipo: Ledan TB1 o PML-I. En aquellas zonas donde esta problemática destacaba por su alcance se mantuvieron vías, aplicando en sucesivas inyecciones el conglomerante compatible y susceptible de mezclar con la cal.

La cal utilizada en todos los procesos consolidativos y de reintegración fue cal de Lafarge. El árido, Si O2, exento de sales y granulometría: 0,125 mm.

3) Reintegración volumétrica y cromática

A este efecto, la reintegración de aquellas lagunas que presentaban pérdidas de soporte, se acometió mediante la aplicación de nuevos morteros constituidos por cal/arena y conglomerante PML-I junto a nuevas fábricas; restituyendo las pérdidas materiales a nivel más interno. El proceso de reintegración volumétrica de estas áreas se completó como en el resto de las lagunas, a partir de la aplicación de un mortero (cal/arena) de uso tradicional. La forma de ejecución siguió las pautas observadas para la adecuada adherencia de estos nuevos morteros y la perfecta convivencia con los originales.

El criterio de la fase final de restauración o de reintegración cromática fue el de primar el carácter conservador de la intervención, respetando gran parte de las lagunas existentes. Y así en las de mayor extensión, se aplicó un último tendido pigmentado con pigmento mineral ocre, según tonalidad dominante y ligeramente rehundido respecto al original. Las lagunas de pequeña extensión y aquellas superficies de encalados irreversiblemente alteradas que ofrecían una visión fragmentada de la obra; se trataron mediante veladuras de acuarela aplicadas en un tono más bajo que el original, según la técnica de rigattino.

4) Protección Final

La protección final consistió en la aplicación nebulizada de Paraloid B-72, en Tolueno al 3%, sobre la superficie mural intervenida.



Paramento de la bóveda orientación norte. Iconografía: abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada. Foto: Monserrat Álvarez Fernández.

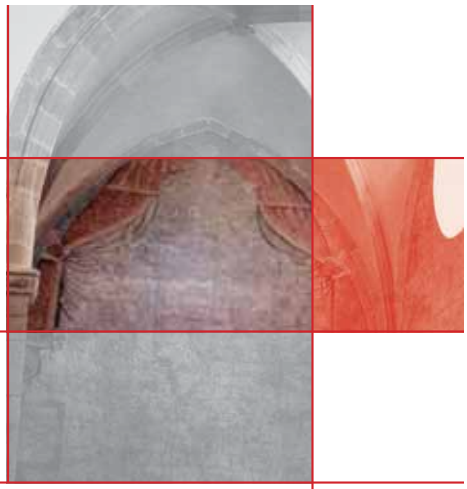


Paramento de la bóveda orientación sur. Iconografía: presentación de la Virgen niña en el templo. Foto: Monserrat Álvarez Fernández.



PINTURA MURAL DE SANTA MARÍA

CANGAS DE ONÍS



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2001
- Inversión: 23.076,46 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras. Restauración acometida por el equipo técnico de Taller de Restauración

RESEÑA HISTÓRICA

Fecha: siglos XV, XVII y XVIII

Las pinturas murales y estucados de la Iglesia de Santa María de Cangas de Onís se enmarcan dentro de la estilística medieval y barroca de los siglos XV, XVII y XVIII. Se desarrollan en toda la superficie de la cabecera y en el arco triunfal.

La técnica utilizada es el apresto seco y temple sobre enlucidos de cal.

De carácter religioso figurativo, el motivo principal son escenas de la pasión de Cristo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado en que se encontraban las pinturas era muy deficiente. El templo sufría graves deterioros por defecto de estanqueidad de la cubierta, humedades de capilaridad y confinamiento por abandono durante décadas. Estas eran las principales patologías:

- Película pictórica oculta por superposición de revocos, estucos, encalados y repintes generalizados a toda la superficie.
- Desprendimiento de repellado, enlucido y película pictórica, con grave proceso de arenización y disolución del aglomerante de este substrato.
- Película pictórica muy carbonatada, con gruesos velos sobre la superficie.
- Pérdida de pintura en amplias superficies por disolución y caída del repellado.
- Acumulación de suciedad y materiales de diversa procedencia (materiales putrescibles e inorgánicos).
- Separación del conjunto estratigráfico e inestabilidad, con defecto de adhesión a la superficie abovedada, con levantamientos y grietas.
- Abundantes micro fisuras por retracción del aglomerante del sustrato y movimientos seculares de la estructura y estratos pictóricos.

Foto: Jesús Puras Higueras.

- Disgregación del aglomerante del sustrato, fundamentalmente en las zonas que han sufrido la acción secular de infiltraciones acuosas.
- Cristalización, yesificación y carbonatación en superficie del aglutinante de los sustratos, con desconsolidación de la materia base en estas capas.
- Grietas, abolsados y procesos de desprendimiento con separación del soporte.
- Presencia de humedad en todos los riñones y paramentos por infiltración exterior.
- Pérdida del 60% de la superficie pictórica, y del 35% del estrato bajo medieval.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Las actuaciones estuvieron encaminadas a conseguir los siguientes objetivos:

- Consolidar, estabilizar la materia base constituyente y prolongar el proceso de vida material.
- Recuperar los restos pictóricos ocultos y semiocultos bajo las películas añadidas, manteniendo la superposición histórica de representaciones, y también con objeto de preservarlos de las alteraciones ya en proceso.
- Eliminación de las humedades de infiltración y capilaridad y posterior mantenimiento constante y control exhaustivo del medio ambiente y estado de las pinturas y estratos subyacentes.
- Recuperación en la medida posible de la entonación y luminosidad de las pinturas e interior de dependencias.

Las distintas fases de la actuación se desarrollaron una vez realizado el estudio estratigráfico de los muros, y tras estudiar los materiales que conforman los murales y su estructura, la secuencia pictórica superpuesta, así como los defectos apreciados y los agentes de alteración extrínsecos. El objetivo del tratamiento fue conseguir la protección de la materia base en su marco original.



Estrato rojo correspondiente al zócalo contemporáneo, que se ha respetado, en los paramentos y pilastras de la cabecera. Fotos: Jesús Puras Higueras.



Fijación previa de la película pictórica

Fijación de la totalidad de la superficie mediante copolímero metacrílico emulsionado en mezcla de agua desionizada en proporción variable según el estado del pigmento, entre 2 y 5%. La aplicación se realiza mediante suave pulverización superficial.

Limpieza inicial

Eliminación de las materias orgánicas e inorgánicas depositadas en la superficie de los revestimientos mediante brocha suave y aspiración coetánea, salvo aquellas zonas con repellado y enlucido que presenten abolsados en proceso de desprendimiento.

Consolidación del conjunto estratigráfico

1) Tratamiento previo del substrato con agua desionizada y alcohol etílico.
2) Inyección de malta hidráulica en las zonas en proceso de desprendimiento y abolsados con la sujeción del conjunto y aplicación de resortes de presión moderada de todos los estratos.
3) Composición del consolidante: cal aérea; carbonato cálcico y sulfato doble de alúmina y potasa; copolímero de metacrilato de etilo y metilo

de emulsión; acetato de polivinilo en emulsión; agua bidestilada; pentaclorofenato sódico.

Las proporciones varían considerablemente según el tipo de desprendimiento a tratar, el estado de conservación interior de los estratos y las diferentes necesidades de aplicación.

Se realiza generalmente en dos fases, siendo siempre la segunda inyección más concentrada.

4) Sujeción exterior (estructurada desde el contacto con la pintura): papel de seda; papel de arroz; paño de algodón en tejido; papel de estraza; lámina flexible de polietileno; guata de poliuretano; poliestireno expandido en plancha de 10 mm; plancha de madera de balsa de 5 mm.
5) Consolidación del repellado y enlucido mediante polimetacrilato de etilo y metilo con dispersante no iónico en bajas concentraciones según necesidades de aplicación y estado de materia base.





Puerta de acceso desde el lado del evangelio, con las escenas del vía crucis y la cruz pictórica a su izquierda. Arriba, detalle del proceso de descubrimiento de esta cruz bajo los morteros más recientes. Se aplica sobre la carga que circunda el arco, cuando se abre el vano, que se mantiene en su color original para testimoniar este proceso que mutila e interrumpe la secuencia pictórica medieval. Fotos: Jesús Puras Higueras.

Vista general del proceso de trabajo en la cabecera. Foto: Jesús Puras Higueras.



Tratamientos fungicidas y fitocidas
Eliminación de las proliferaciones de briofitos, criptógamas y hongos mediante previo cepillado con fibra de vidrio.

Supresión del micelio aéreo con cepillado de poliamida e impregnación de pentaclorofenato sódico al 2% en solución acuosa (desionizada) más alcohol etílico a partes iguales.

Eliminación de los depósitos cálcicos e insolubles
Eliminación de películas de cal sobre enlucidos y revoques de época mediante bisturí.

Este proceso es el más lento y delicado, operando con escalpelos y bisturí hasta llegar a la pintura subyacente. Los restos más inmediatos a la pintura pueden eliminarse mediante disolución controlada.





▲ *Detalles de las escenas del Vía Crucis finalizado el tratamiento. Fotos: Jesús Puras Higueras.*

Extracción de las sales solubles
Impregnación con agua desionizada y lavado con cepillo de poliamida suave.

Colocación en la superficie de pulpa de papel húmeda y retirada tras la desecación del conjunto.

El proceso se repite según las zonas tratadas, si la analítica sigue detectando la presencia de sales.

Limpieza de la superficie pictórica
Limpieza de los diferentes restos pictóricos, según test de solubilidad, mediante solución de cuarta: alcohol etílico 20%, amoníaco 5%, acetona 10% y agua bidestilada 65%.

Eliminación de reintegraciones de enlucido consistentes en yeso, mortero bastardo y morteros de cemento Pórtland.

Reintegraciones de substrato mediante mortero de cal
En dos estratos, repellado (tres partes de arena sin cribar y una de cal grasa) y enlucido (una parte de cal y una de caliza molida de Picos de Europa).

Integración cromática
Reintegración de estucos añadidos mediante mezcla de pigmentos inorgánicos puros en mezcla con copolímeros de metilo y etilo en emulsión y proporción variable de agua de cal; y con aglutinante de goma arábiga con los mismos pigmentos minerales y fungicida incorporado sobre los enlucidos originales o superficie lagunada de época.

Protecciones integradas
Impregnación absorbente mediante cera microcistalina y polímero de metacrilato de etilo y metilo e mezcla con dimetilbenceno y un 1% de ftalato de dibutilo.

Control y medidas contextuales
Antes de finalizar los procesos de conservación fueron tomadas las medidas oportunas de intervención sobre el medio contextual que son primordiales para el acondicionamiento de la protección natural de la obra, asegurando la estanqueidad de la cubierta y la ausencia de humedades de capilaridad.

Durante la intervención sobre los estucos y pinturas murales se tomaron las medidas de humedad contenida en los tres paramentos, así como las correlativas de humedad relativa y temperatura del aire que posibiliten la eficacia y transcurso adecuado de los tratamientos.



▲ *Lado sur, después del tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.*





Figura de ángel, arriba tras el proceso de desencalado y a la derecha después de la reintegración pictórica diferenciada. Fotos: Jesús Puras Higueras.





Figura de ángel, arriba tras el proceso de desencalado y a la izquierda después de la reintegración pictórica diferenciada. Fotos: Jesús Puras Higueras.

Las medidas de humedad contenida en la superficie e interior de los revestimientos oscilaban entre un 18 y 60%, con una media del 30%, los meses previos a los tratamientos, y la temperatura de los mismos estaba en 7´2 ºC, mientras que la humedad relativa estaba situada en un 74,6%. Al comienzo de los trabajos, en julio de 2001 (casi medio año después del inicio de la rehabilitación del edificio), las condiciones habían mejorado notablemente, aunque no eran óptimas, ya que las medidas inferiores estaban dos puntos por debajo, desde un 14% en algunas zonas, mientras que otras presentaban todavía alto porcentaje de humedad, 60%, con media del 25%. El avance del periodo estival y la propia ejecución de obra, al eliminar las capas superpuestas posibilitaron el secado paulatino y la mejora de estas condiciones para la finalización del proceso.

CONCLUSIONES

Después del estudio estratigráfico y de la aplicación de los tratamientos de conservación, se pudo hacer realmente la valoración del proceso, resultado de la actuación y sentido de los restos pictóricos murales de la cabecera del templo de Santa María de Cangas de Onís.

El estrato pictórico original, aplicado en un momento inmediatamente posterior a la fábrica medieval del edificio, y ligado íntimamente con la mampostería, se ejecuta sobre una carga con aglomerante de hidróxido cálcico y un fino enlucido muy irregular plasmándose con la técnica del apresto seco lo que ha garantizado su conservación a pesar de la incuria y las graves condiciones de conservación a las que ha estado sometida dicha estructura.

Constituyen acabados cromáticos de herencia medieval de evidente carácter ornamental o de complemento cromático a la estructura arquitectónica, y siempre con el sentido de remarcar pictóricamente elementos constructivos reales o esquemas geométricos que ennoblecen en cualquier caso al edificio.

El sentido de estas pinturas murales es ornamental, de carga eminentemente estética, al querer simular una fábrica ideal de sillería en tono gris azulado con las juntas sombreadas en negro y blanco, con alguna representación figurativa como los elementos litúrgicos hallados en la zona alta del paramento sur. Esta pintura se desarrolla en toda la cabecera e incluidos los nervios, florón y superficie de las plementerías. Dicha representación aunque plasmada a finales del siglo XV o principios del XVI es eminentemente de estilística y tradición medieval y se utiliza en Asturias hasta bien avanzado el siglo XVIII, si bien en todas las obras en las que Jesús Puras ha intervenido nunca había encontrado, salvo en este caso, la tonalidad gris azulada en gama de grises, en una superficie de paramentos tan amplia, ya que comúnmente se suele realizar combinando los colores rojo siena y blanco.

Este despiece pictórico de sillares en tierra roja sobre fondo blanco es un recurso plástico muy desarrollado en Asturias, desde la edad media. Se utiliza en el siglo XV en la cabecera de la iglesia de Santa María de Llás, en Arenas de Cabrales y en Santa Eulalia de Abamia, en Sta. Eulalia de la Mata, Grado; también en época cronológicamente dudosa en la antesacristía de la iglesia de San Vicente de Serrapio en Aller, en 1633 en las capillas y arcosoleos colaterales de la iglesia parroquial de Santa Cruz la Real de Caleao, en la capilla sur de Santa María de Limanes, y en la propia Catedral de Oviedo en todas las bóvedas de las naves, transepto y claustro. Con distinta estructuración y proporción se conserva previamente en la sala capitular y muy posteriormente en la capilla del Rey Casto; así como en numerosas edificaciones civiles y religiosas no solamente en la región sino en el resto de España.

Vista de la custodia del estrato bajomedieval, aplicado en el mismo momento del despiece pictórico de sillería. Foto: Jesús Puras Higueras.



Es más singular el hallar el despiece pictórico de sillares en blanco sobre fondo rojo, que hasta el momento sólo se ha apreciado en el siglo XVI en la bóveda del cuerpo de contrapesas de la torre gótica de la Catedral de Oviedo y en la próxima iglesia de Santo Domingo en Oviedo, aunque no son únicamente las tonalidades utilizadas en este siglo y época bajo medieval ya que podemos referir este ejemplo destacado que estamos tratando, en Cangas de Onís, como estrato pictórico inicial o prístino.

Sobre esta capa se aplica, en época barroca, sin poder precisarse aún una cronología exacta, una representación pictórica figurativa complementando a una estructura de altar o retablo ubicado en el paramento E. Consiste en un Vía Crucis, incluso enmarcado pictóricamente y del que tenemos también ejemplos en la zona oriental de Asturias (restos pictóricos de la ermita de San Emeterio de Cáraves, Vía crucis de Santa María de Cuñaba, etc.), en el que se desarrollan con cierto carácter popular las escenas de la pasión de Cristo, mientras que dos ángeles sostienen sendos cortinajes como marco teatral del retablo de talla.

Dado el destino del edificio como museo histórico se ha aplicado un criterio de intervención basado en la reintegración diferenciada de las amplias lagunas existentes mediante tinta neutra a bajo tono con la intención de dar continuidad a la composición geométrica de la representación y delimitar las escenas del vía crucis, aunque el objeto fundamental de la actuación ha sido el descubrimiento, consolidación y recuperación de unas pinturas desconocidas y ocultas totalmente bajo varios estratos de guarnecidos superpuestos. El resultado confiere a la cabecera una impronta peculiar propia de las iglesias medievales de la comarca, conformando un marco idóneo para el desarrollo de actos públicos, exposiciones o actividades culturales y religiosas de distinto orden debido a su tono neutro general. El tratamiento aplicado permite la lectura de la secuencia histórica en la que se distinguen los diversos estratos o momentos artísticos superpuestos, ofreciendo un telón de fondo como escenario o marco de representación.

Texto elaborado a partir de la memoria final de la actuación realizada por Jesús Puras Higueras.





▲ *Escenas del Vía Crucis delante del arco triunfal, después del descubrimiento y tratamiento de conservación. Fotos: Jesús Puras Higueras.*



▼ *Detalle de las escena del Vía Crucis finalizado el tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.*



IGLESIA DE SANTA MARÍA DE VILLAVERDE

CANGAS DE ONÍS



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre agosto de 2002 y marzo de 2003
- Inversión total: 302.905,57 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Javier Arbesú Fanjul
- Director de ejecución: Juan José Heredia
- Restaurador de las pinturas murales: Jesús Puras Higueras
- Arqueólogo responsable del seguimiento de las obras: Sergio Ríos González
- Historiadora del Arte: Isabel Ruiz de la Peña González
- Empresa contratista: Artemón, Técnicas de Arquitectura Monumental

RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de Villaverde se sitúa a unos tres kilómetros de Panes, en el valle del Güeña, cerca del lugar de Villaverde.

Se trata de una ermita pequeña que estaba semiarruinada antes de esta restauración. La mayor parte de su obra corresponde a la época románica, alrededor de los siglos XII-XIII, siendo las primeras referencias documentales existentes respecto a ella del siglo XIV.

La Iglesia de Villaverde se halla emplazada en la parroquia de San Martín de Grazanes, aunque desde el siglo XVIII hasta finales del XIX fue ella misma cabeza parroquial de Villaverde.

Nos encontramos ante una iglesia que prácticamente conserva todos sus elementos originales de finales del XII y principios del XIII. Está configurada a partir de una nave que se angosta al llegar a la cabecera cuadrada. Esta nave cubre con armadura de madera a dos aguas.

La cabecera cuenta con paramento inferior a base de magníficos sillares. Cubre con una bóveda de cañón encalada en parte y decorada con pinturas barrocas. Entre la nave y la cabecera se sitúa el arco triunfal, que acoge una rica decoración escultórica en sus capiteles y basas.

Cuenta el templo de Villaverde con los vanos originales inalterados, lo que permite contar con una iluminación interior idéntica a la original. También parecen ser originales la espadaña, la cornisa y muchos canecillos.

En los siglos XVII y XVIII la iglesia sufre algunas reformas, añadiéndosele una sacristía, el cementerio y el pórtico occidental.

La sacristía está adosada al muro sur de la cabecera, y se cubre a doble vertiente. El pórtico, construido probablemente sobre el antiguo cabildo, se

Foto: Javier Arbesú Fanjul.

Exterior de la iglesia de Santa María antes de la intervención. Foto: Javier Arbesú Fanjul.



sitúa ante la única puerta de acceso al templo (la occidental). Su cubierta es a tres aguas. Está cercado por un murete, que conserva el empedrado del pavimento.

Se conservan restos del cementerio, que se localizaba en el flanco Norte, estando delimitado con una cerca de piedra. Su construcción respondió a la elevación del templo de Villaverde a la categoría de parroquial, desapareciendo cuando perdió esta condición a finales del siglo XIX.

Durante la época contemporánea la iglesia no sufrió grandes reformas, lo que permite que hoy podamos contemplar un ejemplo casi inalterado de una pequeña iglesia románica rural.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Con anterioridad a las obras de restauración, la iglesia de Villaverde presentaba un muy deficiente estado de conservación, teniendo grietas y daños muy serios y generalizados en la estructura de sus muros y en la bóveda de cañón.

Las cubiertas se encontraban en avanzado estado de deterioro y amenazando desplome y colapso, provocando fuertes humedades en los muros interiores, que dieron lugar a la aparición de manchas de verdín, hongos y musgos, desprendiéndose además los enlucidos y observándose importantes desconchados y agrietamientos.

Las pinturas se habían perdido en su mayor parte y en las zonas en las que aún se conservaban presentaban un delicado y muy precario estado de conservación, corriéndose un grave e inminente peligro de desprendimiento de su soporte, dado que las paredes sobre las que se disponían estaban muy humedecidas. Los paramentos exteriores e interiores contaban con restos de cargas y enfoscados de mortero bastardo en color blanco sobre crema cubriendo los paños de las paredes.

Visto este pésimo estado de conservación de la iglesia de Santa María de Villaverde, desde la Consejería de Cultura del Gobierno del Principado de





▲ *Daños y grietas en la estructura de los muros. Fotos: Javier Arbesú Fanjul.*

Asturias se decidió acometer una actuación de restauración y consolidación estructural del templo, fundamentada en un Proyecto Básico y de Ejecución que contemplaba la realización, entre otros, los siguientes trabajos: reconstrucción de la cubierta, consolidación de los muros y de la bóveda, eliminación de humedades, recuperación y restauración de los pavimentos y de los recubrimientos originales del edificio, y dotación de un sistema de iluminación general del interior de la iglesia, con carácter ambiental, sin introducir elementos de luminarias vistas. Se partía de la premisa de que los daños estructurales eran consecuencia de una defectuosa cimentación, demostrándose a lo largo de las tareas de restauración que la verdadera causa era el incorrecto diseño de la cubierta. Se comprobó que la cimentación del templo presentaba un buen estado de conservación, siendo su base un "opus caementicium" espléndido y de gran potencia.

Esta constatación del motivo real de los daños en la estructura del tiempo dio un giro a las obras proyectadas inicialmente, permitiendo además el empleo en la restauración de materiales de época. Así pues, se emplearon esencias de trementina, trementina de Venecia, aceite de linaza cocida, cera virgen de abejas y alcanfor en tratamientos lígneos; cal grasa apagada, pequeñas proporciones de cemento blanco, áridos de caliza molida y mármol molido, sílice, alumbre, pigmento mineral o tierras en repellados, enlucidos y estucados interiores y exteriores. También los morteros de cal y el acero inoxidable resolvieron los amarres de cornisas, grapas de esquinales, etc.

Los materiales innovadores y/o técnicas actuales se redujeron básicamente a cuatro, el hormigón para las losetas de pavimentación y trabajos de infraestructuras exteriores, el acero inoxidable para encorsetar el muro norte en toda su altura, el vidrio y la incorporación de luminarias de alto diseño para el control lumínico de este monumento.

Respecto al color, los escasos restos pictóricos románicos y, sobre todo, los barrocos marcaron la pauta a la hora de elegir la gama cromática a



▲ *Estado de la cabecera antes de la restauración. Foto: Javier Arbesú Fanjul.*

Estado previo de la cubierta.
▼ *Foto: Javier Arbesú Fanjul.*



emplear en la restauración. En el exterior se utilizaron pigmentos azules, (color tradicional en el barroco), en la argamasa para diferenciar la sacristía del siglo XVIII de la nave y cabecera.

El pórtico o cabildo, obra moderna, se reconstruye de modo tradicional en madera pintada al agua para fundir los soportes con el lienzo oeste del conjunto y así, restarle importancia a la estructura de madera.

La puerta de acceso se resuelve con vidrio y madera reciclada de la antigua cubierta, tratada con ceras y pigmentos de carbonato básico de cobre, cuyos verdes encontramos en otras construcciones coetáneas del norte y de carácter rural.

La luz natural entra por las cuatro saeteras de la nave, resultando de una elocuencia grandiosa. Se emplearon láminas de vidrio templado transparente de 8 mm de espesor, con derrame hacia el interior para que no se produjesen reflejos indeseados que denotaran su presencia. Se buscaba, por un lado la ventilación permanente de los interiores para la conservación de las pinturas una vez consolidadas. Por otro lado se quería impedir la entrada de pájaros y otros animales que pudieran nidificar en el recinto. Por último se buscaba descomponer los rayos de luz, (los cantos de los vidrios vuelan un centímetro hacia el exterior del hueco), para lograr por reflexión sobre los paramentos interiores, la aparición de los colores en los que se descompone fotométricamente el arco iris.

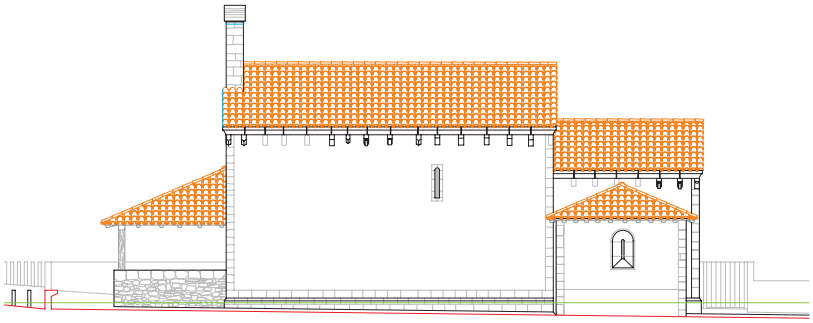
Con las distintas posiciones del sol, y según las estaciones, aparece el color en los muros estucados del interior, a modo de "via crucis", siendo este efecto la única "iconografía" que se quiso aportar puesto que es un matiz efímero al estar el interior del templo desnudo.

Se optó por que la luz artificial exterior fuese rasante, con lo que se logra potenciar el promontorio donde se sitúa el volumen edificado. La interior busca una atmósfera controlada, lo más próxima posible a la luz de velas y candiles, donde se corrigen las sombras de reflexión y se ensalza el arco de triunfo, los bellos capiteles y el ábside. La madera de los planos inclinados de cubierta se aligera y se eleva al introducir fluorescencia oculta en las cerchas. Se iluminan los lienzos pictóricos del presbiterio y el ambón, la palabra, el ara, para así poder celebrar actos religiosos.

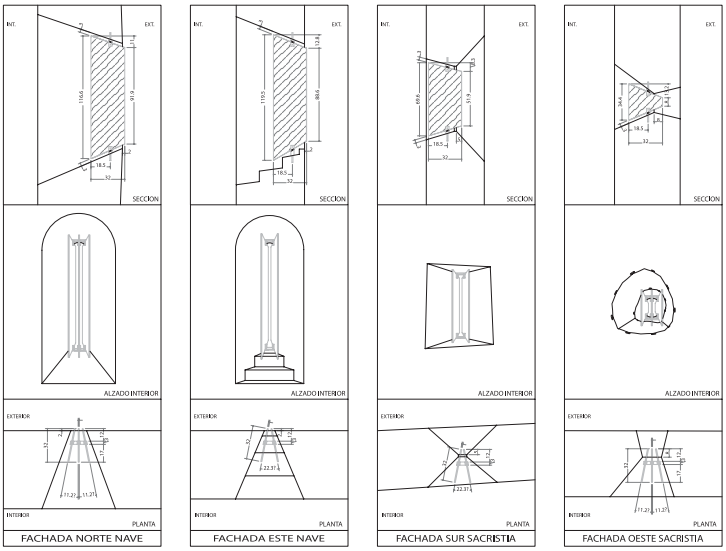




Arriba, pórtico de la iglesia una vez concluido el proceso de restauración. A la derecha, detalle de los muros, de los canecillos y de la cubierta. Fotos: Javier Arbesú Fanjul.



Alzado sur. Plano: Javier Arbesú Fanjul.



Detalles constructivos de los distintos vanos localizados en la fábrica románica del templo. Plano: Javier Arbesú Fanjul.







Detalle de los vanos tras la restauración. Fotos: Javier Arbesú Fanjul.

SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO

La aportación más relevante de los trabajos arqueológicos fue el descubrimiento de una construcción de época romana, hallazgo muy importante dada la escasez de datos con que se cuenta para el estudio del fenómeno de la romanización en el oriente de Asturias. Este interés se ve acrecentado, aún más si cabe, si atendemos a las particularidades constructivas de esta estructura descubierta, ajustada fielmente a los patrones propios de la edilicia monumental pública. Esta obra de fábrica romana, realizada con un hormigón a base de bloques y cantos rodados aglutinados con mortero abundante en cal, define, en la parte conservada, una planta cuadrangular, con unas dimensiones interiores de 5,90 x 4,20 metros. Destaca su descomunal obra de cimentación, cuyas dimensiones (con una anchura superior a 1,70 metros y una profundidad que alcanza 1,40 metros) se relacionan forzosamente con muros de un gran espesor, de proporciones muy superiores en cualquier caso a las comunes en las construcciones de carácter residencial. En segundo lugar, hay que aludir a los sillares almohadillados reutilizados en la iglesia románica, que testimonian el empleo de *opus quadratum* en el edificio desaparecido.

El carácter monumental de los restos y su situación en una encrucijada de caminos y bajo la fábrica de una iglesia medieval, lleva a pensar que pertenecieran a un edificio religioso de época romana, y más concretamente a la cella del mismo, debiendo ser futuras excavaciones las que precisen esta cuestión, valorando la posible presencia de un peristilo o dependencias anejas, así como la existencia de depósitos arqueológicos relacionables con las fases de construcción y el uso del edificio.



▲ *Vista general de las excavaciones en el interior del templo que dieron lugar al hallazgo de restos de construcción de época roma. Foto: Sergio Ríos González.*



▼ *Acceso al templo tras la restauración. Foto: Javier Arbesú Fanjul.*

RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Posteriormente al estudio y análisis en profundidad de los restos pictóricos murales que se conservaban en la cabecera del templo, se pudo constatar que el estrato pictórico original, de factura medieval, se había ejecutado sobre una carga con aglomerante de hidróxido cálcico y un fino enlucido de cal muy irregular, con la técnica del apresto seco que ha garantizado su conservación a lo largo de los siglos. Estos restos originales se reducen a pequeños fragmentos en el tramo recto del paramento N y el zócalo del E, representando estos últimos un ajedrezado en rojo sobre fondo blanco de cal, en lo que constituyen acabados cromáticos medievales de evidente carácter ornamental o de complemento cromático a la estructura del altar. Se retocaron en época barroca manteniendo la base cromática preexistente, a modo de decoración de estrellas en tono más claro. De este primer momento medieval también se conservaban algunas escasas lagunas pictóricas en el tramo recto del lado del evangelio, restos de lo que sería la representación de una Santa Cena.

Sobre este estrato se aplicaron en época barroca, en el siglo XVIII, representaciones pictóricas figurativas: la Crucifixión, Santiago, La Coronación de espinas, San Sebastián, rodeado todo ello de decoraciones vegetales y geométricas igualmente en rojo sobre fondo blanco. En el caso de la crucifixión se acompaña la escena de un marco arquitectónico que simula un cuerpo de retablo. Otra escena prácticamente perdida se ha descubierto parcialmente ahora, pudiendo intuirse que es el Padre Eterno sobre las ánimas en el purgatorio.

Para la reintegración cromática y volumétrica del substrato se ha aplicado un criterio de intervención basado en la reintegración diferenciada de las



▲ *Cabecera restaurada de la iglesia de Santa María. Foto: Jesús Puras Higueras.*

Lado del evangelio una vez finalizada la recuperación. Foto: Jesús Puras Higueras.









Proceso de descubrimiento y consolidación de las pinturas barrocas del testero.
Fotos: Jesús Puras Higueras.

Arranque norte de la bóveda después del proceso de restauración. Foto: Jesús Puras Higueras.









Escena de San Sebastián antes y después de la intervención.
Fotos: Jesús Puras Higueras.

pequeñas lagunas existentes mediante tinta neutra a bajo tono en técnica reversible, con la intención de dar continuidad a la composición geométrica de la representación, completar y delimitar las escenas, aunque el objeto fundamental de la actuación ha sido el descubrimiento, consolidación y recuperación de los murales. El problema de las grandes lagunas se resuelve con la aplicación de un mortero de cal y arena acabado en el tono base de los murales con mayor superficie existente, los del siglo XVIII en blanco, pero teñido de un ligero tono siena claro que aúna la producción románica, con cromatismo más generalizado en ocre amarillo, con la barroca, en esta base de cal que ya permanece matizada por la pátina, también con cierto tono crema. De este modo se intentó recuperar la entonación primitiva de la cabecera, sin desvirtuar la superposición histórica de las pinturas.

El resultado confiere a la cabecera una impronta peculiar propia de las iglesias medievales de la comarca, pero con la mayoritaria representación barroca vista, de carácter popular, aunque con algunos rasgos de calidad en determinadas resoluciones del dibujo y color. El tratamiento aplicado permite la lectura de la secuencia histórica en la que se distinguen los diversos estratos o momentos artísticos superpuestos.

RECUPERACIÓN DEL MATERIAL PÉTREO DEL ARCO TRIUNFAL

Antes de su restauración, los capiteles del arco de triunfo del templo presentaban numerosos desperfectos: roturas y pérdida de grandes fragmentos, abrasiones, daños por calcinación, repintes en superficie, suciedad generalizada... Se actuó con la finalidad de recuperar la visión prístina de estos elementos pétreos tallados sin emplear limpiezas mecánicas o agresivas. Así, se procedió a la limpieza mecánica de la suciedad general, a la extracción de sales y a la eliminación de los restos de cal y morteros industriales.

Texto realizado a partir de la memoria histórica de Isabel Ruiz de la Peña González, el informe arqueológico de Sergio Ríos González, el estudio sobre las pinturas murales de Jesús Puras Higueras y el proyecto básico y de ejecución redactado por Javier Arbesú Fanjul.





Capiteles del lado norte del arco de triunfo, antes y después de la intervención. Fotos: Jesús Puras Higueras.



▲ *Interior del templo finalizada la restauración. Foto: Jesús Puras Higueras.*



IMAGEN ROMÁNICA DE LA DOLOROSA DE LA IGLESIA DE SANTA CRUZ LA REAL DE CALEAO

CASO



- Intervención sufragada en parte gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Inversión total: 1.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras. Colaboración de la restauradora Ana Ruiz Castillo

RESEÑA HISTÓRICA

Fecha: siglo XIII
Dimensiones: 97 x 25 x 16,5 cm

Se trata de una escultura románica de bulto redondo que representa a la Virgen.

La talla se encontraba, inicialmente, en la hornacina superior del retablo neoclásico que ocupa la porción del paramento norte, situada frontalmente a la portada sur de ingreso en el templo. Posteriormente, se ubicó en el paño sur de la cabecera, soportada por una ménsula por encima del dintel de la puerta de la sacristía.

Las referencias orales que se tienen de esta talla la sitúan siempre como perteneciente a este edificio, y no procedente de otra capilla o iglesia de las proximidades, por lo que puede apuntarse como una de las imágenes más antiguas de la parroquia, relacionada con primitivas fundaciones y, seguramente, dada su tipología, como la integrante de los habituales grupos escultóricos románicos de los calvarios.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte

- Evidencia visible de haber mantenido una prolongada proliferación de insectos xilófagos en todo el volumen del leño que conforma la talla, aparentemente no activa, pero que ha alterado totalmente la materia base.
- Madera en estado deleznable, pulverulenta y desconsolidada.
- Clavos de forja en proceso de oxidación.
- Deterioros de materia base que afectan a la propia forma escultórica, degradando por tanto la apreciación de la imagen.
- Entelados en estado aceptable pero con determinadas superficies desprendidas.

Foto: Jesús Puras Higueras.

Película pictórica

- Deficiente adhesión de preparación de época a soporte, con necesidades de fijación general.
- Fuerte adhesión de repinte a película original, con integración de substrato en la película preexistente.
- Cohesión aceptable del conjunto estratigráfico, dada la antigüedad de la pieza.
- Cuarteados y levantamiento de todo el estrato pictórico por pérdida de poder de aglutinación de la cola en las capas preparatorias.
- Repinte generalizado a modo de pátina negra sobre películas pictóricas de época.

Película superficial

- Se detectó una fina película de suciedad por deposición detrítica y envejecimiento y oxidación de la superficie pictórica que se elimina fácilmente con una sencilla limpieza, así como una gruesa capa acumulada de polvo y suciedad que se ha incrustado en oquedades y concavidades de la talla de la imagen.



Frontal y reverso de la imagen de La Dolorosa antes de la intervención. Se observa el repinte negro que la cubría y que impedía a preciar su policromía original. Fotos: Jesús Puras Higueras.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Consolidación estructural y tratamientos lignarios

- ***Limpieza***
  - Limpieza inicial: eliminación mecánica de polvo, detritus y suciedad general acumulada en el reverso y anverso, procediendo de arriba hacia abajo y mediante aire a presión y aspiración posterior, sucesivamente, hasta limpiar con este método las galerías de insectos xilófagos, juntas, grietas y toda la superficie.
  - Limpieza química: tratamiento de las fibras superficiales mediante combinación de limpieza mecánica y disolventes orgánicos, provocando en su aplicación la desecación parcial de la madera (fase previa a los tratamientos de desinsectación y consolidación).
- ***Desinsectación y tratamientos fungicidas***

  Desinsectación por inmersión controlada con plaradiclorobenceno en disolución de alta penetración, mediante procedimiento relativo al estado del soporte y adecuado al contexto de la actuación, con inclusión y deposición de insecticida permanente.





La imagen tras la eliminación del repinte y durante el tratamiento de inmersión. Foto: Jesús Puras Higueras.



Decoración descubierta bajo el repinte negro. Foto: Jesús Puras Higueras.



Proceso de limpieza de las galerías de xilófagos. Foto: Jesús Puras Higueras.

Imagen románica de La Dolorosa de la Iglesia de Santa Cruz La Real de Caleao

- ***Consolidación, regeneración y preservación lignaria***

  Consolidación de materia base mediante resinas y bálsamos naturales, con un insecticida incorporado, que actúa de forma preventiva ante un nuevo contexto adverso que pueda favorecer otras proliferaciones de xilófagos.

  Impregnación de la materia base mediante mezcla en disolución, como medio preservador y regulador de la humedad contenida de la madera en su equilibrio con el medio ambiente.

  Eliminación de las piezas laterales añadidas, que no pertenecían a la concepción original de la obra.

Tratamiento de policromía y revestimientos

- ***Fijación de policromía***

  Fijación y adhesión del conjunto estratigráfico según las partes de actuación, la constitución de los revestimientos y las exigencias de método de estos, por su peculiar estado. Se procedió por diversos sistemas de engasado, calor moderado, impregnación, inyección, radiación infrarroja y espátulas termostáticas.

  Se realizó, por ser necesaria, una fijación de urgencia previa a otras fases de tratamiento de la materia base.

- ***Limpieza***
  - Limpieza general o mecánica: eliminación mecánica de la suciedad y polvo acumulado, procediendo de arriba abajo mediante cepillos suaves y aspiración coetánea.
  - Limpieza química: eliminación del repinte negro de superficie mediante acetona, alcohol etílico y amoniaco.

- ***Preservación y protección final***

  Protección final de anverso pictórico mediante impregnación en película imperceptible, con resinas naturales en disolución.

Texto realizado a partir de la memoria final de la intervención elaborada por Jesús Puras Higueras.





▲ *Perfil derecho de la talla después y antes de la intervención. Fotos: Jesús Puras Higueras.*





▲ *Estado final. Fotos: Jesús Puras Higueras.*



IGLESIA DE SANTA MARIA DE SOTO DE LUIÑA

CUDILLERO



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural ejecutada entre agosto de 1999 y mayo de 2000
- Inversión total: 240.401,87 euros
- Arquitectos redactores del proyecto y Directores de obra: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco
- Dirección de ejecución: Manuel Fernández Fernández
- Historiador: Vidal de la Madrid Álvarez
- Arqueólogo: Sergio Ríos González
- Restaurador: Jesús Puras Higueras
- Empresa contratista: Rafael J. Calzón S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

La iglesia parroquial de Santa María de Soto de Luiña, declarada Bien de Interés Cultural en 1996, es una construcción del siglo XVIII, formando con la cercana casa Rectoral uno de los mejores conjuntos del Barroco asturiano. Con anterioridad a esta época, existía en Soto de Luiña un pequeño templo (capilla o ermita posiblemente dedicada a San Juan Bautista o a Santa Marina), levantado sobre un manantial, que funcionaba como iglesia subordinada ("hijuela") a la de San Martín de Luiña. Entre 1580 y 1616 (hacia 1608) se constituye la parroquia independiente, hecho que propiciará durante el siglo XVIII la completa renovación y ampliación de un templo que se irá dotando de los necesarios bienes mubles hasta mediados del siglo XIX.

El templo tiene planta de cruz latina, con doble crucero y cabecera semicircular. En el exterior tiene un pórtico que la rodea por los muros norte y sur, así como una torre campanario y una sacristía adosada al muro sur.

La torre es la construcción más primitiva. Tiene planta cuadrada, estando dividida en tres pisos, separados por impostas y coronada por una pirámide de piedra gris. El piso bajo, abierto por tres grandes arcos, da acceso al templo, mientras que el primer piso se encuentra decorado por huecos adintelados y hornacinas con imágenes de santos. El segundo piso tiene huecos abiertos para las campanas, contando igualmente con hornacinas para figuras de santos.

Los materiales utilizados en la construcción son la mampostería revocada para los muros, con sillería en los vanos, cadenas esquineras..., y sillería gris para la torre, con hierro en las columnas que sujetan los pórticos laterales.

Al interior se accede por tres portadas, dos emplazadas en los pórticos y la principal bajo la torre. Esta última es un hueco adintelado recorrido por molduras y flanqueada por pilastras.

Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.

Todo el interior se cubre con bóveda de crucería, a excepción de los brazos del crucero, que utilizan la bóveda de cañón con lunetos. A los pies, sobre un amplio arco de piedra, se levanta un coro de madera.

La capilla mayor posee un magnífico retablo barroco, obra de José Bernardo de la Meana, con imágenes del escultor F. Antonio de Borja. El resto de los retablos, de factura más reciente, conservan una buena imaginería del siglo XVIII.

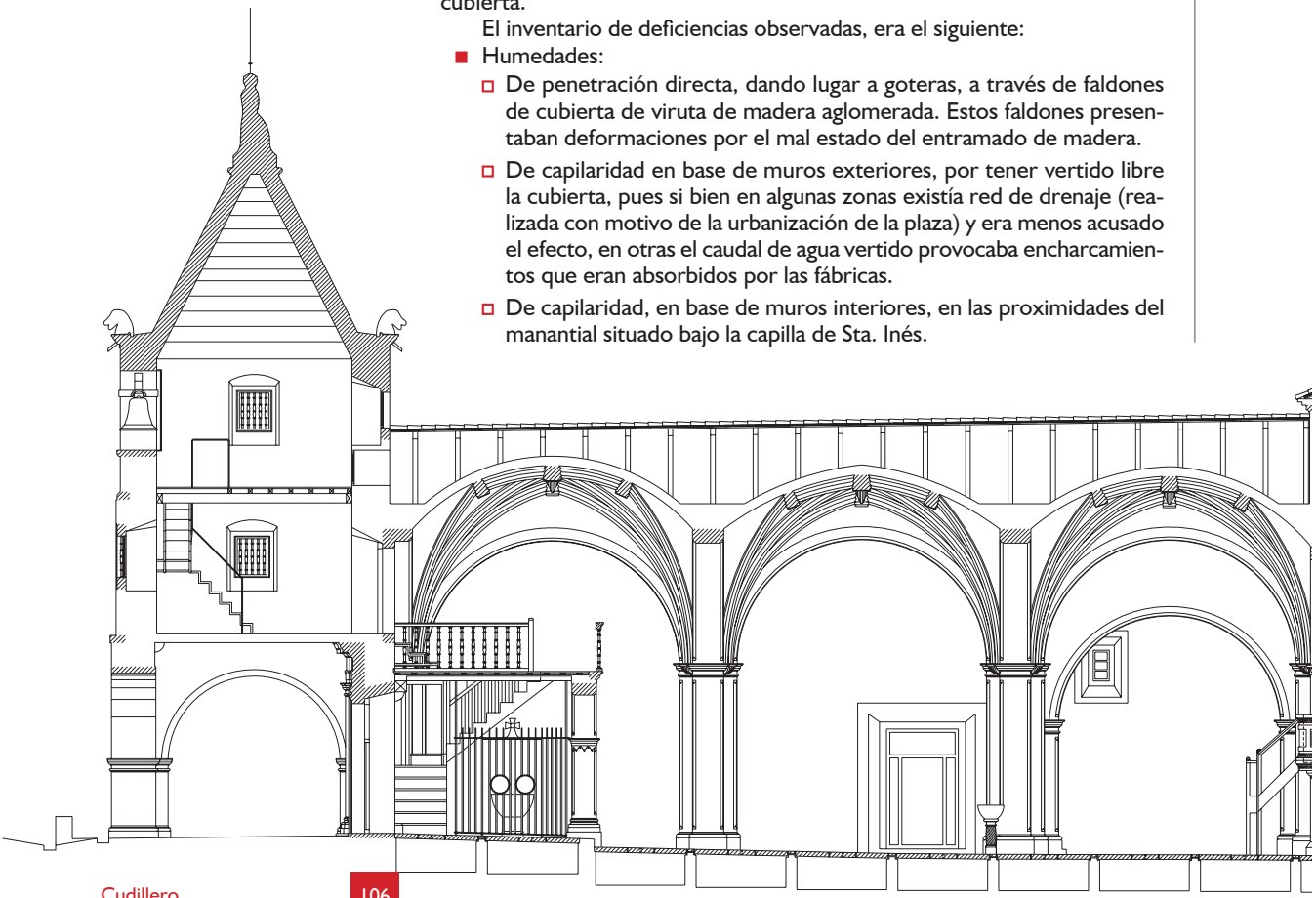
En la parroquia de Santa María de Soto de Luiña se conserva un importante fondo documental del siglo XVII. Posee igualmente un rico mobiliario de los siglos XVIII y XIX, así como una destacada colección de objetos de culto, entre los que destaca una cruz procesional del XVII.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

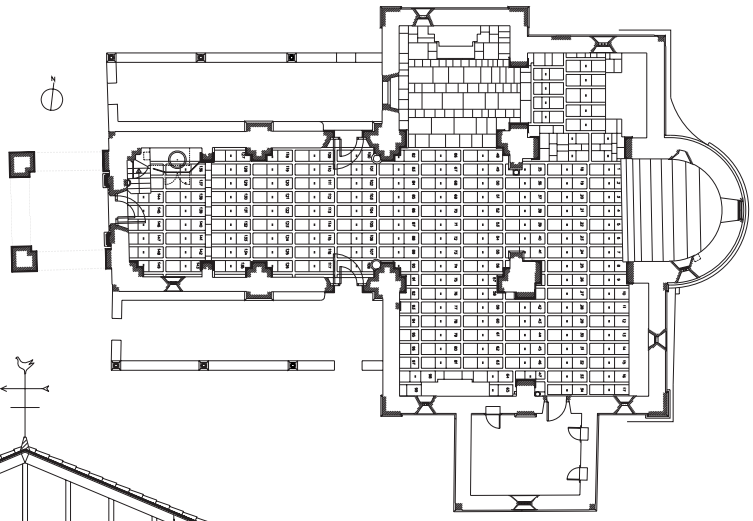
En el edificio se observaron diversos tipos de problemas y patologías que, en gran medida, eran consecuencia del carácter evolutivo de una construcción que presentaba deficiencias de enlace en varias zonas de contacto entre etapas constructivas distintas, así como del hecho de existir una fuente-manantial en el interior del tempo. También el paso del tiempo había hecho mella sobre los enfoscados que guarnecían los muros de mampostería, y sobre los elementos lígneos, de manera especial en el entramado de cubierta.

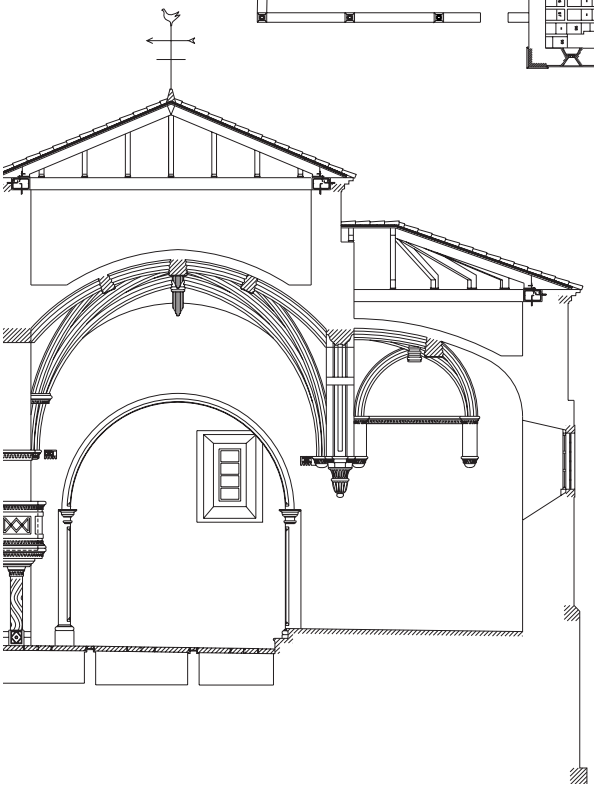
El inventario de deficiencias observadas, era el siguiente:

- Humedades:
  - De penetración directa, dando lugar a goteras, a través de faldones de cubierta de viruta de madera aglomerada. Estos faldones presentaban deformaciones por el mal estado del entramado de madera.
  - De capilaridad en base de muros exteriores, por tener vertido libre la cubierta, pues si bien en algunas zonas existía red de drenaje (realizada con motivo de la urbanización de la plaza) y era menos acusado el efecto, en otras el caudal de agua vertido provocaba encharcamientos que eran absorbidos por las fábricas.
  - De capilaridad, en base de muros interiores, en las proximidades del manantial situado bajo la capilla de Sta. Inés.









▲ *Alzado oeste y planta general.*

◀ *Sección longitudinal.*

Planos: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.



Retablo mayor de la iglesia de Soto de Luiña restaurado en 1990 por Ana Eyaralar. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco. ▶

- Manchas de humedad persistentes colonizadas por musgos en el interior del chapitel de la torre por haberse tapiado el hueco de ventilación original situado en el costado sur (el menos expuesto).
- De penetración directa, por falta de rejunteado entre sillares o por disgregación o falta de enfoscados sobre muros de mampostería, en chapitel de la torre y en algunas zonas de los muros, exteriores, más expuestos.
- De penetración directa en la torre por falta de ventanas en los huecos existentes.

- Daños materiales:
  - Grietas en bóvedas o en nervaduras por falta de zunchado sobre coronación de muros.
  - Grietas en muros, y sobre todo entre pilastras y muros, por escasez o falta total de enlace entre elementos constructivos realizados en épocas distintas.
  - Grietas en muros situados sobre el trasdós de las bóvedas, agravadas por la falta de enfoscado en éstos.
  - Claves y dovelas de algunos arcos dislocadas. Estaba apuntalada la clave del arco del crucero (este apuntalamiento se mandó cambiar por estar apoyado un puntal sobre la losa de uno de los enterramientos, obligándose a poner un tablón de reparto comprometiendo varios muretes separadores).
  - Arco del coro flechado con hundimiento del suelo.
  - Peldaños de madera de acceso entre coro y torre en mal estado.
  - Tarima de castaño del coro, en mal estado.
  - Hundimiento parcial del suelo en la capilla de Sta. Inés por argallo en el manantial interior del templo. Durante las obras de urbanización del entorno monumental se limpiaron de tierras los primeros metros de la canalización de la fuente sin poder llegar al tramo situado en el interior de la iglesia, ya que exigía levantar el pavimento interior.
  - Enfoscados exteriores disgregados en zonas expuestas.



Torre de la iglesia. Alzado norte. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.



Vista general de la Iglesia antes de la restauración. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.

- Distorsiones del edificio:
  - Caseta para albergar la maquinaria del reloj de carácter precario.
  - Posible existencia de decoración pictórica en muros y bóvedas interiores, oculta por posteriores repintados.
  - Portería dieciochesca repintada sobre policromía original color malaquita, por lo que se propuso la eliminación del repinte.
  - Solado de hormigón en el primer piso de la torre.
  - Instalación eléctrica y de alumbrado sin protección adecuada o discurriendo por zonas inapropiadas.
  - Las cuatro gárgolas zoomórficas que recogen las aguas del chapitel de la torre habían perdido su función original de evacuación al haberse cercenado (mutilado), en época pasada, el pétreo y viril caño de vertido. Asimismo también se había tapado el canalillo pétreo situado en la coronación del alero-cornisa, que conducía las aguas a las gárgolas.
- Distorsiones del entorno:
  - Tendidos aéreos que incidían en la iglesia.
  - Farolas de iluminación ancladas a la iglesia.
  - Algunos daños y falta de mantenimiento en la urbanización del entorno monumental.
  - El desgaste superficial de los encintados calizos de la plaza hacía que resbalasen los peatones en días de lluvia, por lo que era conveniente su abujardado.

Criterios de intervencion

El objetivo principal era resolver los problemas de estabilidad detectados y erradicar las humedades del edificio, a fin de conseguir un contenedor estanco y estable que garantizase no ya sólo su propia supervivencia, sino también la de cuantos contenidos alberga.

A este fin se destinaron las obras de restauración propuestas que se abordaron junto a otras acciones apremiantes que no debían ser relegadas.



▲ *Hundimiento del suelo de la capilla de Santa Inés. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.*

▼ *Vista interior del templo. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.*





▲ *La iglesia vista desde el norte antes de la intervención. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.*



▲ *Daños estructurales en arcos de muros. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.*



Instalaciones aéreas incidiendo sobre el templo. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.

Desarrollo de las obras de restauración. Fotos: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.





Una vez se realizaron estas obras se estableció un plazo para el completo secado de las fábricas a fin de proceder, ya en una segunda etapa, a rematar las actuaciones restauradoras en el interior del templo, así como a efectuar el nuevo tratamiento y limpieza que requerían sus contenidos.

Según lo referido en el análisis y el diagnóstico, los problemas detectados podían agruparse en dos planos de distinto carácter.

- Lo relativo a estanqueidad, estabilidad y resistencia, que redundaba en seguridad de uso del edificio.
- Lo relativo a revestimientos y acabados, tanto del edificio como de sus contenidos, que incidía en la puesta en valor del conjunto.

Tanto por razones económicas como metodológicas se propuso tratar, en esta fase inicial, lo enunciado en primer lugar, dejando la mayor parte de la segunda para una intervención posterior a realizar una vez lograda la estanqueidad del edificio y el secado de sus paramentos interiores mediante el régimen de ventilación que la actual disposición de huecos permitiese.

Excepción de este criterio serían las siguientes operaciones por las razones que para cada una se apuntan:

- Estudio estratigráfico y, en su caso, restauración de la decoración pictórica de bóvedas o nervaduras a fin de no afectar posteriormente con estas labores a los retablos que deberán ser objeto de limpieza al concluirse las obras.
- Pintura general de exteriores a fin de aprovechar los medios auxiliares disponibles, cubriendo así la periodicidad de esta operación.

Obras de restauracion

A partir del diagnóstico efectuado anteriormente, se propusieron las siguientes obras de restauración:

- Para la erradicación de humedades en cubiertas:
  - La sustitución del sistema previo de cubierta por otro que mantendría la teja cerámica curva sobre faldones constituidos por paneles fenólicos machihembrados y placa Onduline, renovando el entramado de madera subyacente. Las vigas y tijeras principales, en buen estado, se limpiarían y tratarían para su reaprovechamiento.
  - Disposición de canalones y bajantes para evacuación de aguas pluviales en pórticos.
  - Rejunteado, limpieza y tratamiento hidrofugante del chapitel pétreo de la torre, así como apertura del hueco de ventilación situado en su costado sur y recuperación funcional de las gárgolas de vertido, así como del canalillo pétreo de evacuación.
  - Mejora del acceso al trasdós de las bóvedas y formación de pasillo iluminado para conservación y mantenimiento.
  - Conformación del alero-tejaroz del ábside con un mayor vuelo que evitase el vertido directo de agua sobre el retablo del muro semicircular.
  - Reparación de los tramos dañados del alero-tejaroz de cubierta.
- Para la subsanación de los daños estructurales:
  - Reparación de grietas en bóvedas y nervaduras, con rejunteado entre dovelas, recolocación de elementos descolgados y zunchado en coronación de muros para lograr el atado del conjunto.
  - Disposición de tensores de atado entre muros perpendiculares sin ninguna trabazón.

- Mejora de la trabazón entre muro y arranque de bóvedas (plementerías y nervaduras) mediante zuncho armado de hormigón con árido ligero de arcilla expandida.
- Disposición de llaves de enlace en zonas con falta de trabazón entre pilastras y muros, entre muros de épocas distintas y entre muros y arranque de bóvedas, así como retacado y reparación de grietas.
- Reposición de los entramados de madera en cubierta y piso alto de la torre garantizando la ventilación permanente.
- Refuerzo del arco del coro para consolidar su deformación
- Enfoscado interior en muros situados sobre el trasdós de las bóvedas.

■ Para la erradicación de humedades en bases de muros y en interior:

- Levantamiento del solado pétreo hundido en la capilla de Sta. Inés, exploración arqueológica para detectar la fábrica funcional, extracción de tierras (por el interior) que tupían el manantial y la canalización, reparación de fábricas de captación y conducción del agua interior, disposición de fieltro geotextil, colocación de material drenante compactado, lecho de arena apisonada para apoyo de solera-forjado a disponer sobre resalte de fábrica de cimentación, y recolocación del solado previa reparación de los muretes separadores de enterramientos.
- Picado de morteros disgregados, rejunteado de zócalos de mampostería con mortero bastardo hidrófugo, y guarnecido.
- Se completó la red de drenaje a pie de muros.



▲ *Obras de sustitución de la cubierta. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.*

▼ *Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.*



Iglesia de Santa María de Soto de Luiña



▲ *Pie de foto pendiente.*
Foto: Jaime Santullano.



▲ *Pie de foto pendiente.*
Foto: Jaime Santullano.



Restauración de las alacenas barrocas de la sacristía. Foto: Jesús Puras Higueras.



Pie de foto pendiente. Foto: Jesús Puras Higueras.

- Disposición de ventanas en la torre y sustitución de las ventanas del templo por otras que permitieran ventilación permanente.
- Sustitución de la puerta de acceso a la torre, desde el coro, por otra que permitiera ventilación permanente.
- Reparación de enfoscados exteriores y pintado de fachadas.

- Para la puesta en valor del coro:
  - Sustitución de los peldaños de acceso a la torre.
  - Tratamiento y reparación del pavimento de castaño.
  - Reparación de barandillas de escalera.
- Para la puesta en valor de la torre:
  - Sustitución de la escalera de acceso y del entramado del piso.
  - Mejora de la instalación eléctrica y de alumbrado.
  - Sustitución de la caseta que alberga el reloj.
  - Tratamiento de conservación de la esfera del reloj.
  - Tratamiento de conservación de los elementos lígneos para cuelgue de campanas.
  - Iluminación interior del campanario y del primer piso de la torre.
  - Reposición de las figuras que faltaban en las hornacinas de la torre. Para ello se propuso reproducir las esculturas lígneas originales, custodiadas en la Casa Rectoral, mediante moldes de silicona a rellenar con mortero de restauración entonado y armado con varilla de acero inoxidable.
  - Pintado de paramentos interiores de la torre.
  - Recuperación funcional de las cuatro gárgolas zoomórficas y del canalillo pétreo de evacuación.
  - Tapado de la base de hormigón del primer piso de la torre con un nuevo solado.



Restauración puerta fachada sur. Fotos: Jesús Puras Higueras.





- Para la puesta en valor del interior del templo:
  - Exploración estratigráfica en bóvedas y paramentos para descubrir posible decoración pictórica original.
  - Exploración estratigráfica en paramentos capilla del Rosario para localización de textos escritos documentados por Bances Valdés.
  - Tratamiento conservativo, si procediese, de la decoración pictórica que se ponga al descubierto.
  - Tratamiento conservativo de las alacenas barrocas de la sacristía.
  - Recuperación de la policromía original de la portería dieciochesca (al menos en una de las tres puertas para que sirva de modelo para el resto).
  - Sustitución del lavamanos de la sacristía, fracturado, por otro de tipo angular situado en rincón.
  - Dotación de enchufes eléctricos en el interior del templo para evitar cableados vistos y alargadores.
  - Mejora de la instalación eléctrica y de alumbrado.
- Para la mejora del entorno:
  - Soterrado de las instalaciones aéreas que inciden en la iglesia.
  - Suavizar la arista que se produce en la carretera N-634, en su zona de contacto con la plaza.
  - Reparación de los daños ocasionados en la plaza, corrigiendo las deficiencias producidas por la falta de mantenimiento.
  - Sustitución de las farolas de alumbrado público ancladas a las fachadas de la iglesia por luminarias empotrados en techos de los pórticos laterales (forjado conformado con viguetas y bovedillas).

Texto elaborado a partir de una memoria histórica de Ana Belén de los Toyos de Castro y del proyecto básico y de ejecución redactado por Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.



Pie de foto pendiente. Foto: Jesús Puras Higueras.



Sustitución del entramado del piso y de la escalera de acceso a la torre. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia.



La maquinaria del reloj. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia.

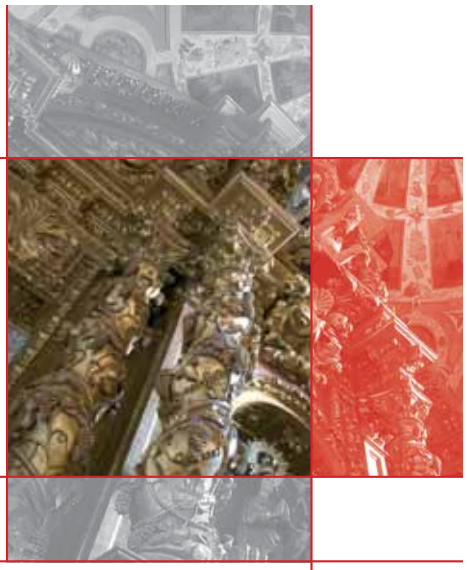


El púlpito pétreo. Foto: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia.



RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR Y DE LAS PINTURAS MURALES DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE CONTRUECES

GIJÓN



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en octubre y noviembre de 2001
- Inversión total: 43.050 euros
- Restauradora responsable de la actuación: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo
- Análisis de micromuestras del Santuario: GEA, Asesoría Geológica
- Historiador del Arte: Miguel Cimadevilla Rodríguez

RESEÑA HISTÓRICA

La primera referencia documental sobre Contrueces aparece en un pergamino que se encuentra en el Archivo del Reino de Galicia. Se trata de una confirmación realizada por Alfonso III y su esposa Jimena a la iglesia de Orense. El documento aparece firmado y fechado el 28 de agosto del año 900 en Cortuloces (Contrueces), suburbio de Gijón, y hace referencia a la real morada.

Durante la primera mitad del siglo XII, en un documento de la catedral de Oviedo, se hace mención de la donación de las iglesias de Gijón y sus alrededores a la sede de Oviedo, y entre ellas aparece la citada iglesia de Santa María de Coltroces.

Lamentablemente no queda ningún resto de la iglesia prerrománica, de la que sí se conservan varias referencias documentales. Algunos autores incluso se cuestionan si la ubicación de la antigua iglesia y palacio real es la misma que ocupan hoy la iglesia y el palacio. El edificio contiguo a la iglesia fue casa de novenas (según confirmación en 1592 del arcediano de Babia), palacio veraniego del obispo de Oviedo (durante la primera mitad del XVIII) y seminario en la segunda mitad del mismo siglo. Actualmente es un colegio.

La demolición del primitivo templo se remonta a 1636, y fue debida quizás al mal estado del santuario o a la necesidad de crear un espacio más amplio. El 20 de febrero de 1638 se contrata la obra a los canteros montañeses Francisco de Cubas y Simontio, siendo los planos del conocido arquitecto, también montañés, Gonzalo de Güemes Bracamonte, quien fallecería al año siguiente. La obra fue continuada por el arquitecto Fernando de Huerta, que sigue fielmente los planos anteriores, según consta en el libro de fábrica de la iglesia conservado en el Archivo Histórico Nacional.

Las obras del templo se realizan en dos etapas: la primera va de 1638 a 1645, y durante la misma se realiza la cabecera de la iglesia y la sacristía del lado del evangelio. En la segunda etapa, que comienza en 1645, intervienen

Foto: Jaime Santullano.

como canteros el gijonés Juan García de Jilledo y los montañeses Simontio y Pedro Solano, siguiéndose los planos originales de Güemes Bracamonte. La construcción concluye en 1660, habiendo sido las obras del cabildo realizadas por Juan Chamorro, vecino de Caldones, responsable del enlosado interior y exterior que aún se conserva. La obra se inaugura el 24 de junio de 1660.

Actualmente se conserva la ermita en su estado original, si bien se ha añadido durante el siglo XVIII la sacristía nueva que se sitúa del lado de la epístola, obra del cantero Pedro Menéndez (en 1756, siendo obispo Manrique de Lara).

El escudo situado en el cajeado de la pilastra más próxima a la entrada del lado del evangelio, formado por tres bandas con bordura en ajedrezado, carente de yelmo y lambrequines, se ha atribuido tradicionalmente a diferentes miembros de la familia Valdés, promotores y mayordomos de la iglesia. Los estudios llevados a cabo por José María Canal, siguiendo los análisis realizados por Francisco Sarandeses, proponen la atribución a la familia Cevallos, de origen santanderino y parientes de los canteros que provenían de Suesa, en la región santanderina de Trasmiera.

En los años 1972 y 1973 se efectuaron obras de mejora en el santuario, consistentes en el refuerzo de las cúpulas.



RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR



▲ *Estado inicial. Limpieza de polvo. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.*

Autor: Luis Fernández de la Vega
Fecha: siglo XVII
Dimensiones: 693 x 685 cm. Altura total desde el suelo de la nave: 961 cm.

Retablo barroco, de cuerpo único dividido en tres calles, rematado en ático semicircular. Obra de finales del siglo XVII-principios del XVIII. Talla de muy buena factura, dorado al agua y con policromía (temples que sirven de fondo a las esculturas).

TRATAMIENTO REALIZADO

Limpieza de suciedad superficial

Eliminación de los depósitos de polvo, mediante brochas de pelo suave y aspiradores.

Desinsección preventiva

La desinsección realizada no asegura más que la prevención, ya que al carecer de acceso al reverso no se pudo empapar por la cara el retablo de productos destinados a la exterminación de estas plagas. Se intervino mediante inyección de Xylamón en los orificios de salida de los insectos y por impregnación (con brocha) en el interior de las tallas vaciadas, cornisas, hornacinas y zonas no policromadas del retablo.

Consolidación

En aquellas zonas en las que la madera se encontraba muy disgregada y sin consistencia, debido al ataque de los xilófagos, fue necesaria la consolidación.

Esta se realizó con Palaroid en Acetona al 5%, mediante inyecciones sucesivas. En el caso del cayado de San Joaquín, la disgregación era tal que la consolidación se realizó por inmersión, pues se necesitaba una superficie suficientemente resistente como para poder colocar una espiga con la pieza reintegrada que faltaba.

Limpieza

Para la eliminación de la goma-laca oxidada de la mazonería, fueron necesarios hisopos empapados de etanol. En el etanol utilizado para realizar la limpieza se había disuelto previamente una pequeña cantidad de goma-laca Lemon en previsión de los pasmados.

La goma-laca, aunque oscurecida, no se encontraba muy cristalizada, por lo que su eliminación no planteó ninguna dificultad.

- ***Limpieza de las tallas***
  Del mismo modo se actuó en las tallas en un primer momento, pero aún así debieron de emplearse otros disolventes y medios mecánicos: gomas Wishab y Milán; dilución etanol: acetona, esencia de trementina; alcohol: aguarrás, gotas de dimetilformamida; gel AS 84; gel de acetona. Dependiendo de los distintos tipos de manchas resistentes en rostros, manos y ropajes.
- ***Limpieza de piezas metálicas***
  Los candeleros de hierro del banco se limpiaron con lana de acero hasta la eliminación de los repintes. Posteriormente se protegieron con laca zapón. El resto de las piezas metálicas, cabezas de clavos de forja, se limpiaron ligeramente con fibra de vidrio, sin eliminar su pátina, protegiéndose después con la misma laca que actúa como inhibidor de metales.
- ***Limpieza de restos de cera***
  Los restos de cera se eliminaron por medios físico-mecánicos, ablandándolos con aguarrás y retirándolos a punta de bisturí.

Eliminación de elementos extraños

Todos los cables, enchufes, interruptores, focos y clavos que se encontraban adheridos al cuerpo del retablo fueron eliminados.

Eliminación de repintes y purpurina

La purpurina con que había sido repintado parte del banco y del Sagrario se eliminó con acetona.

Encolado de piezas

Las piezas que se habían desprendido del retablo, pero que no obstante se encontraron cerca de él, se repusieron a sus lugares originales, encolándolas con PVA (acetato de polivinilo). Las de mayor formato y peso se colocaron fijándolas con este adhesivo y espigas o toritos de madera de haya.

Reintegración volumétrica

Se restituyeron algunas piezas como parte de las cornisas que actuaban como base de las columnas salomónicas y que habían sido quemadas, los capiteles de las columnas del sagrario, el frontal de la peana de la Virgen y un trozo de la vara de San Joaquín. Para ello se utilizó la resina epoxídica Araldit madera.

Estucado de lagunas

Se realizó un estuco de cola orgánica y yeso, y para conseguir un mayor acercamiento al tono del bol sobre el que se asienta el oro, se tiñó éste con pigmentos.



Proceso de consolidación. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.



Pérdidas volumétricas. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.





Puerta del Sagrario.
Arriba, estado inicial. Foto:
Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.
A la derecha, estado final.
Foto: Jaime Santullano.



▲ *Vista general del retablo después de la restauración. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.*

En el caso de las tallas estuco blanco de cola orgánica y yeso mate (sulfato cálcico). Fenol como fungicida.

Reintegración cromática

Para garantizar la reversibilidad de la reintegración, se utilizaron acuarelas de alta calidad y como técnica el regatino. En el caso del oro, y dado el grado de desgaste de la zona del banco, fue necesario la aportación de un tono metálico que se consiguió mediante acuarela de oro aplicada asimismo con regatino o trama, para facilitar su reconocimiento.

En las tallas se remataron estas reintegraciones en algunos puntos con maimeri, pigmentos al barniz.

Protección final

Las primeras manos de saturación del oro se llevaron a cabo con goma-laca, por ser ésta la técnica tradicional que asegura un color y brillos adecuados; sin embargo, en previsión de su oxidación se decidió recubrirla con un barniz, en este caso el satinado de Lefranc, que utiliza microsílice en suspensión, como mateante en vez de cera. Este mismo barniz fue utilizado en el acabado final de las tallas.





Frontal de la peana de la Virgen antes y después de la reintegración cromática. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.





Santiago Matamoros, cata de limpieza (Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo) y estado final (Foto: Jaime Santullano).





Fernando el Santo, estado inicial y cata de limpieza. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.





RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Morteros

- ***Grietas estructurales y desplazamientos***

  A simple vista el mayor problema que presentaban las pinturas murales del Santuario eran las profundas grietas que atravesaban la bóveda y que hacían temer por su seguridad estructural.

  En algunas zonas las diferencia entre los planos de un mismo casetón, a un lado y otro de la grieta, llegaban hasta los 8 mm, siendo esta diferencia aún mayor en la franja inferior de la pintura, las pechinas y en la unión de la pintura con los arcos que la sustentan.

- ***Desprendimiento de las capas de mortero entre sí***

  El mortero que servía de base a las pinturas murales estaba compuesto por diversas capas de yeso y cal; entre ellas una capa inferior de granulometría de carga más burda y una lechada de yeso final sobre la que se realizaron las pinturas.

  A pesar de que ambas capas captaban y perdían humedad del ambiente con gran facilidad, las grandes goteras que afectaron a la cubierta provocaban la hinchazón de las mismas. Por consiguiente, estas capas que al dilatarse se habían deformado, se secaban cada una por separado, aumentando cada vez más la separación entre ambas y favoreciendo así la aparición de grandes ampollas y deformaciones.

  En algunos casos se llegó al desprendimiento y la consiguiente caída y pérdida de morteros. Así debió suceder en el casetón de San Francisco con el niño, en parte del de San Jerónimo, y en alguna pechina.



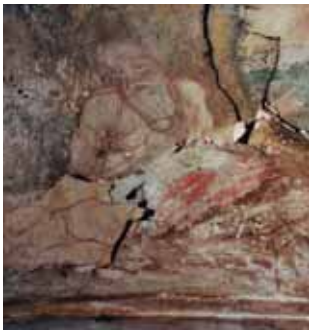
Estado inicial de las pinturas murales.
Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.





▲ *Pie de foto pendiente. Fotos: Jaime Santullano.*





Pérdidas, desgastes, pulverulencia. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

- ***Deformaciones y grandes ampollas***

En la mayor parte de los casetones se encontraron bolsas de separación entre las capas del mortero de pequeño tamaño, pero en los casetones de San Bonaventura y San Francisco Javier, la separación entre capa y capa llegaba a alcanzar los 13-15 cm en algunas zonas.

- ***Disgregaciones***

El mortero se encontraba muy disgregado, es decir, sin cohesión y fácil desintegración; tanto en aquellas zonas dónde había sufrido grandes tensiones, como los bordes de las grietas y bifurcaciones de las mismas, como en aquellas zonas en las que la humedad había arrastrado sus componentes con más fuerza; San Francisco y zona de decoración vegetal entre este y San Jerónimo, pechinas...

En general, se encontraba en peor estado el mortero subyacente de la franja con decoración vegetal que el de los casetones con imágenes de Santos, quizás los aceites de esta pintura habían servido como consolidantes

- ***Pérdidas matéricas***

En el casetón de San Francisco se había producido la pérdida de una gran placa y el de San Jerónimo presentaba pequeñas pérdidas en los bordes de las grietas y zonas de desprendimientos de piezas pequeñas. El mortero bajo la franja de decoración vegetal era, en el momento previo a la restauración de las pinturas, una superficie arenosa, sin cohesión y de textura irregular.

- ***Intervenciones anteriores***

En el casetón de San Francisco era fácilmente apreciable una intervención posterior, tendido de nuevo mortero y reintegración totalmente imitativa de la zona de la palma de martirio y fondo.

Asimismo se habían tendido nuevos morteros en las dos franjas decorativas de color ocre anaranjado que recorren los arcos tanto del Evangelio como de la epístola. Se desconoce la época probable de esta intervención.

Preparación



Levantamiento, escamas y grietas. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

- ***Naturaleza, composición y efectos de la preparación***

La preparación que compartían ambas pinturas era una base de color marrón-rojizo, de carácter presumiblemete arcilloso y aglutinante magro.

Estas preparaciones son fácilmente degradables por el agua, muy inestables y tienden a trepar invadiendo las capas superiores de pintura, además tienen problemas de adhesividad, pulverulencia, etc... con lo que esto conlleva una gran dificultad en su tratamiento con medio acuoso.

- ***Pulverulencia***

El grado de la pulverulencia en la preparación en el momento de comenzar los tratamientos era tal que, en la mayoría de los casos, no admitía ni el roce con una pincel fino para la eliminación de los depósitos de polvo superficial antes de realizar el sentado de color.

Esta pulverulencia era evidente tanto en la decoración vegetal, excepcionalmente relevante en el entorno de San Jerónimo y San Francisco, como en las escenas de Santos.

- ***Barridos y trepados***

Los pigmentos que han perdido su aglutinante se encuentran a merced del arrastre del agua. Si la entrada de agua es frecuente, este fenómeno se puede ver agravado hasta la desaparición, por barrido de zonas ente-

ras de pintura y preparación. Esto es en parte lo que había ocurrido en alguna zona de las pechinas y en las zonas de las pérdidas más graves.

Un fenómeno parecido es el que se produce cuando el agua lo que hace es arrastrar el pigmento desde substratos inferiores a otros niveles más exteriores de la pintura. La humedad, que había penetrado desde la parte superior de la cúpula, fue capaz de arrastrar pigmentos de la preparación que contaminaron capas superiores, haciéndose este fenómeno especialmente visible en los fondos claros.

- ***Falta de adhesión a su soporte***

Ante un mortero ya en sí disgregado en grandes áreas, una preparación muy pulverulenta y falta de aglutinante, era evidente que la falta de adhesión constituiría otra de las patologías de las pinturas.

Además, la excesiva lisura del yeso junto con su poder absorbente (capaz de desecar el aglutinante de la preparación) facilitaba el desprendimiento. De hecho existían numerosas zonas en dónde el yeso aparecía ligeramente engrasado y tan limpio de preparación que parecía que nunca la hubiera tenido.

- ***Higroscopicidad***

Tanto los materiales arcillosos, como los ligantes o aglutinantes orgánicos son materiales altamente higroscópicos, lo que a lo largo de etapas prolongadas de tiempo produce efectos negativos en las preparaciones realizadas con estas sustancias.

Los aglutinantes orgánicos se degradan, pierden sus cualidades físico-mecánicas y dejan de cumplir su doble misión de mantener unidas las partículas de la preparación entre sí y a su soporte. Liberadas estas partículas arcillosas, en su mayoría soluble en agua son susceptibles de arrastre y trepado.

Película pictórica

- ***Naturaleza y composición***

En la Cúpula del Santuario de Contrueces se distinguen dos tipos de pintura por su composición y ejecución material. La primera, inscrita dentro de casetones, es la que representa imágenes de Santos, Ángeles y Evangelistas portando atributos que los caracterizan. Es ésta una pintura empastada, grasa y muy trabajada al detalle, más propia de la pintura de caballete que de la pintura mural.

Por otro lado la decoración floral que enmarca los casetones y nervaduras es una pintura mucho más suelta y con un aglutinante mucho más ligero, más propia de la ornamentación mural.

- ***Levantamientos***

En el primer tipo de pintura, muy empastada, gruesa y con gran presencia de aglutinante graso, los levantamientos y rizados de la pintura eran abundantes, pues es una película muy plástica. Se apreciaban de forma general en toda la superficie de la cúpula, distorsionando gravemente la visión correcta de la obra y creando un serio riesgo de desprendimiento.

En cambio en la película pictórica de la decoración floral, la plasticidad era prácticamente nula, al ser su aglutinante mucho más ligero, lo que favoreció el desprendimiento y pérdida de la misma, directamente, sin pasar previamente por el estado de escama o cazoleta. .

- ***Pérdidas***

En las pechinas, exceptuando a San Lucas (lado de la epístola sobre el arco de triunfo), el grado de pérdida era alarmante. En el caso de San



Separación arricio-intónaco. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.



San Bonaventura tras el proceso de sentado de color y la consolidación de mortero. Foto: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

Mateo se hacía imposible discernir la escena, aunque se dedujo que debía de completar el tetramorfos.

Tanto en San Joaquín como en San Francisco las lagunas y pérdidas eran de gran tamaño. En el resto de los lunetos las pérdidas eran abundantes en forma de pequeños "picados" y distorsionaban enormemente las composiciones.

- ***Pasmados***
  Los pasmados, microfisuras tanto del barniz como de la pintura, se extendían a lo largo de toda la obra modificando sustancialmente su aspecto estético y dando lugar a un aplanamiento de volúmenes y tonos.
- ***Tinciones***
  Este es un problema de difícil solución y que altera gravemente el aspecto final de la obra. Como ya se mencionó anteriormente, las preparaciones rojizas son especialmente sensibles a la humedad, ya que esta es capaz de arrastrar sus partículas contaminando capas superiores. Este efecto era especialmente apreciable en la zona de los fondos claros.
- ***Pulverulencia y disgregación***
  En ambos tipos de pintura este fenómeno dificultó enormemente las tareas de limpieza superficial, dado el estado de algunas carnaciones y fondos claros. Los colores verdosos y negros eran los más resistentes a este tipo de lesión.
- ***Arrastres producidos por la humedad***
  Especialmente visibles en la pared del Evangelio, la más afectada por la humedad. El arrastre de los pigmentos claros dejó en muchos casos la preparación oscura al descubierto.
- ***Suciedad superficial***
  La superficie de la pintura se encontraba cubierta por una gruesa capa de polvo graso, telarañas y suciedad orgánica que facilitaba la acumulación de humedad, microorganismos y la consiguiente degradación de los componentes orgánicos de la obra.

Pasmados (manchas blanquecinas). Visibles en pies y fondo. Abajo, eliminación de pasmados, estado final. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.









María Magdalena, antes y después de la restauración. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.

Tratamiento

- ***Limpieza de suciedad superficial***
  Eliminación de polvo y suciedad orgánica con brochas de pelo suave. En aquellas zonas en dónde la pintura presentaba mejor estabilidad se realizó la limpieza con la ayuda de esponjas wishab, no grasas, de distinta dureza.
- ***Sentado de color***
  Para el sentado de color, dada la calidad particular de la preparación se optó por una dilución en agua-alcohol de la resina acrílica ACRIL-33.

  Esta dilución acuosa se aplicó interponiendo un papel japonés entre la pintura y la brocha lo que impedía el arrastre por abrasión directa. En el caso de algunas zonas de la franja decorativa, previamente a la aplicación a brocha, se llevó a cabo una aplicación mediante nebulizaciones o vaporizaciones dado el estado tal de pulverulencia del sustrato pictórico. Después se retiraba el exceso de producto, ejerciendo presión con un algodón humedecido en agua destilada, para evitar así la aparición de brillos indeseables. En zonas puntuales la retirada se realizó también con acetona.

  Aquellos lunetos y zonas en las que la disgregación de sus morteros era grave o los que adolecían de capas de mortero muy separadas entre sí, fueron empapelados con varias capas de papel japonés fijado con la resina vinílica Paraloid B-72, disuelto en acetona en una proporción alta al 15% para que quedase en superficie penetrando poco y así poder ser retirado en su práctica totalidad una vez acabada la labor de consolidación de morteros.

  Tras esta aplicación los colores presentaban un mayor índice de saturación que favorecía su contemplación y, gracias a la ayuda del Paraloid, desaparecieron algunos de los pasmados.
- ***Consolidación de morteros***
  Para ello se procedió a la eliminación de ampollas y deformaciones, estas labores fueron especialmente significativas en San Francisco de Paula, San Joaquín, San Bonaventura y San Francisco Javier. También se llevó a cabo el relleno de oquedades y grietas.





▲ *Reintegración tintas planas. Estado final. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.*





▲ *Realización de catas y aparición de personajes en los paramentos laterales de la cúpula. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo.*

- ***Amorterado de lagunas, sellado de grietas y bordes***

  Dado que estas zonas iban a ser objeto de reintegración, el acabado debía ser más fino y liso. En este caso como mortero se escogió PLM-S. Este mortero también coloreado con pigmentos sirvió de base a las reintegraciones posteriores. Se aplicó a espátula y se sellaron todos los bordes antes de amorterar las lagunas para reforzar su consolidación. En el caso de las grietas, se respetaron las de gran tamaño no llegando a cerrarse definitivamente ninguna ya que sirven tanto de junta de dilatación como de testimonio evidente del estado estructural de la bóveda, aunque sí se minimizaron en sus dimensiones de modo que estéticamente apenas fueran perturbadoras.

  Los estucados entre distintos planos de pintura, es decir, en aquellas zonas en las que el paramento había cedido dividiendo un mismo casetón en dos o más planos, siempre fueron trabajados de forma perpendicular al paramento y nunca en bisel, lo que favorecía desde abajo la visión no deformada de estas zonas.

- ***Colocación de testigos, realización de catas***

  Se realizaron mediciones periódicas del tamaño de las grietas durante la estancia en el Santuario sin poder establecerse ninguna modificación en la envergadura de las mismas. Se colocaron así mismo en la base de las pinturas de los muros del Evangelio y de la Epístola y en el encuentro de la bóveda con el muro, sendos testigos de arcilla señalarían cualquier modificación importante que se produjese en estas grietas.

- ***Limpieza***

  El proceso de limpieza de las pinturas fue muy complejo y se realizaron multitud de pruebas. En algunas zonas, como los fondos verdes de la vegetación, se consiguió eliminar parte del barniz oxidado pero fue desaconsejado para el resto de la pintura, pues su preparación era tan delicada que se veía afectada prácticamente por todo.

  Tras la limpieza, la pintura recuperó parte de su esplendor y se pudo apreciar con claridad.

  Los fondos claros se consideraron irrecuperables pues estaban contaminados por la preparación trepada, lo que no era ya un tema de limpieza, pues los blancos se ven blancos, y el resto de los colores había recuperado su brillo y tono adecuados.

  Quizá la limpieza de estas pinturas pudo haber sido más intensiva, pero era arriesgada por la posible pérdida por arrastre de pigmentos.

- ***Eliminación de pasmados de las pinturas***

  Las zonas de pasmados sólo cedieron ante la aplicación de Paraloid en tricloroetano al 3%, para eliminar brillos acetona.

- ***Integración y reintegración cromática***

  Se llevó a cabo integración cromática, es decir la aplicación de una tinta de tono ligeramente más bajo que el original, en molduras, fondos y zonas de grandes pérdidas. En los casetones, el tratamiento tan individualizador de las figuras obligó a una reintegración a regatino o trama. Ambas técnicas se realizaron siguiendo los criterios de reversibilidad. En algunas zonas de la franja de decoración vegetal se utilizaron lápices acuarelables.

- ***Protección final***

  Para la protección final se utilizó una mezcla de barniz satinado al 20%, mate al 20% y esencia de trementina hasta completar el 100%. De este modo se atenuaban los brillos aún existentes y matizaría de forma homogénea las pinturas.

Texto realizado a partir de la memoria histórica de Miguel Cimadevilla Rodríguez y de los informes de restauración de Natalia Díaz-Ordóñez.



▲ *Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.*



IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LUANCO

GOZÓN



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre febrero de 2003 y el 29 de enero de 2004, cuando tuvo lugar la recepción de las obras por parte de la administración. La restauración de los retablos prosiguió hasta 2006
- Inversión total: 426.806,67 euros
- Arquitectos redactores del proyecto y Directores de obra: Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga
- Dirección de ejecución: Manuel Fernández Fernández
- Restauradora de los retablos: Magdalena Aguirregomezcorta Soler y Olga Gago Muñiz
- Arqueólogas responsables del seguimiento de las obras: Ángela Rodríguez Vázquez y Noelia Fernández Calderón
- Historiadora del Arte: Alicia Pulido Balmori, en colaboración con Ignacio Pando García-Pumarino
- Levantamiento planimétrico del edificio: Pablo Collado Trabanco, Miriam González Blanco y Benigno Gómez López
- Estudio geológico del subsuelo: Francisco Ruiz Arias
- Topografía del entorno y comprobaciones topográficas de la verticalidad de los muros: AIC Topografía e Ingeniería
- Dictamen estructural sobre la cubierta de madera de la iglesia: Media madera, ingenieros consultores
- Empresa contratista: Decoraciones Esfer S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de Santa María de Luanco, Bien de Interés Cultural desde 1992, fue erigida en el segundo cuarto del siglo XVII, bajo trazas del arquitecto Pedro Muñiz Somonte, convirtiéndose pronto en el modelo de iglesia parroquial que seguirían otros templos costeros de nuestra comunidad.

Las referencias documentales más antiguas que se conservan respecto al templo parroquial de Luanco datan de 1574, cuando el mismo estaba emplazado en una pequeña capilla situada frente a la casa de los Pola, localización en la que permanece hasta 1728-37, cuando se levanta el actual edificio, con proyecto de Pedro Muñiz Somonte.

Foto: Jaime Santullano.

El edificio de Luanco presenta planta única, dividida en cuatro tramos, cubiertos con bóveda de crucería al interior. La capilla mayor se cubre con bóveda de arista decorada con motivos geométricos de estuco a la madera. Tribuna a los pies y presbiterio recto, acusado en planta. También a los pies se sitúa una torre de cinco pisos, que sustituyó a la espadaña inicialmente prevista que nunca se llegaría a realizar.

Las fachadas laterales están recorridas por contrafuertes. Portada austera. Templo rodeado por un bello cabildo.

Tras la capilla mayor, descentrada, se sitúa la sacristía, cubierta con dos tramos de crucería simple.



▲ *Imagen de la excavación arqueológica realizada durante las obras de restauración. Foto: Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga.*

SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LAS OBRAS

No se encontró ninguna estructura anterior a la construcción de la iglesia dieciochesca, la cual asienta directamente sobre una plataforma de arcilla previo acondicionamiento del terreno. Tampoco se encontraron sepulturas.

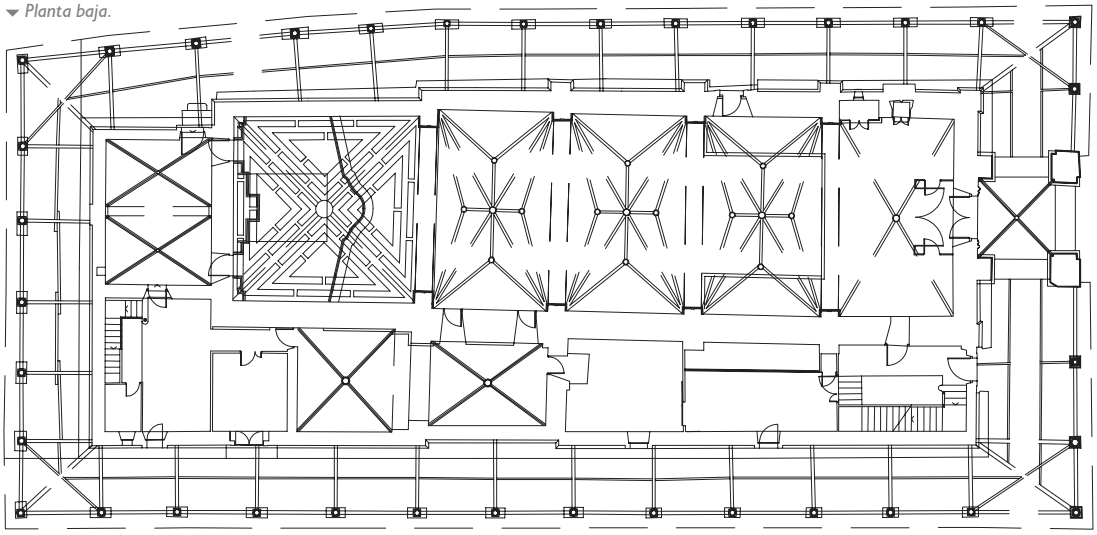
Los principales hallazgos se centran en el área noroeste del templo, donde se documentaron a través de la excavación en área varios restos de edificios arrasados parra la construcción de la casa del sacristán y del trastero a finales del siglo XIX. Se han datado estas estructuras en varias fases entre mediados del siglo XVIII y finales del XIX.

Conjugando los datos proporcionados por el registro arqueológico, la lectura de paramentos y la documentación aportada por el estudio histórico-artístico, ésta sería en síntesis la secuencia constructiva de la iglesia parroquial de Luanco:

Fase cero. Nivel geológico

Se corresponde con el nivel geológico de arcilla compacta. El terreno se habría allanado, previa retirada de la capa húmica, y preparado para la construcción ex novo de la iglesia de Santa María en el primer tercio del siglo XVIII.

▼ *Planta baja.*



Fase primera. Siglo XVIII (1728-1800)
Entre 1728 y 1733 se lleva a cabo la edificación del nuevo templo a cargo del arquitecto Pedro Muñiz Somonte. La antigua iglesia parroquial era una capilla que pertenecía a la capilla Pola y se encontraba junto a su casa, frente a la actual entrada al templo; la vieja capilla era insuficiente para una población que en los siglos XVII y XVIII había experimentado un fuerte crecimiento demográfico y que se había enriquecido considerablemente gracias a los beneficios del sector pesquero. Por otro lado, la nueva parroquial había sido financiada en conjunto por los vecinos frente a la anterior, que era propiedad de una sola familia.

En esta fase se construye el cuerpo principal de naves y la sacristía, así como los cabildos sur, este y oeste. Se atribuye también a este momento una estructura arrasada aparecida en el sector 2 de la excavación que, por su localización y dirección (entroncaría con la fachada W) parece tratarse de la zapata de un habitáculo anexo de función indeterminada (¿almacén?, ¿antigua capilla del Nazareno?).

Fase segunda. Siglo XIX (1801-1881)
A esta fase se atribuyen las estructuras localizadas en el sector 2 que desmantelan la estructura anteriormente señalada y que a su vez serán destruidas a finales de siglo por una nueva ampliación hacia el norte. Se trata de un conjunto de muros y zapatas de al menos dos habitáculos arrasados cuya función parece ser de almacén y depósito de cadáveres. Un primer espacio podría ser el almacén que, según la documentación parroquial, se construye en 1857. Inmediatamente o unos años después (se sabe que en 1868 se repara el cabildo y almacén del norte), se adecúa un nuevo espacio que adosa al anterior y que sirve como depósito de cadáveres u osario y que se correspondería con el hallazgo de un nivel que contiene abundantes restos óseos humanos (unos ocho-diez individuos) y que en la siguiente etapa fue removido.

Fase tercera. Primera ampliación norte (1882-1888)
En esta etapa se construye la nueva capilla de Jesús Nazareno y la antesacristía, adosadas al lienzo Norte de la iglesia.

Fase cuarta. Reformas de José González-Pola (1889-1909)
El nuevo párroco continúa con las reformas iniciadas por su predecesor: completa la ampliación del ala norte del templo con la construcción de la Casa del Sacristán y la trastera y se eleva un piso más la torre, además de otras muchas reformas de menor envergadura. En este momento el templo adquiere su actual fisionomía. La construcción de la casa del sacristán rompe con todas las estructuras previamente analizadas en el sector 2 de la excavación: una zanja de cimentación desmantela parte de los estratos y estructuras; se remueve el osario; se arrasan y derrumban los muros y zapatas; y se levanta el actual muro y banco corrido.

Fase quinta. Obras y reformas en el siglo XX (1910-2000)
A lo largo del siglo XX las actuaciones en la iglesia de Luanco se limitan a reformas puntuales y a diversos arreglos y reformas relacionados en parte con el saneamiento. Destaca la construcción del cabildo norte en 1974 (columnata, bordillo y suelo de hormigón) para continuar con los ya existentes en los otros costados (anteriormente había un paseo al descubierto). Otras obras son la inclusión de una zanja de drenaje reciente en la zona oriental del cabildo norte o una gran zanja para el pararrayos.

La torre, hoy.

Planos: Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga.



Iglesia de Santa María de Luanco

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Con anterioridad a la realización de las obras de rehabilitación la cubierta de la nave tenía una problemática conocida: las bóvedas de crucería pasaban por encima de la cota de apoyo de los cuchillos de madera en el centro de la bóveda. Antes de iniciarse la restauración las cerchas tocaban las bóvedas.

Los rellenos sobre los riñones de los arcos no estaban trabados con los anchos muros de cierre, es más, aparecían separados de estos por una ranura. Además de los apoyos de cerchas que se citan, algunos cuchillos se acodalaban con piedras sobre los tímpanos que apoyaban en los arcos. Todas estas disfunciones se traducían exteriormente en una cumbrera de hilera sinuosa.

El coro de la iglesia consta estructuralmente de dos partes, por un parte tres vigas de madera que soportan todo el coro y órgano y que apoyan en el arco rebajado, y por otro lado, la bóveda de aristas muy rebajada, que muere sobre arco, muy rebajado. En esta zona del coro la clave de la bóveda había descendido y los laterales en vuelo de la tribuna cortaban el remate de los retablos. Los cabildos presentaban falta de estanqueidad y humedades de filtración. Por su parte la torre presentaba problemas con los forjados, que habían sido perforados para el paso de las pesas y carrileras de las campanas, que ya no hacían falta. La escalera, muy ligera, necesitaba ser reforzada, debiendo aplicarse durante la intervención impermeabilizante a la cúpula de remate.

Existían humedades en diversos puntos del cabildo Norte, donde más agua se recogía sobre una canaleta de mortero cedida. También existían fugas de fontanería.

No existía recogida de aguas por canalones, vertiendo los faldones sobre los faldones inferiores hasta llegar al cabildo, donde una rígola en mal estado









Fotos: Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga.

FASE I. CUBIERTA

1) Apuntalamiento de sopandas de arcos formeros de la nave y rebajado del acceso.
2) Andamiaje de la cara sur del edificio para acceder a la cubierta y trabajar desde ella.
3) Realización por tramos de desmontaje de la teja; eliminación de tablazón, cabrios, correas y cuchillos. Todo ello con protección meteorológica y, en especial, previniendo vientos fuertes, que permita la realización en seco de la obra.
4) Zuncho de hormigón que sirva para regularizar la cabeza del muro, para anclar las cornisas exteriores, para apoyar las cerchas de madera y los tirantes de acero que, a cada lado del arco formero, atirantan la cabeza del muro.
5) Colocación de los nuevos cuchillos, correas, cabrios, tableros hidrófugos y onduline; paso al siguiente tramo manteniendo un enlonado sobre el anterior.
6) Hacer lo mismo en los siguientes tramos, de este modo no descargamos a la vez toda la nave. Al final colocar la teja de todo el edificio y fijar la recogida de aguas.
7) Para conectar los canalones y bajantes, previamente será necesario hacer abajo las arquetas y la conexión a red perimetral.

recogía todo el agua de los alzados Norte y Este. En días de lluvia esta rígola se llenaba de agua que se desbordaba y anegaba la esquina Nordeste, en la que existían grietas.

El proyecto de intervención planteó cuatro actuaciones:

- En cuanto a la cubierta, se procedió a su desmontaje, proyectándose un zuncho en la cabeza de los muros de 15x90 cm, que sujetará el tirante de acero inoxidable de cada lado del arco formero, siendo donde apoyen las cerchas de tipo español en el eje del arco formero. Se instalaron canalones y bajantes.
- Se eliminaron los laterales del coro y se recuperó la altura original de los retablos, desmontándose para ello la totalidad del coro y suprimiéndose los añadidos de ladrillo que cargan sobre el arco.
- Canalización del agua en el exterior de toda la iglesia por el cabildo, reforzando la esquina mediante la inyección de morteros expansivos. Reposición de cabildos y reparación de los sectores sur y este en las zonas afectadas por el agua.
- Reparación de los suelos de madera de la torre, refuerzo de su escalera de caracol y acristalamiento de huecos de la logia del campanario.

Los materiales utilizados fueron: cinc para canalones y bajantes; teja árabe reutilizada sobre onduline; cerchas de madera aserrada de castaño secada en autoclave; solados exteriores de piedra caliza.

Texto elaborado a partir de la memoria histórica de Alicia Pulido Balmori, del proyecto básico y de ejecución de Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga y de la memoria arqueológica de Ángela Rodríguez Vázquez y Noelia Fernández Calderón.









Fotos: Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga.

FASE II. SOTOCORO

1) Numeración de todas las dovelas de la arista y del arco rebajado.
2) Desmontaje del entarimado de la planta superior; desmontaje de su subestructura; limpieza aspirada de la parte superior de la bóveda; rebaje del añadido de ladrillo sobre el arco inferior hasta situación inicial.
3) Desmontaje de los dos vuelos laterales (posterior recuperación de la situación inicial de los retablos).
4) Desmontaremos la cancela de madera y la trasladaremos durante la ejecución de la obra, así como el confesionario, para resituarlos tras la recuperación de la bóveda.
5) Solución A: Colgar cada una de las dovelas de una estructura provisional superior con cierta holgura. Intento de subir por medios hidráulicos la bóveda a su situación inicial y rellenos con morteros expansivos de las llagas de las dovelas que se resentirán. Esto generará grietas en la bóveda y es posible que nos lleve a la ruina de la bóveda, pero debemos de intentarlo antes de pasar a la solución alternativa.
6) Se harán perforaciones con la inclusión de engarces en cada dovelaje, acero inoxidable que quedará embebido en dos vigas cruzadas y curvas que, por encima del dovelaje, sostendrán esta estructura.
7) Si todo ha ido bien, habremos recuperado la bóveda inicial; si no es así, y dado que la situación existente era insostenible, restituiremos las dovelas que nos han quedado colgando y restituiremos la plementería; es decir, haremos una bóveda de ladrillo de dos roscas. Sería lo más deseable, una bóveda cruzada de doble rasilla.

FASE III. CABILDO NORTE

1) Drenaje perimetral de toda la iglesia por el exterior del cabildo.
2) Conexión de todas las bajantes a la nueva recogida.
3) Conexión saneamiento aseo sacristía y casa guardesa.
4) Renovación suministro de agua. Eliminación de tuberías grapadas en la fachada.
5) Levantar el suelo en el cabildo norte.
6) Informe arqueológico.
7) Refuerzo en la esquina, si se estima necesario, con inyección de hormigón.
8) Al controlar el agua esta zona mejorará. No obstante, si la vemos muy mal, cabe la posibilidad de micropilotaje.
9) Rejuntado de las grietas y fisuras existentes.
10) Pavimentación en caliza gris de todo el cabildo norte y reparación, en la misma caliza, de las partes del cabildo sur y este tocadas por conexión de bajante.

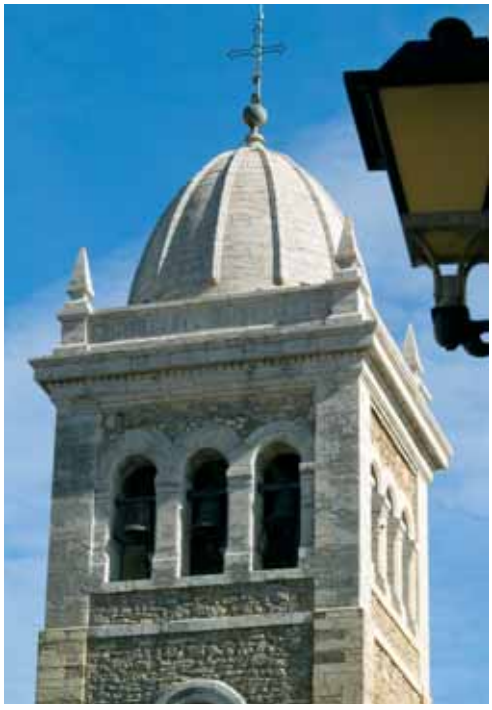






Fotos: Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga.





Fotos: Jaime Santullano.

FASE IV. TORRE

1) Desmontaje pararrayos y su fijación en la cara posterior.
2) Limpieza de cúpula e imprimación impermeable, previa comprobación de la no alteración visual del producto.
3) Limpiar desagües de forjado, cúpula y planta logia.
4) Reforzar los forjados de madera rotos, utilizando al madera recuperada de cubierta.
5) Sanear estructura de hierro vista en planta logia.
6) Reforzar escalera de caracol (sin sustituir).
7) Colocar vidrio templado en las dos ventanas contiguas a la escalera de caracol.

Foto: Rogelio Ruiz Fernández y Macario Luis González Astorga.





La iglesia de Santa María finalizado el proceso de restauración. Foto: Jaime Santullano.



RESTAURACIÓN DE VARIOS RETABLOS

RETABLO MAYOR

Autores: Bartolomé Rodríguez de Condres y Manuel Ovies
Fecha: siglo XVIII (1728-1735)
Dimensiones: altura 11 metros; ancho 9 metros
Restauración a cargo de Magdalena Aguirregomezcorta Soler

Este retablo consta de un armazón de madera que se fija internamente a los muros laterales y al trasero mediante un sistema de puntales metálicos y/o de madera. El mayor, empotrado en la cabecera de la nave principal, se apoya sobre un zócalo de piedra.

La arquitectura está tallada en madera. Presentaba con anterioridad a la intervención importantes ataques de larvas de insecto xilófago que habían mermado enormemente la estructura de la madera, llegando a la desintegración de algunas de las cornisas y volúmenes decorativos, siendo también importante la proliferación de hongos de pudrición y microorganismos, especialmente en las zonas en contacto con los muros.

Se observaban igualmente agrietamientos de cierta importancia y numerosas mutilaciones y piezas desprendidas, perteneciendo a elementos ornamentales de diferentes tamaños. También se apreciaban incontables incisiones producidas por elementos metálicos (clavos y tornillos), unos extraídos y otros que aún permanecían oxidados y deteriorados.

La arquitectura del retablo fue dorada y policromada en su momento con buena técnica; de los análisis realizados se pudo conocer el desarrollo del proceso, que consistió primero en la aplicación de una capa de yeso blanco, sobre el que se aplica el bol (cola de origen animal) y por último la lámina de oro. La policromía de los angelotes está compuesta por pigmentos aglutinados con aceite secante.

Fotos:
Magdalena Aguirregomezcorta Soler.





▲ *Eliminación de polvos y detalle de zonas carcomidas.*



▲ *Colocación de plástico envolviendo todo el retablo para poder hacer el vacío al aplicar, con compresor, el bromuro de metilo.*





▲ *Levantamientos de preparación y oros y fijación de oros mediante inyección de colas.*

En cuanto al estado de conservación previo a la restauración, se observaban pérdidas irrecuperables e inminente peligro de desprendimiento de oro y policromía en diversas zonas del retablo, más intensas en los extremos laterales, próximos a los muros y en los tercios inferiores, consecuencia del grado de descomposición que presentaban las capas subyacentes. De naturaleza muy diversa se apreciaban también golpes, incisiones y rozaduras, zonas con la capa de bol en superficie por desgaste del pan de oro, así como numerosos repintes con purpurina que sirvieron en su día para integrar zonas degradadas.

En cuanto a las imágenes, únicamente el Calvario de la hornacina central es barroca y originaria del mismo. Se compone de varias tallas en madera de bulto redondo, policromadas con las técnicas combinadas de estofado con temple para los ropajes y atributos iconográficos y al aceite para las carnaciones. El resto son tallas semi-industriales, sin valor. El estado de conservación de todas ellas era bueno, precisando únicamente de una limpieza superficial.

Los nueve relieves del retablo mayor, cuatro en el cuerpo y cinco en el ático, relativos a la vida de la Virgen, están policromados con la técnica del estofado, con buena técnica y calidad de los materiales. Su estado de conservación era bueno.

La intervención realizada consistió en los siguientes aspectos:

- Limpieza del retablo. Fijación de oros y policromías.
- Carpintería de restauración y reintegración de los volúmenes de los elementos arquitectónicos y decorativos perdidos, de los que se tenga referencia o de los que existan elementos simétricos o miméticos.
- Tratamiento de conservación y restauración de aparejos y policromías de la mazonería. La integración cromática es discernible del original tanto en técnica como en materiales a emplear.
- Tratamientos de conservación y restauración en los aparejos y policromías de los relieves y tallas. La fase de reintegración cromática estuvo condicionada por el estado de recuperación del original, siendo lo más respetuosa y discernible del original.
- Protecciones finales de policromías.

Fotos:
Magdalena Aguirregomezcorta Soler.





▲ *Limpieza de oros y policromía y utilización de resinas epoxídicas para rehacer piezas que se han perdido.*



▲ *Estado final del relieve.*



▲ *Estado inicial del relieve.*



Gozón



El retablo una vez finalizada la intervención. Foto: Jaime Santullano.



Frontal.

RETABLO LATERAL (ANTIGUO RETABLO MAYOR)

Autor: desconocido
Fecha: siglo XVIII (primer tercio)
Dimensiones: altura 6 metros; ancho 5,25 metros
Restauración a cargo de Magdalena Aguirregomezcorta Soler

Retablo barroco de principios del XVIII situado a la derecha del altar mayor, en el cuarto tramo de la nave de la iglesia. Fue retablo del altar mayor de la primitiva iglesia parroquial.

La estructura del retablo es completamente barroca, recogiendo las influencias que llegan a Asturias a finales del siglo XVI y principios del XVII y que se expresan en los retablos por medio de la manipulación de las arquitecturas para proporcionar nueva especialidad, nueva figuración y una nueva percepción arquitectónica.

Responde este retablo a un esquema arquitectónico simple, de tipo hornacina, destinada a albergar la imagen principal, utilizando las columnas salomónicas como elementos estructurales, siguiendo así la pauta del barroco. Se compone de un cuerpo único y ático, separados ambos elementos por un friso o cornisa, y todo ello apoyado sobre un banco en donde se dispone el Sagrario. La calle central se abre en hornacina, con la imagen de *Jesús atado a la columna*.

El ático se divide en dos zonas: la central, con hornacina y dos columnas salomónicas sobre las que se apoya un frontón rematado por la cabeza de un ángel junto al relieve del *Corazón de Jesús,* del que se extiende un fino guardapolvo que recorre todo el ático a modo de protección. Esta zona central está rematada a ambos lados con umbreras, simbolizando temas florales.

Todo el conjunto se levanta sobre un banco que acoge relieves en las pilastras centrales y un sagrario de planta rectangular.

El anclaje al muro se realiza mediante machones, excepto en el frontón del ático que ha sido cortado y colocado en posición perpendicular al resto de la obra por no haber espacio bajo el coro, lugar donde está ubicado ac-

Fotos y dibujos:
Magdalena Aguirregomezcorta Soler.



Desinsección del retablo.



Restauración de la puerta del sagrario.





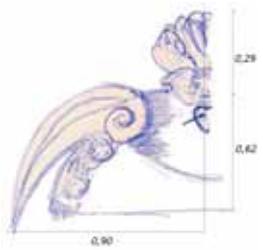


Detalle de limpieza del ángel derecho.

tualmente. Este frontón se fija al muro con hierros de forja y su parte superior a una viga del suelo del coro, mediante un alambre.

La decoración se completa con hojas de parra, racimos de uvas y querubines utilizados en los retablos a partir de la segunda mitad del siglo XVII; así como la alternancia de frisos, columnas y pilastras que conforman una estructura en proporción decreciente, buscando crear el efecto escenográfico del barroco. Los motivos se concentran en los fustes de las columnas, frisos y frontón superior.

La arquitectura en madera de castaño (material utilizado ya desde el siglo XIV cuando debía ir policromado) se presenta tallada, dorada y policromada, aunque en la mayor parte de su estructura la carcoma ha debilitado sus elementos, atacando de manera agresiva las pilastras de la predela, columnas del primer cuerpo y umbreras del ático.



▲ *Frontón.*

Descripción del tratamiento realizado

La superficie pictórica del retablo estaba recubierta por una capa pictórica verde, roja y azul claro que ocultaba toda la policromía original. Los oros, en su mayor parte, estaban repintados con purpurina que se había alterado con el tiempo, presentando un aspecto parduzco. Todo ello estaba cubierto por una gruesa capa de polvo, muy adherido debido a la humedad ambiental.

Los oros se presentaban desprendidos, debido en mayor medida al ataque de xilófagos que provoca que la madera se debilite y reduzca su volumen, manteniéndose el oro a modo de casco, provocando su ruptura en las zonas donde ésta es inexistente. En las columnas se aprecia una gran pérdida de volumen en las hojas de parra, a causa del gran debilitamiento de la madera.

La hornacina del primer cuerpo estaba cubierta por un viejo papel de empapelar, roto por varias zonas y muy sucio; al eliminarlo dejó al descubierto el muro de la iglesia, al fondo, y dos paneles de madera a los lados. Como solución se colocaron tablas de madera de castaño sobre rastreles atornillados al muro. Esta superficie se tiñó con tinte al alcohol de color os-

Fotos y dibujos:
Magdalena Aguirregomezcorta Soler.

▼ *Pulverulencia en el retablo.*









▲ *Tratamiento de la carcoma.*

▲ *Papel en hornacina.*

curo para que se integrara con el resto de la obra. Como protección se le aplicó cera, bruñéndola para darle cierto brillo. La hornacina del ático, compuesta por tres paneles en sentido vertical, presenta un corte en la parte inferior de los paneles en la que han añadido otra tabla. Toda la superficie estaba repintada de azul claro, no quedando restos de pintura original bajo esta capa.

A pesar de no tener carcoma activa, se desinsectó la obra con Corpol, cerrándola herméticamente con plásticos durante diez días para asegurar su penetración. A continuación se inyectó Palaroid B-72 disuelto en xilól al 8% en cada uno de los agujeros de la madera para consolidar en lo posible las zonas más afectadas.

Para la fijación de oros se inyectó agua y alcohol para reblandecer la capa de oro y favorecer la penetración del adhesivo que se inyecta a continuación y así poder asegurar su adherencia a la madera. En muchas zonas en que ésta se ha contraído por sequedad o su pérdida es grande debido al ataque de xilófagos, ha sido imposible fijar la gruesa capa de oro, a pesar de haber inyectado cola.

Tras realizar la limpieza, mediante la utilización de dimetil y acetato al 50%, se descubre la alternancia de colores, cálidos junto a colores fríos; destacando la utilización de los rojos en la predela, frisos y columnas superiores en contraposición con el azul de las columnas inferiores.

En el proceso de limpieza de los oros aparecieron muchas zonas con purpurina; quizás utilizada en restauraciones anteriores, ya que según Ignacio Pando García, en su libro *Luanco y concejo de Gozón*, entre los años 1985 y 1986 se realizaron trabajos de limpieza y restauración en todos los retablos de la iglesia. Posiblemente en estas intervenciones la mayor parte de la predela se recubrió con estuco repintado, tapando la pintura original. Lo mismo ocurre en las basas de las columnas del primer cuerpo. Se ha podido comprobar que estas zonas son las más dañadas, especialmente el lado izquierdo debido posiblemente a goteras que debilitaron la madera, lo que favoreció el ataque de insectos xilófagos, dejando sólo una gruesa capa de estuco y pintura, sin soporte sólido sobre el que fijarse.

A toda la superficie se le aplicó, con brocha, dos manos de Paraloid B-72 disuelto en xilól al 5% como protección.

Las pérdidas de volúmenes de las hojas de parra han sido talladas nuevamente con resinas epoxídicas, aplicando una capa de color bol para que no desentonara con el resto de la obra. Este mismo tratamiento se utilizó en todas las zonas donde había pérdidas de madera: guardapolvo, cornisas, frisos, pilastras, motivos vegetales y parte baja de la predela. Cuando las pérdidas de volumen eran muy grandes se alternó resina con madera de balsa para evitar contracciones o dilataciones.

Las lagunas de color de toda la parte baja del retablo se estucaron y nivelaron para ser reintegradas posteriormente con témperas y pigmentos aglutinados con palaroid. En las lagunas de oro se aplicó un color rojo inglés a igual que el bol que se utilizaba antiguamente en la preparación de los retablos. Las guirnaldas de frutos se reintegraron a trattegio para producir un efecto óptico semejante al del oro y evitar manchas monocromas y planas.



Estado inicial y final de la columna derecha. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta Soler.

Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.



Iglesia de Santa
María de Luanco



Estado inicial. Foto: Olga Gago y Sofía Freixas.

RETABLO DE SAN ANTONIO

Fecha: último cuarto del siglo XVII o el primero del siglo XVIII
Dimensiones: 6,60 m de alto x 3,40 m de ancho
Restaurado por Olga Gago Muñiz y Sofía Freixas Mittelbrunn

El retablo de San Antonio, que está apoyado en el vano izquierdo de la nave central, es de gusto netamente barroco. No conserva ningún elemento original de bulto redondo, ya que toda la imaginería barroca fue destruida durante la Guerra Civil. Tampoco presenta su apariencia original puesto que la policromía fue modificada ya de antiguo.

Tras la intervención acometida se han podido realizar una serie de aportaciones que vienen a confirmar hipótesis antiguas, a la vez que colaboran en un mejor conocimiento del aspecto original del bien.

El retablo, que estilísticamente es atribuible al último cuarto del siglo XVII o el primero del siglo XVIII, originariamente contaba con una policromía bícroma a base de panes de oro y plata. La pronta oxidación y desgaste de los panes de plata propició el que todos los deterioros fueran disimulados mediante corlas de escasa calidad técnica.

El retablo perteneció al convento de la Merced de la vecina ciudad de Avilés y su traslado al templo de Luanco se produjo como consecuencia de la desamortización de Mendizábal, hecho que figura en los archivos parroquiales y que ha podido ser constatado durante la restauración, ya que el retablo presenta evidentes signos de haber sido desmontado. El montaje de un retablo tras un cambio de ubicación es complicado puesto que el juego de la madera siempre dificulta el encaje correcto de todas las piezas.

Realizado en maderas frutales, principalmente cerezo, está anclado al muro por pernos metálicos y apoyado sobre el altar. Tiene unas medidas aproximadas de 6,60 m de alto por unos 3,40 m de ancho. De policromía sencilla, a base de temples, dorados, corlas sobre plata y estofados puntuales en algunos detalles de los relieves. Está formado por un banco, dos cuerpos y un pequeño ático apenas insinuado, se articula en torno a una calle central que se adelanta tímidamente, aportando un moderado movimiento de planta.

Utiliza con mesura todos los elementos ornamentales del vocabulario churrigueresco, caracterizado por la multiplicidad de ornatos y descoyuntamientos de elementos tradicionales, uso de columna salomónica, estípites, rocallas, palmetas desgajadas, etc.

Ático insinuado por medio de un baquetón mediante una moldura cilíndrica que se quiebra y encorva creando un frontón partido cuyos extremos terminan en típicos remates andaluces de forma de sacacorchos. En su interior alberga adornos vegetales, entre los que destaca una curiosa representación del viento, una cabeza infantil coronada por hojas de acanto, de cuya boca emanan roleos dorados.

En el segundo piso la hornacina de la calle central alberga la imagen de San Roque. El panel del fondo presenta decoración pintada en la que se reproducen elementos decorativos típicamente barrocos, como rocallas, hojarascas y otros motivos vegetales. La bóveda alberga grandes casetones profusamente decorados, al igual que el frontal del arco y el encuadre exterior de la hornacina.

Los laterales del segundo piso están compuestos por entrecalles decoradas de vegetación muy crespa y enmarcadas por columnas y pilastras. Las columnas de estípite, cuya parte cúbica parece desmesurada, se apoyan sobre unos basamentos y superiormente aparecen rematadas por capitel doble. Mientras que en las pilastras encontramos un querubín del que cuelga una sarta de frutos.

En el primer piso, se repite esta misma distribución, una calle central y dos laterales compuestas por una alternancia de entrecalles y columnas. La calle central goza de un gran protagonismo y para ello el escultor no duda en hacer desaparecer el friso y la cornisa en detrimento de la tarjeta que corona la hornacina de San Antonio.

La hornacina de San Antonio es considerablemente mayor que la de San Roque y, aunque mantiene la misma estructura, por estar abocinada permite observar con mayor claridad la decoración del fuste y de los casetones.

Las columnas de los laterales son "bi" y "tri-partitas". Las bi-partitas, en la zona más exterior del retablo, presentan un fuste recto en su parte baja y salomónico en su parte alta, todo él decorado por volutas, rocallas y hojarasca. Mientras que en el caso de las tripartitas, se mantiene el mismo fuste recto en toda la longitud de la columna pero es la decoración lo que cambia. Aparecen ahora guirnaldas de pliegues en la parte alta, tallos floridos en la zona media y conchas y arreglos florales en la baja. Las cuatro columnas están rematadas por capiteles corintios.

Especial mención merece el relieve de la tarjeta central, en la que un niño Jesús desnudo está recostado sobre una rocalla con concha central, el Niño sostiene un libro abierto en la mano izquierda y el globo terráqueo en la derecha mientras dos angelotes lo observan desde arriba.

El banco mantiene la misma disposición del primer piso. Las casas laterales alternan con las grandes ménsulas que sostienen las columnas. Están compuestas por un juego decreciente de rollos calados que, en las centrales, aparece rematado por un querubín en su parte superior. Las casas están decoradas con marmoleados, jaspeado y brocatel, sobre éstos, relieves dorados a base de decoraciones menudas de gran originalidad.

Las imágenes de San Roque y San Antonio (S. XX), introducidas en la iglesia tras la Guerra Civil, sustituyen a las primitivas imágenes, también de San Antonio y San Roque, que fueron arrojadas al mar durante el transcurso del conflicto bélico.

Estado de conservación

El deficiente estado de conservación hacía inaplazable su intervención. La estructura arquitectónica se encontraba parcialmente afectada, presentando faltas y deficiencias notables sin llegar a afectar a la estabilidad física. Siendo





▲ *Destalle estucado y eliminación de elementos extraños.*





▲ *Estado de conservación y detalle de estucado de las bases.*

Fotos: Olga Gago y Sofía Freixas.

▼ *Reposición de elementos decorativos.*



especialmente relevante la pérdida de consistencia y resistencia mecánica de la madera que, en diversos puntos principalmente de las bases del primer y segundo piso, presentaba un estado de hojaldrado como consecuencia de la acción conjunta de hongos y carcoma.

A ello hay que añadir la suciedad por acumulación de polvo y oxidación del barniz de la capa de protección, oscurecimiento de la policromía producido por el humo de las velas, los golpes y la cantidad de piezas y molduras perdidas o descolocadas, así como los intentos por adecentar y ocultar el mal estado que el paso del tiempo iba reflejando en el retablo, por medio de repintes de purpurina y toda suerte de pastiches como injertos de madera de mayor y menor acierto.

Se apreciaban grietas estructurales, en columnas y otros elementos hechos de una pieza de madera, y otras producidas por desensamblajes de las piezas y paneles constituyentes, a veces producidas por el propio movimiento de la madera, y en la mayoría de los casos como consecuencia del traslado al que hemos hecho referencia.

Hay que destacar la presencia de numerosas quemaduras producidas por las velas colocadas en los encasamentos del retablo. Así mismo, se encontraron numerosas piezas originales sueltas o con peligro de desprendimiento tanto de la arquitectura como de la ornamentación. Se encontraron clavos no originales, tornillos, cuerdas, alambres, argollas y numerosos elementos extraños al original.

En los estratos de preparación, policromía o dorado, uno de los problemas que hacía improrrogable el proceso de restauración consistía en la pérdida casi generalizada de adhesión de estos estratos al soporte, lo que había provocado importantes levantamientos y numerosas pérdidas, de manera más acusada en la parte izquierda del primer piso. Esta zona se veía directamente afectada por el conducto de salida de aire caliente del sistema de calefacción del templo. El desecamiento de la policromía y estrato de preparación era notable y se veía agravado por los cambios bruscos de humedad relativa que se generaban.

Las antiguas restauraciones, consistentes únicamente en adecentar el aspecto de las obras y realizadas con la mejor de las intenciones, no tenían ninguna intención conservadora, en cuanto a prolongar la vida material del objeto; esto ha provocado en muchos casos daños irreversibles, como en el ca-

Cata de limpieza y eliminación de repintes de purpurina. Fotos: Olga Gago y Sofía Freixas.







Reposición de molduras. Foto: Olga Gago y Sofía Freixas.

so de un elemento decorativo típicamente barroco que se ubicaba delante de la hornacina de San Roque y que fue extraído y mutilado para su reutilización en el complemento de otros motivos de los retablos adyacentes.

Se encontraron zonas puntuales con relleno de grietas y fisuras con distinto tipo de escayolas y masillas sintéticas.

Los repintes, de distinta extensión, afectaban sobre todo a las zonas más visibles, en la parte baja del retablo. Allí el desgaste por roce era lógicamente más acusado, y presentaba otra serie de daños puntuales, que se pueden denominar de carácter "vandálico", como incisiones a modo de graffiti.

Tratamiento de conservación

Tras la comprobación del sistema de fijación del armazón al muro, anclajes, estructura mediante la revisión de todas las piezas y elementos que conforman su estabilidad se desestimó la necesidad de su restitución.

- *Soporte*
  - Se procedió a la eliminación mecánica de polvo y suciedad superficial.
  - Se extrajeron los elementos añadidos, perjudiciales e innecesarios.
  - Se desestimó el tratamiento fungicida e insecticida, ya que todo el templo había sido sometido recientemente a una desinsectación completa.
  - Consolidación por impregnación e inyección.
  - Consolidación por complementación de zonas fuertemente degradadas.
  - El carácter de conservación de la propuesta implicaba la realización de reintegraciones, únicamente, en casos indispensables para la recuperación de las características funcionales y de estabilidad pero también en aquellos casos de gran repercusión visual.
- *Policromía*
  - Fijación y sentado de color.
  - Eliminación de repintes y limpieza química.
  - Estucado.
  - Reintegración cromática.
  - Protección final.



▲ *Reintegración cromática. Foto: Olga Gago y Sofía Freixas.*



▼ *Proceso de limpieza. Foto: Olga Gago y Sofía Freixas.*





▲ *Vista general.*
Foto: Jaime Santullano.



▲ *Retablo restaurado.*
Foto: Jaime Santullano.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

Autor: desconocido
Fecha: siglo XVII-XVIII
Dimensiones: 8,70 m de alto y 5,28 m de ancho
Restaurado por Magdalena Aguirregomezcorta Soler

El retablo de la Virgen del Rosario está situado en el lateral izquierdo de la iglesia de Santa María de Luanco, sobre un altar de madera policromada.

La estructura del retablo consta de tableros unidos entre sí a unión viva y reforzados con cola de milano.

Está dividido en tres calles, tres cuerpos, cabecero y bancal inferior o "predela" con el sagrario. Todo el conjunto está coronado por dos columnas grandes con tallas y otras dos que presiden la hornacina, mucho más pequeñas y profusamente decoradas. En la parte superior, una cornisa con motivos decorativos. A los lados está enmarcada por pilastras, decoradas con guirnaldas de frutas y angelotes. En la calle central se sitúa el altorrelieve que describe la batalla de Lepanto, estando este espacio coronado a su izquierda con la virgen del Rosario, protectora de náufragos. Debajo aparece la única hornacina, que albergaría la imagen de la Virgen del Rosario, sustituida hace mucho por otra de escayola. En la parte inferior hay dos puertas que desembocan en otra capilla. El retablo está tallado en su totalidad con motivos vegetales, con angelotes...

Con anterioridad a esta intervención el retablo presentaba un grave deterioro estructural e inestabilidad que ya había llevado a que en 1985 se efectuase una primera intervención, a manos de personal no cualificado, que había consistido en la sujeción de las ménsulas (que habían dejado de ejercer la función de soporte), mediante refuerzos y añadidos desde el anverso del retablo. Se eliminaron entonces los tirantes antiguos de las columnas, siendo sustituidos por cables enroscados entre sí. Se reconstruyeron también varias molduras y se fijaron los entrepaños de la hornacina central con tirafondos y tornillos desde la parte frontal. Igualmente se realizó una limpieza en seco por medio de pinceles y aspirador, y a continuación una limpieza con alcohol rebajado en agua. Se repintó con purpurina Titan Lux la superficie dorada en su práctica totalidad, en especial el lateral izquierdo, dado el grave estado de conservación que presentaba y sus numerosas lagunas. También se barnizó.

Descripción del tratamiento realizado en 2006

Se comenzó retirando la suciedad desde el cabecero y los cuerpos hasta la predela, en sentido decreciente. Para ello se utilizaron herramientas adaptadas a cada zona y tipo de suciedad. Se eliminaron todos los materiales extraños que se encontraban mal adheridos a la superficie pictórica.

La capa pictórica estaba gravemente alterada con levantamientos de estratos, en ocasiones en forma de placas de gran tamaño unidas al soporte por bordes y en peligro de desprendimiento, con craqueladuras y abolsados, sobre todo en la calle izquierda del retablo. Por ello fue necesario intervenir realizando un sentado de color en las zonas que presentaban falta de adhesión o levantamiento de estrato con el soporte.

Las craqueladuras no pueden ni deben ser corregidas, pues su eliminación o disimulo es prácticamente imposible, siendo, además, una de las características más elocuentes de la antigüedad. Igual sucede con los cambios cromáticos de los pigmentos y colorantes y de la oxidación natural de los aglutinantes.

Se empezó por fijar el oro por el remate o cabecero del retablo, es decir, de arriba abajo humectando previamente la zona con agua alcohol al 50% pa-

ra favorecer la penetración del producto. Como adhesivo se utilizó acetato de polivinilo en emulsión acuosa aplicada por inyección. Tres partes de cola y una de agua, dependiendo de las necesidades más o menos licuado. Con un algodón humedecido y escurrido previamente (para evitar dejar restos de la fibrilla) se ejerce una ligera presión para que el oro vuelva a su sitio, pero tomando precauciones para que baje de manera suave, intentando darle elasticidad.

Finalizado el sentado de color se realizó una segunda fase de limpieza superficial mediante un aspirador y brocha adaptados a volúmenes de difícil acceso.

Se eliminó el sistema eléctrico que soportaba el retablo y se procedió a consolidar el soporte, dando resistencia a su estructura para combatir el desgaste, la sequedad y los cambios climáticos. La elección del consolidante era muy importante, pues ha de cumplir los requisitos mínimos de seguridad en cuanto a estabilidad futura, compatibilidad con las otras materias y reversibilidad. Se optó por una resina acrílica, termoplástica sólida, Polaroid B-72 disuelta en Xileno (solvente fluido, hidrocarburo aromático volátil). Sus características esenciales son que envejece bien, amarillea poco y permanece soluble, tal y como se pudo testar en tratamientos realizados anteriormente.

Para la limpieza de las policromías y para eliminar los repintes en el oro se optó por el Dimetil Formamide y el Acetato de Amilo (50%). Debido a las intervenciones anteriores, la superficie pictórica (dorados) estaba prácticamente oculta bajo varias capas de purpurina, variando el número dependiendo de la zona. A pesar de que la purpurina fijó el oro desde la intervención hasta la actualidad, evitando su desprendimiento, dificultaba en gran medida la visión de los dorados históricos; por ello, se procedió a su eliminación con disolventes adecuados que realizasen la función de decapante.

Para las zonas donde al eliminar el repinte de purpurina queda madera vista se utilizó un producto decapante comercial: molto, aplicado con pincel. Esta operación se realizó en el primer cuerpo y predela del retablo, debido a que aparecía un mayor número de capas de purpurina más resistentes a su eliminación.

El lateral izquierdo y derecho del segundo cuerpo y parte superior de la hornacina, así como los añadidos de madera de castaño pintados con purpurina, llevan una capa de preparación de color blanco-verdoso. En otras de las piezas nuevas se optó por aplicar falso oro, teniendo como sustrato o preparación una capa de color rojo intenso que es soluble al Dimetilformamida, como lo demuestran los hisopos. Aparece otro tipo de purpurina más brillante y resistente que se decidió eliminar, así como también el falso oro, de-





Proceso de reintegración cromática. Fotos: Magdalena Aguirregomezcorta Soler.

jando a la vista en este último el falso bol rojo y la preparación verdosa en los añadidos de purpurina.

Una vez eliminadas las capas de purpurina que aguantaban el oro al soporte de madera, éste vuelve a desprenderse, por lo que hubo de realizarse un sentado de color de forma paralela a la limpieza.

Tras la limpieza y nueva fijación se procedió a reintegrar las pérdidas de material repartidas por todo el conjunto artístico de un modo heterogéneo, tanto en las zonas talladas como en las líneas verticales y horizontales que dibujan la arquitectura que describen los diferentes cuerpos, así como en las grietas, zonas circundantes a los clavos y las juntas (que debido a los movimientos del soporte habían sufrido deformaciones).

Dependiendo de la zona a tratar y del tamaño de las pérdidas, se emplearon técnicas diferentes:

- Sellado de grietas y juntas
  Con anterioridad a la aplicación del Araldit se impregnó por medio de un pincel acetato de polivinilo en la falta, dejándose actuar. El fin era lograr que muerda mejor la resina con el soporte. En las grietas finas se introdujo directamente la resina con la ayuda de una espátula, fijando bien la masa hacia los bordes de la grieta, para evitar que se cuartee o abra con los movimientos naturales del soporte. En las grietas de mayor tamaño se colocaron refuerzos de madera de balsa a modo de cuñas o chuletas, aplicando a continuación Araldit con una espátula, ajustándola bien a los bordes. Una vez que polimeriza la resina, se da el acabado final mecánicamente con bisturís y lina fija.
- Injertos o parches
  En determinadas zonas las faltas estaban huecas y sin una base para la resina como sucedía en el tablero lateral derecho del tercer cuerpo, en los tableros de la hornacina y en la moldura del lateral izquierdo del segundo cuerpo. Hubo que sellar esta falta realizando un tope por medio de chuletas ajustadas al área de la laguna que sirve de soporte, para la posterior aplicación de la resina.

  En unos casos se pudo recolocar sin dificultad, por tenerse acceso al reverso. En otros hubo de atacarse la chapa con un hilo y ajustarla sólo por un borde, adhiriéndola con la cola al soporte. Cuando este soporte seca, se recorta y reajusta con el bisturí. Una vez adherida la chapa, se aplicó la resina con la espátula hasta el nivel superficial, insistiendo en los bordes y eliminando restos.
- Faltas en las líneas verticales y horizontales de la estructura
  En algunos casos la falta de volumen era grande, por lo que la resina necesitaba de refuerzos de madera de balsa fina, gruesa o media, según conviniese. Se aplicó una capa de Araldit, ajustándola muy bien a los bordes, y sobre ella los refuerzos, también impregnados en cola. A continuación, se aplicó otra capa de resina y refuerzos, hasta alcanzar el nivel superficial.

  En la moldura vertical del lateral izquierdo del tercer cuerpo y en volúmenes de los motivos vegetales de las ménsulas y molduras de la predela, la pérdida de material era grande y totalmente visible, por lo que hubo de procederse a la reconstrucción. Dado el considerable tamaño de algunas faltas, como sucedía en el lateral izquierdo del tercer cuerpo, fue necesario dejar secar entre capas, hasta alcanzar el volumen deseado, debido a que se deformaba por el peso de la resina. Una vez secas las resinas, se tallaron con bisturí hasta alcanzar el volumen deseado, siguiendo las líneas verticales y horizontales de la zona.





▲ *Reintegración cromática de la puerta izquierda. Fotos: Magdalena Aguirregomezcorta Soler.*

Una fase posterior del tratamiento consistió en la protección de la película pictórica, mediante la aplicación por impregnación de Paraloid B-72 al 5% directamente sobre la capa pictórica. Se trata de una resina acrílica que forma un film transparente, resistente a la decoloración (incluso a altas temperaturas), que presenta rasgos como la durabilidad, una excelente resistencia al agua, al alcohol o a los ácidos y álcalis, teniendo además una excelente flexibilidad y estabilidad química. Se impregnó el producto al 5%, por medio de brochas de cerda suave, a modo de barniz de protección, que cohesiona e impermeabiliza la pintura al penetrar las micropartículas, evitando dejar chorretones o excesos.

El objetivo de este tratamiento era devolver una mayor estabilidad a la película pictórica, que tras el tratamiento de limpieza se había debilitado. Se restituyó su flexibilidad y además se reforzó la misma, devolviendo la resistencia mecánica y la dureza superficial al soporte, tratando de modificar lo menos posible el color del mismo y el de la policromía. Para poder llevar a cabo esta fase hubo de eliminarse el polvo y cualquier materia extraña dejada por tratamientos anteriores, algo que se llevó a cabo gracias a un aspirador.

A continuación se procedió a la reintegración cromática, que fue mínima y sencilla. Se atendió en especial a las lagunas donde se veían los blancos de la preparación. Se tuvieron en cuenta los diferentes tipos de lagunas, condicionadas por su localización y extensión superficial, garantizando de este modo la legibilidad de la laguna y, al mismo tiempo, su situación en un segundo plano.

La técnica empleada fue la acuarela, ya que es transparente, reversible, no altera el original y su aplicación en veladuras asegura una reintegración ligera. Se aplicaron aguadas de color rematado con mica en el primer cuerpo y bancal inferior, por ser estas las partes más visibles y con el fin de aportar una mayor claridad estética. A la mezcla se le añadió hiel de buey como agente tensoactivo que facilita la impregnación de la aguada en el soporte.

Para las lagunas de los dorados que dejaban ver la preparación se aplicó la acuarela con pincel rojo inglés. Era importante ofrecer una continuidad de líneas, una lectura visual completa, ya que estos elementos contribuyen a la formulación del ritmo arquitectónico de retablo.

En la madera vista se apreciaban restos de la preparación que llamaban en exceso la atención. Esto se disimuló por medio de una aguada marrón, entonada según el color de la madera. Para hacer pasar desapercibidas las reconstrucciones volumétricas, se reintegraron primero con una base de rojo inglés, rematando con mica.

La fase final de la intervención consistió en la desinfección de la madera. Esta operación fue realizada por una empresa especializada en tratamientos antixilófagos sobre retablos y obras de arte. Se llevó a cabo un doble proceso:

- Tratamiento curativo
  Consistió en el gaseado con gas fumigante. Tiene por objeto erradicar toda presencia de xilófagos en cualquiera de sus fases (huevo, larva o adulto), penetrando por su aparato respiratorio y actuando sobre el sistema nervioso.
- Tratamiento preventivo
  Se llevó a cabo con un protector orgánico de acción insecticida, sobre la parte trasera del retablo, mediante la técnica de la micropulverización dirigida a baja presión. Se cubrió totalmente el retablo con un plástico, sellándolo, y se dejó actuar durante tres días.

Texto elaborado a partir de la memoria histórica de Alicia Pulido Balmori, el proyecto básico y de ejecución de Rogelio Ruiz Fernández y los informes de restauración de Magdalena Aguirregomezcorta y Olga Gago.





Estado inicial y final de una de las columnas tras su limpieza. Fotos: Magdalena Aguirregomezcorta Soler.

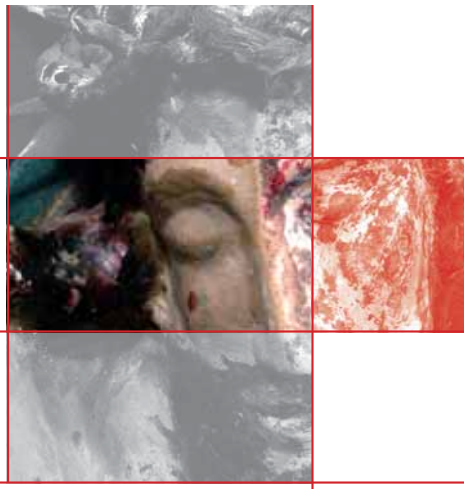


▲ *Vista general del interior de la Iglesia de Santa María de Luanco. Foto: Jaime Santullano.*



▲ *Retablo de la Virgen del Rosario restaurado. Foto: Jaime Santullano.*





CRISTO DE ZUREDA

LENA

- Intervención acometida gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002
- Inversión total: 1010,90 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras. También participó en la restauración Ana Ruiz Castillo

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Desconocido
Fecha: segunda mitad siglo XIV - primera mitad siglo XV
Dimensiones: 141 x 110,5 x 18,5 cm

Escultura de bulto redondo bajo medieval que representa a Cristo crucificado. Se trata de una madera ensamblada, tallada, policromada y dorada.

La imagen se ubica actualmente en un retablo escenario de concepto barroco, en la capilla lateral sur de la Iglesia parroquial de San Miguel de Zureda.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Esta imagen de algo más de 500 de años de antigüedad presentaba varios repintes de época que la enriquecían matérica e históricamente. El envejecimiento paulatino de sus materiales constituyentes, junto a un ambiente confinado y húmedo había dañado la pieza, que también había sufrido deterioros parcialmente irreversibles por una acusada proliferación de xilófagos. Distintas películas de color habían ido superponiéndose, deteriorando gravemente la materia base en algunas zonas.

Este proceso de deterioro estaba ligado al grado de humedad de la materia base, en conjunción con la elevada humedad relativa existente en el confinado interior, y a las características intrínsecas de los tipos de madera que constituyen la obra, ya que los xilófagos se habían extendido sobre todo por determinadas zonas de albura del nogal, mientras que era escaso el ataque en la zona de cerezo e inexistente en las de castaño.

El último repinte, constituido fundamentalmente por un pigmento utilizado a partir de finales del siglo XIX, supone la modificación estética más importante de la pieza dada su baja resolución técnica y artística, independientemente de la rigidez que imprime a los estratos subyacentes.

La adhesión del conjunto estratigráfico de época se consideraba aceptable, aunque se debía proceder a la fijación general preventiva.

Foto: Jesús Puras Higueras.

Daños en el soporte

- Restos visibles de haber mantenido una prolongada proliferación de insectos xilófagos en zonas determinadas como el torso y partes de albura de la imagen, aparentemente no activa, pero que había degradado la materia base.
- Madera en estado deleznable, pulverulenta y desconsolidada, incluso bajo la gruesa capa de repintes.
- Clavos de forja en proceso de oxidación.
- Corona de espinas deformada y desprendida parcialmente.

Daños en la película pictórica

- Deficiente adhesión de entelados a soporte.
- Adhesión de preparación de época a soporte aceptable, pero con necesidades de refuerzo de fijación general.
- Adhesión de estrato de repintes a película original aceptable.
- Cohesión aceptable del conjunto estratigráfico.
- Cuarteados y levantamiento de todo el estrato pictórico por excesiva rigidez del conjunto estratigráfico.
- Repinte sobre películas pictóricas de época generalizado.

Daños en la película superficial

- Se detectó una fina película de suciedad por deposición detrítica y envejecimiento y oxidación de la superficie pictórica que se elimina fácilmente con una sencilla limpieza.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Consolidación estructural y tratamientos lignarios

- *Limpieza*
  - Limpieza inicial: eliminación mecánica de polvo, detritus y suciedad general acumulada en el reverso y anverso, procediendo de arriba hacia abajo y mediante aire a presión y aspiración posterior, sucesiva-





▲ *Anverso y reverso antes de la restauración. Fotos: Jesús Puras Higueras.*

mente, hasta limpiar con este método las galerías de insectos xilófagos, juntas, grietas y toda la superficie.

- Limpieza química: tratamiento de las fibras superficiales mediante combinación de limpieza mecánica y disolventes orgánicos, provocando en su aplicación la desecación parcial de la madera (fase previa a los tratamientos de desinsectación y consolidación).

- ***Desinsectación y tratamientos fungicidas***

Desinsectación por aplicación de insecticida sólido en disolución con disolvente orgánico de alta penetración, mediante procedimiento relativo al estado del soporte y adecuado al contexto de la actuación, inyección prolongada, impregnación, fumigación y deposición de insecticida permanente.

- ***Consolidación, regeneración y preservación lignaria***

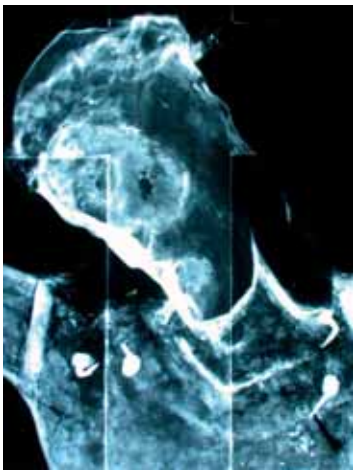
No se eliminó ningún material original ni fragmento alguno, aunque mantuviese un estado de alteración muy acusado, aún de partes estructurales importantes. Se reforzó la madera, mediante injertos internos y regenerantes, recuperando el soporte su consistencia original.

La consolidación genérica de la materia base se realizó mediante resinas y bálsamos naturales, según el estado de la materia y la especie arbórea a tratar, con un insecticida incorporado, que actúa de forma preventiva ante un nuevo contexto adverso que pueda favorecer otras proliferaciones de xilófagos.

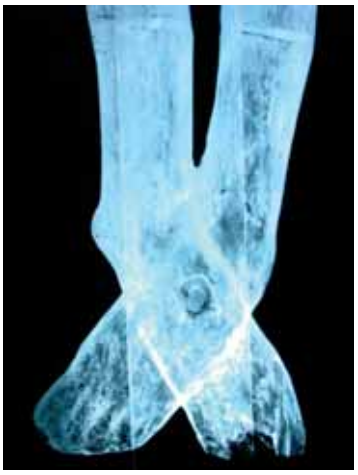
El proceso de tratamiento finalizó con la impregnación de la materia base mediante mezcla en disolución relativa al consollidante anterior, como medio preservador y regulador de la humedad contenida de la madera en su equilibrio con el medio ambiente.

- ***Consolidación estructural y ensamblaje***

Se realizó, recuperando en lo posible, el sistema de anclaje original con medios reversibles y elementos inoxidables que le asegurasen a la estructura, permitiendo los consecutivos movimientos del entramado e imagen.



▲ *Estudio radiográfico. Foto: Jesús Puras Higueras.*



▲ *Radiografía del ensamble en las extremidades inferiores. Foto: Jesús Puras Higueras.*





▲ *Fotografía de fluorescencia con radiación ultravioleta. Se percibe el repinte generalizado de la imagen, la presencia de retoques superficiales en la melena con barniz de goma laca y la pintura de época en color blanco y rojo, en lagunas de este último estrato. Fotos: Jesús Puras Higueras.*



▲ *Detalle del rostro cubierto por un burdo repinte que desfigura la plástica original de la talla. Foto: Jesús Puras Higueras.*

Los injertos, añadidos, puntales o piezas a integrar fueron conformados con un material lígneo relativo al original.

Se eliminaron todas las piezas inadecuadas añadidas, así como elementos industriales en proceso de oxidación o degradación que no pertenecían a la concepción original de la obra.

Adhesión de pequeños fragmentos de injertos mediante resinas y colas en proporción variable, según las exigencias de la unión y el estado de cohesión de cada parte.

Las roturas y desperfectos de ensamblajes se corrigieron recuperando el sistema utilizado por los ensambladores, aunque reforzándolos si el soporte estructural lo exigía. El anclaje de piezas se realizó recuperando el de época.

Tratamiento de policromía y revestimientos

- ***Fijación de policromía***

  Fijación y adhesión del conjunto estratigráfico según las partes de actuación, la constitución de los revestimientos y las exigencias de método de estos, por su peculiar estado. Se procedió por diversos sistemas de engasado, calor moderado, impregnación, inyección, radiación infrarroja y espátulas termostáticas.

- ***Limpieza***

  - Limpieza general o mecánica: eliminación mecánica de la suciedad y polvo acumulado, procediendo de arriba abajo mediante cepillos suaves y aspiración coetánea.
  - Limpieza química: eliminación del último estrato de repinte o añadidos pictóricos con disolventes orgánicos respetando todo el conjunto estratigráfico de época.

  Limpieza químico mecánica de la superficie, devolviendo la imagen estética y textura original mientras que se respeta la pátina del tiempo.

- ***Preservación y protección final***

  Protección final del anverso pictórico mediante impregnación en película imperceptible, mediante resinas o bálsamos naturales en mezcla con cera virgen de abejas decolorada y aceites esenciales volátiles.

Tratamiento de Restauración

- ***Integración estética y eliminación de añadidos***

  Se procuró la recuperación integral de la imagen original, en la medida de lo posible, suprimiendo las piezas añadidas a la obra según los datos aportados por los análisis previos.

  Recuperación de la apariencia estética primitiva mediante la resolución de la traza original de la obra en su apariencia física (disposición formal), consistencia material (recuperación de piezas que pertenecieron a la traza) y carácter textural y cromático (limpieza y conservación de policromía).

- ***Reposiciones y reintegraciones***

  Se procedió a la reposición y adhesión de piezas y fragmentos pertenecientes a la traza de retablo, en su disposición original, con sistema reversible.

  Los fragmentos y elementos que no estaban ensamblados o situados en su marco propio fueron reintegrados rigurosamente allí donde procedía.

Texto elaborado a partir de la memoria final que sobre la intervención realizó Jesús Puras Higueras.

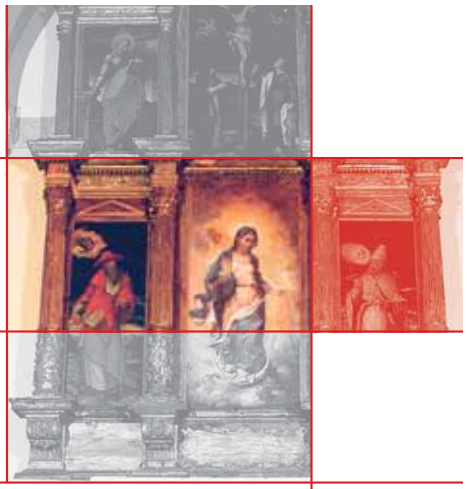


▲ *Descubrimiento del estrato pictórico más inmediato, en el rostro. Foto: Jesús Puras Higueras.*



RETABLO DE LA CONCEPCIÓN DE LA CAPILLA DE EL CERCADO

LLANES



- Intervención sufragada en parte gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2001
- Inversión total: 6.000 euros
- Restauradora responsable de la actuación: Inés García-Navarro Aguirre
- Historiadora del Arte: Ana María Fernández

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Martín de Cervera
Fecha: 1600
Dimensiones: 6,5 m de alto por 5 m de ancho

Este retablo fue encargado expresamente al pintor salmantino para adornar la capilla de El Cercado. Su singularidad reside en que es el único retablo renacentista con pinturas conservado en Asturias.

Conserva rasgos de sencillez, con claro predominio de lo arquitectónico sobre lo decorativo, en un puro estilo renacentista.

Consta de dos pisos y tres calles, con cuatro mensulones en el banco. La separación y delimitación de las tres calles se realiza con semicolumnas corintias acanaladas, y la de los pisos con un arquitrabe moldurado con denticulados que sigue el ritmo de entrantes y salientes impuesto por los elementos sustentantes. El ático se resuelve con un frontón partido central.

En el primer cuerpo se representa a San Jerónimo y a San Gregorio, Doctores de la Iglesia, a ambos lados de la Inmaculada Concepción. En el segundo piso encontramos en el centro un Calvario, y a ambos lados los lienzos de San Pedro y San Pablo. Se remarca el retablo con tres escudos, representando las armas de los Posada.

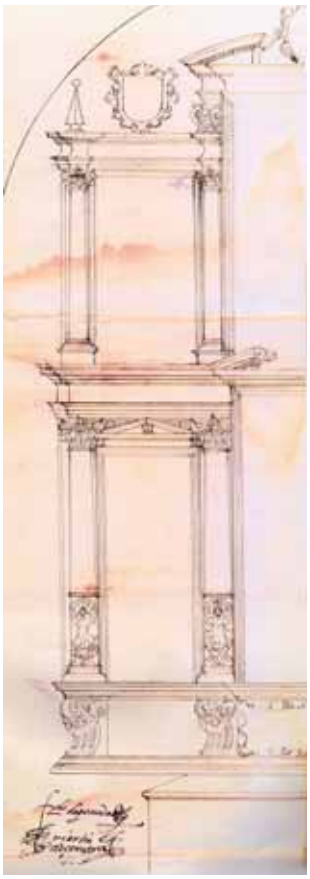
Este retablo se desmontó hacia 1939 y se conservó en el suelo de la capilla hasta la actualidad. Los lienzos, sin embargo, fueron restaurados hacia 1959 y pasaron a ser colgados dentro del palacio, por lo que su conservación ha sido bastante buena.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Durante los más de cincuenta años que el retablo estuvo desmontado en el suelo de la capilla sufrió graves daños, como un fuerte ataque de xilófagos, descomposición de las colas debido al exceso de humedad con el consabido desprendimiento de piezas de madera, levantamientos y desprendimientos de oro y policromía, proliferación de hongos y acumulación generalizada de polvo y suciedad.

Foto: Inés García-Navarro Aguirre.

Boceto del retablo en el que aparece la firma del maestro Cervera. Foto: Inés García-Navarro Aguirre.



La mayoría de estos daños se subsanaron con el tratamiento de conservación que se realizó en 1997, por lo que todas las piezas del retablo desmontado estaban convenientemente desinfectadas, con la policromía fijada al soporte de madera, y todo ello en alto sobre caballetes, para que se vieran afectadas lo menos posible por el alto grado de humedad que había en la capilla.

La madera había sido consolidada, aunque había piezas que aguantaban un gran peso y que por tanto había que reforzar.

Algunas piezas pequeñas de madera necesarias para el ensamblaje habían desaparecido.

Los lienzos que conforman el retablo presentaban unos toscos repintes realizados en una anterior restauración (1959) que convenía eliminar y los bastidores estaban atacados por insectos xilófagos.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Por un lado, los restauradores especializados en pintura comenzaron por sentar el color de toda la policromía y oros, utilizando como adhesivo la cola de conejo rebajada, humectando previamente por inyección de alcohol, para a continuación inyectar el adhesivo y transcurrido el tiempo necesario de evaporación ir presionando con mucha delicadeza, hasta que la preparación y la policromía quedasen correctamente adheridas a el soporte de madera.

Posteriormente se realizó la limpieza de las piezas pues estaban cubiertas de polvo, residuos de humo de vela y barnices oxidados, que favorecían la acumulación de humedad e imposibilitaban ver las piezas en todo su esplendor.

Seguidamente se procedió a la reintegración cromática, no imitativa, sino respetando al máximo el criterio de conservación, utilizando la técnica de matado de blancos.

Finalmente se aplicó a las piezas tratadas una fina capa de resina sintética, dejando así las piezas protegidas para su correcta conservación.

Con respecto al tratamiento realizado por los especialistas en restauración de retablos, la labor se llevó a cabo bajo la dirección de un ebanista restaurador. Primeramente se estudió el tipo de madera con que estaba realizado el retablo, que resultó ser de pino, cosa que no es de extrañar, pues como sabemos por el contrato de la obra, el retablo se realizó en Salamanca, y posteriormente se trasladó a Llanes para su ubicación en la capilla de El Cercado.



▲ *El retablo desmontado antes de iniciar su restauración. Foto: Inés García-Navarro Aguirre.*

Detalle del retablo cubierto de moho antes de la intervención. Foto: Inés García-Navarro Aguirre. ▼





▲ *Detalle del estado inicial de una de las columnas. Foto: Inés García-Navarro Aguirre.*



▲ *Pilastras en proceso de restauración. Foto: Inés García-Navarro Aguirre.*

Se estudiaron la composición, los cortes de las piezas y los ensambles que permitían saber como iba montada cada pieza hasta levantar todo el retablo. Fue ésta una labor facilitada por la existencia de una foto del retablo antes de ser desmontado.

Primeramente se procedió al encolado de las piezas desprendidas y al refuerzo de las uniones que no estaban fuertes y seguras.

A continuación se comenzaron a realizar todos los ensamblajes que se habían roto o debilitado y que no permitían poder montar el retablo con el perfecto encaje. Para estas piezas nuevas se utilizó madera de pino de Oregón, y no se tiñeron para que quedase constancia de que eran elementos añadidos y no originales del retablo, pues al estar en la parte de atrás del retablo no rompía la armonía visual.

Algunas pequeñas piezas, que tenían que soportar un gran peso por su ubicación, fueron reforzadas por dentro, como las bases de las columnas del segundo piso. En el caso de piezas a la vista se añadió madera antigua de castaño, que quedaba perfectamente integrada a la obra.

Para el montaje propiamente dicho se aisló el altar con una placa de poliuretano expandido, reforzado con unos tacos de madera en las zonas donde el retablo iba a recibir más peso. Se decidió dejar entre el retablo y la pared una distancia de unos 20 cm. para que pasase el aire correctamente y no se condensase la humedad. Se fijó el banco a la pared con unas escuadras realizadas por el herrero, de las medidas deseadas, fijándolas a la pared y al retablo. El banco, que estaba formado por tres piezas, se vuelve una sola pieza con los dos ensambles que las unen por detrás, afianzadas por unas cuñas.

Sobre el banco descansan las pilastras y columnas grandes, que a su vez ensamblan perfectamente en las tres piezas que rematan este primer piso del retablo. Estas tres piezas, a su vez, quedan convertidas en una, al encajar perfectamente unas en otras, como las de abajo, por ensambles cerrados con cuñas.

Tras esta intervención, se realizó otra campaña que corrió íntegramente a cargo de los propietarios. En ella se acabaron de restaurar las piezas del segundo piso y los lienzos. Se realizó una copia digitalizada de la Inmaculada, y se montó y ancló el segundo piso y ático del retablo. Se realizaron unos marcos con madera de castaño antiguo para poder reubicar los cuadros en su lugar, quedando finalmente montado en el año 2003.

Texto elaborado a partir del informe de restauración de Inés García-Navarro Aguirre.

Inscripción en el retablo al inicio de la restauración. Foto: Inés García-Navarro Aguirre.





▲ *Primer piso del retablo una vez montado. Foto: Inés García-Navarro Aguirre.*





▲ *Inmaculada restaurada informáticamente. Fotos: Inés García-Navarro Aguirre.*





ESCULTURA DE POSADA HERRERA EN POSADA DE LLANES

LLANES

- Intervención acometida gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Inversión total: 6.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis García Muñiz, MC, Conservación y Restauración, S. L.
- Historiador del Arte: Ladislao del Valle Rodríguez

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: José Gragera y Herboso / Emilio Sobrino Mier
Fecha: 1893 / 1963

Se encuentra esta escultura ubicada en el parque abierto a finales del siglo XVII en las antiguas huertas de las Agustinas y bautizado como Paseo de Posada Herrera. Aquí se levantó este monumento al llanisco que llegó a ser presidente del Consejo de Ministros.

En septiembre de 1893 se inauguró la estatua obra del escultor José Gragera y Herboso. No obstante, esa no es una obra que se pueda contemplar hoy en día, ya que el original desapareció durante la Guerra Civil. Sin embargo, gracias a que los herederos de Posada Herrera conservaron la muestra de escayola que Gragera había realizado como ensayo previo a la ejecución de la escultura, se pudo recuperar el monumento.

Y así, esta obra de pequeño formato, sirvió de modelo al artista Emilio Sobrino Mier para recuperar la efigie de Posada Herrera. La reinauguración del conjunto escultórico se produjo en 1963 durante una ceremonia en la que participó el presidente del Consejo de Estado, cargo que había sido ocupado por el llanisco homenajeado.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Con anterioridad a la restauración, se asistía a un proceso de oxidación y corrosión generalizado del bronce, mientras que la piedra de la peana estaba infectada de microorganismos, musgos y líquidos. Numerosas fisuras y roturas afectaban al pedestal, del que había desaparecido la placa identificativa. También existían arroyos de óxido sobre la piedra, estando degradado el mortero de las junturas.

Foto: MC, Conservación y Restauración.



Estado previo de la escultura de Posada Herrera.

TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

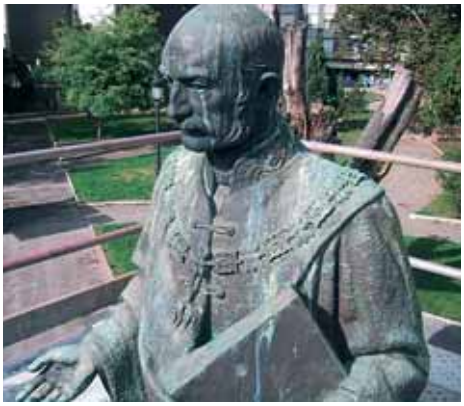
Se aplicó al monumento un tratamiento algicida y fungicida contra los líquidos y musgos. Se extrajeron las sales solubles y se procedió a realizar una limpieza mecánica, eliminando morteros y procediendo a la reintegración volumétrica de las faltas de materia en las roturas, reponiendo el mortero degradado. También se aplicó un tratamiento hidrofugante incoloro y de protección de exteriores.

Proceso de intervención:

1) Suministro y montaje de andamio perimetral con plataformas de trabajo en toda su altura. Colocación de redes de protección tipo mosquitera en todo su desarrollo.
2) Revisión estructural del conjunto, así como de la sujeción y anclaje de la escultura de bronce a la peana de piedra.
3) Restauración de la escultura de bronce —aleación de cobre y estaño—:
   - Limpieza de depósitos y desengrasado de la superficie metálica.
   - Saneado e inhibición por sellado de focos de cloruros inestables que reaccionan ante la atmósfera, favorecen la corrosión y ocasionan manchas de color verde pálido.
   - Estabilización de la pátina natural formada por carbonatos de cobre, mediante aplicación de formulado pasivante.







Busto de bronce antes y después del tratamiento de restauración. Fotos: MC, Conservación y Restauración.



- Aplicación de capa final de protección a base de ceras microcristalinas y parafinas.

4) Restauración de la peana de piedra caliza:
   - Eliminación de restos de cartela desprendida en zona frontal del monumento.
   - Limpieza mediante sistema de "agua nebulizada". Este sistema permite ser controlado en cualquiera de sus fases, así como ser graduado y selectivo. Además no genera productos nocivos para la conservación de la piedra en el futuro, como por ejemplo sales solubles. No produce modificaciones, microfisuras o fuertes abrasiones en la superficie tratada, las cuales podrían acelerar nuevamente los procesos de deterioro por aumento de la porosidad superficial. Para este sistema se emplearon atomizadores, lo que permite consumir la mínima cantidad de agua con el máximo efecto. El agua se reduce a una niebla constituida por finísimas gotas de elevada superficie específica, y por tanto, con gran cantidad de puntos de contacto con la piedra. Presenta una gran capacidad para disolver costras negras, como en el caso de esta escultura, y reduce la acción mecánica de la limpieza al mínimo.

Texto realizado a partir del informe final de restauración redactado por MC, Conservación y Restauración.

Estado previo y final de la inscripción frontal del pedestal. Fotos: MC, Conservación y Restauración.



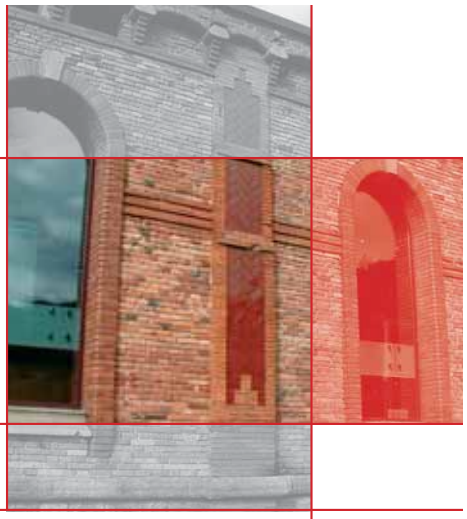


Basa y moldura una vez finalizada la intervención. Fotos: MC, Conservación y Restauración.









RESTAURACIÓN DE LA ANTIGUA CENTRAL TERMOELÉCTRICA DE LA *SOCIEDAD HULLERA ESPAÑOLA* EN SOVILLA

MIERES

María Fernanda Fernández Gutiérrez

- Intervención directa del el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, llevada a cabo en 2001
- Inversión: 28.000 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Daniel Villanueva Zarraolandía
- Ingeniería colaboradora: Trading 2000 S. L. (aspectos técnicos y cálculo de estructuras)
- Empresa contratista: Modular Técnica Asturiana, con el seguimiento de Carmen Rodríguez

RESEÑA HISTÓRICA

El lugar de Sovilla, en la parroquia de Santa Cruz de Mieres, se halla al sur del concejo de Mieres, lindando ya con el término municipal de Aller. Se define como un espacio llano, amplio, arrimado a la ladera izquierda del valle y al pie del Cueto Ramón: esta configuración topográfica, junto con el abastecimiento de agua garantizado por la proximidad de los ríos Aller y Lena, que confluyen en la vecindad, y las buenas comunicaciones (pasa por su lado la antigua carretera a Castilla, hoy por su extremo norte discurre la A-66 y la comarcal As-112, así como la As-242, pero también se tendió un ferrocarril minero, al que hoy sucede la línea de *FEVE* Oviedo-Collanzo), hicieron de este enclave desde finales del siglo XIX un núcleo industrial de primera línea, en el que se instalaron los servicios auxiliares centrales de los distintos grupos hulleros tanto del Caudal como del Aller de la *Sociedad Hullera Española*.

Ateniéndose a una organización funcional que permite la recepción de la producción de los diferentes puntos mediante el ferrocarril, la clasifica y la prepara para la venta, se dispone aquí —como en otros lugares de Asturias— como pieza central un lavadero de carbones (aquí el original databa de 1891, fue sustituido por el que aún se conserva en 1931), una fábrica de aglomerados (instalada hacia 1886), baterías de cok (documentadas en el siglo XIX) y otras dependencias menores.

Tal actividad industrial justifica la dotación en el año 1915 de una central eléctrica y subestación transformadora para servicio de la *Hullera*, para la producción mediante combustión de carbón, así como para la transformación del fluido recibido de la vecina instalación de *Electra de Viesgo*. Se garantizaba el suministro energético del lavadero y otros talleres vecinos, de ahí que su importancia funcional era notable: en aquel momento, muchas sociedades

Foto: Roberto Álvarez Espinedo.

Arriba, vista general de Sovilla hacia 1920. Foto: Archivo fotográfico de Salvador Hevia Carcedo.

Abajo, vista aérea actual de la factoría de Rioglass. Foto: Archivo de la empresa.





de todo tipo instaladas en las cuencas electrificaban su maquinaria y, en la actividad extractiva, se mecanizaron algunos trabajos y muchas labores exteriores, en sintonía con la evolución del sector en toda Europa. Se construye entonces la nave o pabellón, acompañada de una chimenea para evacuación de humos; también se localizó junto a ella un depósito elevado de agua y otras dependencias menores.

Su dotación en la década de 1920 incluía un grupo generador de 195 HP, dos alternadores trifásicos y la línea con cuatro transformadores estáticos trifásicos.

La instalación fue ampliada en la década de 1930, con la puesta en marcha del nuevo lavadero, permitiendo rebajar la tensión del suministro de *Viesgo* de 5000 a 220 voltios; es muy probable que entonces se produjera el recrecimiento de la nave, rompiendo el testero y aumentando su planta con la adición de un cuerpo que aumenta su desarrollo longitudinal manteniendo las premisas constructivas y estilísticas primigenias.

Al hilo de esto, cabe reflexionar sobre la naturaleza de esta pieza y definirla como una mera nave o contenedor de maquinaria, un pabellón extremadamente sencillo de planta rectangular y volumen de pastilla, con una sola altura, de unos 30 metros de largo por 10 de ancho, que se ejecuta en ladrillo prensado rojo con un sistema tradicional de muros portantes, planteados para su recubrimiento con mortero de cemento y cal en la mayor parte de los lienzos, dejándose visto en detalles con cierto resalte como cornisas, impostas y encintado de vanos. Existe un zócalo de buen sillar pétreo, que permite cierta estanqueidad de la construcción y contribuye a su rico diseño formal. De hecho, la singularidad de esta nave radica en la atención prestada al diseño de sus fachadas, que reposa en una sabia puesta en obra de los materiales, su combinación cromática, una disposición armónica de los huecos y macizos y un principio rector de simetría.

Con más detalle, diremos que las fachadas principal (septentrional) y posterior (abierta al sur) se componen con triple hueco rematado en arco de medio punto, subdivididos mediante una faja cerámica decorativa. La principal se enfatiza, enmarcada mediante pilastras cajeadas rematadas en pináculos, con forma de pirámide escalonada, donde se localiza también el alicatado en damero; en el eje se dispone un peto que oculta parcialmente la cubierta, con una cornisa soportada por ladrillos en resalte.

Los costados se articulan en 6 tramos ordenados mediante pilastras de ladrillo, perforados con vanos rasgados rematados en arco de medio punto, localizándose óculos en el vecino al frente norte; el extremo superior está recorrido con una arquería de ladrillo parcialmente ciega, a modo de lesena normanda, que al interior se acompaña de mensulones de ladrillo que soportan la cubierta.

La cubierta consta de una armadura realizada en perfiles de doble "T" de hierro, con correas, cabios y enrasado de madera, y teja cerámica plana, resolviéndose a dos aguadas con el caballete paralelo al eje mayor y un linternón corrido para garantizar la ventilación del interior.

La organización interior original nos es desconocida, pero se basaría en la versatilidad que permite esta tipología y explica que se haya modificado sin problema (apertura de nuevos huecos y tapiado de otros, redistribución espacial) con el paso del tiempo para permitir diversas combinaciones de personas, máquinas y productos: parece que en la segunda mitad de la década de 1930 servía como taller de reparaciones de la compañía, pero se recuerdan usos tales como albergue para obreros, almacén de maderas... El uso que venía recogiendo la bibliografía, como depósito y taller de material rodante ferroviario, no parece plausible dadas las dimensiones de la pieza y los huecos que presenta.

La nave de la central termoeléctrica antes de la intervención. Foto: Daniel Villanueva Zarraolandia.



En las últimas décadas, antes de la intervención del 2001, estaba abandonado y en ruina. En esa situación se planteó la implantación en Sovilla de la sociedad *Rioglass Astur*, una firma nacida al calor de los planes de diversificación de *HUNOSA* (propietaria del suelo y las construcciones) pautados por *SADIM*, cuyo objeto es la producción de vidrio templado de gran resistencia y complejas formas mediante control de microprocesador, en hornos alimentados por gas, para automoción y volcado a la exportación.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

A pesar de la dificultad intrínseca que plantea una intervención en patrimonio industrial y de la falta de experiencia previa en ese campo del joven arquitecto encargado del proyecto, la rehabilitación de la conocida como "nave de Sovilla" por Daniel Villanueva se ha constituido en obra de referencia en el sector a nivel regional.

Dentro de una planta de producción que ocupa unos 30.000 metros cuadrados de los 40.000 con que cuenta este polígono, la sociedad "se topó" (en palabras del propio arquitecto en su memoria) con el edificio, asumiendo desde el primer momento su conservación y calificándolo de "singular", para convertirlo en un "emblema" de la compañía pero dotándolo de una nueva vida en consonancia con las necesidades industriales actuales.

Partiendo del respeto por la pieza y la voluntad de subrayar su valor, Villanueva comprendió que la forma idónea de mantener su carácter era entender su tipología de nave industrial y, para ello, diseñar el programa de usos (I+D y oficinas) para su encaje en una nueva construcción ubicada en el interior, de forma que la nave volviera a ser "un gran caparazón vació que alberga una máquina", la compuesta por despachos, armarios y mesas que precisa la compañía.

Así se afirmó la independencia entre la nave de 1915, edificio exterior, y el contenedor interior que cobija los nuevos usos, y en consonancia se intervino de forma paralela y complementaria: restaurando la nave original y ejecutando el nuevo organismo.

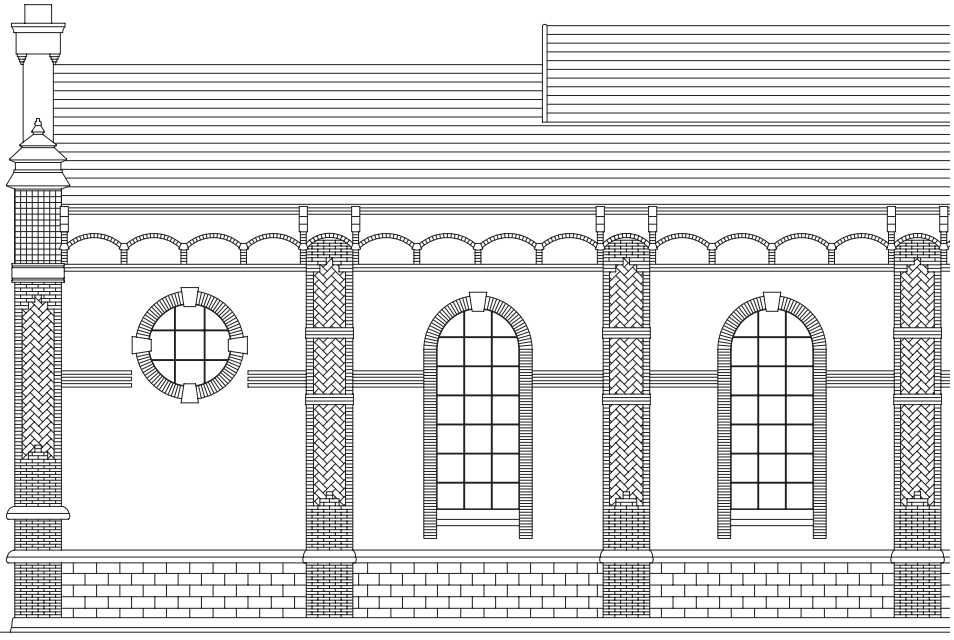
Detalles constructivos de la nave, tras su rehabilitación. Fotos: Roberto Álvarez Espinedo.



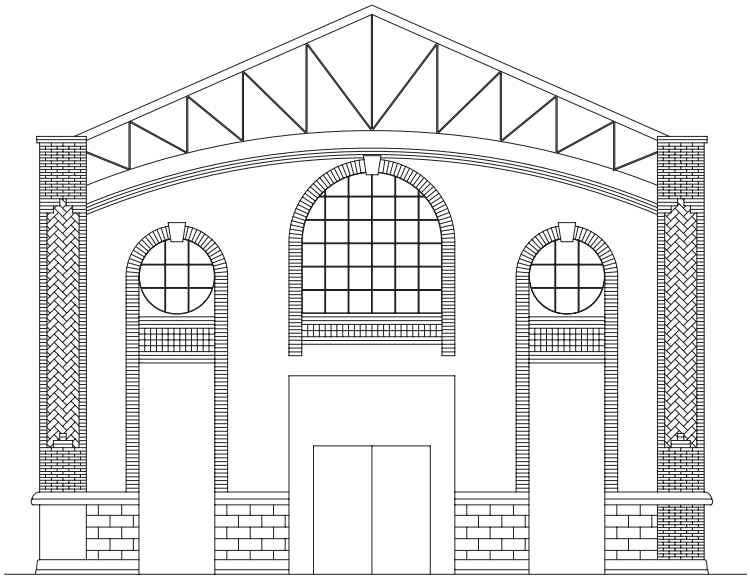




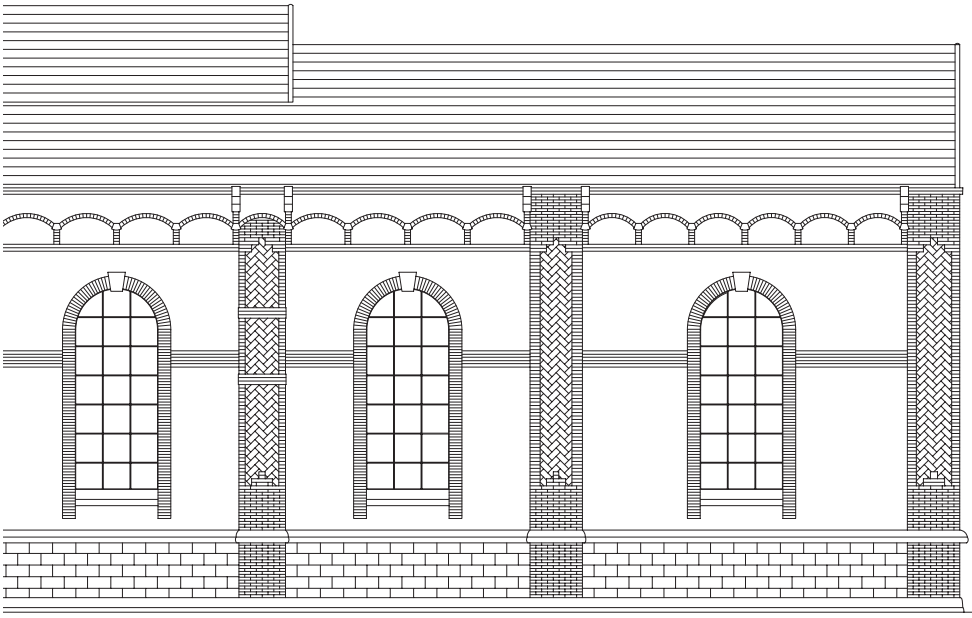
▲ *Alzado norte.*



Planos:
Daniel Villanueva Zarraolandia.



▲ *Alzado sur.*



◀ *Alzado oeste.*

Restauración de la antigua central termoelectrica de la *Sociedad Hullera Española* en Sovilla

La restauración supuso la recuperación del diseño de fachadas original y la refección de la cubierta; para la reposición de la teja de cubierta, en origen de la casa segoviana La Pajarita, hubo de importarse material de Francia. Ante la dificultad de hallar ladrillos esmaltados como los originales, se procedió al barnizado que logra similar acabado brillante y se logró restituir el alicatado en marrón y *beige* con la adquisición de piezas similares en Cataluña. Al evidenciarse la exquisita puesta en obra de los materiales, tras la limpieza con arena de los muros, se optó por mantener el ladrillo visto en lugar de optar por la restitución de carga y encalado originales: es ésta la diferencia más pronunciada con la imagen original.

El contenedor interior es una pieza independiente, con su propia cimentación, sin apoyo en los muros preexistentes y dispuesta en el centro, con cierto esviaje para enriquecer el interior y permitiendo un recorrido perimetral. Este organismo no entra en competencia con la nave preexistente, ni pretende remedarla por el empleo de materiales o la recreación de su ornamentación o la reiteración de su organización. Es independiente, sobrio y luminoso: una estructura de pies derechos de acero, de gran ligereza, constituida por una doble hilera de disposición longitudinal, con un cerramiento y parte de la tabiquería de vidrio, permitiendo la visión comprensiva de la totalidad de la nave y asegurando que la luz natural ilumine el conjunto; otros paneles de madera, en disposición perpendicular, crean ambientes más cálidos y recogidos.

Este contenedor tiene una doble altura: en el bajo se halla recepción y la zona que se usó en origen para I+D (hoy oficinas), en el piso la administración, destacando en la parte anterior un acceso balconado y en la posterior, la sala de reuniones.

El trabajo fue rápido, eficaz y delicado, desarrollándose en paralelo a la dotación de la nueva planta de producción: la inauguración de toda la factoría tuvo lugar el 28 de noviembre de 2001.

Cabe destacar cómo en esta zona aparecen, también de la mano de *Rioglass Astur,* otras construcciones de interés: la intervención en el antiguo lavadero central de carbones de la *Hullera Española,* debida también a Daniel Villanueva (proyecto de marzo 2004, fin de obra en el mismo año), ha permitido su recuperación funcional como almacén informatizado dentro del conjunto de la planta, donde se levantaron otras piezas de calidad como el edificio de oficinas (proyectado en julio de 2003) o la nave llamada Rioglass Astur II, revestida de paneles de cristal coloreados, ésta en colaboración con *Trading 2000*.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

La principal referencia la constituye el artículo de la propia María Fernanda Fernández Gutiérrez, por ocuparse monográficamente de la pieza y su rehabilitación: "La nave de Sovilla, Santa Cruz de Mieres: presencia renovada de la arquitectura de calidad en un polígono industrial", Miguel Ángel Álvarez Areces (coord. ed.), *Estructuras y paisajes industriales. Proyectos socioculturales y turismo industrial*, Gijón, Incuna-CICEES, 20, pp. 183-195 (col. Los ojos de la memoria nº 3)

Detallamos a continuación las fuentes documentales y referencias bibliográficas empleadas en la redacción de ese artículo y esta reseña.

Fuentes manuscritas y gráficas

Archivo Municipal de Mieres, Obras y Urbanismo: licencias de obra, sign. 1366.015, Luis Fábregas, ingeniero jefe del Servicio Exterior de la *Sociedad Hullera Española*, solicitando licencia para cerrar un solar propiedad de dicha sociedad sito en Sovilla, abril de 1936 (incluye plano de situación, escala 1:500).

Vista exterior de la nave antes de la intervención. Foto: Daniel Villanueva Zarraolandia.



Archivo Histórico de la Minería "Pozu Fondón", fondo fotográfico: nº 002 y 013, nº 003: autor Chili y Garbo, 29-XI-1961: riada del Caudal a su paso por la escombrera de Turón, vista general de las instalaciones de *SHE* (vista de Sovilla); nº 011: anónima, septiembre 1957, vertidos de la escombrera de Turón al río Caudal e instalaciones de *SHE*.

Archivo fotográfico de Salvador Hevia Carcedo: vista de Sovilla, hacia 1920

Departamento de Patrimonio *HUNOSA*, Informe Galtier-Hispania (expedientes de valoración-tasación), 1966: *Hullera Española*, tomo III: edificios y maquinaria-agrupación de exteriores, edificio nº 40231, subcentral antigua Sovilla (incluye plano de sección, escala 1:200).

Fuentes impresas

Álbum literario anunciador de las Fiestas de Nuestra Señora del Carmen, Ujo, 1933.

Rafael Belloso, "Proyecto de lavadero para el tratamiento de 200 toneladas-hora", en *Primer Congreso de la Agrupación de Ingenieros de Minas del Noroeste de España (Diciembre 1931). Trabajos presentados*, Madrid, 1932, pp. 29-45.

Emilio Durán Cao, "Sociedad Hullera Española" en Dirección General de Minas y Combustibles, *La España Minera y Metalúrgica. Actividades profesionales*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1946, pp. 31-32.

Revista Industrial-Minera Asturiana, Gijón, nº 225, 16 septiembre 1924.

Ernesto R. Leivar, "Mieres, una mirada de fin de siglo", Mieres, Área de Cultura del Ayuntamiento de Mieres, 2000, s.p.

"Sociedad Hullera Española", *Revista Minera, Metalúrgica y de Ingeniería*, Madrid, 1917, p. 317.

Bibliografía

Carmen Adams Fernández, "El modernismo en la arquitectura de la Sociedad Hullera Española", en *Notas sobre el patrimonio industrial asturiano*, Avilés, Centro de Profesores y Recursos de Avilés, 2001, pp. 55-69.

Covadonga Álvarez Quintana, "Penetración y afianzamiento del ladrillo en la arquitectura asturiana del siglo XIX (1835-1936)", *Actas del 1º Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera-CEHOPU-CEDEX, 1996, pp. 31-37.

—, "El poblado/colonia de Bustiello, 1890-1925: un monumento de la arqueología industrial que relaciona Asturias con Cataluña", *Actas del XI Congreso CEHA. El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1996, pp. 275-278.



▲ *Detalle de la esquina exterior de la nave. Foto: Roberto Álvarez Espinedo.*





Detalles del interior de la nave tras la rehabilitación. Fotos: Roberto Álvarez Espinedo. ▼

—, "El patrimonio arquitectónico-industrial asturiano: estado actual y reivindicación de su valor histórico, arquitectónico y generador de identidades", *Actas del XII Congreso CEHA. Arte e identidades culturales*, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 355-370.

Covadonga Álvarez Quintana y Francisco Crabiffosse Cuesta, "Arquitectura y artes industriales en Asturias en los siglos XVIII, XIX y XX", Juan Vázquez y Germán Ojeda (dir. cient.), *Historia de la economía asturiana*, Oviedo, Prensa Asturiana, 1994, t. III, pp. 641-656.

Covadonga Álvarez Quintana y Elena Toral Alonso, "Arquitectura industrial (1794-1936)", Javier Barón Thaidigsmann (dir.), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Prensa Asturias, 1996, pp. 293-308.

Joaquín Aranda Iriarte y José Ramón Alonso Pereira, "Guía de la arquitectura en Asturias, III. Cuencas mineras", *Cota cero*, nº 9, Oviedo, COAA, 1986, p. 80.

Julia Barroso Villar, "Concejo de Mieres", *Liño. Revista del Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo*, nº 3, 1982, p. 602.

Mª Covadonga Burgos, "Arte. Mieres del Camino", en Eva Mª Fernández Álvarez, *Gran Atlas del Principado de Asturias*, Oviedo, Nobel, 1996, tomo 6, pp. 292-293.

Felipe Fernández García y Francisco Quirós Linares, *Atlas aéreo de Asturias. Los paisajes del siglo XX*, Oviedo, Ed. Prensa Asturiana, 2001, p. 107: fotografía aérea de CETFA, 1967.

María Fernanda Fernández Gutiérrez y Guillermo Bas Ordóñez, "Lavadero central de carbones de la *Hullera Española* en Sovilla, Mieres, Asturias (1931-2002)", Isabel Rábano *et alii*, *Patrimonio geológico y minero y desarrollo regional*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2003, pp. 223-234 (col. Cuadernos del Museo Geominero nº 2).

José Manuel Ojeda y Miguel Ángel Álvarez Areces, *La estela del Marqués de Comillas. Un viaje por Aller y Mieres*, Gijón, El Comercio-La Voz de Avilés, 1997 (col. Historia vivida nº 8).



El piso alto nos muestra claramente la disociación de la envolvente antigua y la nueva pieza interior. Fotos: Roberto Álvarez Espinedo.

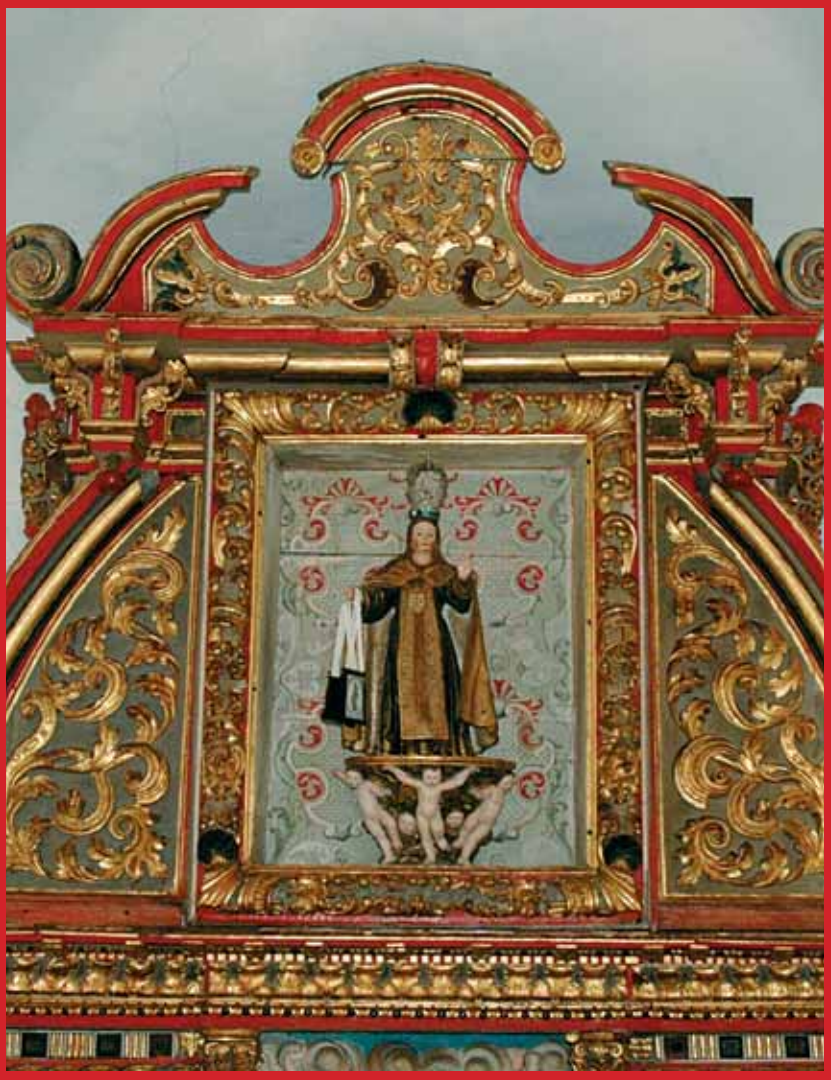
Documentos científico-técnicos de acceso restringido

Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural de la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias: Inventario del Patrimonio Arquitectónico Asturiano (IPAA), Equipo Arquitrabe bajo la dirección del arquitecto José Ramón Fernández Molina, ficha Mi-44, realizada el 10-III-1997 por la historiadora del arte María Covadonga Burgos.

Daniel Villanueva Zarraolandía, proyecto de intervención (memoria y planos), abril 2001 (inédito, consultado por gentileza del arquitecto).

—, "Intervención en el polígono industrial de Sovilla", conferencia dictada en el Curso de Verano de Extensión Universitaria de Oviedo, edición 2004, celebrado en Avilés del 20 al 24 de septiembre "Patrimonio industrial asturiano: contenidos y actuaciones" (inédito, facilitado por el arquitecto).





RETABLO DEL CARMEN DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE PUERTO DE VEGA

NAVIA



- Intervención acometida gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre 2003 y 2006
- Inversión total: 1.000 euros
- Restaurador director de la actuación: Luis Suárez Saro
- Análisis físico-químicos: Andrés Sánchez Ledesma, de Arte-Lab
- Restauradores: Macarena Murillo del Castillo, Sonia García Fernández, Laura Colado Martínez y Maite Borjano Serrano
- Carpintería: Cordobán, restauración de muebles

RESEÑA HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Autor: taller de José Bernardo de la Meana
Fecha: mediados del siglo XVIII
Dimensiones: 3,65 metros de alto por 2,65 de ancho

La factura de este retablo barroco se debe probablemente al taller de José Bernardo de la Meana, quien por aquella época se encontraba realizando los retablos de la remozada iglesia parroquial de Puerto de Vega. Se estructura en banco, cuerpo de tres calles flanqueadas por columnas estriadas y ático de hornacina única. La calle central del cuerpo está ocupada por un relieve policromado que representa la salvación de una niña de los fuegos del infierno mientras que en las calles laterales aparecen dos tallas de San Gregorio y San Roque, a izquierda y derecha respectivamen¬te; en la hornacina del ático hay una talla policromada de la Virgen del Carmen.

Foto: Luis Suárez Saro.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte

El armazón-arquitectura del retablo y hornacinas están realizados en madera de nogal, encontrándose anclado en la cabecera de la capilla. El retablo se apoya sobre un altar recubierto por un panel de madera de nogal, dorado y policromado, y se fija internamente al muro trasero mediante puntales. Su estado de conservación es bueno, excepto el cuerpo del ático, el cual había perdido su verticalidad observándose irregularidades en el sistema de anclaje, por lo que se apoya directamente sobre la pared.

Presentaba un intenso ataque de larvas de insecto xilófagos y proliferación de hongos de pudrición, mohos y microorganismos; también se habían observado mutilaciones y elementos desprendidos.

Dorados y policromía

Toda la arquitectura fue dorada y policromada al temple por su cara anterior, con buena técnica y con materiales de calidad.

Se observaban pérdidas irrecuperables y peligro de desprendimiento, consecuencia del grado de descomposición que presentaban las capas subyacentes. De naturaleza muy diversa, se apreciaban también golpes, incisiones y rozaduras y zonas con la capa de bol en superficie por desgaste del pan de oro.

Tallas y relieve

Como ya se ha apuntado, el retablo se enriquece con un relieve en el cuerpo y cuatro tallas (una de la Inmaculada, actualmente retirada y las anteriormente referidas). Su estado de conservación difería de uno a otro, la de San Roque estaba repintada (excepto las carnaciones) y el resto presentaban un estado de conservación similar al descrito en el retablo.

Capa de protección

Sobre todo el retablo fue aplicada en su día una capa de protección (laca o barniz) que con el tiempo había envejecido mostrándose oxidada y amarillenta, modificando el tono original de los colores subyacentes.

Ataque de insectos xilófagos y pérdida de policromía. Abajo, detalle del estrato superficial antes de la intervención. Fotos: Luis Suárez Saro.







Banco del retablo durante el proceso de restauración. Foto: Luis Suárez Saro.

Estrato superficial

Con el tiempo se había depositado sobre todo el conjunto un estrato superficial de tinte negruzco, constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza: polvo, humos, restos de cera, telas de araña, excrementos de insecto, etc.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Antes de la intervención se realizó una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-lab de Madrid, para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier, sobre muestras tomadas del propio retablo.

Una vez dispuesto el sistema de andamiaje, se llevó a cabo el estudio del estado de conservación del sistema de fijación y anclaje al muro con resultados negativos en las pruebas de resistencia efectuadas en el ático, debido al deterioro de los puntales metálicos que lo fijaban al muro, por lo que se determinó sustituirlos por otros de acero inoxidable.

En vista de la degradación de los estratos de preparación y ante el riesgo de pérdida de policromía que ello suponía se procedió al sentado de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación, aplicando mecánicamente con pincel Primal AC-33 rebajado en agua (entre el 5 y el 12% en función del estado de conservación de lo estratos), en las diferentes zonas del retablo y presionando suavemente la policromía con espátulas de madera, cuando el producto estaba "mordiente".

Localizadas todas las zonas del retablo afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos se procedió a la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutóxido formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico, inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad, su particular formulación

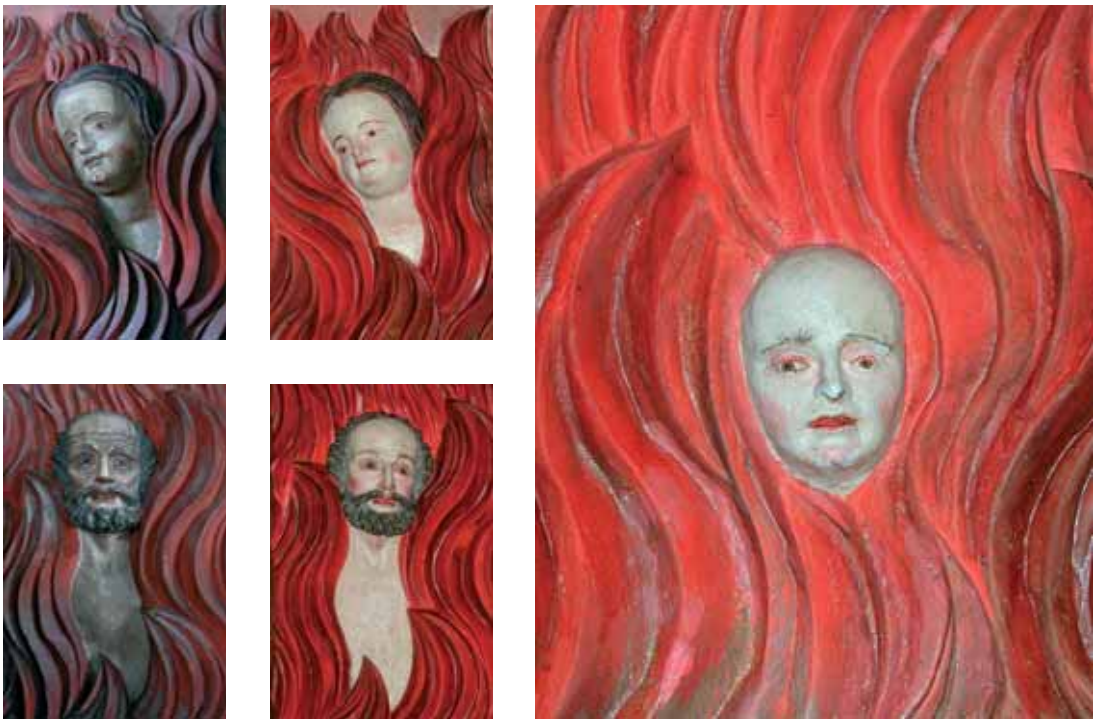


▲ *Banco del retablo tras el proceso de restauración. Foto: Luis Suárez Saro.*

Detalles del proceso de restauración.
▼ *Fotos: Luis Suárez Saro.*







▲ *Detalle del relieve policromado antes y después de la intervención. Fotos: Luis Suárez Saro.*



▲ *Detalle del retablo restaurado. Foto: Luis Suárez Saro.*



Desinsectación mediante intección. Foto: Luis Suárez Saro.

permite una óptima penetración del principio activo en la madera (registro nº 18.496). Como medida preventiva se aplicó mediante compresor una capa del mismo producto sobre toda la superficie de la estructura, tanto por el anverso como por el reverso (donde se pudo acceder).

Asegurada la policromía se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos, la madera había perdido sus características estructurales, mediante la inyección en tres fases consecutivas de Paraloid B-72 al 4, 8, y 12% en tolueno químicamente puro.

Recuperada la consistencia de la madera soporte se repusieron las piezas desprendidas, retiradas y documentadas con anterioridad, tras aplicarles un tratamiento similar al resto del retablo, empleando como adhesivo acetato de polivinilo y/o tornillos de latón.

Los elementos metálicos, herrajes propios del retablo, oxidados y degradados se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química.

La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizó en dos fases, una mecánica, con aspirador, y la segunda mediante la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en agua e hidróxido de amonio al 2%.

La reintegración neutra y reversible de las lagunas de color, se ciñó a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos, y que llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales estables y reversibles de la marca Maimeri.

Concluyó la intervención protegiendo el retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

Texto elaborado a partir de la memoria de la intervención efectuada por Luis Suárez Saro.

Retablo del Carmen antes de la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.



Talla policromada de la Virgen del Carmen tras la restauración. Fotos: Luis Suárez Saro.







Retablo del Carmen tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.



RETABLO COLATERAL DEL SAGRADO CORAZON

NOREÑA



- Intervención subvencionada por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Inversión: 5.000 euros
- Restauración acometida por: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Anónimo
Fecha: 1737
Dimensiones: 760 cm x 436 cm

Gracias a las gestiones de la familia Rodríguez Bustelo fueron traídos los retablos a este templo desde el de San Pedro de Torrelobatón (Valladolid) a mediados del siglo pasado tras la desaparición de los bienes muebles originales de la iglesia de Santa María de Noreña. De pocos datos disponemos sobre la historia material de la obra antes del traslado, excepto que se encontraba desmontada y almacenada.

El retablo consta de un único piso dividido en tres calles, predela y ático. Se levanta sobre un sotabanco de factura posterior, a donde se adosa el altar.

El sotabanco está formado por placas de escayola con decoración pictórica que imita marmoleados, para continuar con la línea decorativa del altar, aunque no posee la calidad de la fábrica de la obra en madera. El altar, con curvas laterales en pecho de paloma, está decorado con mármoles de varios colores y en el centro tiene un medallón asimétrico, con una venera superior, que enmarca una cruz de Malta dorada sobre marmoleado azul.

La predela sigue la forma quebrada en planta del retablo, que también adopta el sotabanco. Está formada por cartelas, casas y ménsulas alternas, con una disposición simétrica respecto al sagrario central. Las dos ménsulas centrales y las dos últimas tienen una talla policromada de la cabeza de un serafín. Las cartelas van decoradas con tallas y las tablas alternas con grabados. El sagrario central no es tal, ya que no tiene receptáculo para el cáliz, al contrario que el otro retablo que hace pareja con éste. Repite en sus formas y estructuras las generales del retablo aunque más simplificadas. La puerta está decorada con un bajo relieve de un cáliz.

El único piso está dividido en una calle central que aloja al titular en una hornacina, y dos calles laterales formadas por grandes paneles ricamente tallados. Las entrecalles son guirnaldas verticales de flores y frutos y tablas grabadas con ajedrezados romboidales. Se cierra el cuerpo a cada lado con

Foto: Jaime Santullano.

columnas y más guirnaldas. La hornacina es avenerada, subiendo la venera ligeramente al piso superior, rompiendo así el arquitrabe que separa este cuerpo del ático. El fondo de la hornacina se decora con grabados de nuevo de inspiración floral. Flanqueándola, están dos columnas llenas de serafines que giran la cabeza mirando al titular, levantadas sobre otras ménsulas, también con cabezas de ángeles.

El ático se divide en dos partes. La primera, más inferior, ocupa el espacio de la calle central y está dedicada a un sagrado corazón central alrededor del cual se estructura toda la decoración.

Rematan las calles laterales unos alerones simétricos curvos y tallados, dos floreros y unas copas, de la que sólo se conserva la izquierda.

El remate superior, sustentado por dos estípites, es un gran mascarón con guirnaldas vegetales y florales que culmina en una especie de venera calada con flores. A cada lado, y sobre volutas simétricas enfrentadas, dos niños sentados muestran sendos escudos con la misma cruz del altar.

Todo el retablo está dorado con oro fino que alterna el bruñido con el no bruñido, sobre todo en las zonas de grabados, para crear una complicada riqueza decorativa de luces y brillos. La decoración es profusa y compleja, inspirada en el mundo vegetal, sobre todo en flores y frutos, que se entremezclan en las guirnaldas verticales y remates, o que van grabadas en las columnas.

Retablo antes del tratamiento. Foto: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Un ambiente seco, de baja humedad relativa, había afectado al soporte lígneo y a las colas, de origen animal. El retablo, a pesar de haber venido de una iglesia castellana, con un microclima probablemente muy diferente al de este tempo, se vio también afectado por la instalación de un nuevo sistema de calefacción por aire caliente. La alteración repentina de las condiciones climáticas es uno de los agentes de deterioro que más puede afectar a la madera pintada y dorada, que se considera de gran fragilidad. Sean cuales sean las condiciones climáticas, incluso las más adversas, una obra habituada a ellas sufre más con un cambio brusco que con un mantenimiento de las mismas, sobre todo tratándose de materiales tan higroscópicos como la madera. Así pues, además de cambio que supuso el traslado desde la meseta a este nuevo emplazamiento que, con toda seguridad se hizo sin proteger la obra durante su transporte, hay que sumar los cambios cíclicos que suponen el encendido temporal y periódico de la calefacción.

Soporte

Los daños más destacados del soporte eran debidos a los xilófagos, fendas por un cambio climático brusco, y todos los ocasionados con motivo de su traslado, instalación y antiguas restauraciones. El ataque de insectos xilófagos estaba localizado en las zonas más blandas, llegando incluso a alguna pérdida material.

Así, había desaparecido la parte superior de la voluta derecha del ático, y la izquierda presentaba graves daños. Sin embargo, no podía llegar a considerarse un ataque grave para la estructura general de la obra.

En cuanto a grietas o fendas por efecto de la sequedad ambiental, tampoco se habían constatado graves daños a este respecto. Puntualmente se habían detectado algunas aberturas de pequeño tamaño.

Sólo dos de los tableros enmarcados habían sufrido una división por grietas que los atravesaban de parte a parte, siempre en el sentido de la veta.

Capa de preparación

El aparejo conservaba en su mayor parte su capacidad de adhesión al soporte, sin embargo, en las zonas más delicadas (como las partes curvas), en las zonas más afectadas por la gravedad (como los horizontes que sobresalen), y en las columnas la contracción del soporte y las tensiones que ello provoca, le habían hecho levantarse. Aunque la capa es gruesa y resistente, y, quizá debido a ello, en muchos puntos había cedido y se había caído, dejando a la vista el soporte lígneo. Los nudos de la madera, se habían marcado y en algunos lugares habían acelerado el proceso de desprendimiento. Sólo la predela se había visto afectada por el desgaste, como es habitual, por el fácil acceso de esta zona, presentando erosiones características que no se observaban en el resto del retablo. A pesar de que se apreciaba una tendencia de migración de la cola hacia el soporte, no puede hablarse de pulverulencia de la capa de preparación.

Película pictórica

Los daños señalados en la capa de aparejo, afectaban directamente a las capas superpuestas, razón por la que se encontraron numerosas lagunas. También había desgastes del oro en las zonas inferiores, y daños por humedades en los extremos del retablo que dejaron a la vista el bol o la preparación blanca, perdiéndose el oro. En muy buen estado, sin embargo, se conservaban las carnaciones y estofados de los serafines y los niños del ático, que apenas tenían alguna fisura y leves levantamientos.

Capas de superficie

En superficie había sobre todo abundante polvo, en casos, muy adherido. En el reverso se acumuló de gran manera, ayudado por la fuerza adhesiva de las telas de araña. También daños por aplicación de algún producto que facilitó el agarre del polvo y la erosión del oro, quizá durante los trabajos de instalación del retablo.

Se encontraron muchas gotas y salpicaduras de pintura blanca de las paredes.

En la predela había restos de pegamento sobre el oro, dado que el altar estuvo cubierto con moqueta roja hasta hace unos años.

También había restos de cemento en la predela, de cuando se construyó el muro trasero que levanta el retablo.

Intervenciones anteriores

El desmontaje del retablo, su traslado y nueva instalación en el emplazamiento actual, debió ocasionar graves daños que, hay que sumar a los que la obra ya tendría por su envejecimiento natural y por encontrarse desde tiempo atrás desmontada y almacenada. Algunas piezas se perdieron y aparecieron lagunas y pérdidas en las capas de oro, debido a lo cual aparecían reintegraciones de todo tipo.

Para levantar el retablo se construyó un pequeño muro de ladrillo y cemento sobre el que asentarlo, que no se enlució ni cubrió, creando un foco de acumulación de polvo e insectos.

Para sostener la hornacina se instaló un sistema de tres vigas que reparten el peso de la central que se incrusta en el muro. Entre ellas iban clavadas. Para este fin, no se seleccionó la madera con cuidado, teniendo algunos travesaños formas irregulares y habiendo sufrido un ataque de pudrición parda.

Muchas de las piezas sueltas se sujetaron con clavos; no había restos de cola. También se colocaron algunos refuerzos traseros de madera, todos clavados.

Capa de preparación deteriorada. Foto: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.



Estado película pictórica. Foto: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.



El conjunto se ancló al muro con varios tirantes. En el ático, gruesas varillas de hierro clavadas a la madera que se introducen en el muro. En la zona de arquitrabe que separa el piso del ático, con alambres enrollados sujetos a clavos en la madera. El altar se sujetó con tres tirantes de alambre que, introducido por los orificios de los ladrillos del muro, se anclan al retablo enroscados a un clavo o bien con una madera introducida en un hueco del ladrillo.

Para algunas piezas verticales, que no ofrecían garantías de estabilidad, se clavaron puntales de madera en diagonal para que las sostuviesen.

Todo el grupo de decoraciones del ático que rodean el medallón del corazón, estaba ligeramente caído sobre el lado izquierdo. A pesar de esto, el retablo conservaba su firmeza y estabilidad, y los problemas se centraban en las piezas encoladas originalmente. Las reconstrucciones posteriores, que van clavadas, no tenían problemas de estabilidad.

Muchas fueron las partes, sobre todo decorativas y molduras, que debieron perderse, bien en el incorrecto almacenaje del retablo desmontado antes de ser traído, bien durante su traslado. Casi todas se reconstruyeron para completarlo, e incluso se doraron de nuevo. Sin embargo, la diferencia es más que evidente, no sólo por el diferente color del oro, sino porque además no se bruñó, con lo que conservaba el brillo satinado de la superficie rugosa, y no tenía el aspecto metálico macizo que el bruñido proporciona. Se pueden constatar dos momentos diferentes de intervención en este retablo según el tipo de reintegración cromática aplicada. En un momento coincidente con el montaje se realizaron estas reconstrucciones, recurriendo al dorado como reintegración, reconstruyendo no sólo molduras, sino incluso tallas y motivos decorativos.

La segunda intervención, más puntual, recurrió a una pintura plástica de color ocre para disimular las lagunas, razón que lleva a pensar que se trata de una restauración más cercana en el tiempo. Estas reintegraciones, que podemos calificar de repinte, por su aplicación descuidada incluso sobre el oro, se encuentran sobre todo en el altar y la predela, pero también en el ático.

Con mejor criterio estaban realizadas las reintegraciones cromáticas en los brazos y pies de los niños del ático.

El altar tenía grandes zonas repintadas con la pintura plástica señalada, que ocultaban un mármol azul en la parte superior y las áreas cuadrangulares inferiores a cada lado del medallón central.

Anclaje del retablo antes de la intervención. En el ático se habían utilizado gruesas varillas de hierro que, clavadas en la madera, se introducían en el muro. Foto: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.



TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

La restauración del retablo se estructuró en base a una metodología descendente, desde el remate del ático hasta la base.

Instalacion de andamiaje

Se instaló un andamio que permitiese un fácil y cómodo acceso a todo el retablo, incluso pudo rodease el remate del ático debido a su distancia del muro. Por el reverso, debido al escaso espacio entre el retablo y el muro, tuvo que trabajarse con escalera. Aún así, la distancia era lo suficientemente amplia como para permitir un trabajo cómodo y profundo.

Examen organoléptico y documentación gráfica

Una vez colocado el andamio, se procedió a tomar fotografías de los detalles y los deterioros y tomar medidas, para dejar constancia del estado inicial de la obra. Al poder observar el retablo más de cerca, se pudo comprobar que el estado de conservación era mucho peor de lo que parecía en un principio. Se recogieron numerosísimas piezas decorativas desprendidas. Algunas es-

taban ocultas en la hornacina tras la figura, otras caídas en las zonas horizontales. También se pudo comprobar que la capa de oro estaba muy levantada y corría gran riesgo de desprendimiento.

Limpieza superficial del polvo

Con un aspirador, brochas y pinceles de pelo suave, se procedió a retirar el polvo, teniendo cuidado de recoger las numerosas piezas despegadas y de no dañar el oro. Por el reverso también se aspiró el polvo y las telas de araña que se habían acumulado con el paso de los años. Y con un compresor, a baja presión, se procedió a extraer el polvo que se acumulaba en rincones y grietas, y el que producen los insectos xilófagos y que se queda en las galerías. Debido a la precaria fijación de la capa decorativa de oro, hubo de realizarse una primera fijación de urgencia para evitar que las partes levantadas se cayeran con las brochas o el aire del compresor.

Durante el trabajo de aspiración del polvo, otras muchas pequeñas piezas se desprendieron, al más ligero contacto con las brochas y pinceles, poniendo de manifiesto el mal estado de la obra, y la friabilidad de la cola.

Desinsectacion

Tras una primera limpieza superficial, se procedió a una limpieza química de la madera vista con disolventes y cepillos, para facilitar la penetración de los productos que luego se iban a aplicar. Para la desinsectación se procedió a envolver el retablo con plásticos traslúcidos para crear una bolsa hermética, dejando una ventana para introducir el producto. Dentro se introdujeron gases tóxicos, creando así una atmósfera nociva y letal para los insectos y las larvas. Como este tratamiento desinsectante es sólo curativo, pero no preventivo, y como en el templo existen otras obras en madera con ataque de carcoma, se aplicaron desinsectantes líquidos que tienen poder preventivo y dejan la madera tóxica durante varios años, garantizando así la conservación de la obra. El producto aplicado, líquido, posee acción insecticida y fungicida. Se aplicó por impregnación con pistola y compresor a baja presión en aquellas zonas del retablo no policromadas.

Consolidación

En las zonas más afectadas por la acción de la carcoma, donde la madera había perdido sus propiedades mecánico-físicas por las numerosas galerías que la recorren, se consolidó con Paraloid B72 a diferentes disoluciones, en xileno y con una pequeña proporción de Paradiclorobenceno. El consolidante se introdujo mediante impregnación por el reverso y por inyección por el anverso, con jeringuilla. El tratamiento de consolidación no cesó durante prácticamente todo el tiempo en que duraron los trabajos sobre el retablo.

Fijación de la capa pictórica

El ambiente de sequedad de la iglesia produjo la contracción del soporte lígneo y la friabilidad de las colas. La consecuencia fue un levantamiento de las capas decorativas, sobre todo el oro pero apenas apreciable en la policromía. Para la fijación de las grandes lascas levantadas, y el afianzamiento de los bordes de las lagunas ya existentes, se empezó utilizando una resina acrílica de acrilatos y metacrilatos diluida en agua destilada al 10% con una humectación previa a base de agua y etanol al 50%. Sin embargo, la dureza y resistencia de las capas obligó a introducir con jeringuilla también un acetato de polivinilo diluido para asegurar la fijación. Apenas si existían pulverulencia en la capa de preparación, más bien se produjo una gran rigidez de la cola de su composición, dando lugar a que las lascas se resistiesen a volver a

Desgaste del oro y desprendimientos en algunas zonas del retablo. Foto: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.







▲ *Detalle del proceso de limpieza química. Fotos: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.*

su sitio. Las resinas acrílicas no poseían fuerza suficiente para ellos. Tras varias pruebas con distintas concentraciones, sólo los acetatos de polivinilo pudieron servir de fijativos.

Limpieza química de las capas decorativas

El polvo se hallaba adherido con fuerza sobre el oro, y en algunas zonas estaba mezclado con restos de barnices antiguos, chorretones de colas y otras sustancias ajenas a la obra, fruto de los trabajos de restauración e instalación anteriores. Tras realizar varias pruebas, se encontró como disolvente idóneo para la limpieza del oro, una mezcla de etanol y white spirit a partes iguales, con un 10% de amoniaco. La neutralización se realizó con white spirit. Para las policromías se utilizó Dimetilformamida al 50% en white spirit, utilizándose también un jabón neutro en algunas zonas de las carnaciones, neutralizado posteriormente con agua desionizada.

Además de una limpieza de las capas decorativas, también se realizó una limpieza química de las zonas de madera vista en las partes horizontales, como ya se señaló anteriormente, para garantizar la correcta penetración de todos los líquidos desinsectantes, consolidantes y protectores que se aplicarían posteriormente.

Eliminación de gotas de cera

Con ayuda de una pistola de aire caliente se ablandaron las gotas de cera y con un hisopo impregnado en esencia de trementina se terminaron de eliminar los restos de cera que se encontraban, sobre todo, en la predela y zonas bajas de primer piso bajo la hornacina.

Fijacion de piezas sueltas

Anclaje de piezas. La figura estaba fragmentada en múliples piezas. Se encolaron de nuevo todas sus piezas con acetato de polivinilo y espigas. Fotos: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades. ▼





Como ya se mencionó, las colas con las que se pegaron en origen las piezas decorativas, perdieron su poder adherente, volviéndose rígidas y quebradizas cuando no fueron totalmente absorbidas por el soporte. En la mayoría de las zonas no se encontraron restos de cola tras el desprendimiento de la pieza. Sólo las piezas decorativas de mayor tamaño y peso, que fueron por ello sujetadas con clavos, se mantenían en su lugar. Además de las muchas piezas que durante los últimos años se habían recogido, aparecieron muchas ocultas tras el sagrario, almacenadas en la hornacina tras la talla del Cristo, y un sinfín de ellas caídas en los alerones horizontales de los arquitrabes. Otras tantas se fueron desprendiendo durante los trabajos de limpieza, en ocasiones con un simple roce; así de precaria era la conservación de las decoraciones. Para volver a colocarlas en su lugar se utilizaron varios sistemas. El general consistió en realizar espigas de madera y como adhesivo el acetato de polivinilo. Para las de mayor tamaño, peso o posición más peligrosa por estar en horizontal hacia abajo, se introdujeron tirafondos de latón con muelles, para permitir los movimientos de la madera. Con chapas metálicas perforadas se afianzaron también algunas tablas, como los alerones del ático, por el reverso. Para sostener en su posición ciertas piezas verticales se colocaron por detrás escuadras metálicas.

Hace algunos años se retiraron del ático las imágenes de los niños por su precariedad. Para volver a colocarlas con suficientes garantías, se colocaron dos pies derechos de madera de unos 10 centímetros de grosor y de la misma altura que las volutas, y en ellos se practicó un orificio para las espigas de hierro. Por detrás se reforzaron con tirantes de acero y tensores al muro y con escuadras metálicas.



▲ *Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.*





▲ *El sagrario se encontraba en un estado de conservación lamentable, con la mayoría de sus piezas desensambladas. Se hizo necesario separar todas sus partes y proceder de nuevo a su montaje para garantizar su estabilidad, además de someterlo a un profundo tratamiento de consolidación. Fotos: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.*

La reintegración cromática se realizó con bol rojo para integrar de modo natural las lagunas de oro. Más abajo, detalle de barnizado. Fotos: Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades. ▼





Tratamiento de los metales

Así como los clavos originales no presentaban un estado de corrosión muy avanzado por la pureza y grosor de su núcleo metálico, los clavos modernos incorporados al retablo durante su reinstalación, presentaban mayor corrosión, posiblemente por la baja calidad del material elegido. Todos los metales que se encontraron en la obra, tanto por el anverso como por el reverso, recibieron un tratamiento protector.

Anclaje del retablo al muro

El anclaje original del retablo se encontraba en buen estado, tanto los listones de madera que van al muro como los anclajes metálicos. No parecía ofrecer mucha seguridad ni estabilidad la sujeción trasera de la hornacina, compuesta por tres travesaños, que presentaban ataque de xilófagos. Por esa razón, se decidió afianzar esta estructura colocando un puntal de madera desde la zona de unión de los tres listones, para descargar la mayor parte del peso sobre el muro inferior de ladrillo.

Reintegración volumétrica

Apenas se han realizado reintegraciones volumétricas durante la restauración de esta obra. Las realizadas se limitan a reconstruir alguna pequeña moldura en la zona de la predela, realizándose con resina epoxi. La capa de preparación sólo se reintegró volumétricamente en algunas zonas del sagrario y del sotabanco donde se consideró que la falta de nivelación distorsionaba en exceso la visión cercana de la obra.

En el ático, como ya se señaló anteriormente, se había perdido por completo la mitad superior de una de las volutas sobre las que se sientan los niños. Se decidió realizar una nueva pieza, en madera, que siguiese las líneas básicas del volumen de la perdida, pero sin reconstruir toda la talla y riqueza decorativa de la original.

En cuanto al sagrario, se habían perdido las paredes laterales del mismo, encontrándose el frente clavado directamente a la predela. Tomando como modelo el sagrario del retablo parejo a éste, situado en la otra nave del templo, se fabricaron dos tablas de las mismas dimensiones para sacar hacia delante la puerta del sagrario, generando el mismo volumen que tiene en el otro retablo.

En las uniones de los brazos y piernas de la figura del niño de la derecha, que fue de nuevo encolado, se aplicó estuco para nivelar las grietas.

Reintegración cromática

Todas las lagunas de la capa decorativa dorada se reintegraron con bol, allí donde la capa de aparejo blanca había quedado a la vista. Las lagunas de la policromía en los serafines de las columnas y ménsulas se dejaron, como las demás, en madera vista, considerando que no perturbaban en la visión general de conjunto. Sólo se reintegraron, con acuarelas por medio de puntos, los estucos que se aplicaron en las figuras de los niños del ático, que ya tenían una reintegración anterior que se eliminó.

Protección final

Se aplicó una capa protectora de Paraloid B72 diluido en xileno al 10% a todas las policromías y dorados. Para el reverso del retablo y las zonas de madera vista, se aplicó en caliente mediante imprimación, una protección directa a base de resina dammar al 5%, cera de abejas natural al 1% y Paradiclorobenceno al 10% en esencia de trementina. A los metales, como ya se dijo, se aplicó un barniz para metal como protección anticorrosión.

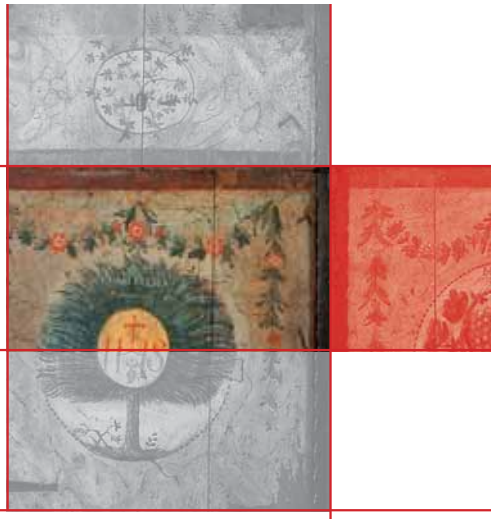
Texto elaborado a partir de la memoria de la intervención realizada por Clave, Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades.



▲ *Pie de foto pendiente.*

Retablo colateral
del Sagrado Corazón


IHS



ARMARIO POLICROMADO EN LA CAPILLA DE LA BALESQUIDA

OVIEDO

- Intervención subvencionada por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Inversión total: 3.000 euros
- Restauradora responsable de la actuación: Paula Sánchez Ablanedo, de MC, Conservación y Restauración, S. L.
- Historiadora del Arte: María Sobrecueva Menéndez
- Laboratorio especializado: MICRA

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Francisco Reiter
Fecha: 1753
Dimensiones: 178 x 205 x 0,61 cm

Este armario policromado barroco, situado en el coro de la Capilla de La Balesquida, es una pieza singular, probablemente única en el patrimonio asturiano. Es de morfología sencilla, destacando por la belleza de sus pinturas y por la cerrajería de forja. No estamos ante un armario de talla.

Consta de dos cuerpos y cuatro puertas. Las dos inferiores están formadas por dos tablas unidas por doble cola de milano. Las dos superiores se pliegan a la mitad por medio de bisagras. Una balda divide los dos cuerpos y en la parte superior encontramos otra que, junto con la del centro, fue encajada al montar el armario, mientras que en el cuerpo inferior se añadió una balda posteriormente. El zócalo y la tapa tienen bordes moldurados, los costados son lisos y el fondo está compuesto por varios tablones.

Los herrajes se fijan a la madera con clavos y gonzos. Destacan el cerrojo vertical y la gallada, que van sobre una chapa de bordes festoneados, y los escudos de las bocallaves que son de chapa lacada y recortada.

La puerta inferior izquierda tiene el fondo de color ocre jaspeado en verde. El motivo central es una palmera sobre línea de tierra esquemática e inscrita en un círculo. Arriba lleva guirnalda de flores que penden de tres anillas.

En la puerta inferior derecha el motivo central es un círculo representando una parra con un racimo gigante. La guirnalda y el fondo son similares a la anterior.

La parte inferior de la puerta superior izquierda es una especie de zócalo sobrepuesto a la escena sobre fondo ocre jaspeado, que lleva un óvalo relleno de ramaje. En el lado izquierdo hay un ángel portando unas enormes tijeras sobre fondo de nubes. En el derecho, un rompimiento de gloria con un espejo dorado que asemeja un expositor.

Foto: MC, Conservación y Restauración.

En la puerta superior derecha se repite la misma estructura pero invertida. En el lado derecho un ángel planchando y en la izquierda, una fuente sobre un estanque cuadrado.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

En pocos años, este armario policromado situado en la Capilla de La Balesquida, sufrió un notorio empeoramiento.

Realizado en madera, no presentaba alabeamientos ni deficiencias estructurales.

El soporte constitutivo de la obra estaba afectado por un ataque masivo de insectos xilófagos. Por este motivo, además de disminuir la resistencia mecánica de la madera, se estaba perdiendo superficie pictórica, ya que los orificios de salida de estos insectos aumentaban de año en año. La pérdida de soporte afectaba también a los perfiles, que debido a la merma de la consistencia mecánica, se iban desgastando paulatinamente.

La policromía se encontraba, igualmente, en un estado de gran fragilidad. Se apreciaban levantamientos y cordilleras susceptibles de desprendimiento.

El origen puede tener un doble motivo: por un lado había un fallo en el aglutinante y por el otro una merma-hinchazón propia del soporte que, debido a la primera causa, se traducía en esa expulsión o tendencia a la pérdida de la policromía. La existencia de una gruesa película de barniz oxidado producía tensiones en el sentido contrario al deseado, es decir, al fallar la adherencia en la interfase soporte-preparación, la capa de preparación se convertía en una barrera que no hacía otra cosa que desestabilizar aún más el frágil equilibrio de la policromía.

Por esta razón no se veían craqueladuras homogéneas y sí zonas de policromía levantadas de la madera, pero sujetas por la película de protección que se iban perdiendo con un leve contacto mecánico.

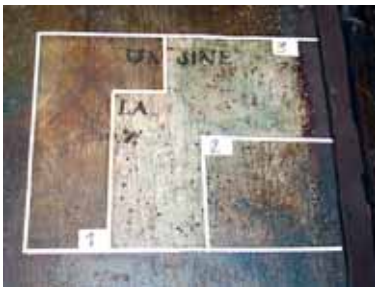
En las zonas inferiores, debido al roce con los pies de los usuarios del armario a lo largo del tiempo, se apreciaban mayores pérdidas.

Fotos: MC, Conservación y Restauración.

El armario antes de la intervención.









Elaboración de catas previas a la intervención.



Arriba, proceso de limpieza selectiva; abajo, proceso de media limpieza.

En cuanto a los barnices, recubrimientos, repintes y capa adherida se observaba una gran cantidad de suciedad grasa. A nivel estético todas estas capas desvirtuaban notablemente la contemplación de la obra y era difícil, incluso, una simple lectura iconográfica.

La cerrajería presentaba un mal estado de conservación, con un grado de corrosión muy elevado.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

En primer lugar se procedió a desinsectar la madera con un doble tratamiento contra insectos xilófagos con gas y gel insecticidas.

El sentado de la policromía se realizó mediante cola de conejo de la más alta calidad, empapelados puntuales y espátula térmica.

La limpieza resultó más compleja de lo esperado por la interposición de capas de betún y barniz oxidado, y por la fragilidad de la policromía original que presentaba un finísimo aparejo, casi simplemente imprimación. La dificultad radicaba en eliminar las capas superpuestas sin reblandecer las capas originales. La tarea fue difícil, pues las capas no respondían a mezclas polares de baja retención; si lo hacían, era de forma irregular, con el resultado desastroso que produce una limpieza no homogénea e incontrolada.

Finalmente, desarrollando una limpieza selectiva de tres pasos, se consiguió el control de la operación. La complejidad era elevada, ya que para obtener los resultados deseados era necesario esperar tras la eliminación de cada una de las capas superpuestas, trabajar en zonas pequeñas y eliminar el barniz en el breve espacio de tiempo en que se rompe su estructura y es susceptible de eliminación en condiciones controladas de homogeneidad.

En cuanto a la madera, además del tratamiento descrito se consolidó puntualmente en zonas donde la resistencia mecánica se halló mermada. Para ello se empleó resina acrílica diluida al 5% en sucesivas aplicaciones.

Texto elaborado a partir del informe realizado por Paula Sánchez Ablanedo, de MC, Conservación y Restauración.

Fotos: MC, Conservación y Restauración.









▲ *Proceso de restauración.*

▲ *Arriba, reintegración matérica de soporte; abajo, colocación de soporte móvil.*

▼ *El armario tras la intervención.*



Armario policromado en la Capilla de La Balesquida





CATEDRAL DE OVIEDO

OVIEDO

La Catedral de Oviedo constituye, junto con las iglesias prerrománicas del Naranco y San Julián de los Prados, la muestra más destacada del Patrimonio Histórico de la capital del Principado. A lo largo de los siglos, ya desde la octava centuria, la basílica de San Salvador se ha convertido en el más característico hito urbano de Oviedo, elemento clave en la configuración y caracterización del perfil paisajístico de la ciudad, siendo ésta una realidad magistralmente captada por Clarín en *La Regenta*, obra a lo largo de la cual se puede sentir la permanente presencia de la catedral (y especialmente de su torre) en el acontecer diario de una ciudad que tiene en este monumento su principal icono y referencia.

Es la basílica ovetense un conjunto edilicio que, junto a su indudable valor religioso y artístico (que hace de ella un auténtico museo, en el que están representadas buena parte de las piezas más destacadas del arte mueble de Asturias), tiene para los asturianos una importancia simbólica singular, incluso en lo que se refiere a sus instituciones de autogobierno. Así, no puede olvidarse que durante siglos la Junta General del Principado de Asturias, órgano de reunión de los concejos asturianos, y antecedente histórico del actual Parlamento autonómico, tuvo su lugar de reunión en la Sala Capitular catedralicia.

Conscientes de esa importancia, y también del progresivo deterioro al que los años y la dejadez habían conducido a nuestra Catedral, la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, y el Ministerio de Cultura, impulsaron en 1995 la elaboración de un Plan Director que guiase las actuaciones a acometer para mejorar la situación de la Catedral. Tal y como señalan sus autores, los arquitectos Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco, el Plan Director contiene, a partir de análisis y diagnósticos, cientos de propuestas de diverso tipo y alcance y referentes a los más variados aspectos que afectan al complejo edificado (limpiezas, consolidaciones, restauraciones, reorganizaciones, estudios sectoriales... acerca de sus elementos físicos, constitutivos, de sus contenidos, de su funcionamiento en sus aspectos culturales, sociales, religiosos, etc.).

Al amparo del Avance (diciembre de 1995) y del Plan Director de la Catedral de Oviedo (diciembre de 1997), se han realizado en los últimos años diversas obras de restauración.

A continuación se ofrece un listado de las mismas, distribuidas en función de la institución impulsora de cada actuación.

Ministerio de Cultura
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.
Instituto del Patrimonio Histórico Español.

- 1ª Intervención: obras de emergencia en la Catedral de Oviedo: restauración rosetón norte, consolidación de chapiteles-pináculos de las escale-

Foto: Roberto Tolín Sommer.

ras helicoidales del transepto y eliminación de humedades en la capilla del Rey Casto. Noviembre 1996.

- 5ª Intervención: obras de restauración en Torre Vieja, y de saneamiento en Claustro y costado sur de la Catedral de Oviedo. Febrero 1998.
- 12ª Intervención: obras de restauración de la construcción prerrománica descubierta en la Catedral de Oviedo. Diciembre 1999.

Ministerio de Fomento / Ministerio de Vivienda
Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo.

- 4ª Intervención: obras de restauración y conservación en la Catedral de Oviedo: Ventanales norte, cubierta Capilla de Los Vigiles y linterna Capilla de Santa Bárbara. Abril 1997.
- 7ª Intervención: obras de emergencia en la Catedral de Oviedo: Medidas cautelares en la bóveda de la Capilla Mayor. Junio 1998.
- 10ª Intervención: obras de intervención en la Capilla Mayor de la Catedral de Oviedo. Julio 1999.
- 14ª Intervención: obras de renovación de las cubiertas del templo. Julio 2002.

Consejería de Cultura del Principado de Asturias

- 2ª Intervención: obras renovación de cubiertas en el Claustro Alto de la Catedral de Oviedo (Museo de la Iglesia). Julio 1997.
- 6ª Intervención: obras de restauración en girola y capilla de Sta. Bárbara. Abril 1998.
- 8ª Intervención: obras para la restauración de la Torre Gótica (flecha). Enero 1999. (Proyecto refundido con la 9ª intervención).
- 9ª Intervención: obras para la limpieza y restauración de la Torre Gótica (tramo inferior). Abril 1999. (Proyecto refundido con la 8ª intervención).
- 13ª Intervención: obras de restauración del claustro, cubierta y tambor de la capilla de Santa María del Rey Casto, y mejora de la red de saneamiento. Noviembre 2001.
- 15ª Intervención: obras de restauración de las bóvedas de la girola. Septiembre 2005.

Arzobispado de Oviedo y Cabildo de la Catedral de Oviedo

- 3ª Intervención: obras para rehabilitación de la cubierta del Archivo. Enero 1998.
- 5ª Intervención (otras obras vinculadas): actuaciones del Cabildo en el Patio de Cartón. Mayo 1999.
- 11ª Intervención: anteproyecto de iluminación en la Catedral de Oviedo. Capilla de Los Vigiles y capillas radiales de la girola. Mayo 1999.
- 14ª Intervención (otras obras vinculadas): actuación del Cabildo en cubiertas capilla Covadonga y cubierta de la sacristía alta. Julio 2002.

Con este conjunto de intervenciones las inversiones en la Catedral de Oviedo alcanzan la cifra de 4.440.699,30 euros. De esa cantidad global, un total de 2.258.985,50 euros han sido aportados por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.



▲ *Vista de la Catedral desde la Plaza de Alfonso II el Casto. Foto: Jaime Santullano.*

Además del Plan de Intervenciones, se establecen otras previsiones en el Plan Director, que se concretan en las siguientes iniciativas:

- Plan de usos.
- Plan de estudios, investigaciones y levantamientos planimétricos.
- Plan de gestión y financiación.
- Plan de difusión cultural.

En este último se desarrolla un "Programa de estudios sintéticos para una publicación recopilatoria" con una propuesta de edición de libros en los que tienen cabida cuantos estudios, tesis doctorales, excavaciones arqueológicas, investigaciones, planimetrías, inventarios, dibujos de retablos, reportajes fotográficos y restauraciones se realicen en torno a la Catedral de Oviedo, así como el catálogo de las piezas arqueológicas y los bienes muebles que este complejo arquitectónico alberga.

Varias iniciativas ya han sido desarrolladas en este sentido. Así, en el año 2000 la empresa asturiana Inventia Multimedia realizó un cd-rom sobre *La Catedral de Oviedo* según textos del historiador Vidal de la Madrid Álvarez y en base a distinto material gráfico que, entre otras aportaciones, incluía las planimetrías realizadas con motivo del Plan Director y de los proyectos redactados a su amparo.

Igualmente, y a fin de actualizar la divulgación científica de las últimas intervenciones, Ediciones Nobel publicó en diciembre de 2004, *La restauración de la torre y el claustro de la Catedral de Oviedo*, siendo sus autores el equipo pluridisciplinar que ha participado en los proyectos y en las obras acometidas en el contexto del citado Plan Director.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL DE OVIEDO

El conjunto catedralicio ovetense obedece principalmente a dos impulsos constructivos, el Gótico, y el Barroco. Entre ambos tuvo lugar una época innovadora, el Renacimiento, que también nos deja su huella con el recrecido de la Torre gótica, en el s. XVI, trazado magistralmente por Rodrigo Gil de Hontañón.

El resultado final es la suma de numerosas reformas y adiciones que han ido enriqueciendo el monumento hasta convertirlo en un organismo vivo que, tras su nacimiento como basílica en el s. VIII de manos del rey Fruela I, estuvo creciendo hasta mediados del siglo XVIII, acogiendo siempre a los mejores arquitectos y escultores que, a su vez, sirvieron de motor para la evolución y progreso de las artes en Asturias.

Tras la conclusión en el s. XVIII del largo proceso histórico de crecimiento espacial y embellecimiento mueble que le habría proporcionado una imagen muy próxima a la actual, se inicia un largo período de paulatina decrepitud caracterizado por las modificaciones del interior del templo o de los espacios circundantes, así como por las reparaciones de los daños bélicos y revolucionarios de los años 1934 y 1936-1937.

PRIMERAS FUNDACIONES (S. VIII A S. XII)

En el origen de la ciudad de Oviedo, vinculado a una implantación cenobítica y al asentamiento de Fruela I, debió de estar también el de su catedral, en forma de iglesia dedicada a San Salvador mandada levantar, a mediados del s.VIII, por ese rey de la Monarquía Asturiana.

Destruido el templo por las tropas del emirato cordobés en el año 794, fue reconstruido por Alfonso II, que también levantó la basílica de Santa María, paralela a la anterior, y otro santuario a su alrededor, (San Tirso), conjunto episcopal que protegió dentro de un recinto amurallado. Tras este comienzo edilicio, a lo largo de los siglos X y XI se iría afianzando y diversificando el conjunto episcopal en tres instituciones: cabildo (al servicio de las basílicas de San Salvador y de Santa María), monasterio masculino (San Vicente), y monasterio femenino (San Pelayo).

De este largo período se conservan piezas arqueológicas, restos de muros, canalizaciones hidráulicas, pavimentos de aglomerados pétreos al modo romano (opus signinum), sarcófagos, enterramientos y tres construcciones:

1 **S. IX. CRIPTA DE STA. LEOCADIA, CAMARA SANTA Y TORRE DE SAN MIGUEL.** Prerrománico.
Reforma románica en el s. XII. Ampliación de la cripta de Sta. Leocadia incorporando la planta baja de la Torre de San Miguel en el s. XV.

2 **S. IX. CONSTRUCCIÓN CUADRANGULAR AL OESTE DE LA CÁMARA SANTA.** Prerrománico.
Constaba de dos plantas y posee en la fachada S un hueco de acceso rematado en arco de mitra, solución constructiva sin precedentes en la región.

3 **S. XI. TORRE VIEJA.** Románico temprano.
Probable origen en torre militar s. IX (cuerpo inferior). Se abre un vano en la fachada norte en s. XV-XVI con la construcción de la antecámara de la Cámara Santa (antigua capilla de Covadonga). Se recorta el esquinal NE con la apertura de la Puerta de la Perdonanza en el s. XVI. Se perfora la Torre con dos grandes huecos con la construcción de la escalera de acceso al Claustro Alto y a la Cámara Santa en 1733-1740.

LA FÁBRICA GÓTICA (S. XIII A S. XVI)

Durante esta época la ciudad sigue creciendo y se define su contorno con la muralla autorizada por Alfonso X a finales del s. XIII, conformándose un tejido edificado según el modelo de parcela de la época, profunda y estrecha.

De este entramado urbano forma parte destacada la fábrica gótica de la Catedral de Oviedo que está integrada por las siguientes edificaciones:

4 **S. XIII-XIV. SALA CAPITULAR** (1293-1314). Gótico clásico.
Promotores: Chantre Pedro Esteban (1293), Obispo Fernán Alfonso (1295-1301), y Obispo Fernando Álvarez de las Asturias (1302-1323).

5 **S. XIV-XV. CLAUSTRO BAJO** (1300-1441). Gótico (tres etapas).
- (1300-1350). Galería norte y dos tramos contiguos de la galería oeste. Gótico clásico.
  Promotor: Obispo Fernando Álvarez de las Asturias (1302-1323).
- (1345-1400). Tramos restantes de la galería oeste y galería sur. Gótico manierista.
  Promotores: Rey Alfonso XI (1345), Obispo Sancho (1348-1369) y Obispo Alfonso (1371-1376).
- (1412-1441). Galería este. Gótico flamígero.
  Promotor: Obispo Diego Ramírez de Guzmán (1412-1441).

Supuso la destrucción de las construcciones medievales preexistentes. En el s. XVIII (1733-1740) se construye el claustro alto y la fachada barroca con frente a la Corrada del Obispo por el arquitecto Francisco de la Riva.

6 **S. XIV-XV. CAPILLA MAYOR** (1382-1412). Gótico manierista.
Promotores: Obispo Gutierre Gómez de Toledo (1377-1389) y Obispo Guillén de Verdemonte (1389-1412).

Supuso el inicio de la destrucción de la primitiva basílica prerrománica refundada por Alfonso II el Casto.

En el s. XVI (1509-1511) se instalan las vidrieras por Diego de Santillana y Francisco de la Somoza y en 1511-1531 se coloca el retablo mayor, ocultando los cinco ventanales del claristorio bajo del ábside.

La construcción de la girola en el s. XVII (1621-1633) supuso la desaparición de la primera sacristía y la capilla funeraria del obispo Gutierre de Toledo, así como el cambio de la fisonomía exterior de la cabecera del templo.

7 **S. XV. BRAZO NORTE DEL TRANSEPTO** (1444-1459). Gótico Flamígero.
Promotor: Obispo Iñigo Manrique de Lara (1444-1457).
Arquitectos: Nicolás de Bar y Nicolás de Bruselas.

En 1742 se abrió un nuevo ventanal perforando el triforio para la mejor iluminación del gran retablo barroco de La Inmaculada.

Tras los sucesos de los años 30 de este siglo, que ocasionaron la destrucción de las vidrieras, se colocaron los nuevos vitrales en 1952-1953 en el crucero y en las naves, obra de Santos Cuadrado.

8 **S. XV. BRAZO SUR DEL TRANSEPTO** (1459-1479). Gótico flamígero.
Promotores: Obispos Rodrigo Sánchez de Arévalo (1457-1467) y Alonso de Palenzuela (1469-1485).
Arquitecto: Juan de Candamo.

La construcción del pasaje al Tránsito de Santa Bárbara (Puerta de La Perdonanza) que realizó Pedro de Buyeres bajo el obispado de Diego de Muros (1512-1525), supuso la destrucción de la esquina noroeste de la Torre de San Miguel.

También en 1742 se abre un nuevo ventanal perforando el triforio para la mejor iluminación del gran retablo barroco de Sta. Teresa.

9 **S. XV. NAVES** (1469-1498). Gótico flamígero (dos etapas).
- (1469-1489). Tres tramos orientales.
  Promotor: Obispo Alonso de Palenzuela (1469-1485).
  Arquitecto: Juan de Candamo.
- (1490-1498). Dos tramos occidentales (arcos más apuntados y bóvedas de naves laterales más altas).
  Promotor: Obispo Juan Arias del Villar (1487-1498).
  Arquitecto: Bartolomé de Solórzano.

Con su construcción se completó el derribo de la primitiva basílica prerrománica.

La colocación de las vidrieras originales, hoy desaparecidas, se realizó entre 1508 y 1510 por Diego de Santillana y varios vitralistas flamencos, bajo el obispado de Valeriano Ordóñez de Villaquirán (1508-1512).

10 **S. XVI. IMAFRONTE, PÓRTICO Y TORRE** (1500-1551). Gótico hispano-flamenco.
- (1500-1511). Portadas de ingreso a las naves, lonja y arranque de las torres.
  Promotores: Obispos Juan Daza (1498-1502), García Ramírez de Villaescusa (1502-1508 y Valeriano Ordóñez de Villaquirán (1508-1512).
  Arquitecto: Juan de Badajoz.
- (1511-1530). Terminación de la lonja y de los pisos de la torre.
  Promotor: Obispo Diego de Muros (1512-1525).
  Arquitecto: Pedro de Buyeres.
- (1530-1535). Obras de mantenimiento de la bóveda del 2º piso de la torre y de la escalera de caracol de subida a la torre.
  Promotor: Obispo Diego de Acuña (1528-1532).
  Arquitecto: Pedro de la Tijera.
- (1544-1551). Remate de la torre y flecha.
  Promotor: Obispo Cristobal de Rojas y Sandoval (1547-1556).
  Arquitecto: Juan de Cerecedo el Viejo.

Bajo el obispado de Diego de Muros (1512-1525) se suspendió la construcción de la torre izquierda.

En el s. XVIII la fachada del XVI adopta una nueva imagen exterior barroca, insertándose en el pórtico central el relieve de la Transfiguración (1731), colocándose las puertas de la nave central, talladas en 1746 por José Bernardo de la Meana, e instalando en la torre el reloj construido en 1787 por Ramón Durán, modificándose el ventanal gótico con el recerco pétreo circular que alojaba la esfera del reloj.

EL IMPACTO DEL RENACIMIENTO (S. XVI)

Este período artístico de la Época Moderna ha dejado su huella en la Catedral de Oviedo con una lección magistral de arquitectura, el recrecido de la torre gótica trazado por Rodrigo Gil de Hontañón.

11 **S. XVI. RECRECIDO DE LA TORRE** (1576-1587). Renacimiento.
En el año 1575 un rayo destruyó la parte superior de la Torre gótica y Gil de Hontañón fue el encargado de interpolar un nuevo cuerpo para la defensa del campanario, proyectando un nuevo diseño para la culminación de la torre.
Promotores: Obispos Gonzalo de Solórzano (1570-1580) y Cristóbal de Rojas y Sandoval (1547-1556).
Arquitectos: Rodrigo Gil de Hontañón (trazas); Juan Cerecedo el Mozo y Diego Vélez (ejecución).
Destrucciones durante octubre de 1934 y la guerra civil 1936-1937, y gran reparación y reconstrucción llevada a cabo por Luis Menéndez-Pidal durante 1943-1953.

LAS AMPLIACIONES BARROCAS (S. XVII Y S. XVIII)

Debido a la influencia de la Contrarreforma Católica los edificios religiosos retoman un gran impulso con la ampliación y reforma de los monasterios y la construcción de nuevos espacios y capillas en la catedral, que también supusieron la eliminación de las construcciones medievales precedentes.

Las ampliaciones barrocas de la Catedral de Oviedo aumentaron al doble la superficie edificada y se construyeron por este orden:

12 **S. XVII. GIROLA, CAPILLA DE COVADONGA, ANTESACRISTÍA Y SACRISTÍA** (1621-1633). Primer barroco, de inspiración clasicista.
Promotores: Obispos Martín Manso de Zúñiga (1616-1622), Juan Torres Osorio (1624-1627) y Juan de Pereda (1627-1632).
Arquitecto: Juan de Naveda.

Su construcción supuso la desaparición de la capilla del Obispo Gutierre Gómez de Toledo (1377-1389), y de la sacristía gótica promovida por el Obispo Diego Ramírez de Guzmán (1412-1441). También trajo como consecuencia la ocultación de la fachada gótica del ábside.

13 **S. XVII. CAPILLA FUNERARIA DEL OBISPO VIGIL DE QUIÑONES** (1627-1640). Primer barroco de inspiración clasicista.
Promotor: Obispo Juan Vigil de Quiñones (obispo de Segovia, nacido en Gijón).
Arquitecto: Juan de Naveda (trazas y comienzo); Francisco de la Huerta y Juan del Manzano (terminación).

Su construcción supuso la destrucción tanto de la fábrica gótica de la pequeña capilla anterior, como de parte del muro meridional de la basílica prerrománica de Sta. María del Rey Casto. Es la única construcción del complejo catedralicio que tiene cubierta pétrea.

14 **S. XVII. CAPILLA DE STA. BÁRBARA O NUEVA CÁMARA SANTA** (1660-1663). Barroco pleno.
Promotor: Obispo Bernardo Caballero de Paredes (1642-1661).
Arquitecto: Ignacio de Caxigal, en colaboración con sus ayudantes Juan de Obregón, Alonso de la Peña y José de Huici.

Para llevar a cabo su construcción se derribó la Casa del Portal, cedida por los canónigos Juan y Cosme de Oviedo Valdés. La Sacristía fue añadida en 1689 por el arquitecto Gregorio de la Roza. La linterna fue destruida durante la guerra civil y reconstruida por Luis Menéndez-Pidal en los años 50.

15 **S. XVII. CAPILLA-RELICARIO DE STA. EULALIA DE MÉRIDA** (1690-1697). Barroco pleno.
Promotor: Obispo Simón García Pedrejón (1682-1697).
Arquitectos: Francisco Menéndez Camina, padre e hijo.

Durante el siglo XVIII (1736-1742) se abren los dos grandes ventanales simulados de los muros norte y oeste.

16 **S. XVIII. CAPILLA BASILICAL DE STA. MARÍA DEL REY CASTO Y PANTEÓN REAL** (1705-1712). Barroco pleno.
Promotor: Obispo Tomás Reluz (1697-1706).
Arquitecto: Bernabé de Hazas.

Su construcción supuso la desaparición de la basílica y panteón prerrománicos de Sta. María levantada en el s.IX por Alfonso II el Casto. En el año 1709 se derrumba el cimborrio y las pechinas, concluyendo las obras Francisco de Casuso, Antonio de la Torre y Antonio de Helguera, colaborando como tallistas Pedro González Moro y Francisco Agüero.

17 **S. XVIII. AMPLIACIÓN DE LA SACRISTÍA** (1731-1733). Barroco tardío.
Promotor: Obispo Juan García Avello y Castrillón (1730-1744).
Arquitectos: Francisco de la Riva Ladrón de Guevara y Pedro Moñiz Somonte.

De planta en cruz, utiliza la anterior sacristía de Juan de Naveda como uno de los cuatro brazos (manteniendo la antesacristía). Su cúpula está decorada con un fresco de la Asunción de la Virgen, pintado en 1734 por Francisco Martínez Bustamante. En 1766 José Bernardo de la Meana colocó las dos pilas con aguamanil en taracea pétrea.

18 **S. XVIII. CLAUSTRO ALTO** (1731-1733). Barroco tardío.
Promotor: Obispo Juan García Avello y Castrillón (1730-1744), y cabildo catedralicio.
Arquitectos: Francisco de la Riva Ladrón de Guevara y Pedro Moñiz Somonte.

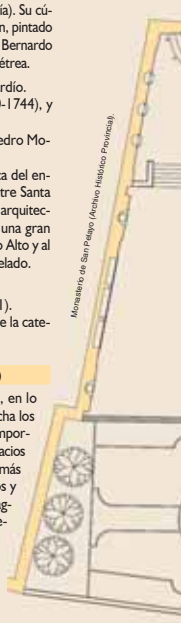
Por esta época se produce la remodelación urbanística del entorno, abriendo una calle (Tránsito de Santa Bárbara) entre Santa Ana y la Corrada del Obispo, que debió de llevar a cabo el arquitecto Pedro Moñiz Somonte, así como la construcción de una gran escalera que sirve de acceso a la Cámara Santa, al Claustro Alto y al Palacio Arzobispal, para lo cual se derribó la capilla del Prelado.

19 **S. XVIII. ARCHIVO** (1780). Barroco tardío.
Promotor: Obispo Agustín González Pisador (1760-1791).
Portada de José Bernardo de la Meana, maestro mayor de la catedral en la segunda mitad del s. XVIII.

LA EDAD CONTEMPORÁNEA (S. XIX Y XX)

A finales del s. XVIII la catedral de Oviedo había alcanzado, en lo esencial, su actual configuración arquitectónica. Desde esa fecha los cambios que se producen corresponden principalmente a las importantes modificaciones llevadas a cabo en su interior o en sus espacios circundantes, a costa del patrimonio catedralicio o del caserío más próximo, y a las reparaciones realizadas tras los daños bélicos y revolucionarios de octubre de 1934 y febrero de 1937. La magna labor reconstructora fue dirigida por el arquitecto Luis Menéndez Pidal durante más de treinta años.

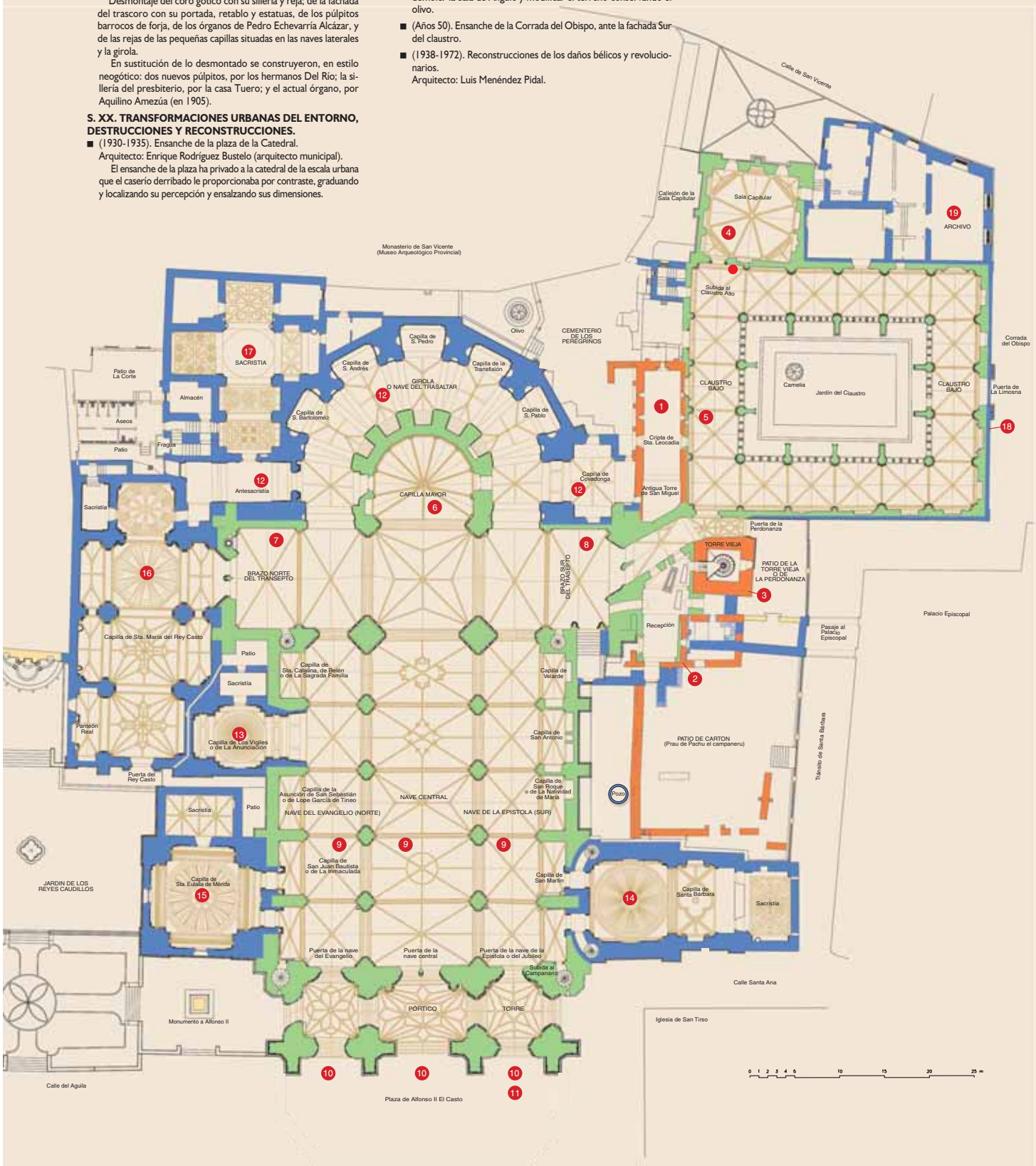
S. XIX. TRANSFORMACIONES DEL TEMPLO
- (1825-1826). Nueva pavimentación del Templo.
  Promotor: Obispo Gregorio Ceruelo de la Fuente (1815-1836).
  Maestros: Antonio de la Viña Valdés y Roque Bernardo de Quirós.


Monasterio de San Pelayo (Archivo Histórico Provincial)

- (1878-1879). Repintado y restauración del Retablo Mayor.
  Promotor: Obispo Benito Sanz y Forés (1868-1881).
  Maestro: Antonio Gasch.
- (1894-1903). Se deja diáfana la nave central.
  Promotor: Obispo Ramón Martínez Vigil (1884-1904).
  Arquitecto: Luis Bellido (arquitecto diocesano).
  Desmontaje del coro gótico con su sillería y reja; de la fachada del trascoro con su portada, retablo y estatuas, de los púlpitos barrocos de forja, de los órganos de Pedro Echevarría Alcázar, y de las rejas de las pequeñas capillas situadas en las naves laterales y la girola.
  En sustitución de lo desmontado se construyeron, en estilo neogótico: dos nuevos púlpitos, por los hermanos Del Río; la sillería del presbiterio, por la casa Tuero; y el actual órgano, por Aquilino Amezúa (en 1905).

S. XX. TRANSFORMACIONES URBANAS DEL ENTORNO, DESTRUCCIONES Y RECONSTRUCCIONES.

- (1930-1935). Ensanche de la plaza de la Catedral.
  Arquitecto: Enrique Rodríguez Bustelo (arquitecto municipal).
  El ensanche de la plaza ha privado a la catedral de la escala urbana que el caserío derribado le proporcionaba por contraste, graduando y localizando su percepción y ensalzando sus dimensiones.
- (1942). Urbanización del Jardín de los Reyes Caudillos y restauración del Cementerio de Peregrinos.
  Arquitecto: Luis Menéndez Pidal.
  El jardín alberga obras de los escultores Víctor Hevia, Gerardo Zaragoza y Manuel Álvarez Laviada.
  El Cementerio de Peregrinos fue reorganizado después de demoler la Sala de Ángulo y modificar el terreno conservando el olivo.
- (Años 50). Ensanche de la Corrada del Obispo, ante la fachada Sur del claustro.
- (1938-1972). Reconstrucciones de los daños bélicos y revolucionarios.
  Arquitecto: Luis Menéndez Pidal.





CLAUSTRO DE LA CATEDRAL

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural acometida entre noviembre de 2002 y diciembre de 2003
- Inversión total: 1.017.646,1 euros
- Arquitectos redactores del proyecto y Directores de obra: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco
- Dirección de ejecución: Manuel Fernández Fernández
- Jefes de obra: Luisa María Fernández Sánchez y Carlos Gorbea Ortiz
- Encargado de obra: Eduardo Soto Díaz
- Estudio estratigráfico: Jesús Puras Higueras
- Arqueólogo: Sergio Ríos González
- Historiadores: Francisco de Caso y Pedro Paniagua
- Petrólogos: Rosa María Esbert, Javier Alonso, Jorge Ordaz, Luis Valdeón, Araceli Rojo y Félix Mateos
- Restauradores: Pablo Klett, Belén G. Montoya, África Salces, Raquel Granado, Rosario Jiménez y Eduardo Soto Díaz
- Modelista: Jorge Parra
- Fotógrafos: Roberto Tolín Sommer y Luis Valdeón
- Luminotécnicos: Victorino Viejo del Río y Joseph Masbernat Camí
- Técnico electrónico: José Nicasio Ludeña Santos
- Empresa contratista: Artemón

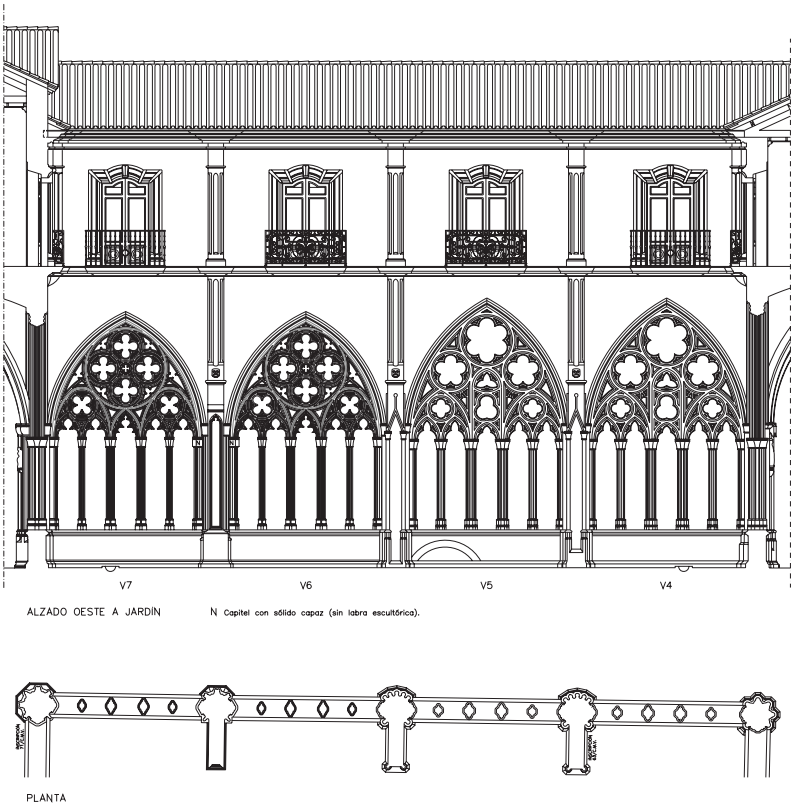


Estado inicial de la fachada norte. Foto: Roberto Tolín Sommer.

RESEÑA HISTÓRICA

La catedral de San Salvador de Oviedo tiene en su claustro una obra singular, respecto de la cual debe destacarse antes que nada su naturaleza de obra colateral, de aditamento respecto al cuerpo de la iglesia, lo que no significa subordinación, reiteración o mecánico continuismo de formas con el edificio principal. Muy al contrario, dentro del proceso constructivo general, el claustro fue siempre una especie de ámbito experimental, pionero en la adopción de fórmulas que luego habían de hacer fortuna en el resto de la fábrica y aún fuera de ella.

En la última década del siglo XIII se inician las obras del claustro. Comenzaba así una construcción, claramente dividida en tres etapas, que no se remataría hasta siglo y medio después. Durante la primera mitad del XIV se levantaron el ala norte y los dos primeros tramos de la galería oeste, poniéndose en pie el resto de esta zona y todo el sector sur en la segunda parte de esa centuria; y ya poco antes de mediar el siglo XV se acababa de edificar la panda oriental. Habría sido muy difícil que tan dilatado periodo de tiempo no dejase en la fábrica las huellas de los cambios formales experimentados por el Gótico. Y así es, en efecto, de modo que a lo largo de sus alas, 27 metros la norte y la sur y 32 metros la oriental y occidental, se pasa por la fase clásica, manierista y barroca del estilo, como ponen de manifiesto, en primer lugar, los elementos arquitectónicos. Semejantes mutaciones podrían



Ala oeste, alzado a jardín y planta. Planos: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco

apuntar a un cuadro de antiestéticos y forzados hermanamientos, pero la realidad se encarga de ahuyentar tal augurio. El único contraste de la arquitectura claustral se evidencia en el piso primero, levantado en el siglo XVIII, no en la obra medieval.

Distintivos de la primera fase, etapa clásica, son los apoyos utilizados, entre los que destacan las pilastras de los muros perimetrales. De sección cuadrangular y coronadas con potentes ménsulas, responden a una tipología muy propia del momento, como acredita su uso en los claustros de las catedrales de Burgos y León. Es el de esta última el que influye sobre San Salvador, aportando también ciertos motivos iconográficos. Mucho más potentes son los pilares que separan los ventanales, gruesos haces de columnas entre las que se hace visible el núcleo interior liso. Se diría que constituyen un punto de partida que resulta diestramente modelado en la fase siguiente, etapa manierista, donde la esencial función constructiva se enmascara en un juego de ondulaciones y molduras cuya inspiración netamente escultórica merece el mayor elogio, sirviendo además de puente hacia la última fase del estilo. En ésta, que abarca la panda oriental, auténtica proclama de un temprano flamígero, el barroquismo de los pilares es aún más evidente.

La misma evolución se aprecia en los maineles de los ventanales, concebidos en la fase inicial con un sentido arquitectónico que destacaba baquetas



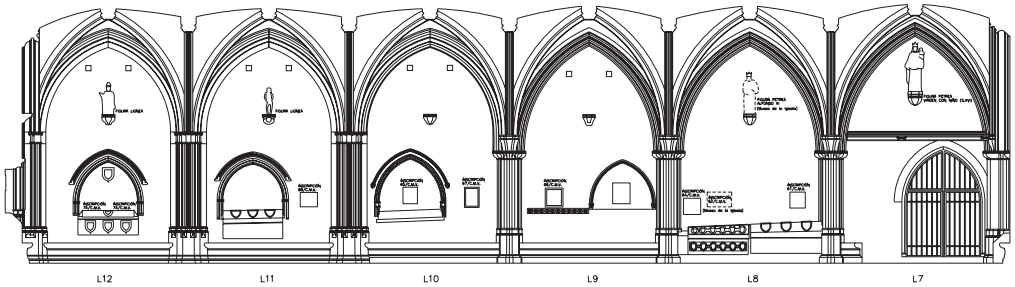
Estado final de la fachada norte con iluminación. Foto: Roberto Tolín Sommer.

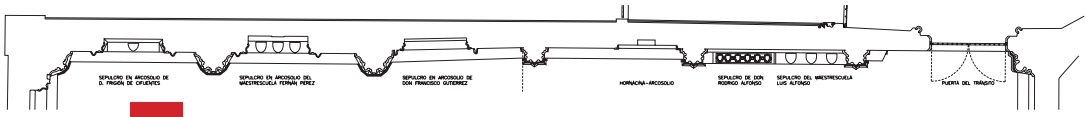
y listeles; en cambio, a partir de la segunda etapa, fustes acanalados y de finísimas estrías liberan a los soportes de su sólida apariencia constructiva. Pero refiriéndonos a los ventanales, es evidente que el máximo protagonismo les corresponde a las caladas tracerías de sus tímpanos. En la primera fase se recurre a dos modelos diferentes: uno para el ala norte, que prefiere las normas combadas de cuadrados y triángulos con rosetas trilobadas inscritas, y otro para los dos primeros tramos del ala oeste, dominado por círculos con rosetas de cuatro a seis pétalos en su interior. Se diría que estos dos últimos, suavizando los posibles contrastes, anuncian la fórmula que se emplea en los cinco vanos de la etapa manierista, a base de círculos calados de rosetas tetrapétalas. Ya en la panda oriental, tempranísima manifestación del flamígero, todo se enriquece, comenzando por la ampliación del número de maineles, que se convierten en un punto de partida de un cortejo de complejas siluetas, bien representativas de la fase barroca.

Por supuesto que también la escultura del recinto acusa de maneras diversas los largos años de construcción. En el claustro trabajaron maestros realmente excepcionales, creativos en cualquiera de sus realizaciones; y, junto a ellos, actuaron también sencillos canteros. La mudanza formal, las preferencias temáticas o las innovaciones iconográficas son asimismo testimonios de la muestra excelente de evolución del estilo que representa el claustro del Salvador.

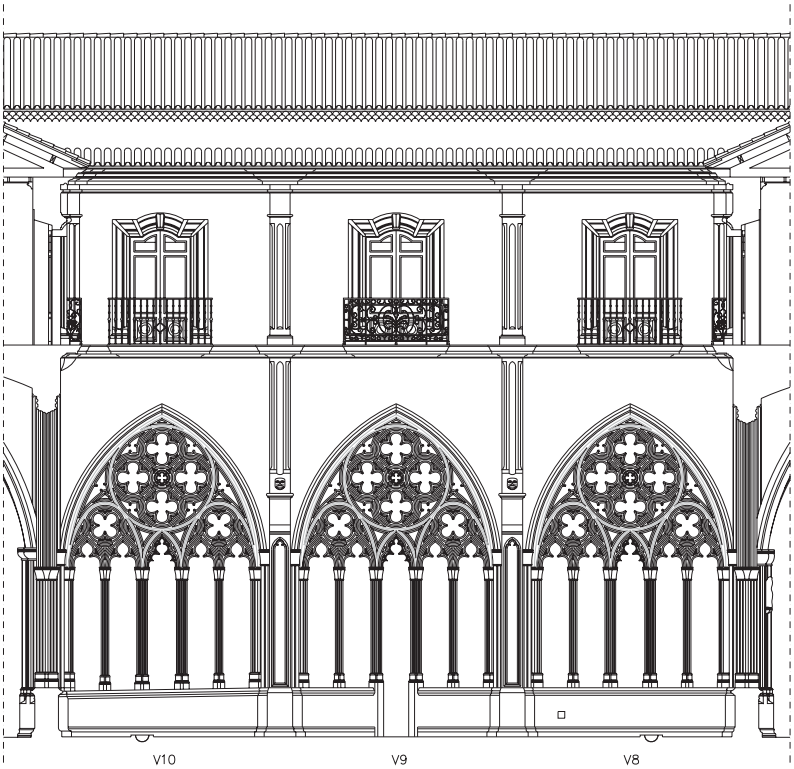


Estado final del Claustro con iluminación. Foto: Roberto Tolín Sommer.

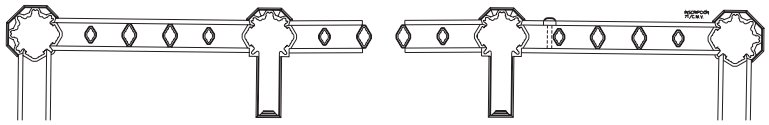




Ala oeste, sección.



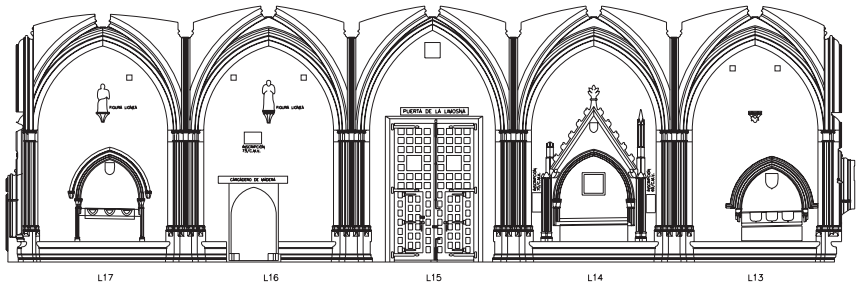
ALZADO SUR A JARDÍN



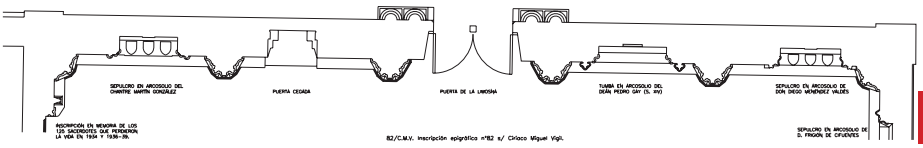
PLANTA

Planos: Cosme Cuenta Busto y Jorge Hevia Blanco.

Ala sur, alzado a jardín y planta.



SECCIÓN ALA SUR



PLANTA

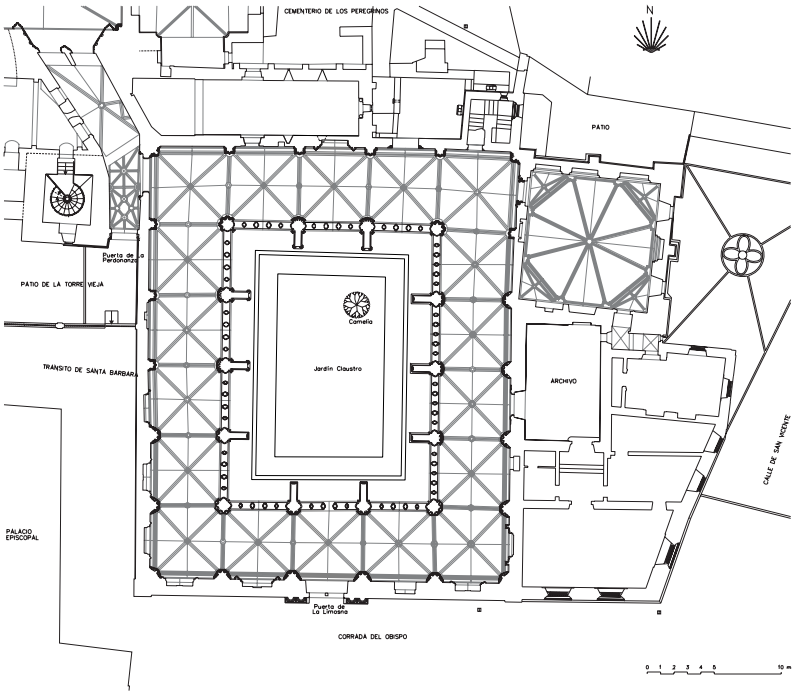
Ala sur, sección.

Las tallas del claustro ovetense recrean por extenso el vibrante y variopinto imaginario gótico, alternando lo sacro y lo profano en peregrina vecindad. En virtud de ello, los sacrosantos misterios del dogma se funden al alimón con prosaicas estampas costumbristas, personajes singulares e imposibles criaturas de ficción que, siempre cargados de sentido e intención, esparcen por doquier las claves referenciales de un tiempo nuevo, regido a partes iguales por los mitos, bestiarios y leyendas de siempre, entreverados con las narraciones, refranes y consejas del momento.

La falta de una explicación concluyente sobre el sentido y la función específica de semejante despliegue iconográfico favorece toda suerte de especulaciones al respecto; barajándose opiniones que, al cabo, coinciden en justificar su presencia por la necesidad de embellecer y prestigiar el espacio contando algo.

Se ignora, dada la vastedad de la obra, si fue programada así desde un principio o si, como reflejo de las vicisitudes sufridas a lo largo de su dilatado y azaroso proceso constructivo, con estancamientos y retrasos que forzarían la introducción de numerosos cambios sobre lo previsto, iría configurándose con soluciones parciales, improvisadas sobre la marcha, y sin tener muy en cuenta lo ya representado. Esto explicaría repeticiones tan llamativas como la media docena de veces que fue plasmada la escena de la Anunciación, las cinco de la Psicostasis, el par de ocasiones en que lo hacen la Epifanía, el Calvario y la Deesis, respectivamente; o, ya en el terreno de las figuraciones profanas, la presencia por triplicado de la totémica máscara trifacial. Por no hablar del ordinario acompañamiento ornamental, que amén de la omnipresente hojarasca, repite hasta la saciedad toda su teoría de mascarones, glotones y monocéfalos siameses, con el inevitable "green man", encarnación de la desbordante vis plástica de la Naturaleza, a la cabeza.

Fruto del sistema compositivo aplicado, la obra sigue en su trayectoria un curso errático, gobernado en buena medida por el abigarramiento y alea-



Planta baja. Claustro y áreas próximas.

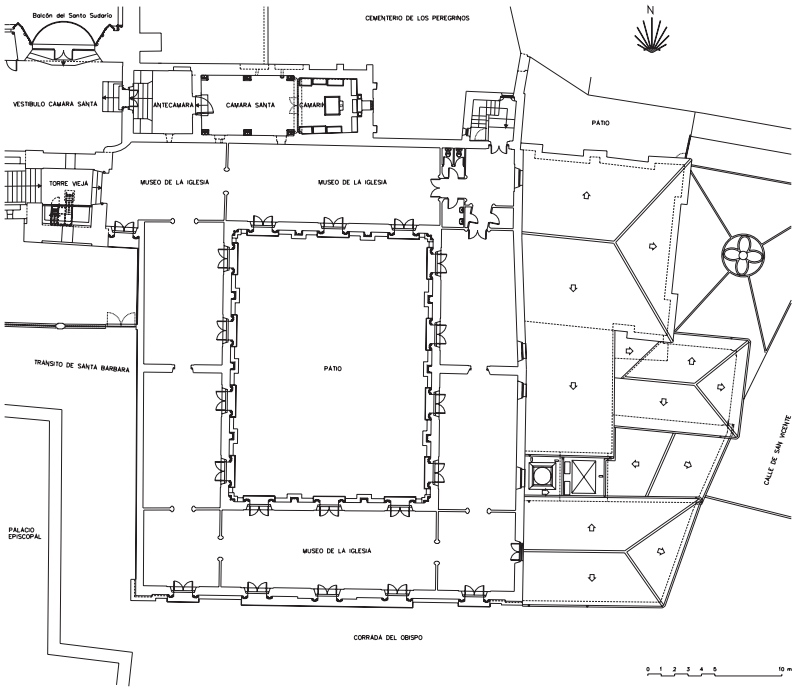
toriedad temática, con lagunas y repeticiones poco justificables desde otros parámetros. Tanto es así que uno de los pocos capiteles monográficos dedicados a un tema en concreto, como es el tradicional mensario, sólo acoge los siete primeros meses del año, dejando a medias el ciclo anual.

Olvidos y errores aparte, nada hay de incongruente ni de gratuito en la conjunción de los temas. Claro ejemplo de ello lo ofrece el capitel que asocia ente sí asuntos a priori tan poco afines como son, de una parte, el ciclo de la Creación de Eva-Pecado original-Expulsión del Paraíso y, de otra, la popular leyenda de Philis y Aristóteles. Y es que, bien mirado, ambos tienen en común más de lo que parece, subrayando por igual el nefasto influjo que la mujer ejerce sobre el varón.

Como es habitual en otros tantos conjuntos, también por estas galerías desfilan en tropel, convenientemente moralizadas, algunas archiconocidas criaturas de la mitología clásica, desde el pendenciero tritón y la familiar estampa ecuestre del centauro-sagitario al vigoroso grifo o la enigmática esfinge, pasando, claro está, por la siempre glamurosa sirena.

No podían tampoco faltar aquí los habituales apuntes de actualidad, mostrándonos, por ejemplo, al cambista ocupado en los menesteres propios de su negocio, rodeado de colaboradores y clientes. Se trata de una escena suelta, pero que ilustra bien a las claras el signo precapitalista de los nuevos tiempos.

En cuanto a la ejecución material de las tallas comprobamos que las manos fueron muchas y que, por lo tanto, el resultado estilístico es ciertamente desigual, como no podía ser de otro modo tratándose de una obra que prolongó su construcción alrededor de siglo y medio. Una atenta observación revela participación en la empresa de personalidades y sensibilidades de muy distinto signo, con diferencias de facturas que oscilan entre lo meramente pasable y lo sencillamente magistral, pasando por un aceptable tono medio, que viene a ser la nota dominante para el grueso del conjunto.



Planos: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.

Planta alta. Claustro y áreas próximas.



Estado inicial del mainel del ventanal V5. Foto: Roberto Tolín Sommer.

LA CONSERVACIÓN DE LA PIEDRA DEL CLAUSTRO

El claustro de la catedral, de planta rectangular, está integrado por dos unidades: el claustro bajo, de estilo gótico (siglos XIV y XV), y el claustro alto, barroco tardío (siglo XVIII). En el claustro bajo se puede diferenciar las galerías, los ventanales y el jardín. Las galerías presentan en su muro interno sepulcros, esculturas, pilastras y ménsulas ornamentadas. En el muro exterior se asientan los ventanales góticos con sus columnas y tracerías, así como los pilares, con gran riqueza escultórica en su parte interna. Las bóvedas tienen florones en las claves, frecuentemente policromados.

Antes de la intervención, el claustro bajo se encontraba mucho más deteriorado que el alto por varias razones:

- El claustro bajo es mucho más antiguo y era lógico que se encontrase en peor estado.
- La dolomía de Laspra con la que se ha construido el claustro bajo es más susceptible al deterioro que la caliza de Piedramuelle, utilizada en el claustro alto.
- El claustro bajo ha sufrido de forma más intensa y prolongada los efectos de la humedad y la contaminación, procedentes del suelo y del ambiente.
- En el claustro alto se realizaron labores de conservación en épocas recientes, en los años ochenta. En el claustro bajo sólo se actuó en dos ventanales.

Antes de comenzar las obras de restauración, la forma de deterioro más visible que presentaba el claustro era su intenso ennegrecimiento, más acusado en el claustro bajo, sobre la piedra de Laspra. Además de esta pátina negra generalizada, se observaron costras negras, especialmente en las partes protegidas de los elementos con labra, así como ampollas y picaduras, que dejaban al descubierto la piedra blanca de Laspra, generando zonas disgregadas y pulverulentas. La pátina de suciedad contenía abundantes partículas carbonosas y orgánicas, así como partículas ricas en óxidos de hierro. Estas partículas provienen fundamentalmente del empleo de combustibles fósiles, usados hasta época recientes en este entorno urbano.



Estado inicial de las fachadas sur y oeste del Claustro. Foto: Roberto Tolín Sommer.



Estado final de las fachadas sur y oeste del Claustro. Foto: Roberto Tolín Sommer.

Claustro bajo

El intenso ensuciamiento de la piedra era muy persistente en todas las zonas de esta unidad, aunque estaba distribuido de forma irregular. Además de presentarse como una pátina oscura, eran muy frecuentes las costras negras de espesor variable, la descohesión intergranular y las pérdidas de fragmentos de piedras.

- ***Muros y ventanales:*** los muros internos de las galerías estaban recubiertos de una tenue pátina de suciedad, debajo de la cual podía apreciarse la pátina artificial; la piedra, en general, estaba bien conservada. Los muros externos o muretes, así como los ventanales que se insertan en ellos, mostraban un estado de deterioro avanzado y desigual.

  La parte más afectada era la que daba al jardín, y los tramos sur, este y oeste los que presentaban un ennegrecimiento más intenso. Respecto a los elementos que componen los ventanales, hay que resaltar que en los capiteles y tracerías las lesiones eran más extensas y numerosas que en los fustes y basas. El mortero de juntas entre sillares mostraba en los muros y ventanales un avanzado estado de degradación y en muchos casos había desaparecido o estaba despegado de la superficie pétrea.
- ***Capiteles:*** los capiteles del tramo norte son los que mostraban un deterioro más avanzado, por el contrario los de la fachada sur estaban mejor conservados. Además, comparando la parte externa de los capiteles, orientada al jardín, con la interna, orientada hacia las galerías, la primera estaba más alterada.
- ***Galerías:*** en general, la piedra de los muros de las galerías del claustro estaba ligeramente ennegrecida por acumulación de polvo y suciedad, y el deterioro de sus elementos era moderado. En la galería este, el ennegrecimiento y la alteración eran más intensos, mientras que en la galería norte eran menos acusados. Los paramentos lisos estaban mejor conservados que las partes labradas: capiteles, ménsulas, inscripciones paleográficas, sepulcros, nervios, decoraciones de las bóvedas, esculturas exentas y decoraciones de las portadas.



Estado final del mainel del ventanal V5. Foto: Roberto Tolín Sommer.



Estado inicial del ventanal V5. Foto: Roberto Tolín Sommer.



Estado final del ventanal V5. Foto: Roberto Tolín Sommer.



Estado inicial del ala oeste del Claustro, hacia la Cámara Santa. Foto: Roberto Tolín Sommer.

Entre los elementos singulares merecen especial atención la Virgen con Niño, las zonas labradas de los pilares entre ventanales y las inscripciones paleográficas. Estas últimas se encontraban en un estado muy delicado, debido a la pérdida frecuente de la pátina artificial protectora, y presentaban, en algunos casos, señales de una limpieza anterior bastante desafortunada, con abrasión y eflorescencias salinas. Las esculturas labradas de los pilares estaban moderadamente oscurecidas, siendo las del ángulo suroeste las más ennegrecidas pero las mejor conservadas.

Claustro alto

El grado de deterioro del claustro alto era bastante menor que el observado en el bajo. Entre las lesiones presentes destacaban una pátina de suciedad, desplacaciones en algunos sillares desarrolladas a favor de los planos de estratificación y fracturas de material pétreo, preferentemente en elementos horizontales. De forma general, puede decirse que la franja superior, situada debajo de la cornisa, estaba más ennegrecida que los paramentos verticales entre ventanas y que el lateral norte estaba menos oscurecido que el sur. La pátina de ennegrecimiento presentaba mayor intensidad en las esquinas del sureste y suroeste. En cuanto a las lesiones en la estructura, muchas de las ventanas mostraban fisuras en las molduras superiores, con despegue de las claves.

Los agentes ambientales no afectan del mismo modo a los dos pisos del claustro. El alto está más sujeto a la acción del agua de lluvia por su posición elevada, siendo la zona más afectada la esquina sureste. Esto es debido a que los vientos con lluvia son predominantes de dirección noroeste, produciendo un acusado lavado diferencial. Por el contrario, las caras norte y oeste presentan una distribución más homogénea de las pátinas de ennegrecimiento, al estar más protegidas de la lluvia.

Estado final del ala oeste del Claustro, hacia la Cámara Santa. Foto: Roberto Tolín Sommer.



En el claustro bajo, en su parte inferior, la influencia de los vientos y el agua de lluvia es mucho menor; se trata de una zona protegida en la que la distribución de la pátina de ennegrecimiento viene marcada por corrientes de aire desarrolladas en el propio claustro. Estas corrientes se generan por la existencia de puertas o accesos de aire en la esquina noroeste y norte, diariamente abiertas, que originan la circulación del aire en el sentido de las agujas del reloj. De esta forma, las partículas de contaminación suspendidas en el aire son dirigidas hacia el sureste, depositándose en la superficie de la piedra.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

La intervención en el claustro de la catedral de Oviedo tuvo por objeto su conservación, estabilizando los procesos de deterioro existentes. Para ello se adoptaron aquellas técnicas que resultaban compatibles con sus fábricas y materiales originales, y se limitaron las reintegraciones sólo a las partes que resultaban necesarias para devolver al conjunto la unidad perdida.

Los tratamientos aplicados se hicieron en función de las características de cada material, según criterios específicos para cada tipo de elemento integrante del conjunto claustral. Todas las actuaciones estuvieron dirigidas a la consecución de los siguientes objetivos:

- Completar la masa estructural perdida para garantizar una mayor estabilidad.
- Consolidar la materia constituyente del claustro, prolongando su capacidad de perdurabilidad.
- Recuperar la policromía original manteniendo los pigmentos y su intensidad cromática.
- Eliminar los añadidos distorsionantes y neutralizar las intervenciones inadecuadas.
- Devolver, al conjunto y a sus partes, la unidad compositiva perdida.





Arriba, estado inicial del cementerio de peregrinos, hacia la Cámara Santa. A la izquierda, el estado final tras la intervención. Fotos: Roberto Tolín Sommer.

Antes de comenzar las obras de conservación se realizaron los estudios pormenorizados de las patologías que presentaban los distintos elementos a tratar: bóvedas, fábricas pétreas, epigrafías, imaginería pétrea y lígnea, piezas arqueológicas, etcétera, para conocer su origen, causas y proceso de degradación a fin de alcanzar el diagnóstico y las conclusiones adecuadas para lograr la mejor intervención posible sobre los materiales afectados. Y antes de aplicar los tratamientos, una vez conocidos los agentes de la alteración, se efectuaron los ensayos con diferentes técnicas y materiales para corroborar su idoneidad.

La intervención llevada a cabo en el claustro de la catedral de Oviedo ha incidido en diversos aspectos que pueden englobarse en las siguientes etapas:

- Limpieza: fue la primera que se acometió y estuvo condicionada por el tipo y el estado físico de la suciedad (depósito de polvo, pátina o costra negra), el estado de deterioro del soporte pétreo, las características de la piedra y de la pátina histórica, la morfología de la superficie, el grado de adherencia de la suciedad al sustrato y el valor histórico.

  De acuerdo con estas premisas, se seleccionaron dos métodos de limpieza:

  - Limpieza mecánica mediante proyección de microabrasivos en seco, para la eliminación de suciedad cuando el sustrato estaba cohesionado.
  - Limpieza mediante radiación láser, en los elementos labrados más deteriorados.

- Reintegración, reposición y sustitución: una vez finalizada la limpieza, se procedió a la reintegración funcional de algunos elementos perdidos, utilizando para ello un mortero de restauración compuesto de cemento blanco, cal y arena, entonado con pigmentos naturales de color ocre.

  La reintegración se llevó a cabo fundamentalmente en las cornisillas superiores de los capiteles, para proteger el capitel de la acción del agua, ya que en aquellas zonas donde se habían perdido el deterioro era más acusado. También se reintegraron con el mismo mortero algunas piezas del claustro alto, algunas partes de las tracerías del claustro bajo, la par-



Estado final de la confluencia entre las alas norte y oeste del Claustro. Foto: Roberto Tolín Sommer.



Estado inicial de la tracería del ventanal V3. Foto: Roberto Tolín Sommer.



Estado final de la tracería del ventanal V3. Foto: Roberto Tolín Sommer.

te superior de algunos muretes y dos columnas de un ventanal afectadas por impactos de metralla. Los dos últimos tipos de reintegraciones se armaron con varillas de acero roscado.

La reposición afectó al mortero de juntas entre los sillares de la parte alta del claustro bajo, donde en muchas zonas estaba perdido y, en otras, en situación inestable. El mortero de juntas se recreció siguiendo el mismo criterio utilizado en esta parte en épocas anteriores.

Además, fue necesario reponer una gárgola del lateral oeste que se había perdido y que fue labrada nuevamente con piedra de Laspra.

- Consolidación; sellado de microfisuras y escamas: esta fase se restringe a los capiteles, ya que una vez finalizada la limpieza láser muchos de ellos presentaban material disgregado, pequeñas fisuras y escamas débilmente adheridas al sustrato que era preciso fijar. Se desestimó la consolidación intergranular sensu stricto con consolidantes orgánicos, debido a la tipología de las lesiones y la baja penetración de los productos disponibles en el mercado, en especial cuando se utilizan en una piedra como Laspra, con tamaños de poro extremadamente pequeños. Se recomendó el sellado de las fisuras con un mortero de restauración lo suficientemente fluido para su correcta aplicación y el pegado de las escamas de mayor entidad con una resina epoxídica.
- Eliminación de organismos vegetales: durante el transcurso de las labores de intervención se observó que en algunas partes ya limpiadas empezaba a crecer una pátina biogénica (verdín), favorecida por la presencia de agua. Esta pátina podía observarse en la parte exterior del claustro, y más concretamente, en las partes bajas de los muretes, en la canaleta perimetral del jardín y en los contrafuertes del claustro bajo. La succión capilar y el diseño de los sillares adyacentes a las gárgolas implican una elevada humedad que a su vez favorece la implantación de algas verdes. Por esta razón, antes de la protección final se realizaron pruebas in situ para la elección de un producto biocida capaz de eliminar el verdín sin lesionar la piedra.

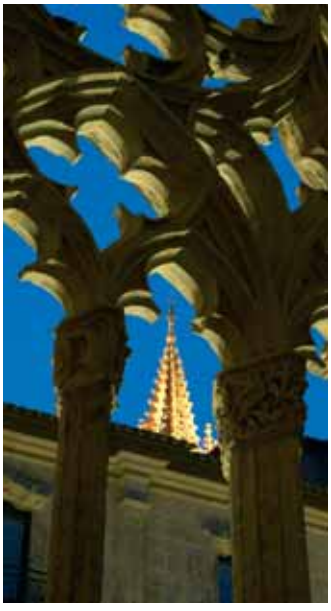


▲ *Estado inicial del ventanal V7. Foto: Roberto Tolín Sommer.*



▲ *Estado final del ventanal V7. Foto: Roberto Tolín Sommer.*

▼ *Vista de la torre gótica desde el interior del Claustro. Foto: Roberto Tolín Sommer.*



- Entonación y protección de la piedra (hidrofugación): con el propósito de homogeneizar las zonas donde la piedra de Laspra quedaba al descubierto con aquellas en las que se conservaba la pátina histórica, se aplicó una tenue veladura de entonación elaborada con agua, pigmentos minerales y "primal" como fijador. Esta veladura se aplicó a todos los elementos construidos con piedra de Laspra, excepto a los capiteles.

  La protección, última etapa de la intervención, consistió en aplicar a la superficie de la piedra un producto hidrofugante. En un material poroso la protección realizada por medio de productos químicos ha de reducir considerablemente la penetración de agua y de vapor en su interior, sin sellar o colmatar los conductos porosos.

  El producto tiene que mantener la piedra permeable para permitir la transferencia de vapor desde el interior al exterior.

TRATAMIENTOS APLICADOS SOBRE LAS BÓVEDAS DEL CLAUSTRO

Eliminación de repintes

Previamente a la eliminación de la capa de repinte se fijaron los enlucidos con abolsados en proceso de desprendimiento con PVA 5:95, inyectando con anterioridad agua y alcohol 35:65 para favorecer la penetración del adhesivo.

Se realizaron pruebas con diferentes métodos, tanto mecánicos como químicos, para la eliminación de la capa de repinte que presentaba la superficie total de las bóvedas. No se consiguieron buenos resultados con los disolventes aplicados tanto en líquido como en gel o en papetas de pasta de papel, dada la cristalización de los aglutinantes, presumiblemente resinas copales, insolubles por efecto de la humedad y el paso del tiempo, que favorecen la formación de estructuras moleculares tridimensionales, dificultando su reversibilidad en estos medios.

Los métodos mecánicos fueron más efectivos, gracias en gran medida a la falta de adherencia generalizada del repinte sobre la policromía original, que permitía una fácil eliminación sin prácticamente provocar nuevos deterioros sobre la decoración pictórica. Durante los estudios preliminares a los procesos definitivos de restauración se descubrió que el aglutinante del repinte era muy sensible al cambio repentino de temperatura mediante la aplicación puntual de calor, variando sensiblemente su volumen y facilitando su eliminación mecánica con ayuda de bisturí. En zonas muy puntuales la resistencia del repinte requirió la utilización de micropercutores y microtornos de dentista para su completa eliminación.

Fijación y consolidación de las pinturas

Una vez eliminada la capa de repinte se procedió a la consolidación entre los distintos estratos y a la fijación del conjunto al soporte mural.

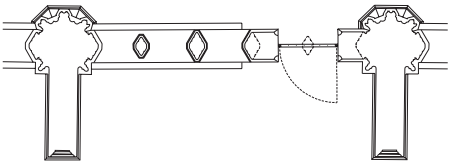
Se consolidaron las zonas de enlucido que presentaban abolsados, evitando la aplicación de materiales que pudiesen modificar las propiedades físicas del mortero. Se procedió al engasado de las zonas de enlucido, que por su falta de estabilidad lo requerían, para evitar posibles desprendimientos. Se comprobaron las dimensiones y localización de las grietas o abolsados, golpeando suavemente la superficie descohesionada con los nudillos, y una vez localizados las zonas afectadas, se inyectó agua y alcohol al 35:65 para favorecer la penetración y distribución del adhesivo y la aplicación de la manta hidráulica compuesta de acetato de polivinilo emulsionado en ca-

En la página siguiente, estado inicial y estado final del ventanal V9.
Fotos: Roberto Tolín Sommer.
Planos: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco



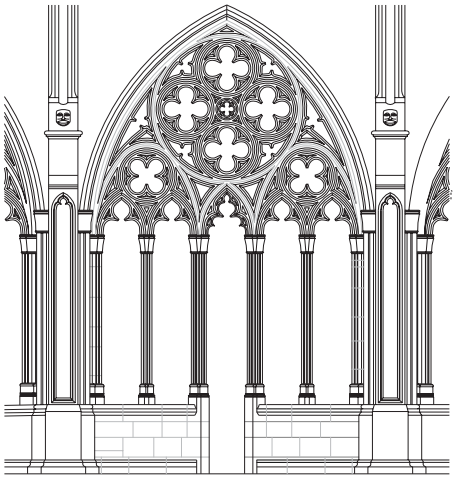


ESTADO PREVIO

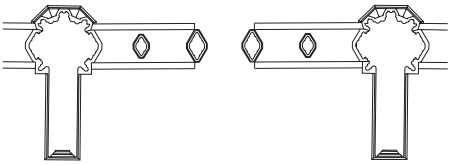


PLANTA





ESTADO FINAL



PLANTA







▲ *Estado final del interior del Claustro. Fotos: Roberto Tolín Sommer.*



Catedral de Oviedo



▲ *Estado inicial del capitel V1-3. Foto: Roberto Tolín Sommer.*

Estado inicial de los maineles del ventanal V5. Foto: Roberto Tolín Sommer. ▼



seinato cálcico y cal apagada con ayuda de una jeringuilla de alimentación. La proporción del fijador aplicado fue variable según el tipo de desprendimiento a tratar, el estado de conservación del estrato y las necesidades de aplicación.

Reintegración de lagunas

Se pusieron puntualmente las faltas de mortero a base de cal, arena y carbonato cálcico molido en proporción 2:1:1, hasta igualar la superficie, evitando niveles entre el mortero original y el de reposición, para impedir el depósito de suciedad, teniendo especial cuidado en evitar que las zonas circundantes de las lagunas fuesen invadidas por el repellado. Con el fin de evitar este riesgo, y para facilitar la aplicación del mortero de relleno, se dispuso sobre la pintura adyacente a la laguna una solución de Palaroid 5:95 en acetona, disolvente de poca penetración por su elevada volatilidad, para favorecer la posterior eliminación de los morteros que accidentalmente habían sobrepasado el contorno de las lagunas.

Reintegración cromática

Sólo se reintegraron las zonas de policromía allí donde los restos de pintura original o las incisiones que originalmente se realizaron como guía para el dibujo del despiece permitían conocer, con absoluta certeza, la decoración perdida.

La finalidad de la reintegración cromática fue facilitar la visión de la unidad formal de la obra. Las partes reintegradas son intrínsecamente discernibles de los originales desde una corta distancia y, a la vez, están perfectamente integradas en el conjunto de la obra. Se utilizaron pigmentos minerales aglutinados con goma arábiga aplicando tintas planas a bajo tono. No se consideró oportuna una impregnación final, para evitar posibles cambios de aspecto y textura superficial de la pintura mural, variando su carácter estético, aparte de constituir un estrato que podría favorecer la formación de capas diferenciadas que podrían, en procesos futuros, desprenderse.

Florones y nervaduras

Se estudió previamente cada uno de los elementos policromados y se fueron fijando las zonas que presentaban levantamientos puntuales mediante primal en agua 5:95 para evitar pérdidas de policromía durante las intervenciones posteriores.

Los tratamientos realizados sobre las policromías aplicadas durante diferentes épocas en las superficies pétreas de las bóvedas se limitaron a limpiezas superficiales y reintegraciones cromáticas para devolver la unidad a los diferentes elementos mediante tintas planas a bajo tono aplicadas en forma de veladuras de pigmento aglutinado con goma arábiga.

Se emplearon diferentes sistemas de limpieza, cuya aplicación vino determinada por las zonas a tratar y el distinto estado de conservación de los materiales constitutivos: pulverización de agua y cepillado simultáneo con brocha de nylon, pulverización de una solución acuosa de amoniaco de 2 al 5% ayudándonos de cepillos y brochas de nylon o de raíces vegetales y frotando suavemente, humectación de la superficie a tratar mediante pulverización de agua y aplicación posterior de vapor de agua y retirada de la suciedad mediante un cepillo de nylon, aplicación de una solución de jabón neutro en muy baja proporción, cepillado suave y enjuagado final, eliminación mediante equipos láser de la suciedad incrustada en elementos decorativos relevantes y recovecos de difícil acceso.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN DE LA IMAGINERÍA LÍGNEA

Limpieza de la suciedad superficial

Se pudieron acometer las labores de limpieza previa y desempolvado con el fin de eliminar la suciedad superficial acumulada, ya que en este caso la actuación no supuso ningún riesgo para la integridad de las obras. Se realizó con ayuda de brochas de pelo suave y aspiración simultánea, salvo en el caso de zonas que presentaban levantamientos en proceso de desprendimiento, que fueron previamente fijados al soporte con primal en agua en una proporción 5:95, con aplicación de presión moderada ayudándose de espátula térmica o algodón humedecido en agua caliente para conseguir el correcto sentado de la policromía sobre los distintos volúmenes de las tallas.

Fijación de la capa pictórica

Primeramente, se realizó una fijación de las zonas con craquelados o pequeños levantamientos para evitar pérdidas innecesarias de policromía durante el proceso de restauración. Esta proporcionó una completa adhesión de los estratos pictóricos que presentaban levantamientos o daños mecánicos. Para esta operación se utilizó Primal en agua 5:95, que presenta una buena capacidad de penetración por su fluidez en bajas proporciones. En las zonas de dorados se procedió, en primer lugar, a la protección de los oros en goma-laca para evitar la solubilización de la capa de bol. Una vez efectuada esta protección, se inyectaron pequeñas cantidades de agua y alcohol al 50% para facilitar así la penetración del adhesivo de sentado y flexibilizar el yeso. Se evitó el tratamiento generalizado en lagunas de zonas localizadas en una misma sesión, para evitar un exceso de aporte de humedad. Una vez fijado el adhesivo, se utilizó algodón ligeramente humedecido en agua caliente o aplicación de presión moderada con espátula térmica sobre los levantamientos hasta una correcta adhesión. Y terminados los procesos de fijación, fueron eliminados los restos de adhesivo sobrante con acetona, para evitar la aparición de brillos.

Desinsectación

Todas las imágenes fueron tratadas mediante inmersión durante dos días en Xilamón Fondo, para garantizar la eliminación total de la plaga, permaneciendo selladas con plásticos para evitar la evaporación de disolvente. El método de desinsectación mediante inmersión tiene la ventaja de penetrar en aquellas zonas a las que no se llegaría por otros medios y, a mismo tiempo, proporciona una consolidación adecuada del soporte lígneo. Su composición, a base de permetrina, y su carácter ligeramente oleoso lo hacen adecuado para su aplicación sobre madera que presentan grandes erosiones como consecuencia del ataque de xilófagos.

Limpieza química

Se realizaron diferentes pruebas para determinar el disolvente o mezcla de disolventes idóneos, comenzando por los más débiles, aplicados de forma líquida o en gel, considerando el poder de penetración y la acción disolvente. Los disolventes utilizados eran completamente evaporables y no afectaron a la integridad de los materiales originales sobre los que fueron aplicados.

Limpieza de dorados

Se efectuó una limpieza química con productos inocuos, para la preparación subyacente, que no provocaron variaciones de tono. Se descartaron todo tipo de disoluciones acuosas al tratarse, en este caso, de dorados al agua fácilmente deteriorables con este tipo de tratamientos.



▲ *Estado final del capitel V1-3. Foto: Roberto Tolín Sommer.*

Estado final de los maineles del ventanal V5. Foto: Roberto Tolín Sommer. ▼





Limpieza del capitel mediante radiación láser. Foto: Roberto Tolín Sommer.

Limpieza de ménsula labrada mediante radiación láser. Foto: Roberto Tolín Sommer.



Protección final

Se aplicó una capa de protección reversible que no sufrirá alteraciones en su cromatismo por su envejecimiento. Se empleó una resina natural tipo dammar que presenta grandes cualidades de estabilidad, transparencia y una buena resistencia al paso del tiempo. Su disolución, en disolventes de poca viscosidad, la hace adecuada para su aplicación tanto a brocha como por pulverización.

TRATAMIENTO DE LA TALLA PÉTREA ORIGINAL DE ALFONSO XI

Limpieza superficial

Antes de comenzar el tratamiento de restauración se realizó una limpieza mecánica de los depósitos de suciedad superficial acumulada en superficie. Esta limpieza se llevó a cabo con ayuda de brocha suave y aspiración simultánea, habiendo fijado previamente los fragmentos de policromía que presentaban falta de estabilidad.

Sentado de color

Primeramente se efectuó una fijación de todas las zonas en proceso de desprendimiento para evitar pérdidas innecesarias de policromía durante el desarrollo posterior de la limpieza. El tratamiento realizado fue el siguiente: protección previa con papel japonés de todas las zonas en peligro de desprendimiento utilizando como adhesivo Paraloid B72 en xileno 5:95, aplicación de alcohol para romper la tensión superficial y limpiar las superficies que deben adherirse, inyección de Paraloid B72 en xileno 5:95 mediante jeringuilla, aplicación de presión moderada con ayuda de algodón para favorecer la correcta adhesión, retirada de los sobrantes de adhesivo con acetona para eliminar los brillos de aquel una vez seco.

Limpieza química

Se llevó a cabo una limpieza con disolventes orgánicos totalmente evaporables, sin dejar residuo alguno, para evitar la modificación de las propiedades de la pintura original. El compuesto elegido fue una mezcla de White spirit y alcohol en una proporción de 50:50, con la que se consiguió eliminar la suciedad depositada tanto en el soporte pétreo como en los restos de policromía.

Protección final

Se evitó la utilización de barnices superficiales protectores que pudiesen modificar el efecto visual de la talla o que variasen su carácter estético, aparte de construir un estrato susceptible de endurecer y cristalizar con el tiempo, creando capas diferenciadas que podrían desprenderse. Y se aplicó una impregnación a base de polímeros acrílicos (Palaroid B-72 en Xileno 5:95), en dos veces, añadiendo a la mezcla un 5% de cera microcristalina para no modificar la estética original de la talla.

REALIZACIÓN DE LA REPRODUCCIÓN DE LA TALLA DE ALFONSO XI

Reproducción de la talla con molde de silicona

El proceso llevado a cabo fue el siguiente:

- Protección con plásticos de la talla original, para evitar las manchas del barro aplicado sobre aquella.

En la página siguiente, la réplica de la talla de Alfonso XI colocada en la ménsula del lienzo L8 del ala oeste del Claustro. Foto: Roberto Tolín Sommer.

- Realización de una división simétrica de la talla, con tablero de madera, para su reproducción en dos piezas a fin de permitir la evacuación del original una vez terminado el molde.
- Aplicación de una capa de barro de unos dos centímetros de espesor sobre la pieza a reproducir.
- Aplicación de capas de poliéster, la primera con carga de carbonato cálcico en polvo, sobre la superficie de barro, dejando unas solapas contra el tablero para facilitar su posterior evacuación. Una vez terminado el proceso de fraguado, se aplicaron tres capas de poliéster y fibra de vidrio, dejando aberturas en la parte superior para permitir el posterior vertido de silicona.
- Retirada del contramolde una vez figurado y eliminación del barro y el plástico protector.
- Colocación del contramolde sobre la pieza a reproducir, para que se haga la función de encofrado, y sellado de ranuras perimetrales para evitar la salida de silicona.
- Vertido de silicona líquida desde la parte superior.

Una vez terminado el proceso de fraguado de la silicona, se retiró la pieza original y se rellenó el molde con un mortero de restauración entonado con pigmentos minerales para igualar su tono al de la piedra del original. Y una vez endurecido el mortero, se labró en las zonas más interiores hasta conseguir la completa similitud entre los dos volúmenes.

Reproducción de la decoración de la imagen

Se procedió primeramente a entonar la imagen mediante veladuras de pigmento disuelto en goma arábiga para conseguir imitar las diferentes tonalidades y texturas del soporte pétreo. Una vez imitada la textura del soporte, se aplicaron sucesivas veladuras para imitar las zonas policromadas, tanto de vestiduras como de carnaciones, para conseguir la unidad de la imagen y el igualado de tonos con la original. Cuando se consiguió la similitud de entonación de las dos imágenes, se procedió a la realización de plantillas con acetato de los restos de estofados y brocados de las vestiduras. Los dorados reproducidos en la réplica fueron realizados con intención de dejar testimonio de cómo debió de ser la decoración de la imagen medieval tomando como referencia los restos dorados originales y reconstruyéndolos sobre la copia.

Finalmente, se aplicó una impregnación para proteger las policromías a base de Paraloid en xileno 5:95, añadiendo a la mezcla un 5% de cera microcristalina para no variar el aspecto ni la textura respecto al original.

El resultado final fue una imagen con policromía mejorada, y de menor peso, que debe parecerse más a lo que fue la escultura medieval en el siglo XIV que a su actual aspecto, ya velado por el tiempo. Por el valor didáctico y la singularidad de la réplica, se destruyó el molde al concluir el proceso, evitando así posibles falsificaciones en el futuro.

Texto realizado a partir de estudios históricos de Francisco de Caso y Pedro Paniagua y del proyecto básico y de ejecución redactado por Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.



Catedral de Oviedo



TORRE GÓTICA DE LA CATEDRAL

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, acometida entre agosto de 1999 y agosto de 2000
- Inversión total: 559.705,95 euros
- Arquitectos redactores del proyecto y Directores de obra: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco
- Dirección de ejecución: Manuel Fernández Fernández
- Jefes de obra: Luisa María Fernández Sánchez y Carlos Gorbea Ortiz
- Encargado de obra: Eduardo Soto Díaz
- Asesor de andamios: Gorka Albizu Zubizarreta
- Historiador: Vidal de la Madrid Álvarez
- Fotógrafo: Roberto Tolín Sommer
- Fotogrametrista: Antonio Martos de la Torre (Metria Digital, S. L.)
- Montaje de andamios: Oficina técnica de Peri y Lamon S. L.
- Control petrológico: Luis Valdeón Menéndez y Rosa María Esbert
- Restaurador de las pinturas: Jesús Puras Higueras
- Pruebas de iluminación: Manuel González (Imes)
- Instalación del pararrayos: Salvador Romero Morillo (Psr)
- Equipos de metalistería: Julián Fernández (Jufer) y Monrasa
- Cantero: Alberto Sariego Carneado
- Pruebas iluminación: Manuel González
- Empresa contratista: Artemón, S. A.

RESEÑA HISTÓRICA

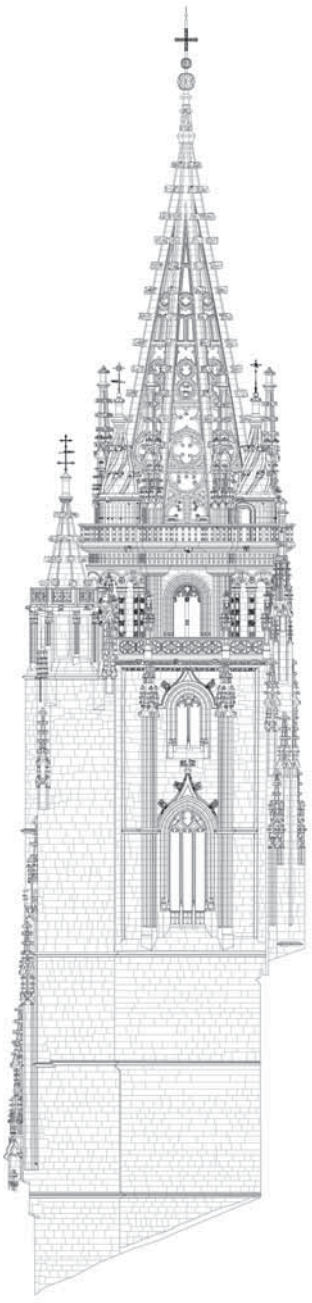
La catedral de Oviedo, al igual que sucede con la mayor parte de las basílicas españolas, no puede considerarse como un solo edificio más o menos identificable con un estilo artístico concreto. Al contrario, se trata de un conjunto arquitectónico de gran complejidad que integra construcciones de épocas muy diversas amalgamadas por la hegemonía de la fábrica gótica. Desde sus orígenes altomedievales, la catedral de Oviedo ha ido incorporando nuevas edificaciones que modificaban, acrecentaban o sustituían los espacios anteriores para dar respuesta a las necesidades de culto, resolver problemas de carácter funcional o cumplir con las exigencias de modernidad que imponían los cambios de estilo.

De esta manera en 1500, tras haber concluido las naves del templo dos años antes, el Cabildo decidió reanudar los trabajos con la erección del pórtico y las torres de la fachada occidental. El maestro elegido fue Juan de Badajoz el Viejo, arquitecto de la catedral leonesa, que ocupó este cargo simultaneándolo con sus obligaciones en León hasta que en 1511 el Cabildo ovetense, molesto por las constantes ausencias del maestro, decidió prescindir de sus servicios.

En la página siguiente, vista de la Catedral andamiada desde la calle El Águila. Foto: Artemón.



Catedral de Oviedo



FACHADA ESTE TORRE

La intervención de Badajoz en la fábrica ovetense se centró en la construcción del pórtico y la torre. Originariamente, el arquitecto extremeño, había trazado un pórtico abovedado de tres elementos, correspondientes a cada una de las naves, y con dos torres en los extremos. Sin embargo, el proyecto inicial no pudo ejecutarse por motivos económicos y se decidió prescindir de la torre norte para obtener mayor monumentalidad en la opuesta. De este modo pueden justificarse las diferentes proporciones de los cuerpos inferiores de ambas torres y la apariencia truncada e inacabada que presenta la septentrional.

Las armas del obispo Valeriano Ordóñez de Villaquirán que figuran en el cuerpo inferior de la torre meridional señalan el año 1512 como fecha límite para la conclusión de la base definitiva. En este momento, Juan de Badajoz ya no se encontraba al frente de la fábrica ovetense, pero nadie duda de que su sucesor, Pedro de Bueras, o de Buyeres, seguiría fielmente su diseño para el campanario.

La buena situación económica de la diócesis durante el pontificado de Diego de Muros permitió un desarrollo fluido de los trabajos hasta el año 1521. En esta fecha tuvo lugar el incendio de la ciudad, que supuso un grave quebranto para el Cabildo. La actividad constructiva en la fachada catedralicia se recuperó en 1526 y al año siguiente parece que ya habían concluido los trabajos del pórtico. Este hecho permitió concentrar los esfuerzos en la erección de la torre y a la muerte del maestro Pedro de Bueras en el año 1530, ya estaba concluido el segundo cuerpo y se estaba coronando el tercero.

A Bueras le sucedió Pedro de la Tijera, pero su vinculación con la fábrica ovetense tan sólo duró cinco años y solamente puede atribuírsele la conclusión del tercer cuerpo de la torre, que tendría lugar en torno a 1537.

Desde esta fecha hasta el año 1544 se abriría un largo paréntesis de inactividad en la obra debido a los problemas financieros que atravesaba el Cabildo. En este año se inició el maestrazgo de Juan de Cerecedo, el Viejo, sobrino de Pedro de Bueras que culminó la obra de la torre con la construcción de la flecha según el proyecto de Badajoz. En 1552 se instaló un remate metálico con bolas y cruz, cuya factura, que fue encargada a un maestro flamenco, señala la conclusión del primer episodio constructivo en la azarosa vida del campanario ovetense.

La torre diseñada por Juan de Badajoz adquiere un protagonismo visual indudable sobre le resto del conjunto catedralicio. La desaparición del caserío que ocupaba la plaza situada ante la catedral favorece su contemplación distanciada, pero le ha restado gran parte de su trascendencia urbana. En efecto, la torre catedralicia se concibió para alzarse sobre unas construcciones modestas, a las que asombraba y dominaba con sus dimensiones, y para ocupar el fondo de calles estrechas y de una pequeña plaza, donde se manifestaba con mayor eficacia su sentido monumental y su verticalidad. La mutilación del entorno ha provocado, por lo tanto, una devaluación de sus valores urbanos y un falseamiento de su verdadera percepción, pues nunca había sido pensada para ser contemplada en su integridad desde la distancia de una amplia, desolada y artificial plaza de nuevo cuño.

Badajoz había trazado una torre compuesta por tres cuerpos abovedados y escalonados en altura rematada por una flecha. Su diseño parece que fue respetado escrupulosamente por los maestros que le siguieron en la obra, por lo que los tramos inferiores se ajustarían a su idea. En cambio, la flecha y el cuerpo donde esta se apoya son posteriores y fueron trazados por el maestro montañés Rodrigo Gil de Hontañón. La estructura presenta planta cuadrangular de amplitud decreciente en altura con contrafuertes en las esquinas, reitera un diseño semejante en todas sus caras y su concepción está condi-

cionada por la necesidad de aligerar visualmente su carácter macizo y acentuar su verticalidad. Para conseguir estos fines el arquitecto ha actuado sobre los vanos y sobre la decoración. El gran arco del cuerpo inferior es el modelo que va a reproducirse en los niveles superiores, aunque simplificando su diseño y reduciendo sus dimensiones, lo cual actúa como factor de unidad y armonía en toda la obra. El cuerpo de contrapesas, de altura similar al tramo de la base aunque algo más estrecho, presenta un ventanal semejante al arco inferior, pero más angosto y simplificado, de forma que actúa a favor de la verticalidad. El cuerpo del campanario es el más estrecho pero también el más alto, lo cual permite disponer dos ventanales superpuestos respetando el ritmo decreciente en sus proporciones que se había impuesto desde la base. En esta ocasión, el sentido ascensional se incrementa mediante la colocación de delgados contrafuertes oblicuos que enlazan ambos vanos y, además, contribuyen al sustento de la bóveda. En cuanto a los contrafuertes de las esquinas, su potencia decrece progresivamente en altura, adaptándose al escalonamiento de los tramos. Además, aparecen poblados copiosamente de pináculos que ocultan las transiciones, dulcifican la dureza de los soportes y contribuyen a la progresión vertical de la obra.

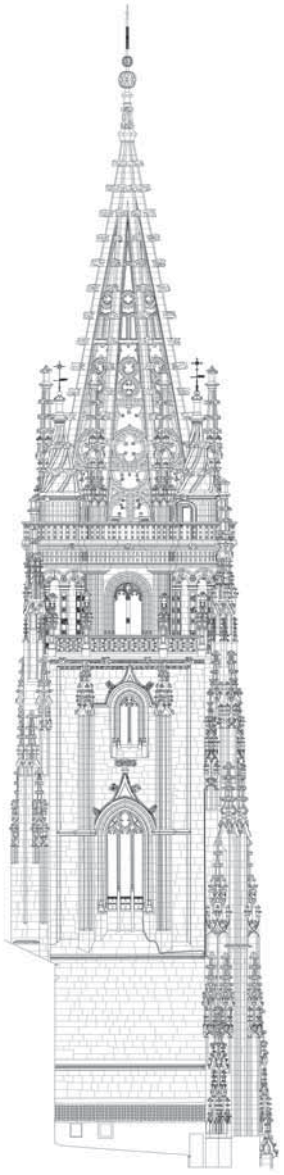
En su interior, la torre cubre cada uno de sus tramos con sendas bóvedas de diseño diferente. La bóveda del cuerpo inferior, correspondiente a la pieza meridional del pórtico, se compone de una estrella doble con nervios rectos; la del tramo de contrapesas es una bóveda nervada sencilla y la del campanario cuenta con ocho gajos alveolados que trazan el octógono que precedería a la flecha. La complicación estructural de esta bóveda y el adelgazamiento del muro en esta zona obligaron a reforzarla por medio de soportes exteriores proyectados de forma oblicua en la fachada; además, en su plementería aparecen restos de una decoración pictórica que finge una sillería inexistente dispuesta de forma radial. Por último, el flanco meridional de la torre recibe la aparatosa estructura que oculta la escalera de caracol. Esta progresa en altura con un escalonamiento mínimo, se remata mediante una flecha maciza y se asume como un elemento funcional que no precisa de disimulos ornamentales.

La reforma de Rodrigo Gil de Hontañón

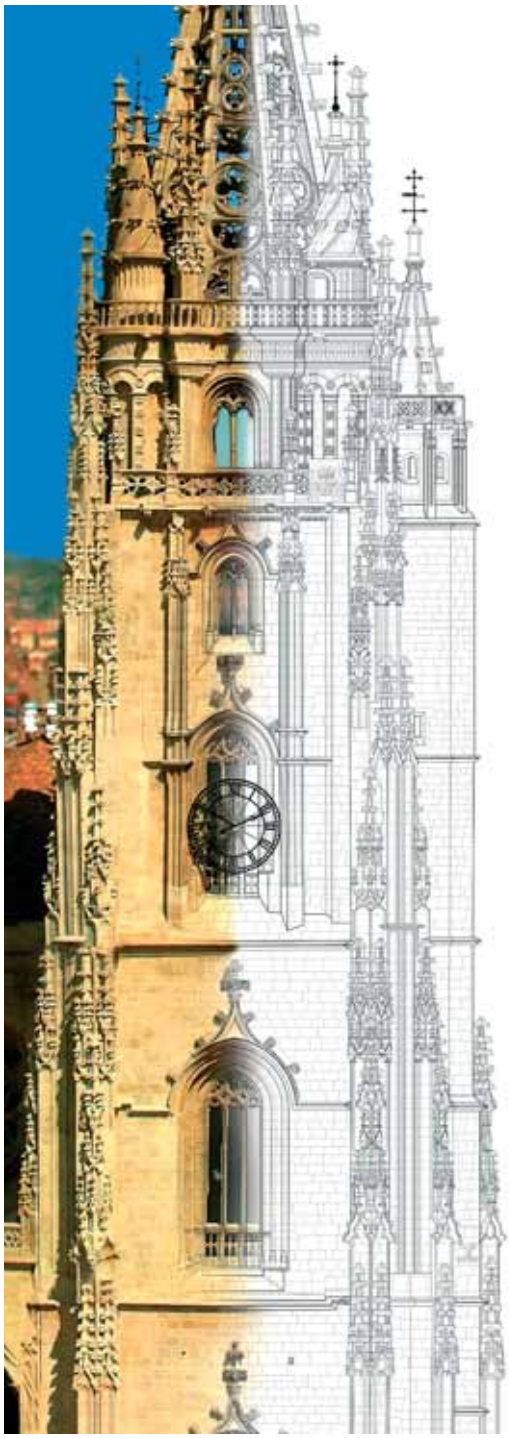
La primera versión de la torre tuvo una vida muy corta, pues la flecha y el cuerpo de campanas resultaron gravemente dañados por una descarga eléctrica durante la tormenta desatada sobre la ciudad el día 13 de diciembre de 1575. Tras este percance se sucedió una larga serie de siniestros provocados por las tormentas que fueron causando daños de diferente alcance en la estructura de la torre, que hubo de ser reparada periódicamente. Sin embargo, tan sólo tras el temporal de 1575 se varió de forma sustancial la apariencia precedente de la obra, mientras que en los arreglos y reconstrucciones posteriores, incluidas en las efectuadas en el siglo XX, se optó por las reedificaciones miméticas. Este hecho puede ser debido tanto al escaso tiempo transcurrido desde su construcción, que no habría permitido aún al proyecto de Badajoz consolidarse en el ánimo del Cabildo, como a la existencia de alguna deficiencia técnica que era preciso reparar o, tal vez, al interés del maestro responsable de la reparación de adaptar la obra precedente a su particular visión arquitectónica. Sea como fuere tras la reconstrucción efectuada por Rodrigo Gil de Hontañón la torre de la catedral de Oviedo se convirtió en un elemento emblemático de la ciudad.

Gil de Hontañón incorporó un nuevo cuerpo sobre el tramo del campanario que sirve como apoyo para la flecha. Las consecuencias más elementales de esta reforma son dos: el logro de una transición más suave entre la base cuadrangular y la flecha octogonal y la elevación de la altura del conjunto.

Planos: Metria Digital.



FACHADA NORTE TORRE



▲ *Ortofotografía de la fachada oeste de la catedral de Oviedo y planimetría superpuesta. Imagen: Metria Digital.*

El cuerpo añadido se concibe interiormente como un severo espacio octogonal que recoge el trazado de la bóveda del tramo de campanas y sirve como apoyo para la flecha. En cada una de las cuatro fachadas se abre mediante sendas ventanas geminadas de medio punto con parteluz en forma de columnilla y tracería sobre ella. Sin embargo, al exterior las formas se complican extraordinariamente con el fin de atenuar la presencia del octógono e insertarlo con naturalidad en la trama ascendente de base cuadrangular que caracteriza los niveles inferiores de la torre.

En cuanto al léxico utilizado en su obra, se combinan los recursos ornamentales renacentistas empleados en el cuerpo añadido (pilastras, arcos de medio punto, columnas, balaustrada) con el respeto a la tradición tardogótica (flecha, pináculos, ventanales).

La reconstrucción de Francisco de la Riva

A lo largo del siglo XVII, la torre de la catedral de Oviedo, siguió padeciendo algunos daños por causa de los temporales, especialmente en los años 1624 y 1648, pero hasta 1723 no sufrió un quebranto incomparable al que motivó la reforma de Gil de Hontañón. El siniestro tuvo lugar de nuevo en 13 de diciembre y, aunque afectó en mayor medida a la flecha y al cuerpo inmediatamente inferior, toda la torre resultó gravemente dañada.

Un rayo había destruido parcialmente la flecha, uno de los conos helicoidales y la balaustrada y había abatido numerosos pináculos. Además, había afectado también al cuerpo de campanas, donde incendió las tablas que forman el piso y pulverizó la maquinaria del reloj, y a los dos cuerpos inferiores, donde dañó un ventanal y fracturó uno de los arcos que forman el pórtico. Por último, la descarga seccionó la escalera de caracol que da acceso a los niveles superiores de la torre a la altura del cuerpo de campanas, imposibilitando el tránsito hacia la flecha.

En el año 1729 el Cabildo acordó contratar los trabajos de reconstrucción de la torre con Francisco de la Riva. Este concluyó la reedificación en junio de 1731 y se ocupó asimismo de elaborar una esfera ornamental para el reloj, pues la tormenta que había arruinado la torre también había provocado la destrucción del ubicado en el cuerpo de campanas.

Tras la extensa y mimética reconstrucción efectuada por Francisco de la Riva, los daños provocados por los temporales no cesaron y el Cabildo catedralicio siguió enfrentándose a la necesidad de efectuar reparaciones periódicas en la torre.

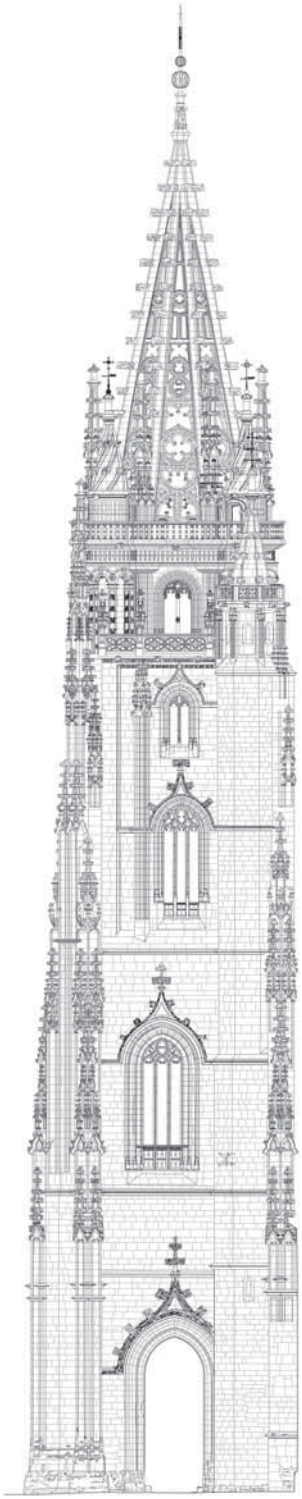
La intervención de Luis Menéndez Pidal

Tras las reconstrucciones de la Edad Moderna, la torre de la catedral de Oviedo siguió padeciendo daños de diversa importancia a causa de las descargas provocadas por las tormentas hasta la colocación del pararrayos. Los últimos destrozos significativos que sufrió el campanario con anterioridad a la instalación de dicho artefacto fueron causados por sendos rayos en 1803 y 1804.

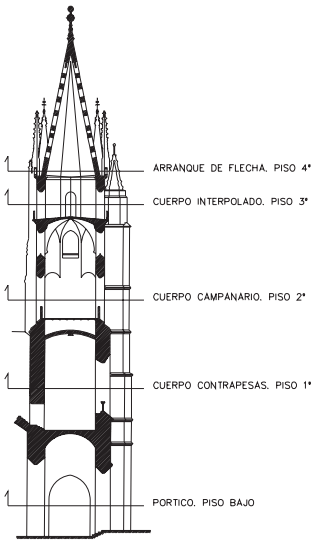
Tras la reparación efectuada por Juan de Pruneda, que no parece tener la trascendencia de las intervenciones anteriores, no se tiene noticia de más estragos hasta la primera década del siglo XX. En el mes de septiembre de 1909, el desplome de una de las torrecillas del cuerpo superior advirtió sobre le delicado estado del campanario y obligó a la ejecución de nuevos trabajos de restauración.

En 1930 tiene lugar la desafortunada demolición de las casas que formaban la plazuela de la catedral, privando así a la torre de su marco urbano tradicional y enfrentándola a una amplia explanada desnuda que devalúa su

Planos: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.

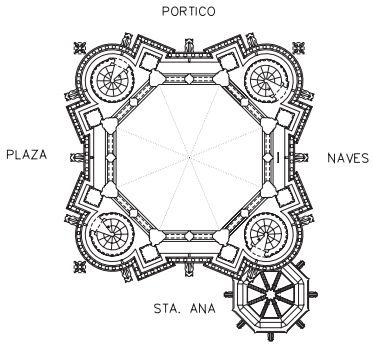


FACHADA SUR TORRE

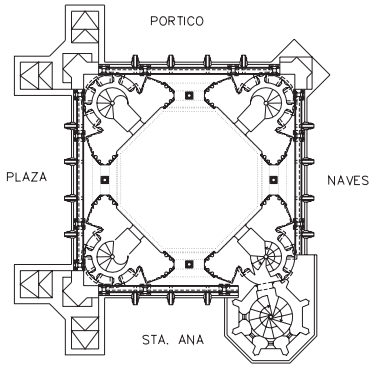


PLANTAS DE LA TORRE GOTICA

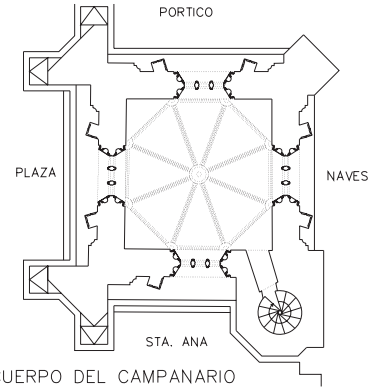
0 1 2 3 4 5 10 m



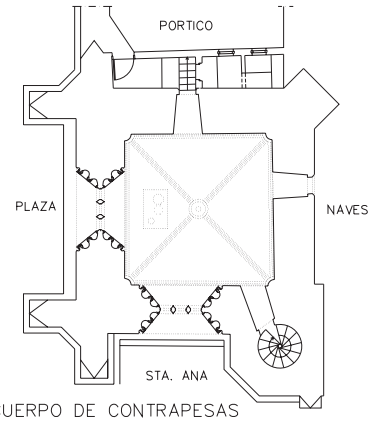
ARRANQUE DE LA FLECHA
4º PISO



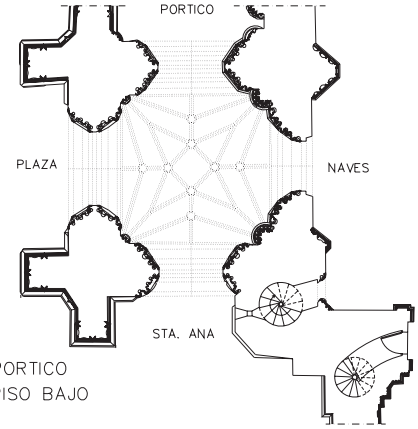
CUERPO INTERPOLADO
3º PISO



CUERPO DEL CAMPANARIO
2º PISO



CUERPO DE CONTRAPESAS
1º PISO



PORTICO
PISO BAJO





▲ *Estado previo de las gárgolas del cuerpo interpolado. Fotos: Artemón.*

monumentalidad y empobrece sus valores simbólicos. Poco más tarde, los enfrentamientos bélicos que asolaron la región durante la década de los años treinta afectaron gravemente al conjunto catedralicio y especialmente a la torre, que acusó los destrozos derivados de un intenso castigo artillero.

La primera intervención relevante de Luis Menéndez Pidal fue la elaboración de un proyecto que proponía iniciar los trabajos necesarios para evitar el avance de la ruina en la fábrica catedralicia y que consistía, básicamente, en la realización de obras auxiliares como apeos y entibaciones, cuya función sería apuntalar los muros dañados y preparar los trabajos de restauración. En este documento ya se hace mención de la torre de la catedral, donde se consideraba que se debía actuar de inmediato por ser una de las zonas más dañadas y por peligrar su estabilidad. El arquitecto proponía apear y zunchar las partes del campanario que amenazasen ruina, sustituir los sillares dañados, restaurar las grietas e instalar un pararrayos que evitase nuevos perjuicios a la fábrica. Sin embargo, pese la ejecución de estos trabajos, un temporal acaecido en el año 1941 derribó la culminación del contrafuerte suroccidental y puso en evidencia la fragilidad de la fábrica, por lo que se decidió revestir con cemento las partes más expuestas.

Tras la ejecución de estos trabajos iniciales de consolidación, Menéndez Pidal tomó conciencia de la necesidad de disponer de un andamio que permitiese el acceso a todas las partes dañadas de la torre con el fin de posibilitar su estudio y evaluación y, al mismo tiempo, facilitar su posterior restauración.

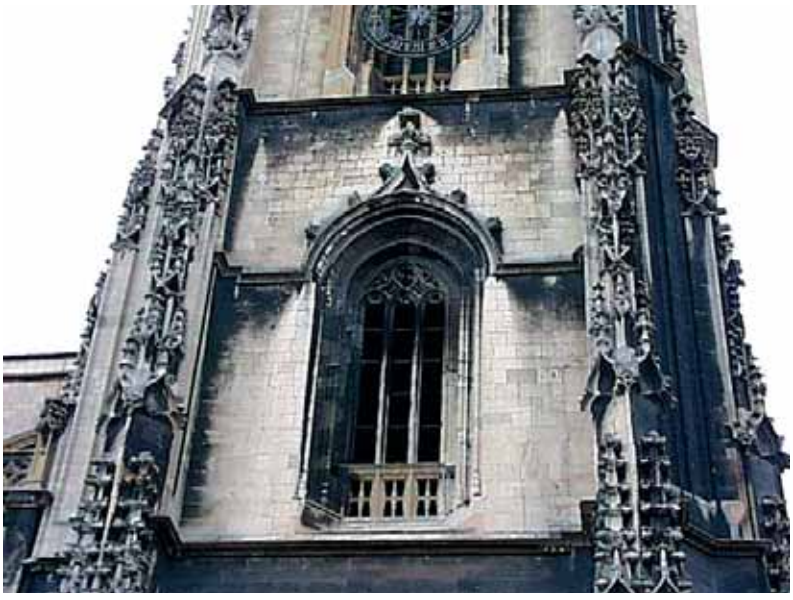
Los trabajos empezaron el 7 de junio de 1943 con la reparación de un tramo de la escalera de caracol dispuesta en el flanco meridional, pero, sobre todo, se inició la reconstrucción de la flecha, las torrecillas y los pináculos terminales. En marzo de 1944, cuando aún no había concluido la reconstrucción de la flecha, el arquitecto presentó la segunda fase del proyecto que afectaba a los contrafuertes, chapiteles y, en general, a todas aquellas zonas estructurales del la torre. En esta etapa se proponía consolidar las fracturas del núcleo interior mediante inyecciones de cemento o ligaduras de hormigón armado, sustituir los sillares dañados o desaparecidos, asegurar con grapas

En la fachada, orientada al oeste, el oscurecimiento de los sillares se concentraba justo debajo de los voladizos y salientes que protegen los muros del agua de la lluvia.
▼ *Fotos: Artemón*





▲ *Formación de costras negras en la decoración pétrea de la torre.*



de bronce los que presentasen mayor riesgo y atirantar con hierro forjado las agujas terminales exentas para garantizar su estabilidad. La tercera fase del proyecto se presentó en marzo de 1947 y perseguía culminar por completo la reconstrucción de la torre. Los trabajos consistieron en la colocación del pararrayos y el remate metálico de la flecha, la reposición de las gárgolas y otros elementos escultóricos dañados o destruidos, la reparación de los dos contrafuertes del lienzo meridional, la instalación del reloj y, sobre todo, la reconstrucción de las torrecillas terminales de las cuatro escaleras de caracol en el arranque de la flecha.

Luis Menéndez Pidal planteó su intervención en la torre de la catedral de Oviedo como una restauración arqueologista, lo más fiel posible al estado previo y comprometida con la reproducción respetuosa de todos los elementos perdidos, fracturados o inutilizados durante el conflicto bélico.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

La catedral de Oviedo está constituida por un conjunto edificado de notable extensión y antigüedad al que no ha acompañado una labor de mantenimiento y conservación proporcionada a tales cualidades. Pese a ello, y en buena medida merced a la intensidad del uso y los consiguientes cuidados vinculados al mismo, la catedral de Oviedo presentaba un estado de integridad y solidez muy estimable, si bien salpicado de no pocos achaques de muy diversa índole y gravedad.

Entre ellos eran particularmente preocupantes los referentes a la flecha de la torre gótica. Si ésta, como entidad unitaria, se mostraba absolutamente firme y segura, sus elementos más esbeltos y expuestos no participaban del mismo estado tranquilizador. Por el contrario, la geometría afiligranada de chapiteles, nervios, pináculos y tracería en general, la desprotección que su situación supone ante la intemperie y la inaccesibilidad que dificulta cualquier reparación del daño incipiente determinaban un estado de lesiones puntuales entrevistas, intuidas y constatadas tanto desde la inspección visual como a partir de algún que otro resto desprendido.





▲ *A mitad del proceso de limpieza, el contraste de las zonas recién limpiadas con las sucias es evidente, como al mirar hacia arriba desde el andamio situado en el ángulo suroeste. Foto: Artemón.*

Andamios alrededor de la torre. Foto: Artemón.



▲ *Vista de la torre andamiada desde la calle Mon. Foto: © Ángel Ricardo.*



▲ *El interior del cuerpo interpolado tras el desmontaje del paraguas-difusor de la iluminación monumental de la flecha. Foto: Roberto Tolín Sommer.*



▲ *La bóveda del campanario restaurada. Foto: Roberto Tolín Sommer.*



▲ *Los anillos de protección de la escala metálica en acero inoxidable flameado. Foto: Roberto Tolín Sommer.*

La reparación de estos daños figuraba en el Plan Director entre las de mayor prioridad y urgencia.

En principio se redactó un proyecto de restauración limitado a la flecha que corona la torre, zona que concentraba todos los riesgos y preocupaciones. Sin embargo, como a la reparación acompañaría la necesaria limpieza y tratamiento de la piedra, se hizo necesario extender la actuación al resto de la torre, a fin de preservar la homogeneidad de imagen de la misma. Para ello se realizó un segundo proyecto, al que siguió el refundido de ambos en un solo documento.

Entre las diversas patologías que se detectaron con ocasión de redactar el Avance del Plan (diciembre de 1995) y el propio Plan Director de la Catedral de Oviedo (diciembre de 1997), las relativas al conjunto de la torre gótica, con su interpolado cuerpo renacentista, y la flecha se programaron para que fuesen ejecutadas con "carácter urgente".

Esta prioridad era consecuencia directa de la importancia de sus daños: pináculos figurados con partes desprendidas, sillares dislocados a causa del rayo de 1980, sistema de evacuación de aguas alterado, además de otros no menos relevantes como cornisas, impostas, frisos y ventanales con fracturas; ennegrecimiento generalizado por depósitos superficiales contaminantes, colocación de un inapropiado paraguas-reflector de iluminación monumental en el cuerpo renacentista que impedía la visión de la flecha; deterioro de las plementerías en el intradós de la bóveda del campanario; solado con roturas en el cuerpo de contrapesas; necesaria revisión del pararrayos; escaleras de caracol mal iluminadas; cruces y veletas incompletas; escala de la flecha sin elementos de seguridad, etcétera.

Para subsanar todos estos daños y patologías se realizaron dos proyectos, refundidos posteriormente en un único documento.





▼ *Estado previo de la flecha y del interior de la flecha. Foto: Artemón.*





▲ *Arriba, intervención en el remate de la flecha. Abajo, consolidación de masas pétreas en la flecha de la torre. Foto: Artemón.*



▲ *Recuperación de las veletas colocadas sobre los chapiteles que rematan las escalas de caracol del cuerpo interpolado. Foto: Artemón.*

La construcción del andamio exigió mejorar los apoyos en su lado este, disponiendo importantes refuerzos sobre el trasdós de la bóveda de la nave sur; enlazar entre sí todas sus partes y pisos; colocar escaleras, escalas, anditos y plataforma elevadora para facilitar el acceso y la evacuación; instalar un nuevo sistema de pararrayos para proteger la gran camisa de tubos metálicos con que se enfundaron torre y flecha y vestir el gigantesco encamisado con una malla de protección.

Las fábricas pétreas presentaban toda suerte de patologías y, tras los análisis petrológicos realizados y las pruebas preliminares llevadas a cabo, fueron recibiendo su tratamiento específico:

- Las zonas más arenizadas, preconsolidándolas.
- Las costras de ennegrecimiento, erradicándolas con una proyección de microáridos de vidrio granulado con diferentes grados de presión según zonas.
- La falta de juntas entre sillares, mediante un nuevo rejunteado de mortero bastardo.
- Los pináculos incompletos o figurados, desmontándolos, colocando nueva alma interior de acero inoxidable, montándolos de nuevo con las piezas pétreas reparadas o cosidas o de nueva aportación y disponiendo un nuevo acodalamiento de acero autooxidado, tratado, que se enlaza por sus extremos a los elementos pétreos mediante lengüetas de acero inoxidable debidamente ancladas.
- Los sillares dislocados y también la falta de ellos, recolocándolos e incluso aportando las piezas necesarias para completar la estabilidad comprometida.

El interior del cuerpo interpolado tras el desmontaje del paraguas difusor de la iluminación monumental de la flecha. Foto: Roberto Tolín Sommer.







Arriba, estado previo de los pináculos de la torre gótica. Abajo, obras de restauración de los pináculos. Fotos: Artemón.

- El sistema de evacuación de aguas pluviales del cuerpo renacentista, retallando y completando canales pétreos, recuperando funcionalmente las 45 gárgolas, y rejunteando e hidrofugando todo el conjunto y el trasdós de la bóveda del campanario.
- Los elementos funcionales o estructuradotes que perfilan la principales líneas compositivas y que presentaban fracturas o interrupciones, completando las líneas perdidas mediante aportación de mortero de restauración entonado y armado con varillas de acero inoxidable.
- Los sillares con disgregación superficial, consolidándolos.
- La pérdida por lavado, de la pátina de protección, mediante un nuevo hidrofugado.

Además de estos trabajos, que constituyeron el grueso de la obra, también se llevó a cabo un importante conjunto de actuaciones:

- Extender el tratamiento dado a la torre al imafronte, cara exterior del rosetón oeste y fachada de la capilla de Santa Bárbara. Con ello se pretendía evitar contrastes entre zonas próximas y lograr una cierta unidad de percepción en el conjunto de construcciones del costado oeste.
- Colocar un nuevo pararrayos, mejorando su puesta a tierra.
- Reparar el elemento terminal que remata la flecha.
- Montar anillos de protección en la escala metálica de la flecha, realizados con acero inoxidable flameado.
- Instalar un sistema de izado/arriado para la colocación de las banderas del jubileo, evitando así la tradicional subida de escaladores.







- Desmontar el paraguas-difusor de la iluminación monumental y reacomodar sus proyectores interiores modificando el sistema de lámparas.
- Recuperar los restos de la decoración pictórica en las bóvedas del cuerpo de contrapesas y del campanario.
- Disponer de un nuevo solado pétreo, sobre tablero resistente, en el cuerpo de contrapesas.
- Colocar mallas protectoras en todos los ventanales, en vez de los acristalamientos previstos, por evitar también la entrada de animales voladores y por resultar mejor solución para la difusión de las ondas sonoras de las campanas.
- Inventariar, ordenar y colocar en estanterías los 138 moldes de escayola con los motivos escultóricos de la reparación dirigida por Luis Menéndez Pidal.

Básicamente, y a grandes rasgos, estas fueron las obras realizadas, a las que cabría añadir una interminable relación de pequeños trabajos que fueron precisos para darle la necesaria unidad al conjunto de la obra, como reparar las zonas de contacto con otras partes de la catedral, aprovechar la circunstancia de disponer de unos andamios para resolver numerosos remates en las cubiertas próximas, retintar inscripciones epigráficas, colocar pequeños elementos de seguridad en los desembarcos de las escaleras de caracol, instalar elementos disuasorios contra las palomas, reforzar puertas y cerraduras, y recolocar fragmentos de doseletes y molduras en el pórtico.

Texto elaborado a partir de estudios históricos de Vidal de la Madrid Álvarez y del proyecto básico y de ejecución redactado por Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.





Arriba, estado previo de la bóveda de contrapesas y prueba de limpieza de sus arcos (Fotos: Artemón y Jesús Puras Higueras). Abajo, cuerpo de contrapesas y bóveda tras su restauración (Foto: Roberto Tolín Sommer).





RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA CATEDRAL

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2006
- Inversión total: 5.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: José Bernardo de la Meana
Fecha: entre 1747 y 1750
Dimensiones: 5,45 x 2,57 x 0,52 m

Retablo de transición entre el barroco y el rococó, fue realizado por José Bernardo de la Meana entre los años 1747 y 1750.

Se compone de banco y piso único. Estructurado en tres calles, la central, ligeramente saliente, acoge una hornacina con una talla de la titular. El ático está ocupado por un relieve de Santiago y rematado por una pequeña hornacina en la que se talla un busto de un Santo desposeido de sus atributos (podría tratarse de San Juan).

Las hornacinas de las calles laterales han perdido sus tallas originales de San Gregorio y San José, siendo éste último sustituido en la hornacina derecha por otro del mismo autor.

El retablo se enriquece con un relieve en el banco en el que se representa La Adoración de los Reyes.



Relieve de La Adoración de los Reyes. Fotos: Luis Suárez Saro.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Arquitectura-soporte

El armazón del Retablo de madera se encontraba ligeramente separado del muro trasero (entre 5 y 30 cms.). Se apoyaba sobre un altar de piedra recubierto de madera y estaba fijado internamente al muro mediante un sistema de puntales metálicos ubicados en las separaciones de los pisos y en el remate del ático. Su estado de conservación era en general bueno, superando positivamente las pruebas de resistencia efectuadas.

El remate y el elemento ornamental superior izquierdo portado por ángeles, del ático, presentaban desajustes en su estructura, estando éste último precariamente amarrado a la estructura con cuerdas de lino.

La arquitectura, tallada en madera de nogal (y en castaño algunos de los elementos que participan a su vez del armazón), no presentaba una proliferación generalizada de larvas de insecto xilófago pero sí ataques puntuales que habían mermado enormemente las características estructurales de la madera, llegando a la desintegración de algunas de las cornisas y volúmenes decorativos. La proliferación de hongos de pudrición y de microorganismos era especialmente alarmante en las zonas más cercanas a los muros y que estaba en contacto con el altar.

También se observaron mutilaciones y piezas semi desprendidas de diferentes tamaños en elementos ornamentales.

Asimismo se encontraron incisiones producidas por elementos metálicos (como clavos de hierro forjado) en las columnas que flanquean la hornacina de La Asunción y en los pedestales del banco. Algunos habían sido extraídos y otros permanecían oxidados y deteriorados incrustados en la madera.

Además, hay que apuntar la existencia de un aplique de hierro para la colocación de velas, atornillado en el pedestal derecho del banco, que debía ser retirado tanto por su agresividad estética como por la oxidación de los tornillos de anclaje.

Dorados y policromías

Toda la arquitectura fue dorada y policromada con buena técnica. De los análisis realizados se pudo conocer el desarrollo del proceso: se aplicó primeramente una capa de yeso blanco (en algunas de las juntas y para corregir deterioros naturales de la madera, como grietas, fendas y nudos, se dispusieron puntualmente tiras de lino encoladas con cola de origen animal), sobre él se aplicó el bol, cola de origen animal y por último la lámina de oro. Los estofados con que se enriqueció se desarrollaron a la resina terpénica y aceite secante (resina grasa) y la policromía de las carnaciones de los angelitos tallados en la arquitectura estaba compuesta por pigmentos aglutinados con aceite secante.

En cuanto al estado de conservación se observaron pérdidas irrecuperables e inminente peligro de desprendimiento de la preparación, del oro y de la policromía en diversas zonas. Éstas eran más intensas en el aletón derecho del ático, en la columna izquierda capiteles y en el friso del cuerpo, en los extremos laterales próximos a los muros y en el tercio inferior, especialmente en la base del banco, consecuencia del grado de descomposición que presentaban las capas subyacentes. De naturaleza muy diversa, se apreciaron también golpes, incisiones, rozaduras, zonas con la capa de bol en superficie por desgaste del pan de oro y quemaduras de llama de vela que afectaban incluso a la madera soporte. También se han de significar, en el banco y cuerpo, repintes cromáticamente degradados, realizados con purpurina, que ocultan viejas pérdidas de oro y policromía.



El remate del ático presentaba desajustes en su estructura.



Mutilaciones y piezas semidesprendidas.



Aplique de hierro para colocación de velas atornillado en el pedestal derecho.



Vista general del retablo antes de la intervención.

Fotos: Luis Suárez Saro.

Capas de protección y estrato superficial

Sobre el retablo fue aplicada en su día una capa de protección consistente en una goma laca que, con el paso del tiempo, envejeció mostrándose oxidada, quebradiza y amarillenta, modificando el tono original del oro y de los colores subyacentes.

Asimismo se había depositado sobre todo el conjunto un estrato superficial constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza, polvo, humos, restos de cera, excrementos de insecto, telas de araña, etc.

Imágenes y relieve

Talladas en madera de nogal y policromadas como el resto del retablo, con pigmentos al aceite en las carnaciones y los ropajes y atributos estofados sobre oro, el estado de conservación era diferente entre unas y otras.

La Asunción y San Juan presentaban ataques puntuales de larvas de insectos xilófagos (anobium punctatum), pequeñas mutilaciones en los soportes y en los dedos de las manos, pérdida del atributo de San Juan, pérdidas y desprendimientos de la policromía en ocasiones ocultos por repintes cromáticamente degradados, envejecimiento de la capa de protección, golpes e incisiones de escasa importancia, estrato superficial constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza y salpicaduras de cera de velas.

El relieve de Santiago Matamoros, además de los deterioros de las tallas comentados anteriormente, padeció un intenso ataque de larvas de insecto xilófago de la familia de los anobium punctatum que había desintegrado el fondo izquierdo del relieve (éste había sido sustituido antes de la intervención por un tablero de madera de castaño) y parcialmente el cuerpo del moro yacente dispuesto en la zona inferior izquierda, así como la grupa y patas traseras del caballo. Conservaba, además, la capa de preparación muy degradada y descohesionada, lo que provocó importantes pérdidas de policromía.





Arriba, imagen de San Juan. Presentaba ataques de insectos xilófagos, pequeñas mutilaciones y pérdidas y desprendimientos de la policromía. A la derecha, relieve de Santiago Matamoros muy deteriorado. Fotos: Luis Suárez Saro.

La imagen de Santiago, sin embargo, no presentaba problemas en el soporte. Los daños más significativos se manifestaban en las capas de preparación que se encontraban desprendidas y en la policromía, en estado pulverulento y con numerosas lagunas. Sobre la capa de protección, envejecida y oxidada, se habían aplicado numerosos repintes que ocultando lagunas subyacentes invadían también la policromía original.

San José tampoco presentaba problemas en el soporte pero se conservaba íntegramente repolicromado, ocultando importantes pérdidas de policromía original valoradas entre un 75 y un 85%; de hecho sólo se conservaba policromía en las carnaciones, habiendo sido eliminada la original en los ropajes y nubes.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

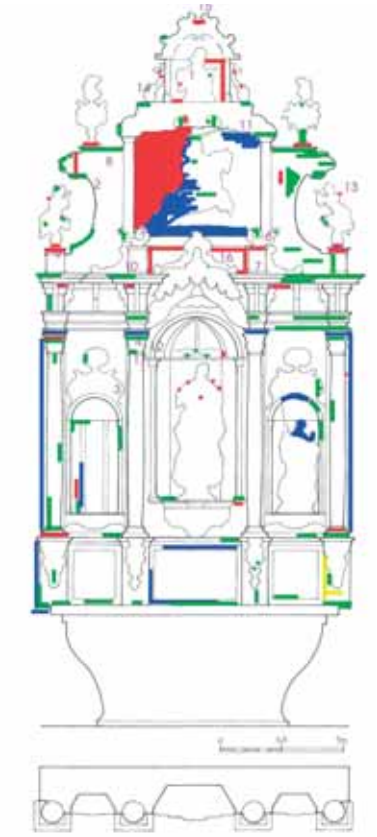
Se llevó a cabo el tratamiento de conservación bajo los criterios de intervención que a continuación se enumeran:

- Devolver a la obra la estabilidad perdida como consecuencia de los deterioros en ella producidos.
- Emplear materiales inocuos, estables y reversibles, sobradamente experimentados y garantizados en el campo de la restauración, que no generasen futuros problemas de conservación ni fueran incompatibles con los materiales originales.
- Eliminar todo añadido no original que no se pudiere considerar como un dato histórico o de valor en la historia de la obra siempre que ello fuera posible, recuperando en superficie la policromía original que se conservase.
- Evitar cualquier reconstrucción formal que pudiese ser interpretada como una falsificación.





Imágenes de San Juan y Santiago Matamoros tras la restauración. Fotos: Luis Suárez Saro.



Pérdidas de materia soporte y desajustes estructurales.

Proliferación de xilófagos, hongos y microorganismos.

Lagunas más significativas de policromía y preparación.

Elementos no originales.

1-2 Piezas sueltas, temporalmente retiradas.

En la página siguiente, vista general del retablo tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.

- Recuperar la visión unitaria de la obra, sin contradecir el punto anterior, es decir, evitando elementos perturbadores.

Antes de comenzar la intervención, se realizaron una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-lab de Madrid para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopia infrarroja por transformada de Furrier sobre muestras tomadas del propio retablo.

Una vez dispuesto el sistema de andamiaje se llevó a cabo el estudio del estado de conservación de los sistemas de fijación y anclaje al muro, con resultados positivos en todas las pruebas de resistencia efectuadas. También se retiraron todas las piezas semidesprendidas, previa numeración y referencia de su ubicación original.

Antes de iniciar el tratamiento, se procedió a la toma de medidas y realización de dibujos y esquemas sobre los que luego se realizarían los mapas de patologías y que serían referencia de la ubicación de las piezas retiradas del retablo para su posterior montaje. También se protegió toda la policromía con riesgo de desprendimiento con papel japonés de 9 y 17 grs. adherido con acril 33 al 8%.

Localizadas todas las zonas del retablo afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos se llevó a cabo la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Mystox LPL, pentaclorofenol 100% concentrado de baja toxicidad, fungicida, bactericida e insecticida no corrosivo diluido al 5% en Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutóxido formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico, inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad. Su particular formulación permitió una óptima penetración del principio activo en la madera (registro Nº 18496). Como medida preventiva fueron aplicados, con brochas y compresor, dos capas de los mismos productos sobre toda la superficie carente de policromía, tanto por el anverso como por el reverso.

Los elementos metálicos (herrajes propios del retablo, oxidados y degradados) se limpiaron superficialmente y se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química. El resto de herrajes añadidos, como el aplique y clavos descritos con anterioridad, fueron retirados con micromotores y herramientas convencionales adecuadas a cada extracción.

Posteriormente se procedió al sentado de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación, aplicando mecánicamente con pincel Acril-33 rebajado en agua (entre el 15 y el 40% en función del estado de conservación de lo estratos), previa inyección de alcohol etílico, para favorecer la apertura de poros y presionando suavemente la policromía con espátulas de madera y apósitos de algodón, cuando el producto estaba "mordiente".

Asegurada la policromía fueron retirados los restos de "serrín" generados por los xilófagos en el interior de la madera, aplicando en los orificios de salida aire comprimido a una presión de entre 0,5 y 2 bares, y se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos la madera había perdido sus características estructurales, mediante la inyección en fases consecutivas de Paraloid B-72 al 5, 7, 10 y 15% en nitrocelulósico químicamente puro.



Catedral de Oviedo





▲ *Imagen de la Asunción antes de la intervención y durante el proceso de limpieza. Fotos: Luis Suárez Saro.*

La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizó en dos fases: una mecánicamente con aspirador y la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en White spirit previo reblandecimiento de las ceras con pistolas de aire caliente graduadas a 50º y la segunda químicamente, empleando alcohol etílico, acetona, tolueno y xileno según zonas.

Los repintes existentes, tanto en los elementos dorados como en los policromados, se eliminaron aplicando con hisopos de algodón dimetil formamida, acetato de amilo y disolvente nitrocelulósico (DAN) en diferentes proporciones sobre oros y estofados y vulpex disuelto en nitrocelulósico (1:4) en las carnaciones. También fue preciso en zonas concretas actuar mecánicamente con bisturí.

Como tratamiento protector hidrófugo, fungicida e insecticida de la madera vista se aplicaron dos manos de Xilamón; la primera "fondo" y a continuación "Xiladecor mate incoloro", producto oleoso que no deja película, penetrando totalmente en la madera y estableciendo una protección "a poro abierto".

Recuperadas las piezas retiradas, tras aplicarles un tratamiento similar al descrito en el resto del retablo, se repusieron en sus ubicaciones originales aprovechando los ensambles y espigas originales cuando fue posible y empleando tornillos y elementos metálicos bicromados y acetato de polivinilo como adhesivo, cuando fue necesario.

La reintegración volumétrica de las zonas más importantes y significativas del soporte desintegradas por los xilófagos se realizó con araldit madera en dos componentes SV/HV 427.

La reintegración neutra y reversible de las lagunas de color se ciñó a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos que, llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales de color rojo indio, estables y reversibles, aglutinados con cola de procedencia animal. Las piezas repuestas de madera se reintegraron cromáticamente con Xiladecor nogal mate (de propiedades iguales al descrito Xiladecor incoloro) y los herrajes propios del retablo con esmalte metálico Hammerite negro forja.

Sobre todas las tallas del retablo se llevó a cabo un tratamiento similar al descrito en el retablo, ajustándose a los mismos criterios y fases de intervención y empleando los mismos materiales, incluidos los disolventes, que fueron diluidos o mezclados en función del estrato a eliminar y de la policromía subyacente. Únicamente los dedos añadidos en ellas fueron reintegrados con pigmentos aglutinados al barniz, 100% estables y reversibles de la marca Maimeri y técnica ilusionista. En la talla de San José se conservó la repolicromía de los ropajes debido a la inexistencia de capas subyacentes y en las carnaciones, por el contrario, se recuperó la policromía original oculta.

Concluyó la intervención protegiendo las zonas policromadas del retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

Texto realizado a partir del informe de restauración de Luis Suárez Saro.

En la página siguiente, imagen de la Asunción tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro. ▸



Catedral de Oviedo



RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA DE LA CATEDRAL

- Intervención subvencionada por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Inversión total: 7.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro

RESEÑA HISTÓRICA

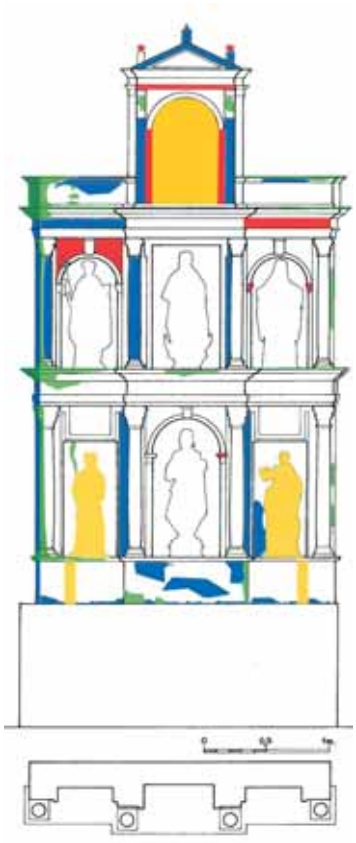
Fecha: 1626
Dimensiones: 4,65 x 2,59 x 0,44 m de fondo

Retablo de estilo clasicista, realizado en 1626 y financiado por don Juan Ruiz de Villar, arcediano de Benavente, como reza en la inscripción que recorre el friso del segundo piso.

Se compone de banco, dos pisos y ático, estructurados en tres calles, la central ligeramente saliente. Los aletones del ático han desparecido y los pisos se organizan con columnas corintias el primero y compuestas el segundo.

Las hornacinas de la calle central están ocupadas de abajo a arriba por las imágenes de San Juan Bautista, la Inmaculada y Cristo crucificado; en las de la calle izquierda y siguiendo el mismo orden tenemos a San Francisco y Santo Domingo; y en la de la derecha a San Ignacio y San Benito. De ellas, únicamente serían originales del retablo las de San Juan, la Inmaculada, Santo Domingo y San Benito.

El retablo se enriquece con relieves en el banco y ático en los que se representan los santos Serrano, Julián, Eulalia, Ildefonso, Lucrecia, Eulogio y Vicente en el primero y los Padres de la Iglesia latina, San Gregorio, San Agustín, San Ambrosio y San Jerónimo en el segundo.



Pérdidas de materia soporte y desajustes estructurales.

Proliferación de xilófagos, hongos y microorganismos.

Lagunas más significativas de policromía y preparación.

Elementos no originales.

1-2 Piezas sueltas, temporalmente retiradas.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Arquitectura-soporte

El armazón del retablo es de madera y se encontraba ligeramente separado del muro trasero (entre 5 y 30 cm). Se apoya sobre un altar de piedra recubierto de madera y se fija internamente al muro mediante un sistema de puntales metálicos ubicados en las separaciones de los pisos y en el remate del ático.

Su estado de conservación era en general bueno, superando positivamente las pruebas de resistencia efectuadas; sin embargo, las tablas que componen el friso del segundo piso y todas las que constituyen el ático, estaban afectadas por un intenso ataque de insectos xilófagos que había ocasionado en el soporte lagunas de dimensiones considerables, por lo que de no haber actuado sobre ellas podría haberse producido el desplome del mismo. Como consecuencia del ataque de larvas de insecto xilófago y hongos de pudrición también se había debilitado la tabla base en contacto con el altar de piedra, donde se apoya todo el retablo, si bien en este caso afectaba únicamente a las zonas más externas del tercio izquierdo de dicha tabla.

El remate del ático presentaba desajustes en su estructura.

En la página siguiente, vista general del retablo tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.



La arquitectura está tallada en madera de nogal (y en castaño algunos de los elementos que participan a su vez del armazón). Presentaba ataque generalizado de larvas de insecto xilófago (de la familia de los anobium) que había mermado enormemente la estructura de la madera llegando a la desintegración de algunas de las cornisas y volúmenes decorativos. Los más dañinos se encontraban en el ático, friso y hornacinas del segundo piso y a lo largo de la calle izquierda. La proliferación de hongos de pudrición y microorganismos quedaba especialmente patente en las zonas más cercanas a los muros y en contacto con el altar.

También se habían observado mutilaciones y piezas semidesprendidas en elementos ornamentales de diferentes tamaños, así como la pérdida de los aletones, del fondo de la hornacina y de las columnillas laterales de ésta en el ático. El fondo de la hornacina del ático había sido sustituido por un tablero de conglomerado cubierto por un tapiz bordado de color granate.

Se apreciaban también incisiones producidas por elementos metálicos en las columnas que flanquean la hornacina de San Juan (clavos de hierro forjado), unos habían sido extraídos y otros permanecían oxidados y deteriorados incrustados en la madera.



▲ *Ataque de larvas de insecto xilófago en el friso del segundo piso. Foto: Luis Suárez Saro.*

Dorados y policromías

Toda la arquitectura fue dorada y policromada con buena técnica. Los análisis efectuados permitieron conocer el desarrollo de este proceso; primero se aplicó una capa de yeso blanco (en algunas de las juntas y para corregir deterioros naturales de la madera, como grietas, fendas y nudos, se disponen puntualmente tiras de lino encoladas con cola de origen animal), sobre esta capa se aplica el bol, cola de origen animal, y por último la lámina de oro; los estofados con que se enriquece se desarrollan a la resina terpénica y aceite secante (resina grasa) y la policromía de las carnaciones de los relieves está compuesta por pigmentos aglutinados con aceite secante.

Se observaban pérdidas irrecuperables y un inminente peligro de desprendimiento de la preparación, del oro y de la policromía en diversas zonas, más intensas en la cartela del friso del segundo piso, en los extremos laterales (próximos a los muros) y en el tercio inferior, especialmente en los relieves del banco, consecuencia del grado de descomposición que presentaban las capas subyacentes. De naturaleza muy diversa, se apreciaban también golpes, incisiones, rozaduras, zonas con la capa de bol en superficie por desgaste del pan de oro y quemaduras por llama de vela que afectaron incluso a la madera soporte. También se significaban, en el banco y primer cuerpo, repintes cromáticamente degradados, realizados con purpurina, que ocultaban viejas pérdidas de oro y policromía.

Capas de protección y estrato superficial

Sobre el retablo fue aplicada en su día una capa de protección, consistente en un barniz o goma laca, que con el tiempo había envejecido mostrándose oxidada, quebradiza y amarillenta, modificando el tono original del oro y de los colores subyacentes.

También se había depositado sobre todo el conjunto un estrato superficial constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza, polvo, humos, restos de cera, excrementos de insecto, telas de araña, etc.

Existían dos apliques de hierro, para la colocación de velas, atornillados en los extremos del banco, que debían ser retirados tanto por su agresividad estética, como por la oxidación de los tornillos de anclaje.

Imágenes

Talladas y policromadas en madera de nogal, su estado de conservación era diferente. El estado del Cristo, la Inmaculada, San Juan, San Francisco y San Ignacio era satisfactorio, con ataques puntuales de larvas de insectos xilófagos (anobium) pequeñas mutilaciones en los soportes y de ciertos dedos de las manos, pérdida de alguno de los atributos (las Cruces de San Juan y San Francisco, y el disco de San Ignacio), pérdidas y desprendimientos de la policromía en ocasiones ocultos por repintes cromáticamente degradados, envejecimiento de la capa de protección, golpes e incisiones de escasa importancia y estrato superficial constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza y salpicaduras de cera de velas.

Santo Domingo y San Benito, además de los deterioros comentados en el resto de las imágenes, conservaban la capa de preparación muy degradada y descohesionada, lo que provocó importantes pérdidas de policromía que podían valorarse entre un 15 y un 25 % respectivamente.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Se llevó a cabo el siguiente tratamiento de conservación bajo los criterios de intervención que a continuación se enumeran:

- Devolver a la obra la estabilidad perdida como consecuencia de los deterioros en ella producidos.
- Emplear materiales inocuos, estables y reversibles, sobradamente experimentados y garantizados en el campo de la restauración, que no generasen futuros problemas de conservación.
- Eliminar todo añadido no original siempre que ello fuera posible, recuperando en superficie la policromía original que se conservase.
- Evitar cualquier reconstrucción formal que pudiese ser interpretada como una falsificación del estado de conservación actual de la obra.
- Recuperar la visión unitaria de la obra, sin contradecir el punto anterior, es decir, evitando elementos perturbadores.



Inscripción del friso del segundo piso una vez restaurada. Foto: Luis Suárez Saro.

Antes de la intervención, se realizaron una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-lab de Madrid para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopia infrarroja por transformada de Furrier, sobre muestras tomadas del propio retablo. Una vez dispuesto el sistema de andamiaje se llevó a cabo el estudio del estado de conservación de los sistemas de fijación y anclaje al muro, con resultados positivos en todas las pruebas de resistencia efectuadas. También se retiraron todas las piezas semidesprendidas, previa numeración y referencia de su ubicación original.

Antes de iniciar el tratamiento, se procedió a la toma de medidas y realización de dibujos y esquemas sobre los que luego se realizarían los mapas de patologías, que serían los referentes para la ubicación de las piezas retiradas del retablo con vistas a su posterior montaje. También se protegió toda la policromía con riesgo de desprendimiento con papel japonés de 9 y 17 grs. adherido con acril 33 al 8%.

Una vez localizadas todas las zonas del retablo afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos, se procedió a la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Mystox LPL, pentaclorofenol 100%

concentrado de baja toxicidad, fungicida, bactericida e insecticida no corrosivo diluido al 5% en Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutóxido formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico, inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad. Su particular formulación permitió una óptima penetración del principio activo en la madera (registro nº 18496). Como medida preventiva se aplicaron con brochas y compresor dos capas de los mismos productos sobre toda la superficie carente de policromía, tanto por el anverso como por el reverso.

Los elementos metálicos, herrajes propios del retablo, oxidados y degradados, se limpiaron superficialmente y se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química. El resto de herrajes añadidos, como los apliques y clavos descritos con anterioridad, fueron retirados con micromotores y herramientas convencionales adecuadas a cada extracción.

Posteriormente se procedió al sentado de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación, aplicando mecánicamente con pincel Acril-33 rebajado en agua (entre el 15 y el 50% en función del estado de conservación de lo estratos) y presionando suavemente la policromía con espátulas de madera, cuando el producto estaba "mordiente".

Asegurada la policromía fueron retirados los restos de "serrín" generados por los xilófagos en el interior de la madera aplicando en los orificios de salida aire comprimido a una presión de entre 0,5 y 2 bares, y se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos la madera había perdido sus características estructurales, mediante la inyección en fases consecutivas de Paraloid B-72 al 5, 7, 10 y 15% en nitrocelulósico químicamente puro.



▲ *Proceso de limpieza en la talla de Santo Domingo. Foto: Luis Suárez Saro.*





▲ *Detalle del banco del retablo antes y después de la restauración. Fotos: Luis Suárez Saro.*

La limpieza del estrato superficial y eliminación de la capa de protección degradada se realizó en dos fases: una mecánicamente con aspirador y la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en White spirit previo reblandecimiento de las ceras con pistolas de aire caliente graduadas a 50º y la segunda químicamente, empleando alcohol etílico, acetona, tolueno y xileno según zonas.

Los repintes existentes, tanto en los elementos dorados como en los policromados se eliminaron aplicando con hisopos de algodón, dimetil formamida, acetato de amilo y disolvente nitrocelulósico (DAN) en diferentes combinaciones y proporciones. También fue preciso en zonas concretas actuar mecánicamente con bisturí.

Como tratamiento protector hidrófugo, fungicida e insecticida de la madera vista se aplicaron dos manos de Xilamón; la primera "fondo" y a continuación "Xiladecor mate incoloro", producto oleoso que no deja película, penetrando totalmente en la madera y estableciendo una protección "a poro abierto".

Recuperadas las piezas retiradas, tras aplicarles un tratamiento similar al descrito en el resto del retablo, se repusieron en sus ubicaciones originales aprovechando los ensambles y espigas originales cuando fue posible y empleando tornillos y elementos metálicos bicromados y acetato de polivinilo como adhesivo, cuando se necesitó. Con el mismo criterio se fijaron los elementos rehechos en madera seca de pino, pilastras interiores y fondo de la hornacina del ático y cornisillas internas de la hornacina de San Benito.

Caso particular fue el del tramo de cartela ubicado en el friso del segundo piso sobre la hornacina de San Benito, en el cual debido a la degradación de la madera soporte, se decidió recuperar las capas de preparación y policromía y fijarlas sobre una nueva tabla de madera de pino previamente tra-



▲ *Detalle de la parte superior de la hornacina de San Benito tras el sentado de oros y de la policromía. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *San Juan Bautista durante el proceso de limpieza. Fotos: Luis Suárez Saro.*

tada, empleando como adhesivo beva film. Para su fijación en el retablo se reaprovecharon las cajas originales de ensamble.

La reintegración volumétrica de las zonas más importantes y significativas del soporte desintegradas por los xilófagos se realizó con araldit madera en dos componentes SV/HV 427.

La reintegración neutra y reversible de las lagunas de color se ciñó a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos que, llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales de color rojo indio, estables y reversibles, aglutinados con cola de procedencia animal. Las piezas repuestas de madera se reintegraron cromáticamente con Xiladecor nogal mate (de propiedades iguales al descrito Xiladecor incoloro) y los herrajes propios del retablo con esmalte metálico Hammerite negro forja.

Sobre todas las tallas del retablo se llevó a cabo un tratamiento similar al descrito en el retablo, ajustándose a los mismos criterios y fases de intervención y empleando los mismos materiales, incluidos los disolventes, que fueron diluidos o mezclados en función del estrato a eliminar y de la policromía subyacente. Únicamente los dedos añadidos en ellas fueron reintegrados con pigmentos a glutinados al barniz, 100% estables y reversibles de la marca Maimeri y técnica ilusionista.

Concluyó la intervención protegiendo las zonas policromadas del retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

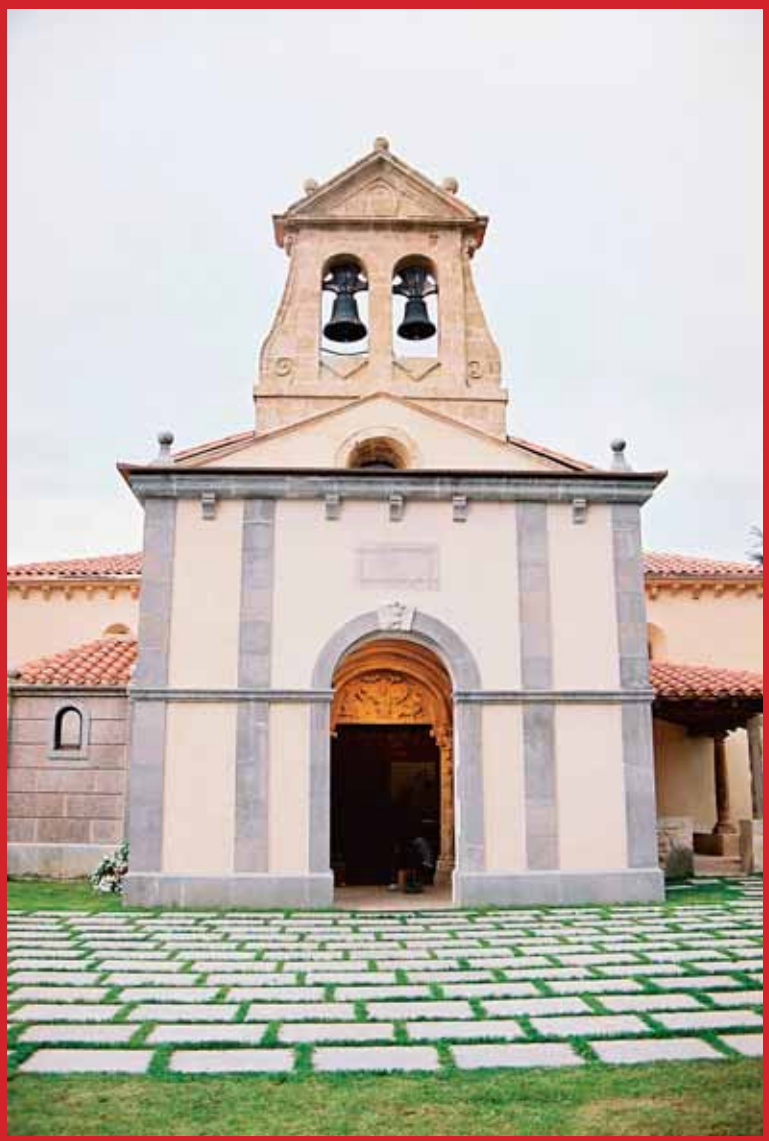
Texto realizado a partir del informe de restauración de Luis Suárez Saro.



Trabajos de limpieza en el rostro del titular del retablo. Foto: Luis Suárez Saro.

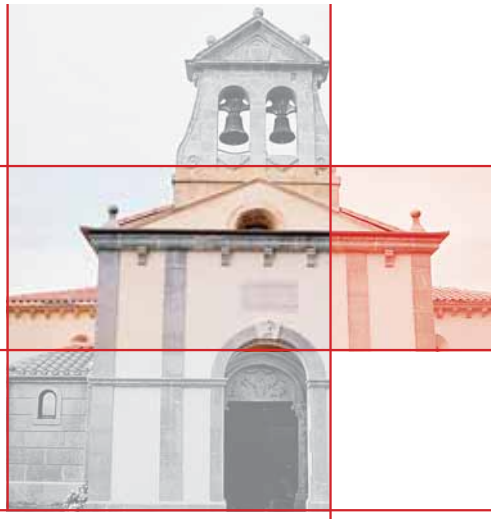


▲ *La talla de San Juan Bautista finalizado el tratamiento de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.*



IGLESIA DE SAN JUAN DE PRIORIO

OVIEDO



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre 2004 y 2006
- Inversión total: 497.310 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Carlos Ignacio Marqués Rodríguez
- Dirección de ejecución: Fernando Martínez Buschek
- Estudios previos y seguimiento petrológico de la intervención: GEA, Asesoría Geológica. Félix Mateos Redondo, Araceli Rojo Álvarez y Luis Valdeón Menéndez
- Historiadora del Arte responsable de la realización de la memoria histórico-artística: Isabel Ruíz de la Peña González
- Arqueólogo responsable del seguimiento de las obras: Sergio Ríos
- Estudio petrológico: GEA, Asesoría Geológica
- Estudio de las pinturas murales y estucos: Estudio de Restauración Jesús Puras
- Empresa contratista: Artemón, S. A.

RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de San Juan de Priorio fue declarada Bien de Interés Cultural en 1965. Está situada en el concejo de Oviedo y es una fundación altomedieval respecto a la cual existen referencias documentales ya desde finales del siglo XI. Este templo llegará a ser cabeza de una feligresía en la que se incluían núcleos como Las Caldas, Piñera, Casielles o Priorio.

Los restos más antiguos que se conservan en la actual fábrica de San Juan de Priorio datan de finales del siglo XII, cuando se levanta una típica iglesia románica, orientada al oeste, con una nave rectangular cubierta a doble vertiente cuyos muros se estrechaban a la altura del arco triunfal para dar paso a una cabecera configurada por un tramo recto que precede al ábside semicircular.

A esta fábrica inicial se le fueron superponiendo y añadiendo diversos elementos en las épocas moderna y contemporánea, hasta dar lugar a la configuración actual del templo.

De la etapa románica inicial se conserva la nave y la cabecera, así como la portada occidental y el arco triunfal. La portada, actualmente enmascarada por un pórtico, contiene un rico conjunto escultórico, tanto en sus cuatro arquivoltas como en los fustes de las columnas o en el tímpano, que es el único esculpido en el Románico asturiano.

Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez.



▲ *Exterior del templo antes de la intervención. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez.*

Durante los siglos XVII y XVIII la iglesia sufre las primeras grandes transformaciones con los añadidos de la espadaña que remata el imafronte, el del pórtico sur y el de las dos sacristías adosadas al ábside. Estas dos sacristías se techan a triple vertiente, a una altura muy inferior a la del ábside. Se trata de estancias rectangulares que flanquean el tramo recto previo al ábside.

En los siglos XIX y XX se edifican las capillas del tramo oriental de la nave (capillas de perímetro cuadrado, abierto al ámbito que precede al arco triunfal de la nave de la iglesia y cubiertas a tres aguas a la misma altura que la nave); el pórtico occidental (a dos aguas) y el baptisterio (de planta semioctogonal y tejado piramidal, de escasa altura, que se corresponde en el flanco opuesto con el pórtico cubierto), trasladándose el cabildo antiguo al exterior sur de la nave.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Partiendo de un exhaustivo reconocimiento de la realidad física del monumento la restauración tuvo dos objetivos generales:

- Mantener la integridad formal de la construcción tal y como se conocía, intentando recuperar y poner en valor determinados aspectos que se habían visto alterados en el transcurso de la historia.
- Subsanar las deficiencias constructivas que ponían en peligro la adecuada conservación, incidiendo en una mejora de la funcionalidad del templo.

Las actuaciones acometidas fueron las siguientes:

Cubierta

Se restituyó la escala espacial de la nave románica, alterada por la solución del cielo raso. A la vista del precario estado de conservación que presentaba la estructura de cubierta se proyectó una nueva armadura de madera vista desde el interior, compuesta sobre claves constructiva analógicas, procurando respetar en lo posible la anterior distribución de carga sobre las fábricas. Dicha intervención permitió liberar en su totalidad el lienzo del arco triunfal, parcialmente oculto por encima de un falso techo.





▲▼ *Obras de construcción de la nueva cubierta. Fotos: Carlos I. Marqués Rodríguez.*

Se renovó la armadura estructural de las capillas, igualando la cota de cumbrera con la de la nave. Igualmente se procedió a la renovación de la armadura estructural del ábside, sacristías, baptisterio, pórtico sur y pórtico oeste. En este último caso se modificaron las condiciones de contacto con el imafronte, sustituyendo el forjado metálico previo por uno de madera, poniendo en práctica una solución constructiva no perceptible que evita el apoyo sobre la cornisa románica y por tanto la transmisión de esfuerzos sobre la portada. Se implantó nueva teja cerámica curva sobre la nave, ábside, crucero, baptisterio y pórtico sur, así como un nuevo material de cobertura (el cobre) en aquellas partes del edificio donde la teja no aseguraba la estanquidad ni la correcta evacuación de aguas debido a la geometría o la situación del espacio a cubrir. Esta solución se aplicó al pórtico oeste, a las sacristías y a la zona de los nichos, consiguiendo en todos los casos escorrentías con recorridos mínimos de evacuación dirigidos hacia el perímetro de la planta.

Se procedió a la construcción de un nuevo acceso a la cubierta y a la plataforma de servicio del campanario.

Tratamiento y conservación de la piedra

Se restauraron las tallas de piedra del imafronte, las arquivoltas, las cornisas, el lienzo del arco triunfal, los canecillos del ábside y nave central y el resto de sillerías sin revestir pertenecientes al edificio románico. Esta actuación se

fundamentó en los resultados del estudio petrológico realizado por GEA, Asesoría Geológica, que luego se pasa a resumir.

Cerramientos y fachadas

Se aplicó un nuevo acabado en los paramentos eliminando las sucesivas capas de pintura y eliminando los enfoscados de base, elaborados con cemento gris, con un elevado contenido en sales solubles y unificando las texturas, en la búsqueda de una neutralidad desde el punto de vista cromático.

Revestimientos interiores

Renovación del pavimento en las sacristías y sustitución de entarimados en nave y tribuna.

Carpinterías

Restauración de las carpinterías con valor testimonial y artesanal que mantenían un aceptable grado de adecuación formal y funcional al hueco en el que se insertaban. Renovación de las que no reunían tales condiciones o no se consideraron susceptibles de ser conservadas.

Instalaciones

Instalación de un sistema de calefacción eléctrica tipo folio radiante situado bajo los bancos de la iglesia. Renovación de la instalación eléctrica, implantación de un nuevo sistema de iluminación interior más acorde con los contenidos del edificio, y reforma de la megafonía.



Vista general de las obras de restauración. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez.

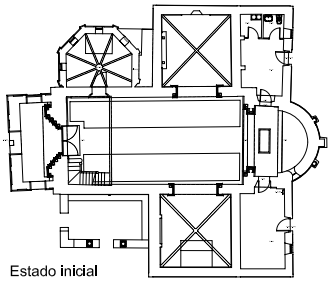
Exterior del templo después de la intervención. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez.



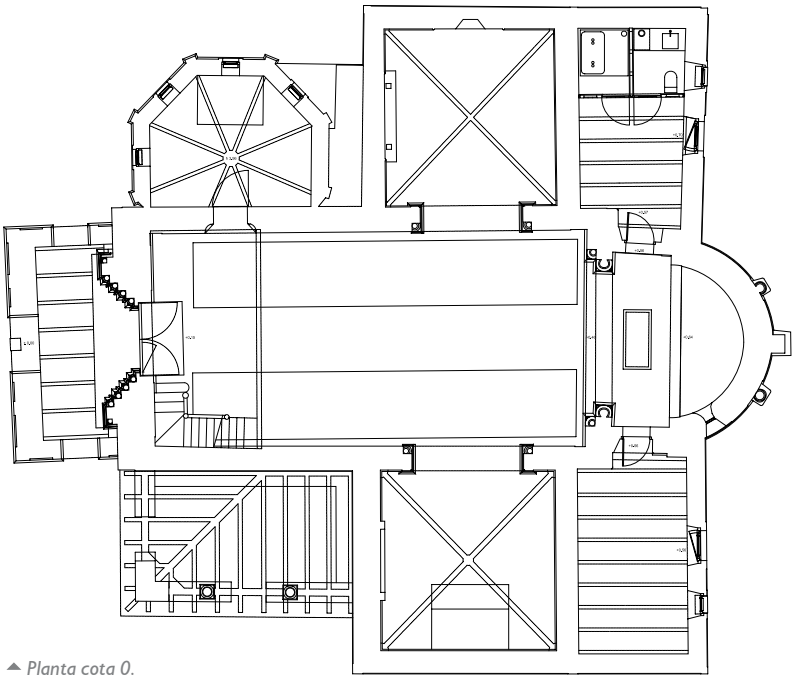
Planos:
Carlos I. Marqués Rodríguez
y Susana Escotet de Juan.



▲ *Alzado este.*



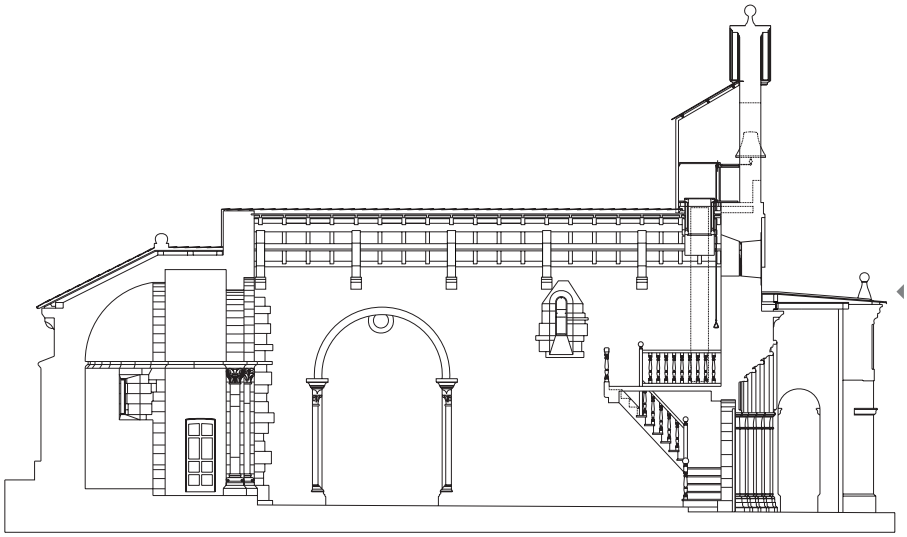
Estado inicial



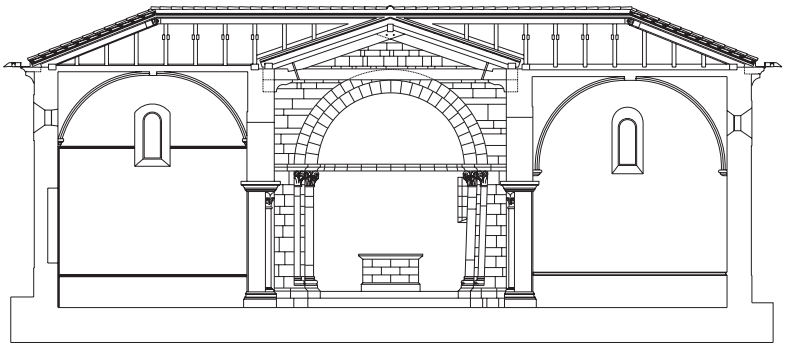
▲ *Planta cota 0.*

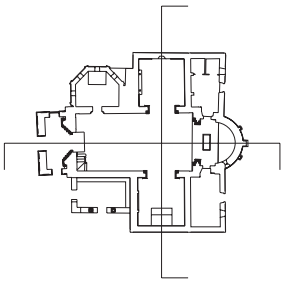


▲ *Alzado oeste.*



◀ *Secciones este-oeste y norte-sur.*







Canecillo, estado inicial. Foto: GEA, Asesoría Geológica.

Adecuación del entorno del templo

Se llevaron a cabo diversas actuaciones para mejorar la calidad ambiental de los espacios que circundan el templo:

- Tratamiento de pavimentos y texturas, definiendo con claridad recorridos de aproximación.
- Eliminación de la acera que bordea el edificio, dado que su presencia, además de producir abundantes salpicaduras que lavaban las partes bajas del paramento, provocaba un innecesario aislamiento que adulteraba la natural relación de la arquitectura con el medio en el que se implanta.
- Tratamiento de las humedades procedentes del terreno mediante la instalación de una red perimetral de drenaje.
- Limpieza, restauración, consolidación y rejuntado del muro perimetral.

ESTUDIO PETROLÓGICO

La empresa GEA, Asesoría Geológica realizó un estudio petrológico y alterológico encaminado a la conservación de los componentes románicos del templo de Priorio.

Se analizan en el estudio los problemas de conservación de estos elementos, todos ellos labrados en piedra de Laspra, caliza dolomítica de edad terciaria que aflora en la periferia de Oviedo y que ha sido muy empleado en los distintos bienes patrimoniales de la capital asturiana.

Es esta piedra de Laspra un material con alta capacidad de absorción de agua, líquida y en forma de vapor, mostrando gran dificultad para evaporarla. En los aspectos relativos a su conservación estas características constituyen un problema suplementario, ya que el mínimo tamaño de poro dificulta enormemente la penetración de cualquier tipo de consolidante, debido a que sus moléculas son de gran tamaño.

Se vió que tres eran los aspectos principales a considerar ante cualquier obra de conservación en San Juan de Priorio:

- La presencia de restos pictóricos en las zonas labradas de la portada y en los canecillos.



Limpieza mediante proyección de microabrasivos. Foto: GEA, Asesoría Geológica.



Adecuación del entorno del templo. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez.

- La abrasión de origen antrópico de la zona de acceso al templo.
- La presencia de fisuras de gran magnitud a ambos lados de la portada ocasionadas por la instalación de un pesado pórtico sobre la cornisa románica.

En función de estos aspectos se realizaron unas sugerencias de intervención en la acción de conservación sobre la piedra que se acometió con posterioridad.

Seguimiento petrológico de la intervención

Al inicio de la restauración de la iglesia se complementan los estudios petrológicos realizados con anterioridad y se realiza un control de posibles movimientos estructurales durante la intervención, mediante la colocación de fisurómetros.

De los estudios se deduce que existen una serie de canecillos originales labrados en piedra de Laspra y otros, réplicas de los anteriores, elaborados con un mortero moderno.

El estado de conservación de los canecillos originales era muy desigual. Unos estaban relativamente bien conservados y presentaban restos de una pátina histórica elaborada a base de yeso y pigmentos minerales de hierro, y otros presentaban un avanzado estado de deterioro con disgregación intergranular, descamaciones y pérdidas de material. El deterioro de estos últimos está relacionado con la pérdida de la cornisa superior y la consiguiente escorrentía de agua de lluvia desde la cubierta.

Existían también pátinas biogénicas, tapizando las superficies pétreas, formadas por una asociación de algas verdes y rojas, en las partes bajas de la portada y por líquenes en las zonas superiores del ábside.

Los canecillos elaborados a base de mortero también presentaban una pátina de entonación elaborada con yeso, cal, silicatos de potasio, aluminio y magnesio y bajas proporciones de hierro. Después de su colocación o en otras restauraciones, tanto los elementos modernos como los antiguos han sido retocados con distintas pátinas artificiales, elaboradas a base de pinturas modernas.



Canecillo, cata de limpieza. Foto: GEA, Asesoría Geológica.



Vista del interior tras la intervención. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez.



Tratamiento biocida de las zonas afectadas por la pátina biogénica. Foto: GEA, Asesoría Geológica.



▲ *Capiteles antes de la limpieza. Foto: GEA, Asesoría Geológica.*

Detalle del pórtico antes de la intervención. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez. ▼



Partiendo de la analítica realizada, las labores de intervención en la iglesia de San Juan de Priorio comenzaron con el saneado y eliminación de los morteros en avanzado estado de deterioro y en situación inestable, para proseguir con la limpieza de los elementos pétreos (portada, canecillos, fábricas exteriores del pórtico adosado a la portada y capilla funeraria de la fachada norte).

Las labores de limpieza se iniciaron con la aplicación de un tratamiento biocida y el cepillado manual de las zonas afectadas por la pátina biogénica. Una vez eliminadas estas pátinas se procedió a la limpieza "sensu stricto". La limpieza de cada unidad ha estado condicionada por el grado de deterioro presente, por el tipo de soporte y por la suciedad a eliminar.

Se han diferenciado varios casos y en cada uno se ha seleccionado un tipo de limpieza diferente. A continuación se exponen los métodos empleados:

- Piedra coherente sin pátina histórica: es el caso de la caliza griotte y la caliza de montaña, presentes en el pórtico adosado a la fachada, y en la capilla del baptisterio. La piedra presentaba un buen estado de conservación pero existían zonas de lavado y zonas protegidas que originaban un ennegrecimiento diferencial. En estas zonas, la limpieza se ha realizado mediante proyección de microabrasivos. El árido elegido después de las pruebas ha sido el silicato de aluminio (Webusiv). El diámetro de boquilla ha sido de 5 cm y la presión de proyección inferior a 1 Kg/cm^2.
- Piedra coherente con pátina histórica y/o pintura ocre y/o restos de mortero de cemento fuertemente adheridos al sustrato: en este caso la limpieza ha sido realizada por métodos manuales mediante el empleo de un bisturí. La limpieza ha consistido en la eliminación de repintes modernos y morteros perjudiciales para la piedra.
- Piedra coherente con pátina histórica y pátina de ennegrecimiento: en estos casos la limpieza se ha realizado mediante microabrasímetro de precisión. El árido empleado ha sido vidrio sódico-cálcico (glassfine), el diámetro en boquilla de 2 mm y la presión de proyección inferior a 0,25 Kg/cm^2.

Antes de proceder a la limpieza se realizaron una serie de catas para corroborar la bondad del método.

Otras de las labores realizadas durante esta intervención ha sido la reposición con piedra que han afectado al suelo de las sacristías, a algunas piezas de la nave central y al solado del pórtico sur. La piedra empleada en las reposiciones ha sido la "piedra de la Floresta". También se ha colocado un pavimento exterior desconcertado de caliza de Calatorao (Zaragoza)

Estudio sobre los estucados y pinturas murales del templo

Se disponía, en el momento de la realización de este estudio, de escasos vestigios de guarnecidos exteriores y estucados interiores, todos ellos de evidente carácter cromático, y que hubiesen permanecido resistentes a la incuria y subsistido a intervenciones previas carentes de criterio y método. Aún así eran suficientes para tener una idea, incluso precisa, de los acabados y coloraciones exteriores que se daban en el templo, producto de una estética muy concreta y no de sucesivas o caprichosas interpretaciones cromáticas del edificio.

El estudio se centró en los estucados y revocos accesibles y en los recónditos o subyacentes a estructuras.

En el exterior, a pesar de gruesos enfoscados recientes, se preservaban en los paramentos y en los elementos pétreos restos cromáticos interesan-

tes que aportaban los mínimos datos para reconstruir el revestimiento original del templo románico. En el interior se apreciaban guarnecidos y encalados restos cromáticos en toda la cabecera, naves y capillas colaterales, con acabados al temple y cal en blanco.

Casi todos los paramentos del conjunto mantenían revestimientos con acabados cromáticos de distintos momentos, casi todos contemporáneos y de distinta índole, ocultos por repintados y encalados.

Las representaciones cromáticas halladas se reducen a policromados en la portada oeste y ornamentaciones geométricas complementando o en dependencia de los elementos tallados y de la arquitectura, salvo los factibles paneles románicos que se pudieron mantener en los paramentos y bóvedas de la cabecera.

De los análisis realizados en la fábrica del templo se deduce que el mismo estuvo totalmente policromado en todo su exterior en un momento inmediatamente posterior a su construcción, cubriendo por tanto sillería, esquinales y ornamentación escultórica pétrea, con el color ocre amarillo generalizado a toda la superficie y paramentos, incluso hasta la portada, mientras que se combinaba algún elemento estructural o decorativo, como las metopas, capiteles, etc., en rojo siena, que posteriormente se repinta con una pátina ocre generalizada a toda la superficie.

A este mismo momento inicial se deberían los revestimientos de los paramentos exteriores, con el mismo acabado en ocre amarillo. Básicamente regularizan las piezas constructivas, atenuando las deformaciones de la fábrica y elementos pétreos de la fachada, alisando los paramentos y sirviendo de base o substrato a un enlucido casi imperceptible sobre el que se dispone en principio una fina pasta monocromática de este tono bastante intenso.

Por otra parte, se aplica un color ocre amarillo a la superficie de las plementerías, en época barroca. Este revestimiento mural se realiza con el mismo procedimiento pictórico, el apresto seco, es decir, el derivado de la utilización del hidróxido cálcico o cal apagada como aglutinante, en mezcla directa con el pigmento, técnica de herencia clásica que no es más que una vulgarización del fresco, al que no tiene nada que envidiar en resistencia y perdurabilidad, permitiendo márgenes temporales de ejecución más amplios.

Esta solución pictórica medieval, prácticamente monocromática en ocre, recabada en edificios religiosos desde el siglo XVI, se generaliza en el XVIII con gran profusión.

Por el interior sólo se detecta este ocre amarillo en las jambas de la portada oeste y sobre el arco triunfal, mientras que la profunda limpieza a la que se somete el resto nos impide detectar la presencia de pigmentaciones. En el cascarón absidial permanecen estratos pictóricos muy degradados que exigen un desencalado minucioso y eliminación de repintes para determinar restos cromáticos de diversa índole que refieren las calas y estratigrafías realizadas.

Seguimiento arqueológico

La actuación arqueológica llevada a cabo en la iglesia de San Juan de Priorio tuvo como principal objetivo detectar y prevenir las afecciones al patrimonio arqueológico que pudieran derivarse de las excavaciones bajo rasante previstas en el proyecto de restauración del templo, redactado por el arquitecto Carlos Marqués Rodríguez.

Concretamente, de las actuaciones recogidas en el citado proyecto, dos eran las que a priori presentaban un mayor riesgo potencial para el patrimonio arqueológico. En el interior del templo, la reforma del pavimento y la instalación de un sistema de calefacción por hilo radiante hacían necesaria



▲ *Capiteles después de la limpieza. Foto: Foto: GEA, Asesoría Geológica.*

Detalle del pórtico después de la intervención. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez. ▼



una excavación de cierta entidad en toda la superficie de la nave. Por su parte en el exterior, el acondicionamiento de un drenaje para evacuar las aguas vertidas por la cubierta precisaba de la apertura de una zanja perimetral en torno al edificio.

Para valorar directamente la incidencia que estas actuaciones pudieran tener sobre los restos arqueológicos del subsuelo se abrieron sendos sondeos en el interior y exterior del templo, concretamente en el esquinal SE de la nave y a los pies del muro testero, además de varias calicatas de pequeñas dimensiones dispuestas a lo largo de todo el recorrido diseñado para la zanja perimetral. El fruto más relevante de estas excavaciones fue la exhumación de varios enterramientos, que de acuerdo a su situación cabe adscribir a diferentes etapas históricas. En el sondeo abierto en la nave se documentaron siete inhumaciones en fosa de Época Moderna, verosímilmente del siglo XVIII. Por su parte, la excavación llevada a cabo en el entorno de la cabecera del edificio puso de manifiesto que la zona conserva en aceptable estado una necrópolis de la Edad Media, de la que se sacaron a la luz cuatro inhumaciones en fosa y seis tumbas de lajas, siendo las primeras cronológicamente más modernas que las segundas.

Texto realizado a partir de la memoria histórico-artística de Isabel Ruiz de la Peña González, del proyecto básico y de ejecución de Carlos Ignacio Marqués Rodríguez, de informe petrológico realizado por la asesoría geológica GEA y del estudio arqueológico de Sergio Ríos.



▲ *Enterramientos sacados a la luz en el transcurso de la intervención arqueológica. Foto: Sergio Ríos.*



▲ *Exterior del templo tras la intervención. Foto: Carlos I. Marqués Rodríguez.*





MONASTERIO DE SAN PELAYO

OVIEDO

El Monasterio de San Pelayo es uno de los cenobios que, junto con el vecino de San Vicente y la Catedral, conformaron la hierópolis altomedieval ovetense. La tradición oral remonta los orígenes de este monasterio a los tiempos de Alfonso II el Casto (791-842), una de cuyas hermanas, Doña Jimena, habría sido la primera abadesa. Sin embargo, la documentación arqueológica y textual lleva hasta el siglo X la fundación de un monasterio que siempre estuvo muy ligado a la propia familia real y a la alta aristocracia asturiana.

Inicialmente bajo la advocación de San Juan Bautista, el monasterio acoge desde finales del siglo X los restos del niño mártir Pelayo (muerto en Córdoba en 925), que dará nombre al cenobio ya en el siglo XI. Los estrechos lazos del monasterio con la monarquía leonesa se concretaron en varias visitas regias, por ejemplo de Fernando I en 1053 o de Alfonso VI en 1075, y en generosas donaciones territoriales a una institución que a lo largo de las edades Media y Moderna se convirtió en una auténtica potencia económica y en el principal monasterio femenino de Asturias.

El Monasterio de San Pelayo se levanta sobre un terreno irregular, adaptándose su estructura al mismo y superando satisfactoriamente las inclinaciones. Al norte limita con la calle de Jovellanos, conservando en ese costado algunos restos de la antigua muralla; al sur comparte muro con la Catedral y el Monasterio de San Vicente; al este ocupa toda la manzana de la calle del Águila y al oeste se sitúa la fachada de la Vicaría en la calle de San Vicente, que constituye el acceso al monasterio. Tiene como complementos la capilla conventual, que se adosa a los muros de la iglesia de la Corte y del propio monasterio, y la torre-campanario, que comparte muros con la capilla, el claustrillo y el coro.

La planta es trapezoidal y se estructura en torno a cuatro patios: el patio de la portería o del antiguo colegio situado al este, el claustro central que sirve de eje regulador ubicado entre la sala capitular y el refectorio, el patio de los carros en el noroeste y la huerta situada al suroeste. En el exterior, las fachadas consiguen crear una unidad de cierre que no deja ver la estructura del interior, pero que por su disposición e intencionalidad contribuyen a crear un aspecto palaciego, más que de edificio religioso. A ello se une el sentido urbanista de la obra, tanto en su organización interna como externa, ya que ante la fachada principal se coloca un espacio despejado y ajardinado que evoca ese carácter palacial mencionado. Finalmente, la cubrición del complejo monacal también da sensación de unidad, se realiza con teja árabe, a excepción de la capilla donde se usa la teja plana.

En cuanto a los elementos que integran la estructura del monasterio, debe mencionarse, aparte de los patios, las dependencias correspondientes a la zona de clausura. Se trata del claustrillo, el refectorio, la sala capitular, las cocinas y

Foto: Jaime Santullano.

las celdas, mientras que en la calle del Águila se sitúa el Archivo Histórico de Asturias (a la espera de trasladarse a su nueva sede en la antigua Cárcel correccional de Oviedo) y en la fachada de la Vicaría, la portería y los locutorios, además de la hospedería del monasterio, para la que recientemente se remodeló y amplió el antiguo colegio mayor.

Las constantes reformas y ampliaciones que experimentó el Monasterio de San Pelayo en los siglos XVI y XVII, consecuencia de un momento de especial esplendor económico del cenobio, provocaron que sólo se conservara de la fábrica medieval el claustrillo, probable resto del pórtico-panteón que estuvo adosado al primitivo templo prerrománico y donde se veneraban las reliquias de San Pelayo; había sido edificado en 1053 con el patrocinio del rey Fernando I de León y de su esposa Doña Sancha, constituyendo una de las primeras muestras de arquitectura románica en el reino astur-leonés, relacionado, por tanto, con el Panteón Real de San Isidoro (León) y con la Colegiata de San Pedro de Teverga.

La iglesia conventual, retranqueada y a la que se accede a través de una escalinata, se debe a un proyecto de Leonardo de la Cajiga y Diego de Villa en 1592-1601; es de nave única y con una fachada del más depurado clasicismo herreriano. Arruinado este templo en la Revolución de 1934, fue totalmente reconstruido en 1953; en el coro de monjas, tras el altar, se encuentra la sillería del monasterio de San Vicente, con relieves de santos de la orden benedictina, obra de comienzos del siglo XVII. De 1654, es la elegante torre campanario, una de las primeras muestras de la arquitectura barroca ovetense, erigida por Bartolomé y su hijo Melchor de Velasco quienes, con la calada flecha de remate, intentaron remedar el perfil gótico de la aguja de la vecina torre de la catedral.

De trascendental importancia para la arquitectura barroca asturiana fue el edificio de la Vicaría, proyectado por el benedictino fray Pedro Martínez de Cardeña en 1703, para residencia de "los mayordomos y vicarios que son o fueren de este monasterio"; nos hallamos ante un bloque de apariencia palaciega, con una plaza urbanizada y explanada para procurar la perspectiva que ahora tiene. La fachada es un frontispicio columnario, con tres órdenes superpuestos, de proyección piramidal, con manifiesto sentido claroscurista y decorativo; reemplazó a la antigua portería una sencilla fachada de cantería a fines del siglo XVI. Previamente, en 1694, se había iniciado la renovación total de las dependencias conventuales por los arquitectos, fray Gaspar Ladrón de Guevara y Gregorio de la Roza: de esta etapa son los dos patios, refectorio, capítulo y escalera de acceso al piso del claustro de un estilo barroco monumental.

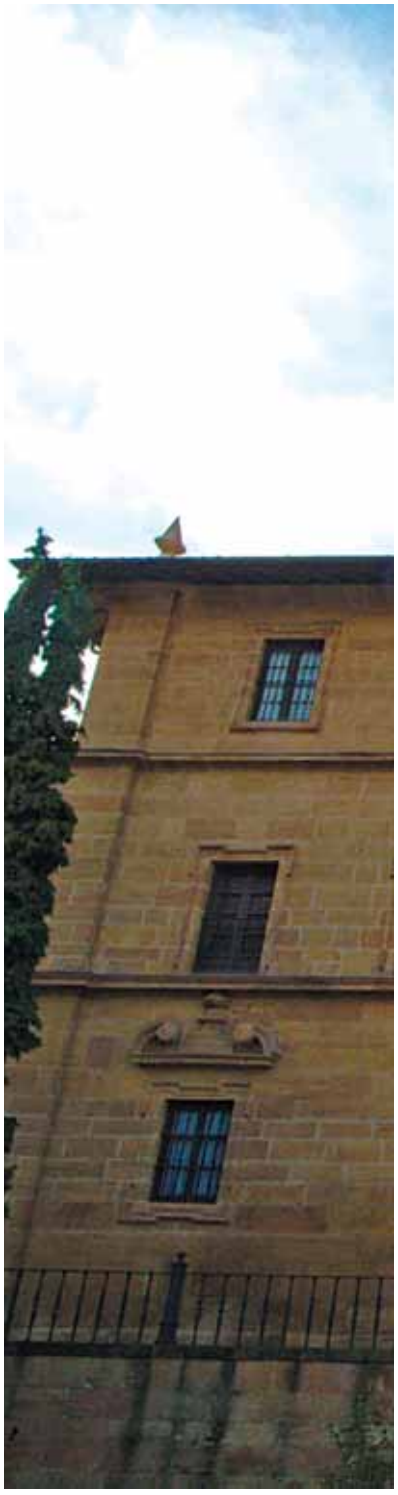
Plan de intervenciones en el Monasterio de San Pelayo

Con la intención de disponer de un documento de referencia, a modo de un Plan Director, la Consejería de Cultura encargó en 1999 la redacción de un Proyecto Básico de Restauración del Monasterio de San Pelayo, elaborado por los arquitectos Javier Hernández Cabezudo y Juan González Moriyón. Este texto permitió sistematizar el conocimiento de tan complejo conjunto edificado, ya que si bien eran numerosas las referencias documentales sobre el Monasterio, existía poca documentación gráfica e informaciones sistematizadas relativas al estado de conservación de sus diferentes elementos integrantes.

El Proyecto evaluaba las zonas más dañadas y con mayor necesidad de intervención del Monasterio, desarrollando soluciones técnicas adecuadas a cada una de estas áreas, y proponiendo un plan de etapas para su estudio y programación.

Fruto del mismo ha sido el desarrollo a lo largo de los últimos años de un completo proceso de restauración de diversos elementos del Monasterio, como es el caso del claustro, la fachada a la calle de San Vicente, la torre o la capilla del Santísimo. Estas dos últimas actuaciones fueron financiadas íntegramente por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, contándose para el resto con la colaboración del Ministerio de Cultura y de Cajastur. Igualmente, se ha seguido profundizando en el conocimiento del Monasterio, mediante la realización de diferentes estudios históricos.

Datos históricos extraídos de la memoria realizada por Amparo Fernández López.



▲ *Fachada principal. Foto: Jaime Santullano.*





CUBIERTA Y LINTERNA DE LA CAPILLA DEL MONASTERIO DE SAN PELAYO

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2004-2005
- Inversión: 132.267,89 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Javier Hernández Cabezudo
- Arquitecto colaborador: Juan González Moriyón
- Dirección de ejecución: Eduardo Bárzana Coca
- Arqueólogos responsables del seguimiento de las obras: Rubén Montes López y Susana Hevia González
- Historiadora del Arte: Yayoi Kawamura
- Empresa contratista: Artemón, Técnicas de Arquitectura Monumental

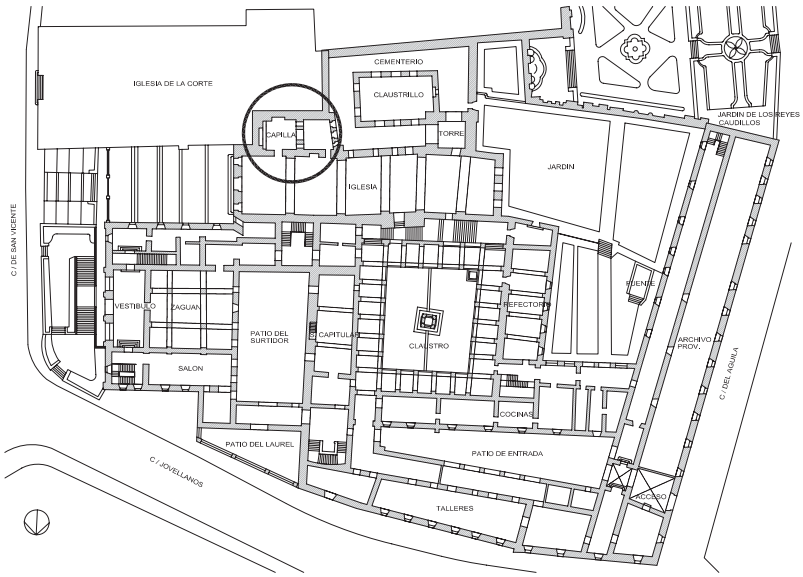
RESEÑA HISTÓRICA

La Capilla del Santísimo se sitúa en el lado sur de la iglesia del monasterio de San Pelayo, adosada al primer tramo desde la entrada de la misma. Asimismo, ocupa la esquina formada entre el presbiterio y el transepto norte de la vecina iglesia parroquial de Santa María de la Corte, antigua iglesia del monasterio benedictino de San Vicente. Esta capilla, en su origen, se edificó como sacristía, pues antes de la destrucción de la iglesia durante la Revolución de 1934 la dirección del culto era contraria de la actual.

La planta de la capilla es cuadrada, cubierta con una cúpula de media naranja rematada con una linterna, o coincidiendo la crujía con el primer

Vista de la linterna desde el claustrillo. Foto: Yayoi Kawamura.





Situación de la Capilla del Santísimo en el Monasterio de San Pelayo.

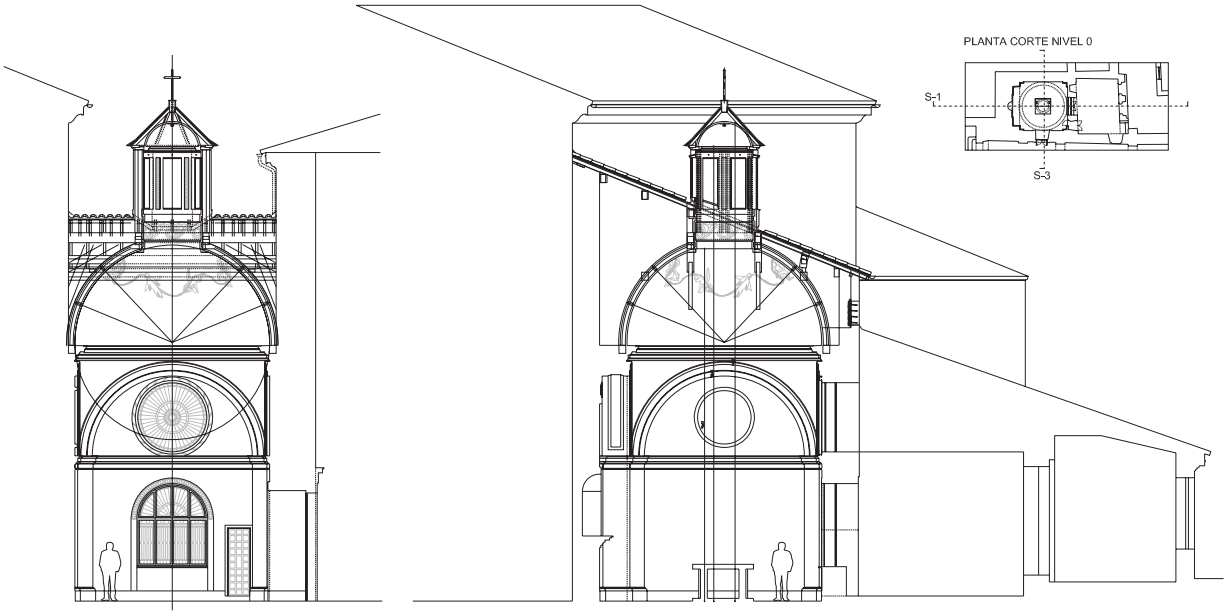
tramo de la iglesia. El espacio es de proporción esbelta (respecto al lado del cuadrado, la altura de la cúpula es dos veces y media). La cúpula es de escayola, tipo encamonada, y totalmente enmascarada por el exterior, cubierta de un tejado a una sola agua que conduce la lluvia hacia el claustrillo (oeste). En el lado norte se comunica con la iglesia a través de una puerta adintelada y aprovecha el muro de la iglesia (construida anteriormente, en 1592) de esta zona como cierre. En el lado este y el lado sur, la capilla se adosa al muro de la iglesia de Santa María de la Corte. En el lado oste la capilla tiene su propia pared, en medio de la cual se abre un arco de medio punto, que comunica la capilla con la zona del claustrillo.

En el interior de la capilla, en el lado este, se halla un arco toral rehundido respecto a la planta cuadrada y en medio de este lienzo se halla un pequeño nicho. En cada uno de los otros tres lados se proyecta un arco de medio punto de la misma traza, sin rehundimiento. Estos arcos forman pechinas entre ellos en las esquinas. En el nivel de la imposta recorre un friso doble todo el contorno de la capilla, excepto el lado este, donde se halla el mencionado nicho en el medio. El friso es un fino trabajo de ovas y hojas de acanto. El lienzo este tiene un tratamiento diferenciado. Allí se forma un arco toral y el friso no continúa, como se ha señalado, proyectándose una especie de arco de triunfo dentro del arco toral, hecho de sillar, con decoración de placas alargadas rehundidas cuyo borde está decorado con motivos vegetales. En los lienzos norte y sur, encima del friso se proyecta un gran óculo ciego y en el muro oeste se abre un rosetón grande con un trabajo de escayola imitando rejería.

Una cornisa circular saliente decorada de finos dentados forma el anillo de la cúpula, desarrollándose encima la media naranja hecha de escayola, sujeta por el extradós a base de un andamiaje de madera y yeso que sirve de tirante para sujetar la cúpula desde el tejado (cúpula encamonada). En medio de la cúpula se eleva una linterna cilíndrica en el interior y hexagonal al exterior, que a su vez está rematada con una pequeña cúpula de media naranja, cubierta de un tejado a seis aguas coronado de una cruz.

Encima de esta estructura de cantería se despliega una serie de motivos decorativos de yeso, añadidos posteriormente. En el muro este el nicho

Planos: Javier Hernández Cabezudo.



▲ *Secciones.*

lleva una especie de repisa sujeta por una ménsula de escayola, estando el nicho rodeado de un marco hecho de cadena de Ces tumbadas (motivo A). El cuarto de naranja del nicho es una venera con el borde lobulado. Sobre las dovelas del arco de triunfo antes mencionado aparecen tres cabezas de querubines alados entre nubles flanqueados por dos largos ramos de rosas. Todo ello está hecho de yeso.

En los lados norte y sur, rellenando los óculos ciegos, se representan, respectivamente, una imagen de busto de un joven de aspecto cortesano con ráfagas, que podría corresponder a san Pelayo o al Sagrado Corazón de Jesús, y otra de la Virgen, con el aro de estrellas, ambas de relieve medio y alto, hechas de yeso. Los óculos están rodeados por debajo de ramo de rosas y palma de martirio y, por arriba, de lazo de flores.

Respecto a la pared oeste, el marco que rodea el arco de medio punto de apertura muestra el mismo motivo que el marco del nicho de la pared de enfrente (motivo A), apareciendo encima del arco un largo lazo.

Las pechinas están cubiertas también de motivos decorativos de yesería. Sobre una gran hoja de acanto se desarrolla la representación de las virtudes cardinales: justicia con la espada y balanza (SE), la fortaleza con la columna (SO), la templanza con el bocado de caballo (NO) y la prudencia con el espejo (NE), rodeadas de nubes.

En la cúpula se desarrolla una escena de angelitos volando unidos por un lazo muy ondulado, que en realidad es un tallo de vid con hojas de pámpano y racimos de uvas. En el arranque de la linterna aparece una cadena de motivos vegetales y en el interior de ella, debajo de las ventanas, un diseño de olas continuas. Entre las ventanas aparece el motivo de cadenas (motivo A) y en el interior de la linterna cuelga un florón o una bellota. El exterior de la linterna está recubierto de zinc.

Gracias al trabajo de documentación realizado en el contexto de la presente intervención por la profesora Yayoi Kawamura, se ha podido determinar el momento exacto de la construcción de este espacio. Así, hoy sabemos que la traza y ejecución de la capilla es obra de fray Melchor de Velasco, habiendo sido llevada a cabo la misma en los años 1657-58. La linterna habría sido realizada de ladrillo por Francisco de Cubas, en colaboración con su hijo Pablo de Cubas y con Pedro Morán, siendo ejecutada entre 1660 y 1662.



▲ *Pared este antes de la intervención. Foto: Yayoi Kawamura.*



▲ *Pared norte antes de la intervención. Foto: Yayoi Kawamura.*

La de la capilla del monasterio de San Pelayo es la primera cúpula de tipo encamonada que se construye en Asturias. Se trataba de una manera de hacer cúpula novedosa del siglo XVII, probablemente introducida desde Francia y que a través de un tratado muy difundido de fray Lorenzo de San Nicolás titulado *Arte y uso de arquitectura* (Madrid, 1633) se dio a conocer entre los maestros canteros. Esta cúpula tiene la ventaja de ser más ligera y menos costosa, con menor riesgo de colapso, permitiendo además un mayor lucimiento, por poder proyectar una cúpula alta.

La decoración de yeso superpuesta, por su parte, está realizada mediante relieves medios y altos de muy buena factura, dentro de la estética rococó, con carácter movido, fluido y grácil. Las imágenes de las virtudes se representan con un sutil desvanecimiento hacia la lejanía por la gradual pérdida del relieve. El busto de la Virgen y, aún más acusadamente, el de Cristo o San Pedro demuestran una estética comparable con los retratos cortesanos de Felipe V o Fernando VI. Estos añadidos nuevos cambiaron totalmente el carácter serio y seco de la obra de Melchor de Velasco, colocando la sacristía de las monjas a la altura de la moda cortesana venida del mundo del palacio borbónico. La ejecución de esta decoración podría haberse efectuado a mediados del siglo XVIII, aunque no existan documentos que avalen esta datación. En Asturias no se conoce otro ejemplo de trabajo de las mismas características, pudiendo adscribirse esta decoración a la línea artística nacida en el ámbito cortesano de Madrid, promovida por la dinastía borbónica.

Durante la Revolución de 1934 la antigua sacristía no sufrió destrucción alguna; sin embargo, debido al cambio de la dirección del culto en la reconstrucción de la iglesia llevada a cabo por el arquitecto Juan Vallaure entre 1944 y 1954, la antigua sacristía se convirtió en la Capilla del Santísimo, acompañada de algunas modificaciones. Se abre en este momento el nicho de la pared este, al igual que el rosetón de la parte superior de la pared oeste, donde originariamente debió de existir un óculo ciego como en las paredes norte y sur. Al perder la función de sacristía, se retiró el cajón que comunicaba la sacristía interior y la exterior, situado debajo del arco de la pared oeste, colocándose el antepecho actual. Se abrió uno de los huecos adintelados de la sacristía interior y en medio se colocó una celosía, convirtiendo el lugar en confesionario. Asimismo, en la puerta de acceso a la nueva Capilla del Santísimo desde la iglesia se colocó una puerta de reja aprovechando una antigua.



▲ *Vista parcial de la cúpula y la pared oeste tras la intervención. Foto: Yayoi Kawamura.*



▲ *Pared oeste antes de la intervención. Foto: Yayoi Kawamura.*

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

La capilla del Monasterio de San Pelayo presentaba dos tipos de deficiencias: constructivas y estéticas.

Las deficiencias constructivas eran las siguientes:

- Pérdida de estanqueidad de la cubierta de teja por envejecimiento. Mezcla de tejas de distintas calidades y estado de conservación, muchas de ellas rotas. Canalones de zinc y bajantes abolladas. Los remates perimetrales de la cubierta contra los muros necesitaban reparaciones.
- Deterioro del plano de soporte de la teja, construido con ladrillo tabiquero apoyado sobre tablero de madera de sección irregular y obsoleta.
- Pudriciones, deformaciones excesivas y roturas, de parte de los elementos de madera que forman la estructura de madera de la cubierta. Presentaban hongos y humedades.
- Pudrición generalizada de la madera que conforma las costillas de la cúpula encamonada.
- Grietas y fisuras concéntricas en el cascarón de yeso de la cúpula siguiendo las líneas de las costillas de madera perpendiculares a éstas.
- Abundantes escombros sobre las pechinas de yeso.
- Fisuras en la cúpula de escayola de la linterna, que hacen suponer problemas similares en la estructura de su cubierta.
- Humedades en el perímetro de las ventanas de la linterna y en su cara ciega. Escasa ventilación y puentes térmicos en ambos sitios.
- Desconchones en la pintura de los revestimientos exteriores de la linterna, deterioro del pequeño alero de madera de la cubierta de la linterna. Oxidación de la cruz de coronación.
- Dentículos de madera que forman parte de la cornisa interior de la cúpula apolillados.





Vista general de la cubierta, antes y después de la intervención.
Fotos: Javier Hernández Cabezudo.

Las deficiencias estéticas eran las siguientes:

- Exterior de la linterna con acabados inapropiados y deteriorados; ejecutados con mortero, pintura y vierteaguas de gres.
- Los remates perimetrales de las ventanas de la linterna estaban mal ejecutados y en deficiente estado de conservación. Debido a la dificultad de acceso, la linterna se encontraba deficientemente conservada, y la cruz de remate oxidada. La falta de mantenimiento en la pintura del alero de la linterna produjo pudriciones en la madera.
- En el interior había manchas de moho por humedades de condensación y filtración.
- No existía ventana en la linterna hacia el este y el muro presentaba manchas de humedad y moho.
- Hueco de ventilación y acceso del bajo cubierta pequeño y carente de carpintería.
- El interior de la capilla necesitaba renovación de acabados de pintura, sobre todo en la zona de la cúpula, dado que su elevada altura, hacía difícil su mantenimiento.

La restauración de la cubierta y linterna de cubierta de la capilla del Santísimo de Monasterio de San Pelayo respondía a un doble objetivo. Desde el punto de vista constructivo, reparar todas las deficiencias ya descritas, con el fin de que esta parte del monasterio quedase en perfecto estado de conservación, seguridad y uso. Desde el punto de vista estético, recuperar los valores formales y ornamentales de la construida a mediados de siglo XVII y completada en épocas sucesivas.

Debido a que la cúpula encamonada funciona parcialmente suspendida de la estructura de la cubierta y que se une a ella en la linterna, para poder sustituir el costillar dañado fue necesario desmontar todos los elementos que forman la cubierta, la linterna y la propia cúpula. Una vez levantado el tejado





▲ ◀ *Vista exterior de la linterna, antes y después de la intervención.*
Fotos: Javier Hernández Cabezudo.

de la capilla y revisado el estado físico y el sistema constructivo de la cúpula y de la linterna, que resultó ser de singular construcción, se decidió conservar tanto la cúpula como la linterna y toda su decoración interior, reponiendo sus elementos desaparecidos. Esta decisión se fundamentó en la peculiaridad del sistema constructivo y en su apreciable estabilidad y solidez, en la que mezclaba el sistema de cúpulas encamonadas de escayola con una estructura de madera con un cuajado de piedra de toba, que constituía una atípica mezcla de sistemas constructivos.

Se sustituyó la cubierta y todos sus elementos estructurales y los acabados exteriores, liberando a la cúpula de las cargas de la linterna y la cubierta.

Previo al desmontaje se completó el levantamiento planimétrico y fotográfico minucioso de todos los elementos decorativos.

Como consecuencia del desmontaje de la cubierta, y dado el interés histórico de los restos que aparecen de obras anteriores, se procedió a realizar un estudio arqueológico. Igualmente, se llevaron a cabo calicatas estratigráficas de las pinturas de la cúpula y de su decoración, llegando a encontrarse sus colores originales, que fueron recuperados durante estas obras de restauración.

En la pequeña fachada de fábrica de mampostería que mira al Claustrillo, se repicaron los morteros y las juntas. Se reconstruyó el hueco existente y se abrió otro similar utilizando los recercados de piedra que hasta el momento estaban embutidos en el muro. Se completaron los recercados, una vez reconstruidos los huecos con morteros entonados especiales de restauración, y finalmente se cargó la fábrica con una capa de mortero de restauración entonado con acabado de piedra. Finalmente se dio una capa de veladura y se hidrofugó para igualarlo con el entorno y así protegerlo de las agresiones ambientales.

En una última fase se pintó el interior de la linterna, cúpula y capilla con los criterios de acabados existentes, es decir blanco e imitación a piedra.



▲ *Detalle de la escena que se desarrolla en la cúpula de la capilla. Foto: Javier Hernández Cabezudo.*



▲ *Interior de la linterna tras la restauración. Foto: Javier Hernández Cabezudo.*



▲ *Cúpula de la Capilla del Santísimo. Foto: Rubén Montes López y Susana Hevia González.*

OTRAS ACTUACIONES

Intervención arqueológica

En el momento de iniciarse el control arqueológico, la techumbre que cubría la cúpula que remata la capilla había sido desmantelada, dejando visibles en los tres alzados murarios involucrados, una secuencia estratigráfica que se antojaba compleja y de gran potencial informativo, y que sugirió la necesidad de un adecuado registro e interpretación arqueológicos. Fue este el objetivo primordial de los trabajos que se complementó con el seguimiento de las tareas de restauración.

El proceso histórico-constructivo del espacio analizado, limitado al piso superior de la Capilla del Santísimo de la Iglesia del Monasterio de San Pelayo, se articula en varias fases perfectamente individualizadas a la luz del estudio arqueográfico y documental:

- ***Fase I***

  Corresponde genéricamente a la construcción de la Iglesia de Santa María La Real de la Corte. Su posición cronológica queda evidenciada tanto por medios estratigráficos, al constatarse el adosado de la fachada de San Pelayo al lado norte del crucero, como documentales. Las obras, aunque se prolongaron desde mediados de siglo hasta 1590, resultan en cualquier caso anteriores a las tareas de edificación que pronto se emprenderían en el Monasterio de San Pelayo. La zona donde se ubican actualmente la iglesia y el claustrillo de esta comunidad, estaría ocupada probablemente aún por las fábricas medievales de la que todavía quedan, tras la profunda renovación de época moderna, algunos vestigios. En origen, la planta y los alzados de la Iglesia mostraban ciertas diferencias respecto a las que podemos contemplar en la actualidad. En primer lugar, hay que reseñar la existencia de un rosetón abierto en el paramento septentrional de la cabecera tapiado como caso previo al cambio de usos en el espacio inmediato. Otra modificación sustancial asimilable a similares cronologías es la que afecta al lado norte del crucero y, en concreto, a su esquina noroeste. En este punto existía en la fábrica primigenia un contrafuerte diagonal de características seguramente similares a las del que podemos aún hoy observar en la esquina opuesta del mismo lado del crucero.

  Relativa a esta fase hay que destacar el resalte observable tanto en el paramento de la cabecera como en el del crucero. Puede considerarse como un mero detalle constructivo, sea su carácter casual o estructural, o interpretarlo como la expresión estratigráfica del hiato temporal, conocido documentalmente, que se abre en la construcción del templo ente principios de los años setenta del siglo XVI y 1587.

- ***Fase II***

  Remite a la construcción de la iglesia del monasterio de San Pelayo, situable en términos cronológicos absolutos entre 1592, cuando dan comienzo las tareas de edificación, y 1600, momento en el que es probable que se concluyan. Al igual que ocurría con el contiguo templo de Santa María de la Corte, la fisonomía original del tramo del paramento objeto de estudio difiere sustancialmente del que podemos observar en el presente debido a las severas perturbaciones que introducen las actuaciones de fases constructivas posteriores. En este sentido, se documentan sendos elementos correspondientes a la articulación primigenia del paramento mural, enmascarados o alterados por las sucesivas reformas: la ventana tapiada del extremo oriental, similar a las que se abren en el resto del lateral, y el contrafuerte, repetido igualmente a intervalos regulares en el

Detalle de la doble impronta de techumbre en la cabecera de la iglesia de la Corte, correspondiente respectivamente a las huellas de las fases III (inferior) y IV (superior). Foto: Rubén Montes López y Susana Hevia González. ▼



resto del muro, y amputado a consecuencia de los nuevos usos del lugar. La edificación de la iglesia en un lugar inmediato al templo de San Vicente, implica ciertas obras de adaptación al espacio preexistente. De este modo, se observa como la fachada de la nueva iglesia, cuya parte trasera resulta visible en el alzado oriental, se prolonga lateralmente más allá de la línea marcada por la pared meridional, para adosarse al muro del crucero de la Corte. Este hecho deja un hueco triangular de dudosa utilidad entre la fachada, el lateral de San Pelayo y el crucero de la Corte con su contrafuerte diagonal en la esquina. El problema se resuelve mediante el relleno de la oquedad con piedra menuda trabada con mortero. En este mismo angosto espacio surge una nueva problemática relacionada con las distintas alturas de las cubiertas de ambos templos monásticos, resuelta mediante la instalación de un pequeño tejado a un agua cuya impronta resulta aún apreciable en la totalidad de los muros implicados y que vertería hacia la zona en que hoy en día se ubica la Capilla del Santísimo y que por aquel entonces, estaría aún sin ocupar.

- ***Fase III***

Se corresponde con la primera adecuación del espacio previamente delimitado por la construcción de ambas iglesias. Se desconoce la funcionalidad específica del nuevo ámbito dentro de la organización espacial del monasterio de San Pelayo, aunque si nos podemos aproximar a si estructura. La parte superior resulta perfectamente identificable con un bajo cubierta con un a techumbre a un agua para cuya instalación se hizo necesario la amortización mediante el tapiado de los vanos abiertos en ambos laterales: rosetón de la Corte y ventana de la iglesia de San Pelayo, así como la eliminación del contrafuerte del lado meridional de esta última. El suelo de esta planta superior remitiría a una estructura lígnea de cuya existencia dan testimonio una serie de pequeños mechinales alineados en el alzado del lienzo occidental del crucero de la iglesia de Santa María de la Corte. Bajo esta línea se identifica en todos los alzados un espacio enlucido que ha de corresponder con el piso inferior. Para su adecuación se hizo necesaria la ruptura del contrafuerte diagonal de la esquina noroccidental del crucero de la Corte, el relleno de aquellas zonas que habrían quedado rehundidas debido a la propia naturaleza del aparejo de sillería, la aplicación de una gruesa carga de mortero de cal y arena, y el revestimiento final mediante encalado.

El límite occidental del espacio queda ya en este periodo definido tal y como se presenta actualmente, puesto que el muro que cierra la capilla por este flanco se encuentra revestido al interior de la capa de encalado referida para el resto del área.

Aunque no se puede aportar una fecha concreta para esta fase, su posición cronológica relativa permite aquilatar las cronologías y situar la ejecución de estas obras entre el *terminus post quem* que implica la finalización de la edificación de la iglesia de San Pelayo en 1600 y el *ante quem* aportado por las datas de la constitución de la cúpula de la sacristía, o al menos del inicio de las mismas. Por tanto, las tareas de adecuación del espacio descrito y su vigencia en uso se prolongaron ente estas fechas de la primera mitad del siglo XVII.

- ***Fase IV***

Se trata de la etapa constructiva en la que el espacio estudiado adquiere el aspecto que, salvo puntuales modificaciones de relevancia menor, conserva en la actualidad. Las obras consistieron en la edificación de la Capilla, sacristía en ese momento, con su cubierta de cúpula. Estos trabajos,



▲ *Detalle de la cúpula de la Capilla del Santísimo. Foto: Rubén Montes López y Susana Hevia González.*

Rosetón tapiado del lateral de la cabecera de la iglesia de la Corte. Foto: Rubén Montes López y Susana Hevia González. ▼



al margen de posibles comunidades funcionales, acarrearon la modificación de la configuración primigenia del espacio adquirido en la Fase III. En este momento se instala en este piso superior una cúpula de piedra toba y mortero encorsetada en una estructura de listones de madera entrelazados con cuerda. La estructura es cubierta por una nueva techumbre a un agua dispuesta a una cota sensiblemente más elevada que la del tejado anterior. Las huellas de ésta, además de la propia impronta del tejado, permanecen en los distintos alzados en forma de intrusiones estratigráficas que buscan la apertura de oquedades para la instalación del entramado de vigas sustentante. La cúpula cuenta también con una serie de vigas que constituyen el marco sobre el que se eleva la estructura.

A partir de las referencias documentales conocidas la obra se debió realizar entre los años 1657 y 1658.

El remate de la linterna de la cúpula remite a una subfase posterior relacionada con el mismo proyecto constructivo, que se vio interrumpido por el abandono de la obra por parte de Melchor de Velasco en 1658. La erección de la linterna parece corresponder a la reanudación de los trabajos en 1660, a cargo ya de Francisco de Cubas.

- ***Fase V***

  Corresponde con actividades menores de época ya contemporánea y relacionadas con reformas puntuales como el tapiado desde el interior y con material latericio de la ventana del extremo oriental del lateral de la Iglesia de San Pelayo, determinadas obras en el muro de cierre occidental, reparaciones en el tejado y reformas en la linterna. Alguno de estos trabajos se encuentra sin duda relacionado con el ciclo restaurador dirigido por Vallaure entre 1944 y 1954 en el ámbito general de la iglesia y el claustrillo necesarias a causa de los notables daños de 1934. La cronología de otras obras resulta algo posterior, como en el caso del recubrimiento de zinc de la linterna, que se remonta a los años sesenta del siglo XX.

Texto elaborado a partir de la memoria histórica de Yayoi Kawamura, el proyecto básico y de ejecución redactado por Javier Hernández Cabezudo y el informe arqueológico de Rubén Montes López y Susana Hevia González.



▲ *Cúpula de la Capilla del Santísimo. Foto: Rubén Montes López y Susana Hevia González.*



▲ *Linterna y alero de la Capilla del Monasterio de San Pelayo. Foto: Javier Hernández Cabezudo.*



TORRE DEL MONASTERIO DE SAN PELAYO

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002-2003
- Inversión total: 446.059,3 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Javier Hernández Cabezudo
- Arquitecto colaborador: Juan González Moriyón
- Dirección de ejecución: Eduardo Bárzana Coca
- Historiadora del Arte: Amparo Fernández López
- Empresa contratista: Esfer

RESEÑA HISTÓRICA

Las condiciones para la realización de la torre de San Pelayo fueron encargadas en 1654 a los arquitectos de origen santanderino Bartolomé y Melchor de Velasco, aunque finalmente será este último quien realice las trazas del elemento, dentro de las premisas del barroco clasicista. El comienzo de las obras se retrasó hasta 1656, dado que la ejecución de la torre planteó diversos problemas con el Cabildo de la Catedral, en lo que se conoció como "guerra de las campanas", por la proximidad que existe entre esta torre y la de la Catedral y los problemas que podría suscitar en la liturgia catedralicia el toque de campanas de San Pelayo. Por ello, el Cabildo embargó en 1655 la obra, paralizando unos trabajos que no serán reanudados hasta 1656, cuando una Provisión Real autorice su continuación.

La torre está situada detrás de la capilla conventual, coincidiendo su muro norte con el coro y el este con las dependencias del claustrillo. Tiene planta cuadrada y se estructura en cuatro cuerpos elevados en progresiva disminución hasta el ochavado del cuerpo de campanas, que se corona por una aguja de gusto goticista. Se realiza en sillar labrado, mayoritariamente con caliza de Piedramuelle amarilla de grano grueso, mientras que en la aguja abunda la variedad de Piedramuelle roja de grano fino.

Presenta la torre en la base un arco de medio punto en el lado sur. El lado norte está adosado a la iglesia hasta la altura del segundo piso, mientras que el resto de lados se levantan sobre un talud macizo de mampostería, sobre el que se eleva el zócalo, también realizado con mampostería.

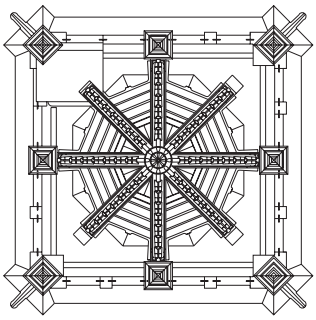
Los cuatro cuerpos que en altura articulan la torre están delimitados por pilastras angulares resaltadas, que se ven interrumpidas por las líneas de imposta molduradas que separan los distintos pisos. El esquema compositivo y la apertura de huecos es casi idéntica en las distintas caras de la torre: dos vanos alargados, rectangulares y con enmarque de piedra en el primer piso (a excepción de la cara este, que posee también una puerta adintelada) y un par de vanos adintelados en los pisos segundo y tercero, cuya apertura se va haciendo mayor a medida que se eleva. El cuerpo de campanas, ochavado, presenta mayor decoración; aquí se coloca un par de arcos de medio punto que aligera la masa pétrea. Los arcos están separados por pilastras cajeadas, también en los ángulos, con capitel imposta moldurado. La cornisa, también moldurada, tiene cuatro gárgolas en los ángulos y se corona por una balaustrada de piedra con ocho pináculos de formas apiramidadas que rematan en cruz de hierro.

La torre antes de la intervención.
Foto: Javier Hernández Cabezudo.

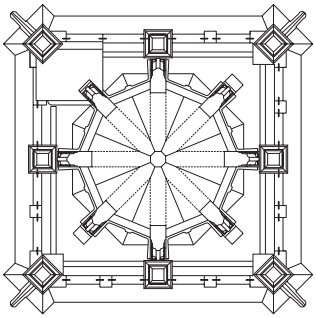




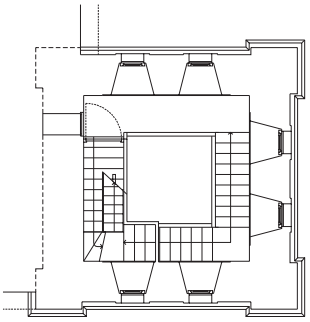
▲ *Torre del Monasterio de San Pelayo finalizado el proceso de restauración. Foto: Javier Hernández Cabezudo.*



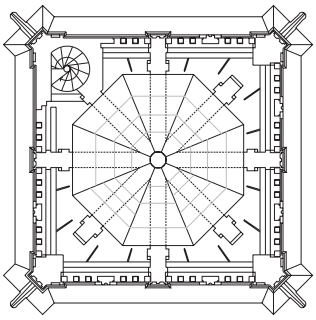
N-8



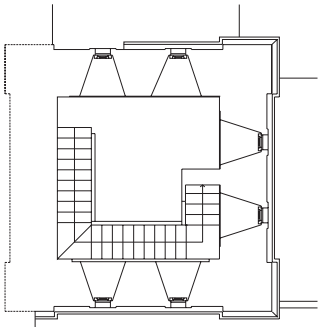
N-7



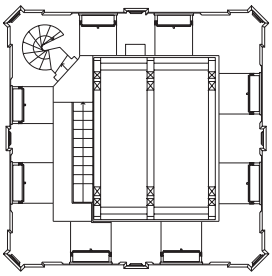
N-3



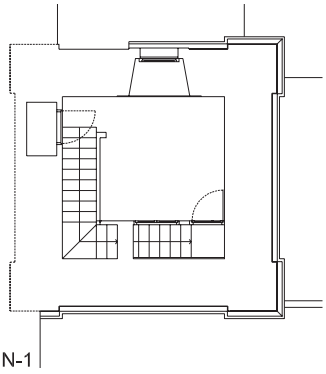
N-6



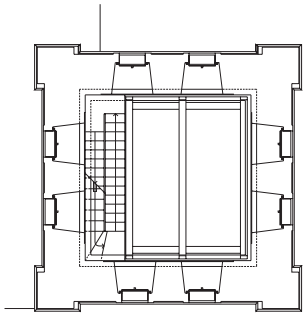
N-2



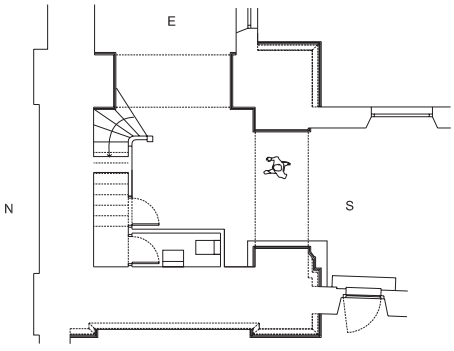
N-5



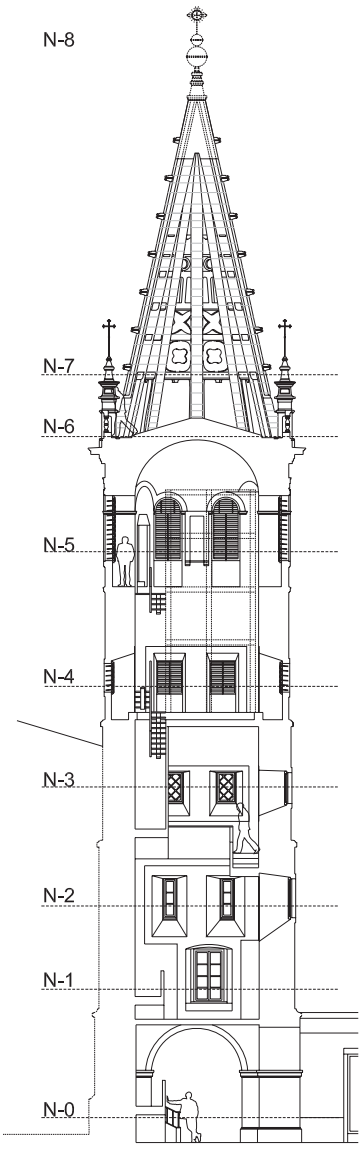
N-1

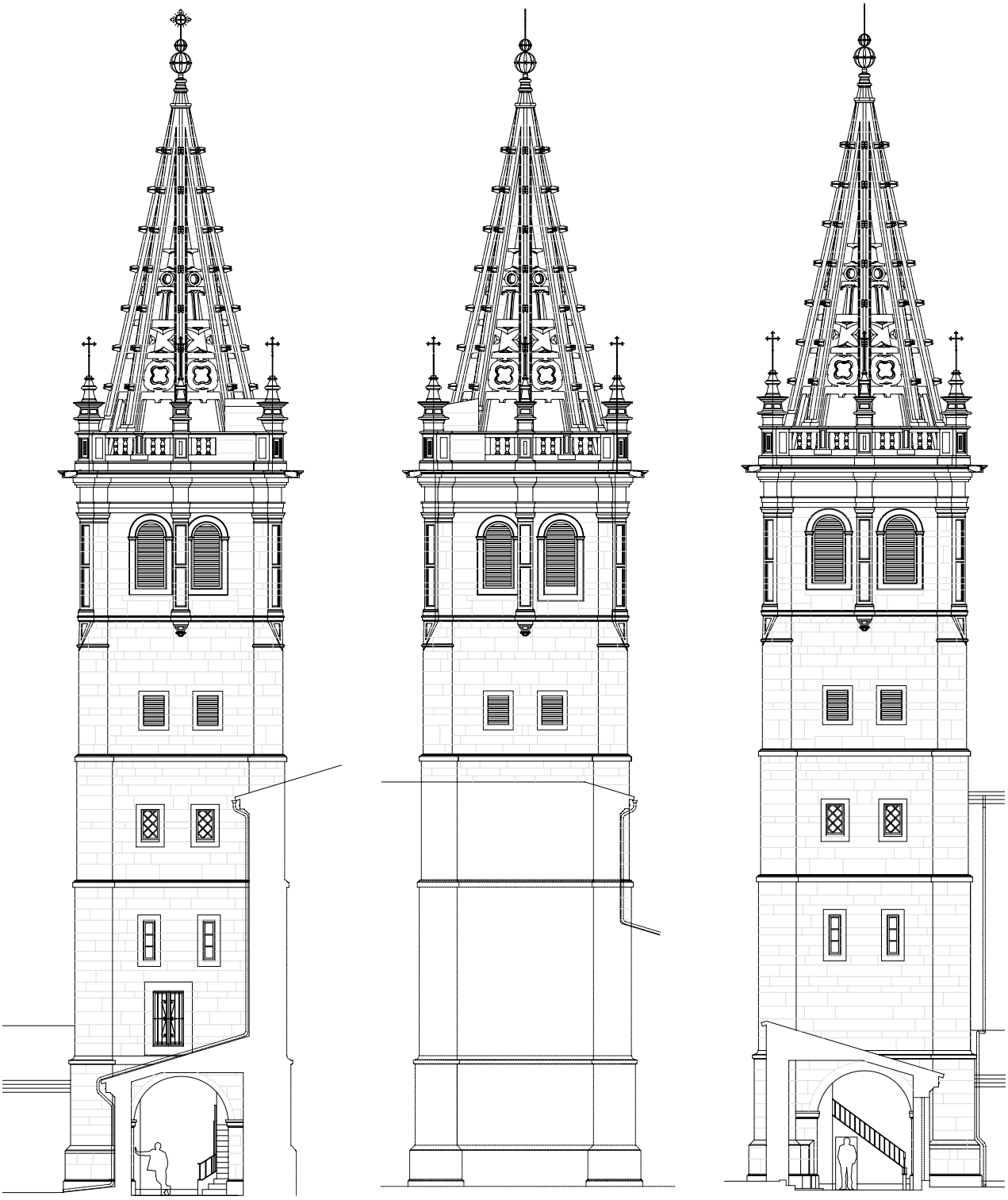


N-4



N-0





E N S

Planos: Javier Hernández Cabezudo.

Finalmente, el cuerpo de campanas cierra con una cúpula sobre trompas, realizada en cantería, que se destina a sostener una aguja de unos once metros aproximadamente. La aguja es de gusto goticista, compitiendo con la de la torre catedralicia, estando formada por aristones poblados de *crochets* y paños de tracería calada cuyas siluetas circulares confluyen, en progresiva disminución, hacia la cúspide, donde se coloca una bola con remate en cruz. La colocación de esta aguja en vez de las bolas proyectadas por Melchor de Velasco (que hubieran sido más acordes con el estilo dominante en la época) fue una contestación provocadora de la comunidad de San Pelayo frente al Cabildo.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

La torre del monasterio presentaba deficiencias tanto de tipo estético como constructivo. Debido a las lesiones sufridas por los sillares a lo largo del tiempo y a las inadecuadas reparaciones efectuadas con morteros, se produjo una aceleración del proceso de deterioro. Este proceso se acentúa en los elementos con mayor carga decorativa, como el último piso y la aguja. En el último piso aparecían patologías muy similares a las existentes en las pilastras de la planta baja del claustro, con similar decoración. Se producía a su vez, una situación de inseguridad entre las personas que transitaban o utilizaban la edificación, al existir un inminente peligro de desprendimiento de grandes trozos de mortero desgajado de la piedra.

Las deficiencias estéticas eran de dos tipos:

- Deterioro de los valores estéticos de la composición arquitectónica debido a la desaparición de parte de sus elementos ornamentales.
- Deterioro estético de la composición general debido a la falta de uniformidad de las superficies. Abundaban las reparaciones de mortero llevadas a cabo sin integrarse en el conjunto en cuanto a textura y coloración; también las zonas de mortero y de sillares de piedra en fase de desprendimiento.





Vista sur antes de la intervención. A la derecha, detalle de la torre antes de la restauración. Fotos: Javier Hernández Cabezudo.

Las deficiencias constructivas eran las siguientes:

- Pérdida de sección y de impermeabilidad de gran parte de los elementos arquitectónicos que sirven como protección, tales como impostas y cornisas.
- Superficies importantes de la fachada reparadas con revocos altamente perjudiciales para la conservación de la piedra por las causas ya indicadas.
- Deterioros importantes en sillares y revocos con riesgo de desprendimiento inmediato.
- Falta de un tratamiento adecuado a las piedras de las fachadas que ayude a facilitar su conservación.
- Deficiencias en los rejunteados de los elementos de piedra labrada existentes, debido al empleo de morteros inadecuados en cuanto coloración y composición.
- Vegetación creciendo descontroladamente en cornisas.
- Zonas con pérdida de material pétreo originario, en molduras, impostas y jambeados de ventanas.
- En la aguja, como elemento particularmente complejo, se daban problemas de diversa índole: de evacuación de agua de lluvia, de impermeabilización en su suelo-cubierta de piedra, deterioro importante de los balaustres y pináculos, deterioro en elementos metálicos decorativos y llaves de unión...

Las obras de restauración de la torre del monasterio se pueden agrupar de la siguiente manera:

- Actuaciones sobre fábricas de piedra del cuerpo de la torre, que se estructuraban en cuatro fases:
  - Fase de preconsolidación: afectó a las piezas decoradas, básicamente localizadas en la coronación de la torre, y que iban a ser saneadas a continuación. Dado su precario estado, se les aplicó un primer tratamiento de consolidación.





Vista oeste antes de la restauración. A la izquierda, fachada de la torre una vez restaurada. Fotos: Javier Hernández Cabezudo.

- Fase de saneamiento: eliminación de revocos de mortero, partes de piedra en mal estado y juntas de mortero que se consideraba que perjudicaban la correcta conservación estética y material de las fábricas.
- Fase de restitución: recuperación de la forma original de los elementos deteriorados, el rejunteado final de la fábrica y el patinado de elementos diferenciados para lograr la integrarlos en una imagen homogénea de todo el conjunto arquitectónico.
- Fase de impermeabilización e hidrofugación: protección de los elementos de fábrica con el fin de dificultar el deterioro de los mismos por la acción del agua.

- Actuaciones sobre elementos de carpintería o cerrajería:
  - Elementos de carpintería de madera: la actuación supuso el decapado y lijado de la pintura existente, la sustitución de elementos que se encontraban en mal estado, la imprimación de la madera y por último la pintura a esmalte de todas ellas.
  - Elementos de cerrajería: labores de chorreado, decapado, cepillado y limpieza para la eliminación de óxidos, con la sustitución de los elementos deteriorados. Se revisaron las llaves y anillos de zunchado en la coronación de la aguja. En todos los casos se contempló su pintado o tratamiento superficial adecuado.
- Actuaciones sobre barandillas, balaustres y pináculos:
  - En la zona superior de la barandilla se aplicó una capa de resinas epoxídicas con aditivos de áridos coloreados, aptos para obtener una textura y coloración similar a la fábrica de piedra. Se sustituyeron las llaves oxidadas por otras de acero inoxidable de fibra de vidrio ancladas con mortero epoxídico y se aplicó una capa superficial de acabado igualándola al resto de la barandilla.
  - Los balaustres que estaban en un estado aceptable de conservación se mantuvieron con el correspondiente tratamiento de preconsolidación, limpieza y reparación mediante pequeñas reintegraciones. Los demás, dado su estado de deterioro, fueron sustituidos por otros de piedra.





Interior de la aguja antes de la restauración. A la derecha, interior de la aguja finalizada la restauración. Fotos: Javier Hernández Cabezudo.

- Los pináculos presentaban en general un muy deficiente estado de conservación, siendo imprescindible la sustitución de muchas de sus piezas.

- Actuaciones sobre la aguja: la práctica totalidad de la superficie pétrea estaba seriamente dañada y presentaba un alto grado de descohesión, a excepción de los elementos situados en las orientaciones noroeste y suroeste. Los restos de revoco de cemento, distribuidos de forma heterogénea por toda la flecha, contribuyeron a empeorar la situación por acumular humedad; además se encontraban fracturados y se desprendían trozos continuamente. También había que tener en cuenta la presenciad de grapas oxidadas uniendo algunos sillares y sujetando elementos de la tracería.

  La intervención consistió en la aplicación de todas las fases de la obra ya mencionadas para las fábricas de piedras.

  También se renovó la instalación eléctrica y los cuatro proyectores que iluminan el interior de la aguja.

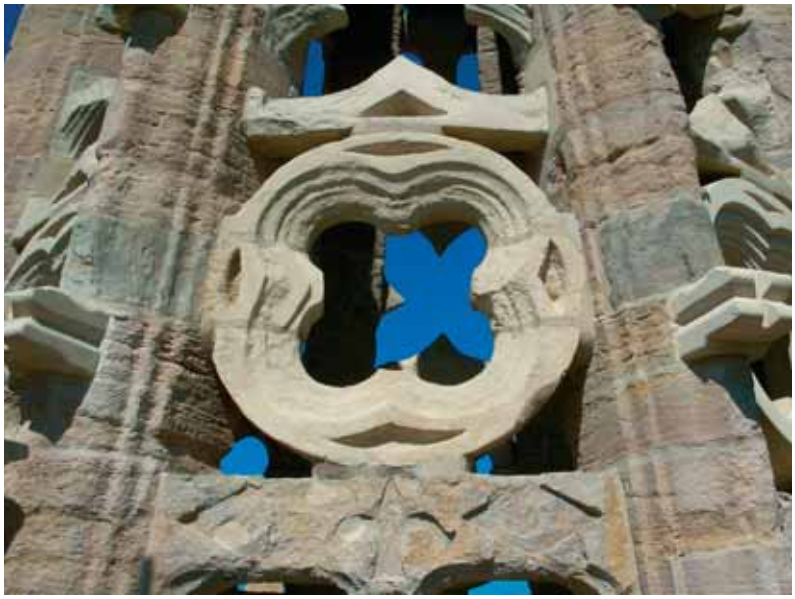
- Actuaciones sobre las cubiertas: se procedió de la misma manera y con las mismas fases que en el resto de las fábricas. De manera particular se impermeabilizaron los canales de evacuación de agua sobre los que se aplicó una capa de resinas epoxídicas.

  Se impermeabilizaron las cornisas, previa limpieza, saneado de morteros y reintegración de juntas, aristas y pendientes, colocando sobre ellas una chapa de acero inoxidable con goterón, sobre la que se aplicó una capa de resinas epoxídicas con aditivos de áridos coloreados adecuados para obtener una textura y coloración similar a la fábrica de piedra.

  Con los canales de desagüe y gárgolas se siguió el mismo proceso, retirando a su vez todo resto de vegetales y residuos; posteriormente se impermeabilizó el canal interior con resina epoxídica.

  Al pavimento de la cubierta de torre y su escalera se aplicó el mismo proceso que a las fábricas de piedra, llegando hasta la hidrofugación de juntas de morteros y losas de piedra

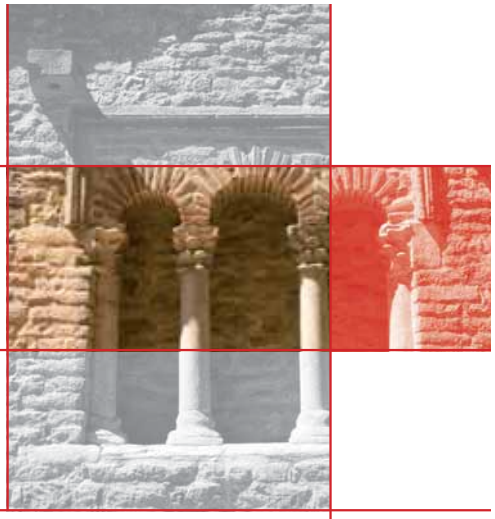
Texto elaborado a partir de la memoria histórica de Amparo Fernández López y el proyecto básico y de ejecución redactado por Javier Hernández Cabezudo.





Vista exterior de la aguja antes de la restauración. A la izquierda, después de la restauración. Fotos: Javier Hernández Cabezudo.





SAN TIRSO EL REAL

OVIEDO

La iglesia de San Tirso de Oviedo remonta su antigua historia a los tiempos de la monarquía asturiana, cuando el rey Alfonso II (791-842) fundó este templo como parte del conjunto episcopal ovetense, junto a la Catedral del Salvador y a la iglesia de Santa María.

De la construcción prerrománica tan sólo ha llegado a nuestros días el muro testero del santuario, correspondiente a la única capilla con la que contó el inicial templo de San Tirso. Se abre en esta fachada oriental una ventana trífora, con arcos de medio punto de ladrillo sostenidos por columnas rematadas en capiteles corintios. En las esquinas se sitúan sendas columnillas coronadas por capiteles de pilastra corintios, en mármol. Las columnas serían de época visigoda (siglos VI-VII), aprovechadas para la construcción de San Tirso, mientras que los capiteles habrían sido tallados expresamente para esta iglesia.

Del resto de la fábrica prerrománica nada se conserva. Se supone que tendría la planta típica de las basílicas de este período, aunque esto es tan sólo una hipótesis que no ha podido ser contrastada hasta la fecha.

Posteriores reformas y ampliaciones sucesivas fueron configurando el templo que ha llegado hasta nosotros, que ha sufrido graves daños en momentos concretos de su historia, como con motivo de un incendio en 1521 o de los desperfectos ocasionados durante la Revolución de 1934 y la posterior guerra civil.

En la actualidad la iglesia de San Tirso presenta una planta rectangular, dividida en tres naves. La compleja y larga historia del edificio ha determinado un cierto eclecticismo y mezcla de estilos evidente en su fábrica. Así, presenta arcos de medio punto, en especial el más cercano a la puerta de entrada, que algunos autores consideran románicos, mientras que otros arcos, apuntados en este caso, como los de la capilla de los Argüelles, se adscriben al período gótico. La capilla de los Carreño, finalizada en 1574, es un ejemplo destacado del renacimiento asturiano, al igual que lo son del barroco la capilla del Santo Cristo y la capilla mayor.

El interior de la iglesia de San Tirso conserva un valioso conjunto de retablos, que ha venido siendo objeto de un proceso integral de restauración en los últimos años. Este proceso ha afectado igualmente a la portada septentrional del templo, de estilo renacentista. Todo ello se describe a continuación.

Foto: Jaime Santullano.



PORTADA RENACENTISTA DE SAN TIRSO EL REAL

- Intervención realizada gracias a una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2006
- Inversión total: 6.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Desconocido
Fecha: 1679
Dimensiones: 5,10 m de alto x 3,40 m de ancho

Portada realizada en caliza de Piedramuelle y con el relieve superior de la Cruz de los Ángeles en dolomía de Laspra. Estilísticamente se ajusta a las teorías arquitectónicas renacentistas, con ciertas evoluciones, como los relieves florales, que anuncian el estilo barroco que poco a poco va manifestándose en la arquitectura de la época y que tendrá su esplendor a lo largo del siglo XVIII.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Su estado de conservación era ciertamente crítico; el paso del tiempo y, especialmente, las agresiones propias del medio ambiente, incrementadas por la contaminación existente, los daños ocasionados directamente por el hombre y la propia naturaleza de las piedras produjeron numerosas degradaciones que se pueden clasificar, según los factores generadores, en cuatro apartados: mecánicas, físicas, químicas y biológicas, si bien entendiendo que unos y otros interactúan, se potencian y favorecen la aparición del resto.

Entre las mecánicas se observaban numerosas rupturas e incisiones por golpes y rozaduras, localizadas mayoritariamente en la mitad inferior de la portada, y desplazamiento de los bloques por la pérdida y degradación de los morteros de unión.

Las degradaciones físicas más importantes eran la erosión generalizada de la piedra, con importantes e irreversibles pérdidas volumétricas, incluso en alguno de los bloques había desaparecido cualquier vestigio escultórico; eran también generalizadas las fracturas, fisuras y fragmentaciones, desplacamientos, descamaciones, vermiculación y desagregación superficial.

Se debe incluir en este apartado la degradación de los morteros históricos, con importantes mermas en las junturas. El mortero que aún se conservaba había perdido sus propiedades originales, mostrándose pulverulento y disgregado.

Desde el punto de vista químico, destacaba un ennegrecimiento irregular que se intensificaba en las zonas más resguardadas del lavado de lluvia y escorrentías, formando en estas partes costras negras sulfatadas que habían degradado el material pétreo subyacente, provocando la neoformación de yeso como consecuencia de procesos de reacción del material carbonatado de la piedra con el ambiente contaminado de azufre.



Portada renacentista antes del tratamiento de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.

El cemento tipo Pórtland, empleado en una intervención anterior para rellenar las juntas de los bloques que habían perdido su mortero histórico, aportó gran cantidad de sales solubles, tan dañinas para la piedra.

También de naturaleza química eran las tinciones generadas sobre la piedra por la oxidación de clavos y elementos metálicos incrustados en algunas juntas.

Por último, de naturaleza biológica se podía apreciar la existencia de algas verdes y rojas, musgos, líquenes y plantas superiores que proliferaron en la cornisa superior y a lo largo de una banda de unos 30 cm sobre el nivel del suelo.



▲ *Inscripción con fecha de realización de la puerta. Foto: Luis Suárez Saro.*

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Previamente a la intervención, se realizó una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado GEA, Asesoría Geológica de Oviedo, para la identificación de los materiales pétreos y morteros constitutivos de la obra, su estado de conservación y pautas de intervención. La analítica empleada se basó en la macrofotografía, microscopía óptica de polarización, conductividad, microscopía electrónica de barrido y microanálisis por dispersión de energías de rayos X, sobre muestras tomadas de la propia portada.

Una vez dispuesto el sistema de andamiaje, se llevó a cabo el estudio del estado de conservación estructural, con resultados positivos en todas las pruebas de resistencia efectuadas. También se retiraron los fragmentos y volúmenes semidesprendidos, previa numeración y referencia de su ubicación original.

Antes de iniciar el tratamiento, se procedió a la toma de medidas y a la realización de dibujos y esquemas sobre los que luego se realizarían los ma-



▲ *Detalle de la portada una vez concluida la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.*

▼ *Erosión de la piedra causante de pérdidas volumétricas. Foto: Luis Suárez Saro.*





▲ *Proliferación de líquenes y plantas en la piedra de la portada. Foto: Luis Suárez Saro.*

pas de patologías y que serían la referencia de la ubicación de los fragmentos retirados para su posterior montaje.

La primera fase llevada a cabo fue la aplicación de un tratamiento biocida y fungicida, fumigando toda la superficie pétrea con Biotín al 2% en agua desmineralizada. Transcurrida una semana, se retiraron mecánicamente con brochas los restos biológicos secos.

Seguidamente, se eliminaron los morteros degradados y el cemento aplicado en las junturas, retirando a su vez los clavos y elementos metálicos incrustados entre los bloques de piedra.

El rejunteado se realizó con morteros específicos para la conservación de edificios y esculturas, constituidos con cargas inertes y libres de sales de la casa BL Systems. Paralelamente, se procedió al cosido de fragmentos y a la fijación de placas y volúmenes semidesprendidos. En todos los casos se introdujeron varillas de acero inoxidable roscado, de diferentes diámetros en función del volumen a fijar, y se adhirieron con resina epoxi bicomponente. El sellado perimetral de las junturas entre fragmentos se realizó con el mismo mortero empleado en el rejunteado general de la portada.

Las características petrológicas de las piedras, el sistema de poros y el alto nivel de salinidad encontrado en los análisis marcaron las pautas a seguir en las fases de extracción de sales solubles, consolidación y limpieza. En opinión de los petrólogos, cualquier tratamiento acuoso podría provocar reacciones internas imprevisibles, por lo que desaconsejaron la extracción de sales mediante apósitos embebidos en agua y la consolidación superficial con productos siliconados.

La limpieza se realizó con métodos secos. La limpieza superficial y de costras se llevó a cabo mediante la proyección de micropartículas. Los abrasivos seleccionados tras realizar las pruebas oportunas fueron el corindón blanco con granulometrías de 150 micras, a una presión inferior a un bar y a una distancia de unos 30 cm para las zonas más delicadas y ornamentales, y silicato de aluminio (Webusiv) con granulometría inferior a 0,8 mm en las superficies lisas.

La reintegración volumétrica con mortero pigmentado se ciñó a la reconstrucción de la cornisa superior, recuperando la continuidad de su trazado y el sistema de evacuación de aguas dispuesto sobre ella, evitando toda





Eliminación de morteros degradados y cemento aplicado en las junturas. A la derecha, aplicación de tratamiento biocida y fungicida. Fotos: Luis Suárez Saro.

imitación ornamental con el original y empleando morteros similares a los descritos, también de la casa BL Systems. Para asegurar su fijación, todos los volúmenes recreados se armaron con varillas de acero inoxidable roscado de 4 mm de diámetro, insertadas en la piedra original.

Concluyó la intervención protegiéndose la portada contra los efectos de los agentes externos, especialmente el agua de lluvia, mediante la aplicación con compresor de dos capas consecutivas, evitando el secado de la primera durante la aplicación de la segunda de Lotexan N, hidrofugante basado en polisiloxanos de la casa Keim.

Durante la intervención de la portada se llevó a cabo también un tratamiento de conservación de las puertas de madera. Éste consistió en una limpieza del estrato superficial y capas de protección (barnices industriales aplicados en diferentes épocas) envejecidas, degradadas y parcialmente perdidas aplicando con hisopos de algodón disolvente nitrocelulósico. A continuación se realizó un tratamiento desinsecticida contra la proliferación de larvas de insecto xilófago de la familia de los *Anobium,* inyectando y fumigando Perxil 10.

Transcurridos quince días, se consolidó el soporte mediante la aplicación de Paraloid B-72 al 5% y 10% en las zonas debilitadas por la acción de los mencionados xilófagos.

La restauración de las irregularidades cromáticas debidas a las numerosas piezas de diferentes tipos de madera injertadas en las puertas en actuaciones anteriores se llevó a cabo mediante la pigmentación de las más claras con pigmentos naturales de color nogal.

Finalmente, se aplicó un protector incoloro a poro abierto, específico para maderas expuestas en el exterior, con propiedades hidrofugantes, fungicidas e insecticidas, de la casa Xylacel.

Paralelamente, se trataron los elementos metálicos de hierro de forja, oxidados y desprotegidos, eliminando mecánicamente la capa de óxido más superficial y desprendida y aplicando posteriormente un producto reconvertidor de óxidos de la casa Barpimo. Por último, se aplicó sobre ellos una capa de protección con pintura metalizada hammerite.

Texto elaborado a partir del informe de Luis Suárez Saro.





Aplicación de palaroid b-72 en las zonas debilitadas por la acción de insectos xilófagos.
A la izquierda, limpieza superficial y de costras mediante la proyección de micropartículas.
Foto: Luis Suárez Saro.





Foto: Luis Suárez Saro.





EXTRACCIÓN DE LA LÁPIDA LITÚRGICA DEL PELDAÑO ENTRE LA NAVE LATERAL Y LA CAPILLA DE SANTA ANA

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2001
- Inversión total: 6.010 euros
- Seguimiento arqueológico: Sergio Ríos González
- Empresa contratrista: Artemón, Técnicas de Arquitectura Monumental

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El espesor de la lápida es de 25 cm y descansa sobre un relleno de tierra. Sus dimensiones son 2,07 m x 0,60 m x 0,25 m.

La parte conservada de la inscripción deprecatoria se encuentra en la cabecera de la lápida, donde se localizaba el apoyo de la rejería y un pie derecho de forja. Además, la pieza pétrea estaba "pisada" por la basa de la portada de acceso a la Capilla de Santa Ana.

La lápida litúrgica se encontraba dañada por el desgaste de los visitantes que utilizan la Capilla de Santa Ana.

Inscripción deprecatoria. Foto: Artemón.





Trabajos previos, desmontaje de hilada anterior del pavimento de llábanas de la capilla. Foto: Artemón.



Se libera la pieza. Descarnado de juntas. Foto: Artemón.

TRABAJOS REALIZADOS

Extracción de la lápida

Fue necesario el desmontaje de la hilada anterior del pavimento de llábanas de la Capilla, así como el seccionamiento del pie derecho de la rejería, al encontrarse empotrado en profundidad en la propia lápida.

Con el mismo fin se procedió al apeo de la puerta y rejería de entrada a la Capilla de Santa Ana desde la nave lateral sur.

En el sillar se apreciaban varias muescas, producto de intervenciones anteriores.

Recomposición del peldaño

El nuevo peldaño que se colocó en sustitución de la lápida tiene unas medidas de 1 m x 0,60 m x 0,15 m, y está compuesto por dos sillares de caliza rojo Covadonga.

Durante su colocación, apenas se dañó la madera del suelo.

Montaje de la lápida en su nueva localización

La lápida ha sido colocada en vertical, su posición original, apoyada sobre un basamento y anclada al muro mediante unas "eles" metálicas.

La nueva localización ha sido el lateral sur del templo.

Texto realizado a partir del informe de la empresa Artemón, Técnicas de Arquitectura Monumental.

Apoyo de la puerta refundición sobre pletina apoyada, en parte, sobre la lápida. Foto: Artemón.



Trabajo de extracción de la lápida. Foto: Artemón.





La lápida extraída. En el sillar se aprecian varias muescas producto de intervenciones anteriores. Foto: Artemón.



Preparación del soporte para recibir la lápida en su posición original, vertical. Foto: Artemón.



Elemento de rejería enquistado en el sillar pétreo, su extracción dañaría la inscripción prerrománica. Se debasta hasta un centímetro sobre la superficie de la lápida. Foto: Artemón.



El nuevo peldaño está compuesto por dos sillares de caliza rojo Covadonga, de 1 x 0,60 x 0,15 m. Foto: Artemón.



Estado final de la lápida. Foto: Jaime Santullano.



▲ *Estado final de la lápida. Foto: Jaime Santullano.*



TALLA DE SAN TIRSO

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002
- Inversión total: 9.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro
- Restauradora participante en la obra: Teresa Gómez Jardón
- Estudio histórico-artístico: Fernanda Fernández-Tresguerres Alonso
- Análisis físico-químicos: Andrés Sánchez Ledesma y María Jesús Gómez García, de Arte-Lab, S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

Talla realizada por José Bernardo de la Meana (1754-1755), para la hornacina central del retablo mayor de la Iglesia de San Tirso, donde permaneció hasta 1968, cuando, como consecuencia de una interpretación excesivamente rigurosa de las disposiciones acordadas en el Concilio Vaticano II, fue desplazada y sustituida por el Cristo de González de la Montoya (1795), originalmente en el retablo del mismo nombre.

Actualmente, se ubica sobre la base del que fue púlpito de la parroquia hasta la fecha comentada de 1968.

Nos encontramos ante una talla de madera de nogal ahuecada por el reverso, policromada y dorada con técnicas propias del Barroco. Las manos se ensamblan a los brazos mediante espiga. La figura está de pie, con la cabeza ligeramente inclinada. La mano derecha sostiene la palma, atributo común de los mártires, y en la izquierda porta una espada, atributo personal de San Tirso (ambas perdidas).



▲ *Estado inicial de la talla. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Parte posterior de la talla antes del tratamiento de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Detalle parte posterior al comienzo de la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.*

- Soporte: madera de nogal constituida por varias piezas. Así, a la talla del santo se le incorporan dos piezas, en las que se tallan los pliegues extremos de la capa, las manos ensambladas en espiga a los brazos y los atributos, hoy desaparecidos.
- Capa de preparación: cola de origen animal, estuco blanco y bol rojo (los defectos de la madera se ocultan bajo lienzos de lino encolados con cola de origen animal).
- Policromía:
  - Carnaciones: pigmentos aglutinados al aceite.
  - Ropaje: estofado al temple proteico sobre láminas de oro fino.
- Capa de protección: goma laca.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte presentaba roturas y agrietamientos de diferentes dimensiones (algunos habían sido restaurados y estucados en una intervención anterior) y mutilación de varios dedos (repuestos en dicha intervención). La Cruz estaba fijada toscamente a la mano mediante un alambre. No presentaba ataque de insectos xilófagos.

En la parte posterior se disponían una serie de clavos que estaban oxidados, afectando a la madera adyacente.

La capa de preparación original presentaba numerosas pérdidas y falta de adhesividad.

Toda la talla fue reestucada y repolicromada directamente sobre la capa de protección original en el año 1939 por un taller de artesanos de Candás, lo que impide conocer el estado real de la policromía original subyacente.

La capa de protección que había en superficie era un barniz brillante, irregularmente aplicado, oxidado y envejecido. El original se conservaba degradado bajo la repolicromía practicada a mediados del siglo XX.

El estrato superficial estaba compuesto por partículas polutivas de diferente naturaleza, polvo, ceras, defecaciones de insecto, etc.



Estado inicial, detalle de mano izquierda. Foto: Luis Suárez Saro.



Estado inicial, detalle de cara. Foto: Luis Suárez Saro.



Cata realizada en manto.
Foto: Luis Suárez Saro.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Con anterioridad a la intervención, se realizaron una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-lab de Madrid, para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopia infrarroja por transformada de Furrier, sobre muestras tomadas del propio retablo.

Antes de iniciar el tratamiento, se procedió a la toma de medidas y realización de dibujos y esquemas sobre los que luego se realizarían los mapas de patologías.

Los elementos metálicos originales, oxidados y degradados, se limpiaron superficialmente y se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química. El resto de clavos añadidos, descritos con anterioridad, fueron retirados con micromotores y herramientas convencionales adecuadas a cada extracción.

La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizó en dos fases, una mecánicamente con aspirador y la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en White spirit previo reblandecimiento de las ceras con pistolas de aire caliente graduadas a 50º y la segunda químicamente, empleando alcohol etílico.



Limpieza parcial de la cara.
Foto: Luis Suárez Saro.



Limpieza del cuerpo de la talla.
Foto: Luis Suárez Saro.

La repolicromía que cubría la obra se eliminó aplicando, con hisopos de algodón, dimetil formamida, acetato de amilo y disolvente nitrocelulósico (DAN), en diferentes proporciones sobre oros y estofados y vulpex disuelto en nitrocelulósico (1:4) en las carnaciones, hasta llegar a la capa de estuco subyacente. Sobre ella se aplicaron apósitos de algodón humedecidos en agua desmineralizada hasta conseguir su reblandecimiento y se retiró mecánicamente con bisturí, recuperando de ésta forma la policromía original en superficie.

Debido al carácter de culto de la obra y su ubicación en la Parroquia de San Tirso, se estucaron las lagunas de policromía y se reintegraron con pigmentos aglutinados al barniz, 100% estables y reversibles de la marca Maimeri y técnica ilusionista sobre una base neutra de acuarela.

Concluyó la intervención protegiendo la talla contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

Se dejaron dos testigos del estado previo a la intervención, localizados en el interior de la capa y en la palma de la mano izquierda.

Como tratamiento protector hidrófugo, fungicida e insecticida de la madera vista en el reverso, aplicamos dos manos de Xilamón, la primera "fondo" y a continuación "Xiladecor mate incoloro".

Texto elaborado a partir de la memoria de restauración redactada por Luis Suárez Saro.



Parte posterior concluida la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.



Estado final, detalle. Foto: Luis Suárez Saro.



Estado final, cara. Foto: Luis Suárez Saro.



▲ *Limpieza de la mano izquierda.*
Foto: Luis Suárez Saro.



▲ *Estuco de las manos.*
Foto: Luis Suárez Saro.



▲ *Estado final de la talla. Foto: Luis Suárez Saro.*



RETABLO DEL CRISTO DE LA IGLESIA DE SAN TIRSO

- Intervención subvencionada con 7.000 euros por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Restaurador director de la actuación: Luis Suárez Saro
- Restauradores participantes: Cristina Uría, Sonia García Fernández, Laura Colado Martínez y Maite Borjano Serrano
- Análisis físico-químicos: Andrés Sánchez Ledesma, de Arte-Lab, S. L.
- Carpintería: Cordobán, Restauración de Muebles

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Manuel González Manjoya
Fecha: 1795
Dimensiones: 6,05 m x 3,70 m x 1,56 m

Retablo de estilo barroco. Se compone de banco, cuerpo de piso único y ático. El Cristo original del retablo se encuentra actualmente ocupando la hornacina central del retablo mayor de la misma iglesia, siendo el que ahora observamos uno reaprovechado, de factura semiindustrial, del siglo XX.

El retablo se enriquece con un relieve en el ático en el que se representa la Flagelación.

Retablo del Cristo antes del tratamiento de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte

El armazón del retablo es de madera y se encuentra empotrado entre los muros trasero y laterales. Se apoya sobre un altar de madera y se fija internamente al muro mediante un sistema de puntales de metal. Su estado de conservación era en general bueno, superando positivamente las pruebas de resistencia efectuadas.

La arquitectura está tallada en maderas de nogal y castaño. Presentaba un ataque de larvas de insecto xilófago, que había mermado la estructura de la madera llegando a la desintegración de algunas de las cornisas y volúmenes decorativos, y proliferación de hongos de pudrición y microorganismos, especialmente en las zonas más cercanas a los muros laterales. También se observaron mutilaciones, desajustes y piezas semidesprendidas en elementos ornamentales de diferentes tamaños.

Dorados y policromías

Toda la arquitectura fue dorada y policromada con buena técnica y con materiales de calidad. Los análisis realizados permitieron conocer el desarrollo del proceso, que consistió en la preparación inicial de una capa de yeso blanco, sobre la que se aplicó el bol, cola de origen animal y, por último, la lámina de oro; los estofados con que se enriquece se desarrollan al temple al huevo y las corlas con lacas pigmentadas en diferentes tonos; la policromía de las carnaciones de los ángeles dispuestos en el banco, bajo las columnas

del cuerpo y en el cuerpo central está compuesta por pigmentos aglutinados con aceite secante. En los fondos tanto de la hornacina central como de las columnas laterales se desarrolla policromía al temple proteico.

En cuanto al estado de conservación, se observaban pérdidas irrecuperables, así como un inminente peligro de desprendimiento de la preparación, el oro y la policromía de diversas zonas, más intensas en los extremos laterales, próximos a los muros y en el tercio inferior, consecuencia del grado de descomposición que presentaban las capas subyacentes. Se apreciaban también golpes, incisiones, rozaduras y zonas en las que la capa de bol estaba en superficie, dado el desgaste del pan de oro. El fondo de la hornacina del Cristo, constituido por diferentes paneles de madera, se conservaba íntegramente repintado, imitando una textura marmórea en tonos granates, así como los ángeles descritos y todos los fondos negros de los elementos decorativos en relieve de la arquitectura.



▲ *Pieza desprendida antes de su reposición. Foto: Luis Suárez Saro.*

Imagen del Cristo

Su conservación era satisfactoria, con pequeñas pérdidas y desprendimientos de la policromía, así como con envejecimiento de la capa de protección.

Capas de protección y estrato superficial

Sobre el retablo fue aplicada en su día una capa de protección, consistente en una goma laca, que con el tiempo ha envejecido y se muestra oxidada, quebradiza y amarillenta, modificando el tono original del oro y los colores subyacentes.

Con el tiempo se había depositado sobre todo el conjunto un estrato superficial constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, excrementos de insecto, etcétera).

▼ *Relieve del ático antes de iniciar el tratamiento. Foto: Luis Suárez Saro.*



▼ *Vista general del proceso de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.*



TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Se llevó a cabo el siguiente tratamiento de conservación bajo los criterios de intervención que a continuación se enumeran:

- Devolver a la obra la estabilidad perdida a consecuencia de los deterioros producidos en ella.
- Emplear materiales inocuos, estables y reversibles, sobradamente experimentados y garantizados en el campo de la restauración, que no generasen futuros problemas de conservación.
- Eliminar todo añadido no original (y que no representase un dato histórico-artístico de interés, susceptible de ser conservado) siempre que ello fuese posible, recuperando en superficie la policromía original conservada.
- Evitar cualquier reconstrucción formal que pueda ser interpretada como una falsificación del estado de conservación actual de la obra.
- Recuperar la visión unitaria de la obra, sin elementos perturbadores que rompan con ella, y sin contradecir el punto anterior.

Antes de la intervención, se realizó una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-Lab de Madrid para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier, sobre muestras tomadas del propio retablo.

Una vez dispuesto el sistema de andamiaje, se llevó a cabo el estudio del estado de conservación del sistema de fijación y anclaje al muro, con resultados positivos en las pruebas de resistencia efectuadas.

En vista de la degradación de los estratos de preparación, y ante el riesgo de pérdida de policromía que ello suponía, se procedió al sentado de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación, aplicando mecánicamente con pincel Acril-33 rebajado en agua (entre el 15%

Detalle en el que se aprecia el ataque de larvas de insectos xilófagos que presentaba el retablo. Foto: Luis Suárez Saro.



Limpieza del estrato superficial y eliminación de la capa de protección degradada. Foto: Luis Suárez Saro.





Proceso de limpieza en el relieve del ático. Foto: Luis Suárez Saro.

y 50%, en función del estado de conservación de los estratos), en las diferentes zonas del retablo y presionando suavemente la policromía con espátulas de madera cuando el producto estaba "mordiente".

Localizadas todas las zonas del retablo afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos, se procedió a la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutóxido formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico, inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad —su particular formulación permite una óptima penetración del principio activo en la madera (registro n.º 18496)—, al que se le añadió un 5% de Constric NPL como fungicida. Como medida preventiva se aplicó, mediante compresor, una capa del mismo producto sobre toda la superficie de la estructura a la que se pudo acceder, tanto por el anverso como por el reverso.

Asegurada la policromía, se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde, como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos, la madera había perdido sus características estructurales. Ello se llevó a cabo mediante la inyección en tres fases consecutivas de Paraloid B-72 al 5%, 10% y 15% en tolueno químicamente puro.

Recuperada la consistencia de la madera soporte, fueron repuestas las piezas desprendidas, retiradas y documentadas con anterioridad, tras aplicarles un tratamiento similar al resto del retablo, empleando como adhesivo acetato de polivinilo y/o anclajes metálicos bicromados.

Los elementos metálicos (herrajes propios del retablo), oxidados y degradados, se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química.

La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizó en dos fases: una, mecánicamente con aspirador; la segunda, mediante la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en alcohol, agua e hidróxido de amonio al 70%, 20% y 10%, respectivamente (para la eliminación de la cera de las velas se utilizaron pistolas térmicas).



▲ *Relieve del ático tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.*





▲▼ *Detalle del ático, arriba, antes de la intervención; abajo, finalizado el tratamiento. Fotos: Luis Suárez Saro.*

Seguidamente, se llevó a cabo el tratamiento del relieve del ático y la talla del Cristo (no original y de escaso interés artístico), así como la recuperación de la policromía original de la hornacina, oculta bajo un repinte que trata de imitar una superficie marmórea en tonos granates con vetas ocres y negras. En ella se representa la ciudad de Jerusalén (inspirada en edificios ovetenses) en el momento de la expiración de Cristo, tal y como relatan los Evangelios. De buena factura, técnicamente se desarrolla al temple proteico sobre tabla, debiendo atribuirse al propio González de la Manjoya. La limpieza y eliminación de repintes se realizó mediante la aplicación de diferentes disoluciones químicas aplicadas con hisopos y apósitos de algodón, concluyendo la eliminación de restos incrustados en la textura mecánicamente, con bisturí.

La reintegración neutra y reversible de las lagunas de volumen y color se ciñó a la reconstrucción de volúmenes con Araldit madera en dos componentes y a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos que, llamando excesivamente la atención, alteran la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales estables y reversibles de la marca Maimeri.

La intervención concluyó protegiendo el retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro y la madera vista, con Xiladecor incoloro mate.

Texto elaborado a partir del informe final de restauración de Luis Suárez Saro.





Eliminación de repintes en la hornacina. Fotos: Luis Suárez Saro.



Detalle de la hornacina una vez finalizado el tratamiento. Foto: Luis Suárez Saro.



▲ *Vista general del retablo una vez finalizada la restauración. Foto: Luis Suárez Saro.*



RETABLO DE SAN TIRSO DE LA IGLESIA DE SAN TIRSO

- Intervención que contó con una subvención del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural al Arzobispado de Oviedo. Llevada a cabo en 2002
- Inversión total: 9.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro
- Restauradoras participantes: Marta Flórez Igual y Sonia García Fernández
- Estudio histórico-artístico: Fernanda Fernández-Tresguerres Alonso
- Análisis físico-químicos: Andrés Sánchez Ledesma, de Arte-Lab, S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: José Bernardo de la Meana
Fecha: 1754
Dimensiones: 8 x 5,50 x 1,15 m

Este retablo representa una nueva faceta en el estilo de Meana, que dejará su impronta en otros ejemplos posteriores, como los realizados para la Iglesia de Santo Domingo de Oviedo, algunos de los que decoran la girola de la Catedral y el de San Juan de Riomiera (Aller).

En este retablo, aunque se siguen observando los elementos decorativos de estilo rococó, la preeminencia de la línea arquitectónica frente a lo puramente decorativo anuncia el cambio efectuado en la segunda mitad del siglo XVIII y la llegada del estilo neoclásico, en el que la pureza de formas y el gusto por lo racional sustituirán al predominio de lo recargado y lo sentimental conocido hasta entonces. Bernardo de la Meana sabe representar ambos estilos, y nunca abandonará ese toque rococó.

En el retablo mayor de San Tirso no sólo prioriza los relieves, elemento muy importante y destacado en sus obras, sino que también busca la originalidad. Así, los soportes son columnas estriadas a las que añade unos cuerpos cilíndricos a lo largo del fuste, mostrando una apariencia novedosa e inusual.

También destaca el movimiento mixtilíneo de la planta observado en el encurvamiento del entablamento y en la disposición de las columnas pareadas rematadas por segmentos de frontón. En el banco del retablo predomina el sentido curvo y contracurvo, que aporta gran dinamismo al conjunto.

Es destacable el efecto óptico de los casetones en el ático, que disminuyen de tamaño para crear la sensación de profundidad.

La estructura está compuesta por el ático, que se encuentra rematado por un vistoso escudo en el que observamos dos leones rampantes y coronados en diagonal que se cruzan con dos torres; en el centro o corazón del cuerpo del escudo vemos tres flores de lis; el timbre está formado por una corona.

Bajo él, observamos la representación de la Inmaculada Concepción. La Virgen ocupa el centro de la composición, rodeada por nubes, haces de luz y rostros de angelitos alados que responden a un prototipo que ya contemplamos en otras obras de José Bernardo de la Meana y su taller, como son el retablo mayor de Puerto de Vega y el del Carmen del mismo conjunto parro-

Retablo de San Tirso antes de la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.



quial. Los rostros aniñados son tiernos, dulces, regordetes y con el cabello ondulado tan característico de este autor, que dota de gran movilidad a las figuras. La imagen de la Virgen también recuerda a modelos ya vistos en la Iglesia de Santa Marina de Puerto de Vega (en concreto, en el retablo de la Virgen del Carmen). El dinamismo dado a los ropajes y al cabello crea la sensación de ingravidez, de volatilidad, puesto que se representa a la Virgen en un mar de nubes, erguida sobre la esfera terrestre, y al fondo se observa la apertura celeste para remarcar el sentido milagroso del momento.

Meana nos presenta a una María joven pero madura y coronada como una reina. Destaca el tratamiento delicado del manto estrellado, imitando telas lujosas de gran calidad y riqueza; también es llamativa la profusión de pliegues para acrecentar la movilidad.

Esta composición se halla flanqueada por dos ángeles sedentes, situados en ambos extremos de los segmentos del frontón. Se trata de esculturas de bulto redondo, de gran belleza y cuidadas proporciones. Ante la duda de si pertenecen a la época del retablo, cabe señalar que muestran el mismo estilo visto en las cabecitas de los querubines. Estas imágenes destacan por sus grandes alas, tratadas con gran detallismo y belleza, y por la riqueza de sus ropajes, en los que se combinan los tonos dorados y rojizos o verdes de gran calidad y vistosidad. El mismo estilo se aprecia nuevamente en los ejemplos de Puerto de Vega.

En la hornacina central del retablo mayor se situó en 1968 la imagen del Cristo crucificado en respuesta a un precepto que promulga el Vaticano y que consiste en priorizar la figura del Crucificado frente a la imagen del titular de cada iglesia o parroquia. De este modo, se sustituyó la imagen de San Tirso que hasta entonces había ocupado este espacio central por la del Cristo en la cruz, obra de González de la Manjoya para el retablo de la Capilla del Cristo, en esta misma iglesia. Se caracteriza por un rostro bello e idealizado que refleja el sufrimiento, pero de un modo que no es ni escabroso ni dramático.

Cuando se lleva a cabo este cambio, la imagen del titular se sitúa sobre la columna antigua del púlpito, a la entrada del presbiterio. Esta escultura fue realizada para el retablo mayor por Bernardo de la Meana. Se identifica su estilo por la similitud que guarda con las imágenes que se le encargaron para el retablo mayor de Puerto de Vega. En concreto, vemos un gran parecido con las de San José y San Juan Bautista que decoran las hornacinas del mencionado retablo.

Destacan la calidad y la fuerza de la talla, que la convierten en una pieza de extraordinario valor artístico.

El banco del retablo (muy modificado cuando se retiró el altar original, en la mencionada intervención de 1968) se compone de líneas entrantes y salientes siguiendo el dinamismo que ya habíamos señalado en la introducción del retablo y que es común a todo el conjunto.

En esta zona destaca la combinación de motivos decorativos en los que se alterna la utilización de elementos vegetales y florales con otros que recuerdan a piedras preciosas que por su preciosismo y detalle guardan relación con la estética rococó.

Los motivos que observamos en la zona central del banco se copian de los que decoran el ático y el cuerpo central de dicho retablo, pero son actuales y pertenecen al taller que llevó a cabo su reconstrucción.

En los extremos del banco destacan dos peanas sobre las que encontramos las imágenes de San Miguel Arcángel y del Apóstol Santiago, pero no aparece con la iconografía de Matamoros, sino como peregrino, dada la proximidad a uno de los centros de peregrinación de más renombre.

Ambas esculturas no son contemporáneas al retablo, sino que se identifican más bien con el estilo del siglo XX, aproximadamente.

Talla del Cristo antes de la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte

El armazón del retablo es de madera de castaño. Se apoya sobre un zócalo de piedra y se fija internamente al muro trasero mediante numerosos puntales de hierro de forja, anclados al retablo con clavos y recibidos a dicho muro. Su estado de conservación era bueno, superando positivamente las pruebas de resistencia efectuadas.

La arquitectura está toda ella tallada en madera de castaño y su estado de conservación era en general bueno. Se apreciaban indicios de ataque de larvas de insecto xilófago y hongos de pudrición en las zonas en contacto con los muros laterales, agrietamientos de la madera soporte, desajustes de algunas de las piezas que componen el conjunto y pérdida y desprendimientos de varios elementos decorativos. Es de significar también la cantidad de clavos dispuestos por todo el retablo, la existencia de una antigua instalación eléctrica que pasaba por el ático y los impactos producidos por metralla durante la guerra civil.

El desplazamiento del altar al medio de la Capilla Mayor (originalmente estaba adosado al retablo) en 1968 condicionó una reforma casi integral de la zona central del banco del retablo.

Dorados y policromía

Toda la arquitectura fue dorada y policromada por su cara anterior, con buena técnica y con materiales de calidad, sobre una base de estuco y parcialmente bol al temple y oro, como demuestran las catas y los análisis físico-químicos realizados en el momento del presente estudio. Sin embargo, se pudo determinar con precisión el estado de conservación de las capas originales por estar ocultas bajo sucesivos repintes.

El oro y la policromía en superficie aplicados en una intervención realizada por un taller de Candás durante los años 1938 y 1939 (oro falso, purpurina y ornamentos realizados con plantilla en tonos ocres) se desarrollaban directamente sobre otra aplicada a lo largo del siglo XIX que, a su vez, oculta la policromía original.



Consolidación del soporte. Foto: Luis Suárez Saro.



Detalle del retablo antes de la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.

En cuanto al estado de conservación, se observaban pérdidas irrecuperables e inminente peligro de desprendimiento del oro y la policromía, especialmente en el ático, consecuencia del grado de descomposición que presentaban las capas subyacentes. De naturaleza muy diversa, se apreciaban también golpes, incisiones y rozaduras, así como zonas con la capa de bol en superficie por desgaste del pan de oro.

Imágenes

Tan sólo las imágenes del ático, la Inmaculada y los ángeles son originales de la obra: el Cristo del cuerpo pertenece al retablo de la capilla del mismo nombre y la original de San Tirso está actualmente desplazada a la nave central de la iglesia. Las tallas de San Miguel y Santiago colocadas sobre las bases del banco, posteriores y de peor factura, tampoco son originales del retablo.

En la presente intervención se actuó sobre la Inmaculada, los ángeles y el Cristo, imágenes todas ellas talladas en madera de nogal y policromadas (al óleo las carnaciones; estofados al temple los ropajes y las alas de los Ángeles, y al temple los cabellos, el paño de pureza de Cristo y la bola del mundo). Presentaban un estado de conservación aparentemente aceptable, tanto en la consistencia de la materia soporte (aunque se observaban mutilaciones en los dedos de las manos de los ángeles) como en las capas de preparación y policromía. Sin embargo, hay que precisar que a lo largo de la historia han sido intervenidas de una u otra manera en al menos dos ocasiones (en el siglo XIX y la última del año 1938-1939), repintándolas íntegramente con pigmentos al óleo y encolando o reponiendo piezas desprendidas y/o perdidas, como el ala derecha del ángel ubicado en la parte derecha del ático.

El Cristo, por su ubicación original en el retablo del mismo nombre, se libró de dichas actuaciones, aunque cuando se colocó en la hornacina se ampliaron los travesaños de la cruz unos 30 cm de media aproximadamente y se le aplicó un barniz brillante de procedencia industrial. Su desplazamiento también ocasionó la eliminación del fondo de la hornacina, dejando al descubierto el arco prerrománico del muro testero.





▲ *Estado previo de las tallas del retablo, los ángeles y la Inmaculada. Foto: Luis Suárez Saro.*

Capa de protección

Sobre todo el retablo fueron aplicadas diferentes capas de protección (lacas y barnices) que con el tiempo han envejecido y se muestran oxidadas y amarillentas, modificando el tono original de los colores subyacentes.

Estrato superficial

Con el tiempo se ha depositado sobre todo el conjunto un estrato superficial de tinte negruzco constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, telarañas, excrementos de insecto, etcétera).

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Se propusieron los criterios de intervención que a continuación se enumeran:

- Devolver a la obra la estabilidad perdida a consecuencia de los deterioros en ella producidos.
- Emplear materiales inocuos, sobradamente experimentados y garantizados en el campo de la restauración, que no generasen futuros problemas de conservación.
- Eliminar todo añadido no original (y que no represente un dato histórico-artístico de interés susceptible de ser conservado) siempre que ello sea posible, recuperando en superficie la policromía original que se conserve.
- Evitar cualquier reconstrucción formal que pudiera ser interpretada como una falsificación del estado de conservación previo de la obra.
- Recuperar la visión unitaria de la obra, sin elementos perturbadores que rompiesen con ella, sin que ello contradiga el punto anterior.

Antes de la intervención, se realizó una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-Lab de Madrid para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier, sobre muestras tomadas del propio retablo.

Sistema de andamiaje en el retablo. Foto: Luis Suárez Saro.





Una vez dispuesto el sistema de andamiaje, se llevó a cabo el estudio del estado de conservación de los sistemas de fijación y anclaje al muro, con resultados positivos en todas las pruebas de resistencia efectuadas. También se retiraron todas las piezas semidesprendidas, previa numeración y referencia de su ubicación original.

Antes de iniciar el tratamiento, se procedió a la toma de medidas y a la realización de dibujos y esquemas sobre los que luego se realizarían los mapas de patologías y que serían referencia de la ubicación de las piezas retiradas del retablo para su posterior montaje.

Localizadas todas las zonas del retablo afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos, se procedió a la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Mystox LPL, pentaclorofenol 100% concentrado de baja toxicidad, fungicida, bactericida e insecticida no corrosivo diluido al 5% en White spirit y Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutóxido formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad —su particular formulación permite una óptima penetración del principio activo en la madera (registro n.º 18496)—. Como medida preventiva se aplicaron, con brochas y compresor, dos capas de los mismos productos sobre toda la superficie carente de policromía, tanto por el anverso como por el reverso.

Los elementos metálicos (herrajes propios del retablo), oxidados y degradados, se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química.

Posteriormente, se procedió al sentado de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación aplicando mecánicamente con pincel Primal AC-33 rebajado en agua (entre el 15% y el 50%, en función del estado de conservación de los estratos) y presionando suavemente la policromía con espátulas de madera cuando el producto estaba "mordiente".

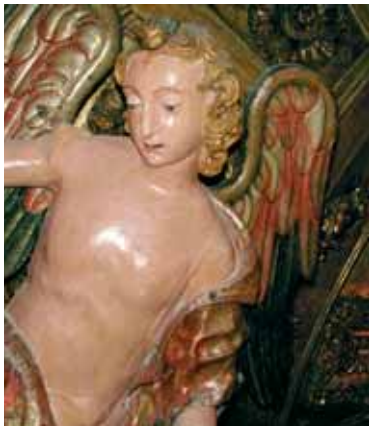
Asegurada la policromía, se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde, como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos, la madera había perdido sus características estructurales, mediante la inyección en fases consecutivas de Paraloid B-72 al 4%, 8% y 12% en nitrocelulósico químicamente puro.





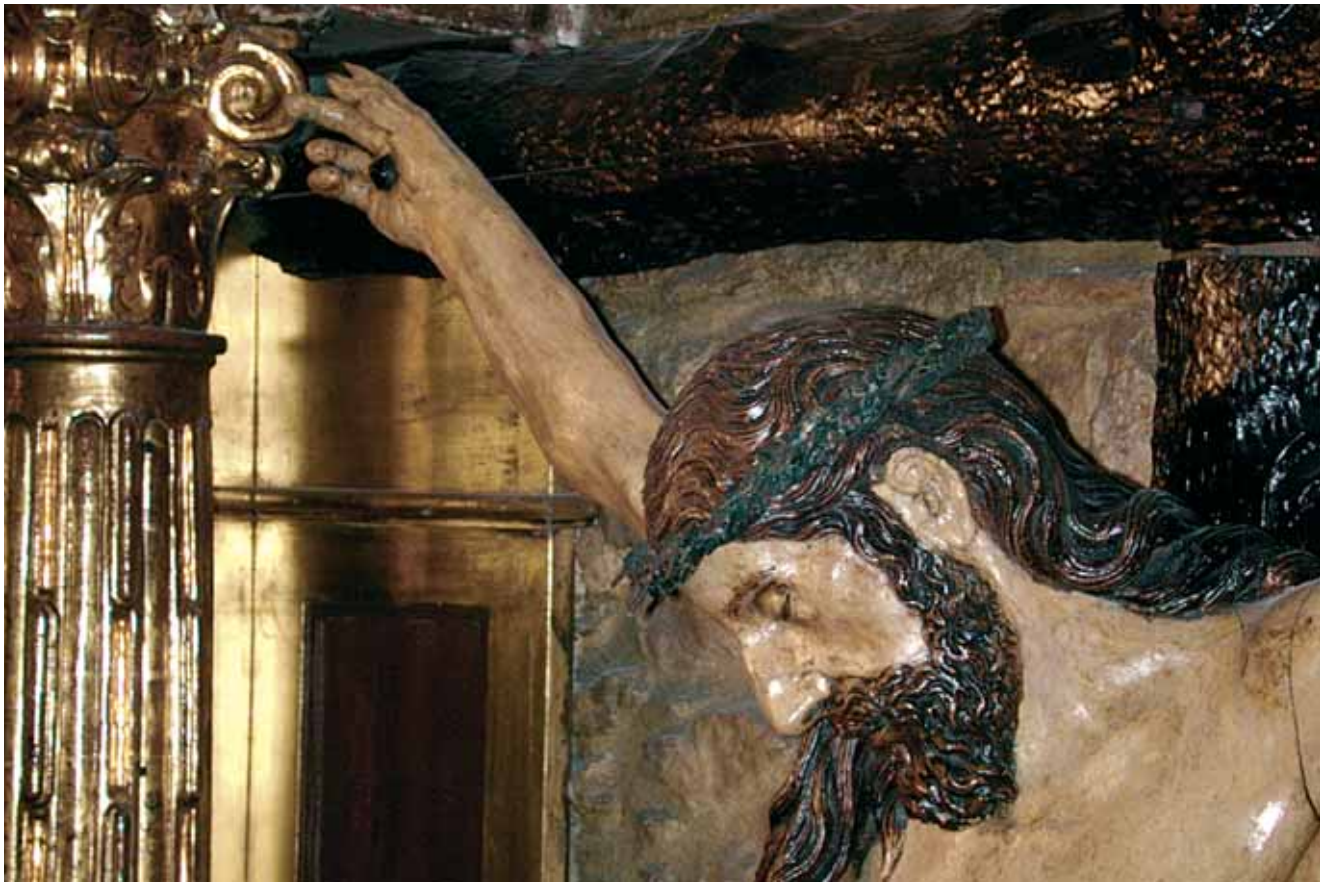
Detalles de la recuperación de la policromía de la talla del Cristo. Fotos: Luis Suárez Saro.







Escenas del ático del retablo tras el tratamiento de conservación. Fotos: Luis Suárez Saro.



Detalle del retablo una vez terminada la intervención de restauración. Foto: Luis Suárez Saro.



Detalle de la eliminación de repintes. Fotos: Luis Suárez Saro.



La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizaron en dos fases: una, mecánicamente con aspirador; la segunda, mediante la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en White spirit.

Los repintes existentes tanto en los elementos dorados como en las tallas se eliminaron aplicando (según en qué zonas, con hisopos de algodón) dimetil formamida, acetato de amilo y disolvente nitrocelulósico en diferentes combinaciones y proporciones. También fue preciso actuar mecánicamente con bisturí en zonas concretas.

Las catas y los análisis permitieron conocer el estado de conservación de la policromía original tanto en la Inmaculada como en los ángeles del ático, que apenas conservaban un 10% de ésta. Se decidió dejar en superficie la aplicada en el siglo XIX, eliminando con los productos antedichos los repintes posteriores.

En la talla del Cristo se pudo recuperar su policromía (aunque con numerosas lagunas), al no haber padecido las intervenciones descritas por pertenecer hasta el año 1968 a otro retablo.

Como tratamiento protector hidrófugo, fungicida e insecticida de la madera vista se aplicaron dos manos de Xilamón, la primera "fondo" y a continuación Xiladecor mate incoloro, producto oleoso que no deja película, penetrando totalmente en la madera y estableciendo una protección "a poro abierto".

Recuperadas las piezas retiradas tras aplicarles un tratamiento similar al descrito en el resto del retablo, se repusieron en sus ubicaciones originales aprovechando los ensambles y espigas existentes cuando fue posible y empleando tornillos y elementos metálicos bicromados y acetato de polivinilo como adhesivo cuando fue necesario.

La reintegración neutra y reversible de las lagunas de color se ciñó a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos que, llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales estables y reversibles de la marca Maimeri.

La intervención concluyó protegiendo las zonas policromadas del retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

Texto elaborado a partir del informe de restauración redactado por Luis Suárez Saro.



▲ *Retablo Mayor de San Tirso tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.*



RETABLO DEL SANTÍSIMO DE LA IGLESIA DE SAN TIRSO

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002
- Inversión total: 9.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro
- Restauradoras participantes: Marta Flórez Igual y Sonia García Fernández
- Estudio histórico-artístico: Fernanda Fernández-Tresguerres Alonso
- Análisis físico-químicos: Andrés Sánchez Ledesma, de Arte-Lab, S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Taller de José Bernardo de la Meana
Fecha: 1754
Dimensiones: 8 x 5,50 x 1,15 m

Creemos que el taller de Meana sería el responsable de los dos retablos colaterales de la Iglesia de San Tirso, o por lo menos que el maestro realizaría las trazas y estaría pendiente de la supervisión de la obra. El estilo es menos innovador que el del retablo mayor. Uno está dedicado actualmente al Rey de Reyes, situado en la Capilla de los Reyes, y el otro dedicado a Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, en la Capilla de los Argüelles.

Este retablo es una obra de reducidas dimensiones y de traza sencilla, evitando el movimiento en planta y el uso de órdenes gigantes o un recargamiento decorativo. Se divide en tres calles y el banco está formado por un tríptico. Destaca la calle central, con un marco mixtilíneo que rodea a la hornacina y que adopta forma de "portada" con una llamativa tarjeta en la clave. Este marco sirve para resaltar el elemento principal del retablo y a su vez tiene un sentido decorativo importante. El espacio interior se adorna con hojas de acanto entrelazadas, que ocupan todo el espacio entre la hornacina propiamente dicha y este marco "arquitectónico". Existe una tendencia hacia el *horror vacui*.

Actualmente, este nicho contiene el Sagrario, aunque posiblemente cuando se realizó tuviese otra advocación. El Sagrario se llevó a cabo en el año 1909, obra de la Vela Continua y encargado por el coadjutor don Mariano Naves.

La mayor innovación es la desaparición del entablamento que tradicionalmente separaba los pisos en los conjuntos retablísticos. En esta ocasión, el autor se decanta por una delgada línea de perfil mixtilíneo que recorre el espacio entre los dos pisos, dando dinamismo al conjunto. Otra libertad arquitectónica es la invasión del espacio superior por la hornacina central, recurso habitual en obras de Meana, como en el conjunto de Santa Marina de Puerto de Vega.

Estos cambios traslucen el carácter trasgresor del maestro y su taller, que aportan obras únicas al panorama artístico del momento.

Sobre dicha hornacina central se encuentra el elemento de más valor artístico: el relieve superior limitado por un doble marco mixtilíneo con motivos vegetales de gusto rococó. La aparición de este detalle nos hace recordar la predilección de Bernardo de la Meana por esta representación escultórica en sus retablos. Lo más innovador es su ubicación, al no situarlo en el banco, su

Estado inicial del retablo.
Foto: Luis Suárez Saro.



lugar tradicional, sino en el remate del ático. Así lo vemos en este ejemplo o en el retablo mayor de Puerto de Vega. En otras ocasiones, el relieve inunda la superficie en su totalidad, como en los retablos pasionales de Puerto de Vega o algunos ejemplos de la girola de la Catedral de Oviedo.

En el retablo de la Capilla de los Reyes de San Tirso se muestra una escena que representa la entrega del rosario a Santo Domingo y a Santa Catalina de Siena. Se cree que se trata de esta escena, aunque la iconografía de Santo Domingo es atípica, puesto que tradicionalmente este santo no aparece barbado ni con el cabello cano. Tal vez se deba a exigencias del mecenas de la obra o también al toque personal del maestro, que nuevamente nos sorprende.

El centro de la escena es ocupado por la Virgen del Rosario con el Niño, flanqueada por los dos santos dominicos, arrodillados y con el hábito negro y blanco característico de la orden.

Destaca la cuidada composición y la perfecta integración de los dos ámbitos, el celeste y el terrenal. El fondo pictórico muestra un contraste entre los tonos anaranjados y amarillos del cielo, más cálidos, representando el rompimiento de gloria, y la tonalidad más grisácea y azulada del espacio terrenal, con un fondo arquitectónico muy preciso y detallista.

El tratamiento del relieve denota gran maestría, sobresaliendo los santos por el realismo y la buena talla, puesto que parecen esculturas de bulto redondo que tienden a salirse del marco. Santo Domingo mira hacia la Virgen, alzando una de sus manos en actitud de bendecir. Destaca el detallismo con el que son tratados el cabello y la barba, así como el rostro y las manos, que denotan un gran estudio del natural y que nos recuerdan el buen hacer visto en el conjunto de Puerto de Vega (en especial, en el retablo del Carmen de esta misma iglesia). El tratamiento de los ropajes en los modelos de San Tirso crea una sensación de dinamismo y de veracidad no sólo en los dos santos, sino también en la Virgen, cuyo modelo recuerda a otros ejemplos del taller de Meana por la calidad y el colorido llamativo de sus vestimentas.

La escena se encuentra acompañada de pequeñas cabecitas de ángeles que denotan un gusto rococó por las imágenes tiernas y dulces y cuyo estilo nuevamente tenemos que relacionar con las obras de Puerto de Vega.



▲ *Estado final del retablo. Foto: Luis Suárez Saro.*

Detalle del relieve superior antes de iniciarse el proceso de restauración.
▼ *Foto: Luis Suárez Saro.*





Talla de San Antón, antes y después de la intervención.Fotos: Luis Suárez Saro.

En el cuerpo inferior destacan las columnas embutidas, que sirven para separar la hornacina central de los laterales. Son pequeñas columnas de orden corintio compuesto con una pronunciada éntasis, cuyo tratamiento pictórico se basa en la imitación del contraplacado de mármol para dar la sensación de riqueza y suntuosidad a la obra. Llama la atención que en otros ejemplos la presencia de un orden gigante o de los tradicionales estípites o columnas salomónicas y abalaustradas era un elemento decorativo esencial, incluso en muchas ocasiones se perdía ese carácter tectónico originario del soporte. Sin embargo, en este modelo vemos una novedad: la presencia nítida de este tipo de elementos que antes inundaban el espacio retablístico.

Estas hornacinas laterales son de dimensiones más reducidas. Su cierre es en forma de concha venera, muy característico de otras obras de Meana. En el exterior de las mismas destaca la ausencia de decoración, así como la de soportes tradicionales, rasgo ya comentado anteriormente. En su interior aparecen motivos geométricos pintados (como rombos), intercalados con otras formas de contorno sinuoso. Esta secuencia no sólo se muestra en ambas hornacinas laterales, sino que también se encuentra en el espacio de separación entre la calle central y las laterales. Tiene un carácter decorativo que nos recuerda el gusto rococó por el detalle y el preciosismo.

Actualmente las hornacinas albergan sendos candelabros, pero en el momento en que se realizó el retablo debían de tener dos esculturas que desgraciadamente no han llegado hasta nosotros.

Las ménsulas situadas en la zona inferior de ambas hornacinas constituyen el último elemento decorativo de marcado gusto rococó. Consisten en una piedra central de la que emergen hojas de acanto y flores de aspecto maleable y sinuoso; está enmarcada por una moldura geométrica que acaba en un remate borlado de estilo claramente rococó.

En el ático, a ambos lados del relieve central aparecen dos hornacinas que no están huecas; tal vez tenían un sentido meramente decorativo. El marco exterior imita el mármol rojo y en general hay una decoración muy reducida; sólo en la clave vemos emerger una palmeta a modo de plumero. Destaca la sencillez del tratamiento.

Delante de ambas hornacinas, sobre sendas peanas, encontramos dos tallas que no son contemporáneas del retablo, sino que pueden ser reaprovechadas. Se trata de San Antón, en el lateral izquierdo, y tal vez Santo Domingo, en el derecho.



La separación de las calles laterales respecto a la central en el ático no está originada por columnas, como vimos en el piso inferior, sino que utiliza un motivo a modo de guirnalda formada por elementos florales y piedras imitando a las gemas y acabando en paños colgantes rematados por borlas. Estos motivos denotan el preciosismo y el gusto por lo suntuoso y lo natural del estilo predominante en la primera mitad del siglo XVIII. Estas guirnaldas a modo de cascadas no sólo las contemplamos en la zona superior, sino que también están en las hornacinas laterales del piso principal e incluso decorando el banco. Este motivo es muy usado, y Meana lo utiliza para decorar los segmentos troncopiramidales de los estípites en los retablos pasionales y en los de San Vicente Ferrer y San Ramón Nonato de la Iglesia de Santa Marina de Puerto de Vega.

El retablo de la Capilla de los Reyes de San Tirso nos merece una consideración especial porque, aunque sus dimensiones sean mucho más reducidas que las del retablo mayor, aporta una serie de innovaciones y unos rasgos de calidad que se deberían tener en cuenta. Hasta ahora ha permanecido bastante relegado, pero no se descarta la idea de que el propio Meana realizase la traza y que su taller la llevase a cabo, puesto que determinados

motivos y rasgos que comentamos en el análisis estarían en su misma línea. Desgraciadamente, consultando los libros de fábrica sólo se encuentran referencias del retablo mayor de San Tirso, pero ninguna de los colaterales.

Dada la estrecha relación que existió entre esta capilla y nuestro artista, podemos dar una fecha aproximativa de la realización de ambos retablos y situarla en las décadas de los cincuenta o sesenta del siglo XVIII. Asimismo, la permanencia de la decoración rococó y la reducción de motivos empieza a ocurrir en estas décadas.

Otro rasgo que llama poderosamente la atención es que parece ser una obra realizada para adaptarse perfectamente al tríptico flamenco que ya existía en dicha capilla.

En efecto, el espacio central del banco del retablo está ocupado por esta tabla flamenca, cuando generalmente esta zona estaba reservada para relieves que narrasen episodios de la vida de los santos a los que estuviese dedicado el retablo.

El tríptico representa la Adoración de los Reyes Magos y se le atribuye al maestro de la Leyenda de la Magdalena. Fue encargado en Bruselas por Álvaro de Carreño, quien fue aposentador real, recaudador y financiero, y parece ser que la encargó en el año 1517, cuando viajó a Flandes en el séquito que acompañaría a Carlos V en su llegada a España.

El hecho de encargar una obra de tal relevancia nos habla del prestigio y la fama del mecenas, así como de su interés por pervivir en la memoria social. Esta costumbre era usual en la etapa tardomedieval y nos brinda uno de los mejores ejemplos del arte de los países flamencos que llegó a nuestra región.

No entraremos en detalles compositivos del cuadro, que trasluce una gran calidad técnica, pero sí hay algún elemento que debe destacarse por estar ligado a la capilla.

En primer lugar, el tema de la tabla central guarda relación con la advocación de la capilla ya desde antiguo, pues la fiesta del 6 de enero era muy celebrada en este recinto. Sin embargo, cuando Álvaro de Carreño realiza su testamento, manda que se le entierre en la Iglesia de San Tirso *"en la capilla que yo tengo en la dicha iglesia de la avocación del Señor Santiago"*. De este modo aparece en el tríptico, en la tabla izquierda, presenciando la escena principal acompañado por el Apóstol Santiago. Este hecho nos hace suponer que el retablo que se hace dos siglos más tarde tal vez tuviese al apóstol peregrino como titular, aunque esta hipótesis no la podemos documentar por el momento.

En la tabla derecha del tríptico aparece su mujer, María González de Quirós, quien murió en 1529. Este hecho, junto con el que anteriormente mencionamos de que en la década de los setenta del siglo XVI Catalina de Valdés funda una capellanía en este recinto y, como nos informa el párroco F. Redondo, era mujer de Álvaro de Carreño y fallece en 1544, nos lleva a deducir que este último se casó dos veces; de este modo, el número de familias nobles que establecerían un vínculo especial con esta capilla aumentaría. Así, por el libro de fábrica de la Iglesia de San Tirso se sabe que dos siglos más tarde, a mediados del XVIII, otro miembro de la familia Quirós, José Bernaldo de Quirós, marqués de Camposagrado, era patrono de la misma capilla. Por lo tanto, vemos cómo tres familias poderosas mantienen el patronazgo a lo largo de la historia.

Con los desastres acaecidos en 1934, y por temor a perder una obra de tan gran valía, se realiza una copia. El original se guardó primeramente en la Sala Capitular de la Catedral, para posteriormente ser adquirido por la Diputación Provincial, en el año 1962. Desde 1980 se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias.



Talla de Santo Domingo, antes y después de la intervención. Fotos: Luis Suárez Saro.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte

El armazón del retablo es de madera de nogal. Se apoya sobre un zócalo de piedra y se fija internamente al muro trasero. Su estado de conservación es bueno, superando positivamente las pruebas de resistencia efectuadas.

La arquitectura está toda ella tallada en madera de nogal, resultando imposible, antes de iniciarse el proceso de restauración, determinar con precisión cuál era su estado de conservación, pues si bien se apreciaba la existencia de un ataque de larvas de insecto xilófago en actividad, debido al reestucado y repintado llevado a cabo en una intervención anterior (en 1938) y a la imposibilidad de acceder por su parte trasera, no fue posible concretar la intensidad y extensión del mismo, así como otros deterioros que pudiera sufrir y que estarían ocultos.

Dorados y policromía

Toda la arquitectura fue dorada y policromada en tonos azules y rojos por su cara anterior, con buena técnica y con materiales de calidad, como demuestran las catas realizadas en el momento del presente estudio. Sin embargo, de la misma manera que en el caso de la arquitectura, no se pudo determinar con precisión el estado de conservación de las capas originales.

La policromía que existía en superficie (y los dorados sobre las cornisas y relieves decorativos de la arquitectura), de color gris verdoso y ornamentos realizados con plantilla en tonos ocres, se desarrolla sobre una capa de estuco blanco, aplicada en la intervención apuntada directamente sobre la policromía original.

Imágenes, tríptico y relieve

Tan sólo las imágenes y el tríptico del banco se habían librado de la intervención policroma comentada en los apartados anteriores, presentando un estado de conservación aceptable tanto en la consistencia de la materia soporte como en las capas de preparación y policromía. Aun con todo, hay que señalar pequeños desprendimientos de todos los estratos, así como lagunas volumétricas y golpes, incisiones y rozaduras de diferente naturaleza.





Detalles del relieve superior antes de iniciarse el proceso de restauración. Fotos: Luis Suárez Saro.

Capa de protección

Sobre todo el retablo fue aplicada en su día una capa de protección (barniz) que con el tiempo había envejecido y se mostraba antes de esta restauración oxidada y amarillenta, modificando el tono original de los colores subyacentes.

Estrato superficial

Con el tiempo se ha depositado sobre todo el conjunto un estrato superficial de tinte negruzco constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, telarañas, excrementos de insecto, etcétera).

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Se propusieron los criterios de intervención que a continuación se enumeran:

- Devolver a la obra la estabilidad perdida como consecuencia de los deterioros en ella producidos.
- Emplear materiales inocuos, sobradamente experimentados y garantizados en el campo de la restauración, que no generasen futuros problemas de conservación.
- Eliminar todo añadido no original (y que no represente un dato histórico-artístico de interés susceptible de ser conservado) siempre que ello sea posible, recuperando en superficie la policromía original que se conserve.
- Evitar cualquier reconstrucción formal que pudiera ser interpretada como una falsificación del estado de conservación previo de la obra.
- Recuperar la visión unitaria de la obra, sin elementos perturbadores que rompiesen con ella, sin que ello contradiga el punto anterior.

Se realizó una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-Lab de Madrid para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier, sobre muestras tomadas del propio retablo.



Relieve superior del retablo una vez finalizada la restauración.
Foto: Luis Suárez Saro.

Una vez dispuesto el sistema de andamiaje, se llevó a cabo el estudio del estado de conservación del sistema de fijación y anclaje al muro, con resultados positivos en todas las pruebas de resistencia efectuadas.

Localizadas todas las zonas del retablo afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos, se procedió a la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutóxido formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico, inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad —su particular formulación permite una óptima penetración del principio activo en la madera (registro n.º 18496)—. Como medida preventiva se aplicó mediante compresor una capa del mismo producto sobre toda la superficie de la estructura, tanto por el anverso como por el reverso, donde se pudo acceder.

Posteriormente, se procedió al sentado de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación aplicando mecánicamente con pincel Primal AC-33 rebajado en agua (entre el 5% y el 12%, en función del estado de conservación de los estratos) en las diferentes zonas del retablo y presionando suavemente la policromía con espátulas de madera cuando el producto estaba "mordiente".

Asegurada la policromía, se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde, como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos, la madera había perdido sus características estructurales, mediante la inyección en tres fases consecutivas de Paraloid B-72 al 4%, 8% y 12% en tolueno químicamente puro.

Recuperada la consistencia de la madera soporte, se repusieron las doce piezas desprendidas, retiradas y documentadas con anterioridad tras apli-





Detalle del retablo, antes y después de la intervención. Fotos: Luis Suárez Saro.

carles un tratamiento similar al resto del retablo, empleando como adhesivo acetato de polivinilo y/o tornillos de latón bicromado.

Los elementos metálicos (herrajes propios del retablo) oxidados y degradados se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química.

La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizaron en dos fases: una, mecánicamente con aspirador; la segunda, mediante la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en agua e hidróxido de amonio al 2%.

Los repintes existentes, tanto en los elementos dorados como en el relieve y en las tallas y hornacinas del ático del retablo, se eliminaron aplicando (según en qué zonas, con hisopos de algodón) dimetil formamida, acetato de amilo y disolvente nitrocelulósico en proporciones varias. También fue preciso actuar mecánicamente con bisturí en los ropajes y hornacinas.

La reintegración neutra y reversible de las escasas lagunas de color se ciñó a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos que, llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales estables y reversibles de la marca Maimeri.

Se concluyó la intervención protegiendo el retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

Texto elaborado a partir del informe final de restauración de Luis Suárez Saro.



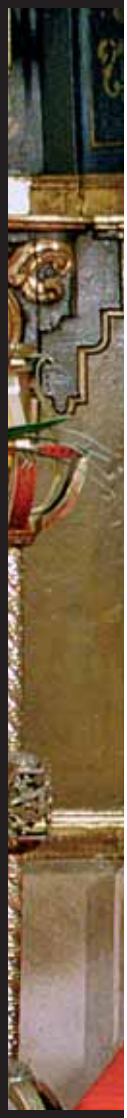


Limpieza y eliminación de repintes en el relieve superior. Fotos: Luis Suárez Saro.









Fotos: Luis Suárez Saro.





RETABLO DE LA VIRGEN DEL SOCORRO DE LA IGLESIA DE SAN TIRSO

- Intervención subvencionada por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2003
- Inversión total: 5.607 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro
- Restauradoras participantes: Marta Flórez Igual y Sonia García Fernández
- Estudio histórico-artístico: Fernanda Fernández-Tresguerres Alonso
- Análisis físico-químicos: Andrés Sánchez Ledesma, de Arte-Lab, S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

Fecha: Último tercio del siglo XVIII
Dimensiones: 6 m de alto x 5,10 m de ancho

De estilo barroco, este retablo se estructura en cuerpo dividido en tres calles (la central más ancha), ático y banco. No se puede atribuir el conjunto de la obra a un único artista debido a una serie de contradicciones que en él se observan, como la calidad del relieve y las tallas del ático en contraposición con la plenitud de la arquitectura, la desaparición de las imágenes del cuerpo, la pobre policromía que observamos en superficie o la inclusión del tríptico del banco (obra de Reiter).

De arriba abajo, tenemos en el ático un relieve de la Anunciación de la Virgen, que por su calidad no cabe duda que es obra de José Bernardo Meana, y dos tallas: en la hornacina izquierda, la imagen de San Juan Nepomuceno y, en la derecha, San Roque. En el cuerpo, la hornacina central alberga la imagen de la Virgen y las laterales a San José y a un dominico, a la izquierda y derecha respectivamente. En el banco se dispone un tríptico (óleo sobre tabla) de Reiter en el que se representa la Anunciación de la Virgen, en la tabla central, y a Santa Águeda y Santa Apolonia, en las laterales.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte

El armazón del retablo es de madera, se apoya sobre un zócalo de piedra y se fija internamente al muro trasero. Su estado de conservación era aparentemente bueno, superando positivamente las primeras pruebas de resistencia efectuadas.

La arquitectura está toda ella tallada en madera, resultando imposible determinar con precisión su estado de conservación antes de la intervención, pues, si bien se apreciaba la existencia de un ataque de larvas de insecto xilófago en actividad, debido al reestucado y repintado llevado a cabo en una intervención anterior y a la imposibilidad de acceder por su parte trasera, no era posible concretar la intensidad y extensión del mismo, ni tampoco otros deterioros que pudiera sufrir.



Talla restaurada de San Juan Nepomuceno.
Foto: Luis Suárez Saro.

Dorados y policromía

Toda la arquitectura fue dorada y policromada en tonos azules y rojos por su cara anterior, con buena técnica y con materiales de calidad, como demostraron las catas realizadas. Sin embargo, de la misma manera que en el caso de la arquitectura, no era posible determinar con precisión el estado de conservación de las capas originales.

La policromía de la superficie, de color gris verdoso y ornamentos realizados con plantilla en tonos ocres, se desarrolla sobre una capa de estuco blanco, aplicada en la intervención apuntada directamente sobre la policromía original.

Imágenes, tríptico y relieve

Tan sólo las imágenes del retablo y el tríptico del ático parecían haberse librado de la intervención policroma comentada anteriormente, presentando un estado de conservación aparentemente aceptable tanto en la consistencia de la materia soporte como en las capas de preparación y policromía.

Capa de protección

Sobre todo el retablo fue aplicada en su día una capa de protección (laca o barniz) que con el tiempo había envejecido y se mostraba oxidada y amarillenta, modificando el tono original de los colores subyacentes.

Estrato superficial

Con el tiempo se había depositado sobre todo el conjunto un estrato superficial de tinte negruzco constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, telarañas, excrementos de insecto, etcétera).









▲ *Proceso de restauración de la talla de San Roque. Fotos: Luis Suárez Saro.*



Limpieza del relieve situado en el ático del retablo. Foto: Luis Suárez Saro.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Antes de la intervención se realizó una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-Lab de Madrid para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica empleada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier, sobre muestras tomadas del propio retablo.

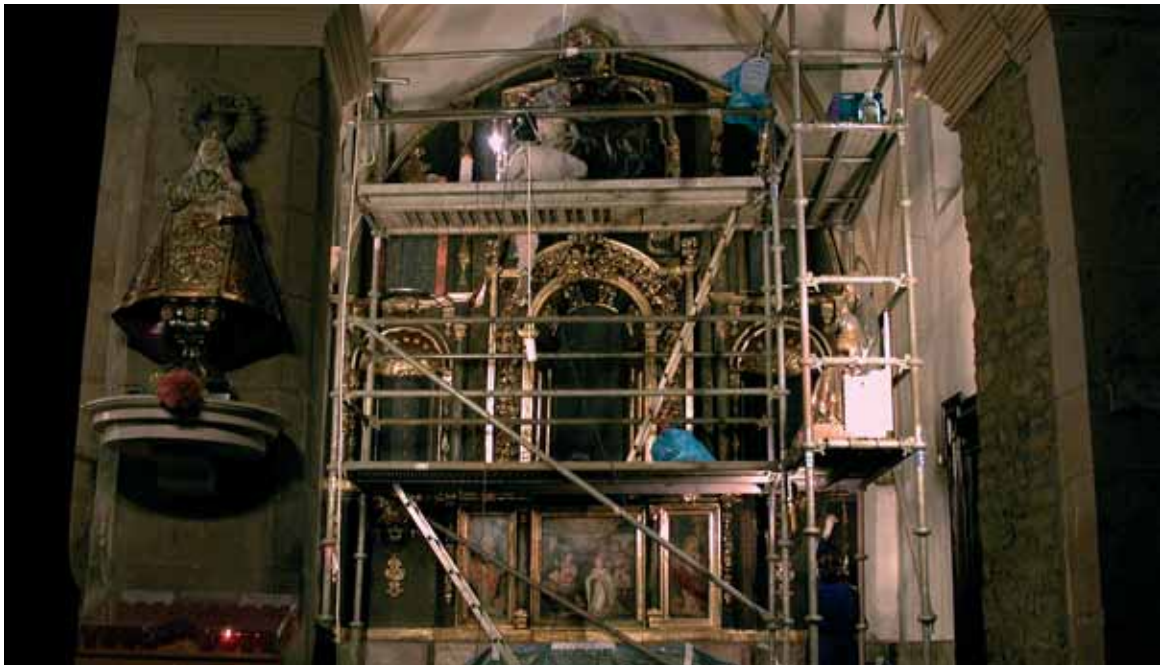
Una vez dispuesto el sistema de andamiaje, se llevó a cabo el estudio del estado de conservación del sistema de fijación y anclaje al muro, con resultados positivos en todas las pruebas de resistencia efectuadas.

Localizadas todas las zonas del retablo afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos, se procedió a la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutónico formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico, inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad —su particular formulación permite una óptima penetración del principio activo en la madera—. Como medida preventiva se aplicó, mediante compresor, una capa del mismo producto sobre toda la superficie de la estructura tanto por el anverso como por el reveso, donde se pudo acceder.

Posteriormente, tuvo lugar el sentado de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación aplicando mecánicamente con pincel Primal AC-33 rebajado en agua en las diferentes zonas del retablo, presionando suavemente la policromía con espátulas de madera cuando el producto estaba "mordiente".

Asegurada la policromía, se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde, como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos, la madera había perdido sus

Sistema de andamiaje en el retablo de la Virgen del Socorro de San Tirso. Foto: Luis Suárez Saro.



características estructurales, mediante la inyección en tres fases consecutivas de Paraloid B-72 al 4%, 8% y 12% en tolueno químicamente puro.

Recuperada la consistencia de la madera soporte, se repusieron las piezas desprendidas, retiradas y documentadas con anterioridad, tras aplicarles un tratamiento similar al resto del retablo, empleando como adhesivo acetato de polivinilo y/o tornillos de latón.

Los elementos metálicos (herrajes propios del retablo) oxidados y degradados se trataron con Consolán, producto reconvertidor de óxidos mediante reacción química.

La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizó en dos fases: una, mecánicamente con aspirador; la segunda, mediante la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en agua e hidróxido de amonio al 2%.

Los repintes existentes tanto en los elementos dorados como el relieve y en las tallas y hornacinas del ático del retablo se eliminaron aplicando (según en qué zonas, con hisopos de algodón) dimetil formamida y acetato de amilio en proporción 1/10 y disolvente nitrocelulósico. También fue preciso actuar mecánicamente con bisturí en los ropajes y hornacinas.

La reintegración neutra y reversible de las escasas lagunas de color se ciñó a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos que, llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales estables y reversibles de la marca Maimeri.

La intervención concluyó protegiendo el retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

Texto elaborado a partir del informe realizado por Luis Suárez Saro al final de la restauración.



▲ *Desinfección de la obra. Foto: Luis Suárez Saro.*

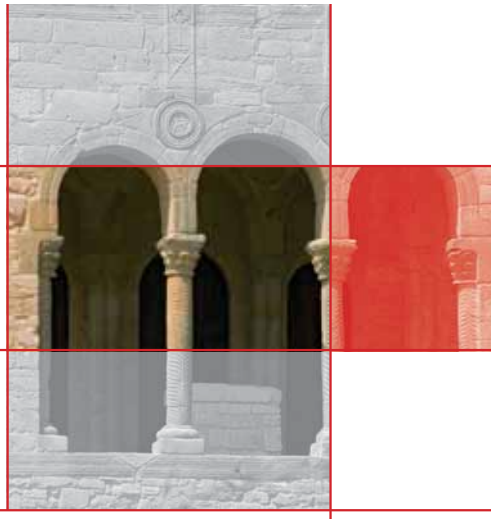
▼ *Vista general del estado final del retablo. Foto: Luis Suárez Saro.*





OBRAS DE CONSERVACIÓN EN SANTA MARÍA DE NARANCO

OVIEDO



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre 2005 y 2006
- Inversión total: 262.521 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Fernando Nanclares Fernández
- Dirección de ejecución: Eduardo Bárzana Coca
- Informe petrológico: GEA, Asesoría Geológica
- Dirección de seguimiento arqueológico: Bernardino Díaz Santos-Nasty
- Empresa contratista: Conservación del Patrimonio Artístico (CPA)

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

El proyecto abordó aquellas obras que se estimó necesario acometer para garantizar la protección del monumento y para atajar problemas técnicos.

Con anterioridad a la intervención se observaban infiltraciones de agua con presencia de moho en los paramentos verticales del vestíbulo del norte de la planta baja, pared oeste, y en la superficie de la bóveda de la sala contigua, que podían provenir de la falta de estanqueidad en la escalera del oeste, que permitía filtraciones en el relleno bajo los peldaños. También se infiltraba agua de lluvia a través de los entramados de madera de los miradores, existiendo líquenes, musgos y vegetales en los paramentos exteriores de la zona norte, debido a la retención de agua en las juntas descarnadas de la fábrica y al escaso soleamiento por ese lado.

Para corregir los problemas relacionados con la infiltración de agua se procedió a la renovación de las cubiertas (con trabajo arqueológico en el desmontaje de los rellenos), la pavimentación de la zona exterior del norte, para evitar los embolsamientos de agua y facilitar su evacuación, y la hidrofugación de los paramentos, con previa limpieza de los mismos y consolidación de las partes erosionadas.

Se reparó el pavimento de *opus signinum* de la sala superior, completando las faltas y rotos, reintegrando suelo de las mismas características como mejor solución para garantizar la permanencia del original, y la pavimentación del local del oeste de la planta baja, que tiene suelo de tierra.

El proyecto contemplaba la reparación de los entramados de madera de los miradores. Durante la ejecución de las obras se pudo constatar el estado de deterioro de las piezas de madera, algo que forzaría a la renovación completa de estos entramados. Para ello se emplearon vigas de 26 cm de canto y anchos adecuados a las cajas existentes en los muros, y tablas de 4 cm de espesor y ancho variable. Bajo el altar se reforzó el tablero con pon-

Interior del piso superior de Santa María de Naranco tras la intervención. Foto: Marcos Morilla.

Fachada norte. Santa María de Naranco antes de la restauración. Foto: GEA, Asesoría Geológica.





▲ *Estado previo de la fachad norte. Foto: GEA, Asesoría Geológica.*

tones de 10 x 15 cm encajados en las vigas. Vigas, tablas y pontones empleados son de madera de castaño, con tratamiento protector a poro abierto.

La presencia del altar con su basamento de piedra en el mirador del este (réplica del ara que se conserva en el Museo Arqueológico) suponía una fuerte alteración en la imagen del monumento, que, si bien se destinó durante la mayor parte de su historia al uso religioso, fue concebido como edificio civil. Desde el equipo redactor del proyecto de intervención en Santa María y desde la propia Consejería de Cultura, se consideraba que el espacio del mirador no es en absoluto apto para albergar esta pieza, tanto por su configuración formal como por sus condiciones constructivas.

En función de ello, inicialmente se había proyectado el traslado de la réplica del ara instalada en el mirador del este (con la mesa compuesta de restos de contrafuertes acanalados) a la sala central de la planta baja, en el lugar que ocupaba la mesa de altar existente en el lado este. Esta mesa fue construida en 1929 por el arquitecto Menéndez Pidal *"con miras al aprovechamiento de la Cripta, en su nave, para Capilla que mantenga el culto a la Virgen Santa María"*. Finalmente, y a requerimientos de la Iglesia (a pesar de que el Pleno del Consejo del Patrimonio Cultural de Asturias había informado favorablemente la retirada del altar), se mantuvo la réplica del ara en el mirador del este. Se eliminó el basamento y se varió su emplazamiento para paliar en la medida de lo posible los perjuicios que ocasiona este elemento.

Complementariamente, se llevaron a cabo labores de conservación de las carpinterías de madera de las puertas y ventanas existentes con anterioridad a la intervención, retirándose las piedras ornamentadas que se acumulaban en la planta baja desde las excavaciones realizadas en Lillo en 1989-1990. Se retiraron las placas de amianto cemento enterradas en el perímetro del edificio.



▲ *Litologías. Foto: GEA, Asesoría Geológica.*

Muestreo cubierta.
▼ *Foto: GEA, Asesoría Geológica.*



INFORME PETROLÓGICO

Los estudios petrológicos comprendieron los siguientes aspectos:

1) Caracterización de materiales: litologías y morteros. Se ha realizado una caracterización petrológica de cada una de las piezas constructivas de Santa María: sillares lisos y labrados, ornamentales o escultóricos. Como consecuencia se ha podido asignar a cada pieza su origen geológico.

   Combinando los diferentes tipos litológicos, con las señales externas de labra se han podido separar, en casi todos los casos, los materiales originales de otros procedentes de restauraciones. Destaca el importante volumen de sillares colocado en las restauraciones de Menéndez Pidal, especialmente grande en las fachadas oriental y meridional del monumento.

   Del mismo modo, se han estudiado muchos de los morteros presentes, especialmente las masas encontradas bajo las cubiertas, en conjunción con los trabajos arqueológicos allí desarrollados. Buena parte de los morteros de juntas entre sillares son morteros de restauración modernos, que cubren a los originales.

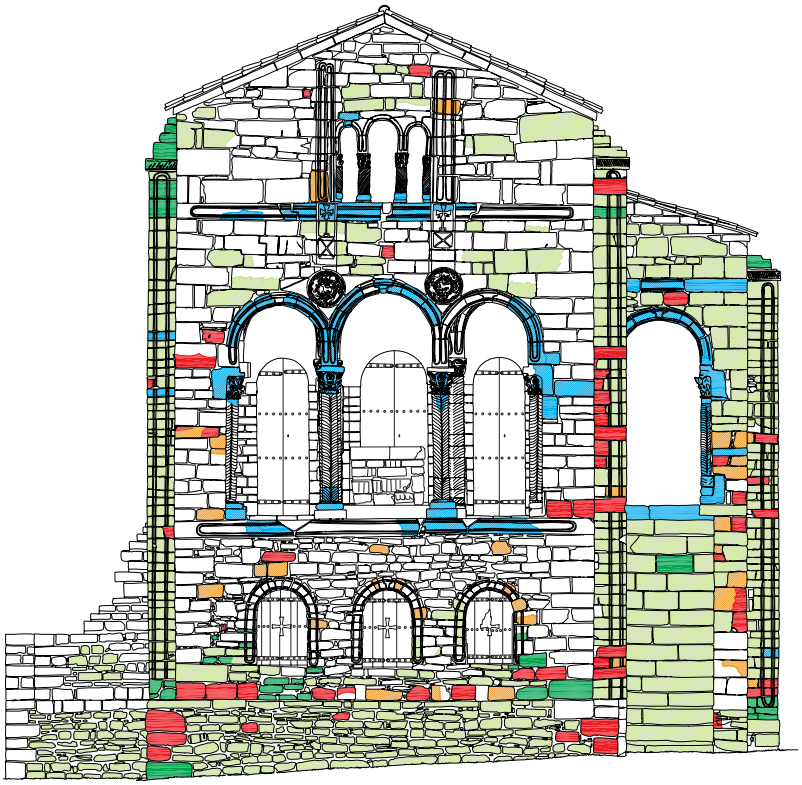
2) Alteración de materiales. Antes de iniciar las labores de limpieza se recogieron materiales resultantes de procesos de alteración y se evaluó la presencia de costras, sales solubles, material biogénico, etcétera. En general, el estado de alteración de los materiales era bueno (superficies con buena coherencia intergranular), excepto en sitios concretos de zonas más protegidas de los balcones.

El estudio de los materiales ha servido para levantar sendas cartografías de litologías y alteración en los paños exteriores y balcones.

3) Seguimiento petrológico de las labores de intervención. Se han supervisado las siguientes labores:
   - Limpieza. Se han realizado pruebas para la eliminación de la pátina biogénica, tan abundante, especialmente, en la fachada al norte. Para el desarrollo de esta fase se ha combinado la aplicación de productos biocidas, con una limpieza por proyección de microabrasivos de morfología angulosa, a presión controlada. En el resto de los paramentos se han repasado las superficies, con proyección de microabrasivos, estableciendo condiciones de aplicación especialmente moderadas para las piezas labradas de los balcones.
   - Productos de conservación. Se han efectuado catas de prueba con productos consolidantes e hidrofugantes. Como resultado se ha decidido no aplicar los consolidantes, ya que, en las escasas zonas donde podían necesitarse, no quedaba asegurada una penetración idónea en las piezas de sillería. Las pruebas con hidrofugantes han permitido seleccionar el producto más adecuado a las litologías. Las labores de hidrofugación de los paramentos se han realizado en dos fases, ya que la zona inferior de todo el edificio no pudo completarse al quedar pendientes diversas actuaciones. Una vez finalizadas, se hidrofugó la franja inferior del edificio.
   - Reintegración de materiales. Han tenido que incorporarse, además de muchas piezas de la cubierta, morteros de asiento para las tejas,



▲ *Presencia de costras en los paramentos. Foto: GEA, Asesoría Geológica.*



▲ *Alzado este. Plano: Fernando Nanclares Fernández.*

Pruebas de limpieza.
▼ *Fotos: GEA, Asesoría Geológica.*







Fachada norte de Santa María de Naranco tras la intervención. Foto: Marcos Morilla.





Reposición de la cubierta.
Foto: GEA, Asesoría Geológica.



Pruebas de morteros para el pavimento opus signinum.
Foto: GEA, Asesoría Geológica.



Desmontaje de andamios finalizado el tratamiento de conservación.
Foto: GEA, Asesoría Geológica.

morteros de juntas y de relleno de faltas y morteros para el pavimento *opus signinum;* de todos ellos se han realizado pruebas previas y elegido el más adecuado.

Con la colocación de la última pieza de la cubierta se procedió a la retirada de andamios para concluir la intervención.

SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO

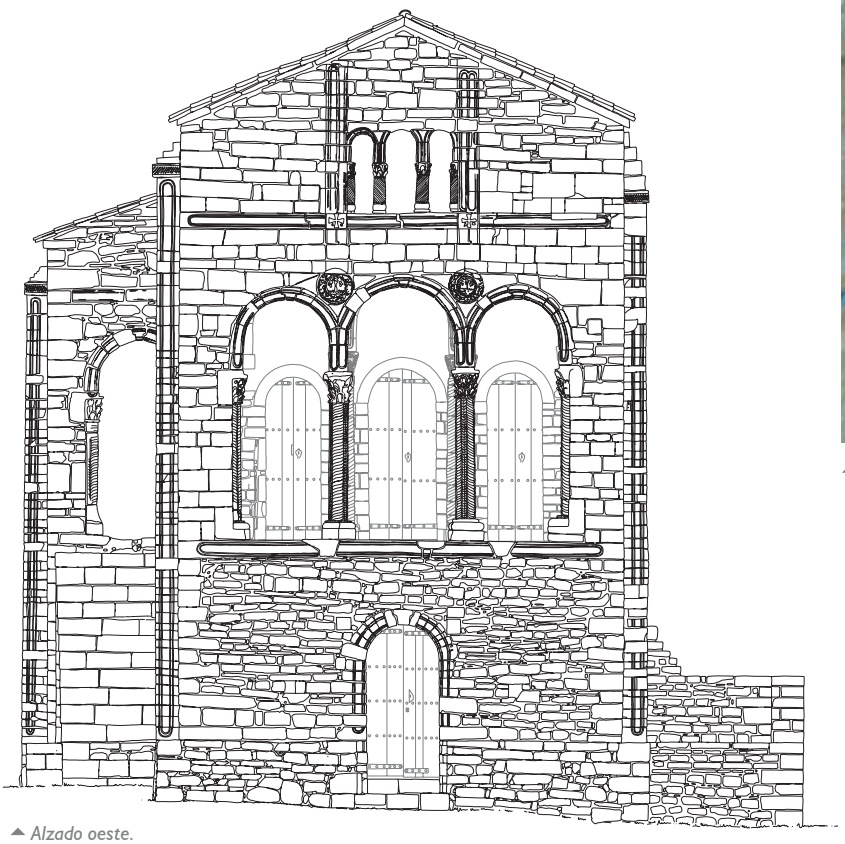
Con ocasión de las obras de restauración acometidas en el edificio en 2005-2006, las actuaciones arqueológicas proyectadas y ejecutadas han sido las siguientes:

- Selección de las piezas almacenadas en el interior de la sala inferior, determinando las que han de ser depositadas en el Museo Arqueológico de Asturias y las destinadas a ser enterradas en el entorno del edificio. Se han enterrado estas últimas; queda pendiente la autorización del Arzobispado para el depósito de las otras en el Museo Arqueológico de Asturias.
- Trincheras ante las fachadas N y E, a fin de localizar niveles previos a las obras de acondicionamiento de Menéndez Pidal y guiar la colocación del nuevo pavimento ante la fachada N.
- Sondeos en la habitación O de la planta inferior, para localizar cimientos y guiar la colocación del nuevo pavimento de la dependencia.
- Seguimiento arqueológico de la limpieza del trasdós de la bóveda del piso superior, una vez levantada la cubierta, con documentación fotogramétrica y sondeo arqueológico en la vertiente S.
- Sondeo arqueológico en el pavimento de la sala central, y limpieza del mismo, previo a su sellado y recubrimiento con un nuevo pavimento de hormigón.
- Levantamiento de estratigrafías en los revocos murales del exterior, previos a la limpieza de las fachadas.

Texto realizado a partir del proyecto básico y de ejecución redactado por Fernando Nanclares Fernández, del informe petrológico de la asesoría geológica GEA y del resumen de la intervención arqueológica de Bernardino Díaz Santos-Nasty.



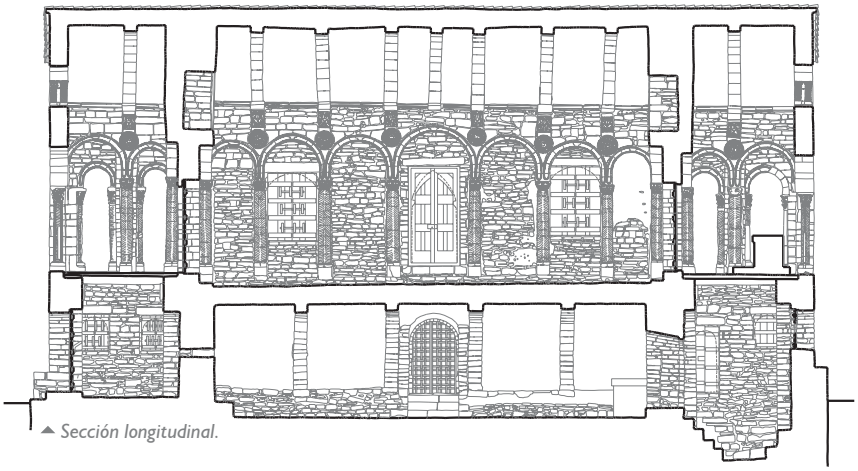
Vista de la fachada norte de Santa María de Naranco tras la intervención.
Foto: de Marcos Morilla.



▲ *Alzado oeste.*



▲ *Hidrofugación y limpieza de los paramentos. Foto: GEA, Asesoría Geológica.*



▲ *Sección longitudinal.*

Planos: Fernando Nanclares Fernández.



PINTURAS MURALES DE LA CAPILLA DEL CARMEN DE VILLABAJO, COYA

PILOÑA



- Intervención subvencionada con 10.500 euros por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002 y 2006
- Restauradores responsables de la actuación: Paula Sánchez Ablanedo, MC, Conservación y Restauración, S. L.
- Historiador del Arte: Ladislao del Valle Rodríguez-Noriega

RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de Villabajo, en Coya (Piloña), fue fundada a finales del siglo XVIII, en torno a 1775. En los primeros años del siglo XX, y gracias a una donación, se agrandó la capilla, prolongando la nave y trasladando su portada. Los trabajos fueron realizados por el arquitecto Luis Menéndez Pidal. Es conocida una primera advocación a la Virgen de Guadalupe, pero actualmente es llamada Capilla del Carmen.

La ermita alberga una decoración mural que representa retablos fingidos. Estas representaciones las encontramos tanto en la cabecera de la iglesia como en la nave y en los paramentos laterales. El conjunto está así constituido por tres retablos pictóricos.

Se emplean arcos ciegos para representar las hornacinas en las que han de introducirse los santos en el caso de los dos laterales y el cuadro (hoy desaparecido) del paramento central. Los intradoses laterales se decoran con telas y de las partes superiores de las hornacinas cuelgan telones rematados por lambrequines. En el resto de superficies aparecen decoraciones florales, en forma de ramilletes. A ambos lados de las hornacinas fingidas se sitúan columnas de capitel corintio. Los fustes de las pilastras se adornan con guirnaldas y festones. Los frisos no presentan un exceso de decoración, pero todas las superficies laterales se rematan profusamente con rocallas, cintas de follaje y de zarcillos. Los remates superiores se realizan mediante frontones partidos sobre los que descansan ángeles trompeteros. Esta figura, la de los ángeles tocando este instrumento, se relaciona con las trompetas del Juicio Final.

Los remates superiores se componen de volutas, cintas de follaje y conchas adornadas con motivos florales que evocan el estilo rococó.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La singularidad y relevancia histórico-artísticas no implican una ejecución técnica al mismo nivel; es decir, las deficiencias meramente técnicas no le restan valor alguno al conjunto, tan sólo determinan las líneas de actuación en cuanto a los posibles tratamientos de restauración.

Foto: Jaime Santullano.

El primer revoco, llamado arriccio, aparecía aplicado sobre el muro para crear una base uniforme sobre la que se realizó el enlucido (intonaco). Se trataba de un mortero de cal y arena. Su estado de conservación no era óptimo, bien por un exceso de arena, bien por la calidad de alguno de los componentes, que afectó al fraguado. A pesar de ello, no precisaba de consolidación. En la mayor parte de la superficie pictórica aparecía el arriccio a la vista debido a los numerosos impactos sufridos por las pinturas. Esta elevada cantidad de pequeñas lagunas distorsionaba la lectura unitaria de la obra.

Sobre el intonaco se apreciaba una fina capa de color blanco que se correspondía con el denominado intonaquino y cuya función es ejercer de base de la pintura. Sobre él se apreciaban las trazas realizadas en grafito del encaje, que probablemente se ejecutó con la ayuda de plantillas. En cuanto a la técnica pictórica, se compone de dos técnicas combinadas: una con aglutinante hidrófilo y otra con agua de cal. En todo caso, el intonaquino es utilizado como base blanca de fondo en toda la superficie (lo mismo ocurre en el resto de pinturas de la capilla). La fragilidad de la capa pictórica era elevada y en algunas zonas presentaba problemas de pulverulencia. Se detectaba a simple vista la alteración de ciertos pigmentos, que producían un ennegrecimiento u oscurecimiento de color pardo que provocaba cierta confusión.

Los pigmentos utilizados tendrían que haber sido estables a las bases, la luz y la acción del ácido sulfúrico que en atmósferas húmedas, y debido a la contaminación ambiental, se genera partiendo del dióxido de azufre y produce la sulfatación de los carbonatos. En este contexto, el uso, por ejemplo, de blanco de Pb y el minio pasarían a sulfuro de plomo (de color negro). El azul de Prusia pasaría a Fe_2O_3 (de color rojo pardo) por descomposición del complejo en medio básico, etcétera.

Además, pudo darse el caso de que se mezclasen dos pigmentos que reaccionasen entre sí dando lugar a productos diferentes. Un ejemplo sería mezclar blanco de Pb con otro pigmento que contuviese cadmio; en ese caso también obtendríamos sulfuro de Pb (negro). Otra de las posibles causas de deterioro fue la alta humedad relativa o agua proveniente de cualquier otra forma (escorrentías, antiguas filtraciones, etcétera), ya que sirve de medio de cultivo de microorganismos que pueden asentarse en algunos pigmentos y disgregarlos.

Todas las pinturas de la capilla presentaban alteraciones en algunos de sus pigmentos, pero la evolución es diferente en cada uno de los paños. El

Detalle de la integración cromática de las pinturas. Foto: MC, Conservación y Restauración.





Detalle de la decoración mural antes de la intervención. Foto: MC, Conservación y Restauración.

que se encuentra más protegido de la luz es el que menos alteraciones de este tipo tiene, mientras que la capa pictórica más alterada es la del paño que mayor cantidad de luz directa recibe como consecuencia de la existencia de una ventana. Se ve una alteración puntual sobre lo que podría ser malaquita (carbonato básico de Cu).

Otra alteración diferenciada afecta únicamente a los colores que llevan blanco (mezcla de blanco con otro pigmento). Ya se apuntó previamente que el blanco general de fondo era un aprovechamiento de la base (intonaquino) sobre la que se realizó el encaje pictórico. De hecho, ninguno de los fondos aparece alterado, mientras que las líneas pintadas sobre él y que llevan parte de pigmento blanco están parcialmente alteradas a color negro. El pigmento empleado fue el albayalde (carbonato básico de Pb).

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Para frenar el deterioro sufrido por las pinturas se inhibieron los factores que contribuían a su desarrollo. Así se reveló el estado actual de los materiales originales.

El método de limpieza se centró, en primer lugar, en el tipo de materia que se pretendía eliminar. Exceptuando unas pequeñas manchas de cera en la zona inferior, para el resto de materia susceptible de eliminar se recurrió al planteamiento de un método con base acuosa (introduciendo factores como control del pH de la solución planteada), pero esta opción era incompatible con las técnicas pictóricas hidrófilas debido a su carácter altamente polar (especialmente, con problemas de pulverulencia). También se corría el riesgo de introducir parte de la suciedad hacia el sólido poroso. Por todo ello, se restringió la limpieza a medios mecánicos.

Se usaron esponjas especiales (compuestas por saktis, látex sintético y productos químicos vulcanizantes y gelificantes químicamente ligados) de pH neutro, brochas y barras de fibra de vidrio. La fijación de la capa pictórica se realizó con una resina acrílica en disolvente orgánico mediante pulverización, ya que el fijador ideal penetra profundamente en la pintura y recubre las partículas que necesitan esa fijación sin formar película superficial. Una vez realizada la consolidación, se continuó con la limpieza de las zonas más degradadas. A continuación se procedió al saneado de las grandes lagunas de la zo-



▲ *Detalle de la decoración mural tras la intervención. Foto: MC, Conservación y Restauración.*

Proceso de restauración en el lateral izquierdo de la nave. Foto: MC, Conservación y Restauración. ▼



na inferior, tapando completamente las oquedades existentes y respetando las maderas introducidas en los paramentos como anclajes para las peanas de los santos. Se extrajo gran cantidad de clavos. Con la protección frente al agua conseguida con la fijación se prosiguieron los trabajos con el relleno de grandes y pequeñas lagunas matéricas que tanto afectaban a la lectura de la obra. Para ello se eligió un mortero compuesto por una mezcla de ligantes de acción hidráulica que se puede aplicar con un mínimo aporte de agua, además de cumplir todos los requisitos exigidos para el uso en restauración. Éste proporcionó un acabado adecuado a las características (granulometría especialmente) de la superficie adyacente. Previamente se habían consolidado los bordes y aquellas zonas donde el arriccio estaba a la vista con una resina a base de copolímero acrílico y un pH entre 8-9. En cuanto a la eliminación de los agentes físicos de degradación (en este caso, el del agua directa proveniente de la ventana del lado de la Epístola), se actuó introduciendo un mortero especial entre las juntas de la ventana para resolver el problema.

El método de reintegración cromática, mediante rigatino, se decidió para que respondiera a las necesidades planteadas por las características particulares de las pinturas y para que lograra una coherencia de los valores estéticos como conjunto. Durante el proceso se tuvo en cuenta la altura a la que se trabajaba para modificar el tamaño/grosor/separación de las líneas realizadas y facilitar en la medida de lo posible su discernibilidad.

Como protección final, se empleó Paraloid B-72 al 5% en disolvente nitrocelulósico. Con este acabado se asegura una reversibilidad adecuada y no se compromete la estabilidad en términos de porosidad propia de la obra.

Los materiales empleados permiten su reversibilidad en el futuro sin provocar alteración alguna de la materia original.

Como medida de acompañamiento, de carácter preventivo, se recomendó colocar un filtro anti-UV en el ventanal que se encuentra en frente del paramento del lado del Evangelio.

La metodología de la obra se modificó ligeramente en el año 2003, tras la actuación en la cabecera. Los leves cambios se resumen en el tipo de protección final aplicada (que en la primera actuación no fue de resina acrílica) y en el tratamiento diferenciado, en cuanto a criterio, de las alteraciones de pigmentos y su planteamiento con vistas a la reintegración cromática.

Texto realizado a partir del informe final de restauración de MC, Conservación y Restauración.



Paramento izquierdo durante el proceso de restauración. Foto: MC, Conservación y Restauración.



▲ *Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano.*



PINTURAS MURALES DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SANTA EULALIA DE QUES

PILOÑA



- Intervención subvencionada por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2001
- Inversión total: 10.217,21 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis García Muñiz, MC, Conservación y Restauración, S. L.
- Historiador del Arte: Ladislao del Valle Rodríguez-Noriega

RESEÑA HISTÓRICA

Nos hallamos ante una decoración pictórica integrada en el interior del sistema abovedado que cubre el ábside de la Iglesia parroquial de Santa Eulalia de Ques y que forma por ello parte consustancial del edificio.

Está realizada en temple magro y óleo aplicado directamente sobre el muro, y además, muestra unos lienzos adheridos al mismo, formando parte de la decoración arquitectónica. Esta técnica, denominada *marouflage*, fue muy empleada en los siglos XVIII y XIX.

Las pinturas murales se presentan en dos planos superpuestos unidos por el color azul de fondo. El plano superior representa motivos vegetales entrelazados, de buen y acertado dibujo, coloreado con gama de ocres en planos superpuestos que favorecen su visión y realzan el relieve. Los segmentos inferiores de la bóveda incorporan la temática religiosa; sobre lienzos redondos, enmarcados en motivos florales, se representan los cuatro evangelistas con sus respectivas iconografías: en la parte norte, San Mateo y San Juan; en la parte sur, San Marcos y San Lucas. Al frente, dos escenas de la vida de Cristo: el Bautismo y la Resurrección; y en el oeste, dos escudetes alegóricos de la vida parroquial: el que representa a Santa Olaya, patrona de la parroquia, por medio de la cruz y la palma, símbolo del martirio, y el alusivo a María, que caracteriza la devoción de la feligresía a la Virgen.

Esta decoración mural sustituye a otra anterior, tal vez de la época de construcción, que podría seguir el mismo esquema pictórico, habitual, por otra parte, en este tipo de construcciones.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las alteraciones encontradas en estas pinturas se debían sobre todo a la interacción del propio edificio y las condiciones ambientales. Además, había que tener en cuenta los problemas derivados de la técnica empleada y los materiales, al constituir la pintura una capa superpuesta que contiene generalmente productos orgánicos como colas y gomas, cuyo poder adhesivo se pierde fácilmente en presencia de humedad, muy elevada en el caso que nos ocupa.

Foto: Jaime Santullano.



Detalle de grieta cuya profundidad llega hasta el nervio. Foto: MC, Conservación y Restauración.

Soporte

- Falta de consolidación o consistencia de los materiales de la obra, perdida por distintas causas: humedad, cambios de temperatura y movimientos naturales de los elementos que constituyen la estructura arquitectónica. Se manifestaba por su estado pulverulento y por la falta de cohesión de los enlucidos, que formaban bolsas de aire.
- Grietas o aberturas producidas en los materiales sólidos por efecto de movimientos o por reacción de los materiales orgánicos ante los cambios de humedad.
- Sales que se forman a partir de los materiales constitutivos por reacciones secundarias, o bien que acceden a la obra desde el medio externo en presencia de humedad. Las sales contenidas en los muros, en el suelo, y a veces en la lluvia, son disueltas por el agua. Llegan a los objetos a través de cambios de humedad y, al secarse, se depositan sobre las superficies o salen arrastradas por la evaporación. Las sales hacen débil la cohesión del soporte cuando tiene carbono cálcico, transformándolo en sales solubles y provocando la alteración estética de las superficies, al cristalizar sobre éstas.

Película pictórica

- Fisuras: se encontraron fisuras de mayor o menor profundidad provocadas por la falta de elasticidad de la capa pictórica con el secado del aglutinante y la no correspondencia con los movimientos del soporte.
- Levantamientos: en forma de escamas, ampollas y cordilleras, generalmente producidos por la diferencia del comportamiento físico entre los materiales de la obra a causa de la incidencia de los agentes ambientales.
- Suciedad superficial procedente del polvo y humos de las velas, que modifican el aspecto estético y constituyen un foco de alteraciones químicas y biológicas.

Escena de la Resurrección de Cristo en grave estado de conservación y estado anterior del escudo. Fotos: MC, Conservación y Restauración.







Estado previo a la intervención. Foto: MC, Conservación y Restauración.

Lienzos

Se encontraron seis tondos sobre tela de algodón. Éstos aparecen sin bordes ni bastidor, y con una ingente cantidad de deformaciones debidas a los movimientos del soporte, clavados sobre el mortero y adheridos con cola animal. Además de la suciedad superficial, también se observaban sobre la superficie proliferaciones de hongos.



Levantamientos en forma de cordillera y pérdidas de color. Foto: MC, Conservación y Restauración.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Todas las intervenciones se realizaron sin distorsionar en ningún caso la intención histórico-artística de la obra de arte. Asimismo, se emplearon en todas las fases materiales y productos de la mejor calidad y totalmente reversibles.

- Limpieza superficial mediante brochas y aspirando para eliminar el polvo, telarañas y restos biológicos.
- Consolidación de morteros: se aprovecharon grietas ya existentes y se taladraron agujeros de forma manual, cuando la obra lo reclamaba, para abrir vías de consolidación. Posteriormente, se eliminó el polvo interior de la oquedad introduciendo aire mediante perilla. A continuación, se sellaron todas las grietas que rodeaban la bolsa a consolidar con plastilina, para impedir que se escapara el consolidante. Para esta fase se inyectó primeramente una disolución de agua destilada y alcohol etílico al 50%, con la intención de tensoactivar los morteros pulverulentos y facilitar la absorción del producto consolidante. Después, se inyectó una preparación de Acril, y para finalizar este proceso, se introdujo el mortero (PLM-A disuelto en agua destilada con porcentajes variables dependiendo de la zona a consolidar).
- Fijación para adherir la capa pictórica al soporte. Para ello se introdujo un adhesivo sintético mediante jeringuilla en todas las fisuras, lagunas y

Fotos: MC, Conservación y Restauración.







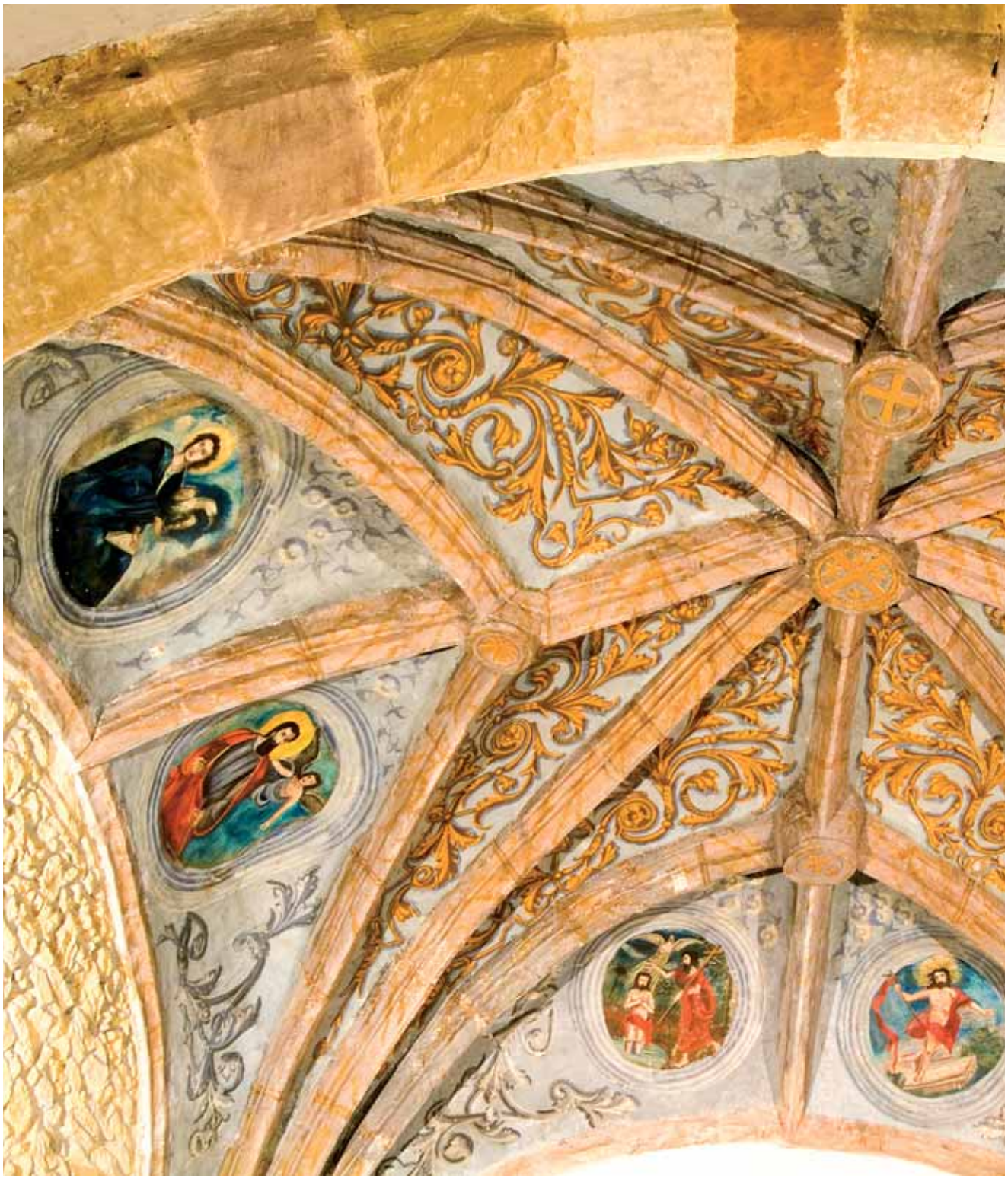
Detalle del tratamiento de engasado de levantamientos mediante inyección de resina acrílica y del proceso de consolidación por inyección.

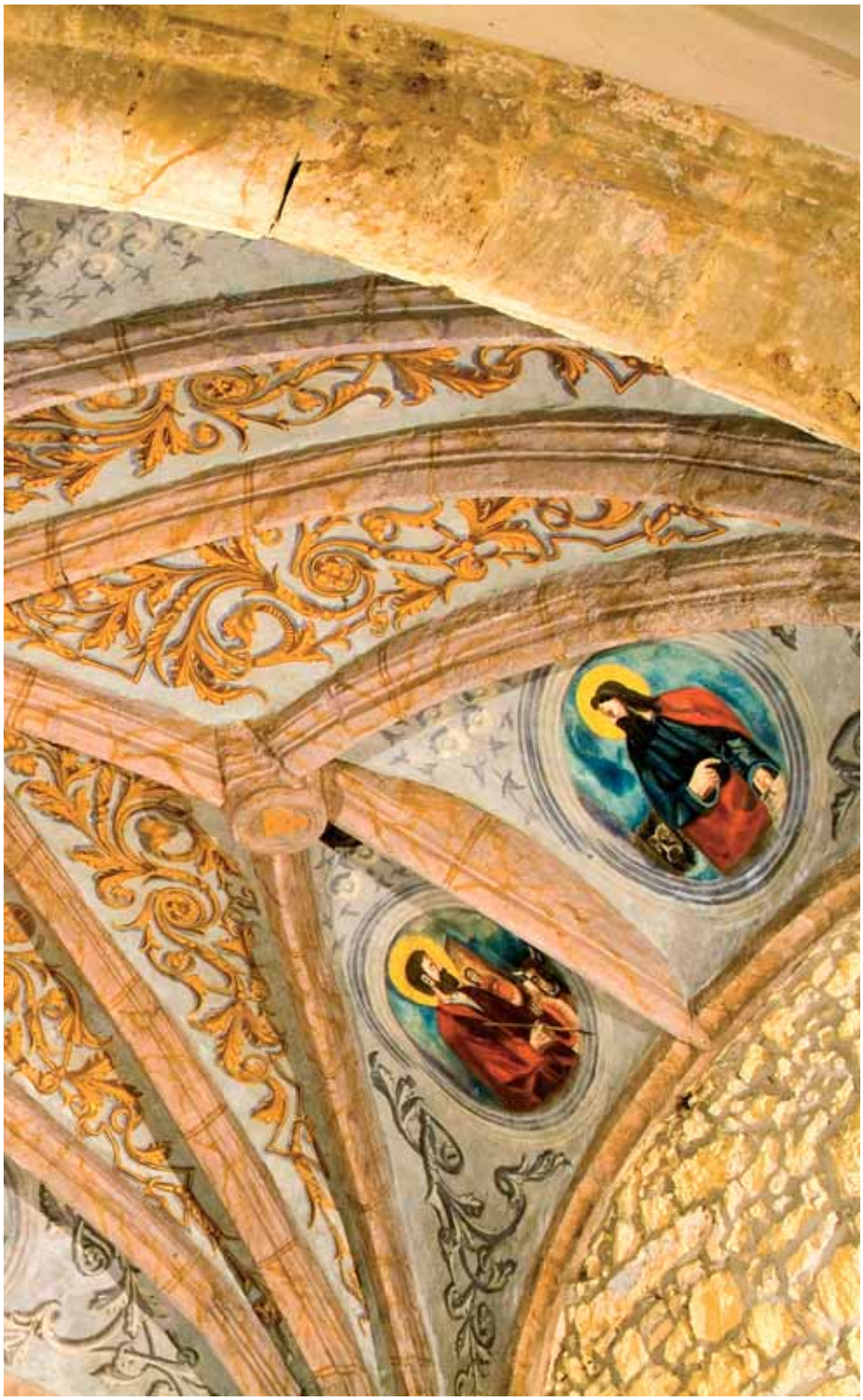
Escudo consolidado, con película de color fijada y a media limpieza.



Cintra limpia y estucada a la derecha y pendiente del tratramiento a la izquierda. Permite observar la luminosidad que se devuelve a la obra tras el proceso de limpieza. Foto: MC, Conservación y Restauración.







Pie de foto pendiente.
Foto: Jaime Santullano.

cuarteados. Se presionó bien con tampón de algodón para llevar todas las lascas a su sitio y se eliminaron con acetona todos los restos que quedaron en superficie. En algunos casos donde las crestas estaban excesivamente levantadas, corriendo así el riesgo de desprendimiento, se hizo necesario engasar. Se adhirieron las gasas mediante una resina termo-acrílica al 7% en xileno, para inyectar seguidamente el adhesivo de fijación sin correr riesgos de pérdidas de película pictórica. Una vez fijadas las lascas, se eliminaron las gasas regenerando la resina con xileno y se limpió la superficie con este mismo disolvente.

- Sales: se eliminan realizando previamente una limpieza superficial con una esponja embebida en agua y carbonato de amonio. A continuación, se preparan unas papetas de celulosa empapadas en agua destilada para someter la obra a desalación.
- Sellado de grietas: utilizando el mismo mortero que en la consolidación en un porcentaje más elevado, para frenar en la medida de lo posible futuros movimientos.
- Tratamiento de lienzos. Los que representan a San Juan y a la Resurrección de Cristo se empapelaron con cola de conejo y papel japonés y se separaron del soporte debido a su mal estado de conservación y de adhesión al muro. Se eliminaron todas sus deformaciones mediante presión y calor con espátula térmica y se volvieron a colocar en su lugar original una vez limpiados sus reversos, con la misma resina acrílica que la utilizada para la fijación.

  En todos los lienzos se eliminaron los clavos oxidados, que perjudicaban enormemente la conservación de la tela, y se fijaron todos los bordes.
- Limpieza: se realizaron unas catas para determinar el grado y modo en que se llevaría a cabo. Estas catas se efectuaron con una disolución de alcohol isopropílico y agua al 50%, que no dio buenos resultados. Se continuó el estudio con alcohol etílico puro y, finalmente, se optó por utilizar una mezcla de alcohol etílico y acetona.
- Estucado de lagunas: se realizó con el mismo mortero que el utilizado en la consolidación aplicado mediante espátula y humedeciendo siempre la superficie antes de su aplicación, para favorecer el agarre de dicho compuesto.
- Enrasado de estucos: para este tratamiento se utilizaron distintos procedimientos, dependiendo de la naturaleza de las lagunas. En ocasiones se retiró con hisopos humedecidos en acetona, otras veces con escalpelo y, en las lagunas de mayor tamaño, con lija fina, siempre dejando los estucos al mismo nivel que el original.
- Reintegración: se elaboró un informe previo a la intervención, determinándose finalmente la utilización del criterio de tinta plana en todo el conjunto. Esta reintegración se realizó con témpera.
- Protección final: la obra se pulverizó mediante compresor con Polaroid B-72 disuelto en xilol al 7%.

Texto realizado a partir del informe final de restauración redactado por MC, Conservación y Restauración.

Lienzo empapelado para ser posteriormente levantado y fijado correctamente al muro. Y debajo, arranque del lienzo para restaurarlo individualmente. Fotos: MC, Conservación y Restauración.





Pie de foto pendiente. FOTO JAIME.



Pinturas murales del ábside de la Iglesia de Santa Eulalia de Ques





LA RESTAURACIÓN DE LOS HÓRREOS DE ESPINAREDO

PILOÑA

Florencio Cobo Arias

- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico Cultural. Llevada a cabo entre los años 1995 y 2004
- Inversión total: 297.642 euros
- Carpinteros artesanos: Ángel López Sariego –"Pichu"– y Severino Torre Espina
- Redactor del proyecto y Director de obra: Florencio Cobo Arias

INTRODUCCIÓN

Los temas desarrollados en este informe son el resultado de la experiencia adquirida al proyectar, primero, y desarrollar, después, el "Plan de Actuación con propuestas de intervención en los núcleos de La Villa y Soto", pertenecientes a la parroquia de Espinaredo, en el concejo de Piloña.

El documento me fue encargado en 1995 por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural de la Consejería de Cultura con el objetivo fundamental de elaborar un instrumento marco, a desarrollar en sucesivas fases, tendente a conservar las características ambientales del conjunto y que sirviese para coordinar y articular las distintas actuaciones de restauración a realizar en los diferentes hórreos y paneras emplazados en dichos núcleos.

El contenido del artículo se estructura en las siguientes secciones:

- Metodología.
- Datos estadísticos.
- Los hórreos y las paneras de Espinaredo. Cronología y decoración.
- Emplazamiento y usos de los hórreos y de las paneras de La Villa y Soto.
- Patologías más comunes en los hórreos y paneras de La Villa y Soto. Procesos de restauración.

Por limitaciones de espacio no se han incluido algunas referencias relacionadas con la condición histórica, naturaleza física, transformaciones morfológicas y dinámica urbanística reciente de los núcleos objeto de estudio.

METODOLOGÍA

A fin de contar con un soporte que sirviese de guía donde localizar los elementos catalogados y para valorar las unidades espaciales, se dibujaron planos topográficos de La Villa y Soto, con reseña toponímica de barrios, a escala 1:1.000.

En atención a futuras fases orientadas al mantenimiento, protección y recuperación formal y habitacional de Espinaredo, la documentación se com-

Foto: Jaime Santullano.

plementó con planos codificados donde se representan los usos de las edificaciones.

Para el análisis singularizado y particularizado de las aldeas de La Villa y Soto que conforman el conjunto que popularmente se conoce como Espinaredo, se partió, en la medida de lo posible, de la perspectiva histórica, con la finalidad de poder interpretar la dinámica morfológica de las dos aldeas, pues el estudio de los procesos de organización espacial y territorial de los núcleos es básico a la hora de instrumentalizar cualquier propuesta de intervención o de fundamentar iniciativas dirigidas a corregir procesos o tendencias no deseables.

La valoración del legado patrimonial inmueble de las aldeas (modelos de vivienda, evoluciones, metamorfosis, etcétera) se ha realizado a fin de poder formular criterios de recuperación adecuados al presente y respetuosos con el pasado, con el objetivo de mantener la dimensión histórico-cultural del paisaje rural.

Los estudios y encuestas sobre la evolución de los procesos socioeconómicos de Espinaredo (ocupación y oficios tradicionales, espacios agrícolas y ganaderos de uso común, calendarios de trabajo, propiedad, régimen de colonato, procesos de emigración, costumbres, situación actual, etcétera) se llevaron a cabo para tener una visión dinámica de la realidad a fin de dar respuestas a los problemas y necesidades inmediatos y poder superar los bloqueos entre las fases propositivas y las de gestión, entre la teoría y la práctica.

Teniendo en cuenta el precario estado de conservación y el alto valor cultural, urbanístico y simbólico de los hórreos y paneras de Espinaredo, se programó como intervención preferente su restauración.

Una vez estudiadas las características constructivas y ornamentales, así como las patologías más comunes, el estado de conservación, los emplazamientos y los usos de los elementos sobre los que se proyectaba actuar, se consideró conveniente examinar las soluciones técnicas y la decoración presentes en los hórreos y paneras emplazados en aldeas situadas en un ámbito relativamente próximo a Espinaredo. Se procedió al registro y reconocimiento de dichas construcciones en las parroquias de Espinaredo, Berbío, Sellón, El Tozo, Artedosa, Beloncio, Ques, Infiesto, San Román, Villamayor, Sevares, Los Montes y Valle, en el concejo de Piloña; en las de Llerandi y Montes de Sebares, en el de Parres, y en las de Tozo y Bueres, en el de Caso.

Este análisis nos permitió observar habilidades y recursos del oficio de carpintería que serían fundamentales en los procesos de restauración.

El criterio de actuación en cada una de las construcciones restauradas ha sido el de conservar cuanto sea posible, restablecer lo deteriorado y reemplazar lo perdido. En base a esta norma, se procuró mantener el mayor número posible de piezas, saneando unas y completando, mediante añadidos, otras. Aquellos elementos saneados que por haber sufrido amputaciones no podían ser reintegrados en su lugar original se reservaron para, en la medida de lo posible, utilizarlos en otros hórreos; con este objetivo, de utilidad o provecho, se emplearon algunas piezas, procedentes de construcciones arruinadas, existentes en los talleres de los artesanos. En las piezas restablecidas mediante añadidos se procuró recuperar aquellos tipos de ensambladuras, empalmes y acoplamientos tradicionales que, en la parroquia de Espinaredo, habían dejado de utilizarse hacia 1950.

Finalmente, se consideró que la financiación de las obras mediante "subvenciones directas" podría constituir una vía efectiva para estimular la intervención de iniciativa privada y que podía abrir camino para el desarrollo de Programas de Rehabilitación Integrada.

Soto, intervención en la panera n.º 5.
Foto: Florencio Cobo Arias.



DATOS ESTADÍSTICOS

Pese a que los datos que conocemos sobre el número de hórreos proporcionan una desigual información, se ha creído conveniente recogerlos por la aclaración que pueden suponer para el futuro con relación a los ritmos de conservación o desaparición.

Según las Respuestas al Catastro del Marqués de la Ensenada, había en el año 1752 en el concejo de Piloña 1.058 hórreos, 224 paneras y 24 hórreos en ruina, distribuidos del siguiente modo:

Concejo de Piloña: 1.000 hórreos, 220 paneras y 23 hórreos en ruina.

- Coto de Abedul: 17 hórreos.
- Coto de Viyao: 17 hórreos y 4 paneras.
- Coto de Lodeña: 12 hórreos y 1 arruinado.
- Coto de Vallín: 12 hórreos.

El párroco don Juan Guerra Díaz menciona que en 1915 había en la parroquia de Espinaredo más de 50 hórreos y paneras.

Según el censo elaborado por el Ayuntamiento en el año 1971, en el que no se registraron todos los núcleos de población ni se listaron por separado los hórreos y las paneras, se contabilizan en total 1.356 elementos.

Según este inventario, había en la parroquia de Espinaredo 69 hórreos, y se detalla que en La Villa se conservaban 19 y en Soto, 18.

El censo llevado a cabo por el Ministerio de Información y Turismo en el año 1972 enumera en el concejo de Piloña un total de 713 hórreos y 256 paneras, localizando en la parroquia de Espinaredo 45 hórreos y 14 paneras.

En el inventario realizado para este Proyecto en el mes de julio de 1995 se constató la existencia, en la parroquia de Espinaredo, de 42 hórreos y 15 paneras, localizados en las siguientes entidades de población:

- El Barro: 1 hórreo y 1 panera.
- Cuerrias: 2 hórreos y 1 panera.
- Ferrán: 1 panera.
- La Fragua: 1 hórreo.
- La Frecha: 1 hórreo.
- Pandelamazca: 1 hórreo.
- La Peña: 1 hórreo.
- Porciles: 8 hórreos y 3 paneras, distribuidos del siguiente modo:
  - Casa la Cuesta: 1 hórreo.
  - El Escobal: 2 hórreos y 1 panera.
  - La Escosura: 2 hórreos.
  - La Llaviada: 1 panera.
  - S. Feliz: 1 hórreo.
  - Solasenda: 1 hórreo.
  - Vega la Fuente: 1 hórreo y 1 panera.
- Raicedo: 1 hórreo.
- Riofabar: 2 hórreos y 1 panera, distribuidos del siguiente modo:
  - La Puente: 1 hórreo.
  - Riofabar: 1 hórreo y 1 panera.
- Rioquemado: 1 hórreo y 1 panera.
- Sobanedo: 1 hórreo y 1 panera.
- Soto: 8 hórreos y 3 paneras.
- La Villa: 11 hórreos y 3 paneras.
- Villar: 2 hórreos.

La Villa, intervención en el hórreo n.º 22.
Foto: Florencio Cobo Arias.



Hasta la fecha, de los 26 hórreos y paneras distribuidos entre La Frecha, La Villa y Soto se han restaurado 19:

- 1993. Restauración subvencionada por la Consejería de Cultura de la panera censada con el número 7.
- 1994. Restauración subvencionada por la Consejería de Cultura del hórreo censado con el número 9.
- 1995. 1.ª Fase del Plan de Actuación. Restauración con dirección de obra de los hórreos y paneras censados con los números 5, 15, 19, 21 y 24.
- 1996. 2.ª Fase del Plan de Actuación. Restauración con dirección de obra de los hórreos y paneras censados con los números 2, 6 y 25.
- 1996. 3.ª Fase del Plan de Actuación. Restauración con dirección de obra de las paneras censadas con los números 14 y 16.
- 1997. Restauración subvencionada por la Consejería de Cultura de los hórreos censados con los números 23 y 26.
- 2002-2003. 4.ª Fase del Plan de Actuación. Restauración con dirección de obra de los hórreos censados con los números 3, 13 y 18.
- 2004. 5.ª Fase del Plan de Actuación. Restauración con dirección de obra de los hórreos censados con los números 17 y 22.

Perspectiva histórica

Por razones de espacio, he prescindido en este apartado de gran parte de los contenidos descriptivos, documentales y bibliográficos, y sólo se detallan aquellas consideraciones útiles para la interpretación de la condición histórica, naturaleza física y transformaciones morfológicas de los asentamientos objeto de estudio.

Pese a la escasa documentación escrita altomedieval, los pocos datos disponibles permiten suponer que la colonización del valle por el que discurre el río Espinaredo obedeció a las estrategias de ocupación y explotación del suelo llevadas a cabo por el Monasterio de San Juan de Berbío, primero, y por el de San Pedro de Eslonza, después.

Se ignora quién o quiénes fueron los fundadores del Monasterio de Berbío, y se supone que en sus comienzos debió de ser un cenobio familiar; se documenta que a fines del siglo XI la infanta doña Urraca, hermana de Alfonso VI, donó dicho monasterio al abad del Convento de San Pedro de Eslonza, en León, quedando de este modo bajo su autoridad señorial.

Aunque la relación de dependencia Berbío-Eslonza se mantuvo desde el siglo XI hasta principios del XIX, la documentación conservada hace referencia a temas relacionados con donaciones, derechos de presentación, expedientes de venta de jurisdicciones eclesiásticas, arrendamientos de tierras, derechos de diezmo y patronato, etcétera, y ningún registro permite determinar hasta qué fecha se mantuvo en Berbío una comunidad monástica.

La Iglesia de Berbío debió ejercer tempranamente funciones de parroquial, aunque tal destino no se documente hasta fines del siglo XIV.

Sobre la demarcación territorial de esta feligresía se tienen noticias de comienzos del siglo XVIII y de principios del XIX; en ambas descripciones se cita la parroquia de Santa María de las Nieves de Espinaredo como hijuela de Berbío. Desconocemos la fecha en la que se convirtió en filial, pero mantuvo ese carácter hasta que pasó a ser parroquia independiente en el año 1891 y se le agregó como aneja la de San Lorenzo de Sellón.

Hasta mediados del siglo XVI carecemos de registros o referencias relativos a los núcleos de La Villa y Soto o a su conjunto, conocido popularmente como Espinaredo. Las menciones de los siglos posteriores, aun siendo escuetas, permiten descubrir determinadas transformaciones habidas en las morfologías

La Villa. Foto: Florencio Cobo Arias.



de los núcleos y en la estructura del paisaje de su entorno y ponen de manifiesto que tanto la trama rural como la organización de los ámbitos territoriales inmediatos, próximos y lejanos, son consecuencia de un ordenamiento y aprovechamiento dirigidos, como explotación indirecta, por los estamentos dominantes —eclesiásticos y laicos—, desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX.

La disposición alveolar de ambos núcleos se debe a que las unidades de hábitat y sus construcciones auxiliares se planificaron distanciadas unas de otras por espacios abiertos privados, por lo general cercados, destinados a huerto o frutales, y por espacios abiertos públicos en los que se levantaron un edificio singular —iglesia— y las construcciones auxiliares de uso compartido. Caserías y espacios libres se articulan por la red de caminos que conducen a otras parcelas del terrazgo productivo y a otros pueblos.

Resulta complejo determinar las transformaciones sustanciales habidas hasta nuestros días en la morfología de los núcleos, pues es difícil distinguir cuánto del poblamiento ha sido modificado por extensión o crecimiento y cuánto por evolución o renovación de edificios.

En el siglo XVI ciertos registros relacionados con el puente y algunas fechas y datos asociados a la construcción de hórreos sugieren cierto desarrollo sobre la trama alveolar de ambos núcleos.

Por esas fechas, el ámbito urbano de La Villa, delimitado por el meandro del río y por lo que es hoy la actual carretera, estaría constituido por agrupaciones laxas dispuestas sobre las callejuelas convergentes hacia la plazuela de la iglesia, en tanto que el caserío de Soto se desarrollaría sobre los ejes de los caminos que conducen a Villar y a Sellón.

En ambas aldeas se eligieron para la instalación de los hórreos los espacios abiertos de suelo público existentes entre el caserío y los espacios destinados a huerto. No obstante, se observa en La Villa la tendencia a levantarlos, agrupados, en los bordes de la actual carretera y de la ería.

De este siglo se conservan dos casas, muy transformadas y en lamentable estado de conservación, situadas frente a los hórreos catalogados con los números 13 y 17.

La situada frente al hórreo número 13, blasonada, perteneció a Alvar Pérez de Espinaredo, hidalgo local con propiedades en La Villa, que tenía, en esas fechas, aforado el coto de Santianes de Berbío, que pertenecía al Monasterio de San Pedro de Eslonza.

Las estructuras del paisaje del entorno inmediato estaban configuradas por huertos, tierras de labor, prados y trozos de monte. A pesar de la alteración de los sistemas de cultivos y de las roturaciones que afectaron y perjudicaron al arbolado, todavía se conserva la organización del paisaje contiguo a los núcleos, en cierta medida, sin transformar.

Junto con la ería de Soto, la ería de la Baragaña de La Villa debió de ser el espacio abierto de mayor extensión. Ocupa la superficie más alejada del río, evitando el exceso de humedad, y hasta la introducción del maíz, se debió de cultivar, entre otros cereales, el panizo y la escanda de *erga*; para *desergarla*, la Capellanía de Nuestra Señora del Rosario de Espinaredo poseía dos molinos de mano en el siglo XVIII. Estaba cercada, como indica su nombre, con un cierre de *sebe* o estacas —*baraganu*— y delimitada por la actual carretera, por el monte y por el camino de Porciles, que hacía de medianil entre este espacio cerealista y el perteneciente a las aldeas de El Barro y Porciles.

Dada la parquedad del terrazgo, se efectuaban rozas en el monte de la Requexada, que estaba situado al oeste de la aldea y que antiguamente se encontraba poblado de castaños.

En ambos núcleos, los prados de pación y guadaña se situaban en los espacios más deprimidos, próximos al río, donde las crecidas y las filtraciones del

Soto. Foto: Florencio Cobo Arias.





▲ *Soto. Foto: Florencio Cobo Arias.*

cauce mantenían húmedo el terreno; también existían prados de secano en laderas de fuerte pendiente por encima de las aldeas y, como base a la actividad pastoril, se practicaba, de mayo a octubre, la trashumancia de valle en las majadas de Brañanueva, Vega Llevis, Prado Mestres, Ordiales, Majada de Aves, etcétera, donde cada vecino tenía derecho a construir un refugio en el que resguardarse, permitiéndose más tarde hacer *cierros* para prados de siega.

Superados los efectos de las hambrunas y de las pestes de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, se inició, con la paulatina difusión del maíz, un periodo de relativa prosperidad y bonanza.

Con el aumento de la productividad agraria se debió de incrementar el proceso constructivo, aunque carecemos de datos para confirmarlo, y ese supuesto desarrollo sólo se puede entrever por los hórreos y paneras levantados en esa centuria.

A juzgar por la situación de esas construcciones, el crecimiento se resolvió en ambas aldeas adosando nuevos edificios al caserío matriz, formando hileras; en La Villa se compactó, además, la manzana comprendida entre la panera número 14 y el hórreo número 13.

En las inmediaciones del solar sobre el que se levanta la panera número 12, se dice que hubo una capilla bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, y en la aldea se conoce dicho granero como "solorru la capilla". Se documenta la existencia, en el siglo XVIII, de la Capellanía de Nuestra Señora del Rosario y de sus bienes, pero no se conserva ningún vestigio material de dicho oratorio.

A principios del XVIII, salvados los años de "invierno europeo", se constata una recuperación demográfica que condujo a la fragmentación de muchas caserías y a nuevas roturaciones.

En este siglo se documentan obras en la iglesia y se constata la construcción de la casería de La Frecha en el año 1766; debió de pertenecer, al igual que el molino próximo y el de Aviados, a la Capellanía de Nuestra Señora del Rosario de Espinaredo.

A juzgar por la cantidad de molinos que movía el río Espinaredo —ocho en total—, parece que las tierras del valle producían importantes cosechas de cereal; aunque a tenor de los datos que suministran las Respuestas al Catastro del Marqués de la Ensenada, relativos a la clasificación de tierras según sus usos y destinos, niveles de producción por unidad de cultivo, etcétera, resultaban insuficientes para satisfacer las necesidades básicas del campesino y, consecuentemente, al labrador el único recurso que le quedaba era roturar comunales y baldíos.

La abundancia y variedad de oficios —arrieros, canteros, carpinteros, herradores, herreros, segadores, madreñeros, sastres, "maconeros", etcétera— que se relacionan en las Respuestas parecen indicar un avanzado proceso de división del trabajo. Pero la realidad era muy distinta, pues la mayoría de estas actividades eran trabajos a tiempo parcial, compatibles con las labores del campo, que proporcionaban al campesino unos ingresos extras y facilitaban o aseguraban el pago regular de sus rentas.

Creemos que entre el último tercio del siglo XVIII y mediados del XIX se amplió el suelo urbanizable en ambos núcleos y se incrementó la altura de algunas unidades de habitación. En La Villa se comenzó a construir en las márgenes orientales del camino principal, llegando a invadir, con el trazado de la denominada "calle Esgueva", terrenos pertenecientes a la ería; en tanto que en Soto se compactaron algunas parcelas en torno a "La Prazuela" y "El Camperu".

El proceso de evolución desde la casa de planta terrena con portal a la de dos pisos con corredor —la más abundante en ambos núcleos— se manifies-



▲ *Casería de La Frecha.*
Foto: Florencio Cobo Arias.

ta en algunas viviendas que, vistas de frente, parecen modelos construidos ex novo con dos alturas, pero en los muros laterales se percibe el recrecido.

La relevancia que la ganadería adquirió a fines del siglo XVIII, y especialmente en el XIX, se manifiesta en la cantidad de construcciones destinadas a estabulación. Las características de estos espacios testimonian la pasada existencia de una cabaña ganadera compuesta fundamentalmente de vacuno.

La cría de porcino debió de ser actividad común, al igual que la cría de abejas; todavía hoy se conservan varios cubiles exentos, sin embargo, las colmenas o *quisiellas* han desaparecido de las talameras de los hórreos.

A fines del siglo XIX el quinto marqués de Vistalegre, don Luis M.ª de Unquera y de Antayo, propietario de las fincas de Cándano, los Ferreros, "Les Escalaes", la Vega y "Prau Moru", legó a los colonos pobres los bienes que llevaban en arrendamiento y muchas caserías se desdoblaron entre padres e hijos.

La emigración a Argentina, Cuba, México, Puerto Rico y Tampa (Florida), que se inició hacia 1870 y se prolongó hasta 1930, repercutió escasamente en la morfología de los núcleos; pocos de los que marcharon regresaron, y el dinero enviado o traído se empleó para liberar unas pocas caserías y para mejorar las condiciones de habitabilidad de algunas viviendas.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX se transformaron antiguos corredores en galerías, se ampliaron algunas viviendas, se construyó la escuela y se edificaron tres casas en el barrio de la Nozalera; de ellas, destaca la situada al lado del puente, inspirada en modelos de la arquitectura indiana.

Dinámica reciente

Una gran parte del Patrimonio Cultural de Asturias tiene relación directa con el medio rural, pero esta realidad no puede ser comprendida si no se protegen aquellos núcleos que todavía testimonian la ordenación y organización tradicional del territorio y que constituyen uno de los valores históricos e identitarios más significativos.

Las transformaciones económicas y sociales de los últimos cincuenta años han afectado profundamente a todos aquellos factores que durante mucho tiempo habían garantizado la estabilidad morfológica de los núcleos rurales, las cualidades del medio natural inmediato y la calidad paisajística.

Desde mediados de los años sesenta del pasado siglo se percibe un punto de ruptura en la continuidad social rural, las constantes vitales de la cultura autóctona asturiana se desvanecen: oficios, costumbres, ocio, juegos, música... La uniformidad tanto de las técnicas constructivas como de la cultura del hábitat, y consiguientemente, de los programas y de los modelos arquitectónicos, junto con la masiva emigración y la inversión de las pirámides de población[1] son, sin duda, algunas de las causas de la paulatina alteración de



La Villa. Foto: Florencio Cobo Arias.

[1] Evolución de la población de La Villa y Soto, 1826-2003.

	SOTO		LA VILLA	
AÑO	DE HECHO	DE DERECHO	DE HECHO	DE DERECHO
1826		82		169
1887	112	117	181	187
1900	108	108	189	189
1910	73	73	122	122
1920	108	111	161	161
1930	90	95	142	150
1940	81	84	147	156
1950	55	59	159	175
1960	79	84	147	150
1970	53	54	133	134
1981	47	48	100	101
1986	32	32	98	100
1991	21	21	77	83
1996	18	—	75	—
2003	20	—	61	—



La Villa. Foto: Florencio Cobo Arias.

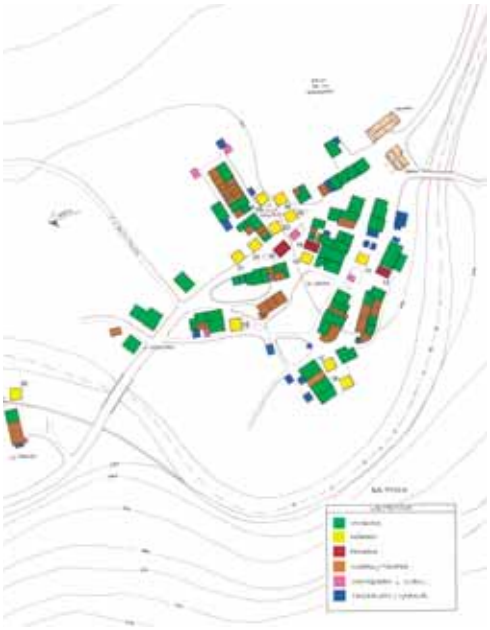
la estructura formal de los núcleos y de la desaparición de tipos de edificación y formas de construcción irrepetibles.

Al igual que en gran parte de las aldeas asturianas, en La Villa y en Soto se ha roto el profundo equilibrio que existía entre el territorio, los modos de producción que operaban sobre el mismo y el hábitat que en él se inscribía.

La situación en estos momentos (2004), atendiendo a la imagen física de ambos núcleos, a la expresividad y complejidad de los diversos tipos arquitectónicos, a su valor como conjunto y a su estado de conservación, es la siguiente:

- Tanto en La Villa como en Soto algunas viviendas que conservan su integridad tradicional han quedado desocupadas y otras que mantienen su disponibilidad original se dedican a usos auxiliares y han perdido su función inicial. Estas construcciones carecen de inversiones con vistas a su mantenimiento y están predestinadas a un proceso de ruina.
- En las dos aldeas, un alto porcentaje de los edificios de habitación han evolucionado, con el legítimo deseo de acomodar sus condiciones de habitabilidad, y aunque conservan los elementos fundamentales de la construcción primitiva —estructuras portantes, crujías y forjados—, han sido alterados en su imagen tradicional al modificar los parámetros distributivos originales y al desnaturalizar sus fachadas bien ocultándolas con nuevos materiales, bien suprimiendo las cargas para dejarlas con la piedra vista.
- Un grupo reducido de viviendas continúa utilizándose, tras la correspondiente modernización, sin alterar profundamente el carácter funcional y formal de la edificación; son casas ocupadas por personas de avanzada edad, carentes de los recursos necesarios para abordar transformaciones de envergadura.
- Los modelos populares evolucionados y algunos tipos de finales del siglo XIX o principios del XX se conservan en mejores condiciones al presentar componentes y expresiones estéticas hoy muy valoradas en el ámbito rural, tales como la ordenación compensada de los huecos en las

La Villa, plano de identificación y agrupación de hórreos.
Foto: Florencio Cobo Arias.





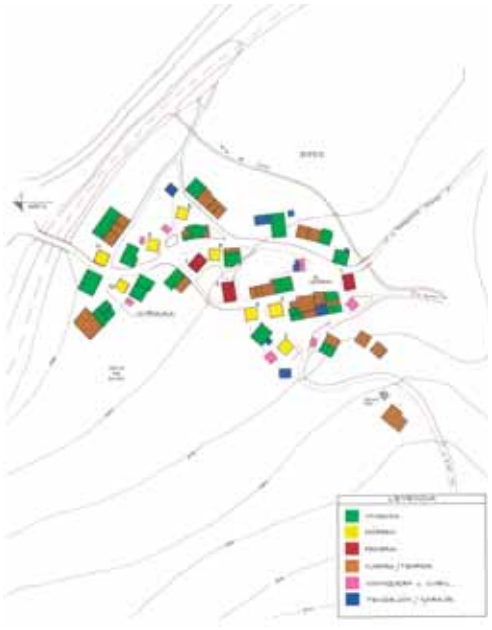
fachadas o los acabados en sillar o en cantería de las cadenas esquineras y de los contornos de vanos.

- En los últimos cinco años se ha intensificado el proceso de intervención en el patrimonio edificado rural en orden a su reforma o sustitución; estas actuaciones han impuesto, en muchos casos, un caro tributo a la trama rural tradicional y al paisaje natural por su acusado contraste con los mismos en cuanto a las soluciones formales, al volumen o a la forma de asentamiento. Los escasos ejemplos en los que se ha pretendido conservar una imagen de la arquitectura popular, la intención de imitar, al restaurar o rehabilitar, ha sido un fracaso como consecuencia, la mayoría de las veces, de la pérdida de oficio y sabiduría tradicional en la construcción: se elaboran mal los aparejos de mampostería, no se utilizan los aglomerantes clásicos, se emplea deficientemente la madera, los detalles constructivos falsos se revelan como tales en una incorrecta construcción de vuelos y aleros, etcétera; sólo un porcentaje muy pequeño de edificios han sido rehabilitados evitando estridencias, manteniendo la armonía, conjugando el respeto a lo distintivo con las aportaciones constructivas actuales, descartando aquellas soluciones que conllevan que, precisamente, lo original aparezca como anacrónico y discordante.
- A los procesos de desaparición o degeneración de la arquitectura popular hay que añadir los que tienen lugar a escala de núcleo y que están afectando tanto al tejido interno como a la imagen física de los asentamientos. Nos referimos a aquellas actuaciones, en los ámbitos interiores de las aldeas, que están provocando la destrucción de la estructura parcelaria tradicional al saturar los espacios abiertos destinados a pomarada o huerto.

  No menos impactantes son las descuidadas conducciones eléctricas y telefónicas o los cinturones conformados por tendejones, naves y nuevas construcciones que envilecen la imagen exterior de las aldeas, alteran radicalmente el entorno y degradan su nexo de integración en el paisaje.



Soto, plano de identificación y agrupación de hórreos. Foto: Florencio Cobo Arias.



LOS HÓRREOS DE ESPINAREDO. CRONOLOGÍA Y DECORACIÓN

Los hórreos más antiguos que todavía se conservan en pie en La Villa y Soto no parecen remontarse más allá de la primera mitad del siglo XVI. Se ha establecido esta cronología relativa mediante el estudio comparativo con hórreos de otras aldeas, parroquias y concejos que estaban fechados y a través del estudio y análisis de las proporciones de sus partes básicas: apoyo, cámara, cubierta, sistemas constructivos y también de su decoración[2].

Además, se han revisado diversas colecciones documentales con el objetivo de indagar sobre los distintos modelos de graneros que pudieron preceder al hórreo que hoy consideramos clásico: cámara de planta cuadrada, cerrada con tablones en disposición vertical y engüelgos, apoyada sobre cuatro pies derechos y cubierta a cuatro aguas[3].

En la documentación de los siglos IX, X, XI y XII se constatan con frecuencia citas que aluden a hórreos, pero no permiten precisar cuál era su forma ni con qué materiales estaban construidos.

Es a partir del siglo XIII cuando la documentación comienza a ser más explícita; se sabe que a finales de esta centuria algunos hórreos de la ciudad de Oviedo constituían hitos de importancia en el trazado de la muralla[4], lo que invita a pensar que su cámara no estaría formada por materiales ligeros —trenzado de paja o entretejido de varas—, sino por tablazón, al igual que otros hórreos existentes en la ciudad[5].

Las citas en documentos de los siglos XIV y XV hacen a menudo alusión al material de cubierta, y de ellas se deduce que muchos hórreos del área central de Asturias solían techarse con paja y otros posiblemente con tablas, como algunas viviendas[6].

Las continuas referencias al material de la cámara y de cubierta como algo digno de mención parecen constatar la existencia de hórreos de diferentes cualidades, calidades, dimensiones y precios.

En un documento del año 1324 se referencia la existencia de un hórreo en el concejo de Siero cubierto con tejas y cuyas paredes tenían engüelgos[7]; la mención a estos tablones enterizos que conforman las esquinas de la cámara no debe pasarnos desapercibida, pues se trata de piezas esenciales para la rigidez e indeformabilidad del cuerpo del hórreo.

La cita parece aludir a un modelo con soluciones coherentes de ajuste de su sistema estructural, por lo que podemos suponer que se trataba de un hórreo similar al que hoy consideramos genuino asturiano: cámara de planta cuadrada cerrada con tablones en disposición vertical, apoyada sobre cuatro pies derechos y cubierta a cuatro aguas.

En el año 1345, en el concejo de Carreño se documenta la existencia de un hórreo con la cámara de entretejido de varas, liños y cubierto con tejas[8]; el material de cubrimiento a soportar y la existencia de elementos con carácter portante y de zuncho parecen indicar que se trataba de una construcción de planta cuadrada o rectangular con cierta semejanza al *cabaceiro* gallego.

Aunque las indicaciones documentales de los siglos XIV y XV continúan aludiendo preferentemente a los materiales de cubierta —teja o paja—, se observa, desde inicios del XIV, que cada vez son más frecuentes las referencias a "hórreos de madera o tablizos".

Se podría concluir que entre el último tercio del siglo XIII y comienzos del XV pudieron existir en las áreas central y oriental de Asturias los siguientes modelos de graneros elevados sobre pies derechos de madera o de piedra:

- Graneros-cesto de entretejido de varas[9].
- Hórreos de planta cuadrada o rectangular con entramado estructural de madera, paredes de entretejido de varas y cubiertos a dos aguas con paja, tablas o tejas[10].

[2] Se han considerado como referentes tipológicos y cronológicos los hórreos fechados en los años 1500, 1505, 1507 y 1548 localizados en los concejos de Grado, Villaviciosa y Piloña, así como distintos hórreos y paneras que contienen referencias cronológicas pintadas o talladas de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX.

[3] Álvarez Castrillón, J. A.: *Los Oscos en los siglos X-XIII. Un modelo de organización social del espacio en la Asturias medieval*. Oviedo, 2001. Fernández Conde, F. J.: *La clerecía ovetense en la baja Edad Media. Estudio socioeconómico*. Oviedo, 1982. Fernández Conde, F. J. y otros: *El monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y fuentes*. Colección diplomática. 4 volúmenes. Oviedo, 1978, 1981, 1987 y 1990. Fernández Suárez, A.: *Registros notariales del Archivo de la Casa Valdecarzana (1397-1495)*. Oviedo, 1991. Floriano Cumbreño, A. C.: *Colección de fuentes para la historia de Asturias. El monasterio de Cornellana*. Oviedo, 1949. Floriano Cumbreño, A. C.: *Diplomática del periodo astur*. Oviedo, 1949. Floriano Cumbreño, A. C.: *Colección diplomática del monasterio de Belmonte*. Oviedo, 1960. Floriano Cumbreño, A. C.: *Colección de fuentes para la historia de Asturias. El Libro Registro de Corias*. Oviedo, 1950. Floriano Llorente, P.: *Colección diplomática del monasterio de San Vicente de Oviedo*. Oviedo, 1968. Floriano Llorente, P.: "Colección diplomática del monasterio de Villanueva de Oscos". *BIDEA*, n.º 102. Oviedo, 1981. García García, M. E.: *San Juan Bautista de Corias. Historia de un señorío monástico asturiano*. Oviedo, 1980. García Leal, A.: *Colección diplomática del monasterio de San Juan Bautista de Corias*. Oviedo, 1998. García Larragueta, S.: *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*. Oviedo, 1962. Martínez Vega, A.: *El monasterio de Santa María de la Vega. Colección diplomática*. Oviedo, 1991. Miguel Vigil, C.: *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*. Oviedo, 1889. Sanz Fuentes, M. J. y Ruiz de la Peña, J. I.: *Colección diplomática del monasterio de San Vicente de Oviedo (ss. XIII-XV)*. Oviedo, 1991. Torrente Fernández, I.: *El dominio del monasterio de San Bartolomé de Nava*. Oviedo, 1982.

[4] En el año 1270, en la designación de límites para construir el muro de la cerca de Oviedo se dice: "... et por hy á derecho por los pies del orrio del Arcediano don Pedro menendiz [...] et aderecho per medio del orrio de las cafas de efti Arcediano don Fernando...". Miguel Vigil, C.: *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*. Oviedo, 1889, p. 293.

[5] En el año 1280, Arias Pérez, chantre de San Salvador de Oviedo, hace testamento, y en él especifica sus rentas y los bienes de su casa: "... e dexo y techos; un



Foto: Florencio Cobo Arias.

pallacio tellado con so lagar e otras duas casas bonas e un orrio tavlizo e tres pallizos...". Fernández Conde, F. J.: *La clerecía ovetense en la baja Edad Media. Estudio socioeconómico*. Oviedo, 1982, pp. 94-99.

[6] El 6 de marzo de 1487, don Johan Ferrández, abad de Cornellana, da a Alonso González de la Campa de Villamar y a su hijo Juan Alfonso un término y tierra propiedad del monasterio: "... para que fagades en ello una casa o dos, quales vos quisierdes e podierdes, de muro o de tapia o de madera e techada de tella, o de palla, o de tabla, qual vos quisierdes, e por bien tovierdes e para que pongades en ella un orrio o dos...". Floriano Cumbreño, A. C.: *Colección de fuentes para la historia de Asturias. El monasterio de Cornellana.* Oviedo, 1949, pp. 114-117.

[7] "... en Evia e en sos términos, que ye en Siero, con el palacio tellado e con el so orreo de embuelgos techado de tella...". Fernández Conde, F. J.: *La clerecía ovetense en la baja Edad Media. Estudio socioeconómico*. Oviedo, 1982, p. 153.

[8] El 23 de enero de 1345, García Alonso entrega a Gonzalo Ferrándiz y a Nicolás Ferrándiz unas heredades en Carreño para pagar 1.493,5 maravedíes que les debía: "... casas e cámaras e un orrio que está enna dicha corrada, del qual orrio ye la paret de pértiga polgada e de linnolos e tepchado de tella...". Fernández Conde, F. J.: *La clerecía ovetense en la baja Edad Media. Estudio socioeconómico*. Oviedo, 1982, pp. 124-125.

Una variante evolucionada de este modelo se conserva en la aldea de Lago (Parres). Se trata de un hórreo de planta cuadrada cubierto a cuatro aguas cuya cámara está conformada mediante entramado estructural de madera —trabes, pies derechos y liños— y tiene las paredes cerradas con entretejido de varas enfoscado con mortero bastardo.

Existió otro de iguales características en la aldea de Buzadales (Piloña), pues así me lo describió Fernando López, vecino de La Villa: "Cuando era niño, fui con mi padre, que era carpintero, a Buzadales y reparamos un hórreo que tenía las paredes de 'sardera', estaba cubierto con tejas y tenía trabes, liños y postes en las esquinas".

Con toda seguridad, se trataba del mismo hórreo que en 1915 vio el cura párroco don Juan Guerra Díaz, pues en su libro dice: "... Buzadales tiene dos vecinos; está situado entre Riofabar y Ligüeria, desde el cual se contempla uno de los mejores panoramas de la parroquia; hay un hórreo muy curioso...". Guerra Díaz, J.: Op. cit. p. 68.

[9] Desconocemos cuál fue su área de difusión y cuántas variantes pudieron existir. Luis Alfonso de Carvallo describe un modelo que a él mismo le parecía arcaico y del que se conservaban a principios del siglo XVII algunos ejemplares. El autor no puntualiza sobre la forma de la planta ni sobre el modo de cubierta: "... Usase aun en Asturias esta manera de texido, pues vemos algunos graneros, que llaman Orrios, hechos de barretones, texidos con varas, tan firmes y seguras, que aunque están encima de quatro palos, expuestos à los ayres, y tempestades, y cargados de pan, y otras cosas, lo sufren todo, sin hazer vicio; y los destajos y implentas de casas en muchas partes son de lo mismo, y de esto eran (como diximos) las casas que edificavan en Bretaña...". De Carvallo, L. A.: *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias.* Facsímil de la edición impresa en Madrid en el año 1695. Salinas, 1977, p. 26.

A comienzos del siglo XX, un modelo similar al descrito por el padre Carvallo pervivía en la región; el investigador que lo detalla parece localizar el tipo en un área determinada del concejo de Cangas del Narcea: "... Fuera de los hórreos existen en esta provincia cabañas redondas, entretejidas con varas de avellano, puestas algunas veces sobre pequeños pilares, y están cubiertas generalmente de paja (Villar de Bergame)...". Frankowski, E.: *Hórreos y palafitos de la Península Ibérica.* Madrid, 1918, p. 15.

[10] Ver nota 8.

- Hórreos de planta cuadrada o rectangular con cámara de tablazón en disposición horizontal y cubiertos a dos aguas con paja, tablas o tejas[11].
- Hórreos de planta cuadrada con caja de tablones verticales y engüelgos, cubiertos a cuatro aguas con paja, tablas o tejas.

A mediados o finales del siglo XV, el último modelo citado —hórreo con cámara de tablazón en disposición vertical, engüelgos y cubierto a cuatro aguas— estaba plenamente difundido por el centro y el oriente de la región[12].

Los hórreos más antiguos fechados que se conservan en la actualidad datan de principios del siglo XVI y se localizan en los concejos de Grado, Proaza, Quirós y Villaviciosa; existen otros, anteriores o contemporáneos a éstos, en un área que se extiende desde el río Cubia y la desembocadura del Nalón hasta el río Sella, detectándose una zona de mayor densidad en los concejos de Cabranes, Colunga, Gijón, Oviedo, Piloña, Proaza, Quirós y Villaviciosa.

Como consecuencia de los aumentos de producción experimentados a partir de 1470-1475, cuando se amplía el espacio cultivable mediante roturaciones y aprovechamiento de comunales, se constata en Asturias un crecimiento demográfico a principios del siglo XVI; se debió de encargar, consiguientemente, la construcción de multitud de hórreos que se fabricaron con la madera de los bosques roturados como consecuencia derivada de una agricultura y ganadería extensivas. En contraste con la actividad constructiva que se observa en Asturias, en el País Vasco y en Navarra dejan de construirse los hórreos en esas fechas.

Como colofón a todo lo dicho, y como mencionábamos al principio, los hórreos más antiguos de La Villa y Soto se podrían datar entre comienzos del siglo XVI y principios del XVII; se ha adjudicado esta cronología relativa a seis hórreos de Soto y siete de La Villa[13].

Las medidas de las cámaras de este periodo oscilan entre los 4,36 x 3,96 m o 5,32 x 4,90 m en los hórreos de mediados del siglo XVI y alcanzan los 5,60 x 5,60 m a finales de la citada centuria. La altura de las colondras fluctúa entre 1,15 m y 1,28 m; las trabes tienen una sección media entre 0,52 x 0,28 m y 0,40 x 0,20 m, en tanto que la sección de los liños varía entre 0,37 x 0,17 m y 0,29 x 0,14 m.

Es frecuente que en los hórreos de este periodo se decoren los peines o almillas con trazos oblicuos de color negro sobre fondo blanco, imitando un trenzado de varas; también es habitual que las muelas sean de madera, aunque en la mayoría de los hórreos se han ido sustituyendo por otras de piedra. Tanto en los hórreos decorados como en aquellos carentes de orna-



La Villa, inscripción en el hórreo n.º 13. En la página siguiente, misma inscripción sometida a tratamiento digital. Fotos: Florencio Cobo Arias.

[11] Que se ajusten a este patrón, se conservan en la actualidad en Asturias dos modelos diferenciados, que se localizan en los núcleos de Rubriellos, Viboli y Viego, pertenecientes al concejo de Ponga. Presentan algunas características constructivas, materiales y formales que los relacionan con arquetipos europeos de Suiza, Noruega y Suecia, y más estrechamente con prototipos del País Vasco, Cantabria y la montaña nororiental de la provincia de León. El hórreo conservado en Rubriellos, en el que las paredes de la cámara se conforman con gruesos tablones machihembrados en las cuatro esquinas, parece, por su arcaísmo estructural, más antiguo que los levantados en Viboli y Viego; en éstos, el armazón del cajón se refuerza con pies derechos esquineros y postes que dividen las paredes de la cámara en dos o tres paños. Cobo, F., Cores, M. y Zarracina, M.: "Inventario de hórreos con cubierta a dos aguas en Asturias. Concejo de Ponga". *La Nueva España,* 1987.

[12] En el occidente de Asturias este modelo debió de introducirse en el siglo XVII; hasta entonces, las cosechas se almacenaban en pequeños graneros construidos con entretejido de varas (véase nota n.º 9) o en algún otro tipo del que carecemos de referencias. También en ese siglo se implantan en dicha área, siguiendo patrones de hórreos galaicos, los cabazos de madera y los mixtos.

En el XVIII comienzan a construirse las primeras paneras, los cabazos de mampostería, los graneros o *paneiras* y los hórreos mixtos, en los que las colondras de una o dos paredes de la cámara se sustituyen por listoncillos.

[13] Hórreos inventariados con los números 2, 3, 4, 6, 10, 11, 13,15, 19, 22, 23, 25 y 26.

mentación, se suele cortar en el liño, sobre la puerta de acceso a la cámara, un arco de medio punto o rebajado, con carácter funcional y estético.

Los modelos de puertas del siglo XVI se mantendrán vigentes hasta mediados del XVII; el modelo más simple se compone con dos tablones, de distinto ancho, ajustados entre sí mediante tornos; la tabla más ancha suele corresponder a la del quicial y sus espigones encajan en los quicios practicados en los cantos superior e inferior de la trabe y del liño. El acople de los dos tablones puede reforzarse, en su cara interna, con listones horizontales fijados con tornos.

El modelo más evolucionado se arma mediante dos tablones ajustados con clavos de herrero en un bastidor perimetral; se refuerza el acople con uno o dos montantes centrales y con uno o dos peinazos, componiéndose así la clásica puerta de cuatro casetones.

La decoración tallada en liños, abigarrada y densa en otras parroquias y concejos, es en Espinaredo escasa y carente de policromía.

Tenemos constancia de que dos o más talleres trabajaron en las parroquias próximas de Beloncio, Berbío y Ques a finales del siglo XV o a principios del XVI.

En el desaparecido hórreo de Santianes y en el existente de La Llana, la exuberancia ornamental se manifiesta patentemente en los liños con un repertorio, de clara inspiración románica, en el que se combinan los diseños arquitectónicos y astronómicos con esquemas geométricos seriados junto a motivos místicos y objetos de la vida cotidiana. Esta riqueza y variedad decorativa se aplica con menor profusión, tallada o sólo pintada —representando motivos antropomórficos, zoomórficos, arquitectónicos, vegetales, etcétera—, en engüelgos, colondras, puertas y en otras piezas de la cámara.

La relativa pobreza ornamental de los hórreos de Espinaredo, comparados con los de las parroquias citadas, tal vez obedezca a motivos económicos, si consideramos que los trabajos de fina talla podían alcanzar precios elevados, o puede deberse a que los ejemplos conservados datan de mediados del siglo XVI, periodo en el que se detecta un paulatino abandono de la profusión decorativa tallada y policromada.

En el interior de la cámara del hórreo catalogado con el n.º 13 se conservan, en precario estado, dos inscripciones en las que se recoge su fecha de construcción.

La primera, situada en el cuarto noroeste al lado de la puerta, contiene los monogramas de Jesús y María, una secuencia de numerales incompleta y la confirmación de ejecución de obra: “ihs ma / año d M D III... / se fizo”.





la Villa, inscripción en el hórreo n.º 13. Foto: Florencio Cobo Arias.

El segundo epígrafe se localiza en el cuarto noreste, junto al engüelgo, y se desarrolla, como el anterior, en tres renglones. La lectura del texto, con abreviaturas y fragmentos casi perdidos de los que sólo se conserva la silueta, presenta ciertas dificultades y, con la cautela debida, por nuestros limitados conocimientos de epigrafía, creemos que dice: "Fizose este orro año / de mil e qui(nien)tos e quarenta e / o(c)ho años".

La decoración más aparente se concentra en el liño este, sobre la puerta principal de ingreso a la cámara, donde se han tallado, a bisel, una cruz patada adornada con cuadrifolias y un arco abocinado de tres arquivoltas; la rosca interior es lisa y la exterior y la intermedia están decoradas, respectivamente, con picos y puntas de diamante.

La ornamentación pintada solamente es perceptible en los peines, y se reduce a unas líneas oblicuas de color negro trazadas sobre un fondo blanco, o viceversa; con este recurso estético parece que se desea simular o sugerir un trenzado de varas.

En el hórreo catalogado con el n.º 22 se conserva el sobreliño septentrional, decorado con motivos tallados seriados: sogueados, escamas de pez, puntas de diamante y ovas.

A tenor de los ejemplos conservados, la decoración pintada debió de ser muy abundante en el concejo de Piloña. El hecho de que algunos hórreos estudiados en otros concejos del área central de la región contuvieran inscripciones con la fecha, junto a los análisis comparativos relacionados con las características constructivas, técnicas y de composición ornamental, nos sirvió de referencia para establecer determinados parámetros cronológicos y, en consecuencia, estimar que este recurso estético pudo comenzar a aplicarse en el último tercio del siglo XV y se mantuvo en uso hasta comienzos del XVII.

Los liños y los durmientes son las piezas en las que mejor se conserva la decoración, pues el tiempo y las inclemencias climatológicas han ido borrando los diseños plasmados en los engüelgos, las colondras, las puertas y los peines.

Aunque en la decoración de los liños predomina la abstracción geométrica seriada, existieron otras tendencias estéticas que hoy nos pueden parecer extraordinarias, debido a los escasos ejemplos conservados, y que, sin embargo, debieron de ser de uso común, en algunos hórreos del área centro-oriental de la región, a finales del siglo XV e inicios del XVI. Nos referimos en concreto a las representaciones figurativas de racimos y pámpanos acompañadas por inscripciones o numerales góticos que adornan el liño del hórreo de La Corralá, en la parroquia de Beloncio (Piloña), y el sobreliño del hórreo de Casa Ánxel, en Lloses (Villaviciosa).

Más excepcional, en Piloña, es que se representen en engüelgos y colondras motivos antropomórficos, zoomórficos o escenas de lucha; sin embargo, hemos detectado en la aldea de Barro, cerca de La Villa, y en el citado hórreo de La Corralá la presencia de alguno de los citados diseños.

Se conservan en Espinaredo tres hórreos con decoración pintada que parecen haber sido construidos en tres momentos diferentes del siglo XVI, y creemos que, a tenor de los repertorios ornamentales, por distintos talleres.

En el hórreo de Soto catalogado con el n.º 3, construido a comienzos del siglo XVI, se conservan restos y huellas de decoración pintada en las piezas que se relacionan a continuación:

- Liño norte: sobre una cenefa de color blanco que recorre la mitad inferior de la cara vista de la viga, se dibujan dos series de triángulos, encadenados a modo de rombo. Los de la hilera inferior están pintados en color negro y con el vértice descendente, y los de la fila superior están pintados en color rojo y con el vértice ascendente. En la banda orna-

Soto, intervención en el hórreo n.º 3.
Foto: Florencio Cobo Arias.



mental resultante, el color de fondo conforma una nueva secuencia de triángulos, con ritmo ascendente y descendente, de color blanco.

- Liño este: toda la cara vista de esta pieza estuvo cubierta con una capa de pigmentación de color blanco; sobre ella se trazó una doble línea quebrada que fracciona toda la superficie en grandes triángulos con ritmo ascendente y descendente. Cada triángulo enmarca un nuevo campo ornamental en el que se encajan series de triángulos de color rojo, negro y blanco, ordenados con ritmo ascendente y descendente.
- Liño sur: al formar parte esta pieza de la fachada principal, recibe un tratamiento diferenciado. En ella se repiten, encadenados y con distintos juegos cromáticos, los motivos representados en los liños norte y este; junto a estos diseños, se perfila uno nuevo, en el que se combinan series de triángulos de color rojo, negro y blanco, con filas de rombos pintados también de color rojo, negro y blanco.

  El extradós del arco rebajado situado sobre la puerta se adorna con una cadena de triángulos de color negro.
- Fachada sur: en el engüelgo suroeste, sobre un fondo de color blanco, se representa un disco de 40 cm de diámetro formado por cuatro círculos concéntricos con las líneas de circunferencia pintadas en color rojo; en las superficies de los tres círculos externos se inscriben series de triángulos pintados en color negro y el círculo interno contiene una rueda solar fragmentada en ocho porciones, pintadas alternativamente en blanco y negro.

  Otro disco, de 20 cm de diámetro, que contiene tres círculos concéntricos perfilados y adornados con los mismos motivos que el anterior, se localiza en la colondra inmediata a los quicios de la puerta de ingreso a la cámara.

  Los motivos geométricos seriados dispuestos en bandas sobre los liños pueden valorarse como símbolos invocativos de fertilidad, encerrando la representación de los signos de los elementos la noción de dualidad y complementación. Estos motivos, presentes en las más antiguas culturas, se siguieron utilizando, como símbolos sintéticos y conceptuales, en la Edad Media y creemos que se les debieron conceder cualidades mágicas y profilácticas equivalentes a las que en los siglos XVII, XVIII y XIX tuvieron las representaciones de la cruz, las custodias o los monogramas de Jesús y María tallados o pintados en los hórreos y paneras y labrados en los dinteles de las puertas de las viviendas y establos.

Soto, ornamentación en el hórreo n.º 3.
Foto: Florencio Cobo Arias.



Los diseños seriados, así como los discos, las cuadrifolias, las rosetas de seis pétalos, los tetrásqueles, los molinetes, etcétera, se siguieron trazando sobre distintas piezas de los hórreos y paneras de los siglos XVII, XVIII y XIX, pero con el paso del tiempo las motivaciones que los produjeron se pudieron ir perdiendo y los símbolos se siguieron reproduciendo tal vez por mera copia, con intención puramente decorativa o quizá porque su carácter protector o su condición propiciatoria permanecían alojados en el subconsciente colectivo.

Los discos pintados en la fachada sur son indiscutiblemente representaciones del sol; la forma circular constituye el cuerpo del astro y los triángulos, sus radiaciones. La rueda solar dibujada en los círculos interiores de ambos discos subraya la noción de centro; no obstante, no debemos olvidar que las cruces trazadas mediante contraste cromático nos remiten al simbolismo cristiano.

El hórreo de La Villa catalogado con el n.º 23 parece haber sido construido a mediados del siglo XVI. Gran parte de su ornamentación pudo haberse perdido con las obras de reparación llevadas a cabo a mediados del siglo XX, pues, según me informaron, se interrumpieron durante varias semanas en el momento en que se estaba sustituyendo la armadura de cubierta.

Perdura, en pésimas condiciones, la siguiente secuencia ornamental:

- Liño norte: se conservan restos de pigmentos en la cabeza noroeste; la ornamentación está compuesta por dos bandas seriadas de triángulos pintados en color rojo y negro sobre fondo blanco.
- Liño este: decorado con dos series de semicírculos dentados pintados en color rojo sobre fondo blanco; toda la secuencia se ajusta entre dos bandas horizontales de triángulos pintados en color negro, y el encadenado de semicírculos sólo se encuadra, también con triángulos pintados en color negro, en los tramos que ciñen el arco rebajado situado sobre la puerta de ingreso a la cámara.
- Durmiente norte: adornado en una mitad con estilizaciones de flores de lis pintadas en color rojo y negro, y con una lacería de pámpanos pintada en color negro. La otra mitad está decorada con una secuencia de triángulos pintados en color negro con ritmo ascendente, con una malla o retícula de rombos pintados en color negro sobre fondo blanco y con una serie de semicírculos dentados pintados en color rojo.

La Villa, ornamentación en la panera n.º12. Foto: Florencio Cobo Arias.





La Villa, ornamentación en el hórreo n.º 23. Foto: Florencio Cobo Arias.

- Durmiente este: adornado con una serie de semicírculos tangentes y secantes pintados en color rojo, blanco y negro.
- Durmiente oeste: decorado con una lacería de ovas pintadas en color blanco sobre un fondo de color rojo.
- Colondra de la fachada este: restos de una roseta de seis pétalos inscrita en un disco solar pintado en color negro sobre fondo blanco. Cuando se llevaron a cabo las obras de restauración en el año 1997, fue necesario sustituir esta colondra, pues más de dos tercios estaban podridos y rotos.
- Colondras de la fachada oeste: restos de una representación de "espina de pez" recorriendo toda la fachada.
- Peines: pintados en color negro sobre fondo blanco, imitando un trenzado de varas, en las fachadas norte, sur y oeste.
- Puerta de la fachada este: decorados con triángulos negros el montante central y el bastidor.

Todo el conjunto ornamental parece formar parte de una liturgia funcional vinculada a la fecundidad y a los ritmos astrales rurales relacionados con el Sol, la Luna y sus ciclos.

Creemos que en la segunda mitad del siglo XVI se debió de fabricar el hórreo de La Villa catalogado con el n.º 25.

Estudiadas y documentadas las huellas de decoración existentes en la fachada norte, se observó que sobre una base esbozada con regla y compás de carpintero se habían pintado seis motivos circulares con los colores rojo de óxido de hierro, blanco de cal y negro de humo u hollín, que se habían obtenido con relativa facilidad dada la proximidad de antiguos yacimientos de hierro y por ser un territorio calizo.

Empleando la misma técnica y los mismos pigmentos, mezclados puros al 50% con vinagre, se decidió, interviniendo personalmente con la ayuda inestimable del vecino de Espinaredo José Cueto, recuperar la ornamentación compuesta por:

- Una roseta de seis pétalos, pintada en color blanco, inscrita en un círculo de 52 cm de diámetro pintado en color rojo y negro, situada en el engüelgo noreste.
- Una serie de círculos concéntricos pintados en secuencia rojo-blanco-rojo, localizados en la colondra noreste.



▲ *La Villa, ornamentación en el hórreo n.º 25. Foto: Florencio Cobo Arias.*

La Villa, ornamentación en el hórreo n.º 13.
Foto: Florencio Cobo Arias. ▼



- Una roseta de seis pétalos, pintada en color rojo, inscrita en un círculo de 30 cm de diámetro pintado en color blanco, y una tetrapétala, pintada en color rojo, inscrita en un círculo de 30 cm de diámetro pintado en color negro, plasmadas en la colondra medianera de puertas de la fachada norte.
- Un aspa pintada en color rojo, decorando la puerta noroeste.
- Una roseta de seis pétalos, pintada en color negro, inscrita en un círculo de 31 cm de diámetro pintado en color rojo y blanco, ubicada en la colondra noroeste.
- Un disco o rueda solar, de 51 cm de diámetro, fragmentado en ocho partes pintadas alternativamente en blanco y rojo, adornando el engüelgo noroeste.
- Restos de una cenefa, trazada como marco para una cartela de inscripción o para una franja ornamental, dispuesta en la colondra medianera de puertas.

La interpretación de esta composición resulta compleja, al estar constituida por símbolos sintéticos, conceptuales, con significados en diversos planos según se atienda a sus formas, sus colores o sus relaciones numéricas, que nos ocultan tanto el hilo conductor o elemento simbolizador sensible como lo simbolizado invisible.

El ordenamiento está basado en formas que parten del círculo, de la figura perfecta; el hilo conductor o elemento simbolizador sensible podría ser la sugerencia del ritmo astral o representación del recorrido solar, pues la roseta de seis pétalos blancos está situada en el engüelgo este y la secuencia ascendente y descendente del resto de las figuras finaliza con el disco fragmentado pintado en el engüelgo oeste; en todos los diseños se subraya la noción de centro, como confirmación del sentimiento primitivo de que el Sol es el centro de toda vida; lo simbolizado invisible estaría en los contenidos ambivalentes, en el sentido cosmológico o en la simbología alquímica.

Las interpretaciones del simbolismo cromático se pueden prolongar hasta lo indefinido por la precisión de matices y grados paralelos de significación; señalaremos no obstante que los colores aquí empleados siguen una ordenación ascendente: negro, blanco, rojo. Estos colores en el simbolismo del arte cristiano medieval representan penitencia, pureza y amor; en alquimia, el negro concierne al estado de putrefacción, ocultación y penitencia; el blanco, al de iluminación, ascensión y perdón, y el rojo, al de sufrimiento, sublimación y amor.

En las relaciones numéricas predomina el 6: seis círculos, rosetas de seis pétalos. Se consideraba el número perfecto, 1+2+3, simboliza la ambivalencia y el equilibrio, la unión de dos triángulos —fuego y agua—, y por ello símbolo del alma humana; corresponde a las seis direcciones del espacio —dos por cada dimensión— y a la terminación del movimiento —seis días de la Creación.

Los círculos concéntricos representan el número 3, que simboliza el nacimiento, el cenit y el ocaso; es el número idea del cielo, y también de la Trinidad.

La tetrapétala representa el número 4, símbolo de la tierra, de la espacialidad terrestre, de la cruz, de las estaciones y de los puntos cardinales; es el número de los elementos y representa místicamente el Tetramorfos. La flor de cuatro pétalos se traza tomando como base la rueda solar o la cruz inscrita en el círculo, antiguo símbolo precristiano del Sol y de la luz que dará lugar al Crismón.

El disco fragmentado o rueda solar representa el número 8, forma central entre el cuadrado —orden terrestre— y el círculo —orden de la eter-

La Villa, intervención en el hórreo n.º 25.
Foto: Florencio Cobo Arias.



nidad—; simboliza la regeneración, por ello fue en la Edad Media el número emblemático de las aguas bautismales. Corresponde, en la mística cosmogónica medieval, al cielo de las estrellas fijas, que simboliza la superación de los influjos planetarios.

La cruz de San Andrés o aspa es el signo del número 10; desde antiguo se usaba como señal de límite o frontera, apareciendo como símbolo cristiano por primera vez en la Edad Media. El aspa tallada en las puntas exteriores de los aguilones señala los lindes de la construcción; la pintada en la puerta puede interpretarse como símbolo cristiano, pues era común tallar o pintar cruces encima de ella o configurarlas mediante el montante vertical y los peinazos horizontales; no obstante, no debemos descartar el carácter de límite, pues, con cierta frecuencia en otros "hórreos grandes", la señal de la cruz y el demonio custodian la puerta, tratando de disuadir a los que intenten profanar la cámara.

No se sabe con certeza cuándo aparecen las primeras paneras, si bien se asocia su auge constructivo a la difusión del maíz. Es muy posible que las primeras se construyeran en la primera mitad del siglo XVI[14] y que sean estos graneros los que en la documentación de esa época aparecen referenciados como "hórreos grandes".

El hórreo catalogado con el n.º 25 de La Villa podría considerarse un "hórreo grande" o una panera arcaica; mantiene, por su capacidad y número de apoyos, la condición de hórreo y adquiere, por la solución de la armadura de cubierta, la categoría de panera.

Los efectos de las hambrunas, pestes y calamidades acontecidas a finales del siglo XVI se superaron escalonadamente gracias a la aparición del maíz y su rápida difusión por las zonas de costa y valles interiores del área central de la región.

El cultivo de este nuevo cereal provocó profundas modificaciones en el sistema agrario: reorganización del terrazgo, rotación de cultivos, etcétera, que supusieron la introducción de nuevas técnicas, nuevos aperos..., abriéndose un periodo de relativo auge y progreso.

Para almacenar los mayores excedentes producidos —granos, embutidos, mantecas, frutas, etcétera— se agrandaron las dimensiones de los hórreos[15] y evolucionaron hacia una planta claramente rectangular; esto exigió, en algunos casos, ciertos cambios en la conformación del cuadro inferior de la cámara, hizo necesario incrementar los puntos de apoyo y obligó a replantear los modos de resolver la armadura de cubierta. Se mantuvo la disposición a cuatro aguas, pero se estructuró con un caballete central, paralelo al lado mayor del rectángulo, apeado sobre tijeras de pares y tirante o, como aquí en Espinaredo, con sus extremos encajados sobre puntales acoplados a tres tirantes de amarre longitudinales, que descansan sobre dos vigas paneras transversales.

Creemos que a partir de la primera mitad del siglo XVII se construyeron entre La Villa y Soto cinco hórreos y cuatro paneras; casi la mitad de estas construcciones —tres paneras y un hórreo— fueron elaboradas por un taller que, como hipótesis de trabajo, hemos denominado "taller de Espinaredo"[16].

Debió de trabajar hasta comienzos del siglo XVIII, y de su mano salieron también una panera localizada en El Barro y un hórreo situado en Areñes (Beloncio).

Se caracterizan los hórreos y paneras de este taller por sus dimensiones, por sus buenas soluciones constructivas y estructurales y, en especial, por la ornamentación. Las paneras pueden llegar a superar los 48 m² y los hórreos pueden alcanzar los 35 m².

La decoración tallada y policromada, en colores rojo, blanco y negro, o sólo pintada, en los mismos colores, se concentra preferentemente en los li-

[14] Jovellanos menciona en sus *Cartas de viaje de Asturias* una panera que todavía se conservaba en pie en el siglo XVIII, y que ya aparecía reseñada en un vínculo fundado en el año 1548. Gaspar Melchor de Jovellanos: *Cartas de viaje de Asturias,* edición de Álvaro Ruiz de la Peña y Elena de Lorenzo Álvarez. Oviedo, 2003, p. 167.

[15] La cámara de los hórreos sobrepasará los 25 m², las colondras serán de mayor altura y más estrechas, se mantendrán las grandes escuadrías de trabes y liños: 0,45 x 0,26 m y 0,23 x 0,18 m, respectivamente, fijando en estos últimos, a mediados de siglo, unos ganchos de madera —*gabitos*— para colgar las ristras de maíz.

Estimamos como pertenecientes a este siglo los hórreos y paneras catalogados con los números 5, 7, 9, 12, 14, 17, 18, 21 y 24.

[16] Elementos catalogados con los números 5, 12, 14 y 18.

La Villa, intervención en el hórreo n.º 25.
Foto: Florencio Cobo Arias.



[17] Archivo General de Simancas. Dirección General de Rentas: Libro 368, fols. 157 r., 166 v.

[18] Ocampo Suárez-Valdés, J.: *Campesinos y artesanos en la Asturias preindustrial*. Gijón, 1990, p.113.

ños y en sus cabezas, aunque también se adornan los extremos de los tirantes de amarre y las puertas.

En los liños se da primacía a los lugares donde se ubican las puertas, tallándose diversos modelos de arcos rebajados rematados con cruces sobre pedestal o con pámpanos; la rosca se decora con una moldura en bocel con volutas cajeadas en las impostas y el intradós con dos cilindros, a modo de lóbulos o festones, que penden de la clave. Flanquean los arcos, a desigual distancia, distintos motivos tallados: radiales curvos, aspas, cruces sobre pedestal, medias cañas, etcétera; se suelen representar, además, otros diseños pintados, tales como rosetas de seis pétalos, tetrapétalas y, excepcionalmente, aves.

En casi todos los casos, en el perfil inferior de estas vigas se tallan puntas de diamante y se adornan los cantos inferiores de sus cabezas con rosetas de seis pétalos, talladas y pintadas en color negro sobre fondo rojo, o a la inversa. También se decoran, como se ha mencionado, las testas exteriores de los tirantes y de las crucetas con rebajes escalonados a modo de puntas de flecha.

De este taller salen tres tipos de puerta: dos como los que se utilizaban en el siglo XVI y un tercer modelo, más elaborado, de seis casetones decorados con triángulos, rectángulos y rombos resaltados.

Podemos comprobar tanto aquí, en Piloña, como en los concejos próximos de Cabranes, Caravia, Colunga y Villaviciosa, que la decoración tallada o pintada prácticamente desaparece y se reduce a pequeños arcos tallados en el liño, similares a los que acabamos de describir, a los que suele acompañar, en ocasiones, la fecha de construcción del hórreo o de la panera junto a una cruz, una roseta o una tetrapétala, y excepcionalmente, el nombre del maestro carpintero que participó en su fabricación.

Sorprende esta parquedad ornamental, que tal vez pudo deberse a los niveles de presión y endeudamiento a los que estuvo sometido el campesinado en la segunda mitad del siglo, etapa en la que fueron frecuentes las reclamaciones de rentas por procedimiento ejecutivo, lo que debió de redundar en una clara disminución del número de encargos suntuarios. Sólo en algunas paneras, pertenecientes a estamentos privilegiados, se testimonia un aumento apreciable del gasto en ornamentación; al menos esto es lo que parecen confirmar las tallas policromadas existentes en construcciones vinculadas a palacios, casonas, casas rectorales y capellanías.

El siglo XVIII se inicia con el denominado "invierno europeo", que causó grandes hambrunas y epidemias durante los años 1707-1710; pero hacia el año 1730 se observa una recuperación demográfica que desencadenó nuevas roturaciones y aprovechamientos del común para ampliar el espacio productivo.

Los vecinos de La Villa y Soto alternaban las tareas del campo y los aprovechamientos pastoriles con trabajos artesanales, con la emigración a la siega a los pueblos castellanos de Maraña, Riosol y Polvoredo y trajinando con mercancías de encargo a través de las rutas comerciales que surcaban el concejo, comunicándolo con el resto de la región y la Meseta[17].

Algunos trabajos artesanales, como la fabricación de cestos carreteros, maconas, maniegas y madreñas, se realizaban debajo de los hórreos, y debieron de permitir subsistir a algunas familias durante los periodos de malas cosechas y crisis agrarias de los años 1741, 1763, 1777 y 1784. Este último fue especialmente catastrófico para el concejo de Piloña, debido a los rigurosos temporales y las graves y dilatadas enfermedades[18].

Estos altibajos debieron de incidir de forma distinta en las diferentes aldeas de la parroquia de Espinaredo; pueblos como La Villa y Soto, ubicados en un área relativamente fértil y comunicada, tuvieron un desarrollo econó-

La Villa, ornamentación en la panera n.º 12. Foto: Florencio Cobo Arias.



mico superior a otros como Cuerrias, El Pedroso y La Peña, con un desarrollo agrario, muy precario, condicionado por el medio.

Se observa en la parroquia de Espinaredo que el ritmo de construcción de hórreos y paneras decrece a mediados del siglo XVIII y la actividad se centra más en su reforma que en la nueva construcción; los interiores de las cámaras se dividen o subdividen y se añaden o componen los escasos corredores.

Entre La Villa y Soto se construyen durante el siglo XVIII y principios del XIX dos paneras y un hórreo[19]. La panera de La Villa, de 6,30 x 3,90 m de cámara y 1,44 m de altura de colondras, podría adscribirse cronológicamente dentro de la primera mitad del siglo XVIII; sus proporciones disminuyen en relación con las paneras de la centuria anterior y la decoración está casi ausente, reduciéndose a dos cruces latinas talladas en el liño sur y a la molduración de las cabezas de liño.

El hórreo de Soto es difícil de clasificar, al haber sido sometido a sucesivas reformas; podría encuadrarse entre fines del siglo XVIII o principios del XIX. A la panera de Soto puede atribuírsele la misma cronología que al hórreo; se observa un estudio de proporciones y buenos niveles de acabado, en especial, en la cubierta, colondras, puertas, remates de cabezas de vigas, así como en el corredor.

Podemos decir, concluyendo, que la construcción de hórreos en La Villa y Soto cesa a finales del siglo XVIII y que el aumento demográfico, observable en la segunda mitad y finales del XIX, así como el fraccionamiento de algunas caserías, se refleja en las divisiones, en mitades, tercias y cuartas partes, efectuadas con tablazón o *sardera* en el interior de las cámaras. El hórreo se empleará, a partir de ahora, más como almacén de mantecas, embutidos, patatas y frutos secos que como granero, llegando a utilizarse como dormitorio a principios del siglo XX en algunas caserías.

EMPLAZAMIENTO Y USOS DE LOS HÓRREOS Y DE LAS PANERAS DE LA VILLA Y SOTO

En la casería tradicional, el hórreo era una dependencia más de la casa, una construcción auxiliar de la misma. Era la despensa, el granero, el cobertizo para proteger los aperos de labranza, el dormitorio ocasional que hacía falta, el almacén donde se guardaban y conservaban los productos derivados de la carne y de la leche, los frutos secos, el pan, las manzanas, las patatas, etcétera. Por ello, lo natural era que el hórreo se ubicara próximo a la unidad de habitación: "A los frentes y a los lados de la casa", como recoge la documentación.

Si la casa disponía de terreno privado a su alrededor o de corral, el hórreo se instalaba en esos espacios, y los moradores de la vivienda eran, por lo común, dueños en entera y única propiedad de dicha construcción. Si no se disponía de antojana ni de patio cerrado, si la trama del núcleo era densa o, como en el caso de Espinaredo, los vacíos entre las agrupaciones del caserío estaban destinados a huerto o frutales y apenas quedaba lugar donde situar los hórreos de los vecinos, se solían buscar para su emplazamiento espacios abiertos del común tales como un camino exterior a la aldea, una encrucijada en la que el espacio se ensancha formando una plazoleta o los bordes de la ería; en estos casos, los hórreos no están alineados, sino que su agrupación es más o menos dispersa e irregular.

Cuando por las circunstancias reseñadas el hórreo se iba a levantar sobre suelo público, era frecuente formar una comunidad de propietarios para su construcción, sin que se estableciera propiedad jurídica sobre el solar de asen-

[19] Catalogados con los números 1, 8 y 16.

La Villa, ornamentación en la panera n.º 12. Foto: Florencio Cobo Arias.



tamiento del mismo; el espacio inferior —*solorru*— se consideraba, por parte de la comunidad aldeana, como espacio privado de los propietarios de la edificación en tanto ésta se mantuviera en pie. La cámara se repartía en proporción al desembolso efectuado; por lo común, se reglamentaba su división en cuatro partes separadas por tabiques de tablazón o de *sardera* —entretejido de varas—, si bien podían establecerse otros cánones de proporcionalidad, aunque siempre con el límite de octavas partes. El usufructo del *solorru* se dividía según los mismos principios, pero sin delimitación visible.

Asimismo, era frecuente, en algunas caserías en régimen de arriendo, que los hórreos estuvieran compartidos por uno o más colonos; en estos casos, para evitar conflictos de territorialidad, también se solía ubicar el hórreo en suelo público, pues si estaba emplazado en un patio cerrado o en una antojana, uno de los llevadores podía impedir el paso a otro por enemistad[20].

En la actualidad, tanto en La Villa como en Soto algunos hórreos que fueron de un solo labrador pertenecen a varios herederos, y como antaño, han sido divididos interiormente en cuartos, manteniéndose el límite de octavas partes[21].

PATOLOGÍAS MÁS COMUNES EN LOS HÓRREOS Y PANERAS DE LA VILLA Y SOTO. PROCESOS DE RESTAURACIÓN

Casi todas las piezas que componen esta construcción montable y desmontable, y por naturaleza movible, tienen un carácter polivalente: son resistentes, soportan, trasmiten y reparten cargas y, al mismo tiempo, cierran o definen el recinto.

Estas cualidades, junto a los estudiados ensambles, anclajes y atados, hacen de esta construcción un conjunto múltiplemente articulado y extraordinariamente flexible, capaz de soportar las oscilaciones que pueda tener por dilataciones o incluso por el fallo de alguna pieza.

Pero esa capacidad para asumir deformaciones y para amortiguar los cimbreos o vibraciones, merced al rozamiento entre las maderas ensambladas entre sí, puede verse comprometida si no se atajan algunas de las patologías que se enumeran a continuación, pues del afinado asiento, del perfecto encadenado y del depurado ajuste de determinadas partes depende el comportamiento mecánico del todo[22].

Pérdida de asiento de los pilpayos

A finales de los años setenta del pasado siglo se hormigonaron, sin zanjas de borde, los caminos y plazas de muchas aldeas de Asturias; estas obras alteraron los canales naturales de desagüe y perjudicaron seriamente los hórreos asentados en terrenos con ligera pendiente, pues las aguas procedentes de los goterones de los aleros y de los caminos lavaron y descalzaron las soleras de cimentación y propiciaron el desnivelado de los pegollos.

A fin de garantizar la estabilidad de aquellas construcciones afectadas, se corrigieron las pérdidas de asiento de los pilpayos y, para evitar el paso de aguas de escorrentía por el espacio bajo el hórreo, se hicieron zanjas perimetrales de drenaje.

Putrefacción y desequilibrado de los pegollos

La pudrición suele estar motivada por la acumulación de tierra y materiales orgánicos que ocultan los pilpayos y facilitan el desarrollo de hongos; la pérdida de nivel puede ser debida tanto a los procesos de putrefacción como a los movimientos de giro y asiento de la cámara originados por fallos en los puntos de ensambladura o por pérdida de asiento de los pilpayos.

[20] Se podría considerar, como hipótesis, que el terreno situado en los bordes de la ería de La Baragaña, donde se agrupan los hórreos n.º 23, 24, 25 y 26, perteneciera a quien tuviera derechos de titularidad, jurisdicción o dominio, a mediados del siglo XVI, sobre la base territorial de La Villa y que ordenara instalar los hórreos en ese lugar para facilitar, evitando los mencionados conflictos territoriales, el arriendo de cada hórreo a varios colonos.

[21] Al día de hoy, la compartimentación de las cámaras de los hórreos y paneras de La Villa y Soto es la siguiente:

Panera n.º 1: fraccionada en dos espacios; hórreo n.º 2: sin fraccionar; hórreo n.º 3: fraccionada en tres espacios; hórreo n.º 4: sin fraccionar; panera n.º 5: fraccionada en cinco espacios; hórreo n.º 6: fraccionada en cuatro espacios; panera n.º 7: sin fraccionar; hórreo n.º 8: fraccionada en cuatro espacios; hórreo n.º 9: sin fraccionar; hórreo n.º 10: fraccionada en dos espacios; hórreo n.º 11: fraccionada en tres espacios; panera n.º 12: fraccionada en dos espacios; hórreo n.º 13: fraccionada en tres espacios; panera n.º 14: fraccionada en ocho espacios; hórreo n.º 15: fraccionada en cuatro espacios; panera n.º 16: fraccionada en tres espacios; hórreo n.º 17: fraccionada en cuatro espacios; hórreo n.º 18: fraccionada en cuatro espacios; hórreo n.º 19: sin fraccionar; hórreo n.º 20: sin fraccionar; hórreo n.º 21: fraccionada en cuatro espacios; hórreo n.º 22: fraccionada en tres espacios; hórreo n.º 23: fraccionada en dos espacios; hórreo n.º 24: sin fraccionar; hórreo n.º 25: fraccionada en cuatro espacios y hórreo n.º 26: fraccionada en cuatro espacios.

[22] Deseo expresar mi agradecimiento a Ángel López Sariego —Pichu—, a Severino Torre Espina y a Manuel Álvarez, carpinteros de vocación y oficio, por todo lo que generosamente me enseñaron. Si hubiera errores en la interpretación de la información facilitada por las personas citadas, éstos serían exclusivamente míos.





La Villa, intervención en el hórreo n.º 22. Foto: Florencio Cobo Arias.

Durante los procesos de restauración se examinaron el estado de conservación y el grado de resistencia de todos los pilares; se observó que algunos presentaban signos evidentes de putrefacción. En la mayoría de los casos se procedió a su saneado y nueva colocación, procurando respetar la altura del espacio inferior a la cámara adaptando nuevos pilpayos.

Cuando no fue posible su restitución, se desecharon o se reservaron para utilizarlos en otras construcciones; en su lugar se acomodaron otros nuevos de madera de roble. Se desbastaron y elaboraron a pie de obra, achaflanándoles las aristas y tallándoles un tosco capitel.

A la par que se examinaban las condiciones de los pegollos, se inspeccionó el estado de conservación de las muelas y de las tazas o tacos de articulación. Se advirtió que algunas pegolleras que en su día habían sido de madera se habían sustituido por otras de hormigón; en estos casos, se reemplazaron por otras de piedra caliza, de nueva factura o procedentes de otras construcciones arruinadas.

Se observó que la mayoría de las tazas estaban mermadas o podridas y que, en parte, habían perdido sus cualidades mecánicas; en consecuencia, algunas trabes lesionadas en sus puntos de ensambladura apoyaban directamente sobre las muelas, provocando su desnivelación o rotura. En todos los hórreos restaurados se colocaron tazas nuevas, y en algunos casos se sobredimensionaron para proporcionar un ajuste de refuerzo a las trabes viejas.

Pudrimiento, flexión y rotura de los tablones del forjado

Por lo común, esta lesión suele deberse a las acciones del agua filtrada desde la cubierta, aunque también la puede originar la descomposición de las materias orgánicas almacenadas o los malos repartos de carga, pues, como se ha mencionado, muchas cámaras están fraccionadas en dos o más compartimentos que pertenecen a distintos propietarios y distribuyen sus enseres y productos de un modo desigual.

La falta de aireación del espacio inferior del hórreo, por acumulación de materiales o por cierre para habilitar el *solorru* como cuadra o garaje, facilita el ataque de agentes destructores de la madera: carcoma, hongos, etcétera.

En la mayoría de los casos, todo el forjado presentaba flexiones, algunas tablas del piso estaban desencajadas y otras, podridas o rotas.

La Villa, intervención en el hórreo n.º 13. En la página anterior, proceso de restauración. Foto: Florencio Cobo Arias.





▲ *Montaje de trabes en el hórreo n.º 17. Foto: Florencio Cobo Arias.*

Las labores de reparación o renovación se llevaron a cabo al tiempo que se restauraban o sustituían las trabes, procediéndose a la limpieza, saneado y retaqueo de los tablones y a su posterior encaje en las regaduras de las trabes hembra.

En prevención de posibles alabeos, se decidió colocar en todos los casos un sobigaño anclado en estribos de hierro plano con dos ramas acodadas y retorcidas, según la dirección de la pieza a soportar. En algunos hórreos se acomodó un pegollo de refuerzo y en otros, un puntal corrector hasta que la jácena no adquiriese la capacidad de flexión y la elasticidad adecuadas.

Fendas en las trabes, pudrición de las cajas de ensambladura y rotura de testas

Las causas principales de estas patologías son debidas a la acción de los agentes atmosféricos.

La *doble albura* o *anillo lunar* es una capa de mala madera interpuesta entre capas de madera en perfectas condiciones; se atribuye esta anomalía a la acción de fuertes heladas.

Las grietas en las trabes pueden tener su origen en la desecación demasiado rápida de las vigas. A una desecación temprana se atribuye, también, la torsión de las fibras.

La pudrición de las cajas de ensambladura se debe a la acción directa del agua; en algunos hórreos estudiados, los *tentemozos* actuaban como auténticos canalones de desagüe.

Las roturas de las cabezas de las trabes pueden deberse a una raja o hendidura causada por un mal secado o por los efectos de giro y alabeo, motivados por el desplome de la construcción.

Ajuste de las cajas de ensambladura de dos trabes en el hórreo n.º 17.
▼ *Foto: Florencio Cobo Arias.*



Durante las etapas de desmontaje y despiece se observó que las fisuras en las trabes, por regla general, se habían convertido en un foco de putrefacción, y casi siempre se comprobó que más de un tercio de la pieza en cuestión tenía hongos y estaba minada o carcomida. Esta lesión es causa de flexiones y fracturas que provocan graves desajustes en los puntos de atado y ensambladura, así como en los tablones que conforman las paredes de la cámara. Las trabes fracturadas se sustituyeron por otras, de roble o castaño, con las mismas longitudes y escuadrías que las originales; se trabajaron a pie de obra a fin de recuperar con precisión soluciones tales como los ensambles con almohadón centrado.

Cuando las cabezas de las trabes estaban parcialmente cercenadas, y mermadas, por lo tanto, sus cualidades para soportar esfuerzos, se resolvió reforzar su ajuste con una riostra interior oculta y como recurso, más de acabado que funcional, se suplementó la cabeza seccionada asegurando su atado con pernos de madera perpendiculares a las vetas y se afirmó su unión con acoples de cola de milano.

En esta fase de intervención se procedió al saneado de las cajas y regaduras de todas las trabes, reforzando y retaqueando algunas escopleaduras. También se llevaron a cabo las comprobaciones necesarias para asegurar la nivelación de la cámara.

Lesiones en engüelgos, colondras, almillas y puertas

Suelen ser fendas y deformaciones producidas por las oscilaciones térmicas y agravadas por la edad de la madera o daños causados por goteras, que originaron holguras en los empalmes, ensambles y acoplamientos principales, y provocaron tensiones en los engüelgos y desajustes en las paredes de la cámara. También pueden ser consecuencia de la flexión o rotura de alguna tra-

be o provocadas por los movimientos de giro en aquellos casos en los que repisa la construcción.

En las restauraciones llevadas a cabo, se procuró conservar el mayor número posible de piezas; fue necesario sustituir algunas tablas y reponer peines, pero en la mayoría de los casos, tanto en colondras como en engüelgos, se cercenaron las partes dañadas y se les injertaron nuevas piezas ensambladas mediante el sistema de ranura y lengüeta. Las almillas decoradas que estaban deterioradas se conservaron, solapándolas a las nuevas, y los quiciales y espigones de las puertas se compusieron.

Al tiempo que se restauraban las colondras y los engüelgos, se repararon las divisiones interiores de las cámaras. Estos tabiques, confeccionados con *sardera* o conformados con tablazón, colocado a tope, se asientan en las regaduras de unas vigas o durmientes dispuestos sobre el forjado y se ajustan con tornos a los tirantes de amarre.

Rotura de cabezas de liños. Fendas y fracturas en estas vigas

Las goteras, los hongos, y por consiguiente la pudrición, suelen provocar esta lesión, que ha sido y es la causa de ruina de muchos hórreos; la rotura de testas anula el efecto de nudo de los liños e incrementa las tensiones en las esquinas de la cámara. El encuentro entre los liños es uno de los puntos débiles de la construcción, pues es el área crítica de acumulación de esfuerzos de empuje, procedentes de los aguilones. Esta lesión provoca desajustes en la armadura de cubierta, suele afectar a los encajes de las crucetas o tirantes de amarre y trasciende a las paredes de la cámara.

Los liños decorados con un arco abocinado suelen padecer casi siempre la misma lesión; se trata de una fenda o fisura longitudinal que se extiende, por la parte central de la viga, desde la mortaja de apoyo y encaje de la viga del queso hasta el intradós del arco, donde se abre. La fractura se debe a que con el trazado del arco se guillotina el desarrollo natural de las fibras de la madera y éstas se separan con facilidad en aquellos puntos donde la viga carece de apoyo.

Con el deseo de preservar el mayor número posible de piezas, se procedió al saneado de las cajas de ensambladura; en los procesos de limpieza se observó, en muchos casos, que el estado de los liños era inquietante, pues estaban parcial o totalmente podridos, con las testas mutiladas y con sus capacidades de apoyo y amarre mermadas. Pero el hecho de que, en algunas construcciones, estas piezas fueran el principal soporte de la decoración, aconsejaba su conservación.

Con este objetivo, e intentando no dañar los motivos tallados o pintados, se llevaron a cabo en unos casos labores de implante y acoplamiento, y en aquellas vigas en las que fue necesario amputar los extremos descompuestos, se recurrió al injerto de tramos nuevos empalmados mediante el sistema de rayo de Júpiter con el acople afianzado con tornos.

Los liños carentes de decoración que estaban rotos o con más de dos tercios podridos se sustituyeron por otros de igual dimensión y escuadría. Para evitar errores de cálculo, se desbastaron y cajearon a pie de obra.

Los tramos sanos de las piezas retiradas se reservaron para, en la medida de lo posible, utilizarlos para elaborar piezas de implante, puntales o tazas.

Lesiones en las crucetas o vigas del queso

Los daños que se han podido observar en los tirantes de amarre, que anudan los puntos medios de los liños dos a dos, suelen estar motivados por los movimientos de giro o repise de la cámara, que desajustan sus puntos de encadenado exterior. Igualmente por fallos en los repartos de carga en la ar-



▲ *Solución de "cumbrera corta", sobre puntales, en los denominados "hórreos grandes". Foto: Florencio Cobo Arias.*

Detalle de ensamble de los cabrios en las regaduras de los aguilones y acabado interior de la cubierta de los hórreos n.º 22 y 17.
▼ *Fotos: Florencio Cobo Arias.*





madura de cubierta, que descompensan los esfuerzos admitidos por el puntal y repercuten sobre el tirante o tirantes, que sirven de apeo y ajuste a dicho pilarcillo.

Junto a estas patologías mecánicas existen otras, derivadas de la humedad o de los goterones, que provocan su deterioro y ruina.

En aquellos casos en los que las vigas del queso presentaban daños irreparables en los puntos de ensambladura centrales y en las escopleaduras de encadenado a los liños, se optó por su sustitución recuperando los sistemas de amarre y las ensambladuras, a media madera o a caja y espiga, tradicionales, así como la decoración.

Daños en los sobreliños o durmientes

Se observó que con las reiteradas reparaciones de cubierta llevadas a cabo en el transcurso de los años se habían hecho, lógicamente, nuevos orificios para sujeción, mediante tornos, de los nuevos cabrios; el grado de calado era tal que sus capacidades para soportar esfuerzos de deslizamiento y repartir cargas eran prácticamente nulas. Ante esta situación, se optó por sustituir estas piezas en todos los hórreos restaurados y sólo se mantuvieron aquellos durmientes que eran soporte de decoración. Antes de su reposición se sanearon y se retaquearon los huecos y, posteriormente, se suplementaron con acoplamientos de plano.

Fallos en la estructura de cubierta

Las filtraciones de agua a causa de la rotura o desplazamiento de las tejas y el material orgánico aportado por los pájaros, al abrigarse o anidar, propician la aparición de líquenes y nitrófilas, iniciándose un proceso de descomposición de los tejidos leñosos y desajustes en las ensambladuras que provocan movimientos y descuelgues, que acaban desarticulando y arruinando la armadura y, en definitiva, el hórreo.

A esto debemos añadir las lesiones causadas por la rotura de las cabezas de liño o motivadas por los movimientos de giro o repise de la construcción, y aquellas otras derivadas de intervenciones individuales, llevadas a cabo en hórreos compartidos, consistentes en corregir alabeos y reforzar el enlatado sin sustituir o consolidar aquellas piezas fundamentales que estaban desencajadas o fracturadas, por falta de entendimiento o acuerdo entre los distintos copropietarios.

Durante las fases de desmontaje se observaron tres tipos de armadura de cubierta: dos tradicionales y uno de uso frecuente en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Las dos primeras se diferencian en el modo de resolver el ensamble de los aguilones en el vértice. En el primer caso, se efectúa mediante el acople en ángulo de dos enfrentados; su encaje se resuelve a media madera y se asegura el ajuste con tornos. Posteriormente, se asientan los otros dos en los rebajes hechos en los primeros.

El segundo sistema es más simple y menos comprometido, pues los extremos superiores de los aguilones se apoyan en un puntal y se afianzan con tornos.

En el tercer modelo, la armadura se dispone a modo de "tela de araña" y se conforma mediante cuatro aguilones y cuatro cabios faldones apoyados a media madera y clavados con puntas a una placa soporte, incrustada en la espiga superior del puntal; el apeo en los durmientes se efectúa mediante ensambladuras oblicuas sencillas clavadas. Los cabios simples se clavan a los aguilones y a los durmientes y se atan exteriormente con los orilleros, y el enlatado se compone con tablas enterizas fijadas perpendicularmente, con puntas, a los cabios y a los aguilones.



▲ *La Villa, intervención en el hórreo n.º 17. Foto: Florencio Cobo Arias.*

En los procesos de restauración, se decidió renovar totalmente todas las armaduras de cubierta, recuperando aquellas soluciones estructurales y técnicas tradicionales en La Villa y Soto.

En unos casos se recobró el ajuste solidario de los cuatro aguilones en el vértice y, en otros, se restablecieron los apoyos y los anclajes, con pernos, de las cuatro limas en el puntal; se tuvo especial cuidado en recuperar el modo de asentar y fijar estas cuatro vigas en las entalladuras practicadas en los encuentros de los sobreliños; se repitieron los seculares ensambles de los cabrios en las regaduras de los aguilones, así como sus ajustes en los durmientes y su atado exterior con los orilleros.

Lesiones en el cubrimiento

En la mayoría de las construcciones se observó falta de mantenimiento, pues parte de las piezas estaban desplazadas o fracturadas.

En los trabajos preliminares, previos a la restauración, se retiraron cuidadosamente las tejas, eligiendo y reservando las útiles para su posterior reposición. Al efectuar la selección, se estudiaron los distintos modelos por si contenían marcas de la cuadrilla, la contraseña distintiva de algún artesano, el nombre del *man de la tamarga* o la fecha.

Se observaron varios tipos de tejas: uno industrial, fruto de recientes reparaciones; otro con una "C" incisa que parece importado; dos con el nombre del tejero y el modelo que consideramos autóctono por su reiterado uso en las edificaciones residenciales y en las construcciones auxiliares de Espinaredo. Se caracteriza por presentar en el lomo varios surcos trazados, en secuencia gestual espontánea, con los dedos anular, corazón e índice. Estimamos como posible que estas tejas, de 40 o 50 cm de longitud y 2,5 kg de peso, proceden de una tejera próxima a Porciles, que, explotada desde fecha imprecisa por gentes de Llanes, funcionó hasta los años cuarenta del pasado siglo.

En los procesos de restauración se recuperó la teja útil y se recurrió, para completar la techumbre, a piezas de similares características y dimensiones que procedían de viejas construcciones arruinadas en el entorno próximo y a piezas industriales que se dispusieron como canales; se acomodaron en seco y las limatesas se resolvieron con doble hilera de cobijas. Para evitar el desplazamiento de las tejas, se distribuyeron piedras en los faldones y, como remate de cubierta, se colocó una piedra plana y otra apuntada, procedentes del río Espinaredo.

Oviedo, 2 de enero de 2007



Foto: Florencio Cobo Arias.

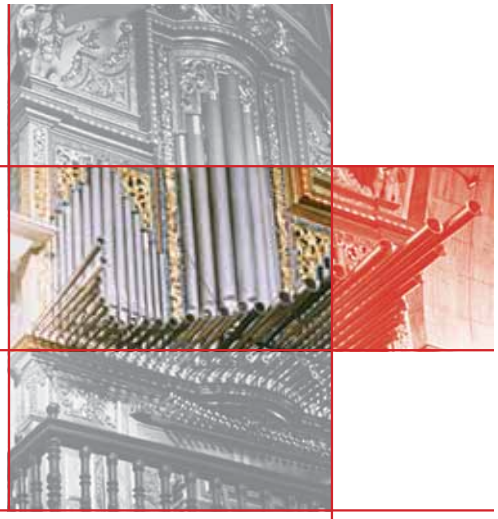


La Villa, intervención en el hórreo n.º 17. Foto: Florencio Cobo Arias.



ÓRGANO DE LA COLEGIATA DE PRAVIA

PRAVIA



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, llevada a cabo entre los años 2001 y 2003
- Inversión total: 119.185,09 euros
- Restauradores: Claudio y Christine Rainolter. La caja del órgano fue restaurada por Marta Álvarez Izaguirre y Beatriz Abella Villar
- Colaboradores: Alberto Rainolter, Nicholas Michael Watson, Javier Martínez Calvo. En el seguimiento de las obras colaboró la "Coral Polifónica de Avilés"
- Empresas colaboradoras: Taller de Organería "Organum"; Clave, Conservación y Restauración; y Talleres Hernández Tello

RESEÑA HISTÓRICA

La Colegiata de Pravia alberga en su interior un hermoso órgano histórico, fiel testigo musical de la época barroca asturiana. El constructor del órgano fue el fraile franciscano Felipe de la Peña, según consta en una inscripción situada en el arca de viento del órgano, sitio habitual para que el autor inmortalizara su nombre. Así se puede conocer que la obra se realizó en 1780.

Existen también documentos relativos a la fabricación del órgano en el Palacio de Moutas, anexo a la Colegiata, y algunas cartas de correspondencia entre los responsables y bienhechores del órgano pegados en varios sitios en el interior del órgano. Incluso se conservan las facturas del trabajo y una detallada descripción de la composición y características que debe tener el instrumento. También se deduce de los escritos que existía un órgano anterior coetáneo a la construcción de la Colegiata, pero que se encontraba tan deteriorado que llevó a encargar la construcción del actual órgano.

El órgano de Pravia se ubica en su propia tribuna, lateralmente a la tribuna grande, para los componentes del coro que miraban hacia el altar mayor. Es el mejor y habitual emplazamiento del órgano ibérico para una óptima reflexión del sonido y un buen contacto visual entre el párroco y los cantores. La caja barroca ricamente adornada expresa el máximo esplendor de su época. Su elaboración fue seguramente obra de destacados escultores asturianos de retablos, que solían trabajar estrechamente con los organeros, a quienes se encargaba la creación de la parte sonora y técnica del instrumento.

Foto: Claudio Rainolter.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Los añadidos posteriores a la construcción del órgano, que resultaban de inferior calidad y no garantizaban un buen funcionamiento del instrumento, y la alta cantidad y calidad del material conservado correspondiente al siglo XVIII impulsaron la tarea de devolver el órgano a su estado original, con la finalidad de obtener un instrumento homogéneo en su sonoridad y construcción mecánica.

Con anterioridad a la restauración, el estado de conservación del órgano evidenciaba un desgaste y una degeneración bastante importantes debido en parte al altísimo nivel de humedad de la iglesia, que dio lugar a un proceso de oxidación de metales —como los hierros de la mecánica o el plomo de los tubos— y que favoreció el ataque de carcoma a la madera. Así, fue imprescindible una restauración integral, que implicaba un desmontaje total de todos los componentes del instrumento y su cuidadosa y laboriosa recuperación, al igual que la reconstrucción de las partes desaparecidas.

Caja

Material: madera de castaño ricamente pintada y tallada, de extraordinaria calidad. La actuación en este caso consistió en la restauración y limpieza de la pintura y dorados de la caja.

Teclado

Se construyó un nuevo teclado de ventana, hecho en castaño y con teclas chapadas con hueso y ébano, ya que el teclado original había desaparecido.

El teclado consta de 45 notas C-c''', con octava corta: C, D, E, F, G, A, B, H, c°.

Pedalero

8 pisas cortas para accionar la primera octava acoplada, 1 pisa para accionar el tambor, 1 pisa para accionar el timbal y 1 palanca manual para accionar la gaita.





Detalle en la zona del banco antes y después del tratamiento. Fotos: Clave, Conservación y Restauración.





Vista del ángel izquierdo en la que se aprecia una acumulación de polvo. En esta zona la suciedad se hallaba muy adherida, debido al agua que se filtraba de la bóveda e incidía directamente sobre el órgano. A la derecha, el ángel derecho después del tratamiento. Fotos: Clave, Conservación y Restauración.





Detalle en la zona del ático antes y después del tratamiento. Fotos: Clave, Conservación y Restauración.



▲ *Aspecto del órgano antes de la restauración, una vez eliminada la parte añadida del teclado y tubos. Foto: Clave, Conservación y Restauración.*



Pie de foto pendiente. Foto: Jaime Santullano. ▶



Órgano de la
Colegiata de Pravia



▲ *Tubos del Clarín, estado anterior a su restauración. Foto: Claudio Rainolter.*

Secretos

2 secretos realizados en castaño de muy buena calidad.

Tubos

Se conservaban muchos tubos barrocos, con la excepción de la trompetería exterior. Estaban bastante atacados por la oxidación, y muchos registros no se encontraban en su posición de origen, habiendo sufrido migraciones entre los diferentes juegos. También se habían ubicado registros enteros en otros emplazamientos. Se eliminaron los tubos de madera añadidos en el siglo XX, así como tubos de lengüeta con cuerpo corto de madera que se habían ubicado de forma caótica detrás de los tubos de la fachada y que posiblemente nunca funcionaran bien.

Se reconstruyó la tubería de los juegos de lengüetería que se daban por perdidos gracias a la aparición de algunos cuerpos de resonancia en un arcón, en la habitación situada detrás del órgano. Así todo, hubieron de reconstruirse más de cien tubos de lengüeta.

Una vez completada, la tubería barroca se compone de 782 tubos en total, lo que corresponde a un órgano de tamaño mediano. De los 782 tubos, hubieron de ser reconstruidos 134.

Una vez restablecida la disposición de los tubos en sus correspondientes hileras, se procedió a su restauración, cuidando no alterar los elementos de armonización actuales, como la posición de los labios, altura de la boca, ancho de luz, apertura del pie... Se eliminaron las múltiples abolladuras en los cuerpos de todos los caños de metal, tanto flautados como de lengüeta, actuando exclusivamente con moldes. Se bajaron bocas, se eliminaron dientes y se realizaron otras transformaciones posteriores. Se prolongaron los cuerpos y resonadores cortados sin falsificar la armonización original. Los pies muy dañados se cortaron por debajo de la altura del panderete, siendo reparados y unidos otra vez para conservar la apertura auténtica del pie.



▲ *Tubería montada y restaurada. Foto: Claudio Rainolter.*



▲ *Premontaje de los secretos y tubería en el taller. Foto: Claudio Rainolter.*

Los nuevos tubos que se realizaron fueron elaborados artesanalmente, con las mismas características de grosor cepillado y consistencia de los conservados de la obra original. Todos los tubos están cortados a tono para posibilitar la afinación con los conos.

Diapasón de origen

Se restableció el diapasón de origen del órgano de Pravia, que se encuentra en aproximadamente 426 Hz en la nota A con 20º C de temperatura.

Armonización

El estudio de las muestras de tubería mejor conservadas permitió establecer la presión de aire de origen y los detalles de caracterización de la armonización del conjunto. La presión de aire se fijó en 65 mm en la columna de agua.

Fuelles, conductos y motor del órgano

Se reconstruyeron dos fuelles de cuña, en cuyos componentes se empleó madera de castaño. Los pliegues están forrados con piel de cordero trabajada con cola caliente, lo que garantiza la ausencia de cualquier tipo de escape. También se elaboraron en castaño los nuevos portavientos, que unen los fuelles con los secretos.

Se ha colocado un motor —ventilador "Ventus", especialmente elaborado para órganos—. Este motor lleva su correspondiente persiana de regulación. Los fuelles están montados sobre un soporte fuerte en una habitación anexa al órgano.

La composición de los registros y otros detalles del instrumento aparecen reflejados en el contrato original, que se encontró en el Palacio de los Moutas, anexo a la Colegiata. El órgano restaurado dispone exactamente de estos mismos registros, que en parte se conservaban, habiendo sido los desaparecidos reemplazados en esta restauración.

Texto elaborado a partir de los informes de Claudio y Christine Rainolter y de la memoria de intervención de Clave, Conservación y Restauración.



▲ *Tubos del Lleno restaurados y los cuerpos prolongados. Foto: Claudio Rainolter.*



▲ *Consola del órgano y teclado. Foto: Claudio Rainolter.*



▲ *Consola con sus nuevas etiquetas y pomos de registro. Foto: Claudio Rainolter.*



▲ *Fuelles de cuña nuevos. Foto: Claudio Rainolter.*



PINTURAS DE LA CAPILLA DE SAN ESTEBAN DE DORIGAS

SALAS



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural
- Inversión total: 21.000 euros
- Restauradora de las pinturas murales: Magdalena Aguirregomezcorta

RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de San Esteban de las Dorigas aparece documentada por primera vez en 1126, pero los restos arquitectónicos conservados de mayor antigüedad corresponden al Románico final del siglo XIII.

Cuenta con nave rectangular única y una capilla cuadrada, siguiendo el modelo tardorrománico usual en Asturias. La nave se cubre con armadura de madera a dos aguas y la capilla con una bóveda de cañón. Entre la nave y la capilla se conserva un arco triunfal de medio punto con una rica decoración escultórica en los capiteles. En su iconografía, representan un Pantocrátor en el capitel izquierdo, flanqueado por tetrafolias y lazos anudados, mientras que el derecho muestra espigas y cogollos vegetales rodeando en el frente una máscara humana. La decoración románica se contempla al exterior con los canecillos esculpidos que sostienen la cornisa, predominando en ella temas zoomórficos, como el jabalí, un cuadrúpedo, una cabeza de animal y un tonel.

En el siglo XVIII se le incorporan dos capillas cuadrangulares, en los paños norte y sur, y una espadaña. A estas obras se suman en el XIX la construcción de una sacristía, al sur del presbiterio, y un pórtico, en los flancos este y oeste. De esta etapa forman parte los libros parroquiales más antiguos conservados: *Libros de bautizados, casados y difuntos de 1733, Libro de confirmados de 1836* y *Libro de Fábrica de 1733,* que se guardan en la propia parroquia. Tras la guerra civil se añade un techo plano a la cubierta de la nave única.

Los materiales constructivos son el aparejo de mampostería para la fábrica general, los sillares para el arco de triunfo y la madera para la cubierta de la nave.

En el frontal del ábside se conserva un retablo del siglo XIX que oculta una ventana anterior. El retablo sustenta al patrono, San Esteban, como diácono. En el lado del Evangelio se sitúa un retablo del siglo XVIII, dedicado a la Virgen del Carmen. La capilla de la epístola dispone de un retablo de San Antonio de estilo popular. La sacristía presenta un aguamanil en piedra caliza. A los pies, la iglesia dispone de una pila bautismal.

Foto: Jaime Santullano.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Las pinturas localizadas en la bóveda de la capilla podrían fecharse entre los siglos XVI-XVII. Representan un apostolado entre simulaciones de arcos que culminan con la imagen de una bóveda celeste en el techo, con el Sol, la Luna y estrellas.

El maestro o taller que haya elaborado las pinturas es, hasta el momento, desconocido siendo precisos nuevos análisis comparativos con otros ejemplos pictóricos del valle del Narcea y Bajo Nalón.

La técnica pictórica utilizada es pintura a la cal. El soporte es un muro de mampostería con un revoco de tipo arcilloso o adobe, sobre el que se extiende una capa de cal de pequeño grosor. La capa superficial está realizada a base de pigmentos aglutinados con agua o agua de cal, que quedan atrapados por la carbonatación de la cal.

El objeto de la intervención fue la recuperación del estado policromo original, así como la fijación y consolidación del mismo, y la reintegración volumétrica de las lagunas existentes tras el descubrimiento de este estrato primitivo.

La aplicación de capas de cal sobre las pinturas murales fue un procedimiento de reforma habitual en edificios cuyo soporte arquitectónico se iba deteriorando. Este tipo de intervenciones responde a diferentes supuestos: motivos higiénicos (en épocas de epidemias), cambios de gusto (funcional o estético), saneamiento y reforma (de paramentos degradados o alterados), etcétera. El encalado, lejos de ser destructivo, crea una capa protectora que permite la conservación de la decoración pintada, aunque de un modo completamente involuntario.

En el caso de San Esteban, la pintura se encontraba oculta bajo numerosas capas de cal. En pequeñas zonas de la bóveda dichas capas se habían desprendido, evidenciando la existencia de una posible decoración mural, que había sido constatada mediante la realización de catas.

Para determinar el número de capas de pintura que ocultaban la policromía original se realizaron diversas catas, constatándose la existencia de hasta siete capas de diferente grosor, composición y cromatismo.

Entre los factores intrínsecos que pudieron afectar a la obra hay que destacar la baja calidad de los materiales de partida, así como la deficiente téc-



Detale, San Simón antes de la intervención. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.



San Pablo antes de la intervención. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.

nica empleada y la estructura irregular del soporte, que determinaron en gran medida el deterioro de la obra. Los materiales constitutivos fueron responsables, junto a las condiciones previas de saneamiento del muro y la presencia de humedades, del estado de envejecimiento de los distintos estratos del conjunto pictórico. Las propias interacciones (reacciones químicas) entre materia y medio por causas naturales (oxígeno, agua, etcétera), su heterogeneidad, el procedimiento de aplicación y el aglutinante empleado para fijar la policromía a la superficie (agua de cal) son, en sí mismos, factores que pudieron motivar alteraciones superficiales como escamaciones, pulverulencias, cuarteados, fisuras, virajes cromáticos y separaciones entre los distintos estratos.

Los problemas de humedad, dentro de los factores extrínsecos que afectaron a las pinturas de la capilla, fueron la principal causa de su deterioro. La alta humedad relativa y la escasa ventilación e iluminación propiciaron el desarrollo de microorganismos en zonas sombrías. Asimismo, las oscilaciones de temperatura dentro del recinto son responsables de la desecación de los materiales o de la condensación y saturación de agua sobre las diferentes superficies.

Entre las alteraciones antropogénicas que afectaron la obra podemos citar:

- Remodelaciones estéticas: blanqueados con cal, yeso o pinturas plásticas, consolidaciones en restauraciones del pasado realizadas con materiales poco apropiados (yesos, cemento, materiales plásticos y pastas comerciales de contenido desconocido).
- Alteraciones estructurales en la fábrica por reformas, como el cambio de distribución de la sacristía, la apertura de un vano en el muro sur o picados en muro este, para adaptaciones posteriores de nuevos elementos (retablo mayor).
- La incorporación de materiales anclados al muro para adaptar sistemas de iluminación, que afectan estética y químicamente a la pintura mural.
- El empleo de detergentes y productos químicos de la limpieza cotidiana y el uso habitual para el culto de velas, que provocan, en su combustión, residuos grasientos y metales pesados en suspensión.

En cuanto a las causas de alteración en los distintos estratos, podemos distinguir las que afectaron al soporte y las que actuaron sobre la policromía.





Detalle de la representación de San Simón después de la intervención. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.

Detalle de la representación de San Pablo después de la intervención. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.

▾ *Pared norte. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.*





▴ *Pared sur. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.*







▲ *Cata realizada en la imagen de San Juan. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.*

Entre las primeras encontramos:

- Problemas de adherencia entre capas debidos a la técnica empleada: el muro de piedra está cubierto por varias capas de mortero, que actúa de enfoscado previo a la pintura. Sobre una última capa de enlucido ligeramente coloreado se aplica el pigmento, generando una última capa pictórica. La carbonatación no es tan efectiva como en frescos tradicionales, generando alteraciones diversas que desembocan en pérdidas.
- Daños mecánicos: intervenciones antropogénicas segmentan la continuidad de las pinturas (apertura de un vano en el muro sur). Otros elementos (presencia de metales, cableados, etcétera) también distorsionan la percepción del conjunto. En su eliminación se generan faltantes tanto de policromía como de mortero original.
- Separación de los estratos que componen el muro con deformación plástica irreversible, que genera abombamientos o abolsamientos con pérdida de material interno. Estas oquedades de material disgregado normalmente no permiten un tratamiento de reasentamiento.
- Grietas horizontales y verticales inducidas por faltas estructurales, asentamientos o movimientos del terreno.
- Humedades en las partes inferiores de los paramentos a nivel de la línea de imposta, generadas por el agua de capilaridad debido a un drenaje o aislamiento incorrecto. La zona de la bóveda estuvo sometida a humedades por filtración. La acción mecánica de escorrentía del agua de lluvia y la pérdida de estanqueidad de la cubierta ocasionaron daños importantes.
- Sales en forma de eflorescencias en superficie (en procesos de secado rápido), que provocan pulverulencia, y criptoeflorescencias (en procesos de secado lento), que provocan desconchamientos.
- Morteros alterados por debilitamiento de sus características mecánicas.

Productos de corrosión ferruginosa, taninos y barros transportados por el agua, que ensucian el conjunto.

San Juan antes de la intervención.
▼ *Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.*







▲ *San Simón. Proceso de restauración. Fotos: Magdalena Aguirregomezcorta.*

A nivel de policromía los daños observados eran los siguientes:

- Alteraciones cromáticas irreversibles, como es la transformación química del pigmento. Se trata de cambios cromáticos debidos a la acción de los álcalis, la oxidación por radiaciones UV e IR, combustiones, efectos de la contaminación o la aparición de microorganismos y sus pátinas de degradación. En el caso de la bóveda, las estrellas apenas se distinguían a cierta distancia.
- Lagunas. Las pinturas se hallan incompletas por desprendimientos y pérdidas matéricas de diversa índole.
- Múltiples fracturas, microfisuras y grietas a nivel superficial, como consecuencia del debilitamiento del mortero.
- Ennegrecimientos localizados en la bóveda en su lado este, producidos por hollines tras el incendio del retablo durante la guerra civil.
- Pulverulencias por la presencia de humedad y ataque biológico.
- Escamación de la policromía, con desprendimientos de la preparación y por la cristalización de sales que empujan la capa pictórica.

El proceso de conservación-restauración comenzó por la eliminación del encalado. Debido a intervenciones anteriores, toda la superficie pictórica estaba oculta bajo varias capas de cal, variando su número de una a siete, según las zonas. A medida que avanzó la limpieza, se observó que con las capas de cal se fueron ocultando las deformaciones que presentaba la superficie pictórica: grietas, pérdidas de volumen, irregularidades de la superficie, reintegraciones volumétricas de mortero, etcétera. Como primer paso, y para hacer una valoración inicial de los restos conservados, se abrieron varias catas en diferentes sitios.

La eliminación de las capas de cal dejó al descubierto zonas donde no se conservaban restos de policromía y que habían sido niveladas con un mortero. Se trataba de un mortero de cal, pues se observan las características bolas de cal blancas que no han sido bien mezcladas durante su amasado. Se retiró cuando se superponía a la policromía original o cuando pre-



▲ *San Mateo después de la intervención. Foto: Magdalena Aguirregomezcorta.*

San Juan, después de la intervención.
▼ *Fotos: Magdalena Aguirregomezcorta.*





sentaba descohesión y pulverulencia. En el resto de los casos se rebajó su volumen, para permitir luego el enlucido final antes de la reintegración cromática.

Una vez realizadas las primeras catas, se llevaron a cabo pruebas de solubilidad, que indicaron que el negro era el único pigmento pulverulento y que se veía arrastrado por el simple roce y por los disolventes. Para su fijación, dependiendo de los resultados se aplicaron entre una y tres capas.

La alta concentración de humedad es la principal causa de alteración de las pinturas. Un proceso de degradación como éste es posible no sólo por el aporte continuado del vapor de agua contenido en el ambiente y los flujos del subsuelo, sino por la naturaleza de los materiales de constitución del muro y mortero arenoso; son materiales frágiles ante la presencia de humedad.

La consolidación tiene como objetivo dar a la estructura la resistencia necesaria para soportar el desgaste, la sequedad y los cambios climáticos. Por sus características, grado de deterioro y fragilidad, fue indispensable proporcionar a la pintura mural un soporte auxiliar en zonas puntuales. Éste no solamente restituirá su flexibilidad, sino que la reforzaría, devolviendo la resistencia mecánica y la dureza superficial al soporte, tratando de modificar lo menos posible el color del mismo y el de la policromía.

Tras la eliminación de las capas de cal de la bóveda, se observaron manchas oscuras en el lado este de la bóveda. Estas manchas pudieron ser provocadas por el incendio del retablo original y por hongos. Para retirar los restos biológicos se cepilló toda la superficie afectada.

La capilla tenía una instalación eléctrica basada en dos fluorescentes, colocados en el lado interior del arco de triunfo y en una lámpara de hierro sujeta por una barra de hierro al centro del mismo arco. El cableado de la instalación parte desde la sacristía (adosada al muro sur de la capilla) y se disponía sobre la línea de imposta aprovechando parte de las pérdidas volumétricas del muro.

Se decidió retirar esta instalación porque ya no respondía a las necesidades de la obra, siendo incluso un impedimento visual para su contemplación.



Pie de foto pendiente.
Foto: Jaime Santullano.

Una vez terminada la limpieza, se nivelaron todas las lagunas y grietas con pérdida volumétrica. Las reintegraciones se hicieron sin superponerse a la policromía y a bajo nivel, dejándose una diferencia de un par de milímetros aproximadamente con respecto a la superficie, para permitir luego el enlucido final, sobre el que se reintegrará cromáticamente.

Una vez acabados los trabajos de desencalado, consolidado y reintegración volumétrica, se limpió la policromía.

Seca la superficie pictórica, y antes de proceder al estucado de las lagunas, la pintura fue consolidada con silicato de etilo, a modo de barniz de protección, que cohesiona e impermeabiliza la pintura al penetrar las micropartículas.

El estucado de las lagunas se llevó a cabo con un mortero a base de cal, más fino que el utilizado en la reintegración volumétrica e igualmente compatible con el soporte original.

La reintegración cromática fue mínima, y se ha llevado a cabo atendiendo a los diferentes tipos de lagunas, condicionadas por su localización y extensión superficial.

La técnica empleada fue la acuarela, ya que es simple, transparente, reversible, no altera el original y su aplicación en veladuras asegura una reintegración ligera. En la reintegración se llevaron a cabo aguadas de color y rayado con lápices acuarelables, dependiendo de la laguna.

En algunas de las figuras del apostolado se localizaban lagunas de cierta extensión, y la reintegración de las formas y las líneas resultaba hipotética en su mayoría. En este caso, las lagunas fueron entonadas con una base de acuarela plana del color predominante en la zona circundante a ellas. De este modo se garantizaba la legibilidad de la laguna y, al mismo tiempo, su situación en un segundo plano, detrás de la pintura.

En la bóveda y arco central la reintegración cromática fue mínima, ya que el estuco coloreado proporcionó la tonalidad adecuada para integrarse con el original. Sólo en algunas lagunas que diferían del tono del fondo se aplicaron aguadas de acuarela.

En el caso del sol y la luna, en la laguna central que las atravesaba, y que hubo que estucar, se rehicieron con lápices acuarelables las líneas del contorno, para dar continuidad y lectura al conjunto.

En el caso de columnas y arcos, que albergan a los santos y suponen el espacio delimitador entre estos personajes, era importante ofrecer una continuidad de líneas y una lectura visual completa, ya que estos elementos contribuyen a la formulación del ritmo arquitectónico. En primer lugar, se cerraron las líneas principales de contorno con los lápices, trazando rayas discontinuas verticales allí donde las originales se habían perdido.

Las lagunas fueron reintegradas con una aguada de color entonada con la pintura original y algunas rayas de lápices de colores, que proporcionaron una mayor vibración y evitaron que la laguna quedara plana.

En zonas que presentaban únicamente pérdida de capa pictórica y que no habían sido estucadas se aplicó una aguada de tonalidad similar al original, con el objetivo de restar protagonismo a las pequeñas manchas claras originadas al dejar el intonaco al descubierto.

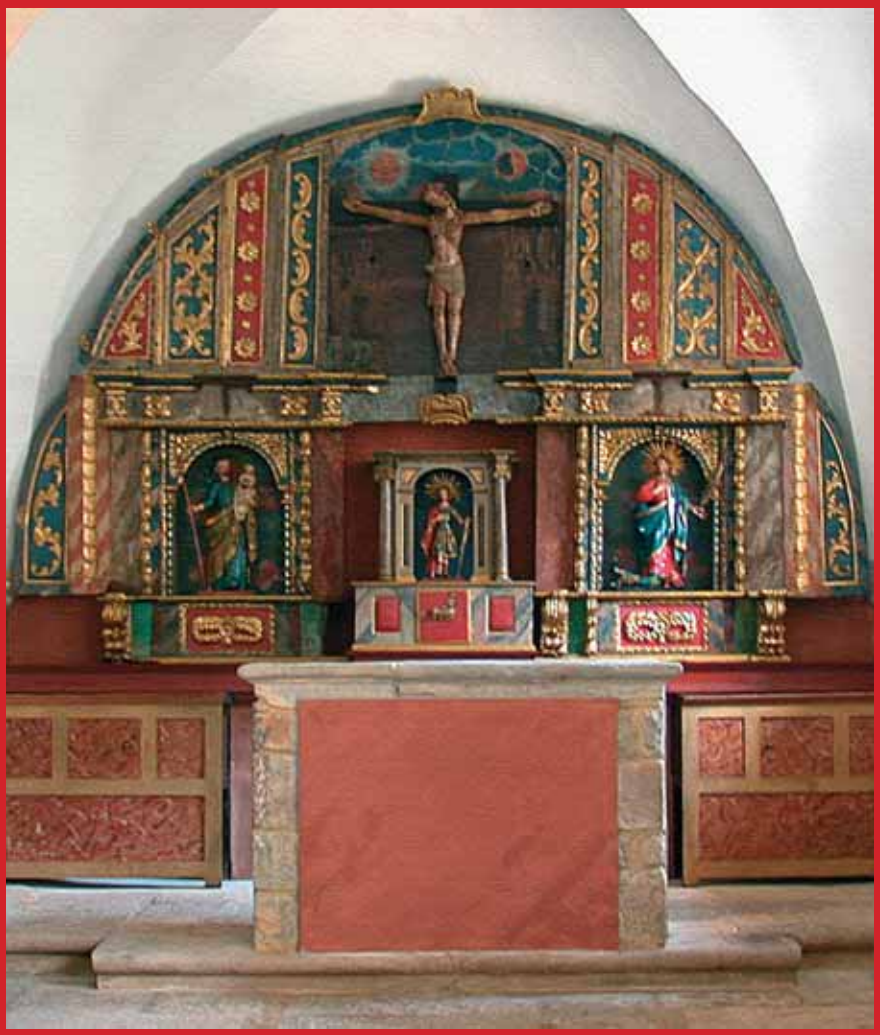
Al final del proceso de restauración, y como medida protectora, se aplicaron tres capas de silicato de etilo, siendo cada aplicación muy diluida y con filtro muy fino, para dejar transpirar el soporte.

Texto realizado a partir de la memoria final de intervención redactada por Magdalena Aguirregomezcorta.





Arco después de la intervención.
Arriba, foto: Magdalena Aguirregomezcorta.
Abajo, foto: Jaime Santullano.



RETABLO MAYOR DE SAN JULIÁN DE SANTULLANO

SALAS



- Intervención subvencionada con 5.000 euros por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2003
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras. También intervino la restauradora Ana Ruiz Castillo

RESEÑA HISTÓRICA

Este retablo barroco, antes de su restauración, se encontraba fragmentado y almacenado en la torre de la iglesia. Recuperado después de casi tres décadas de su desmontaje, faltan piezas como las columnas que flanqueaban las hornacinas, las tarjas y las ménsulas del sotabanco y las cartelas del entablamento.

Entre las piezas conservadas pertenecientes al retablo cabe destacar:

- Hornacinas: desmontadas en varios fragmentos y apiladas en el trastero de la torre se conservaban dos hornacinas barrocas de medio punto, que probablemente formaron parte de este retablo. Tienen las enjutas decoradas con florones tallados y dorados, y mantienen el banco que les servía de base. Asimismo, se guardaban dos traspilastras de moldura vegetal y entablamentos que presentan arquitrabe escalonado, friso adornado con florones y tarjetilla y la cornisa con ovas.

  Los fragmentos están pintados en colores rojo, azul, verde y dorado.
- Aletones: por un lado se guardaban dos aletones desgajados del retablo, cada uno de ellos formado por dos tablas. La interior, de color rojo, tiene forma rectangular y se adorna con motivos en forma de escamas, tallados y dorados. La exterior, de color azul, está cajeada y presenta roleos verticales también dorados.

  Por otro lado, también se conservaba una pareja de aletones de forma triangular, delimitados por una moldura veteada de color azul guarnecida con florones dorados. Cada elemento está compuesto por tres tablas verticales separadas por tapajuntas molduradas. Las tablas de los extremos, que son las más pequeñas, se adornan con hojas de acanto carnosas y ondulantes, doradas, sobre fondo rojo; las centrales, con idéntico tema, disponen el acanto formando rombos, también dorados, sobre fondo azul, y las interiores, florones y capullos, dorados, sobre fondo rojo.
- La Jerusalén celeste: entre los restos localizados en la torre de la iglesia se encontraba una Jerusalén celeste, que bien pudo pertenecer a un ático del retablo. La pintura, rematada en arco escarzado con cartela, y delimitada por pilastras cajeadas con tornapuntas vegetales en "C", presenta en un primer plano, y de forma simplificada, las puertas de una ciudad amurallada. Una de ellas es adintelada y la otra se abre en arco de

Foto: Jesús Puras Higueras.

medio punto y lleva florones en las enjutas. Tras la muralla, y en segundo término, aparece una serie de edificaciones superpuestas con tejados rojos, banderolas y remates abalaustrados. Por último, ocupando la zona superior, se representa un celaje con nubes esquemáticas de color azul, entre las que se aprecian la parte superior de la copa de un árbol y las representaciones antropomorfas del Sol y la Luna.

- Tarjeta: sencilla tarjeta, totalmente dorada, formada por un espejo central delimitado por tornapuntas y esquemática rocalla. El espejo se adorna con un entramado romboidal inciso.
- Imaginería:
  - Cristo crucificado: en el presbiterio se encontraba un Cristo del siglo XIV o XV, de estilo gótico popular. Esbelto y proporcionado, presenta una anatomía plana, esquematizada; los brazos, muy alargados, se disponen casi horizontales, con las palmas abiertas y atravesadas por clavos. Muy forzado, desploma la cabeza sobre el hombro derecho, mostrando un rostro alargado y anguloso de ojos cerrados, nariz larga y recta y boca entreabierta, rodeada por una dibujística barba. Ciñe una corona de espinos sobre el largo y oscuro cabello, que cae en ondulados y planos mechones por la espalda. El estilizado tronco presenta las costillas muy marcadas, simétricas, y el abdomen ligeramente abultado. Un paño de pureza cubre en parte su desnudez. Anudado al costado derecho, deja al descubierto gran parte del muslo del mismo lado y cae formando pliegues en "U" en el frente y en el costado izquierdo. Ligeramente flexionadas, las piernas discurren paralelas hasta rotar el pie derecho sobre el izquierdo, en aspa, unidos por un solo clavo.
  - San Julián: imagen exenta del siglo XVIII, de estilo rococó. Se representa en posición de lento avance, con la pierna derecha adelantada y la otra retrasada, y el pie oblicuo. Apoya la mano derecha sobre el pecho y extiende la contraria en posición de sujetar la espada. Mantiene la cabeza erguida mirando al frente, mostrando un rostro ovalado de expresión seria, con ceño fruncido, ojos oscuros y nariz recta. El cabello, corto y rizado, es de color castaño. Lleva nimbo de madera circular, con rayos rectos y curvos.

    Viste túnica corta de color azul, con lagunas doradas y manto rojo colocado sobre el hombro derecho, de pliegues rectos y diagonales. Calza botas de color marrón de media caña, que llegan a la altura de la pantorrilla, dejando a la vista parte de las piernas y de las rodillas.
  - San José con el Niño: imagen exenta barroca del siglo XVIII. Se representa en pie sobre una fina peana de forma cuadrada. En posición de avance y frontal, el santo sujeta la vara florida con la mano derecha y porta al Niño en el brazo contrario; ladea tres cuartos la cabeza a la izquierda para mirar a su Hijo, mostrando un rostro menudo y barbado con ojos de pasta vítrea. Su cabello, corto y lacio, es de color castaño.

    San José viste túnica talar de color morado, abierta sobre el pecho, con ceñidor, botones, puños y cuellos dorados. Sobre la túnica lleva un amplio manto de color verde con forro anaranjado, colocado sobre el hombro izquierdo, terciado y embrazado; presenta profundos pliegues redondeados y zigzagueantes.

    El Niño aparece sentado sobre un paño blanco totalmente desnudo; su anatomía es mórbida. Sostiene el orbe entre sus manos y muestra al frente su rostro ovalado, de expresión seria; el cabello es corto y rizado.

- Santa Catalina: imagen exenta del siglo XVIII, de estilo rococó. Se representa a la santa de cuerpo entero con su atributo, la rueda dentada. Afrontada al espectador, pisa con su pie derecho a una figura masculina que aparece tumbada en el suelo. Viste calzón corto de color marrón y cascada verde, de rostro anguloso con barba, cabello castaño y cubierto con un sombrero de ala corta vuelta.

  La santa lleva la mano derecha sobre el pecho y con la izquierda, extendida lateralmente, sostiene la palma de martirio. Mira al frente con la cabeza erguida, mostrando un inexpresivo rostro de facciones arquetípicas y menudas, enmarcado por una larga melena castaña y un nimbo circular de madera. Viste túnica rosa de blandos pliegues rectos y manto azul, terciado y embrazado; esta prenda se bordea por una orla dorada y presenta abundantes y profundos pliegues que le dan un aspecto voluminoso y pesado.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las patologías comunes a las diferentes partes del retablo eran las siguientes:

- Las piezas se conservaban desensambladas.
- Xilófagos generalizados.
- Suciedad abundante.
- Desconchados de la madera y la policromía.
- Faltaba una ménsula de uno de los bancos.
- Faltaban de fragmentos en las distintas piezas.





Tableros del cuerpo ático, hornacina y estribo antes del tratamiento. Fotos: Jesús Puras Higueras.



Retablo mayor con la impregnación protectora aplicada. Foto: Jesús Puras Higueras.



▲ *Santa Catalina, estado previo en el taller. Foto: Jesús Puras Higueras.*

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Fijación de policromía de urgencia

Fijación mediante copolímero acrílico en emulsión al 5%.

Consolidación estructural y tratamientos lignarios

- ***Limpieza***
  - Limpieza inicial: eliminación mecánica de polvo, detritus y suciedad general acumulada en el reverso y anverso, procediendo de arriba hacia abajo y mediante aire a presión y aspiración posterior, sucesivamente, hasta limpiar con este método las galerías de insectos xilófagos, juntas, grietas y toda la superficie.
  - Limpieza química: tratamiento de las fibras superficiales mediante combinación de limpieza mecánica y disolventes orgánicos, provocando en su aplicación la desecación parcial de la madera.
- ***Desinsectación y tratamientos fungicidas***

  Desinsectación por inmersión controlada en solución de insecticida sólido disuelto en disolvente orgánico de alta penetración.

  Tratamiento fungicida aplicado en disolución, después de eliminar el micelio aéreo, limpiando después la superficie con éter etílico y aplicando, en tercera fase, aldehído fórmico diluido.
- ***Consolidación, regeneración y preservación lignaria***

  Consolidación de materia base por inmersión en bálsamo natural, que también actúa de forma preventiva ante un nuevo contexto adverso que pueda favorecer otras proliferaciones de xilófagos.

  El proceso de tratamiento se finalizó con la impregnación de la materia base mediante mezcla en disolución relativa al consolidante anterior, como medio preservador y regulador de la humedad contenida de la madera en su equilibrio con el medio ambiente.
- ***Consolidación estructural y ensamblaje***

  Recuperación del sistema de anclaje original, completado con elementos de acero inoxidable que han asegurado la estructura, permitiendo los consecutivos movimientos del entramado.



▲ *Proceso de montaje de la mazonería, banco, estribos y hornacinas laterales del primer piso. Foto: Jesús Puras Higueras.*



▲ *Detalle del baldaquino finalizado el proceso de restauración. Foto: Jesús Puras Higueras.*

Adhesión de pequeños fragmentos de injertos de madera de castaño de época, mediante resinas y colas en proporción variable, según las exigencias de la unión y el estado de cohesión de cada parte.

Tratamiento de policromía y revestimientos

- *Fijación de policromía*
  Fijación y adhesión del conjunto estratigráfico, según las partes de actuación, por diversos sistemas de engasado, calor moderado, impregnación, inyección, radiación infrarroja y espátulas termostáticas.
- *Limpieza*
  - Limpieza general o mecánica: eliminación mecánica de la suciedad y polvo acumulado, procediendo de arriba abajo mediante cepillos suaves y aspiración coetánea.
  - Limpieza química: eliminación de repintes y añadidos pictóricos con disolventes orgánicos, respetando la policromía original.
    Limpieza químico-mecánica de la superficie, según pruebas de solubilidad y composición de los estratos, devolviendo la imagen estética y textura originales mientras se respeta la pátina del tiempo.
- *Preservación y protección final*
  Protección final del anverso pictórico mediante resina natural y cera por impregnación en película imperceptible, compatible con el tratamiento y consolidante aplicados.



Santa Catalina, estado final. Foto: Jesús Puras Higueras.

TRATAMIENTOS DE RESTAURACIÓN

Integración estética y eliminación de añadidos

Supresión de piezas añadidas al conjunto, según los datos aportados por los estudios previos.

Recuperación del conjunto mediante la resolución de la traza: montaje con las piezas originales en su ubicación primitiva.

Reposiciones y reintegraciones

Reposición y adhesión de piezas o fragmentos pertenecientes a la traza del retablo en su disposición original, con sistema reversible.

Reintegración cromática de las lagunas existentes mediante tinta neutra a bajo tono y pigmentos minerales.

TRATAMIENTOS DE IMAGINERÍA

- Fijación de policromía.
- Eliminación de repinte generalizado y descubrimiento de la policromía barroca original, en un 95% aproximado de la superficie de la obra.
- Tratamiento de desinsectación por inmersión.
- Tratamiento de consolidación por inmersión.
- Limpieza mecánica y química de la superficie original.
- Reintegración cromática diferenciada, a tinta neutra y bajo tono en el manto azul y dorado.
- Consolidación estructural, adhesión de fragmentos y eliminación de añadidos recientes y clavos industriales.
- Impregnación protectora final.

Texto realizado a partir del informe resumen de la intervención redactado por Jesús Puras Higueras.



San José, ubicado en su hornacina una vez finalizado el tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.



IGLESIA DE SANTIAGO DE SARIEGO

SARIEGO



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, llevada a cabo entre los años 2002 y 2003
- Inversión total: 332.482,32 euros
- Arquitectos redactores del proyecto y directores de obra: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco
- Dirección de ejecución: Manuel Fernández Fernández
- Jefa de obra: María José Bardio Fernández
- Restauradores: Marta Flórez Igual y Luis García Muñiz
- Arqueólogos responsables del seguimiento de las obras: César García de Castro y Sergio Ríos González
- Historiadores: Florencio Friera Suárez y Ladislao del Valle Rodríguez-Noriega
- Empresa contratista: MC, Conservación y Restauración, S. L.
- Empresas colaboradoras: Domus, electricidad; Metalux, iluminación; Jaime Ordóñez, carpintería; Ceka, calefacción; Yofra, madera laminada; La Mozquita, metalistería
- Con motivo de esta actuación se produjo la cesión gratuita de terrenos en el entorno monumental por parte de Javier Parajón Vigil, Mario Onís Criado, Enedina Rodríguez Samartino, Vicente Díaz Rodríguez, Rafael Díaz Rodríguez y Lucinda Friera Sienra

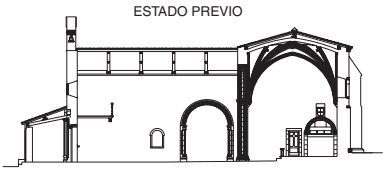
RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de Santiago de Sariego, declarada Bien de Interés Cultural en 1997, se encuentra ubicada en el lugar de Llanos de Cabariego. En un entorno agrícola de praderíos y campos de labor, junto a ella se sitúa el cementerio parroquial.

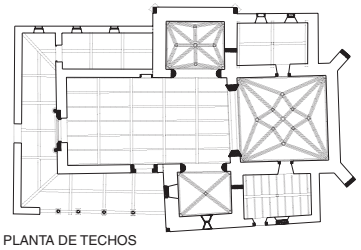
La importancia histórica y artística de la Iglesia de Santiago viene determinada por su vinculación al Monasterio de Santa María de Valdediós, y por estar repetidamente mencionada en la historiografía asturiana de los siglos XVIII y XIX. La dependencia del Monasterio de Valdediós continuó hasta mediados del siglo XIX, por ser el abad de este monasterio quien designaba al párroco de Santiago de Sariego.

Santiago debió de ser una fundación monástica posterior a la romanización, pero los restos más antiguos que se conservan son de una construcción prerrománica del siglo X, a la que se superpusieron las sucesivas edificaciones. De la fábrica original nada se conserva, excepto tres ventanas prerro-

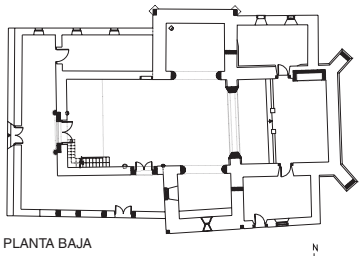
Foto: Roberto Tolín Sommer.



SECCIÓN LONGITUDINAL



PLANTA DE TECHOS



PLANTA BAJA

0 5 m

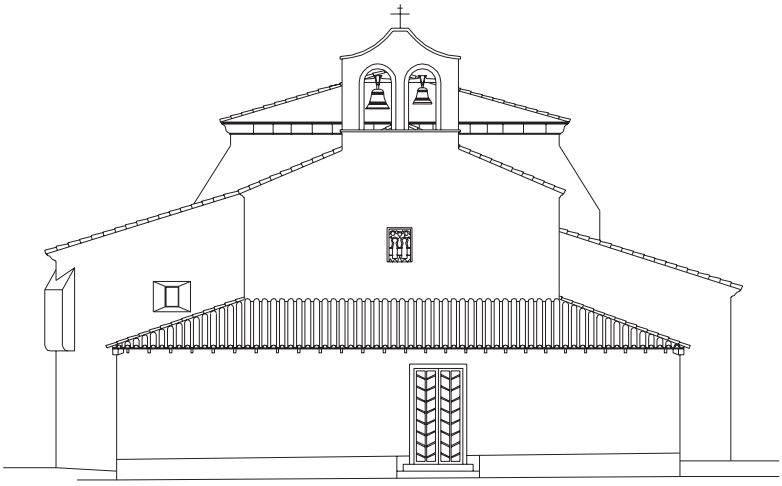
N

mánicas embutidas en los muros oeste y sur y visibles tanto interior como exteriormente; por su tipología geminada de arquillos de herradura apoyados sobre columnillas recuerdan, en versión más tosca, a las ventanas que iluminan la nave central de Valdediós. Sobre las ventanillas hay una suave ornamentación plana con motivos geométricos incisos. Otro resto constructivo de época prerrománica es una ménsula en un lado del pórtico.

La siguiente etapa constructiva corresponde a época románica (siglos XII y XIII), y de la misma destaca el pórtico del lado sur; se estructura en zócalo, sobre el que se sitúan columnas de fuste octagonal y capiteles de tosca decoración a base de piñas y monstruos.

No obstante, la fábrica de la iglesia que hoy contemplamos puede atribuirse a los siglos XV y XVI. Se estructura en nave única con dos capillas laterales y dos sacristías en los lados norte y sur. Al exterior de la cabecera sobresalen dos potentes contrafuertes. El pórtico se prolonga cerrado hacia el lado oeste.

En el interior, la nave se cubre con cubierta de madera, que se separa de la cabecera por un arco de medio punto. La cubierta de las capillas laterales y de la principal se hace con bóveda de crucería y estrellada. En el centro de la bóveda de la capilla principal hay restos de representaciones pictó-



ALZADO OESTE. ESTADO PREVIO

0 1 2 3 4 5 m



ALZADO SUR. ESTADO PREVIO

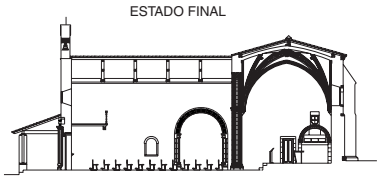
ricas de los cuatro evangelistas y del Juicio Final. Las bóvedas de las capillas también estuvieron decoradas, pero las pinturas han desaparecido.

En la cabecera, en el lado del Evangelio hay un gran escudo que recoge las armas de los Quiñones, losVigil, los Alvear y losHevia. Bajo el escudo hay un sepulcro en arcosolio, y sobre la lauda del mismo, tres escudos sueltos de los Quiñones, los Vigil y los Hevia.

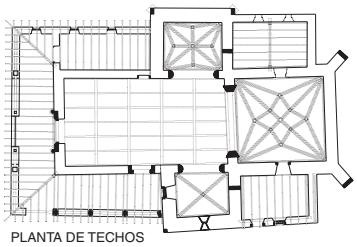
El acceso al interior se realiza por medio de dos portadas en los lados sur y oeste, protegidas ambas por el pórtico. La del lado sur, románica, es sencilla, de arco de medio punto, guardapolvo e imposta lisa, mientras que la del lado oeste, renacentista, está adornada por dos columnas rematadas con frontón y pináculos.

La iglesia se remata con una sencilla espadaña de dos huecos, de factura barroca. Las campanas, al edificarse la nueva iglesia, fueron trasladadas a la misma.

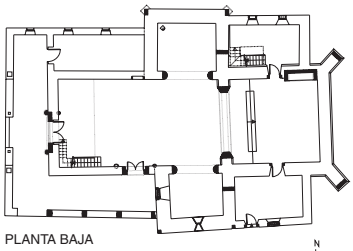
Esta construcción ha sufrido varias vicisitudes, siendo fuertemente dañada durante 1936. En 1940 se procedió a una restauración de la techumbre y el cabildo. En 1950 fue revocada, desapareciendo en parte las pinturas de la bóveda. Dado su estado de ruina, en 1960 fue abandonada, al construirse la nueva iglesia parroquial en el lugar de La Moral.



SECCIÓN LONGITUDINAL



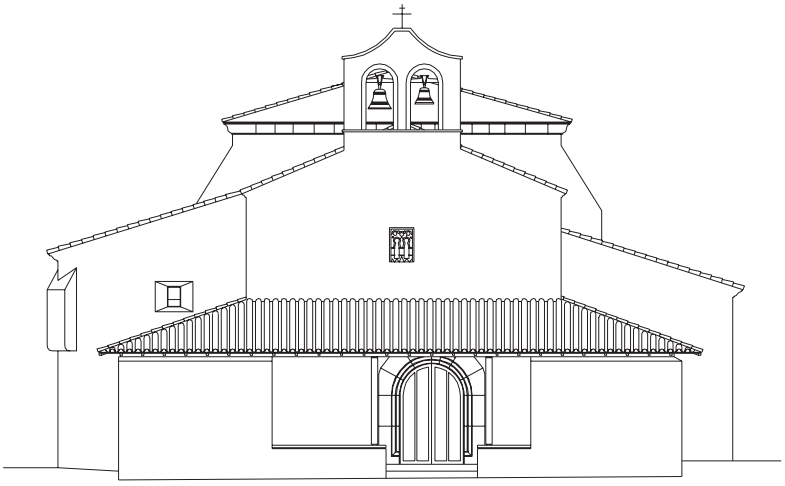
PLANTA DE TECHOS



PLANTA BAJA

0 5 m

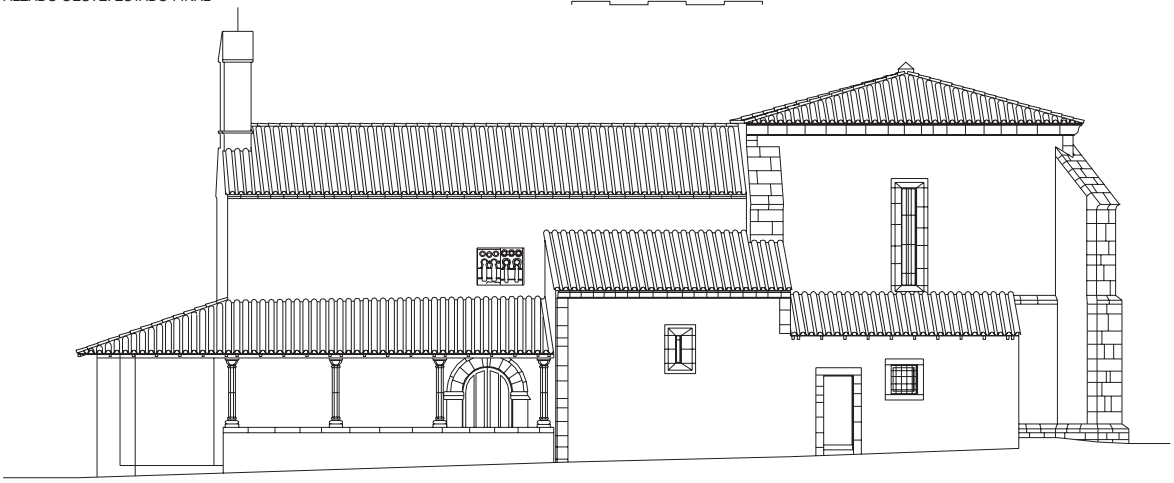
N



ALZADO OESTE. ESTADO FINAL

0 1 2 3 4 5 m

Planos: Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.



ALZADO SUR. ESTADO FINAL

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

El principal problema que afectaba al monumento era el estado de la cubierta. Los destrozos de 1936 y el abandono progresivo durante el periodo 1960-1995 provocaron la entrada de agua en el interior, dañando de manera irreversible la decoración pictórica de las bóvedas de la capilla mayor (aún se aprecian los cuatro evangelistas) y las capillas laterales (en una de ellas se adivina un fragmento de ropaje). Otras dependencias presentaban mayores daños, como la sacristía norte, que había perdido hasta el entramado del piso superior sin que hasta la fecha se hubiese repuesto.

A estos daños principales debemos sumar otros no menos importantes, como la pérdida de solados originales, que fueron ocultados o sustituidos por una capa de mortero de cemento ruleteada tanto en la nave como en las capillas y pórticos, o el deterioro producido en los revestimientos murarios por entrada de agua. Además, hay que sumar la pérdida de la carpintería original, las grietas existentes en muros y plementerías, así como la falta de una iluminación suficiente en el interior del templo.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en 1936 perdió todos los bienes muebles que contenía, por lo que era necesario dotar el edificio de nuevo mobiliario y equipamiento. Asimismo, el retablo de los años cuarenta había sufrido las consecuencias del abandono y estaba necesitado de una limpieza y de tratamiento.

Se trata, por lo tanto, de un edificio doblemente castigado, por la mano del hombre y por el paso del tiempo, que ha sufrido más a lo largo del último siglo que en los nueve anteriores.

En el edificio se detectaron problemas de humedades, daños materiales y distorsiones.

En cuanto a las humedades, podemos diferenciar entre las de penetración directa a través de zonas de cubierta constituidas a teja vana y las de capilaridad en bases de muros. Además, encontramos sales en muros y bóvedas, consecuencia de humedades antiguas y persistentes.

Los daños materiales se manifestaban en numerosas grietas de muros y bóvedas, y en la falta de la mayor parte de la carpintería. El revestimiento de los muros estaba en mal estado por la entrada directa de agua, al igual que la decoración pictórica de las bóvedas.

Muestra del notable estado de abandono del templo era la sacristía norte, en situación de ruina por el incendio del 36 y la posterior entrada de agua.





Vistas generales de la iglesia antes de la restauración.
Fotos: Roberto Tolín Sommer.

Tanto los pavimentos exteriores como los interiores eran de mortero de cemento ruleteado. En el caso de las capillas, ocultaban los enterramientos, que solían cubrirse con losetas pétreas. En el caso de la nave, probablemente hayan sustituido a un suelo de madera.

El entramado de madera de cubierta, en algún tramo del cabildo y del pórtico, presentaba una disposición bastante tosca, que contrastaba con la correcta ejecución de la cubierta de la nave realizada en la posguerra.

El principal objetivo de la intervención era erradicar las humedades del edificio y resolver algunos problemas puntuales de estabilidad, como grietas en muros y plementerías, a fin de conseguir un contenedor estanco y estable que garantizase no sólo su propia supervivencia, sino también la de aquellos contenidos que va a recibir.

El criterio general de la intervención se basó en dos factores: el carácter del edificio, a partir de su historia, configuración y ubicación, como iglesia medieval con aportaciones de diversas épocas y el uso que la comunidad pretendía dar al inmueble, que era el religioso habitual complementado con el civil compatible.

A partir del diagnóstico efectuado anteriormente, se propusieron las siguientes obras de restauración, que se desarrollarían en dos fases.

En una primera etapa se llevaron a cabo todas aquellas intervenciones de urgencia destinadas a conseguir la completa estanqueidad de las cubiertas, la erradicación de humedades, la completa estabilidad de fábricas y plementerías y las obras más apremiantes para garantizar la seguridad y conservación de los distintos elementos. Para ello se sustituyó el sistema de cubiertas a teja vana por otro de teja curva, se repararon las grietas de muros y bóvedas, se colocaron puertas y ventanas, y se trataron la estructura principal de madera existente y los paramentos exteriores con pintura impermeable.

En una segunda etapa se completarían las acciones restauradoras para dejar el edificio en condiciones de uso. Así se dispusieron solados y pavimentos, se completaron las instalaciones de electricidad e iluminación, añadiendo las de calefacción, telefonía y megafonía. Los paramentos interiores se limpiaron y pintaron, y la escalera y el entramado de madera del coro fueron tratados y barnizados. También se procedió a soterrar las instalaciones aéreas que incidían sobre el edificio, y se dotó de equipamiento y mobiliario al templo para su puesta en uso.





Vistas generales de la iglesia después de la restauración. Foto: Roberto Tolín Sommer.



▲ *Aspecto del interior antes de la intervención. Foto: Roberto Tolín Sommer.*



▲ *Aspecto del interior tras la intervención. Foto: Roberto Tolín Sommer.*





▲ *Aspecto del interior tras la intervención. Foto: Roberto Tolín Sommer.*



▲ *Vista general de la iglesia tras la restauración.*
Foto: Roberto Tolín Sommer.

Decoración pictórica (con los cuatro evangelistas) de la bóveda de la capilla mayor antes de la restauración. En la página siguiente, una vez restaurada.
▼ *Fotos: Roberto Tolín Sommer.*



OTRAS ACTUACIONES

Excavación arqueológica

Los datos más relevantes extraídos de la actuación arqueológica llevada a cabo son los siguientes:

- Se ha podido documentar la diacronía de la fase constructiva que conllevó la construcción de la cabecera y capillas laterales. Los datos arqueológicos demuestran de manera irrefutable que en un primer lugar fue erigida la capilla meridional, a la que sucedieron la capilla mayor y, posteriormente, la septentrional. La evidente unidad de estilo existente, especialmente a lo que afecta a los arcos de ingreso, permite aventurar que las tres dependencias fueron habilitadas en un corto espacio de tiempo, probablemente en la segunda mitad del siglo XV. Incluso existe base para defender que sus trazas sean obra de una misma persona.
- La presencia de revocos cubriendo los paramentos, tanto al exterior como al interior, ha impedido completar satisfactoriamente el análisis de la fábrica perteneciente a la Edad Media. Parece segura la adscripción cuando menos al periodo románico de la fachada sur, que conserva una sencilla portada que tipológicamente remite a este estilo. Si asumimos, por un lado, la posibilidad de que las ventanas altomedievales conservadas en el templo fueran reaprovechadas en un mismo momento y, por otro, que las mismas se incluyeron en la fábrica en la que se encuentran en el momento de su construcción, y que por lo tanto no constituyen una intrusión posterior, habría que adscribir entonces a la misma etapa la fachada oeste (exceptuando la portada, de estilo artístico similar al de las capillas). Respecto a la fachada septentrional, carecemos de datos que permitan relacionarla con las anteriores, pero, en cualquier caso, es segura su anterioridad con respecto a la fase bajomedieval que conllevó la construcción de las tres capillas del templo.
- Por lo que atañe al templo altomedieval, del que provienen las tres ventanas reaprovechadas en la nave, los datos de que disponemos sólo permiten formular hipótesis sobre sus dimensiones. Así, cabría relacionar con esta fase constructiva el nivel de tumbas de lajas documentado tanto al interior como al exterior del templo, al cual pertenece un enterramiento pisado por la fachada oeste, hecho que fija un *terminus ante quem* para este horizonte. Si, tal y como parece probable, este edificio se dispuso entre las dos zonas en las que fueron hallados enterramientos de esta tipología, esto es, el pórtico oeste y la capilla mayor, cabría suponer que su fábrica se inscribía por completo dentro del templo actual.
- Los enterramientos documentados en el interior del templo se adscriben a tres fases. La más antigua aparece representada por las dos tumbas de lajas halladas en la cabecera, anteriores, como ya se ha señalado, a la fábrica actual. Sobre ellas se superponen varios enterramientos en fosa, de fecha anterior cuando menos a la construcción de la capilla mayor. Por último, todos los enterramientos documentados en la nave se adscriben ya a la época moderna. Por su disposición, en la que se manifiestan numerosas superposiciones con falta de alineamiento, cabe inferir que la iglesia careció de pavimento adaptado a las prácticas funerarias, e incluso, de cualquier piso que no fuera tierra pisada, si exceptuamos quizá la capilla septentrional. Esta circunstancia afecta también a las inhumaciones localizadas en el tramo occidental del presbiterio, que constituía una zona reservada a personajes de cierta relevancia social que estaba separada de la nave mediante un cancel.



Iglesia de Santiago
de Sariego

- La actuación llevada a cabo en el pórtico ha permitido documentar que la traza con que ha llegado a la actualidad responde a varias etapas constructivas. En la primera, se habilitó un cabildo ante la portada oeste. Su cierre septentrional se disponía en línea con la fachada norte de la nave, mientras que el muro occidental presentaba un basamento de unos 95 cm de altura, sobre el que cabe suponer que se alzaban unos pies derechos que sustentaban la cubierta.

En una segunda fase se acondicionó el basamento que soporta el actual pórtico meridional. En su aparejo se ha documentado la presencia de cuatro canecillos, por lo que cabe la posibilidad de que esta reforma afectara también a la cornisa de la nave. En este momento, o quizás en una fase posterior, se realizan modificaciones en el cabildo occidental, recreciendo el basamento que constituía hasta entonces el cierre occidental hasta el nivel anterior al inicio de las obras. En cuanto al cierre septentrional, se traslada su situación a la línea actual. La carga que recubría esta pared en todo su recorrido impide determinar si toda ella fue realizada en esta fase, pero es seguro que cuando menos su entronque con el lienzo occidental fue habilitado en este momento.

Posteriormente se documentan otras reformas menores, que no afectan a la ordenación del espacio. Se habilita un empedrado en los tramos occidental y meridional y se reforma el cierre sur, reduciendo el vano de acceso y reacondicionando el remate del basamento que sirve de soporte a las columnas que sustentan el pórtico.

Por lo que respecta a la cronología de estas reformas, sólo disponemos de datos indirectos. Los fragmentos de un sarcófago hallados en la fábrica de la primera fase evidencian que se trata de una obra relativamente reciente. De revelarse cierta la posibilidad de que la pieza en cuestión haya sido extraída del arcosolio de la capilla septentrional, la cronología de la obra en la que fueron hallados sería posterior a 1766, tal y como se ha visto. Esta circunstancia lleva a su vez a plantear la cuestión de la procedencia de las columnas románicas, dado que el basamento sobre el que se erigen es de fecha posterior a la anterior. A partir de ello, sólo cabe concluir que las mismas proceden de una actuación que no ha podido ser documentada, o incluso de otro edificio.

Al igual que los documentados en el interior de la iglesia, los enterramientos hallados en el pórtico corresponden a distintas etapas. Las dos tumbas de lajas se adscriben a la primera fase, que, como se ha visto, cabe asimilar con el nivel inferior de enterramientos documentados en la capilla mayor. Por lo que respecta a las inhumaciones en fosa, cabe presuponer que corresponden a dos etapas diferentes; a una fase anterior a la construcción de del pórtico, mientras que los hallados en el extremo norte del pórtico oeste y en el lateral septentrional de la nave parecen inscribirse entre la primera fase del pórtico y la construcción del actual cierre norte de este espacio.

Texto realizado a partir de una memoria histórica de Remedios Bordiu Cienfuegos-Jovellanos, del proyecto básico y de ejecución redactado por Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco y del estudio arqueológico de César García de Castro y Sergio Ríos.

Detalle, ventana prerrománica.
Foto: Roberto Tolín Sommer.









Vista general del pórtico y la portada después de la restauración.
A la derecha, detalle de la portada, antes y después de la restauración.
Fotos: Roberto Tolín Sommer.



TALLAS DEL RETABLO DE LA INMACULADA DE LA CAPILLA DE MUDARRI

SIERO



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2005
- Inversión total: 5.000 euros
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro
- Historiador del Arte: Luis Paniagua Félix

RESEÑA HISTÓRICA

El retablo de la Inmaculada es de estilo barroco y debe fecharse en la segunda mitad del siglo XVII. Se estructura en banco, cuerpo de tres calles flanqueadas por columnas y ático de hornacina única. La calle central del cuerpo está ocupada por una talla de madera policromada de la Inmaculada, las laterales están desprovistas de sus tallas y en la hornacina del ático se conservan únicamente restos de la policromía donde se representa la ciudad de Jerusalén, fondo del Crucificado, hoy desaparecido.

Sus dimensiones aproximadas son de 3 m de alto por 2,5 de ancho.

Talla de San Juan

Talla realizada en madera de nogal y constituida por una sola pieza. Sus dimensiones son 70 x 20 x 15 cm. Representa a San Juan y con toda probabilidad formaría parte, junto con el Crucificado y la Virgen, de un calvario fechable en el siglo XIII. Formalmente se trata de una imagen con cierta expresión, rígida y una frontalidad propia de la herencia románica.

Siguiendo el modo de presentación habitual, San Juan aparece caracterizado en su condición de evangelista, a la vez que como acompañante y testigo de excepción (junto a la Virgen), al pie de la cruz, que centra y preside la escena del Gólgota. Se sitúa a la izquierda del Crucificado y en estricta simetría bilateral con la *Mater* Dolorosa.

La obra se mantiene fiel a los principios de la convencional imagen-bloque, que fía buena parte del efecto de conjunto al acabado final, de carácter pictórico. Para ese acabado se manejaba una paleta colorista, brillante y contrastada, que animaba sustancialmente el abocetado aspecto de la talla. El normal uso litúrgico de la imagen (seguramente procesionada, aunque presentara el dorso plano, sin tallar ni excavar) ocasionó roces y deterioros de diversa consideración; daños que trataron de paliarse con sucesivos retoques y repintes.

Talla de la Inmaculada

La talla representa a la Virgen Inmaculada, que, enviada desde el Cielo por Dios, desciende a la Tierra de pie sobre la Luna, coronada de estrellas y con

Foto: Luis Suárez Saro.

las manos unidas sobre el pecho. Para distinguirla de la Asunción, se la representa con los ojos dirigidos hacia la Tierra. Liberada de todos los símbolos de las letanías con que la habían sobrecargado los teólogos en las representaciones iniciales, la de Mudarri se rodea sólo por los ángeles y se erige sobre una luna creciente. Muy influenciada por la estética y el canon de Luis Fernández de la Vega, podemos fecharla a finales del siglo XVII o principios del XVIII. Sus dimensiones son de 90 x 45 x 25 cm.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Talla de San Juan

- ***Soporte***

  Presentaba proliferación de hongos de pudrición, microorganismos y ataque de larvas de insectos xilófagos de la familia de los *anobium (Anobium punctatum)*.

  Por otro lado, se observaban golpes e incisiones repartidos por toda la superficie.

- ***Policromía***

  Originalmente fue policromada con pigmentos aglutinados al aceite en las carnaciones y al temple el resto, previo un estucado con yeso y cola de origen animal del soporte. En algún momento de su historia vuelve a ser policromada, con la misma técnica y criterio, como demuestran las catas realizadas, siendo las calidades de ambas policromías muy similares.

  Su estado de conservación era pésimo; la descomposición de las capas de preparación había provocado importantes pérdidas de policromía y generalizada falta de adhesividad de la que aún se conservaba. El soporte presentaba inminente riesgo de nuevas pérdidas y desprendimientos. Las pérdidas también eran consecuencia de golpes, incisiones y rozaduras recibidos durante su manipulación en traslados y/o almacenajes.

- ***Estrato superficial***

  Con el tiempo se había depositado sobre la talla un estrato superficial de tinte negruzco, constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, excrementos de insecto, etcétera).





▲ *Estado inicial de la talla de San Juan. Fotos: Luis Suárez Saro.*

Talla de la Inmaculada

- ***Soporte***
  Tallada en madera de nogal, presentaba ataque de larvas de insectos xilófagos de la familia de los *anobium* y proliferación de hongos de pudrición, mohos y microorganismos. También se observaron mutilaciones en la corona, y la mano derecha estaba rota y desprendida.
- ***Dorados y policromía***
  Toda la talla fue policromada y dorada al temple, con buena técnica y con materiales de calidad.
  Se observaban pérdidas irrecuperables en más de un 70%, y la que aún se conservaba estaba oculta por varios repintes aplicados a lo largo de su historia. De naturaleza muy diversa, se apreciaban también golpes, incisiones y rozaduras.
- ***Capa de protección***
  Sobre ella fue aplicada en su día una capa de protección (laca o barniz) que con el tiempo había envejecido, mostrándose oxidada y amarillenta, modificando el tono original de los colores subyacentes.
- ***Estrato superficial***
  Con el tiempo se había depositado un estrato superficial de tinte negruzco, constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, telarañas, excrementos de insecto, etcétera).

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

En primer lugar, se procedió a la desinfección y desinsectación de las tallas con Perxil 10 y Constric NPL al 5%, aplicados con jeringuilla.

Antes de comenzar la limpieza del estrato superficial, fue necesario el sentado de la policromía de ambas tallas, aplicando primero alcohol para abrir los poros de la madera y, seguidamente, Acril 33 con pincel (en soluciones variables, entre el 10% y el 50%, en agua desmineralizada).

Continuó el tratamiento con al consolidación del soporte, pues las zonas atacadas por xilófagos mostraban una considerable falta de consistencia; para ello se utilizó una solución de Paraloid B-72 (resina acrílica de excelente estabilidad química que mantiene la elasticidad y elongación incluso a la in-



▲ *Proceso de conservación y restauración de la talla. Foto: Luis Suárez Saro.*



Estado final de la talla. Foto: Luis Suárez Saro. ◥

Tallas del retablo de la Inmaculada de la Capilla de Mudarri



▲ *Detalle del estado inicial de la talla de la Inmaculada. Foto: Luis Suárez Saro.*

temperie) diluida en nitrocelulósico, en tres fases: primero al 5%, después al 8% y, por último, al 10%.

Tras la consolidación y sentado de las policromías se inició la limpieza y la eliminación del estrato superficial, barnices oxidados y repintes. Después de hacer varias pruebas en la parte posterior de ambas, se optó por actuar mecánicamente con el bisturí hasta recuperar la policromía original en superficie, y los restos de estrato superficial antiguo ocultos por los repintes eliminados se limpiaron con una solución de dimetilformamida diluido en esencia de trementina en proporción 3:10.

Para la limpieza de los ropajes y atributos de la Inmaculada y ángeles se realizaron varias pruebas con distintas soluciones basadas en dimetilformamida y esencia de trementina (4:10), y dimetilformamida, acetato de amilo y nitrocelulósico (2:2:10). La eliminación de repintes en las carnaciones se llevó a cabo de forma similar a la descrita en el caso de San Juan.

Una vez recuperada la policromía original en la superficie de ambas tallas, el criterio de actuación varió de una a otra. En el caso del santo se decidió conservar estrictamente la policromía original, evitando toda reintegración cromática y empleando la madera soporte como tinta neutra para recuperar la unidad visual de la talla.

En la Inmaculada se reintegraron volumétricamente las mutilaciones de la corona y la mano derecha fue repuesta mediante un ensamble de espiga reversible, procediéndose al estucado en las zonas donde éste había desaparecido y respetando siempre la unidad de la obra. El estuco fue realizado con H_2O, cola de conejo, sulfato de cal a saturación, fungicida Constric y melaza.

La reintegración cromática de la Virgen se realizó con dos técnicas distintas: acuarela y Maimeri. En una primera fase se aplicaron tintas planas y neutras con acuarelas (zonas delanteras del manto y ropajes). En la segunda fase se realizaron retoques con pigmentos 100% estables y reversibles al barniz de la casa Maimeri.

La intervención concluyó protegiendo las zonas policromadas de las tallas contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación de una capa de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro. Las zonas en madera vista se protegieron con Xiladecor incoloro mate.

Texto realizado a partir de una memoria histórico-artística de Luis Paniagua Félix y del informe de restauración de Luis Suárez Saro.

Estado inicial de la talla de la Inmaculada. Foto: Luis Suárez Saro. ▼





▲ *Proceso de conservación y restauración. Foto: Luis Suárez Saro.*





▲ *Limpieza de ángeles en la talla de la Inmaculada. Foto: Luis Suárez Saro.*

◀ *Estado final de la talla de la*
▼ *Inmaculada. Fotos: Luis Suárez Saro.*







RETABLO DE LA EPIFANÍA EN LA CAPILLA DE LOS REYES MAGOS EN VALDESOTO

SIERO

- Intervención subvencionada por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre 2003 y 2006
- Inversión total: 10.000 euros
- Restauradoras responsables de la actuación: Begoña Blanco del Bustio y Mónica Cepa Beltrán de Heredia

RESEÑA HISTÓRICA

Autor: Anónimo en cuanto a la talla
Fecha: Principios del siglo XVIII (probablemente, 1714)
Dimensiones: 5,7 m de alto x 4,6 m de ancho x 0,2 m de profundidad

Retablo de estilo barroco, presenta una inscripción donde indica como año de factura 1714.

El motivo del relieve central está dedicado al tema de la Epifanía. En él se representa la adoración de los Reyes Magos y la Sagrada Familia rodeada de ángeles. Se trata de una obra que demuestra una gran destreza y habilidad, de la que existen datos que nos acercan a don Juan de Fagundis como dorador y a don Plácido García de Agüera como policromador.

En el año 1987, el retablo es incluido en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español.

Relieve, estado inicial. Foto: Begoña Blanco del Bustio y Mónica Cepa Beltrán de Heredia.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

El retablo ha sido objeto de diversas alteraciones a lo largo de su historia, debidas a varios factores: el envejecimiento de los materiales, la influencia de los agentes atmosféricos y biológicos y la acción antrópica.

Las zonas superiores presentaban una gruesa capa de polvo, suciedad y deposiciones de aves, y el aspecto estético estaba desvirtuado por las graves faltas de policromía a causa de las goteras y el ennegrecimiento, sobre todo del lateral derecho, por humos y velas.

Debido a los movimientos de contracción y dilatación de la madera, se habían producido algunas grietas, el debilitamiento de las zonas encoladas y el vencimiento de la obra hacia delante.

Asimismo, sufría falta de piezas, tanto en elementos arquitectónicos (molduras y elementos decorativos) como de pequeños detalles anatómicos (dedos, brazos...); pérdidas no muy importantes, pero dispersas y generalizadas por todo el retablo.

Foto: Jaime Santullano.



▲ *Detalle de telas de araña.*



▲ *Prueba de limpieza y eliminación de barniz envejecido.*



▲ *Detalle de reconstrucción volumétrica.*

El ataque de los insectos xilófagos se vio favorecido por el alto grado de humedad, que había provocado puntualmente la destrucción total del soporte en algunas zonas.

La policromía presentaba levantamientos generalizados y múltiples pérdidas de color, cuyas causas principales fueron la humedad, la presencia de goteras, de aves y el abandono. De todas las capas de color, los rojos y las carnaciones fueron las que mantuvieron mayor estabilidad frente al paso del tiempo.

Toda la superficie presentaba polvo ambiental, excrementos, ennegrecimiento y pérdidas de materia y policromía que desvirtuaban la visión del conjunto.

En general, el estado de la obra era lamentable y delicado a causa de la humedad y las condiciones atmosféricas a las que estuvo sometida, pero recuperable y satisfactorio tras la intervención y el tratamiento.

Soporte estructural

Los análisis químicos certificaron que tanto la estructura arquitectónica del retablo como el relieve están realizados en madera de nogal.

En un primer examen visual se observó que coincidían los mayores deterioros en la zona superior y en la parte derecha, a causa de goteras, humedades, y lógicamente, de oquedades y galerías que favorecían el ataque de insectos xilófagos, llevando el soporte de madera al debilitamiento, e incluso, a la pérdida de material y pudrición.

Asimismo, había un debilitamiento y pérdida general de material estructural, causados por los ataques xilófagos y mutilaciones accidentales, localizadas principalmente en las zonas altas y molduras salientes.

Preparación

A base de sulfato de cal y cola animal, con bol rojo en aquellas partes que iban a ser doradas. Se encontraba en muy mal estado en cuanto a la adherencia al soporte, con gravísimos riesgos de desprendimientos y pérdidas.

Película pictórica

El estado de la policromía era nefasto debido al largo periodo de tiempo que la obra había estado expuesta a toda clase de agentes degradantes (alteraciones de temperatura y humedad, goteras, insectos xilófagos, la acción del hombre, ataque de aves, murciélagos...).

▼ *Detalle de policromía, estado inicial.*





▲ *Deterioro del panel de ornametación floral izquierdo.*



▲ *Estado del panel decorativo una vez finalizado el proceso de restauración.*

La capa de preparación y la película pictórica no seguían los movimientos del soporte y se desprendían en forma de crestas y escamas resecas, dejando a la vista el soporte y haciendo urgente esta intervención.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

- Limpieza superficial del soporte, anverso y laterales, con brochas, compresor y aspirador.
- Sentado del color de las zonas debilitadas con Primal, previa humectación con agua y alcohol.
- Desinsectación con inyección en los orificios e impregnación de zonas atacadas por los insectos xilófagos, constatando la eficacia por la gran salida de insectos muertos al exterior tras el tratamiento.
- Consolidación de orificios y galerías con inyección, y de grandes zonas debilitadas con Paraloid B-72 al 5%-10%, incrementando incluso la proporción al 20% en algunas partes.
- Encolado de zonas con acetato de polivinilo y reconstrucción volumétrica con Araldit Hv y Sv de volúmenes y zonas estructurales arquitectónicas que rompían la visión del conjunto. Estas zonas se modelaron y lijaron, dejando la resina de madera vista, de manera que se integraba con el soporte y se distinguía perfectamente del original. Para ello se siguieron los criterios de de reversibilidad, legibilidad y mínima intervención.
- Pruebas de limpieza, realizadas en los rojos y zonas ennegrecidas.
- Limpieza, eliminación de pasmados, goterones, barniz envejecido y ennegrecimiento con Contract 2000 para las zonas de madera vista y con mezcla de Alc. Etil. + Acet. 50:50 para las policromías y dorados.
- Reintegración cromática: con las técnicas reversibles de acuarela y témpera en las zonas más extensas, a bajo tono y sólo en aquellas lagunas que presentaban restos blancos de preparación, perturbadores para la correcta visión unitaria del conjunto.
- Barnizado, protección final contra los agentes externos con Paraloid B-72.

Texto elaborado a partir de informe de restauración de Begoña Blanco del Bustio y Mónica Cepa Beltrán de Heredia.



▲ *Proceso de desinsectación.*

Fotos: Begoña Blanco del Bustio y Mónica Cepa Beltrán de Heredia.

▼ *Detalle relieve, estado final.*





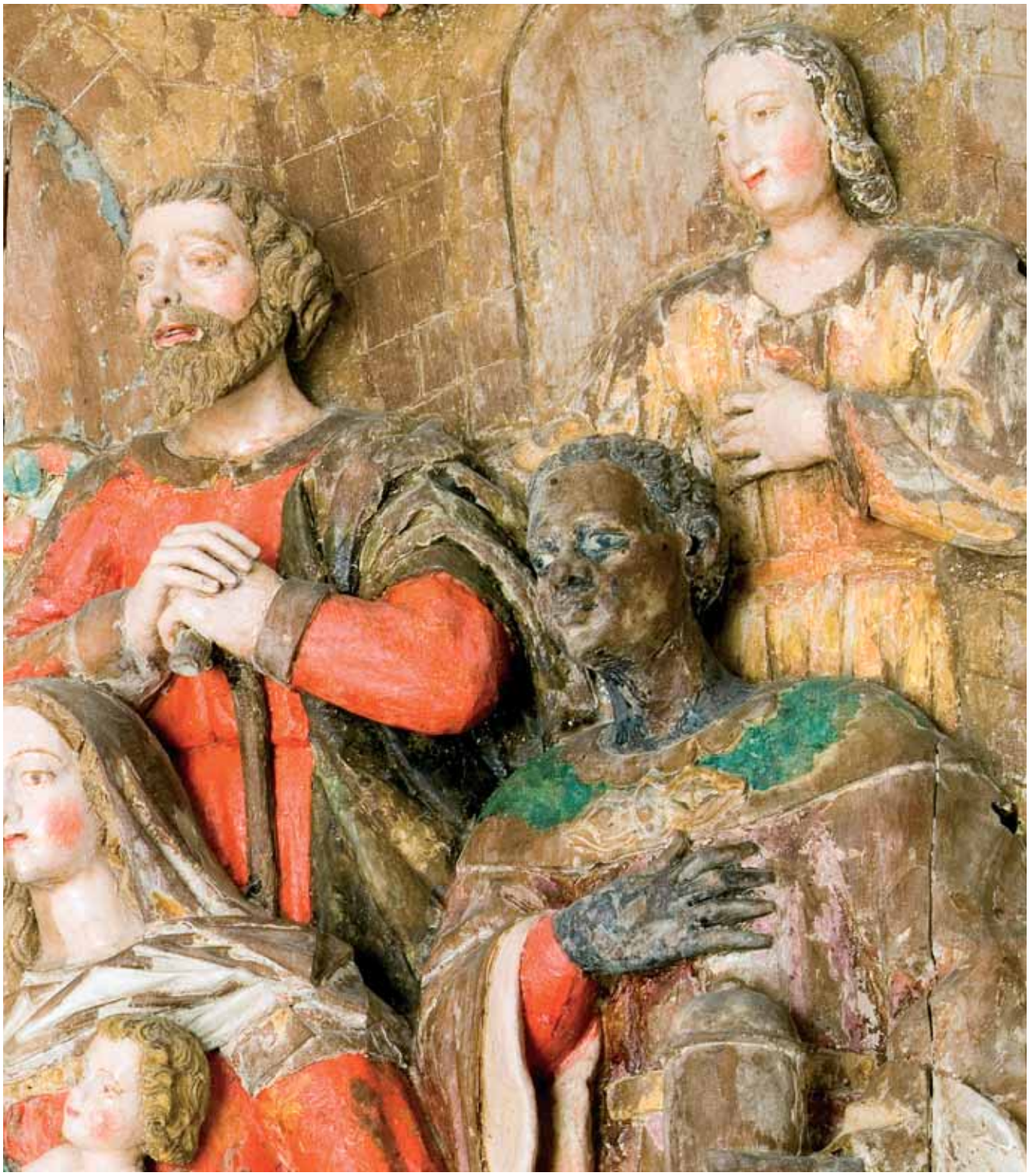
▲ *Detalle, estado inicial.*



▲ *Proceso de estucado y limpieza.*



▲ *Foto: Jaime Santullano.*



Retablo de la Epifanía en la Capilla de los Reyes Magos en Valdesoto



IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN OBISPO

TARAMUNDI



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. La restauración del templo se desarrolló en los años 2003 y 2004
- Inversión total: 118.713,55 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Félix Gordillo García
- Dirección de ejecución: José Juan Calvo
- Empresa contratista: Barredas Contratas, S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

Iglesia de planta basilical y cabecera plana formada por tres naves, coro bajo, presbiterio elevado sobre tarima flanqueado por dos capillas laterales, tribuna y baptisterio situados a los pies, sacristía adosada a la cabecera, torre-campanario y pórtico apoyados en el imafronte y pequeño campanil levantado sobre el muro testero.

Construida con mampostería de cuarcita y pizarra, revocada y pintada, el sillar, tapado por los revoques, se emplea en las partes comprometidas arquitectónicamente.

Las cubiertas se resuelven a cuatro aguas en la iglesia y a una en el pórtico y en la sacristía, con losas de pizarra de corte rectangular, clavadas al enlatado de las armaduras; los dos campanarios se rematan con cúpula.

La torre-campanario, de planta cuadrada, y el pórtico que la ciñe, que actúa como contrafuerte, se construyeron en el siglo XX; para facilitar el tránsito, la base de la torre se resuelve con arcos estribados y los pasos, desde el exterior a los laterales, con arcos de distinta luz.

En el exterior se aprecian ciertas concesiones ornamentales en los cuerpos de los dos campanarios, limitándose los otros recursos estéticos a remarcar el arco principal de ingreso al pórtico, a significar, bajo hornacina, la imagen del santo patrón y a perfilar los óculos donde se alojan los relojes.

Se accede al interior a través de tres puertas adinteladas abiertas en el imafronte y por una puerta secundaria situada en el muro norte, enfrentada al coro bajo y próxima a la capilla de los Trelles-Miranda. La reticulación espacial creada por los arcos formeros y por los arcos diafragma evidencia, además de las sucesivas obras de reforma, que el proyecto original nunca fue rematado.

La nave central, con tribuna a los pies y más ancha y alta que las laterales, se separa de ellas mediante tres arcos formeros, de medio punto, apoyados en pilares y pilastras con impostas molduradas.

Las tres naves se distancian del coro bajo mediante tres arcos diafragma, el central de mayor luz, que cargan sobre pilares cruciformes y pilastras con im-

Foto: Félix Gordillo García.

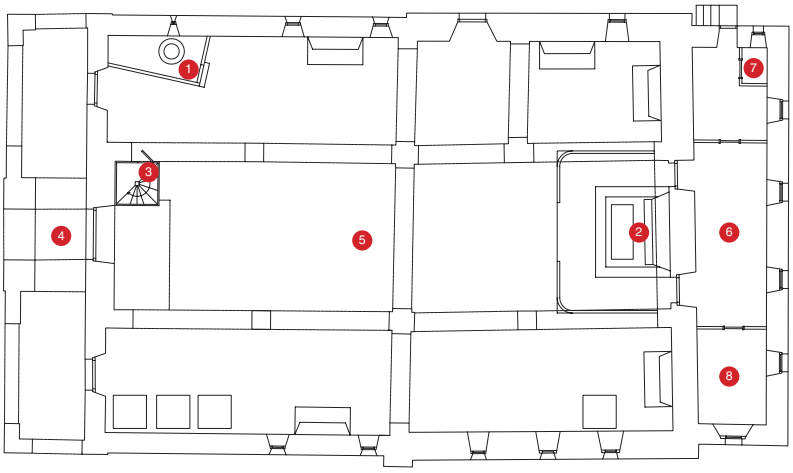
postas molduradas. Desde el coro bajo se accede a la Capilla del Evangelio (Capilla de los Trelles-Miranda); bajo arco de medio punto apoyado en pilastras molduradas se pasa directamente a la Capilla de la Epístola (Capilla de Nuestra Señora del Rosario) y, a través de peldaño y barandilla, al presbiterio. Con este último espacio se comunican las citadas capillas laterales, mediante arcos de medio punto apoyados en pilastras con impostas molduradas; a la sacristía se ingresa por las dos puertas adinteladas que flanquean el retablo mayor.

Las armaduras de cubierta del templo se ocultan bajo falso techo de madera en la nave central, en el coro bajo, en el presbiterio, en la Capilla de los Trelles y en la tribuna, y se mantienen vistas, de par y picadero, en las naves laterales y en la Capilla de la Epístola.

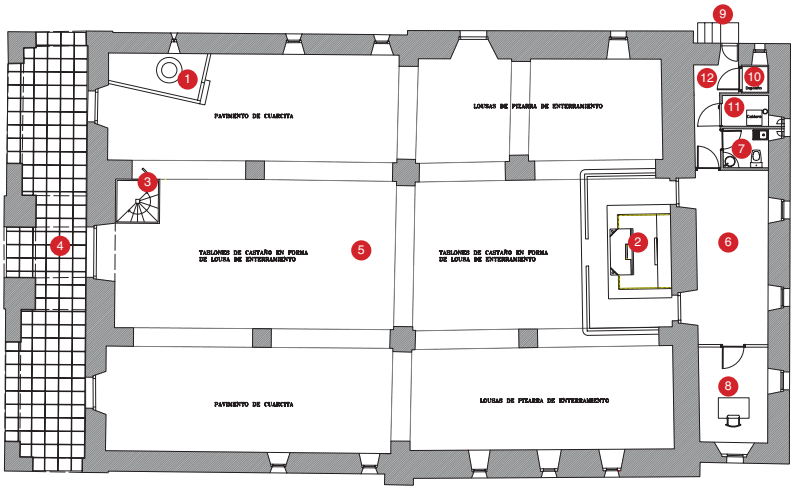
La pavimentación, de grandes lajas de pizarra, se reviste con tarima de madera en la nave central y en los ámbitos de las capillas y de los altares laterales.

Las ocho ventanas adinteladas (cuatro por lado), abiertas en los muros norte y sur, suministran una luz equilibrada a las naves laterales y llega muy tamizada a la nave central y al presbiterio.

1. PILA BAUTISMAL
2. ALTAR MAYOR
3. ESCALERA TORRE
4. ANTOJANA
5. SALA
6. SACRISTÍA
7. ASEO
8. DESPACHO
9. ESCALERA EXTERIOR
10. DISTRIBUIDOR
11. CALDERAS
12. DISTRIBUIDOR



PLANTA BAJA



PLANTA BAJA PROYECTO

Planos: Félix Gordillo García.

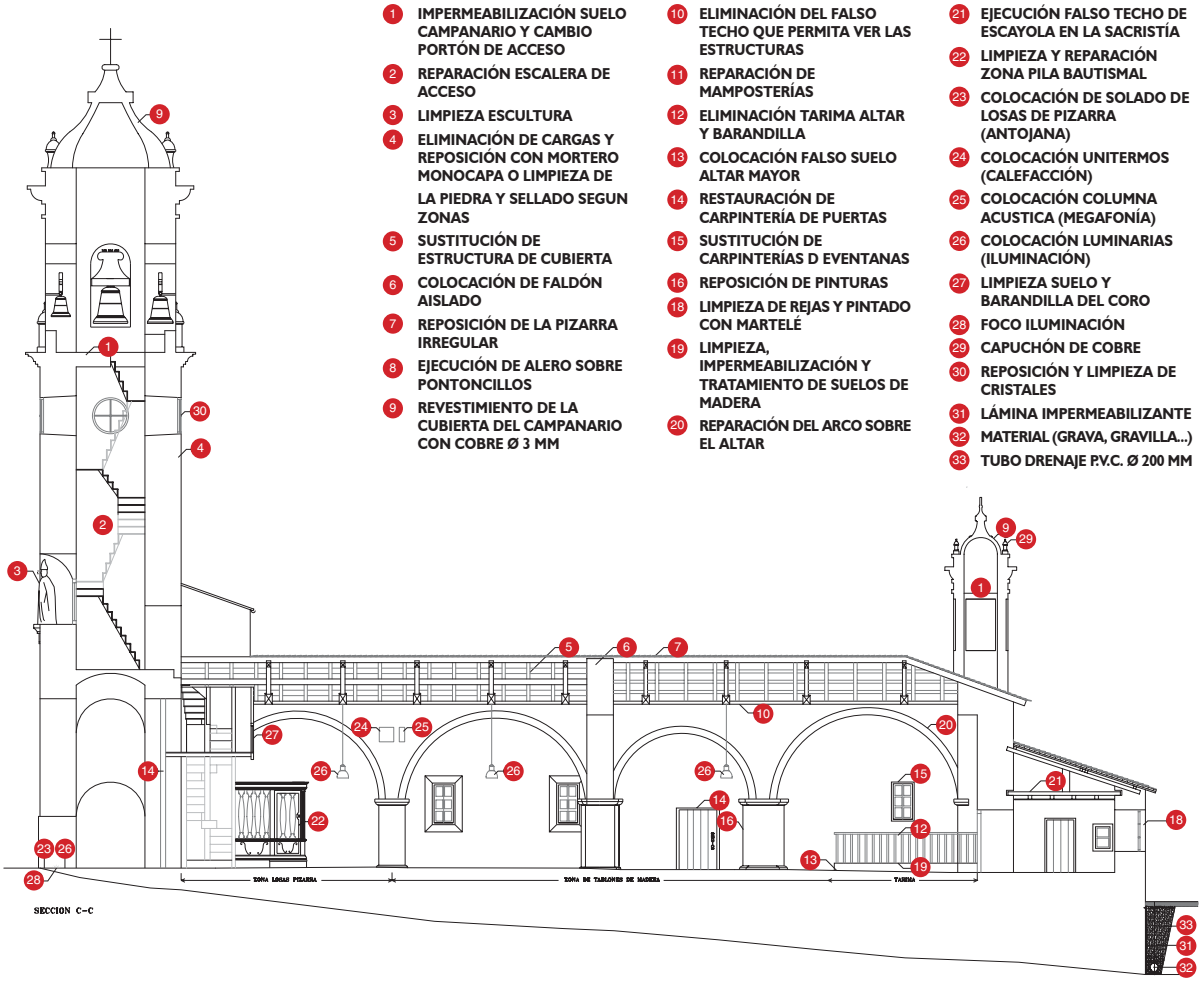






▲ *Vistas exteriores del templo antes de la intervención. Fotos: Félix Gordillo García.*

1. IMPERMEABILIZACIÓN SUELO CAMPANARIO Y CAMBIO PORTÓN DE ACCESO
2. REPARACIÓN ESCALERA DE ACCESO
3. LIMPIEZA ESCULTURA
4. ELIMINACIÓN DE CARGAS Y REPOSICIÓN CON MORTERO MONOCAPA O LIMPIEZA DE LA PIEDRA Y SELLADO SEGUN ZONAS
5. SUSTITUCIÓN DE ESTRUCTURA DE CUBIERTA
6. COLOCACIÓN DE FALDÓN AISLADO
7. REPOSICIÓN DE LA PIZARRA IRREGULAR
8. EJECUCIÓN DE ALERO SOBRE PONTONCILLOS
9. REVESTIMIENTO DE LA CUBIERTA DEL CAMPANARIO CON COBRE Ø 3 MM
10. ELIMINACIÓN DEL FALSO TECHO QUE PERMITA VER LAS ESTRUCTURAS
11. REPARACIÓN DE MAMPOSTERÍAS
12. ELIMINACIÓN TARIMA ALTAR Y BARANDILLA
13. COLOCACIÓN FALSO SUELO ALTAR MAYOR
14. RESTAURACIÓN DE CARPINTERÍA DE PUERTAS
15. SUSTITUCIÓN DE CARPINTERÍAS D EVENTANAS
16. REPOSICIÓN DE PINTURAS
18. LIMPIEZA DE REJAS Y PINTADO CON MARTELÉ
19. LIMPIEZA, IMPERMEABILIZACIÓN Y TRATAMIENTO DE SUELOS DE MADERA
20. REPARACIÓN DEL ARCO SOBRE EL ALTAR
21. EJECUCIÓN FALSO TECHO DE ESCAYOLA EN LA SACRISTÍA
22. LIMPIEZA Y REPARACIÓN ZONA PILA BAUTISMAL
23. COLOCACIÓN DE SOLADO DE LOSAS DE PIZARRA (ANTOJANA)
24. COLOCACIÓN UNITERMOS (CALEFACCIÓN)
25. COLOCACIÓN COLUMNA ACUSTICA (MEGAFONÍA)
26. COLOCACIÓN LUMINARIAS (ILUMINACIÓN)
27. LIMPIEZA SUELO Y BARANDILLA DEL CORO
28. FOCO ILUMINACIÓN
29. CAPUCHÓN DE COBRE
30. REPOSICIÓN Y LIMPIEZA DE CRISTALES
31. LÁMINA IMPERMEABILIZANTE
32. MATERIAL (GRAVA, GRAVILLA...)
33. TUBO DRENAJE P.V.C. Ø 200 MM





▲ *Vista exterior del templo después de la intervención. Foto: Félix Gordillo García.*



▲ *Detalle del interior del templo después de la intervención. Foto: Félix Gordillo García.*

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

La necesidad de intervenir en este edificio era fácilmente apreciable. Desde el interior del templo se observaban las malas condiciones en que se encontraba la estructura de la cubierta, con algunos tirantes y vigas que habían perdido sección por su mal estado y que se encontraban apuntalados. Asimismo, las filtraciones de aguas en varios puntos del templo contribuyeron al deterioro general del mismo.

En primer lugar se ejecutó la urbanización, dejando previstas las canalizaciones de desagüe e iluminación exterior, en especial la zona del porche. Para no degradar la urbanización ejecutada, se realizaron protecciones de los pavimentos y de la vegetación de las zonas verdes.

Realizado el desmontaje de los elementos que ocultaban las estructuras, falsos techos, entramados de madera y pizarras, se observó que existían numerosos durmientes en estado de pudrición. Por este motivo, las cerchas o los pontones estaban apoyados directamente sobre los muros de fábrica, sin que intermediara ningún elemento de apoyo. Esto se solucionó con la sustitución de los durmientes con vigas de la misma sección y tipo de madera. Para detectar los elementos en mal estado, se procedió a la revisión de todas las vigas durmientes. En la zona izquierda del fondo de la principal, donde el volumen tiene más altura, ya ni siquiera existían, estando la mampostería disgregada por la penetración de agua, lo que obligó al desmontaje de parte de la misma y a su posterior reposición, permitiendo de este modo ejecutar una línea horizontal en el alero en este cuerpo, previo zunchado de la mampostería. Además del zuncho perimetral, se colocaron las vigas durmientes denominadas "arrimaderas" en la zona.

En todo el perímetro de la edificación y en todas las testas de los muros se procedió al saneamiento de los mismos, bien consolidando mampostería y vigas durmientes existentes o sustituyéndolas en el caso de estar podridas. Cuando la consolidación coincidía con el perímetro, se colocaban al mismo tiempo los aleros, de tal forma que atravesaran todo el muro. Además, se pusieron las canalizaciones de las instalaciones previstas.

Algunos de los dinteles de las ventanas, ejecutados con vigas de madera de gran canto, han tenido que ser sustituidos por el grado de deterioro

Estructura de la nave central, antes y después de la intervención.
Fotos: Félix Gordillo García.







Nave central, tras la intervención. Foto: Félix Gordillo García.

debido a la entrada de agua. Esta sustitución se ha realizado con vigas de madera de igual sección. Durante el proceso se apuntalaron las fábricas para impedir su desplome.

Para evitar el apoyo directo de la base del torreón posterior sobre el arco del altar, se colocó una viga metálica, la cual se apoya en los muros laterales, tras lo cual se procedió al recalce y saneamiento de la base de la torre. Delante de la viga metálica se colocó otra de madera de gran canto al mismo nivel que las existentes en el perímetro, restituyendo de esta forma la imagen de la estructura original.

Bajo una de las vigas durmientes, en el lienzo donde se ubica el altar, quedó al descubierto una losa con inscripciones.

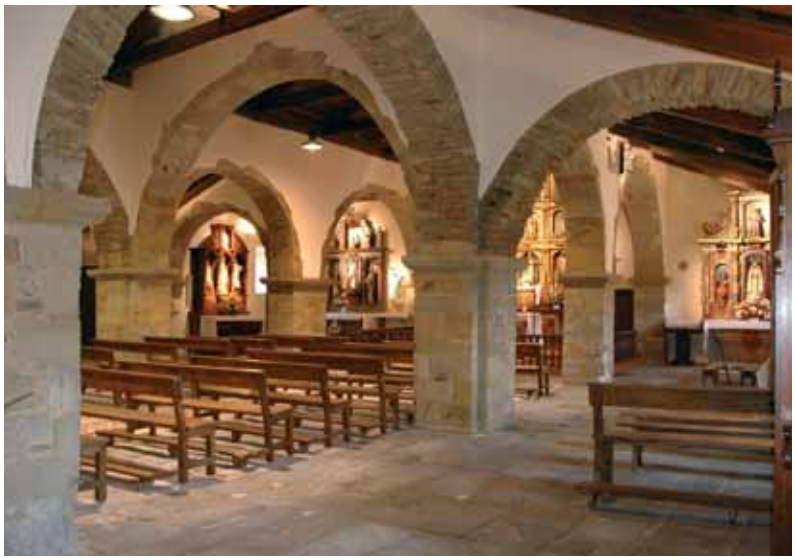
Las paredes que conforman el recinto de la sacristía están formadas por un muro de gran espesor hasta una altura de 1,8 m; desde esta altura hasta su coronación están ejecutadas con una doble fábrica de ladrillo, dejando una cámara de 60 cm de ancho. Para poder anclar convenientemente el alero y tener un apoyo de la estructura de cubierta adecuado, se ejecutaron unas fábricas portantes a base de ladrillo cerámico perforado, perpendiculares a las fábricas de ladrillo del cerramiento. De fábrica a fábrica se colocó una viga corrida, la cual garantiza el apoyo de la estructura de cubierta, al tiempo que arriostra las fábricas del cerramiento.

Durante el plazo de ejecución de la obra, que, como hemos visto, incluía el levantamiento de la cubierta, fue necesaria la realización de protecciones específicas para cinco retablos existentes en la iglesia.

Para poder realizar la conexión del saneamiento del aseo, se procedió al corte y reposición de una solera de la urbanización.

La intervención en la iglesia se completó en una segunda fase con la sustitución de cargas de los paramentos exteriores e interiores por mortero monocapa. Las carpinterías exteriores fueron sustituidas por otras similares en madera de castaño; el solado de madera de la nave fue restaurado y se llevó a cabo la instalación de megafonía e iluminación en el interior.

Texto realizado a partir del proyecto básico y de ejecución redactado por Félix Gordillo García.



▲ *Nave lateral derecha, tras la intervención. Foto: Félix Gordillo García.*

Vista del interior del templo, antes y después de la intervención.
▼ *Fotos: Félix Gordillo García.*

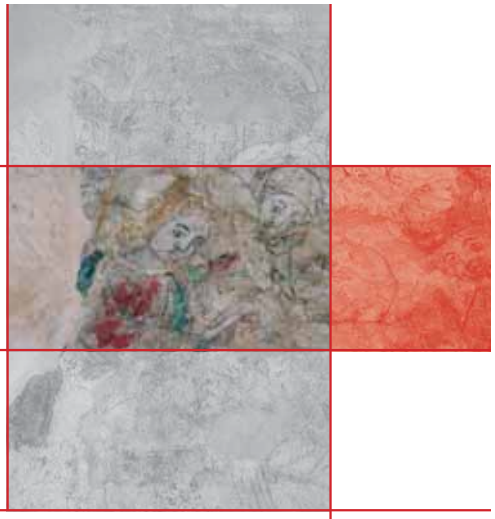






PINTURAS MURALES DE SANTO TOMÁS DE RIELLO

TEVERGA



- Intervención subvencionada con 6.000 euros por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2003
- Restaurador responsable de la actuación: Jesús Puras Higueras. Colaboró la restauradora Ana Ruiz Castillo

RESEÑA HISTÓRICA

Fecha: siglos XIV/XVIII
Dimensiones: 24,32 m²

Disponemos de escasas referencias bibliográficas y orales sobre estas pinturas, ya que se descubren a principios de los años ochenta. Hasta ese momento, permanecían ocultas tras encalados y pequeños retablos.

Bajo los encalados y repintes se conserva parcialmente la pintura original. La técnica aplicada es el apresto seco, que fue muy utilizada en la época antigua. Puede considerarse una variante o vulgarización del fresco, aunque realmente es un procedimiento pictórico mucho más versátil para este tipo de representaciones ornamentales en grandes superficies murales, e igualmente duradero y estable. En Asturias ha sido ampliamente utilizado, no solamente en época antigua, sino también en épocas medieval, moderna y contemporánea.

Al igual que en los paramentos de mampostería, toda la superficie de los demás elementos pétreos, esquinales, pilastras y arco triunfal, están recubiertos de una pintura base monocroma de color ocre claro, vahído por el paso del tiempo, con otra decoración superpuesta, y que realmente era de un tono más alto, hasta llegar a un ocre amarillo, muy intenso, subyacente a una gruesa capa de suciedad, materia particulada, detritos y repintados posteriores de diverso tono.

Esta película, muy cercana a las pigmentaciones usadas tradicionalmente en los templos medievales, mantiene una doble función: estética o unificadora de los distintos materiales pétreos utilizados, incorporando un tono dorado a la construcción, y por otro lado, estructural o protectora de las rocas y elementos constructivos más débiles, alterables o deleznables, como la toba calcárea, sirviendo como película uniforme externa.

Pese a la complejidad estratigráfica, puede hablarse de la presencia de tres momentos pictóricos interesantes. El primero de ellos está ligado con la intencionalidad propia de la fábrica, ya que el pigmento se encuentra como componente del enlucido superficial y del repelado integrado con los elementos de la fábrica, y adherido directamente a la roca soporte. Éste constituiría una pintura figurativa de escenas de la vida de Cristo que llenarían los paramentos y cabecera de la iglesia abacial. Posteriormente, en época barroca, se

Foto: Jesús Puras Higueras.

decora la superficie del muro este y arco triunfal, con motivos animales y vegetales, así como con diversa decoración arquitectónica y geométrica, remarcando el arco mayor por su parte superior, y quizá complementando a estructuras de altar colaterales a este y que ocultarían las escenas de los paneles este y sur, ya muy deteriorados. A finales de este siglo o principios del XIX se repintan parcialmente aquellas escenas todavía objeto de culto.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La patología de alteración y el estado de conservación general que presentaban los revestimientos cromáticos murales diferían en los distintos paramentos, dependiendo, en el muro norte, más de la acción prolongada de la humedad de capilaridad que ha sufrido que de los sucesivos encalados y repintes; y en el muro este, de la acción secular de los agentes de degradación propios del abandono de la ubicación de estructuras de retablos y defecto de estanqueidad de las ventanas superiores.

La superposición de los distintos estratos sobre la policromía original y el patente estado de desprendimiento de éstos, según zonas, grados de adhesión distintos y acción secular de infiltración y humedad de capilaridad, constituían los diferentes factores que conformaban la tipología de alteración de los guarnecidos ornamentales de las pinturas de Santo Tomás de Riello.

El proceso alternativo y continuado de humectación y desecación ocasionó la separación de las películas pictóricas con respecto al repellado primitivo y la relativa adhesión, según las zonas del repinte, a la pintura original, debido a la impregnación de éste sobre aquella capa reseca en el momento de su aplicación. Su recuperación ha sido, por lo tanto, muy costosa, lenta y difícil, por la fijación previa a la que debe someterse para no desprender y perder la pintura primitiva en la fase de desencalado y descubrimiento.

En otras partes, la excesiva dureza del encalado y su rígida preparación de cal, por acción de la humedad, han conformado sales solubles de cloruros y los consiguientes velos o eflorescencias cristalizadas en superficie, a la vez que la desaglutinación de los aglomerantes de los sustratos, que incrementarán el tiempo de su recuperación en el futuro.

Estado previo del arco triunfal. Rejunteados de cemento industrial encalados y temple gris sobre los elementos pétreos.
Foto: Jesús Puras Higueras.





Vista general del interior del templo antes de la intervención en las pinturas murales.
Foto: Jesús Puras Higueras.

Igualmente debe tenerse en cuenta la pérdida parcial de película pictórica original en grandes superficies, ya previa a las labores de encalados y al repintado decimonónico, aún cuando el sustrato de enlucido prístino se mantiene, cubriendo gran parte del paramento este sobre el arco triunfal.

Por otro lado, en los zócalos y resto de la nave destaca la pérdida del conjunto estratigráfico en totalidad, aunque no se descarta la existencia de algunos restos subyacentes al mortero de cemento industrial aplicado en la última restauración.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

El objetivo principal de esta intervención fue la recuperación de los estratos polícromos originales, prioridad y contenido fundamental de los trabajos, con fijación y consolidación de este conjunto estratigráfico y en todo caso, posteriormente, la reintegración a tinta neutra y bajo tono de las lagunas de pintura no existentes al descubrir todo este estrato primitivo.

El proceso de tratamiento se inició con la limpieza mecánica controlada de toda la superficie pictórica, tanto en el paramento sur como en el arco triunfal, eliminando toda la materia particulada orgánica e inorgánica depositada en la superficie de los revestimientos cromáticos, ayudados por una brocha suave y con aspiración coetánea, exceptuando aquellas zonas que presentaban un estado precario o mantenían abolsados que pudieran suponer un posible desprendimiento de la película de color. Tras la fijación paralela de la pintura parcialmente desprendida se procedió, dentro del proceso de limpieza mecánica, a la eliminación a punta de bisturí de las capas superpuestas y ajenas al estrato pictórico original, es decir, los estratos de pintura gris y cal que se vieron en los estudios estratigráficos previos, junto con las catas y sondeos en los muros norte y este, sobre el arco.

Al descubrirse el nivel de estrato prístino se perciben igualmente aquellos añadidos de repellado o mortero no original, superpuestos en el proceso histórico de reparaciones puntuales, sobre todo desde el siglo XVII hasta principios del XIX, aplicadas normalmente con substrato de cal.



▲ *Detalle superior del panel sur finalizado el tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.*

El estudio estratigráfico junto con la fluorescencia demuestran intervenciones en épocas posteriores. En este caso, en el ajedrezado, se repintaron los cuadrantes en verde y se remarca el negro.

▼ *Fotos: Jesús Puras Higueras.*





Se procede inmediatamente a la consolidación del repellado y enlucido originales mediante una malta hidráulica inyectada, en mezcla con caliza molida. Las proporciones de esta mezcla variaron considerablemente según el tipo de desprendimientos a tratar, el estado de conservación interior de los estratos y las diferentes necesidades de aplicación, realizándose en varias fases, cada vez más concentradas, hasta conseguir estabilizar el substrato pictórico. La reintegración de las lagunas del revoco se efectuó con cal grasa, arena de sílice y caliza molida.

La limpieza de la superficie pictórica por disolución se realizó mediante guatas impregnadas en agua desionizada, alcohol etílico, acetona y amoníaco, igualmente condicionada por las necesidades de aplicación y el estado de cada zona en particular.

Para conseguir la continuidad cromática del revoco se procedió a la reintegración pictórica por el sistema de tinta neutra a bajo tono, con pigmentos minerales puros en dispersión en mezcla con un aglutinante emulsionado. La fijación interestratos se aplicó por impregnaciones sucesivas con un polímero metacrílico, cera microcristalina y ftalato de dibutilo, a baja concentración con dispersante no iónico, según las necesidades de la pintura, el estado de la materia base, el grado de absorción del substrato, etcétera.

Texto realizado a partir del informe final de restauración de Jesús Puras Higueras.

Capiteles antes del tratamiento. Repintes y añadidos de cemento Pórtland. Fotos: Jesús Puras Higueras.







Capitel sur finalizado el tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.



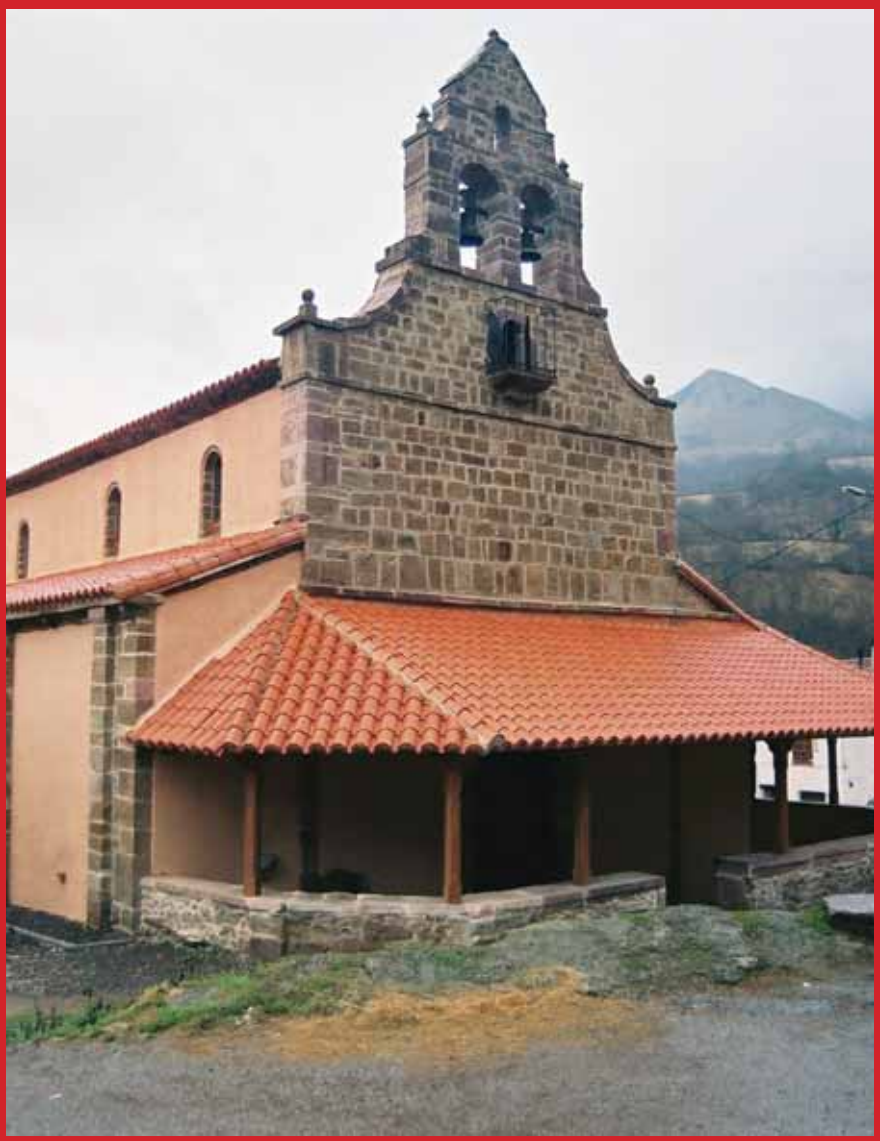
◀ *Arco triunfal y vista general finalizada la intervención. Foto: Jesús Puras Higueras.*



▲ *Capitel norte finalizado el tratamiento. Foto: Jesús Puras Higueras.*

Pilastra del lado del Evangelio finalizado el tratamiento.
Foto: Jesús Puras Higueras. ▼





IGLESIA DE SANTA MARÍA DE VILLANUEVA

TEVERGA



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2001
- Inversión total: 218.005,1 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Joaquín García Menéndez
- Dirección de ejecución: José Ramón Alonso Díaz
- Restauradora: Marta Álvarez Izaguirre
- Restauración de las pinturas murales: Clave, Conservación y Restauración de Arte y Antigüedades
- Arqueólogo responsable del seguimiento de las obras: Ángel Villa Valdés
- Empresa contratista: Artemón, Técnicas de Arquitectura Monumental, S. A.

RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de Santa María se encuentra en la parroquia de Villanueva, en el concejo de Teverga. Fue declarada Bien de Interés Cultural en 1983.

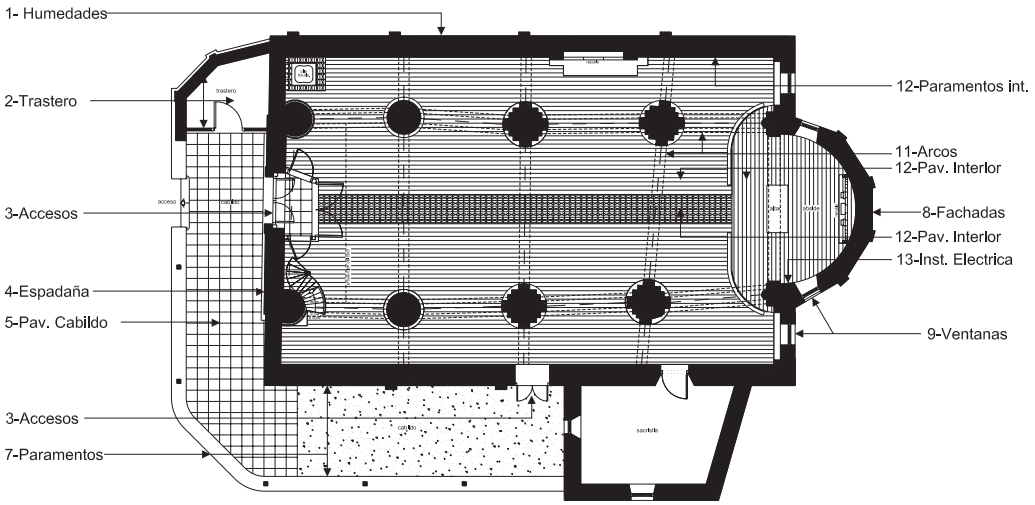
Se trata de un templo de planta basilical de tres naves, cabecera poligonal, sacristía adosada a la fachada meridional y pórtico semidiáfano al oeste y al sur.

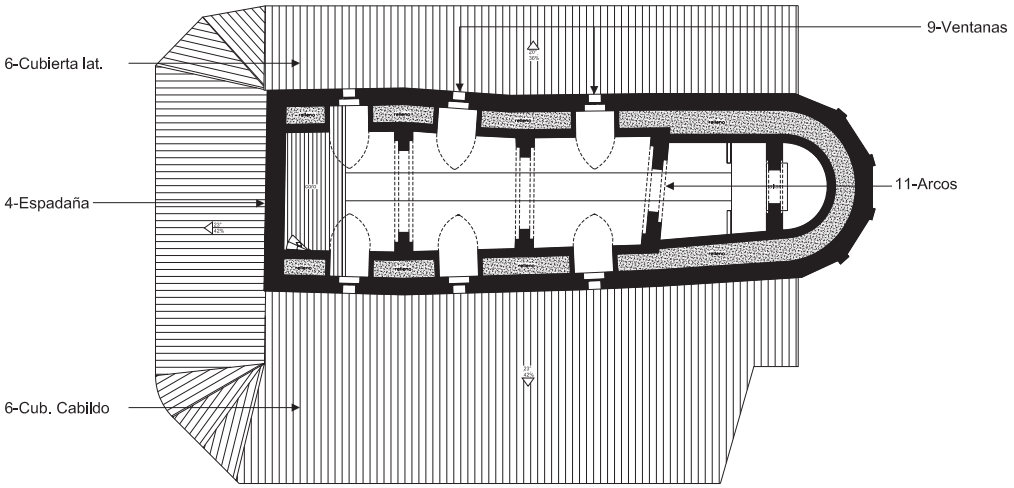
El edificio actual es el resultado de dilatadas fases constructivas y de diversos procesos de reforma; el templo comenzó a edificarse en el siglo XI, correspondiendo a esta época las columnas del primer tramo del templo y la pila bautismal. La obra debió de concluirse a finales del siglo XII, construyéndose, con planteamientos formales y estéticos vinculados al Románico internacional, los tres tramos restantes de las naves y la cabecera; ésta pudo ser de tipo benedictino, de tres ábsides semicirculares escalonados.

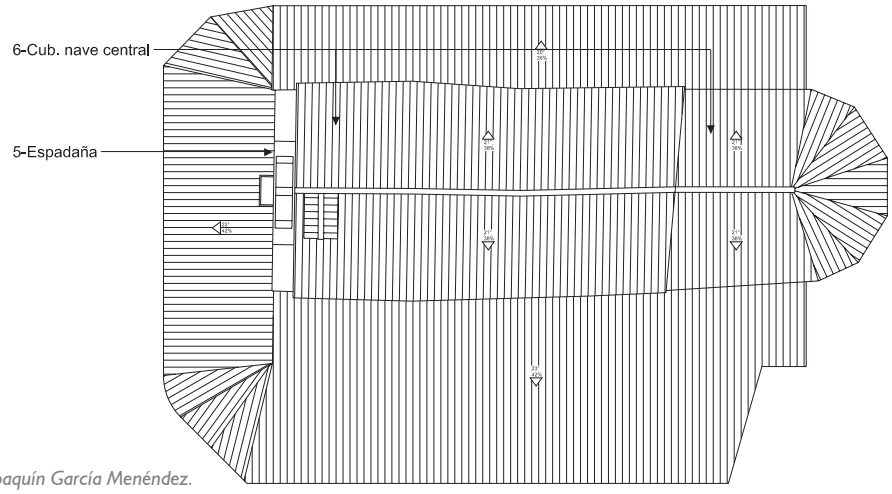
En el siglo XVII se modificó la cabecera y se introdujeron cambios en el imafronte. En el último tercio del XIX, las naves se cubrían con armaduras de madera vista y todavía se conservaban los tres ábsides. En el año 1912 se construyen el pórtico y la espadaña, se remodela la cabecera y se ocultan, con bóvedas encamonadas, las armaduras de cubierta de las naves.

El templo, tal y como lo conocemos hoy, está construido con mampostería revocada y pintada, utilizándose el sillar en las cadenas esquineras y en los contrafuertes, en las impostas, cornisas y canecillos, en el contorno de vanos, en la configuración y apoyos de los arcos interiores y en la composición del imafronte y de la espadaña, de tres huecos y rematada con pináculos y bolas. La cubierta, a dos aguas en las naves, en hemiciclo en el presbiterio y a una en la sacristía y el pórtico, se resuelve con tejas curvas dispuestas sobre el enlatado de la armadura.

Foto: Joaquín García Menéndez.







Planos: Joaquín García Menéndez.

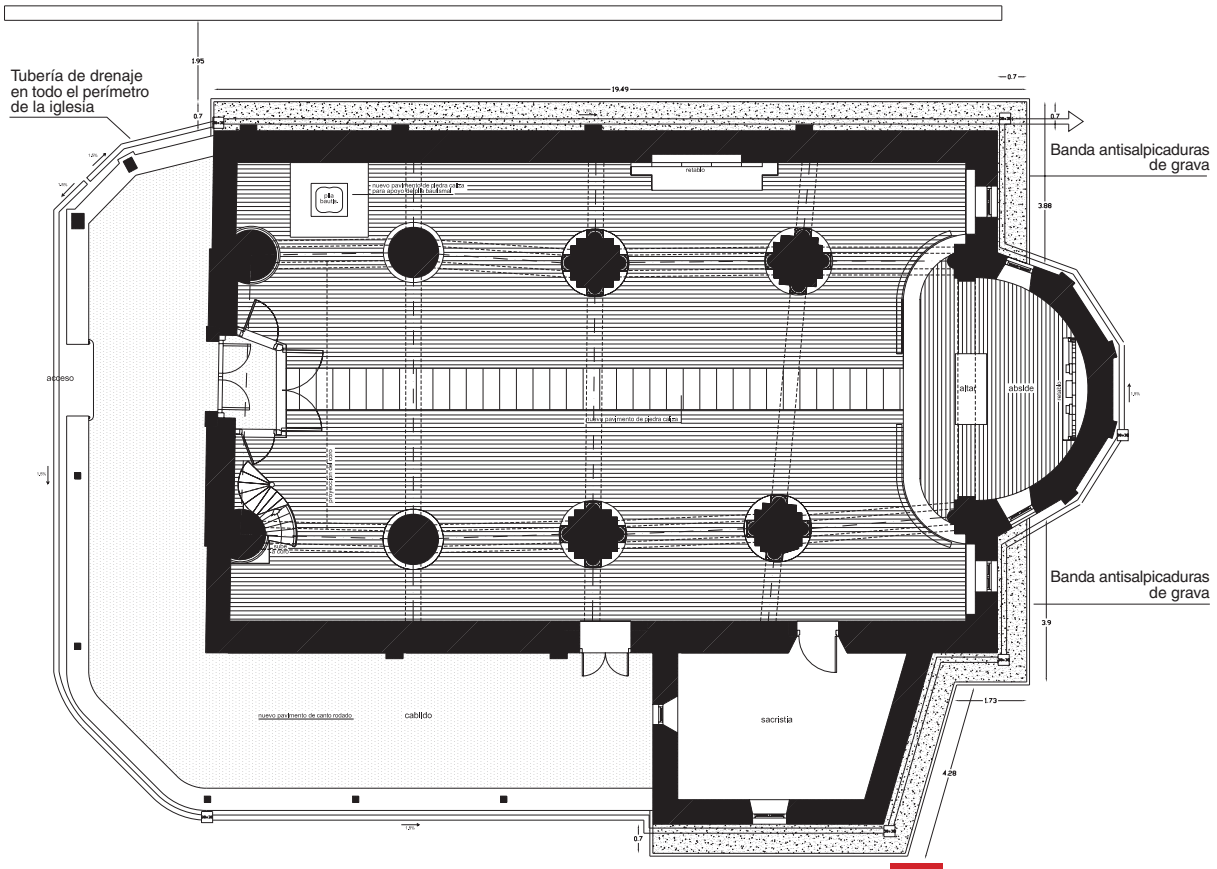
Desde el pórtico, delimitado por el estilóbato, se puede acceder al espacio de los fieles por las puertas, de arco de medio punto, situadas en el imafronte y en la fachada meridional. El interior está dividido en tres naves compartimentadas en cuatro tramos; la nave central, más ancha y elevada, se cubre con bóveda encamonada de cañón con lunetos, apoyada en impostas decoradas con taqueado; y las laterales, con ocho bóvedas encamonadas de cañón, dispuestas en sentido perpendicular al eje de la bóveda central. Cuatro arcos formeros a cada lado, apoyados en gruesas columnas y en pilares cruciformes, separan la nave central de las laterales.

Al presbiterio, cubierto con bóveda de cuarto de esfera, se accede desde la nave central bajo falso arco de triunfo, de medio punto, apoyado en impostas decoradas con taqueado y en pilastras.

Los huecos de iluminación son fruto de las reformas llevadas a cabo en los siglos XVII y XX, si bien los de la nave central pueden mantener la disposición original.

Destacan en esta compleja iglesia la calidad y la plasticidad de la escultura monumental, apreciable en los capiteles que coronan las columnas sobre las que cargan los arcos formeros y los fajones; los del primer tramo están decorados con motivos geométricos y vegetales; en los restantes tramos se representan escenas narrativas: Huida a Egipto, Juicio Final... y temas moralizantes y simbólicos.

La pila bautismal, fechada en el siglo XI, está decorada con una cenefa vegetal y con cuatro escenas independientes inspiradas en la fauna local y en seres monstruosos.



RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

En el momento de realizar la intervención sobre la Iglesia de Santa María de Villanueva, el templo se encontraba afectado por diversas patologías.

Como ya se ha dicho, se trata de una iglesia de planta basilical y con tres naves. El volumen principal de la nave central está cubierto a dos aguas y con tres ventanas en cada lado, rematadas en arco de medio punto. La nave lateral noroeste está cubierta a una sola agua y posee una ventana de proporciones similares a las mencionadas anteriormente. La nave lateral sureste presenta las mismas características que su simétrica, salvo dos pasos que la comunican con la sacristía y con el cabildo.

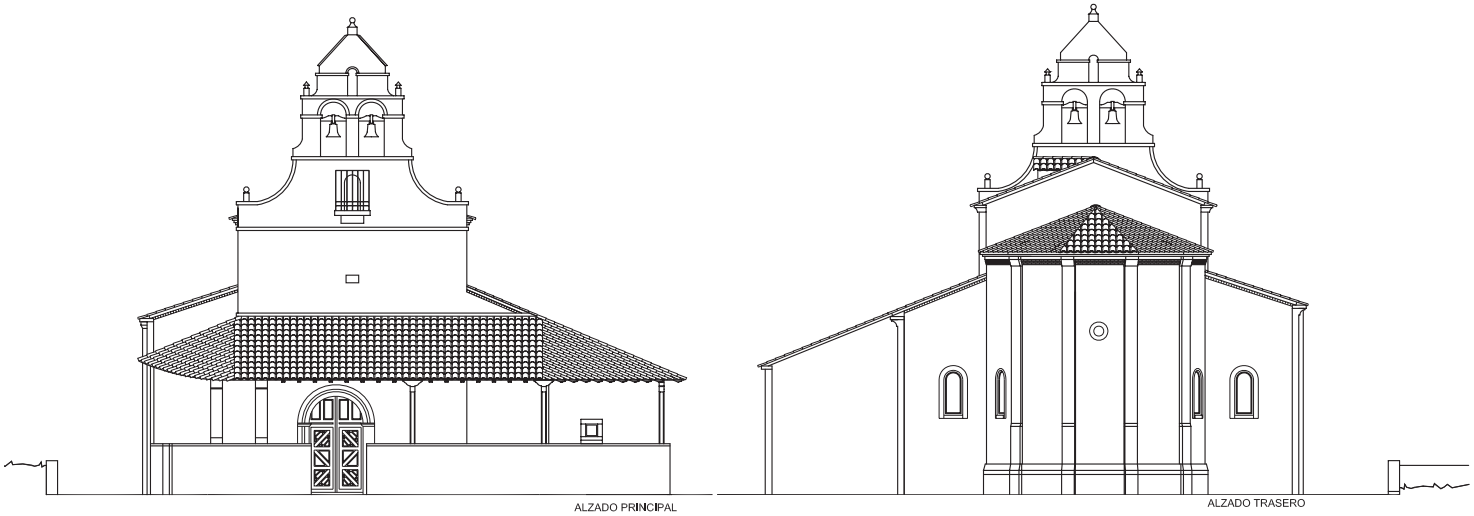
La cabecera de planta poligonal, transformada de la original, presenta rasgos estilísticos y proporciones distintas del resto de la iglesia, con una cubierta de tres aguas que se adapta a la bóveda de cuarto esfera interior y que capta la luz a través de dos estrechas ventanas con remate en arco de medio punto y un hueco circular tapiado, pero que se aprecia en su exterior debido a la permanencia de su recercado de piedra.

Como elemento claramente postizo a las fábricas primitivas destaca el pórtico que rodea a la iglesia en su alzado principal y en el lateral sureste. Este espacio surge mediante la prolongación del faldón a un agua de la nave lateral contigua, estando realizada la cubierta mediante un entramado de madera apoyado en pilares del mismo material que arrancan de un muro de piedra delimitador del exterior y el recinto sacro. Este espacio cubierto ha sido cerrado mediante muros en dos tramos: en la fachada principal, para obtener un pequeño almacén y en la lateral, para habilitar la sacristía.

El trastero ubicado en el cabildo de la fachada principal, ya sin uso antes de la presente restauración, es un elemento discordante en el conjunto y de muy baja calidad constructiva, dado que es una intervención posterior sobre un elemento postizo como es el pórtico.

La espadaña fue levantada en el año 1912, alterando las formas románicas del templo. Tiene proporciones neoclásicas y está realizada mediante sillares de piedra caliza rojiza. Presentaba proliferación de especies vegetales parásitas y suciedad producida por las humedades, con oxidaciones, calcificaciones y deterioro de recibidos y rejunteos.

Planos: Joaquín García Menéndez.

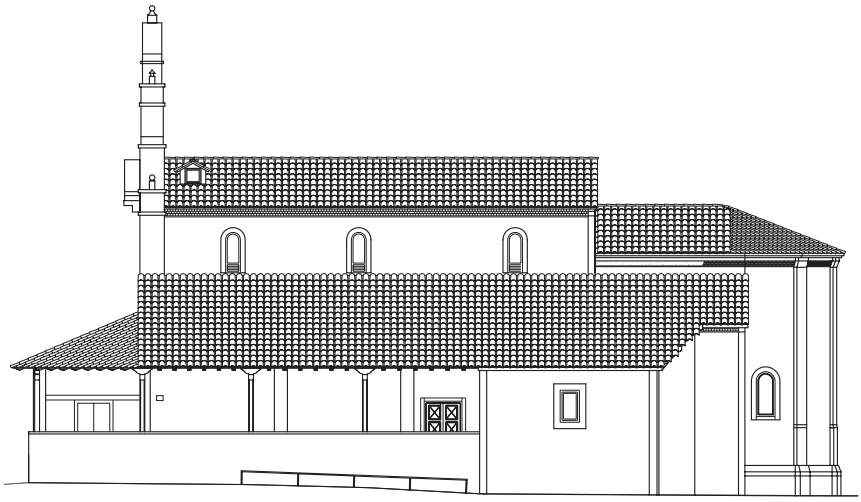


ALZADO PRINCIPAL

ALZADO TRASERO



▲ *Nueva cubierta del cabildo, con entramado de madera de castaño. Foto:Joaquín García Menéndez.*



ALZADO LATERAL DERECHO (SUR)

Proceso de instalación de la nueva cubierta del cabildo. Foto:Joaquín García Menéndez. ▼



Todos los paramentos exteriores, salvo la espadaña, el murete del cabildo, algunos recercados de huecos y los contrafuertes que están en piedra desnuda, están revestidos con cargas salpicadas de mortero de cemento. La humedad por capilaridad de las aguas de escorrentía del subsuelo, por salpicado del agua de lluvia y por vertido libre de la cubierta debido al mal estado de los aleros, había afectado notablemente al exterior de la iglesia, que presentaba numerosas manchas. En situación similar se encontraban las paredes interiores del cabildo, cuyo pavimento, además, se caracterizaba por la mala calidad de los materiales y su mal estado de conservación.

La totalidad de la cubierta está efectuada mediante entramado de madera, que se encontraba muy afectada por las filtraciones de aguas pluviales y los parásitos. El elemento de cubierta, teja curva árabe, estaba deteriorado o descolocado en la mayoría de su superficie.

Además, remates defectuosos en encuentros de los faldones con paramentos, en cumbreras, en limahoyas y en aleros permitían la entrada de aguas pluviales al interior.

El acceso principal al interior de la iglesia se efectúa desde el cabildo a través de una puerta ligeramente deformada y con ausencia de elementos protectores antihumedad y antiparásitos. Existe otra entrada, que comunica el pórtico lateral con la nave sureste a través de puerta de doble hoja, de madera y con casetones decorados con más sencillez que los de la puerta principal.

El interior presentaba un pavimento de tarima de madera en muy mal estado de conservación, con paso central en baldosas cerámicas de mala calidad técnica y estética. El altar mayor está situado en el ábside, revestido en su interior con unas pinturas murales y un pequeño retablo que ocupa la pared de remate de la cabecera. Los bancos de madera que ocupan la nave central estaban en pésimo estado de conservación.

En la nave lateral noroeste existe un retablo adosado a la pared exterior realizado con piedra caliza roja veteada. Hay también un confesionario ejecutado en madera, y en el extremo suroeste de la nave se encuentra, a pesar de su gran valor artístico, arrinconada y con suciedad, la pila bautismal.





▲ *Vistas del interior de la nave tras la restauración. Fotos: Joaquín García Menéndez.*

Todos los elementos muebles y dedicados al culto religioso, a excepción de la pila bautismal, existentes en el interior de la iglesia no poseen ningún valor histórico-artístico.

El entorno del monumento se caracterizaba por la falta de limpieza y conservación en general. En las proximidades habían crecido de forma desordenada especies vegetales que, añadidas a los contenedores de basura arrimados al lateral izquierdo del templo y los postes de hormigón, contaminaban visualmente el ámbito aéreo del templo.

Las patologías fueron tratadas de la siguiente manera:

- En el terreno circundante se abrieron zanjas de drenaje y zanja para murete de contención delimitador en la fachada noroeste, lo que permitió corregir parte de las humedades de capilaridad.
- Las cubiertas de las naves y el pórtico fueron desmontadas y sustituidas, utilizando para ello madera de castaño, protegida con materiales antiparásitos y antihumedades, y teja curva.
- Los capiteles de madera del cabildo se realizaron con las mismas dimensiones de los que existían anteriormente, y el pavimento del mismo fue sustituido por uno nuevo de canto rodado. El trastero situado en la fachada principal fue demolido, recuperándose este espacio.
- Los paramentos exteriores e interiores se picaron para proceder a su posterior revestimiento, y el pavimento del interior del templo también fue renovado.
- La espadaña se limpió mediante medios manuales, así como la barandilla, tras desmontar el balcón. Las ventanas fueron sustituidas en su totalidad por otras de idénticas dimensiones, realizadas en madera de pino, tratada y barnizada. Sin embargo, las puertas se restauraron mediante decapado y ensamblaje de sus elementos, con recuperación de los herrajes y posterior tratamiento de las maderas.
- La instalación eléctrica que existía fue retirada y se dotó el templo de una iluminación de más calidad, acorde con los reglamentos vigentes.



▲ *Nave lateral izquierda, desde el altar hacia la entrada, una vez restaurado el templo. Foto:Joaquín García Menéndez.*

Pila bautismal en su nueva ubicación.
▼ *Foto:Joaquín García Menéndez.*



RESTAURACIÓN DE PINTURAS MURALES DE OCHO ARCOS

En 1912 tiene lugar una importante reforma que elimina la cubierta de madera, pasándose a cubrir el templo con bóveda. Fue en este momento cuando se decide decorar pictóricamente el templo. Se pinta entonces todo de color rosa, salvo los arcos fajones y la vuelta de los arcos hacia las naves laterales. Todos esos arcos estructurales se pintan de blanco con líneas que simulan sillares. El resto de la plementería se deja en color rosa. A cierta distancia de las principales líneas y aristas arquitectónicas, se pinta una línea roja que delimita una franja anaranjada que funciona a modo de arco y que se decora con motivos vegetales de hojas entrelazadas. Sólo el alfiz de los arcos hacia la nave central se decora más profusamente, con rostros femeninos, flores y hojas.

En un momento posterior, entre 1912 y 1970, tiene lugar el repinte de alguna franja de línea roja, siendo reparadas las pinturas de los arcos, aplicándose cemento en las grietas y desconchones.

La pintura está condicionada por el espacio arquitectónico en que se enclava. Además, no puede entenderse claramente la decoración del alfiz de los arcos sin tener en cuenta el resto del ciclo decorativo que se extiende por toda la iglesia. Conservando temas y estilos de clara influencia naturalista, se eligieron motivos vegetales como fuente de inspiración para la decoración pictórica a realizar: en la plementería, una guirnalda de hojas entrelazadas y, en el alfiz, perfiles femeninos rodeados de hojas.

De todo el conjunto decorativo sólo se ha intervenido sobre la decoración de los arcos. En ellos encontramos rostros de carácter femenino mirándose entre sí de perfil. De su boca y su cuello salen hojas y flores que se ondulan y mueven rellenando los espacios. Una línea roja delimita todo el espacio y enmarca la decoración central con una franja de unos 8 cm de tono más anaranjado, de modo semejante a como se delimitan los demás espacios arquitectónicos en el resto del edificio.

Las condiciones climáticas del templo se caracterizan por la elevada humedad relativa y la baja temperatura. En el caso de las pinturas murales objeto de restauración, aunque no tenían excesiva humedad por capilaridad a través de las columnas, sí entraba agua por las ventanas de los lunetos de la bóveda central, que arroyaba directamente sobre parte de las pinturas, produciendo el consiguiente daño. Además, la irregularidad del soporte mural y la falta de homogeneidad de espesor con la que se realizaron el enfoscado y el enlucido contribuyeron al deterioro de las pinturas.

En las capas de superficie aparecían dibujos, inscripciones y *graffiti,* y se apreciaban algunos "arreglos" que buscaban devolver cierta estabilidad al conjunto.

Por todo ello, se valoró como deficiente el estado de conservación general de la pintura mural sobre la que se intervino, que fueron las decoraciones triangulares alrededor de los arcos. La intervención se centró sobre todo en eliminar los problemas de cohesión y adhesión, con el objetivo de lograr la estabilidad interna de los estratos y la unión de ellos entre sí.

La eliminación de las capas de temple blanco que cubrían la policromía dejó al descubierto una pintura no excesivamente sucia, aunque en un lamentable estado de conservación. La inaccesibilidad de la pintura por su altura, excepto en la zona del coro, hizo que no sufriese más daños que los puramente físicos y químicos que el envejecimiento natural de los materiales produce. Así pues, la limpieza de la superficie pictórica fue muy suave y leve, dada también la carencia de barnices, excepto en la zona del coro donde había dibujos realizados con un lápiz de grafito.

La intención del retoque en esta obra era la de recuperar la lectura general y su claro carácter decorativo, muy perdido en algunos arcos.

Reintegración cromática de las pinturas murales. Foto: Clave, Conservación y Restauración.



INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA

Los trabajos arqueológicos desarrollados en la Iglesia de Santa María de Villanueva, en conjunción con el seguimiento de las obras efectuadas en paramentos y cubiertas, han permitido la constatación de las profundas reformas y alteraciones de la planta y alzados del edificio documentadas por los textos escritos entre los siglos XVIII y XX.

Éstas se produjeron en varias vertientes:

- Vaciamiento casi total del interior, destruyendo varias fases de necrópolis y rellenando de nuevo con los restos de éstas y con los productos de desecho de las propias obras.
- Reconstrucción, o al menos reparación y recimentación, de buena parte de las estructuras de apoyo (pilares y columnas), reutilizando, no siempre en su emplazamiento original, las piezas escultóricas que los coronan.
- Reconstrucción total del ábside sobre uno precedente de planta cuadrangular y de los muros testeros de las naves laterales, contemporáneamente a la segunda reforma del muro septentrional.
- Reelevación en dos fases sucesivas del muro norte y reconstrucción del muro sur sobre cimientos anteriores, además de numerosas reparaciones en sus paramentos.
- Retranqueo y reconstrucción total de la fachada primitiva, embutiendo dos de las columnas circulares. La disposición descolocada de la inscripción descubierta en la espadaña invita a pensar en una segunda reconstrucción o reparación de la misma reutilizando los elementos anteriores. Una de las piezas escultóricas, que actualmente se halla empotrada en una casa del pueblo, podría haber pertenecido a la portada medieval.
- Modificación de alturas, puesta de manifiesto con la aparición de la pilastra exterior.
- Superposición y destrucción de la necrópolis exterior por el añadido de dependencias anexas —cabildo y sacristía—, y probablemente por el vaciamiento producido en el lado norte.

La escasez de elementos de datación impide precisar la fecha en que fueron realizadas cada una de estas obras. Los pocos materiales arqueológicos exhumados aparecieron en estratos de obra o rellenos de zanjas, siendo fundamentalmente clavos de hierro y fragmentos cerámicos de datación contemporánea (cerámica popular asturiana). Los restos estructurales más antiguos —por posición estratigráfica— no ofrecen elementos suficientes para manifestarse sobre su posible filiación medieval.

Texto realizado a partir de la memoria histórica que consta en el Inventario del Patrimonio arquitectónico de Asturias, de la Consejería de Cultura; del proyecto básico y de ejecución redactado por Joaquín García Menéndez; del estudio arqueológico de Ángel Villa Valdés y del informe sobre la restauración de las pinturas murales realizado por Clave, Conservación y Restauración de Arte y Antigüedades.

Arcos de la nave tras la restauración. Foto: Clave, Conservación y Restauración.





IMÁGENES DE LA CAPILLA DE RAÑADORIO

TINEO



- Intervención subvencionada con 3.000 euros por el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002
- Restaurador responsable de la actuación: Luis Suárez Saro
- Historiador del Arte: Pedro Paniagua Félix

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Santa Ana Triple

Ana, como gran matrona entronizada, abraza a los suyos, amparando y dando cobertura al Misterio. Con todo, su contundente presencia pasa a un segundo plano, eclipsada por la impostada figura de Jesús, eje de la composición y centro de todas las miradas.

De otra parte, y siguiendo las directrices emanadas de la Contrarreforma, que censuraba el desnudo innecesario en las imágenes sacras, el pequeño aparece cubierto con túnica talar. Se evita así la exhibición anatómica *(ostentatio genitalis),* auspiciada en su momento por la corriente humanista finisecular. El nuevo rigorismo también alcanza a la indumentaria de los personajes femeninos, que sufre una involutiva puesta al día. Consecuentemente, ambas visten prendas más holgadas, cubriéndose por igual con el clásico velo-manto *(maforion)* de las mujeres de edad y las viudas. De ahí que, aunque el planteamiento expositivo de la obra remita a un horizonte referencial situable, *grosso modo,* en los albores del Renacimiento, el momento de su ejecución sea ya postridentino; esto es, de cronología barroca.

En consecuencia, el idealizado naturalismo gótico (de fuerte carga profana) deja paso a una drástica reconversión del tema; que recupera su dimensión más carismática a costa de menguar su contextura dramática y acentuar el envaramiento general de las figuras, de rasgos convencionales, gesto ausente y abstraída fijeza en la mirada.

Todo está ahora al servicio de la idea; y, salvo la conveniente presencia del orbe, no caben ya los atributos más o menos anecdóticos, ni las situaciones accesorias (lactancia, lectura...) que pudieran distraer la atención del fiel y entorpecer la transmisión del mensaje, objetivo primordial de la representación. Como no podía ser de otro modo, también la vinculación emocional (lo que podemos denominar "proyección afectiva") se resiente, quedando básicamente limitada al contacto, puramente funcional y protocolario, de los personajes entre sí.

Buena muestra del *modus operandi* de los imagineros activos en la zona, esta talla denota una vía alternativa, que, sin grandes pretensiones ni innecesarios alardes estilísticos (excepción hecha de los paneles laterales del sitial, decorados con elegantes *ces* tornapuntadas), cubre con decoro y suficiencia

Foto: Luis Suárez Saro.

su papel como icono de devoción. Esto se traduce en una presentación correcta, aunque con texturas poco diferenciadas y un sistema de plegados que se resuelven de forma sumaria, trabajados sin mucho esmero.

Concebida para permanecer expuesta ante un fondo, y con el fin de aligerar en lo posible el peso del bloque (minimizando de paso el riesgo de agrietamiento de la madera), el dorso de la imagen fue parcialmente excavado. Asimismo, parece ser que, en origen, la talla fue dejada en blanco, sin estucar ni policromar; caso este poco frecuente en un momento en que el colorido juega un papel fundamental en el acabado. Es preciso señalar que, amén del deterioro derivado del uso, el soporte se encontraba también muy afectado por la acción combinada de la humedad y los xilófagos.

Maternidad

La sola presencia de esta imagen confirma que, a despecho del paso del tiempo y las modas, los modos de representación vinculables al Románico mantuvieron su vigencia por estos pagos hasta bien entrado el siglo XV. Así lo ponen de manifiesto el trazado cuadrangular del escote de la camisa de María, junto con la tipología de su corona, fechables en las postrimerías de dicha centuria.

Y es que, aunque su hechura venga a ser una variante circunstancia del tipo consagrado por la clásica *Majestad,* lo cierto es que tal formulación está íntimamente ligada al modo de hacer de los talleres comarcanos, encargados de abastecer el mercado de la devoción, cubriendo las necesidades básicas del culto en comunidades cuya escasa entidad demográfica y limitados recursos materiales corren parejos a su nivel de exigencia.

A juzgar por la producción que puede serle adjudicada (titulares de Folguerajú, Llamas del Mouro, etcétera), este obrador gozó de reconocido prestigio en la zona, conjugando a su modo soluciones de muy variado signo y procedencia. En líneas generales, retoma, o mantiene, ciertos rasgos definitorios que sintonizan con la estética propia del primer gótico vernáculo. No cabe, sin embargo, suponer que tales afinidades de estilo sean fruto de un intencionado ejercicio retrospectivo, sino más bien de las propias condiciones del encargo o de las limitaciones técnicas del artesano.

Sin lugar, pues, para ejercicios de estilo, se evidencia una palmaria tosquedad en el tratamiento, sucinto y convencional, del plegado de los paños, tal como se ve en los pliegues tabulares del ruedo de la túnica, rozagante. A la par, la imagen mariana muestra ciertos elementos expresivos característicos de la estética románica, tales como la macrocefalia, el óvalo facial masivo, los saltones ojos almendrados o las manos sobredimensionadas (con el antebrazo de la diestra perdido).

Caracterizada como juvenil doncella, María aparece coronada y *en cabellos.* La general tosquedad de la talla queda en cierto modo atenuada por el semblante risueño y jovial de ambos. Sentada sobre el tradicional banquillo bajo, con sus laterales decorados con sencillo molduraje, la posición del Niño, también sedente, no es tampoco de estricta axialidad, quedando levemente desplazado hacia la izquierda.

Como para el caso de otras tantas imágenes marianas, ésta habrá llegado hasta nosotros gracias a la situación periférica y la precariedad de su comunidad, que, no alcanzando a sustituirla por otra de nuevo cuño, optó por convertirla en vestidera. Según los datos extraídos en el curso de la intervención, tanto su actual policromía (de mediana calidad en los detalles) como el trazado del escote redondo, ajustado al cuello (ejemplo claro de rectificación crítica), serían fruto de un repinte histórico.

La talla de la Maternidad antes del proceso de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.



San Pedro

Al modo habitual durante los siglos góticos, San Pedro aparece caracterizado como Sumo Pontífice. Revestido, pues, de pontifical, el Príncipe de los Apóstoles bendice con la diestra (mutilada en parte), al tiempo que en la mano contraria empuña la sobredimensionada llave (asimismo incompleta) que le sirve como símbolo parlante. Como corresponde a su dignidad, el santo viene tocado con la tiara papal, símbolo del poder espiritual y temporal que detenta el romano pontífice. Tal como ha llegado a nosotros, el capirote se decora con una triple franja dorada que, probablemente, estuvo enriquecida en su día con otras tantas coronillas, metálicas y de sección decreciente en altura.

Manufacturada, sin duda, por algún taller cercano al que ejecutó la Maternidad conservada en esta misma capilla, la efigie recupera patrones representativos propios del Románico, siendo claramente perceptible ese regusto arcaizante que ha inducido a error a la hora de su datación. Por ello se hace preciso insistir en que tales obradores se mueven en coordenadas no siempre homologables con las soluciones puestas en circulación por la corriente principal del estilo. Condicionantes de todo tipo (principalmente de índole económica) determinan una gramática visual menos elaborada y efectista, que apuesta por soluciones propias, versionando con desigual acierto prototipos de *gama alta,* habituales en circuitos más selectos.

Continuando con el análisis formal de la obra, ésta revela una factura que, sin ser descuidada o torpe, presta una limitada atención al tratamiento de las prendas y los complementos. En general, y salvo el tratamiento del rostro, fuertemente caracterizado, la talla denota escasa plasticidad, con un relieve aplanado, lo que le confiere un aspecto poco lucido, con texturas y plegados que se resuelven de forma expeditiva y sumaria. En cambio, su clara tendencia a la estilización hace que, a pesar de su corto canon (cinco cabezas), la figura no resulte en absoluto rechoncha ni pesada.

De otra parte, cabe destacar que la pieza tiene el valor añadido de contar con una serie de detalles que, combinados entre sí, cobran carácter propio. Éste es el caso de la cascada de pliegues en "V" que surcan el frente de la casulla, con su vértice potenciado por medio de una escotadura (o *vertedera)* central. Otro tanto cabe decir de los extremos colgantes del manto, cuyo peculiar zigzagueo escalonado veremos repetirse en un sinnúmero de piezas, repartidas por los concejos limítrofes.



La talla de San Pedro antes del proceso de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Santa Ana Triple

- ***Soporte***

  Talla realizada en madera de nogal *(Junglans regia l.),* constituida por al menos ocho piezas. Actualmente se conservan tres originales: una principal donde se tallan Santa Ana y la Virgen, otra para el Niño (excepto su brazo derecho), mano derecha de la Virgen y dedos de la mano izquierda de Santa Ana, y una tercera que constituye el listón izquierdo del respaldo del trono; algunas desaparecidas: las que constituían el respaldo de dicho trono; y otras tres repuestas en una intervención anterior: mano izquierda y pliegue de la manga derecha de la Virgen, y brazo derecho del Niño. Sus dimensiones son 89 x 40 x 33 cm.

  Presentaba proliferación de hongos de pudrición, mohos y microorganismos, y ataque de larvas de insectos xilófagos de la familia de los líctidos (*Lyctus brunneus*) y los *anobium (Anobium punctatum)*. También se observaban mutilaciones y agrietamientos en el soporte, los más im-

portantes en la mano izquierda de Santa Ana, en el brazo izquierdo de la Virgen y en la zona inferior de la talla, a ambos lados de la misma.

Los ensambles de las nuevas piezas se refuerzan con piezas de lino encoladas con cola animal. Con el paso del tiempo se introducen (de forma poco adecuada) varios clavos de hierro en dichas uniones, los cuales se conservan actualmente oxidados y semideformados.

En otro sentido, se observaban numerosos golpes e incisiones repartidos por toda la superficie.

- ***Policromía***

Si bien cuando la talla entró en el estudio se encontraba policromada, pudo demostrarse que originalmente no lo fue; las estratigrafías realizadas, presentes en el estudio analítico realizado por el laboratorio Arte-Lab de Madrid, evidencian la existencia en algunas zonas de hasta ocho capas superpuestas. Centrándose en la primera (en contacto directo con el soporte) pueden hacerse las siguientes reflexiones, que llevan a descartarla como policromía original:

- La técnica de ejecución llevada a cabo, aplicando directamente la pintura sobre la madera, no tiene nada que ver con las realizaciones de la época. En ellas siempre se aplicaba una capa de preparación compuesta por algún derivado de la cal y colas animales, y sobre ella se desarrollaba la policromía en sus diferentes técnicas.
- En pliegues inferiores y zonas de difícil acceso no se aprecia la existencia de esta capa.
- Entre la espalda del Niño, tallada en una de las piezas originales que se conservan, y la mano izquierda de la Virgen, repuesta posteriormente y claveteada a la espalda, no se observan restos de ésta ni de otra policromía.
- Los lienzos de lino adheridos con cola animal, y colocados en una primitiva restauración para reforzar los ensambles de las piezas repuestas, están impregnados por la policromía a estudio, pudiendo comprobarse que al levantarlos obtenemos la madera en superficie, sin restos de ésta u otra capa de preparación o color, tanto en la madera nueva como en la original.
- Encontramos restos de esta policromía obturando los orificios de salida de los insectos xilófagos.



La talla de Santa Ana antes del proceso de conservación. Foto: Luis Suárez Saro.



Detalle de la talla antes de comenzar el tratamiento. Foto: Luis Suárez Saro.

- ***Capa de protección***
  Carece.

- ***Estrato superficial***
  Con el tiempo se ha depositado sobre la talla un estrato superficial de tinte negruzco, constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, telarañas, excrementos de insecto y ave, etcétera).



Estado final tras la reintegración cromática de las piezas no originales y de la aplicación de la capa de protección. Foto: Luis Suárez Saro.

Detalle de las pruebas de limpieza y estudio de los repintes de la talla. Foto: Luis Suárez Saro.



Maternidad y San Pedro

- ***Soporte***

Tallas realizadas en madera de aliso *(Alnus glutinosa gärtn.),* constituidas por dos piezas. Actualmente se conservan las principales, donde se tallan la Virgen y el Niño y San Pedro, y han desaparecido las que formaban la mano derecha de la Virgen y la llave del santo (hoy sustituida parcialmente). Sus dimensiones son 58 x 19 x 14 cm y 56 x 13 x 11 cm, respectivamente.

Presentaban, como la anterior imagen, proliferación de hongos de pudrición, mohos y microorganismos, y un importantísimo ataque de larvas de insectos xilófagos de la familia de los líctidos *(Lyctus brunneus)* y los *anobium (Anobium punctatum),* que en el caso de la Maternidad habían "desintegrado" parte de la corona, la mano derecha del Niño y, probablemente, la desaparecida mano de la Virgen y los dedos de la mano izquierda de San Pedro.

La primera no presentaba agrietamientos en el soporte; San Pedro, por el contrario, tenía uno localizado en la zona inferior central, y tanto en una como en otra se observaban numerosos golpes e incisiones repartidos por la superficie.

- ***Policromía***

Originalmente fueron policromados con pigmentos aglutinados al aceite en las carnaciones y estofados al temple sobre láminas de oro el resto, previo un estucado con yeso y cola de origen animal del soporte y aplicación del bol en las zonas que iban a ser doradas. En algún momento de su historia vuelven a ser policromados, con la misma técnica y criterio, como demuestran las estratigrafías, siendo las calidades de ambas policromías muy similares. Ya en el siglo XX vuelven a ser repintados íntegramente, en esta ocasión con pinturas industriales de muy pobre calidad, técnica y estéticamente.



▲ *Recuperación de la policromía original en superficie. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Consolidación del soporte por inyección. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Proceso de limpieza y eliminación de repintes, detalle. Foto: Luis Suárez Saro.*

Su estado de conservación era pésimo; la descomposición de las capas de preparación había provocado importantes pérdidas de policromía y una generalizada falta de adhesividad de la que aún se conservaba. El soporte presentaba inminente riesgo de nuevas pérdidas y desprendimientos. Las pérdidas son consecuencia también de golpes, incisiones y rozaduras recibidos durante su manipulación en traslados y/o procesiones. Los últimos repintes ocultaban en gran medida dichas pérdidas.

- *Capa de protección*
  Carecen.
- *Estrato superficial*
  Con el tiempo se había depositado sobre las tallas un estrato superficial de tinte negruzco, constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, telarañas, excrementos de insecto y ave, etcétera).

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Análisis físico-químicos

Para la identificación de los materiales constitutivos de las tallas, su estado de conservación y las técnicas empleadas. A partir de ellos se perfilaron los criterios y la metodología de la intervención.

Desinfección y desinsectación de las tallas

Mediante la aplicación por inyección de Corpol, formulado en base al 1% p/v gamma, hexaclorociclohexano con una pureza del isómero gamma superior al 99,5%, que actúa como insecticida de gran persistencia. Como fungicida, lleva incorporado TBTO al 1,5% p/v. Posteriormente, las tallas se introducen dentro de una cámara herméticamente cerrada bajo los efectos del mismo producto, por espacio de un mes.



▲ *Estado de la policromía antes de comenzar el tratamiento. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Proceso de limpieza y eliminación de repintes, detalle. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Talla de la Maternidad tras el tratamiento. Foto: Luis Suárez Saro.*

Sentado de los oros y policromía; regeneración de las capas de preparación
Se realiza en las tallas de la Maternidad y San Pedro, aplicando mecánicamente con pincel Acril AC-33 rebajado en agua desmineralizada, según el estado de conservación de los estratos, en las diferentes zonas de las tallas.

Eliminación de elementos metálicos no originales
En Santa Ana.

Consolidación del soporte
Mediante la inyección de Paraloid B-72 al 8%, 12% y 16% en tolueno químicamente puro.

Eliminación del estrato superficial
En dos fases, una mecánicamente, con aspirador y bisturí, y otra mediante la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en White Spirit.

Eliminación de los repintes
La talla de Santa Ana se "decapa" por inmersión en disolventes químicos no abrasivos para la madera soporte. Los restos incrustados entre las fibras de la madera se retiraron mecánicamente con bisturí.

En el caso de la Maternidad y San Pedro se fueron eliminando con DAN (dimetil-formamida, acetato de amilo y nitrocelulósico) en diferentes proporciones, aplicado con hisopos de algodón.

Reintegración neutra y reversible de las lagunas de policromía que, llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de las tallas
Empleando acuarelas y pigmentos Maimeri, materiales 100% estables y reversibles.

Protección de las tallas contra los efectos de agentes externos
En Santa Ana, barniz satinado e incoloro a poro abierto de Xylacel.

En la Maternidad y San Pedro, mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

Texto realizado a partir del informe final de la intervención realizada por Luis Suárez Saro.



▲ *Proceso de limpieza y eliminación de repintes. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Estado final de la talla tras el proceso de conservación, detalle. Foto: Luis Suárez Saro.*

En la página siguiente, talla de San Pedro tras el proceso de conservación. Foto: Luis Suárez Saro. ▸

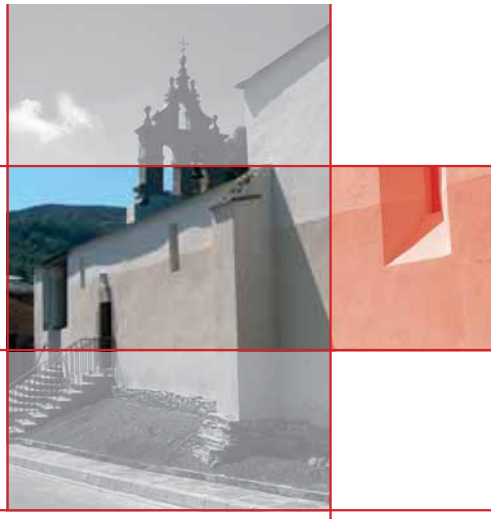


Imágenes de la Capilla
de Rañadorio



IGLESIA DE SANTA EUFEMIA

VILLANUEVA DE OSCOS



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural en 2002 y 2003
- Inversión total: 178.142,03 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Francisco Javier Mazón Ramos
- Dirección de ejecución: Juan José Cáceres Suárez
- Empresa contratista: MC, Conservación y Restauración, S. L.

RESEÑA HISTÓRICA

Situada en el lugar del mismo nombre, la Iglesia de Santa Eufemia fue erigida entre los siglos XVII y XVIII. Se trata de una construcción de estilo barroco popular de planta rectangular y cabecera plana, formada por nave, presbiterio destacado en altura, sacristía adosada a la cabecera y pórtico a los pies.

Asentada sobre un escalón artificial en la pendiente del terreno, para su construcción se utilizó mampostería de cuarcita y pizarra revocada y pintada; el sillar, bien labrado, se utiliza en partes comprometidas arquitectónicamente y en la composición de la espadaña barroca, de tres huecos, rematada con volutas y pináculos.

La cubierta —a cuatro aguas en el presbiterio, a dos en la nave y a tres en el pórtico y la sacristía— se resuelve, como es común en la zona, con lajas de pizarra de corte rústico, clavadas al enlatado. En las armaduras, de parhilera con tirantes en la nave y de cabios sobre aguilones en el presbiterio, se observa una ejecución esmerada; en ella destacan las ménsulas de madera, talladas con motivos antropomórficos y fitomórficos, acopladas en los durmientes de la nave y en el florón que oculta el encuentro de los aguilones en el presbiterio.

Al interior, pavimentado con lajas de pizarra de grandes dimensiones, se accede a través de dos puertas adinteladas, abiertas en el imafronte y en la fachada sur de la nave; el tránsito entre este espacio y el presbiterio, entarimado, se efectúa mediante arco de triunfo, de medio punto, sobre pilastras impostadas, reforzado exteriormente con contrafuertes; desde el presbiterio se accede a la sacristía.

La iluminación, equilibrada en la nave, se concentra en el presbiterio al penetrar a través de dos ventanas rasgadas, con derrame interior y exterior, abiertas en los muros norte y sur.

La Iglesia de Santa Eufemia alberga un retablo de interés, y la imaginería, que hasta 1976 se conservaba íntegra, ha desaparecido. Entre las tallas destacaba una de San Roque, santo de gran devoción en la antigua parroquia de Santa Eufemia. La campana está fechada en 1863.

Foto: F. Javier Mazón Ramos.

Vista exterior del templo antes de la restauración. Foto: F. Javier Mazón Ramos.



RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

El estado general del edificio era de abandono, y su aspecto, de ruina. La cubierta se hallaba derrumbada en su totalidad en el presbiterio, y en gran parte de la nave y la sacristía. En el pórtico se conservaba muy deteriorada.

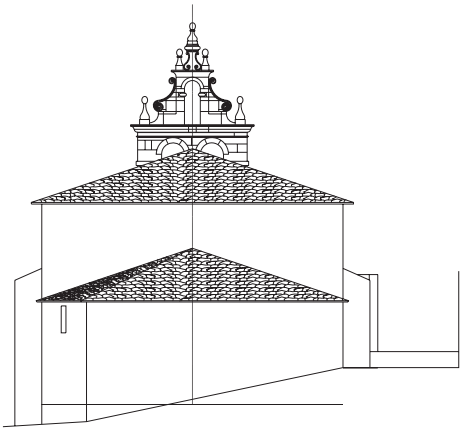
Los muros de mampostería, en aceptable buen estado, presentaban grietas verticales en diversos puntos de fábrica y deformación debida a esfuerzos horizontales del arco triunfal, con aperturas en la clave y desplomes en los muros y contrafuertes próximos a los estribos. La sillería, empleada en la espadaña y en los huecos de acceso, se encontraba en buen estado, siendo solamente necesaria la reposición de algunas piezas.

Los revocos exteriores se habían desprendido en su mayor parte, y donde permanecían, estaban muy deteriorados, al igual que los interiores pintados. Sin embargo, el suelo, de losas irregulares de carácter más bien modesto, se conservaba en buen estado.

Los retablos y otros elementos de mobiliario se encontraban muy dañados por la exposición a la intemperie. Las carpinterías de puertas y ventanas, de baja calidad, también presentaban un gran deterioro.

El acceso a la iglesia estaba invadido de vegetación silvestre y con movimientos de tierra que habían descalzado las escaleras de entrada.

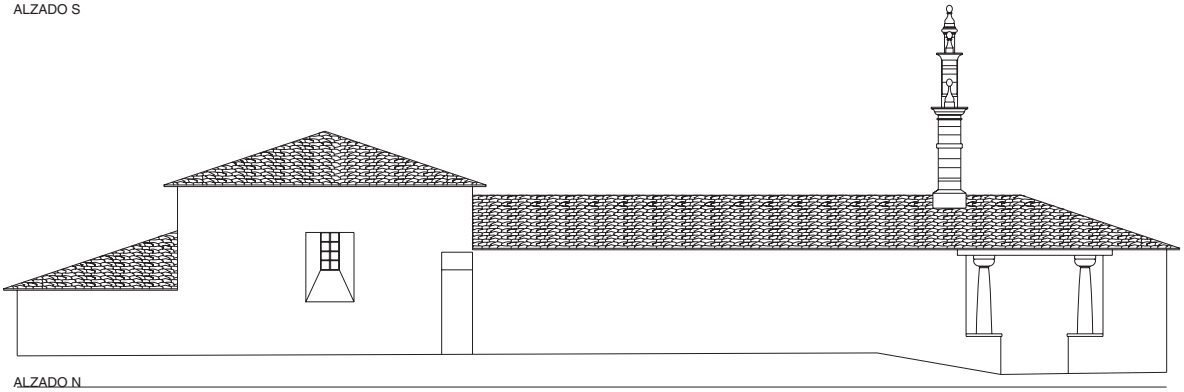
El hecho de que el edificio se hubiera mantenido en buen estado hasta tiempos recientes aconsejaba que la intervención restauradora se dirigiese a recuperar la fisonomía conocida, introduciendo



ALZADO E



ALZADO S



ALZADO N

variaciones únicamente en aquellos puntos donde, antes de su ruina, se apreciasen claras diferencias. Por ello se buscó la reparación o reconstrucción similar a lo anterior de obras de fábrica, revestimiento de paramentos y suelos, carpinterías y tejado. En el caso de los muros de mampostería de la nave y el presbiterio se procuró limitar las deformaciones causadas por los empujes laterales del arco triunfal y por el asentamiento general de los muros.

La estructura de cubierta proyectada, de formalización distinta a la existente, facilitó una recepción más unitaria del espacio interior, tomando el trazado del arco triunfal como directriz del diseño de sus elementos principales, para así evitar el efecto discordante de superposición de elementos que causaba la baja ubicación de las cerchas de la estructura antigua. Para la cobertura se utilizaron losas de pizarra, con aprovechamiento de las existentes que se encontraban en buen estado.

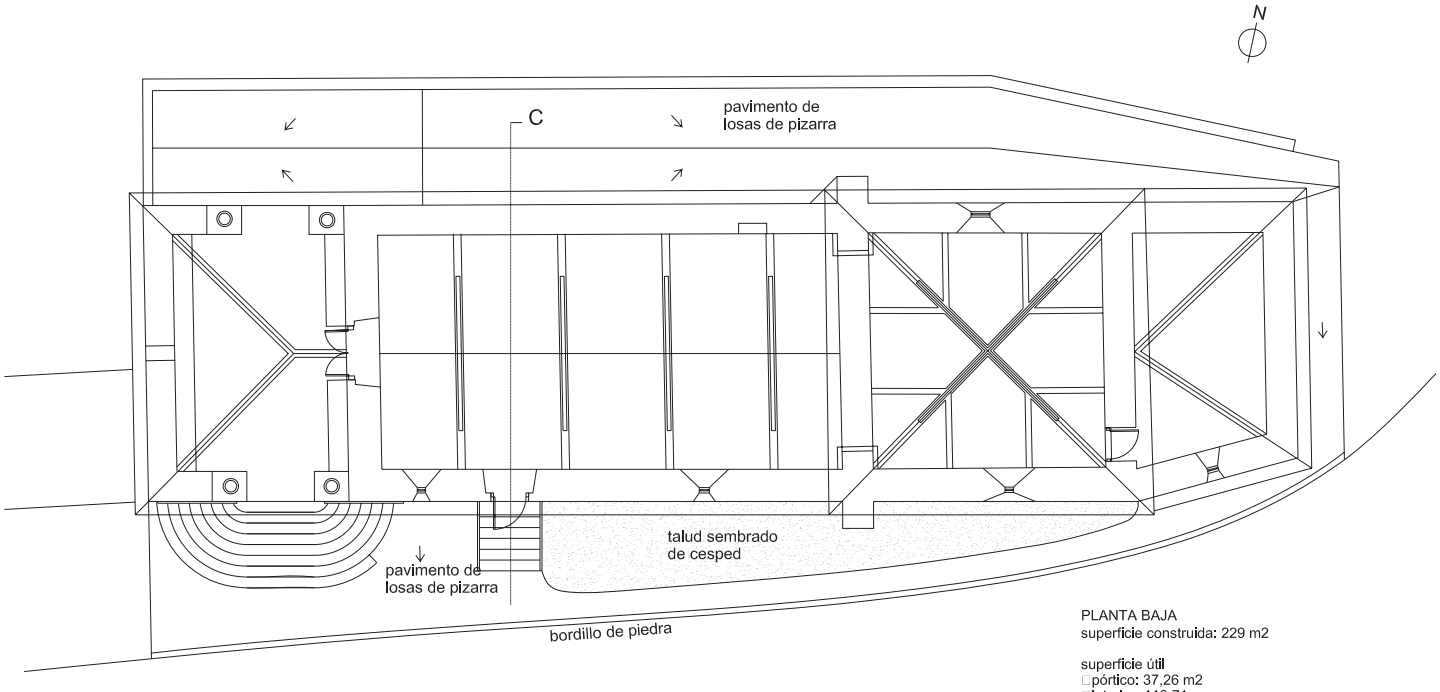
En los huecos de paso al pórtico se encontraban unas bases que parecían haber alojado unas columnas que enmarcaban el acceso, por lo que para reconstruir el probable aspecto original se colocaron unas nuevas, de diseño sencillo, en correspondencia con la austeridad que caracteriza al conjunto del edificio.

El entorno inmediato requirió obras de urbanización. Para ello se reconstruyó el muro de contención situado al norte de la iglesia, se pavimentaron las aceras con losas de pizarra y se arreglaron las escaleras de acceso al templo.

Texto realizado a partir del proyecto básico y de ejecución redactado por Francisco Javier Mazón Ramos.



ALZADO O



PLANTA BAJA
superficie construida: 229 m2

superficie útil
- pórtico: 37,26 m2
- interior: 113,71
- sacristía: 19,21 m2
- total: 170,18 m2

superficie urbanizada: 181 m2

Planos: F. Javier Mazón Ramos.



Interior del templo antes de la intervención.
Fotos: F. Javier Mazón Ramos.





▲ *Obras en el interior de la iglesia.*
Foto: F. Javier Mazón Ramos.



▲ *Obras en la cubierta.*
Foto: F. Javier Mazón Ramos.





◀ *Detalle del interior del templo una vez restaurado.*
Foto: F. Javier Mazón Ramos.

▲ *Interior de la iglesia finalizada la intervención.*
Foto: F. Javier Mazón Ramos.



IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE BEDRIÑANA

VILLAVICIOSA



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre 2004 y 2005
- Inversión total: 381.706 euros
- Arquitecta redactora del proyecto y directora de obra: Nieves Ruiz Fernández
- Dirección de ejecución: Eduardo Bárzana Coca
- Autora informe sobre las pinturas murales: Magdalena Aguirregomezcorta Soler
- Evaluación de los materiales constructivos: GEA, Asesoría Geológica
- Historiadora del Arte: Rosalía Pérez
- Arqueóloga responsable del seguimiento de las obras: Alicia García Fernández
- Levantamiento fotogramétrico: Metria Digital, S. L.
- Empresa contratista: UTE Ceyd-Decoraciones Esfer

RESEÑA HISTÓRICA

La Iglesia de San Andrés de Bedriñana, declarada Bien de Interés Cultural en 1931, es un templo de una sola nave, espadaña a los pies y cabecera precedida de un arco de triunfo. En el lado septentrional tiene añadidas dos capillas del siglo XVII. En el lado meridional, en comunicación con el cabildo y la cabecera, se localiza la sacristía, pieza reconstruida en diferentes momentos. El cabildo rodea el edificio en sus lados meridional y occidental, ocultando las dos entradas al templo. Otro añadido externo es la tapia del cementerio, que envuelve la cabecera del edificio e incluso sirve de ubicación de lápidas funerarias.

La nave y el cabildo tienen cubierta de madera machihembrada y teja, siendo la techumbre de la nave a dos aguas con la viguería al descubierto. La capilla mayor, a la que precede un arco de triunfo con doble arcada de medio punto, está cubierta por bóveda de arista. Se utiliza el mismo tipo de cubierta para las dos capillas añadidas del lado norte.

En el interior quedan escasos restos de arte mueble, ninguno de ellos original, al haber sufrido un incendio durante la contienda civil. La zona de la tribuna en el interior del templo, lado occidental, está realizada con barrotillo de madera de manera tradicional.

Tanto el cabildo como la propia iglesia están enlosados con piedras de distinta época, muchas de ellas numeradas, señal de un anterior uso como enterramiento, en especial en la nave.

Foto: Esfer.



Enterramientos hallados en el interior del templo. Foto: Esfer.

Los resultados de la excavación arqueológica y la información recuperada en el transcurso del seguimiento y control de las labores de restauración de la Iglesia de San Andrés de Bedriñana permiten establecer una evolución temporal y constructiva de este templo. Se ha confirmado la fundación altomedieval del templo, pudiendo concretarse su configuración original. No se descarta que pudieran conservarse otros elementos originales de la estructura, quizás enmascarados por la pintura y revocos interiores del templo. En concreto, en el lienzo norte se aprecia cierta irregularidad en la fábrica que podría corresponder a un vano cegado similar a las ventanas bíforas ya conocidas.

Período altomedieval

El templo de San Andrés se construye como una iglesia de planta rectangular, de una sola nave y cabecera única de testero recto, orientado al Este. La nave presenta una anchura de 5,44 m de ancho y una longitud de 9,07 m en la pared norte (original).

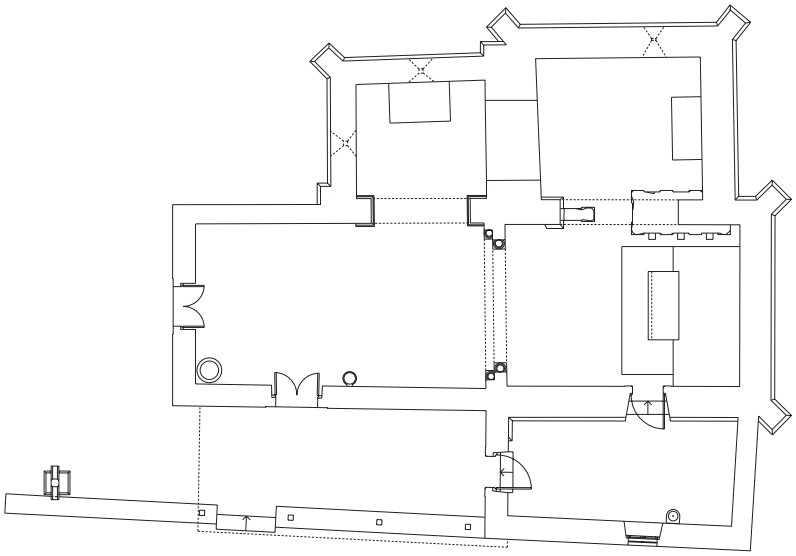
La excavación arqueológica ha permitido documentar los restos del muro este del ábside original, del que se conserva la cimentación de 0,80/0,90 m de ancho. La estructura de la cabecera tendría una planta ligeramente rectangular, de unos 4 m de largo (o 3, si tomamos como referencia la cara interna del muro), siendo ligeramente más estrecha que la propia nave.

El tipo de aparejo empleado coincide con el observado en la fábrica original de los muros de la nave.

En este período se realizan las primeras inhumaciones, localizadas en el espacio interior del ábside. Corresponden a enterramientos infantiles, en tumbas sencillas excavadas en el sustrato geológico.

El resultado de la datación radiocarbónica de la inhumación número 14 aporta una fecha del siglo IX d. C., confirmando así el uso de la necrópolis y la construcción del templo en este periodo.

Respecto a la estructura vista de la iglesia, se aprecia que la fábrica original se conserva en los muros norte, sur y oeste de la nave, en los que se mantienen in situ cuatro ventanas bíforas. La ménsula situada en el lado norte de la fachada se halla en posición original; en posición simétrica se conserva otra ménsula con la parte saliente rota. Dos más se encuentran reutiliza-



Planos:Nieves Ruiz Fernández.

das en la ventana sur del ábside barroco. Un fragmento se encontró en la bóveda de la Capilla Sorbías y otro en el imafronte, reutilizado para apoyo del entramado de madera del cabildo. En total, seis ménsulas, presuntamente colocadas en las esquinas de la nave y el ábside.

También son elementos originales la puerta occidental, construida con dintel y jambas monolíticas, carentes de decoración, y la celosía de la fachada, que quizás inicialmente estuviera situada sobre el doble dintel de la puerta y habría sido reubicada en el hastial (situación que ocupa en la actualidad), posiblemente en el momento de la construcción de la espadaña.

Siglos XII-XIII

En esta época se produce la reforma de la cabecera con la construcción del arco de triunfo. En el lado sur de la nave se abre una puerta sencilla, de arco de medio punto.

La continuidad de uso en el espacio funerario está representada por los restos conservados de varias tumbas de lajas, localizadas tanto en el interior del templo como en la necrópolis exterior.

Siglo XVII

En este siglo se produce la demolición de la cabecera original, sustituida por un nuevo ábside. Arqueológicamente se constata el arrasamiento del antiguo testero, prácticamente hasta el nivel de cimentación.



Durante esta reforma, algunos elementos constructivos de la iglesia original fueron integrados en la fábrica barroca. Así ocurre en la ventana situada en el lienzo sur de la Capilla Mayor. Se trata de un vano rectangular con derrame exterior que utiliza como piezas inferior y superior dos de las ménsulas prerrománicas, a las que se da talla abocinada.

Siglos XVII-XVIII

Se conoce la fecha de construcción, en el año 1671, de la Capilla Valdés Sorbías, situada anexa al lado norte de la cabecera barroca. Poco después se añadirá, también en el lado norte de la nave, una capilla lateral de menores dimensiones (la conexión entre ambas capillas se realiza en el año 1924).

La mayor parte de las inhumaciones documentadas en el interior de la iglesia, formadas por tumbas construidas con muretes sencillos de mampostería, corresponden a esta etapa.

Siglo XVIII

En el año 1728 se construye el cabildo sur de la iglesia, insertando en el muro de la nave tres ménsulas para sustentar su cubierta, que deja oculta la parte superior de las ventanas prerrománicas.

Posiblemente en los siglos XVII-XVIII se construye la espadaña de la iglesia, siendo éste el momento en que la celosía del imafronte se traslada al nuevo muro sobre la fachada. Quizás en este mismo periodo, sin que sea posible concretar su fecha, se produciría la apertura de un vano de acceso al coro desde la fachada principal del templo.

En el registro arqueológico, corresponde a esta etapa el vaciado de las inhumaciones existentes en el interior de la iglesia para proceder a su depósito en el osario excavado en el cabildo sur, estando fechada esta remoción en el año 1761.

Siglo XIX

Durante esta etapa se producen algunos cambios en la estructura del edificio, tales como la construcción del cabildo occidental, en el año 1821, y la edificación de la sacristía, anexa al lado sur del ábside, en 1851. Quizás en este periodo pudieron realizarse todavía algunas inhumaciones en el interior del templo.

Obra ajimeces y puerta románica.
Foto: GEA, Asesoría Geológica.





Entorno del templo antes de la intervención. Foto: Esfer.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Con anterioridad a las obras de restauración, la iglesia de Bedriñana presentaba las siguientes patologías:

- Cimentación: el hundimiento observado en el lateral sur del cabildo parecía no tener relación con las características mecánicas del suelo, pudiendo deberse a defectos superficiales del relleno.
- Estructura: siendo el estado general de la fábrica satisfactorio, se detectaron determinadas patologías en diversos elementos constructivos, como alguna fisura apreciada en las bóvedas de las capillas.
- Cubierta: en general, la situación de las cubiertas era buena, sin que se detectasen deformaciones o hundimientos que hiciesen dudar de su estabilidad. Se observaba una deformación en el tillado del cabildo, por el lado sur, y el apeo mediante un puntal metálico en el lado oeste, al pie del imafronte.
- Infiltraciones de agua: la cubierta no era estanca. Había humedades en el tablero de madera de la nave y en las bóvedas, debidas a infiltraciones de agua. Había humedad en la base de los muros de las capillas proveniente del terreno.
- La imagen del templo, con un cúmulo de agregaciones sobre la nave primitiva, no permitía percibir adecuadamente sus valores formales. En el interior, las sucesivas capas de revocos y pinturas habían terminado por igualar los distintos tipos de paramento, lo que conducía a una percepción confusa de las partes originales y las añadidas.

  La reciente elevación del presbiterio perjudicaba la contemplación del trabajo escultórico del sepulcro. El diseño del altar y el tipo de piedra con el que estaba construido no guardaban la armonía debida con el resto del conjunto.

La restauración se fundamentó en el hecho de considerar que el templo de Bedriñana había adquirido su forma definitoria básica en el siglo XVIII, integrado por la nave, la cabecera y las capillas. Los elementos restantes, la sacristía y el cabildo, tienen un carácter accesorio y han venido transformándose desde esa fecha hasta la actualidad. El cabildo, que en el momento anterior a la restauración se agregaba al templo por el sur y el oeste, es el elemento que, por ser de construcción más débil y de funcionalidad aleato-

Exterior del templo una vez finalizada la obra. Foto: Esfer.



ria, ha ido adquiriendo configuraciones más variadas, probablemente a partir de un sencillo pórtico abierto, hasta alcanzar la versión más contundente, que era la que presentaba en ese momento previo y que se relacionaba con el uso de ese espacio como escuela pública. Otras actuaciones, como la agregación de un trastero y la fusión de las cubiertas de la cabecera y las capillas, habían terminado por caracterizar el inmueble en una versión doméstica, rústica, muy lejana de su significado auténtico.

La intervención ahora acometida tuvo por objeto mejorar la percepción de los valores histórico y arquitectónico del conjunto, propiciando el disfrute de los valiosos elementos originales y de las agregaciones históricas de calidad, reduciendo el efecto de los añadidos mediocres que ocultaban el auténtico valor del inmueble.

Así, se procedió a eliminar el trastero y el cabildo adosado al imafronte. El entramado de cubierta de este elemento impedía la contemplación de un conjunto de gran valor que integraba elementos originales del hastial primitivo (jambas y dintel monolíticos de la puerta, la ménsula de tipo Santullano) y la celosía en una composición armónica unitaria presidida por la espadaña.

También se suprimió la parte del cabildo utilizada antiguamente como escuela, añadido a la iglesia por el Sur. En este caso, la carrera de madera adosada al muro ocultaba parte de los ajimeces. Se sustituyó por un nuevo pórtico abierto que apoya en una carrera de menor tamaño, colocada más arriba, bajo el tejaroz.

El suelo de losas de piedra del cabildo, que sufría hundimientos, faltas y roturas, se levantó para introducir una base de encachado y arena, reponiéndose finalmente las losas en su anterior posición, completando las faltas y sustituyendo las piedras rotas con piedra de las mismas características.

Se corrigió la inoportuna fusión de la cubierta de la cabecera con la de la capilla pequeña del norte, que producía el ocultamiento de la cornisa de la primera. Se independizaron las cubiertas, haciendo patente la individualidad de los volúmenes.

Se restituyeron los parteluces de los ajimeces, perdidos en las cuatro ventanas que se conservaban. Su falta se percibía como un defecto grave en elementos tan importantes. Los nuevos parteluces se labraron en piedra similar a la de las ventanas, marcadas con una señal que indica la restitución.





Vista aérea del templo antes y después de la intervención. Fotos: Esfer.

Se combatió la presencia de humedad en los muros que recaen al camino del norte con la pavimentación exterior, que se niveló para evitar la acumulación de aguas y tierra húmeda al pie de los muros.

El desnivel existente entre el pórtico y el camino se salvó con peldaños enterizos de piedra caliza. La explanada exterior se pavimentó de piedra.

En el interior se desmontó la tribuna, añadida en época moderna, para recuperar la versión original del espacio de la nave.

ESTUDIOS PETROLÓGICOS

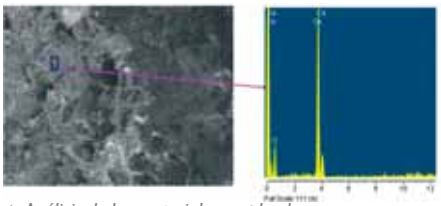
La empresa GEA, Asesoría Geológica realizó en el transcurso de las obras de restauración del templo de Bedriñana un análisis de los materiales empleados en la fábrica del templo, del que se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- En la fábrica exterior del templo se emplean de manera indistinta tres morteros diferenciados entre lajas de caliza negra.
- Parece deducirse que han sido aplicados en un parecido momento histórico, debido a las siguientes razones:
  - Su localización aparentemente arbitraria, no ligada a determinadas posiciones espaciales o funcionales. No parece que derrumbamientos parciales hayan ocasionado el levantamiento de parte de las fábricas, con uno u otro mortero, ya que unas veces los tramos de fábrica de cada mortero están por arriba y otras veces, por debajo.
  - Apenas se superponen o recubren uno a otro.
  - Afectan a todo el espesor de la fábrica donde están aplicados.
- Los morteros son ligeramente diferentes entre sí, pero los tres son de elaboración tradicional, a base de cal y áridos.
- Por sus características y elaboración tradicional, no parecen morteros que hayan sido elaborados en restauraciones recientes.

Conforme a estas conclusiones, se decidió no dar a estos morteros un tratamiento diferenciado durante las obras de restauración del templo.

Texto realizado a partir de la memoria histórica redactada por Rosalía Pérez, del proyecto básico y de ejecución redactado por Nieves Ruiz Fernández y del estudio realizado por GEA, Asesoría Geológica.





Análisis de los materiales empleados en la fábrica del templo. Fotos: GEA, Asesoría Geológica.



El templo de San Andrés de Bedriñana, después y antes de la actuación. Fotos: Esfer







Arriba, desarrollo de las obras en la piedra del cabildo.
A la derecha, arriba, cabildo tras la restauracion.
A la derecha, abajo, cabildo antes de la restauración.
Fotos: Esfer.



RESTAURACIÓN DE LOS PARAMENTOS INTERIORES

Finalizados los trabajos de restauración del edificio comenzaron las pruebas de eliminación de estratos en los muros interiores de la iglesia de San Andrés de Bedriñana (Villaviciosa).

En un estudio anterior se analizó la composición y textura de diversas capas de pinturas, enlucidos y morteros. Entre varios rojos se habían detectado colorantes tradicionales cuyo material pigmentante básico son las arcillas ferruginosas, por ejemplo en las catas C-14 (cruz en la pared sur de la nave), C-20 (parte inferior de la pared norte de la nave) y C-31 (pared este del ábside) lo que podría hacer pensar que son de la misma época. El color rojo de la capilla barroca (C-48) mostraba una composición muy diferente a todas las demás, a base de cinabrio, también de uso tradicional. En C-31 bajo diversos estratos superficiales se comprobó la superposición de tres capas pictóricas. En la exterior predominaba un dibujo con líneas marrones y rojos sobre un sustrato ocre, cuyos componentes a base de cal y arcillas muy ferruginosas presentaban restos de plomo y trazas de titanio. Bajo esta capa se encontraron restos de lo que parece un sillar de color rojo asalmonado(color que, antes de ser analizado, parecía repetirse en un roleo localizado en la capilla de los Valdés). Tras los resultados obtenidos en los análisis se comprobó que sus componentes eran diferentes. En la muestra de color rojo asalmonado obtenida de la pared del altar (C-31) predominaba cal con muy poco hierro, mientras que en el roleo de la capilla (C-48) el componente era cal margosa con sulfuro de mercurio, seguramente cinabrio.

Analizados nuevamente los componentes pictóricos de la cata C-14 dieron como resultado arcillas ferruginosas y restos de titanio, material moderno que hacía descartar la antigüedad de las pinturas.

La pared Norte de la nave, debido a un incendio producido durante la contienda civil, tenía las capas de pintura y enlucidos totalmente calcinadas, por lo que era imposible encontrar un paralelismo con los estratos hallados en la pared Sur, exceptuando una de las capas pictóricas más modernas que apareció en C-19 (pared norte de la nave) representando un zócalo de color marrón que se repitió en la cata C-9 y C-15 de la pared sur.

A pesar de la pérdida de policromía, en la parte inferior se consiguió una muestra de color rojizo que tras analizarla dió como resultado cal margosa con abundantes arcillas ferruginosas, componente obtenido también en C-14, siendo este el único dato que se pudo verificar de este lado de la nave. Otra coincidencia entre ambas muestras fue la presencia leve de trazas de titanio.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Como actuación preventiva primordial y necesaria, la iglesia fue reparada antes de iniciar la intervención de las pinturas.

Encalado general

La aplicación de capas de cal sobre las pinturas murales fue un procedimiento de reforma habitual en edificios cuyo soporte arquitectónico se iba deteriorando. Este tipo de intervenciones responden a diferentes supuestos: motivos higiénicos (en épocas de epidemias), cambios de gusto (funcional o estético), saneamiento y reforma (de paramentos degradados o alterados), etc. El encalado, lejos de ser destructivo, crea una capa protectora que permite la conservación de la decoración pintada, aunque de un modo completamente involuntario.

En este caso, la pintura se encontraba oculta bajo numerosas capas de cal. En pequeñas zonas dichas capas se habían desprendido evidenciando la existencia de una posible decoración mural, que había sido constatada mediante la realización de catas.

Elaboración de catas sobre el encalado

Para determinar el número de capas de pintura que ocultaban la policromía original se realizaron diversas catas constatando la existencia de hasta seis capas de diferente grosor, composición y cromatismo.

Toma de muestras

Se tomaron diferentes muestras para su posterior análisis químico.

Alteraciones

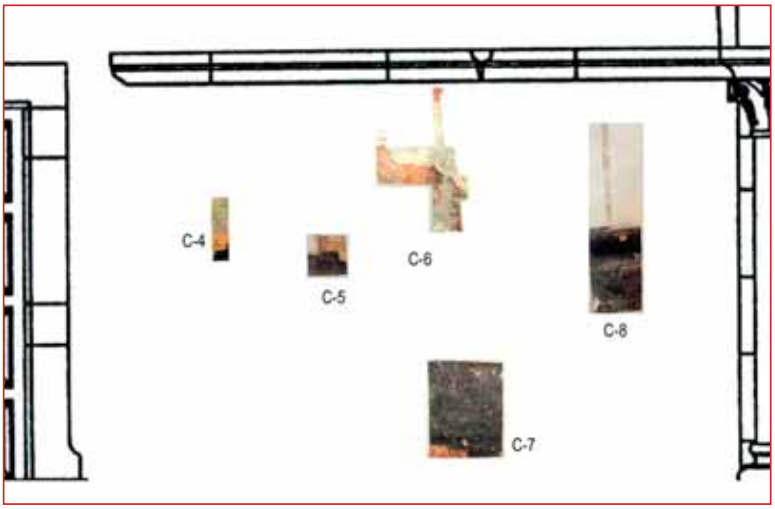
- Se apreciaban zonas donde transparentaba la decoración mural bajo la cal. En ocasiones, la existencia de pérdidas en el encalado permitían apreciar áreas de policromía original.
- La adherencia de la cal a la pintura mural presentaba gran heterogeneidad en función de la humedad presente en los paramentos. De este modo, existían zonas donde las capas de cal se desprendían con facilidad y otras donde se hallaban fuertemente adheridas.
- El número de capas de cal superpuestas a la pintura variaba de una a seis según la zona.
- La superficie presentaba abolsamientos y deformaciones en todo el conjunto del encalado.
- Existencia de manchas de humedad ocasionados por las antiguas filtraciones.
- Presencia de sales solubles que afloraron generando superficies pulverulentas y sales insolubles que formaron una capa compactada de gran dureza.
- Presencia de biodeteriógenos (algas, líquenes, hongos y bacterias) en muros del lado norte

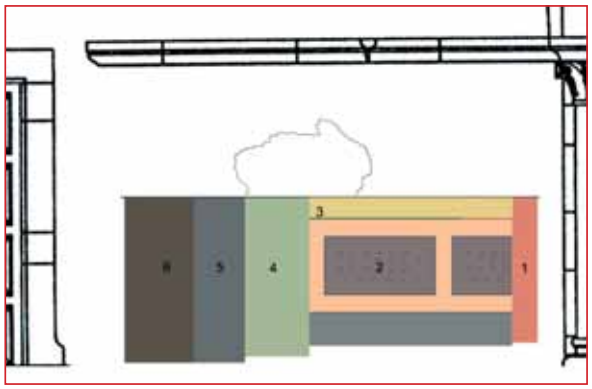
INTERVENCION

Ábside Sur

Los trabajos de eliminación de los recubrimientos sobre policromías en el interior de la de la iglesia comenzaron por el Ábside Sur por ser la zona en la que mejor se identificaban las capas.

Partiendo de la cata C-4, C-7 y C-8 se fueron ampliando las superficies descubiertas para buscar una continuidad en el conjunto de la obra. Se eliminó capa por capa para comprobar la relación de capas de pintura en todo el paño. Según se iba eliminando las más externas se comprobó la existencia de un zócalo de 1,20 metros de altura con capas superpuestas de pinturas.





Sobre el mortero y las capas de enlucido nos encontramos con las siguientes capas:

1) Color rojizo.
2) Gris oscuro con vetas negras y franjas naranjas con dibujos en negro.
3) Ocre y naranja en paneles separados por líneas verdes.
4) Verde.
5) Negro.
6) Marrón.
7) Amarillo.
8) Encalado.



La capas 6,7 y 8, al eliminarlas a punta de bisturí, saltaron como una sola capa, siendo muy difícil hacerlo por separado. En la parte inferior del muro, la capa 1 estaba muy disgregada y adherida a la capa dos.

En este mismo muro sur, pero al otro lado de la puerta de acceso a la sacristía, solo se encontró algún resto de naranja de la capa 2, y las capas 3,4,5,6,7 y 8 en la zona más cercana a la puerta. En la unión con la pared este no quedaban casi restos de pinturas.

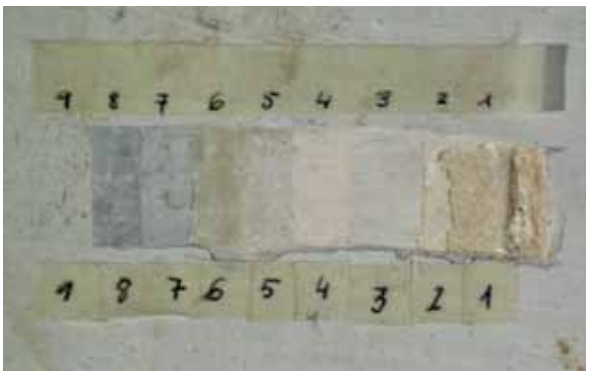


Al ampliar C-8 se vieron claramente las pinturas situadas sobre la capa 2: Bajo la línea negra de imposta, que separa la parte superior de las pinturas con la zocalada, apareció una línea de color siena tostada y una franja ancha, ocre oscuro, sobre la que se dibujaban octógonos delimitados con línea verde. Estos octógonos en el interior estaban pintados con una capa muy fina de color crema; bajo esta capa apareció el ocre oscuro.



Eliminada esta capa fue cuando se encontró el dibujo de rectángulos grises con manchas negras, rodeados por color naranja. Tanto los rectángulos como la franja naranja estaban bordeados por líneas negras. La parte superior se remataba con una franja de color ocre, con dibujos de guirnaldas en tono oscuro, y la parte inferior por otra de color gris oscuro. Bajo ellas estaba la capa de color rojizo, muy adherida al gris oscuro y disgregada.

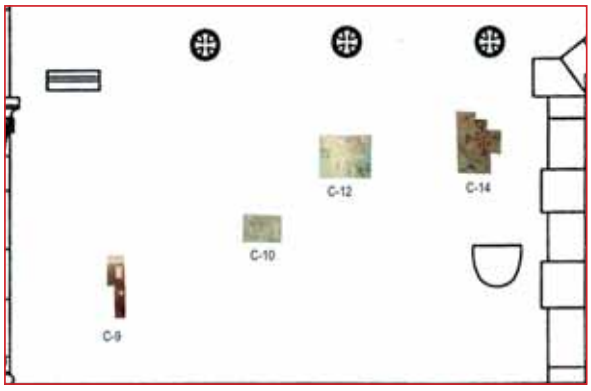
A partir de una altura de 1,20 metros del suelo desaparecían estos motivos presentando la superficie un tono gris asalmonado con salpicaduras rojizas (en algunas zonas).



A la izquierda de C-4 se realizó una cata encontrándose las siguientes capas:

1) Mortero.
2) Enlucido.
3) Color gris claro.
4) Color blanquecino.
5) Gris rosado.
6) Ocre sucio.
7) Color gris.
8) Gris oscuro.
9) Encalados.

La capa 3, de color gris claro, aplicado sobre enlucido rugosos, era muy fina y es la que se corresponde con el resto de los estratos identificados en la zocalada, separada por una fina línea negra.



Nave Sur

En la Nave Sur, partiendo de la cata C-14 hacia C-12 y hacia C-10, se amplió la zona eliminando las capas superpuestas hasta llegar a la que correspondería con el dibujo de la cruz encontrando solamente algún resto de pigmentación color rojizo.

Nada tienen que ver estos restos de pinturas con las localizadas en Abside Sur.

Las capas localizadas en esta zona son muy variadas y difíciles de determinar.

Se observó:

1) Una capa de color salmón con manchas rojizas sin representación pictórica.
2) Varias capas de grises veteados, de más claro a más oscuro.



El zócalo representado en este paño correspondía en altura con el del Ábside pero no en color ni en el dibujo. Se trataba de un zócalo oscuro (tierra de sombra tostada) rematado con una franja de azul ultramar intenso que alterna con azul claro.

Las capas son las siguientes:

1) Mortero arenoso.
2) Capa fina de cal.
3) Color gris azulado.

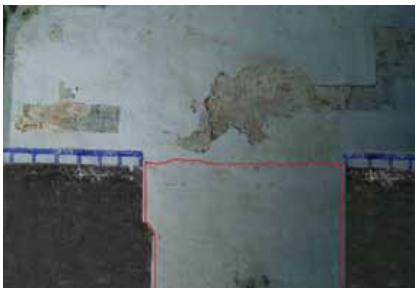
   Franja azul ultramar.

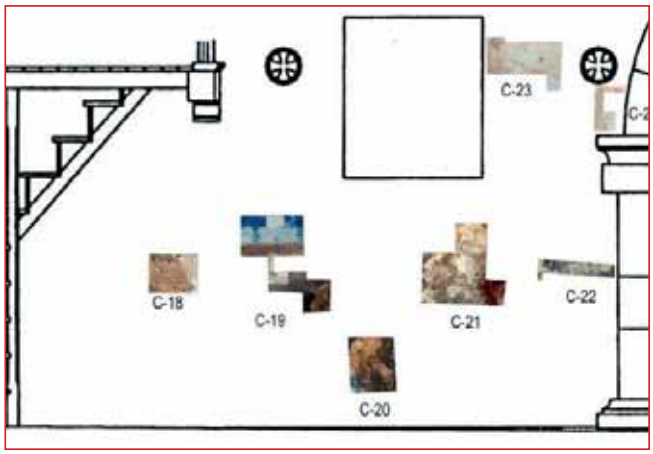
   Franja color tierra (dos capas muy finas).
4) Color ocre amarillo.
5) Capa de cal.

La eliminación de la capa de cal y del ocre amarillo fue muy lenta al estar muy adheridas a la capa anterior.



En la parte central de esta pared, debajo de C-10, había una gran laguna de 1 metro de altura por 1,50 de ancho. Parecía haber tenido, en algún momento dado, un altar delante.





Nave Norte

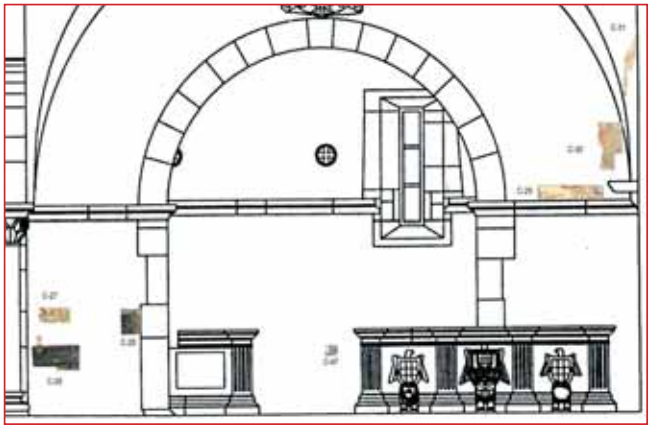
En la Nave Norte se repetía este zócalo sobre varias capas de policromías totalmente calcinadas que formaban costras endurecidas.

En la parte baja del muro, C-20, se encontraron restos de color rojizos.

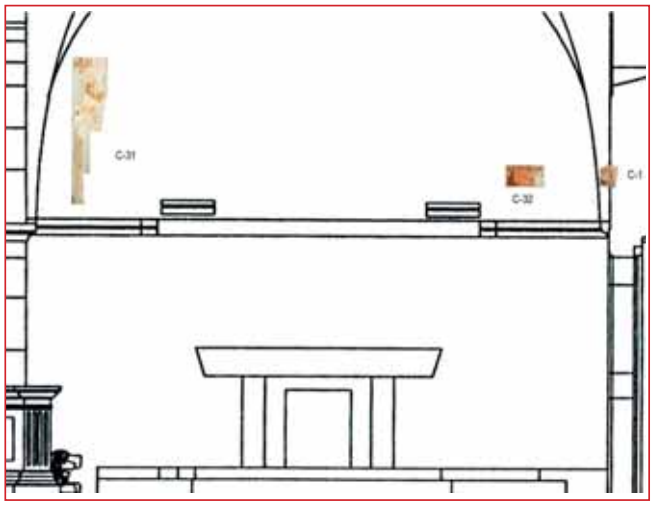
La parte superior del muro estaba pintado con grises y color salmón, colores que también se repetían en todo el ábside, incluida la pared este del altar.

En el Ábside Norte, en el lado izquierdo del arco que da acceso a la capilla, apareció de nuevo este zócalo marrón y debajo el dibujo de rectángulos grises con manchas negras, rodeados por color naranja con la misma representación que en la pared sur.

En el lado derecho del arco solo se conservaba el zócalo marrón y de la línea de imposta hacia arriba colores grises y salmón.







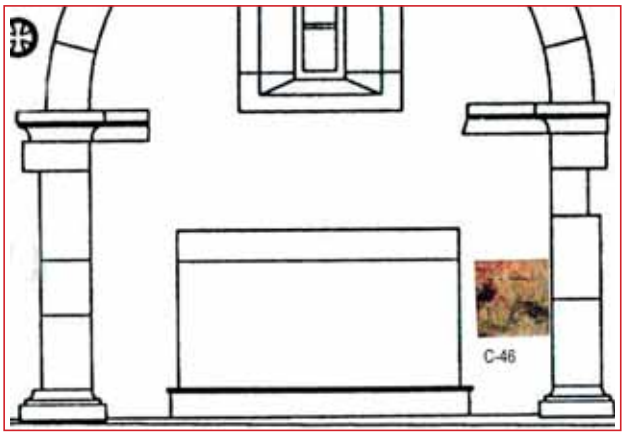
Ábside Este

En el Ábside Este bajo la línea de imposta no quedaban restos de pinturas. Sólo en la parte inferior, junto al suelo se encontraban restos del color rojizo que aparecía en las capas inferiores de otras zonas.

En la parte superior se apreciaban colores grises y salmón como en el resto de los muros de la iglesia.

En los extremos, sobre la línea de imposta, y bajo el último mortero había dos huecos cuyas piedras tenían restos de un enlucido color ocre claro. En un principio se pensó en que fueran unas hornacinas pero tras abrir bien los huecos se vio que no había ningún dato significativo que aportara documentación histórica.

Capilla barroca



En la pared Norte de la Capilla barroca, partiendo de C-46, se abrieron vías en todas direcciones llegando al estrato más inferior, anterior al mortero. En el lado izquierdo de la mesa de altar se abrió también una cata.

En general la pintura se encontraba muy deteriorada con grandes zonas de sales carbonatadas muy difíciles de eliminar.

Aproximadamente a 1,25 metros del suelo se localizaron los siguientes estratos:

1) Mortero.
2) Color rojizo, muy disgregado y una franja ocre de unos 7,5 cm de ancho.
3) Salmón y ocre con rectángulos en negro. Este diseño se correspondería con el resto de los paramentos estudiados pero con colores más claros.
4) Amarillo.
5) Verde claro.
6) Marrón rojizo.
7) Rosa amoratado.
9 Cal.



A partir de 1,25 metros, bajo la cal, el color azul, el ocre claro y cuatro capas de blanco apareció un color rojo intenso representando roleos. Este mismo dibujo y color se encontraba en la pared Este de la Capilla de los Valdés Sala C-48, sobre la línea de imposta.

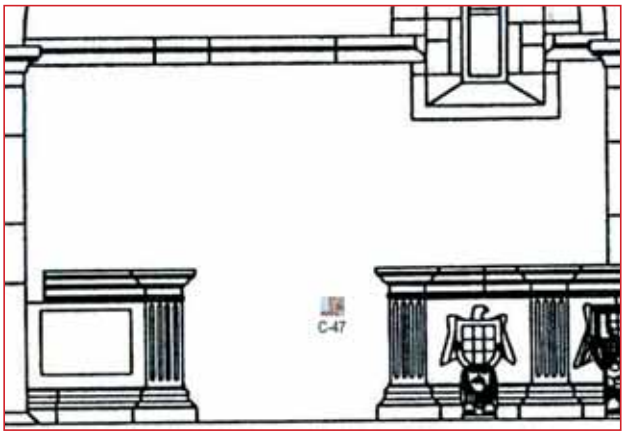
En la pared Oeste de esta misma capilla se encontraron las mismas capas que las localizadas en la pared Norte, repitiéndose el dibujo localizado en el resto de paramentos, pero en tonos mucho más claros.



En la franja superior de color salmón había representadas unas guirnaldas de flores en sentido horizontal. Tenía muchas manchas de humedad por antiguas filtraciones y por goteras.

Capilla de Valdés-Salas

En la Capilla de Valdés-Salas, en el muro Norte, partiendo de C-47 se abrieron vías de eliminación capas encontrando en primer lugar una zocalada color tierra como la que se localizó en el ábside.



Eliminando capas se llegó al mismo tema y colorido que en la capilla barroca, pared oeste. En este caso las franjas salmón y ocre estaban invertidas. De la franja ocre hacia arriba hay varias capas de color grisáceo (enlucidos) sin dibujos.

En la capa más inferior se encontró el zócalo rojizo muy disgregado.

También se apreciaban abundantes manchas de humedades por capilaridad y antiguas filtraciones.El aspecto general era muy desvaído con poca adherencia al soporte debido a que la humedad había disgregado las capas de mortero y enlucidos.

Magdalena Aguirregomezcorta Soler



IGLESIA DE SAN SALVADOR DE FUENTES

VILLAVICIOSA



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo entre 2004 y 2005
- Inversión total: 223.616 euros
- Arquitecto redactor del proyecto y Director de obra: Juan González Moriyón
- Dirección de ejecución: Eduardo Bárzana Coca
- Restauradora de las pinturas murales: Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo
- Arqueóloga responsable del seguimiento de las obras: Alicia García Fernández
- Historiadora del Arte: Amparo Fernández López
- Empresa contratista: UTE Ceyd-Decoraciones Esfer

RESEÑA HISTÓRICA

La iglesia de Fuentes constituye uno de los ejemplos más significativos, junto con Viñón y Valdebárcena, de la fase preclásica del Románico de la zona de Villaviciosa. Su mayor interés radica en el hecho de que se trata de uno de los testimonios más completos del Románico rural derivado del Prerrománico, pues, aunque tal y como la conocemos no podría ser anterior a mediados del siglo XII, mantiene de forma anacrónica soluciones prerrománicas. Esta iglesia fue declarada de Interés Cultural en 1931.

Si bien sus orígenes son muy tempranos, a tenor de las inscripciones que se hallan en el interior del templo y que nos hablan de la realización en 1021 y la consagración en 1023, posiblemente sufrió una gran remodelación a mediados del siglo XII, cuando el original oratorio de fundación privada desaparece. Por lo tanto, la actual iglesia podría atribuirse a esta centuria, algo corroborado por la simplicidad de sus estructuras, la realización del arco de triunfo con sus capiteles historiados y la decoración de su cabecera, con impostas plenamente románicas y los canecillos exteriores.

Parece ser que esta iglesia tuvo relación con una comunidad monástica o sacerdotal, y posiblemente fue lugar de peregrinación, pues las inscripciones nos hablan de distintas reliquias que allí existían; asimismo, gozó de abundantes donaciones territoriales y de objetos litúrgicos, como la famosa Cruz de Fuentes, donada en el siglo XII por Sancha González y que hoy se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York.

La planta del templo de Fuentes es armónica, sencilla y de estructura rectangular, con una sola nave que se cubre con vigas de madera a la vista; tiene en el muro norte una puerta de medio punto cegada, en cuyas jambas

Foto: Esfer.





▲ *Arriba, interior del templo durante las obras.*
Abajo, reconstrucción de capitel en el interior.
Fotos: Esfer.

e imposta aparecen las mencionadas inscripciones del siglo XI. La cabecera es cuadrada, de clara influencia prerrománica, cubierta por bóveda de cañón que arranca de unas impostas plenamente románicas; sin embargo, y al igual que en sus predecesores prerrománicos como San Julián de los Prados, Priesca o Gobiendes, aparece recorrida por tres arquerías ciegas sobre columnillas con capiteles de hojas lanceoladas, dos en los muros laterales y una en el frontal, que se apoyan en un banco corrido situado en la zona baja de los paramentos. El arco de triunfo que da paso a la cabecera es de proporciones armónicas y podría decirse que marca el comienzo de la renovación del legado prerrománico; contiene un arco de medio punto rebajado y de doble rosca, que apoya en capiteles historiados que representan al *Agnus Dei* con el león, a la derecha, y un personaje abrazando a dos felinos, en el de la izquierda. La iluminación de los espacios se realiza mediante sencillos vanos rectangulares, a modo de saeteras con enmarques abocinados que restauró Luis Menéndez Pidal hacia 1940.

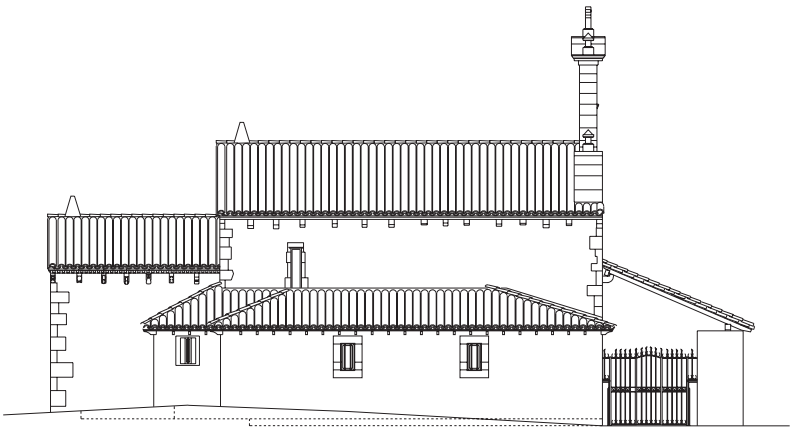
Esta intervención de Menéndez Pidal fue resultado de la necesidad de restaurar el templo tras el incendio que sufrió en 1936, que lo arruinó parcialmente. En el contexto de esta restauración de los años cuarenta del siglo XX se procedió a edificar un nuevo cuerpo en el lado norte de la nave que albergaba la sacristía y un trastero. El paso entre sacristía y altar se realizaba eliminando la pared que cegaba el último arco de los situados en el ábside de la iglesia y construyendo otro nuevo cuerpo, ubicado entre los volúmenes de la sacristía y el ábside. En el transcurso de las obras de restauración también se colocaron un altar de piedra y un baptisterio. El baptisterio se situó en el muro norte de la nave, aprovechando la existencia de un hueco de paso al que se adosó un cerramiento en forma de hornacina que se adentraba en la zona ocupada por el trastero de la iglesia.

En el exterior, la iglesia de Fuentes carece de portadas monumentales, pues las dos puertas de acceso, una en el lado oeste y otra en el sur, no presentan las formulaciones características del Románico internacional; son sencillas y con un arco de medio punto de una sola rosca y dovelaje hasta el suelo.

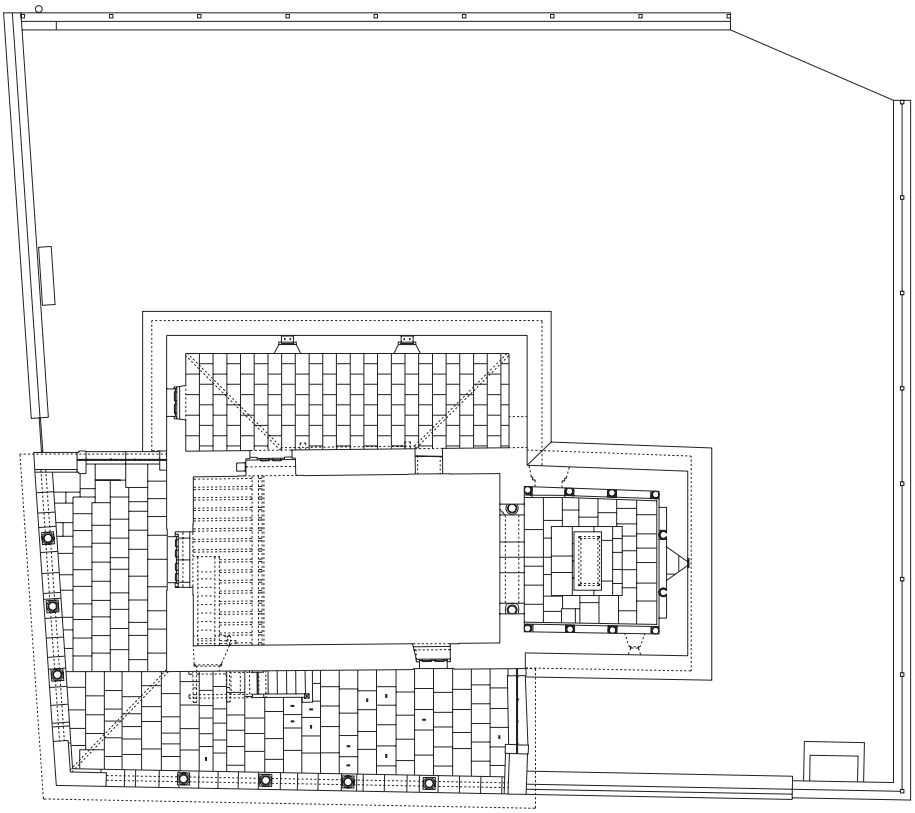
Asimismo, la armonía de volúmenes de la planta se traduce en el exterior del edificio, donde destaca en altura la nave, cubierta a dos vertientes con teja árabe y recorrida por canecillos pétreos de caveto en las cornisas y sogueado en el hastial; asimismo, la cabecera cuadrada se cubre a dos vertientes con teja árabe, tiene taqueado jaqués y canecillos fitomórficos, zoomórficos, antropomórficos y geométricos en las cornisas. Adosadas al muro norte de la na-

Ejecución del drenaje perimetral.
▼ *Foto: Esfer.*





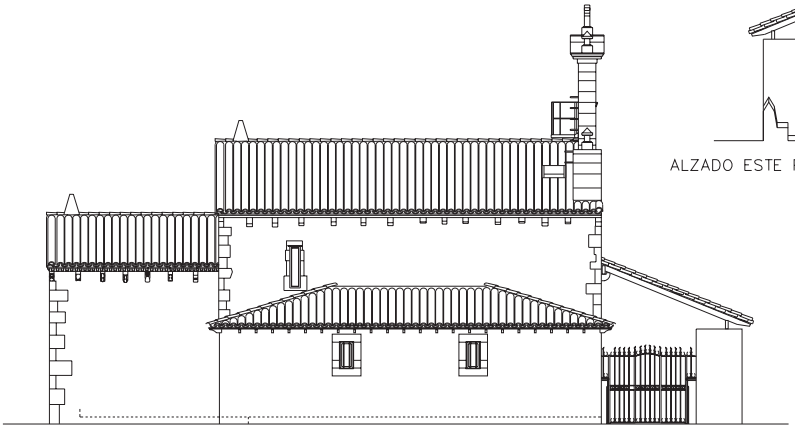
ALZADO NORTE ESTADO ACTUAL



PLANTA BAJA PROYECTO



ALZADO ESTE PROYECTO



ALZADO NORTE PROYECTO

Planos: Juan González Moriyón.



▲ *Cabildo occidental, antes de la restauración. Foto: Esfer.*

ve, aparecen dos estancias posteriores, que se corresponden con el trastero y la sacristía. Se rodea de un pórtico a la molinera, que ocupa los lados sur y oeste, con cubierta de madera interna y magnífico enlosado de piedra en el pavimento y teja árabe a una única vertiente en el exterior; este pórtico, de tipología muy común y reiterativa desde la etapa barroca, quizá fue construido en el siglo XVIII o XIX, tiene muretes de piedra en los lados oeste y sur, sobre los que se asientan en total siete columnas de orden toscazo.

En el imafronte destaca una magnífica espadaña de piedra arenisca, que se eleva sobre un basamento delimitado por dos pilastras coronadas por sendos piramidiones. El cuerpo de campanas, delimitado también por pilastras coronadas por piramidiones, está formado por dos arcos de medio punto que apoyan en pilastras con capitel imposta y remata en un frontón curvo, muy rebajado y moldurado, cuyo tímpano se decora con una tarjeta geométrica; dicho frontón remata en una cruz de piedra colocada en 1957. La espadaña sigue modelos constructivos del siglo XVIII, pero en el libro de fábrica consta que fue realizada por Luis Margolles en 1893, aunque no sabemos si se trató de una reforma de la misma o de su nueva realización siguiendo modelos anteriores.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN

Con anterioridad a las obras de restauración, la Iglesia de San Salvador de Fuentes presentaba las siguientes patologías:

- Cimentación
  Se observaba la existencia de deformaciones en las pavimentaciones de piedra del cabildo en la zona sur, en una zona en la que la pavimentación del edificio se asienta por encima de la rasante natural del terreno (probablemente, sobre un relleno contenido por un muro).
- Estructura
  Se detectaron grietas fácilmente apreciables en el interior del muro este del ábside, en la bóveda que cubre este espacio y en el exterior del muro norte en su encuentro con el muro oeste. La causa última de estas lesio-



Vista aérea del templo antes y después de la restauración. Fotos: Esfer. ▼



nes parece que era el desplome de los muros hacia el exterior (efecto que podría estar provocado por la acción de las estructuras que cubren estos espacios). También parecen haber influido en el avance de estas lesiones los trabajos llevados a cabo en el arreglo de la carretera de acceso. Éstos cambiaron el sistema de recogida de aguas pluviales sobre la calzada, produciendo, a su vez, un cambio en las condiciones de humedad del estrato arcilloso sobre el que se cimenta el edificio. La mayor humedad de las arcillas produjo una disminución de su capacidad portante, con los consiguientes asientos en parte de los muros de la fábrica de la iglesia.

- Humedades
  Eran frecuentes las humedades en muchos muros (con los consiguientes efectos de las mismas sobre, por ejemplo, los sillares de piedra de las enmarcaciones de las puertas de acceso), lo que obligó a instalar una red de drenaje perimetral alrededor de la edificación.

Para tratar de corregir estas deficiencias se acometió un proyecto de restauración. Las actuaciones planteadas fueron las siguientes:

- Restablecimiento del acceso al altar por medio de la nave, eliminando el cuerpo de edificación adosado al muro norte del ábside y recuperando la arquería ciega en dicho lugar.
- Se dotó de un nuevo acceso desde la sacristía a la nave del templo, demoliendo la hornacina construida en su momento por Luis Menéndez Pidal. Se sustituyó, igualmente, el tabique que cegaba el paso desde la nave a la sacristía por un cristal translúcido que permite la iluminación de las jambas en las que se ubican inscripciones altomedievales.
- Restauración de los capiteles mutilados pertenecientes a las columnillas situadas en la cabecera del ábside de la iglesia. Estos capiteles habían perdido toda la parte ornamental frontal como consecuencia, seguramente, de la colocación de algún retablo o imaginería en esta zona del templo. Estando en la actualidad la cabecera totalmente desnuda, se consideró que la imagen de esos capiteles no era la más apropiada, razón por la cual se procedió a reconstruirlos. Existían datos suficientes para reconstruir su decoración, ya que aún se mantenía esta ornamentación en las caras laterales, similar a la de otros capiteles perfectamente conservados de la arquería ciega.
- Realización de un drenaje perimetral del templo a lo largo de los muros norte y este. Para evitar un acabado de "acera urbanizada" en este drenaje, se procedió a aportar una capa de canto rodado, que sirve como remate de la zanja de drenaje.
- Revoco y pintura de los cerramientos.
- Restauración de las campanas de la espadaña y diseño de un nuevo acceso al campanario mediante una trampilla practicable en el faldón de la cubierta.
- Restitución de las cubiertas de la totalidad del edificio, rehaciendo la de la sacristía y el cabildo.
- Cosido de grietas en los muros de mampostería.
- Renovación de la instalación eléctrica y del sistema de iluminación.
- Urbanización de la parcela colindante a la iglesia, pavimentando el acceso desde la carretera con adoquinado con piezas de granito de acabado rugoso y junta rehundida y amplia, que permite el futuro crecimiento de vegetación entre ellos. También se realizó una arqueta para la recogida de aguas de la carretera.



▲ *Cabildo occidental después de la restauración. Foto: Esfer.*

Vista exterior del templo después de la restauración. Foto: Esfer. ▼



OTRAS ACTUACIONES

En el contexto de la intervención realizada en la iglesia de Fuentes, se procedió a estudiar las pinturas murales del templo.

Del estudio realizado por la restauradora Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo se concluyó que actualmente sólo existen dos fragmentos de pintura mural que dan testimonio de una decoración que debió de ser propia a todo el edificio. No existen restos de otras pinturas, ni siquiera de otros morteros al anterior, al menos en cuanto a los muros revocados se refiere.

El mortero actual es moderno, con posible presencia de cemento blanco, aplicándose directamente sobre la piedra del muro. Por su parte, el mortero rojizo sobre el que se asientan las pinturas murales debió de ser picado antes de revocar de nuevo la iglesia, ya que no aparece ninguna de las catas bajo el mortero nuevo. Son visibles reconstrucciones de elementos decorativos con mortero rojizo en capiteles o jambas, así como restos de morteros o pátinas en ellas.

La intervención realizada en relación con los restos pictóricos conservados consistió en la consolidación de morteros y la eliminación de los bordes de morteros nuevos hasta delimitar completamente la entidad total de las pinturas; limpieza superficial, el sentado de color y la reintegración de las lagunas amorteradas con acuarela de alta calidad. Esta reintegración se hizo mediante la sucesión de líneas paralelas en el tono de rojo de los pigmentos originales, que, aunque son fácilmente diferenciables del original, ayudan a completar la lectura del motivo.

Como consecuencia de la decisión de demoler el tabique que cegaba el paso desde la nave a la sacristía a través de una puerta donde se ubican inscripciones altomedievales, se procedió a realizar un análisis petrológico y arqueológico de este espacio, acondicionando luego los esquinales exteriores de dicho vano.

La asesoría geológica GEA efectuó un estudio petrológico de las jambas de esa puerta norte de acceso a la iglesia. Una vez realizado el mismo, se procedió a eliminar la suciedad y las sucesivas pátinas artificiales y biogénicas de las jambas.



▲ *Estudio de las pinturas murales. Fotos: Natalia Díaz-Ordóñez.*

SEGUIMIENTO ARQUEOLÓGICO

Las labores arqueológicas realizadas en el transcurso de la restauración de la iglesia de Fuentes se centraron en labores de seguimiento y control de las diversas actuaciones proyectadas bajo rasante (renovación de pavimentos, zanja de drenaje), así como la apertura de catas arqueológicas en los puntos de mayor interés detectadas a priori o en el desarrollo de los trabajos.

La excavación realizada en el interior de la sacristía aporta la documentación del nivel de uso de la necrópolis antigua de la iglesia; la ausencia de ajuares y la falta de materiales arqueológicos asociados impiden precisar su cronología, si bien la orientación y morfología de las tumbas remite a época medieval.

Más moderna sería la adscripción de las inhumaciones documentadas en el proceso de excavación de la zanja de drenaje situada en el área norte del exterior de la iglesia. Así, esta área de necrópolis tendría uso hasta al menos el siglo XIX o principios del XX, presentando tumbas en fosa con ataúd, del que aún se conservan restos de madera.

Respecto a los restos murarios aparecidos en el sector norte, también a raíz de los trabajos de apertura de la zanja de drenaje, muestran el trazado original de la sacristía, construida en la segunda mitad del siglo XIX y reformada en el transcurso de las obras de restauración de la iglesia en la década de 1950.

Texto realizado a partir de la memoria histórica redactada por Amparo Fernández López, del proyecto básico y de ejecución redactado por Juan González Moriyón, del estudio que sobre las pinturas murales hizo Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo y del informe arqueológico de Alicia García Fernández.



509

Iglesia de San Salvador
de Fuentes



RETABLOS DE SANTIAGO Y DE LAS SANTAS VÍRGENES DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE VALDEDIÓS

VILLAVICIOSA



- Intervención directa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural. Llevada a cabo en 2002
- Inversión total: 9.000 euros
- Restaurador director de la actuación: Luis Suárez Saro. También participaron los restauradores César Hidalgo Hidalgo y Paula Téllez del Campo
- Autor del estudio histórico-artístico: Antonio García Flores
- Análisis físico-químicos: Andrés Sánchez Ledesma, de Arte-Lab, S. L.
- Carpintería: Cordobán, restauración de muebles

RESEÑA HISTÓRICA

Ocupando el frente occidental de los pilares exentos que separan el tercero del cuarto tramo de las naves del templo de Santa María de Valdediós, se localizan sendos conjuntos de altar-retablo barrocos formados por el retablo propiamente dicho y su correspondiente mesa de altar, piezas todas ellas de madera tallada y policromada: el de *Santiago,* situado en el lado del Evangelio, y el de las *Santas Vírgenes y Mártires,* en el de la Epístola, ambos de idéntica traza.

Corresponden al tipo de "retablo-cuadro" constituido a base de un relieve central de gran tamaño, a cuya disposición se adapta la arquitectura del retablo, integrado en un conjunto con mesa y altar para la eucaristía, habitual en ambientes monásticos y que tiene su origen en la necesidad de multiplicar las misas.

Las mesas de altar, fabricadas en madera de castaño y cubriendo unos altares pétreos de época medieval, no presentan la habitual configuración rectangular, sino que sus perfiles laterales se quiebran, adquiriendo una silueta curva engrosada en la parte superior.

La tabla horizontal de la mesa ha sido renovada durante la última restauración debido al estado deplorable, ciertamente irrecuperable, en que se encontraba la primitiva. Ésta presentaba en el lugar central, y ligeramente desplazado hacia el borde exterior, un recuadro de unos pocos centímetros de profundidad destinado a recoger el ara o piedra sagrada sobre la que se oficiaban las misas en los altares no consagrados.

El frente de la mesa está compartimentado, a la manera de los frontales propiamente dichos o antipendios, en tres zonas individualizadas y provistas todas ellas de ornamentación tallada sobrepuesta y de cierto relieve.

Foto: Luis Suárez Saro.





Relieve y vista general del retablo de Santiago antes del tratamiento. Fotos: Luis Suárez Saro.

La banda superior horizontal adorna su parte central con pabelloncillos semicirculares alternativamente contrapuestos —imitando las caídas recortadas de los baldaquinos, de los palios de respeto o de los remates de algunos estandartes y banderolas—, que en los extremos se funden con una decoración de rocalla y roleos estilizados; éstos, al sobrepasar el marco que delimita la frontalera y extenderse con sus curvas sinuosas al cuerpo frontal de la mesa, dinamizan su diseño. Estos ornamentos, dorados en origen, destacaban sobre el fondo rojo.

Las caídas o bandas verticales laterales que parten de la frontalera y finalizan en el borde inferior del frontal, muestran dos áreas bien diferenciadas: en la superior encontramos una composición asimétrica y fantasiosa, plenamente rococó, integrada por unas placas blandas enmarcadas por "C" mayúsculas de extremos avolutados y rocallas, bajo las que se sitúan formas curvilíneas de menor tamaño acompañadas de flores y otros motivos vegetales; la inferior adquiere la forma de una pata de león con el pie en forma de garra, tallada de manera naturalista y coloreada en azul.

El cuerpo frontal de las mesas, policromado en rojo, se presenta como un soporte iconográfico que completa el contenido religioso del retablo, al representarse una serie de motivos que están en consonancia con los titulares de los altares. Éstos se localizan en dos zonas bien definidas: la principal, situada en el medio, es un escudo apuntado adornado con lambrequines floreados y rematado por una corona de tipo real —un aro guarnecido de pedrerías y perlas, y cinco florones foliados, cubierto por cinco diademas cargadas de perlas que se unen arriba, en el centro, emergiendo sobre ellas una cruz—, en cuyo campo teñido de azur (azul) se sitúan las correspondientes figuras; los motivos secundarios se ubican en los ángulos superiores del frontal, en el interior de unas siluetas acorazonadas creadas a base de rocallas y formas vegetales con perfiles en "C" y "S", y también sobre un fondo azulado.

En el escudo central del retablo del Matamoros aparece la cruz de Santiago —una cruz latina de gules, flordelisada, en la que el brazo inferior se alarga y transforma en punta, tomando el aspecto de una espada—, flanqueada por dos veneras; aunque de las figuras ha desaparecido el esmalte, sí se ha conservado en el campo, que es de azur. En los corazones laterales vemos otros atributos de los peregrinos: un bastón, a la izquierda, y una esportilla —morral de cuero donde se guardaban los víveres—, a la derecha.

Por su parte, en el retablo de las Santas Vírgenes y Mártires encontramos como imagen central y destacada el escudo de la Congregación de Castilla: de azur, a la banda de doble serie de escaques de plata y gules (rojo), dos lises de oro, brazo revestido de la cogulla monacal, moviente del flanco siniestro, que empuña un báculo abacial, y una mitra. En el interior de los corazones se han tallado en esta ocasión dos cruces griegas, frecuentemente utilizadas para representar la Iglesia de Cristo y también el sacrificio de Jesús por la humanidad.

En los tramos laterales de la mesa, pintados de azul, encontramos paneles —uno en cada lado— coloreados de rojo, ligeramente rehundidos y delimitados por un fino baquetoncillo, y en cuya parte superior vemos de nuevo las formas acorazonadas con el campo interior azul, pero ahora vacío. En la banda superior se desarrolla una decoración de roleos y pabelloncillos semicirculares, a modo de prolongación de la que veíamos en la frontalera.

Por lo que a los retablos se refiere, estamos ante unas estructuras arquitectónicas muy sencillas, de pequeñas dimensiones y un único cuerpo, que presentan una planta quebrada de tres calles —mucho más amplia y destacada la central—, adaptada a la forma del pilar al que parecen abrazar, lo que dota al retablo de gran plasticidad y movimiento.

Apeados parcialmente sobre las mesas de altar, y hasta hace poco también sobre unas planchas de madera moderna que cubrían el espacio libre entre aquéllas y el pilar —pintadas imitando un despiece de sillería, han sido acertadamente eliminadas durante la última intervención restauradora—, presentan un banco escasamente desarrollado y compartimentado por las ménsulas en que apean las columnas del cuerpo principal y único. Los entrepaños rectangulares de este banco se decoran con motivos vegetales en relieve, finamente labrados pero conservando la carnosidad de hojas y tallas: en el recuadro o panel central, y enmarcada por una fina moldura redondeada, se desarrolla a partir de un cogollo central una composición simétrica a base de roleos estilizados que se abren, dividen y quiebran en sinuosas curvas, dejando una amplia superficie del fondo libre; las tarjetas laterales muestran una labor encuadrada de igual modo que la anterior, pero en ellas se aprecia un abigarramiento y una falta de simetría que no veíamos en aquélla, un juego de curvas distorsionadas en los que predominan los perfiles en "C" y "S", que nos coloca ya ante la rocalla propia del Rococó. Las ménsulas que separan entre sí estas piezas están colocadas en esviaje y se componen de un cubo liso con un semicírculo abierto en cada uno de sus frentes, bajo el que se dispone una placa dúctil de perfil cóncavo y forma arriñonada con marco de rocallas, dejando libre de toda decoración el tercio inferior del neto. Una fina cornisa integrada por dos bandas —la superior cóncava, la inferior recta— y levemente avanzada separa este banco del cuerpo principal del retablo.

La calle central de ese cuerpo único acapara todo el protagonismo, al ser considerablemente más ancha que las laterales y estar ocupada por grandes relieves de forma rectangular en los que se representa a Santiago y a las Santas Vírgenes y Mártires que dan nombre a los retablos.

Estas tablas, a las que se puede considerar casi como auténticos cuadros, están enmarcadas por una sucesión de molduras cóncavas y convexas, todas lisas, y a las que se superponen como único adorno unas veneras blandas en los ángulos y unos broches de hojarasca en torno a un pequeño espejo o medallón oval en las partes centrales.

Finas y esbeltas columnas terciadas que sobresalen de forma destacada y en diagonal sobre el plano de las calles delimitan éstas y potencian de este modo el juego de quiebros de la planta y el volumen global. Coronadas por un trozo de entablamento completo que a su vez remataba en fragmentos de frontón triangular y sostenidas por las ménsulas más arriba descritas, llevan capitel corintio; el fuste decora su tercio inferior con finas estrías entorchadas, mientras que al resto de la caña, liso, se adosan de forma preciosista guirnaldas florales; las basas son áticas.

Las calles laterales están constituidas por paneles lisos y planos, pero, como si fueran hornacinas, están provistas de ostentosas repisas y coronamientos donde se acomodaban estatuas que sobresalían considerablemente por carecer de fondo las cajas. Éstas, delimitadas por unas molduras talladas a modo de marcos rectangulares, se ornamentan con una decoración pintada de motivos florales en tonos típicamente rococós —azul, rojo y blanco—, mientras que el resto de la superficie de los paneles aparece, al igual que el resto del retablo, dorada, y se adornan en los ángulos con sencillas flores de pétalos redondeados. Las peanas, en forma de medio cono invertido, se decoran con sinuosos ramos de hojas muy gruesas y carnosas, de gran plasticidad; mientras que los copetes de remate son grandes veneras agitadas, asemejando abanicos de plumas abiertos y movidos por el viento, en las que vemos gallones alternativamente horadados y formas avolutadas como complementos. En el retablo de Santiago ocupaban este espacio las imágenes de San Diego



Relieve y vista general del retablo de las Vírgenes Mártires antes del tratamiento. Fotos: Luis Suárez Saro.



de Alcalá y San Antonio de Padua, mientras que en el de las Santas Vírgenes y Mártires lo hacían San Joaquín y San Vicente de Paúl.

Un poderoso entablamento remata este cuerpo principal. Está compuesto por una alta faja recta y lisa, salpicada en los frentes por tarjetas de movida hojarasca y en los netos de las columnas por flores, y otras molduras más estrechas y planas alternadas con otras convexas que a medida que ascienden van sobresaliendo, hasta adquirir el conjunto un vuelo considerable.

El ático, muy desarrollado, está también dividido en tres zonas bien diferenciadas. La central ostenta una alta y airosa peineta de rocalla que alberga en su interior una imagen pintada. Completan la iconografía de los retablos San Juan Bautista en el desierto, en el caso del retablo de Santiago, y la Dolorosa, en el de las Santas Vírgenes y Mártires, encuadrada en un marco hexalobulado, y que remata en una macolla.

En cuanto a las calles laterales, están coronadas por aletones de formas caprichosas en los que vemos, con pequeños búcaros de flores, placas dúctiles arriñonadas junto a otras formas estrechas y alargadas que animan la superficie con sus juegos de curva y contracurvas y sirven de base a un vaso llameante.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte

Los armazones-arquitectura de los retablos están realizados con madera de castaño, encontrándose fijados a los terceros pilares de la nave central.

Las piezas que componen los áticos y algunas otras pertenecientes a los cuerpos se habían desplomado y desprendido (algunas recuperadas se conservaban almacenadas en la sacristía, mientras que otras habían desaparecido). Se apoyan sobre dos altares de piedra, recubiertos por altares de madera policromados y enmarcados (contemporáneos a los retablos), y se fijan lateralmente a las columnas mediante dos elementos metálicos dispuestos en los arquitrabes. Su estado de conservación era calamitoso, observándose numerosos problemas en los sistemas de ensamble y unión de las piezas constitutivas, por lo que muchas de ellas se conservaban semidesprendidas y no superaron las pruebas de resistencia efectuadas.

Presentaban un importante ataque de larvas de insectos xilófagos (*Anobium punctatum*) y proliferación de hongos de pudrición, mohos y microorganismos; también se observaban numerosas mutilaciones y partes desintegradas por la acción del agua arroyada sobre los retablos.

El altar de madera del retablo de Santiago se había descompuesto por su zona inferior, provocando el desplome del mismo; también había perdido numerosas piezas en ambos laterales, la zona inferior y el zócalo. El de Santa Úrsula, en mejor estado de conservación, había perdido no obstante las piezas que conformaban el paño lateral derecho (sustituido por una plancha de madera contrachapada) y presentaba, como el anterior, aunque de menor intensidad, una importante descomposición de la materia soporte en su zona inferior. Las tablas superiores que conforman las mesas de ambos retablos no eran originales y ambas se mostraban rotas y serradas, alabeadas, agrietadas y atacadas por xilófagos.

Dorados y policromía

Ambas arquitecturas y altares de madera fueron dorados y policromados sobre una base de estuco y parcialmente bol (al óleo, temple y estofado en las vestimentas de los relieves), con buena técnica y calidad de los materiales.

Se observaban pérdidas irrecuperables que abarcaban, al menos, un 25% de la superficie, e inminente y generalizado peligro de desprendimiento del

Desmontaje de los retablos eliminando los anclajes metálicos que los fijaban a los pilares. Foto: Luis Suárez Saro.



oro y la policromía, consecuencia del grado de descomposición que presentan las capas subyacentes. De naturaleza muy diversa, se apreciaban también golpes, incisiones y rozaduras, así como zonas con la capa de bol en superficie por desgaste del pan de oro.

Ambos retablos habían sido intervenidos en diversas épocas de su historia; en el último tercio del siglo XIX se llevó a cabo un proceso de restauración. Es probable que en esta intervención se desmontaran los retablos (apareció una moneda de 5 céntimos, emitida en 1870 por el Gobierno Provisional de España, en el reverso del relieve de Santiago), se colocaran los listones de refuerzo del relieve de las Vírgenes y otras actuaciones de conservación —la más significativa fue la modificación de los laterales de los altares, cubriéndolos con planchas de madera policromadas simulando sillares de piedra.

Últimamente, en los años noventa del siglo XX, estando instalada una escuela-taller de restauración en el monasterio, se inició otra intervención que se limitó a ciertas piezas de los áticos; se estucaron y repintaron dichas piezas de manera poco adecuada, sin resolver los problemas de las capas subyacentes e invadiendo las originales. También se aplicó una capa de resinas sintéticas no reversibles de muy difícil eliminación.

Relieves

Tanto el relieve de Santiago como el de las Vírgenes Mártires son anteriores a los retablos, pudiendo fecharse en el siglo XVI y reaprovechados en las reformas del XVIII para la realización de los retablos.

Están tallados en paneles de madera de nogal constituidos por dos piezas unidas transversalmente a "media madera"; el de las Vírgenes se refuerza con dos listones de madera claveteados por el reverso.

Ambos estaban afectados por ataque de insectos xilófagos de la familia de los *anobium* y hongos de pudrición, si bien su intensidad es notablemente superior en el caso de Santiago, especialmente en la zona de unión de los paneles y en los bordes, donde la materia soporte se ha desintegrado parcialmente. En el de las Mártires, la nariz de Santa Úrsula se ha perdido.

Originalmente fueron policromados con pigmentos aglutinados al aceite en las carnaciones y estofados al temple sobre láminas de oro el resto, previo un estucado con yeso y cola de origen animal del soporte y aplicación del bol en las zonas que iban a ser doradas. En su aprovechamiento, duran-





Arriba, ataque de larvas de insectos xilófagos. A la izquierda, detalle del retablo de Santiago con desprendimiento de oro y policromías. Fotos: Luis Suárez Saro.

te el siglo XVIII, vuelven a ser policromados, con la misma técnica y criterio, siendo las calidades de ambas policromías muy similares; en el relieve de Santiago se introducen espigas de madera en la juntura del panel.

Su estado de conservación era similar al descrito para el resto de los retablos, es decir, descomposición de las capas de preparación con importantes pérdidas de policromía y generalizada falta de adhesividad de la que aún se conservaba, y el soporte, con inminente riesgo de nuevas pérdidas y desprendimientos, pérdidas también como consecuencia de golpes, incisiones y rozaduras repartidas por toda la superficie.

Capa de protección

Las capas de protección consistían en unas lacas parcialmente perdidas, degradadas y envejecidas, que aportaban un tono ocre amarillo a los relieves.

Sobre ambos retablos fue aplicada en su día una capa de protección (laca o barniz) que con el tiempo ha envejecido, mostrándose antes de esta intervención oxidada y amarillenta, modificando el tono original de los colores subyacentes.

Estrato superficial

Con el tiempo se había depositado sobre los conjuntos un estrato superficial de tinte negruzco, constituido por partículas polutivas de diferente naturaleza (polvo, humos, restos de cera, telarañas, excrementos de insecto, etcétera).

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Antes de la intervención se realizó una serie de análisis físico-químicos en el laboratorio especializado Arte-Lab, de Madrid, para la identificación de los materiales constitutivos de la obra, su estado de conservación y las técnicas empleadas. La analítica utilizada se basó en microscopía óptica, tinciones selectivas, cromatografía en capa fina de alta resolución, microscopía electrónica de barrido, microanálisis por dispersión de energías de rayos X y espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier, sobre muestras tomadas de los propios retablos, cuyas aportaciones y resultados se recogen en el apéndice documental del presente trabajo.

Una vez dispuesto el sistema de andamiaje, se estudió el estado de conservación de los sistemas de fijación y anclaje a los pilares, con resultados negativos



Limpieza de estrato superficial y eliminación de la capa de protección degradada. Foto: Luis Suárez Saro.

en todas las pruebas de resistencia efectuadas. También se retiraron todas las piezas semidesprendidas, previa numeración y referencia de su ubicación original, y se recuperaron las piezas depositadas en los almacenes del monasterio.

Antes de iniciar el desmontaje, se tomaron medidas y se realizaron dibujos y esquemas sobre los que luego se realizarían los mapas de patologías, siendo igualmente los referentes para la ubicación de las piezas constitutivas de los retablos para su posterior montaje.

Ante el riesgo de pérdida de policromía durante el desmontaje se realizó un sentado preventivo aplicando Acril 33 disuelto en diferentes proporciones en agua desmineralizada (nunca superior al 50%) y se empapelaron todas las zonas con problemas de adhesividad con papel japonés de 9 g.

Seguidamente, se inició el desmontaje, eliminando los anclajes metálicos que los fijaban a los pilares y retirando pieza a pieza ambos conjuntos, previa numeración y referencia en los esquemas comentados.

Sobre todas las piezas se realizó una limpieza mecánica y con aspirador (excepto la parte policromada) de los restos de lodo y barro acumulados en ellas por el arroyo del agua proveniente de la cubierta.

Localizadas todas las zonas de las piezas de los retablos afectadas por el ataque de hongos e insectos xilófagos, se procedió a la desinfección y desinsectación de la obra mediante la inyección de Mystox LPL, pentaclorofenol 100% concentrado de baja toxicidad, fungicida, bactericida e insecticida no corrosivo diluido al 5% en White Spirit y Perxil-10, anticarcoma a base de permetrina y piperonylbutóxido formulado con un especial disolvente hidrocarbúrico, inodoro, de alto punto de ebullición e inflamabilidad —su particular formulación permite una óptima penetración del principio activo en la madera (registro n.º 18496)—. Como medida preventiva se aplicaron con brocha dos capas de los mismos productos sobre todas las superficies carentes de policromía, tanto por los anversos como por los reversos.

Posteriormente se llevó a cabo el sentado definitivo de los oros y la policromía mediante la regeneración de las capas de preparación, aplicando mecánicamente con pincel Primal AC-33 rebajado en agua (entre el 15% y el 50%, en función del estado de conservación de los estratos) y presionando suavemente la policromía con espátulas de madera cuando el producto estaba "mordiente". Paralelamente, se eliminaron las intervenciones realizadas en los años noventa sobre las piezas de los áticos, los listones de refuerzo del relieve de Santa Úrsula y los laterales de los altares.



▲ *Reintegración de las lagunas de color. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Relieve de Santiago tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.*



▲ *Relieve de las Vírgenes Mártires tras la intervención. Foto: Luis Suárez Saro.*

Asegurada la policromía, se inició la consolidación del soporte en todas aquellas zonas donde, como consecuencia de los efectos producidos tanto por los hongos como por los insectos xilófagos, la madera había perdido sus características estructurales, mediante la inyección en fases consecutivas de Paraloid B-72 al 4%, 8%, 12% y 20% en nitrocelulósico químicamente puro; debido al estado de degradación que presentaban la zona inferior del altar del retablo de Santiago y algunas espigas de piezas de los retablos, éstas se consolidaron por inmersión en el mismo producto.

La limpieza del estrato superficial y la eliminación de la capa de protección degradada se realizó en dos fases: una, mecánicamente con aspirador; la segunda, mediante la aplicación de hisopos de algodón humedecidos en alcohol.

Los relieves se limpiaron con DAN en diversas proporciones, y sobre el de Santiago se eliminó con bisturí la policromía del siglo XVIII, a modo de testimonio, en la cara del moro que porta un arco a la izquierda de la escena, conservando en superficie la del XVI. Se decidió no recuperar el resto, ya que apenas se conservaba un 10% o 15% y porque la barroca no desmerece a ésta en cuanto a calidad artística.

Como tratamiento protector hidrófugo, fungicida e insecticida de la madera vista y en los reversos, se aplicaron dos manos de Xilamón, la primera "fondo", y a continuación Xiladecor mate incoloro, producto oleoso que no deja película, penetrando totalmente en la madera y estableciendo una protección "a poro abierto".

En el reverso de los relieves se colocó un sistema de engatillado flotante fijado con tornillos bicromados al marco respectivo, con el fin de asegurar su estabilidad y plenitud.

Recuperadas las piezas una a una, se inició el proceso de montaje de los retablos, previa limpieza de los altares de piedra y suelo, donde se había acumulado gran cantidad de lodo y barro (el grosor del sedimento superaba los 10 cm).

Para el montaje de los retablos, primeramente se dispusieron, anclados a los pilares con tornillos, dos escuadras por retablo de acero inoxidable policromado; sobre ellos, y apoyada en el altar de piedra, se fijaron, atornilladas a las escuadras, dos "estanterías" de madera de castaño conformadas



▲ *Reintegración volumétrica. Foto: Luis Suárez Saro.*

por tres piezas ensambladas en cola de milano adaptadas a los respectivos perfiles de los bancos. Como aislante entre éstas y las piedras de los altares, se introdujeron sendas piezas de goma de neopreno.

Se colocaron los bancos sobre las estanterías separados unos 10 cm de los pilares, con el fin de crear una cámara de aire entre ambos, y se fijaron a éstos con escuadras similares a las anteriores.

Se continuó el montaje del cuerpo aprovechando los ensambles y espigas originales hasta colocar los arquitrabes superiores, los cuales se fijaron también a los pilares con las escuadras descritas. El montaje de los relieves requirió la colocación de cuatro piezas de madera en forma de "L" fijadas por el reverso a los fondos de las columnas laterales.

Finalizó el montaje con la reposición de las piezas que componen los áticos, aprovechando nuevamente los ensambles y espigas originales.

Paralelamente se fueron fijando las pequeñas piezas que se habían desprendido (documentadas y numeradas) que conformaban cornisas, remates y adornos en general, claveteadas originalmente con clavos de hierro, con tornillos bicromados dorados, aprovechando los orificios existentes en ellas y en el soporte-arquitectura. Las cabezas de los tornillos se ocultaron bajo "tapones" de madera.

Concluido el montaje se realizó un nuevo sentado de la policromía en todas aquellas zonas que, como consecuencia de las operaciones descritas, habían sufrido algún tipo de desprendimiento (concretamente, en las zonas de unión de unas piezas con otras).

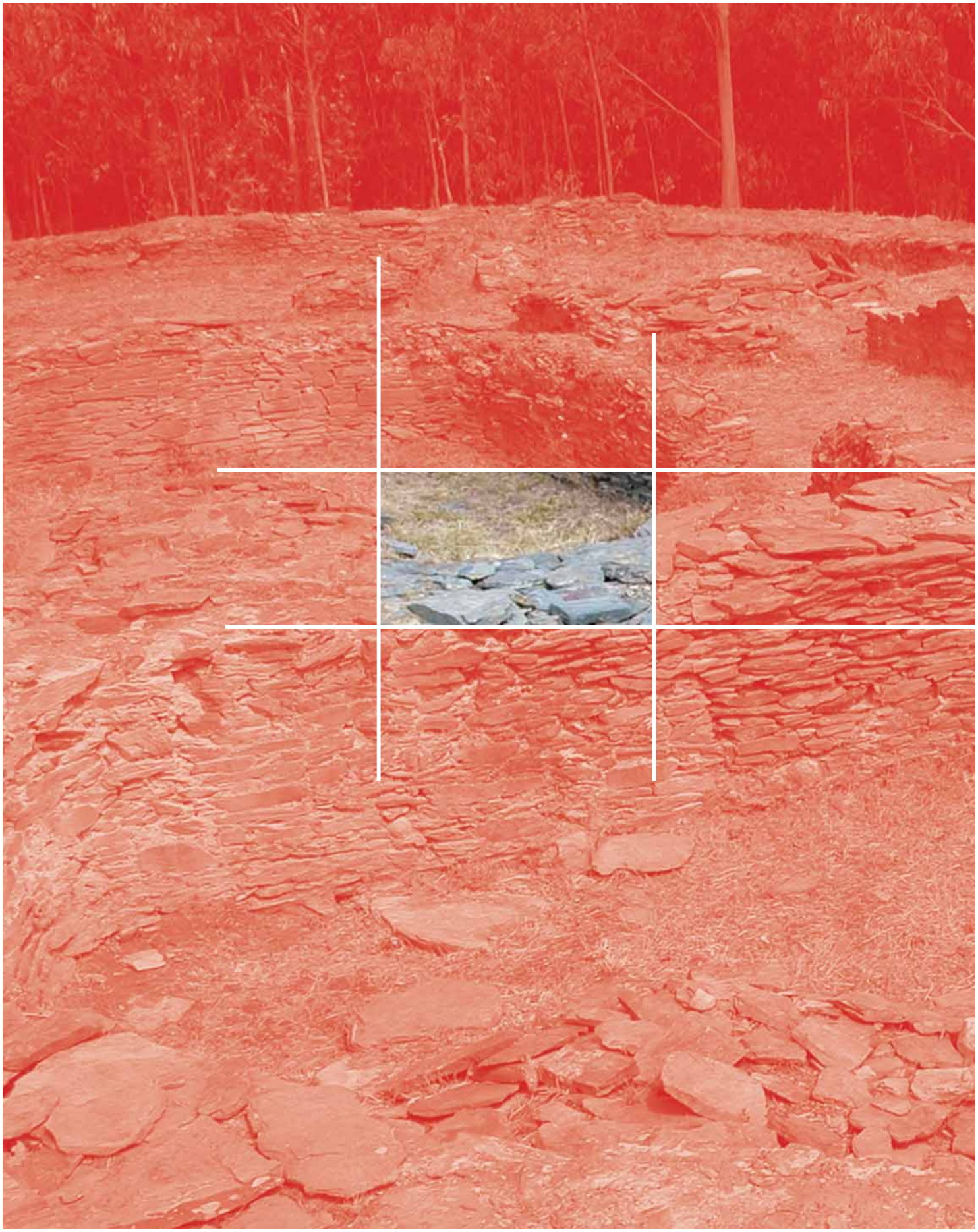
La reintegración volumétrica se ciñó a la realización y colocación del elemento sobre el que apoyaba la columna izquierda del cuerpo del retablo de Santiago, por su importancia estructural como sostén de dicha columna y para recuperar la unidad del conjunto, afectada por la pérdida del elemento original. Realizado en madera de castaño, cumple con los criterios de actuación establecidos, tanto por su reversibilidad como por cumplir su función reintegradora sin que suponga una falsificación de la pieza original desaparecida.

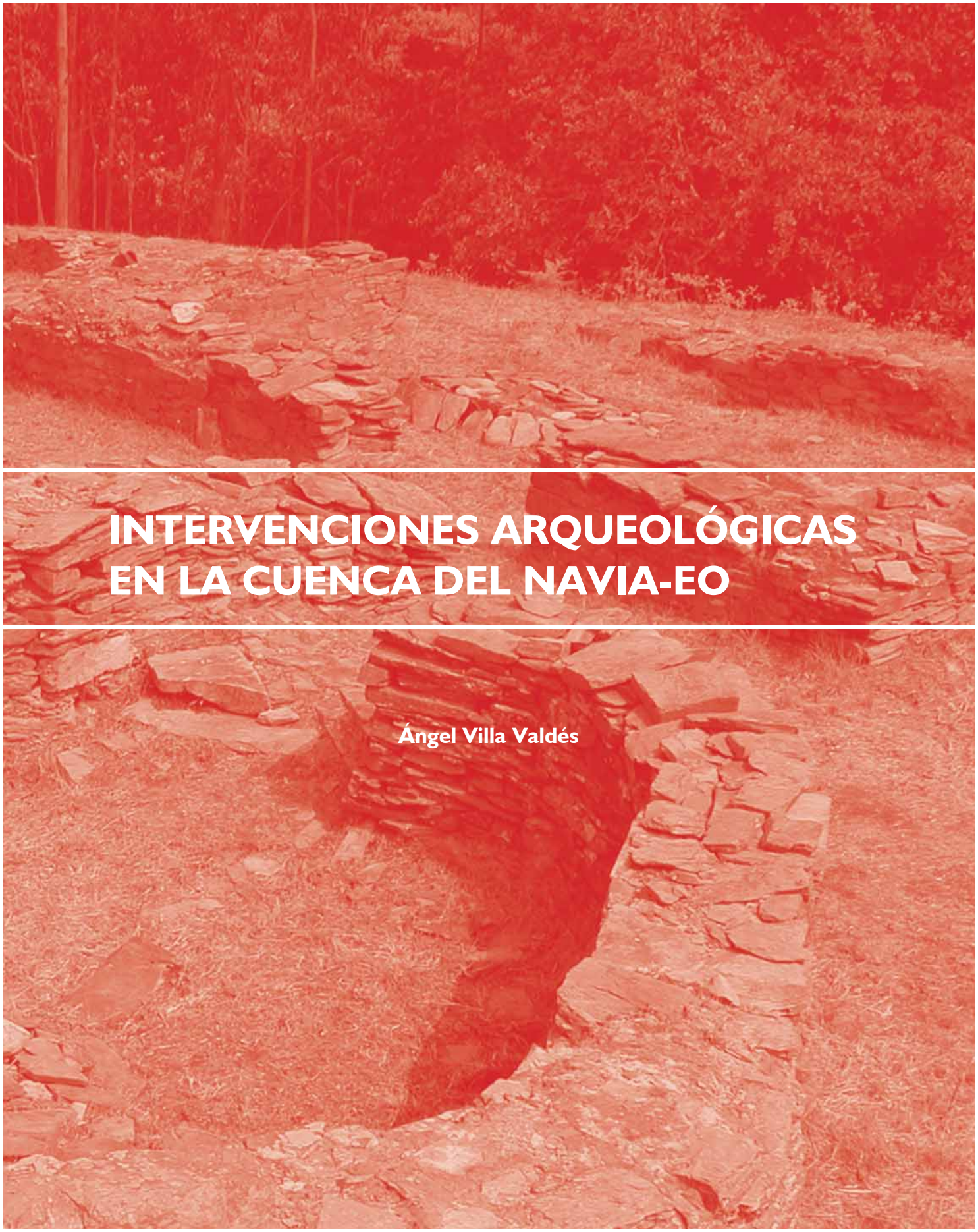
En el caso de los altares, y debido a su estado de conservación, se recuperaron y consolidaron los elementos originales con los mismos criterios y materiales que los descritos en los retablos, diseñándose una estructura que permitiera su recolocación evitando futuros deterioros de las piezas recuperadas, aislándolas del suelo y librándolas de soportar las fuerzas y tensiones producidas por el propio peso del conjunto. Su diseño también permite que éstos puedan ser retirados sin afectar a los altares de piedra ocultos tras ellos. Dichas estructuras consisten, básicamente, en unos "patines" inferiores (dos por altar) fijados a sendos soportes traseros y unos tensores internos en acero inoxidable, que, junto con los paneles superiores y las piezas repuestas en los laterales, enmarcan el conjunto original.

La reintegración neutra y reversible de las lagunas de color, tanto de los retablos como de los altares de madera, se ciñó a entonar los estucos blancos de las zonas donde se habían producido desprendimientos y que, llamando excesivamente la atención, alteraban la unidad armónica de la obra, evitando toda imitación en la técnica y empleando pigmentos minerales estables y reversibles de la marca Maimeri. Las nuevas piezas de madera, descritas en apartados anteriores, se reintegraron cromáticamente aplicando sobre ellas una capa de Xiladecor nogal mate.

Concluyó la intervención protegiendo las zonas policromadas del retablo contra los efectos de agentes externos mediante la aplicación con compresor de dos capas de Paraloid B-72 al 5% en tolueno químicamente puro.

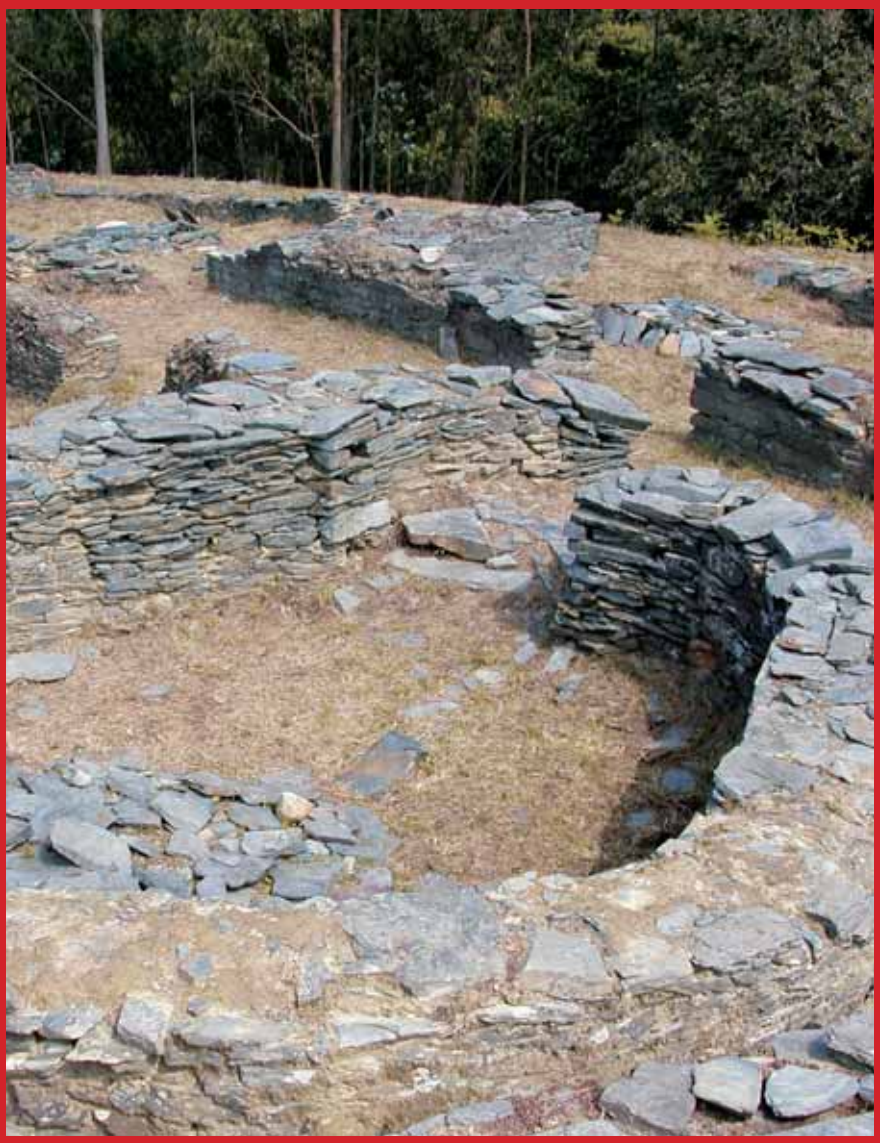
Texto realizado a partir del informe final de restauración de Luis Suárez Saro y del estudio histórico de Antonio García Flores.



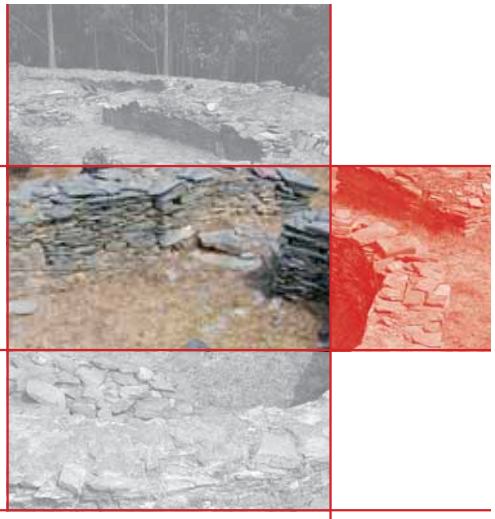


INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA CUENCA DEL NAVIA-EO

Ángel Villa Valdés



TRABAJOS DE CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO EN CASTROS DEL VALLE DEL NAVIA



- **Proyecto:** Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo
- **Promotor:** Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural
- **Dirección arqueológica:** Ángel Villa Valdés
- **Contratas:** Cooperativa forestal Caxigal, Asturias Forestal
- **Otras instituciones colaboradoras:** Ayuntamiento de Coaña, Ayuntamiento de El Franco, Ayuntamiento de Illano

Durante las décadas de los años ochenta y noventa, la Administración regional ha realizado en el territorio genéricamente denominado *Cuenca del Navia* un importante desembolso económico destinado a potenciar la investigación arqueológica, así como la mejora de los servicios de asistencia e información de lo que durante todos estos años se ha dado a conocer como Parque Arqueológico de la Cuenca del Navia.

Considerando estas razones, la Consejería de Cultura del Principado de Asturias solicitó la redacción de un plan director que estableciese las prioridades de intervención arqueológica en el ámbito de la Asturias occidental. Se elaboró así un plan que contemplaba en primer lugar criterios de carácter estrictamente arqueológicos, primando, como es natural, los aspectos referidos a protección y conservación de los yacimientos ya descubiertos. Además, se valoraron con detenimiento otros aspectos que, aunque ajenos al ejercicio arqueológico, resultan de enorme repercusión sobre el territorio, particularmente el desarrollo creciente de una industria turística con marcado carácter cultural que ha precipitado la última, profunda e irreversible transformación del espacio tradicional asturiano, en el que los restos arqueológicos representan un importante aliciente para la captación de recursos.

En estos años se ha abordado el mantenimiento y recuperación de espacios arqueológicos, principalmente castros, en el ámbito de las cuencas del Navia y Eo. Para ellos se han gestionado intervenciones periódicas sobre aquellos yacimientos que por su significación histórica o por la popularidad de sus ruinas requiriesen más atención. En muchos casos, estas actuaciones se han realizado en colaboración con las entidades municipales afectadas, en otras con el patrocinio exclusivo del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural.

El repertorio de yacimientos incluidos en este programa de intervenciones se extiende desde los territorios de la marina, con los castros de Mohías, Cabo Blanco o Coaña, hasta las tierras interiores del Navia, con los poblados de El Castelón, en Illano, o Pico da Mina y San Isidro, sobre la divisoria de San Martín de Oscos y Pesoz.

Foto. Ángel Villa Valdés.

El programa de intervención genérico prevé el desbroce periódico de los distintos yacimientos y su entorno inmediato. Así se viene realizando en El Castelón de Villacondide y Aula Didáctica de Coaña, en el Monte del Castro de Mohías, en el Castro de Pendia, en Boal, en los castros de San Isidro y Pico da Mina, la sierra de Bousoño-Brañavella, en el Chao Samartín y en el Monte Castrelo, ambos en Grandas de Salime.

También han revertido en beneficio de alguno de estos castros las actuaciones planteadas en el marco del Parque Histórico del Navia con el objetivo de acondicionar diferentes sectores de los recintos o de su entorno inmediato. Así ha ocurrido en el Cabo Blanco de Valdepares, concejo de El Franco, y en el Monte del Castro de Mohías, en Coaña.

En el caso de Cabo Blanco, la intervención ha consistido en el desescombro del foso principal, liberándolo de las toneladas de vertidos acumulados durante décadas, hasta alcanzar los horizontes de interés arqueológico. Esta obra, asumida por el Ayuntamiento de El Franco con financiación PRODER, se desarrolló bajo la dirección de los técnicos del Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia.

En el Monte del Castro de Mohías, fue el Ayuntamiento de Coaña la institución que sufragó, también con fondos PRODER, la limpieza y desescombro de la explanada anterior al yacimiento, degradada a condición de vertedero desde la construcción del polígono industrial vecino.

Monte del Castro, Mohías.
Foto: FotoAsturias



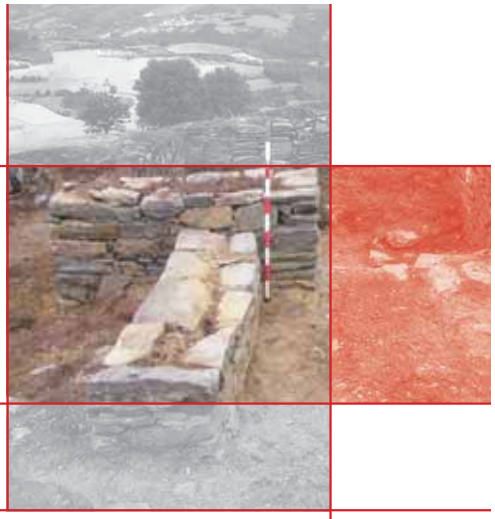


Cabo Blanco, Valdepares. Tras el vaciado de vertidos industriales, el foso principal muesta, a pesar de los depósitos antiguos aún intactos, dimensiones monumentales. Foto. Ángel Villa Valdés.

El Castelón de Illano. Foto. Ángel Villa Valdés.







ACONDICIONAMIENTO Y RESTAURACIÓN DE LAS RUINAS DEL CASTRO DE SAN CHUIS

ALLANDE

- Proyecto: Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo
- Promotor: Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural
- Dirección arqueológica: Ángel Villa Valdés
- Dirección técnica: José Antonio Fanjul Mosteirín
- Contratas: Cooperativa Forestal Pinabe y Asturias Forestal

El descubrimiento del Castro del Pico San Chuis se debe a don José Lombardía Zardaín, vecino de Allande.

Francisco Jordá Cerdá, responsable del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación Provincial de Asturias, inició los trabajos de exhumación de las ruinas del antiguo poblado allá por 1962, prolongándose durante el siguiente verano bajo la dirección compartida de Elías Domínguez y el propio Jordá. Las excavaciones no se reanudaron hasta 1979, ya bajo la exclusiva responsabilidad de este último, sucediéndose en cortas campañas estivales hasta septiembre de 1986.

El Castro del Pico de San Chuis se sumó así al selecto grupo de yacimientos protohistóricos excavados en la región. A comienzos de los sesenta, las investigaciones de corte científico habían afectado tan sólo a cuatro yacimientos —Caravia, Arancedo, Coaña y Pendia—, las publicaciones monográficas se contaban con los dedos de la mano y la superficie excavada, con excepción de Coaña, siempre había sido muy reducida. En este contexto, las excavaciones de San Chuis tomaron un extraordinario interés si, además, se considera que durante la decena de campañas arqueológicas desarrolladas en el castro se descubrieron los restos de una veintena larga de construcciones, aunque no todas fueron exhumadas íntegramente. De todos modos, el repertorio de piezas recuperadas fue amplio y de naturaleza muy variada. Entre ellas se cuentan cerámicas de la Edad del Hierro y producciones romanas de alfares galos e hispanos, metalistería diversa de hierro y bronce, numerario y un interesante conjunto de objetos fabricados en piedra. Entre ellos cabe destacar el hallazgo de una cabeza labrada en granito, testimonio excepcional de la escultura castreña en Asturias.

RESEÑA HISTÓRICA

Es probable que ya a comienzos del siglo VIII a. C. en el Pico San Chuis existiese un asentamiento fortificado ocupando la explanada superior de la colina. Así parece indicarlo una de las dataciones obtenidas a partir del horizonte basal de la secuencia arqueológica. A pesar de las limitaciones ocasional-

Foto: J. A. Fanjul Mosteirín.

Aspecto de la construcción C-19 antes de la intervención.
Foto: J. A. Fanjul Mosteirín.



mente expresadas, el descubrimiento de una ocupación tan antigua en esta zona del castro puede hoy presentarse como hecho probable tras la revisión estratigráfica del horizonte de procedencia de la muestra datada y gracias a los estudios avanzados en otros yacimientos de su ámbito cultural, en particular, el Castro de Chao Samartín, en Grandas de Salime.

Con los datos conocidos hasta el momento no es posible precisar el periodo de vigencia de aquel primitivo establecimiento. Sin embargo, se sabe que durante los siglos que transcurrieron desde entonces hasta la conquista romana, es decir, durante la Edad del Hierro, sobre la colina se estableció un poblado intensamente fortificado con fosos y murallas, a cuyo abrigo se levantaron cabañas de planta circular y oblonga cubiertas con techumbres de urdimbre vegetal.

Durante los siglos I y II d. C., periodo que conoció la generalización de la actividad minera en la región, San Chuis desarrolló un importante papel en la administración de estos territorios ribereños del Narcea, viendo transformado el viejo espacio castreño por los nuevos patrones constructivos implantados bajo dominio romano.

CARACTERÍSTICAS DE LA INTERVENCIÓN

Desde que Francisco Jordá concluyese en 1986 sus investigaciones en el castro, las construcciones exhumadas, y en general, la colina donde se asienta el yacimiento, no recibieron mayor atención.

A la degradación de las estructuras por su exposición a las inclemencias climatológicas se sumó el avance de una vegetación montaraz que llegó a ocultar materialmente algunos sectores del castro. Esta situación se vio inevitablemente agravada por el acceso incontrolado de visitantes al yacimiento, que sumaron a los factores de alteración citados una circulación improvisada que tomaba las testas de los muros como itinerario preferente.

El resultado de esta situación fue una importante degradación del conjunto monumental, en el que, entre la vegetación dominante, destacaban, junto a los derrumbes de muralla y cabañas, las múltiples escombreras distribuidas por el yacimiento.

Las obras: objetivos y procedimiento

Las obras ejecutadas durante 2005, bajo patrocinio y dirección del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, abordaron con carácter urgente una intervención cuyo objetivo era corregir las deficiencias más importantes y detener el proceso de degradación de un yacimiento que, desde su excavación, es uno de los ejemplos más notables de la cultura castreña en Asturias.

La intervención presenta dos aspectos bien diferenciados:

1) Desbroce y limpieza integral de la colina sobre la que se extiende el poblado. Esta actuación persigue, por un lado, limitar los efectos dañinos que el desarrollo de la vegetación estaba ocasionando sobre las ruinas exhumadas; por otro, permitir al visitante la observación en toda su extensión del complejo sistema de defensas —fosos y murallas— y aterrazamientos que han proporcionado a San Chuis su perfil monumental característico.
2) Limpieza, documentación, saneamiento y restauración de las estructuras constructivas dañadas. Para ello se ha contado con personal especializado en arquitectura tradicional y un equipo de arqueólogos de amplia y contrastada experiencia en la investigación castreña, todos ellos vinculados con los trabajos que desde hace una década desarrolla la Consejería de Cultura en el marco del Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo.

Valoración de resultados

La intervención en el Castro de San Chuis puede presentarse como el modelo de actuación que la Consejería de Cultura promueve y patrocina en el ámbito rural de la Asturias occidental. Se trata de obtener, mediante actuaciones sencillas, el acondicionamiento y mejora de elementos patrimoniales particularmente destacados en unas condiciones de sostenibilidad asequibles a las corporaciones municipales, de cuya implicación y complicidad en estas iniciativas dependen el éxito y continuidad de las mismas.

Con esta primera intervención en el Castro de San Chuis, en apenas un mes de trabajos, el yacimiento ha recuperado, en buena medida, los atributos que permitieron reconocerlo durante muchos años como ejemplo destacado del patrimonio arqueológico de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS

CUESTA, F., JORDÁ PARDO, J. F., MAYA, J. L. y MESTRES, J. S. (1996): "Radiocarbono y cronología de los castros asturianos", en *Zephyrvs, 49*, Salamanca, pp. 225-270.

ESCORTELL PONSODA, M. (1975): *Catálogo de las salas de cultura romana del Museo Arqueológico,* Oviedo.

— (1982): *Catálogo de las edades de los metales del Museo Arqueológico de Oviedo,* Oviedo.

GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ-VALLES (1966): "Catalogación de los castros asturianos", en *Archivum XXVI,* Universidad de Oviedo, pp. 255-291.

— (1978): *Asturias protohistórica. Historia de Asturias 2,* Salinas.

JORDÁ CERDÁ, F. (1977): "La Cultura de los Castros y la tardía Romanización de Asturias", en *Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo,* Lugo, pp. 29-40.

— (1990): "Informe preliminar sobre las excavaciones arqueológicas en el Castro de San Chuis (Beduledo, Allande) Asturias. Campaña de 1986", en *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-86*, 1, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Principado de Asturias, pp. 153-156.

JORDÁ CERDÁ, F., MANZANO HERNÁNDEZ, M. P., JORDÁ PARDO, J. F., GONZÁLEZ-TABLAS SASTRE, F. J., CARROCERA FERNÁNDEZ, E. y BÉCARES PÉREZ, J. (1989): "El castro asturiano de San Chuis", en *Revista de Arqueología*, 95, pp. 38-48.

MANZANO HERNÁNDEZ, M. P. (1987): "Avance sobre la cerámica común del castro de San Chuis. Pola de Allande", en *Zephyrvs, 39-40,* 1986-1987, pp. 397-410.

MAYA GONZÁLEZ, J. L. (1988): *La cultura material de los castros asturianos*, Monografías de Estudios de la Antigüedad ¾, Barcelona.

MENÉNDEZ, A. y BENÉITEZ, C. (2002): "La ocupación romana en castros asturianos a través del ajuar cerámico: análisis historiográfico", en M. de Blas y A. Villa (Eds.) *Los poblados fortificados del Noroeste de la Península Ibérica: formación y desarrollo de la Cultura Castreña,* Navia, pp. 279-299.

VILLA VALDÉS, A. (2002): "Periodización y registro arqueológico en los castros del occidente de Asturias", en M. A. de Blas y A. Villa (Eds.) *Los poblados fortificados del noroeste de la Península Ibérica: formación y desarrollo de la Cultura Castreña,* Navia, pp. 159-188.

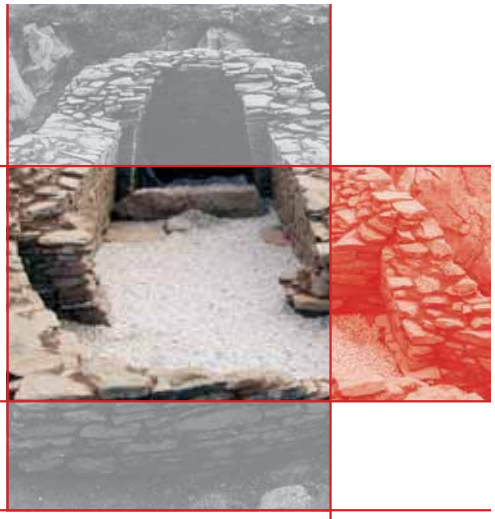
— (2007): "El Pico San Chuis: reseña de un yacimiento pionero en la investigación castreña en Asturias", en *Sautuola XII*, Santander.

VILLA VALDÉS, A. y CABO PÉREZ, L. (2003): "Depósito funerario y recinto fortificado de la Edad del Bronce en el castro del Chao Samartín: argumentos para su datación", en *Trabajos de Prehistoria 60-2,* Madrid, pp. 143-151.



TRABAJOS DE CONSERVACIÓN Y CONSOLIDACIÓN EN EL CASTRO DE PENDIA

BOAL



- Proyecto: Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo
- Promotor: Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural
- Dirección arqueológica: Ángel Villa Valdés
- Dirección técnica: Rubén Montes López (1999-2001), José Antonio Fanjul Mosteirín (2003) y Fernando Rodríguez del Cueto (2003-2004)
- Restauradores: Carlos Álvaro Cirveches y Miguel López; Albedo, S. L.
- Otras instituciones colaboradoras: Ayuntamiento de Boal

La historia de la investigación de este pequeño castro se encuentra directamente vinculada a la del Castelón de Coaña, pues fueron excavados de forma simultánea a comienzos de los años cuarenta por Antonio García y Bellido y Juan Uría Ríu. No obstante, las primeras noticias que dan cuenta de la existencia de un antiguo poblado en el lugar de Pendia se deben a Bernardo Acevedo y Huelves, que realiza en 1898 una primera descripción de las ruinas con referencias someras a algunos de sus edificios y a las fortificaciones que los protegían.

En 1940, Antonio García y Bellido y Juan Uría emprenden la exploración de algunos castros de la cuenca del Navia, iniciativa de la que resulta el interés por el castro de Pendia, cuya excavación acometen durante el verano del siguiente año. Los trabajos se extendieron sobre toda la superficie del recinto, si bien con intensidad desigual. Así, mientras que las cabañas y otros edificios fueron excavados hasta la misma roca, las defensas apenas sí fueron exploradas, limitándose los arqueólogos a definir vagamente la disposición del cinturón amurallado, incluido el torreón, y dejando intactos los fosos que rompen la ladera de acceso. A pesar del escaso ajuar recuperado, el castro adquirió pronta fama y amplia divulgación entre la comunidad científica de la época como consecuencia de diversos trabajos monográficos publicados por Uría Ríu y, principalmente, la prolífica obra científica de García y Bellido, cuyos textos y magníficos dibujos propiciaron el temprano conocimiento internacional del Castro de Pendia. Desde entonces, y hasta la ejecución de los trabajos que aquí se refieren, no se han vuelto a realizar excavaciones arqueológicas.

Foto: Ángel Villa Valdés.

RESEÑA HISTÓRICA

El castro fue calificado de enigmático por su ubicación topográfica inusual, la desproporción entre sus potentes fortificaciones y el discreto recinto que protegían y por la presencia de dos monumentos con horno. En realidad, su posición relativamente deprimida respecto al entorno fue compensada con la instalación de un complejo defensivo de considerable envergadura que lo transformó, en opinión de García y Bellido, en un lugar inexpugnable, de forma similar a como se resolvieron posiciones similares en otros poblados fortificados de la región. En este caso, un foso antepuesto al cinturón amurallado que delimita el perímetro y remata en una torre que se eleva sobre el flanco más vulnerable del poblado. Se ha creído advertir una subdivisión del espacio interno en dos recintos separados por un lienzo interior de muralla. Por lo que respecta a la duplicidad de edificios termales, el enigma podría considerarse resuelto de aceptarse como cierta la interpretación propuesta en este trabajo.

La fundación del poblado fue causa de abierta confrontación. El registro arqueológico conocido hasta entonces comprendía algunos materiales de gran antigüedad que sugerían un primer establecimiento prerromano, integrado posteriormente en un recinto fortificado de mayores dimensiones y cronología plenamente romana (siglos I y II d. C.). Otros testimonios, muy escasos, han sido señalados como indicios de probables asentamientos tardorromanos y altomedievales. En la actualidad, las investigaciones en este yacimiento y en otros castros de la comarca permiten defender su plena vigencia como recinto fortificado durante la Edad del Hierro.

Aspecto del primer edificio termal antes de la intervención.
Foto: Ángel Villa Valdés.



CARACTERÍSTICAS DE LA INTERVENCIÓN

A pesar de las intervenciones que, de forma esporádica, liberaron con mayor o menor extensión el núcleo principal de las ruinas de arbustos y matorral, éstas han sufrido durante largos periodos el crecimiento incontrolado de una tupida masa vegetal invasora y destructiva, cuyos irreversibles efectos agravaron la ya de por sí intensa degradación estructural provocada por la excavación arqueológica, los expolios reiterados y la exposición de los muros a la intemperie. Sin duda, la calidad de la roca que caracteriza el sustrato geológico del yacimiento —pizarras grises masivas— aminoró notablemente los efectos de semejante agresión antrópica y medioambiental, que hubiesen resultado devastadores en soportes pétreos de menor competencia.

El proceso secular de degradación se vio acentuado en estos últimos años por el notable incremento de visitas, fenómeno que, amén de agravar el estado crítico de las ruinas, también dio lugar a una demanda social de conservación hasta ahora inexistente en el ámbito del patrimonio arqueológico. Ambas razones, conjugadas, justificaron la propuesta de intervención sobre un yacimiento en el que además eran concurrentes su notable interés científico y singular representatividad cultural. La intervención en el Castro de Pendia se integró, de esta forma, como uno de los objetivos prioritarios en el Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo, documento que habría de constituir el marco administrativo de las sucesivas actuaciones en el yacimiento.

En estas circunstancias, la urgente consolidación de las ruinas requirió una intervención previa de limpieza y excavación que se ha prolongado periódicamente durante estos últimos años, hasta conseguir la sucesiva exhumación de las estructuras expuestas y afrontándose seguidamente la lectura y registro de sus componentes, base documental imprescindible para emprender una restauración fidedigna.



Aspecto del segundo edificio termal tras el desbroce de vegetación previo a la intervención. Foto: Ángel Villa Valdés.

La excavación arqueológica ha venido a confirmar las peores previsiones, revelando la amputación generalizada de estructuras. Aun así, la exhumación integral de los espacios termales y otras construcciones domésticas está facilitando el reconocimiento de elementos inéditos de relevancia en la interpretación y conocimiento histórico de un yacimiento de referencia en la historia de la arqueología asturiana.

Desde que se reiniciase la actividad arqueológica en el castro se ha intervenido, en diferente medida, sobre media docena de edificios. La primera y más urgente actuación tuvo como objetivo la consolidación de los dos edificios termales o saunas rústicas descubiertas por Antonio García y Bellido y Juan Uría Ríu. Tras su reexcavación íntegra, se procedió al reforzado de las cabeceras de los muros con añadido, según los casos, de una o dos hiladas de lajas mediante una mezcla de arena, cemento y cal en proporción 4:1:1, a la que se añadió tierra de la zona en superficie para igualar texturas y colores. Se colocaron fragmentos de pizarra nueva cada 40 o 50 cm para distinguir las hiladas añadidas de las originales. Se reintegraron las losas perdidas de la caldera del edificio menor y se realizó la limpieza superficial de los muros mediante cepillado de seco y con agua. En el edificio mayor, ante la imposibilidad de practicar un desagüe que permitiera corregir el importante problema de anegamiento interior, se procedió, previo sellado de la superficie de intervención, a la elevación del horizonte interno de circulación hasta alcanzar su cota original.

Sobre el resto de los edificios intervenidos, a razón de uno por campaña, las actuaciones se han limitado a la retirada de escombros y limpieza de vegetación, procediéndose, cuando el estado de los muros así lo indicaba, al saneamiento de los mampuestos alterados, reintegrándose la estructura en condiciones de suficiente estabilidad, con material original e indicación de la línea de intervención.



Boal



BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS

ALMAGRO-GORBEA, M. y ÁLVAREZ SANCHÍS, J. R. (1993): "La 'Sauna' de Ulaca: Saunas y baños iniciáticos en el mundo céltico", en *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra.*

ÁLVARO CIRVECHES, C. (2002): Informe relativo a la *Intervención para la conservación de dos estructuras del Castro de Pendia (Boal, Asturias)*.

CARROCERA FERNÁNDEZ, E. (1991): "El horizonte cultural castreño del occidente asturiano y sus relaciones exteriores", en *Gallaecia 12,* Santiago de Compostela.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1942): "El castro de Pendia", en *Archivo Español de Arqueología, XV, 48*, Madrid, pp. 288-307.

— (1968): "Cámara funeraria de la cultura castreña", en *Archivo Español de Arqueología, 4,* Madrid, pp.16-40.

MAYA, J. L. (1988): *La cultura material de los castros asturianos,* Estudios de La Antigüedad 4/5, Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona.

RODRÍGUEZ DEL CUETO, F. (2002-2004): Memorias relativas a las *Intervenciones en el Castro de Pendia*.

URÍA RÍU, J. (1945): "Ritos funerarios en las Cámaras de Briteiros y Coaña", en *Revista de la Universidad de Oviedo 5*, Oviedo, pp. 95-111.

VILLA VALDÉS, A. (1999): "Plan Arqueológico Director de la Cuenca del Navia", en *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 4 (1995-98)*, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, pp. 205-211.

— (2000): "Saunas castreñas en Asturias", *en II Coloquio Internacional sobre termas romanas en el Occidente del Imperio*, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, Gijón, pp. 97-114.

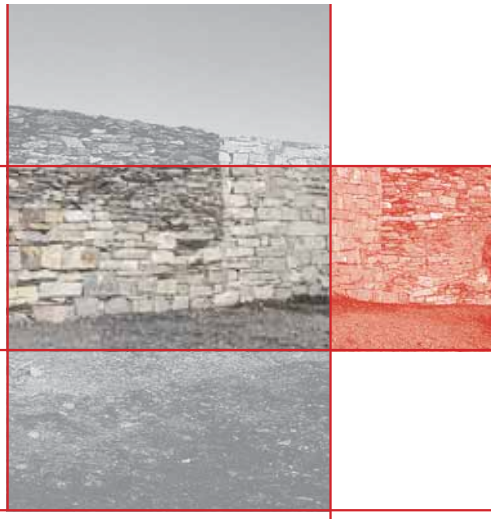
— (2001): "Edificios termales en los castros asturianos", en *Revista de Arqueología 241*, Zugarto Ediciones, Madrid, pp. 18-27.

— (2002): "Periodización y registro arqueológico en los castros del occidente de Asturias", en DE BLAS y VILLA: *Los poblados fortificados del noroeste de la península ibérica: Formación y desarrollo de la cultura castreña,* Ayuntamiento de Navia-Parque Histórico del Navia, pp. 159-189.

— (2004): "Saunas castreñas, propiedad intelectual y tribunales", en *Gallaecia 23,* Santiago de Compostela, pp. 347-348.

La intervención arqueológica permitió identificar elementos desconocidos en la estructura del edificio y estabilizar la frágil cubierta de cabecera característica de las primitivas saunas castreñas (siglo IV a.C.).
Foto: Ángel Villa Valdés.





CONSOLIDACIÓN DE LAS RUINAS DEL CHAO SAMARTÍN

GRANDAS DE SALIME

- **Proyecto:** Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo
- **Promotor:** Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural
- **Dirección arqueológica:** Ángel Villa Valdés
- **Dirección técnica:** Alfonso Menéndez Granda
- **Restaurador:** Carlos Álvaro Cirveches y Terra Arqueos, S. L.
- **Otras instituciones colaboradoras:** Ayuntamiento de Grandas de Salime

Las ruinas del Chao Samartín se localizan en Castro, población que dista unos 6 km de Grandas de Salime, capital del concejo. Con una altitud máxima de 675 m, el yacimiento se extiende sobre un promontorio cuyo sustrato geológico está constituido por cuarcitas blancas y materiales basales de la formación Agüeira.

La existencia de antiguas fortificaciones en el lugar fue recogida por Martínez Marina y posteriormente por Méndez-Valledor para la obra *Asturias,* de Bellmunt y Canella. En 1967, José Manuel González, tras proceder a su reconocimiento, lo incorpora al catálogo de castros asturianos. Las excavaciones arqueológicas dieron comienzo en 1990 como consecuencia de la revisión de los materiales procedentes del castro custodiados por José María Naveiras en el Museo Etnográfico de Grandas de Salime, realizada durante la elaboración del inventario arqueológico en 1989. Desde entonces, las campañas de investigación se suceden con regularidad.

RESEÑA HISTÓRICA

El horizonte de ocupación más antiguo se remonta a la Edad del Bronce, cuando, en torno al año 800 a. C., se estableció un primer recinto fortificado. Éste se extendía, principalmente, sobre la explanada superior del yacimiento —una estrecha franja de apenas 30 m de anchura y unos 80 de longitud—, que protegían un foso, una muralla y una empalizada. A su abrigo se construyó un gran edificio de planta rectangular y esquinas redondeadas que ha proporcionado cerámicas y objetos metálicos muy interesantes, que, junto a la ausencia de menaje y mobiliario doméstico, sugieren su utilización como espacio ceremonial. El conjunto, fortificaciones y cabaña fueron destruidos por un incendio.

Durante la Edad del Hierro, el asentamiento se extendía por todo el promontorio, que se defendía entonces con nuevas fortificaciones que habrían de mantenerse en uso —aunque con severas modificaciones en el trazado y la estructura— hasta la conquista romana.

Foto: Ángel Villa Valdés.

El pronunciado desplome de las murallas, ocasionado por sucesivos empujes sísmicos, requirió su progresivo apuntalamiento hasta completar su excavación y estudio.
Foto: Ángel Villa Valdés.



La influencia de la cultura romana se manifiesta con claridad a partir de la segunda mitad del siglo I d. C. Tras varios episodios de refortificación relacionados con el establecimiento de efectivos militares en el antiguo castro, el Chao Samartín se transforma en un asentamiento abierto —la *civitas* Ocela— donde las fortificaciones pierden definitivamente su centenaria justificación. La ocupación se vio bruscamente interrumpida durante la segunda mitad del siglo II d. C., cuando una sacudida sísmica de gran intensidad provocó la ruina del poblado y su definitivo abandono.

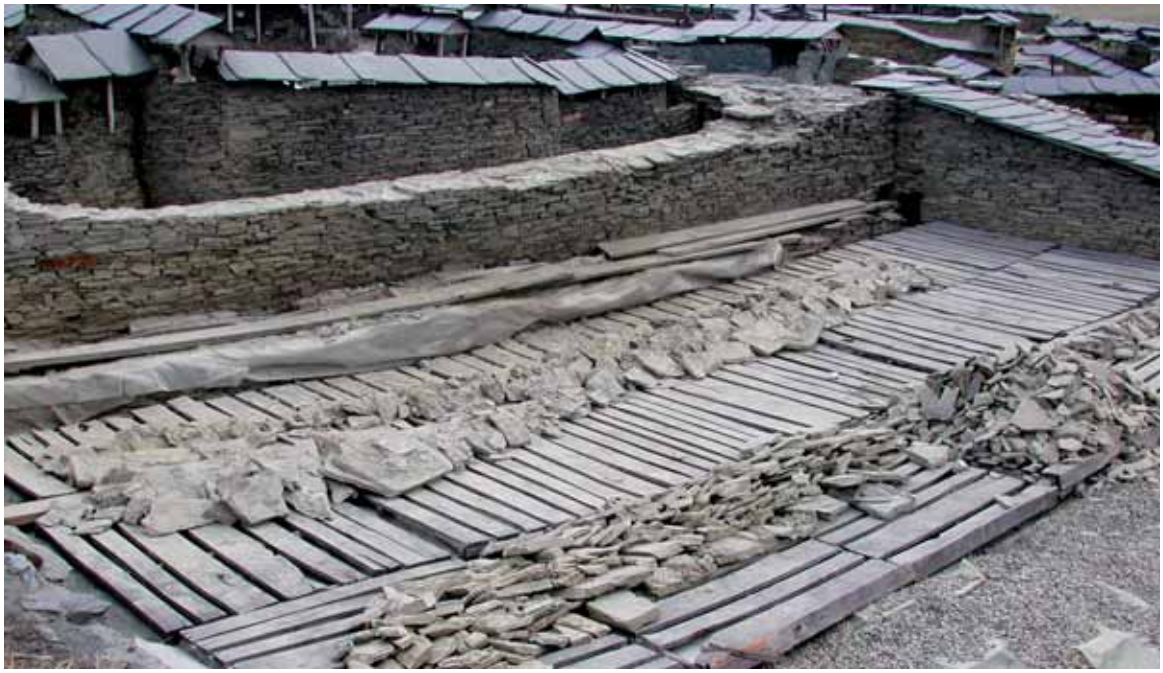
CARACTERÍSTICAS DE LA INTERVENCIÓN

Desde el comienzo de las excavaciones en el Chao Samartín, la preocupación por reducir, en lo posible, los efectos negativos que tanto la excavación como los agentes meteóricos producen sobre las ruinas condicionó sustancialmente la actuación arqueológica y, en buena medida, la imagen que el yacimiento ofrece al visitante durante gran parte del año.

En primer lugar, se dispuso un nivel superior de protección, mediante geotextil y grava, sobre los suelos, enlosados y horizontes parciales de excavación. Sobre ellos se colocó un pequeño manto de tela que, dependiendo de la fragilidad del espacio protegido, se aplicó en una o varias capas separadas por arena y materiales impermeables, de tal forma que el desarrollo de hierbas y maleza se reduce en buena medida, al tiempo que se minimiza, de manera notable, la erosión que las abundantes precipitaciones podrían producir sobre los suelos originales.

La mayor parte de las construcciones exhumadas del Chao Samartín fueron fabricadas con mampostería ordinaria escuadrada y uso predominante de pizarra. Como único aglutinante, los albañiles de la época utilizaron, de manera exclusiva, el barro. Esto significa que, una vez destruida parcialmente la pared y desprovista de todos sus elementos portantes y protectores

La pronunciada inclinación del lienzo septentrional del gran edificio pavimentado requirió la consolidación de sus paramentos superiores que aparecen desmantelados, y sus mampuestos ordenadamente dispuestos, sobre la superficie de la plaza.
Foto: Ángel Villa Valdés.



(cubiertas, cargas, etcétera), lo que resta de la estructura debe enfrentarse al lavado continuo de materiales. Un proceso que acelera la continua exfoliación del material pizarroso que, en alguno de los edificios, ha significado la desintegración de varias hiladas descubiertas en buen estado de conservación pocos meses antes. Para evitar estos riesgos fue puesto en práctica un modelo sencillo, reversible, ajeno a la estructura protegida y de fácil manipulación, que se podría esquematizar de la siguiente manera:

1) Identificación de la testa del muro a proteger.
2) Fabricación de armazones de castaño, dispuestos en módulos no superiores a los 2 m para facilitar su desplazamiento.
3) Cubierta a dos aguas con lajas de pizarra y voladizo de extensión variable según la necesidad.

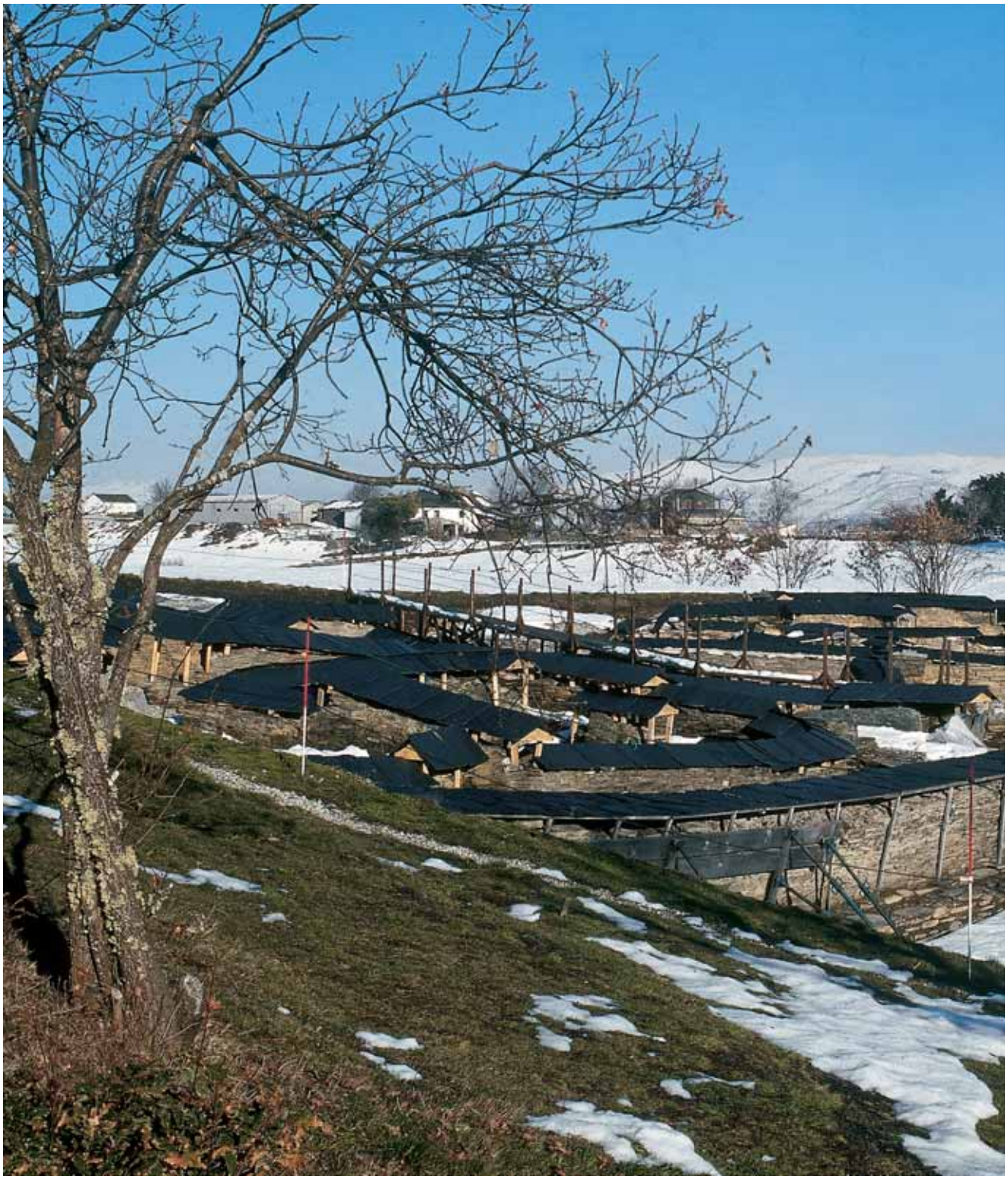
Excepcionalmente, cuando el estado de las estructuras exhumadas amenazaba ruina inminente, se practicaron técnicas de anastilosis. Así ocurrió con algunos paramentos de la muralla de módulos —en realidad instalados como revestimiento de una muralla preexistente— y con el lienzo septentrional del gran espacio rectangular construido, a modo de plaza, frente a la puerta del poblado. El procedimiento empleado en estos casos consistió en el desmontaje pieza a pieza de las estructuras afectadas, sustitución de los mampuestos dañados y su reintegración en condiciones mecánicas estables. Ocasionalmente, caso de las estancias exhumadas de la *domus* romana, se reintegraron, además, los elementos de carpintería suficientes para garantizar la conservación de jampas y umbrales originales.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS

VILLA VALDÉS, A. (2005): *El castro de Chao Samartín. Guía para su interpretación y visita.* Gijón.

El edificio-plaza una vez finalizada la consolidación del muro norte.
Foto: Ángel Villa Valdés.





Grandas de Salime 542



Las condiciones meteorológicas extremas que caracterizan el clima de las tierras altas del Navia resultan altamente dañinas para los muros exhumados. Por esta razón fueron íntegramente protegidos con cubiertas de pizarra local a dos aguas sobre estructuras modulares de castaño, reversibles y no invasivas. Foto: Ángel Villa Valdés.



ACONDICIONAMIENTO Y SEÑALIZACIÓN DEL MONUMENTO TUMULAR DE EL CANADEIRO I, XESTOSELO

GRANDAS DE SALIME



- Proyecto: Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo
- Promotor: Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural
- Dirección arqueológica: Ángel Villa Valdés
- Otras instituciones colaboradoras: Ayuntamiento de Grandas de Salime

En 1989, durante la elaboración del inventario arqueológico del concejo de Grandas de Salime, fueron identificadas en las proximidades del lugar de Xestoselo las primeras cuatro estructuras, de las seis reconocidas finalmente, que constituyen el conjunto tumular de El Canadeiro. El lugar era ya conocido en la bibliografía arqueológica, pues en sus inmediaciones José Manuel González había descubierto en 1970 una primera necrópolis tumular, compuesta por tres estructuras, así como varias estaciones de arte rupestre, con representación de canalillos, cazoletas y laciformes inscritos sobre los principales afloramientos pizarrosos dispersos en torno al paraje de La Xorenga.

RESEÑA HISTÓRICA

En los túmulos de Xestoselo y Canadeiro, como en todos los documentados en el concejo de Grandas de Salime, confluyen circunstancias que les proporcionan cierta singularidad con respecto a las manifestaciones de tipo megalítico predominantes en el territorio occidental asturiano. Una ubicación que contrasta poderosamente con el contexto montañoso sobre el que se distribuye el rosario de estructuras megalíticas que desde la rasa litoral alcanzan las comarcas interiores, jalonando las suaves líneas de cumbres que caracterizan la orografía comarcal. Sobre ellas se consolidaron los itinerarios tradicionales que, desde el Neolítico, hicieron posible el tránsito desde las estribaciones más próximas a la costa, en los concejos de Coaña, Navia y Valdés, hasta las tierras altas del Navia sin requerir el vadeo de valles o salvar pendientes pronunciadas.

Otra singularidad, percibida ya durante los trabajos previos de prospección, fue su estructura constructiva, ajena a las manifestaciones megalíticas más o menos convencionales conocidas hasta entonces. El expolio que en diferente grado sufrieron algunos de estos túmulos había permitido observar la ausencia de elementos ortostáticos que indicasen la existencia de una cámara megalítica diferenciada, común entre los túmulos de las sierras próximas.

Foto: Ángel Villa Valdés.

Su excavación, dirigida por Sánchez Hidalgo en el marco del Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia, reveló una estructura carente de cámara ortostática, constituida por una masa térrea, recrecida al menos en una ocasión, y acumulada sobre una plataforma ceremonial en la que fueron excavadas las fosas funerarias. El registro material aportó las primeras cerámicas recuperadas en un túmulo para todo el sector occidental asturiano y permitió, además, el procesamiento de varias muestras orgánicas para su análisis radiocarbónico, que, una vez calibradas, remontan la construcción de este monumento a la primera mitad del IV milenio[1].

CARACTERÍSTICAS DE LA INTERVENCIÓN

El notable acopio de tierra que la masa tumular representaba no pasó desapercibido, y durante algún tiempo su explotación condujo a la pérdida de una parte significativa del monumento. Ante esta situación, la Consejería del Principado de Asturias emprendió, en el marco de las actividades del Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia, un proyecto arqueológico que comprendía, en una primera fase, la excavación del yacimiento para proceder, en una segunda intervención, a su acondicionamiento para la visita.

Se trataba de afrontar la puesta en valor de un monumento tumular localizado en un terreno abierto, de ámbito rural y en el que no era posible establecer medidas cautelares de vigilancia; por consiguiente, un paraje condicionado por la exposición cierta a todo tipo de agresiones, tanto de origen atmosférico como de intención vandálica. El objetivo, en definitiva, era detener la degradación del túmulo funerario en su doble condición de monumento prehistórico y depósito arqueológico aún susceptible de estudio, procurando, además, su restauración paisajística y adecuada señalización.

Una vez concluida la excavación del túmulo se emprendió la ejecución del proyecto de puesta en valor aprobado por la Consejería de Cultura. Se abordaba conjuntamente la consolidación del monumento, el acondicionamiento de su entorno inmediato y la señalización e interpretación del conjunto.

En principio, ante la pérdida de más del 50% de la masa tumular original, el volumen restante, que se presentaba a modo de cuarto de esfera y un frente estratigráfico de superficie subsemicircular, requería la instalación de una pantalla que frenase su deterioro y consiguiente derrumbe. Ésta fue levantada en ladrillo con fijación al suelo mediante pilares que permitieron su utilización como anclaje del principal panel interpretativo. Si bien la intención original era levantar éste en losa local de pizarra sobre la que posteriormente se restituiría, mediante grabado artesanal, la secuencia estratigráfica reconocida, finalmente, ante la vulnerabilidad mostrada por la piedra a las primeras agresiones —grabados, golpes, pintadas—, se optó por restituir este frente con paneles compactos de resinas termoendurecibles con 70% de fibras de madera no laminada y superficies de resinas pigmentadas fijadas mediante descarga de electrones. Entre las ventajas de este material, por entonces novedoso, estaban su alta resistencia a las radiaciones, a la intemperie, al desgaste y al vandalismo, permitiendo, además, el grabado fiel de la grafía deseada.

La losa de pizarra se conservó, sin embargo, para el pavimento que habría de recrear la extensión original del túmulo y que se dispone en piezas horizontales delimitadas perimetralmente por una cinta en chapacuña. En el

[1] Un corto resumen de los resultados de la intervención arqueológica ha sido publicado en el volumen 4 de Excavaciones Arqueológicas en Asturias (Sánchez, 1999) y desarrollados con mayor extensión en el III Congreso de Arqueología Peninsular, celebrado en la ciudad portuguesa de Vila Real en 1999 (Sánchez, 2000).

centro de este espacio, que constituye la plataforma principal de observación del conjunto, se instaló una gran losa que reproduce, aquí sí, en bajorrelieve de factura artesanal, la localización de algunas de las necrópolis megalíticas más destacadas de la región. Sobre la superficie del casquete tumular restante, una vez diferenciado el horizonte de intervención, fue extendida una capa de tierra vegetal y sembrado césped.

La cabaña de uso comunal situada junto al monumento, construida con bloque de hormigón visto y cubierta de uralita, fue totalmente remozada: se cargaron sus paredes, se pintó y retechó con losa de pizarra. La fachada meridional sirvió entonces de soporte al segundo panel interpretativo, en el cual se recrean, mediante viñetas historiadas en relieve, los episodios que determinaron la construcción, uso, degradación y recuperación del monumento prehistórico.

Finalmente, el entorno del túmulo estaba condicionado por el dominio de una densa y desarrollada vegetación arbustiva que limitaba la proyección monumental que, sin duda, había animado su construcción. Para restituir esta condición de hito paisajístico, íntimamente vinculada con la naturaleza de la arquitectura funeraria neolítica, se afrontó el amansamiento de las fincas contiguas con cargo a los presupuestos del proyecto, con el compromiso de la propiedad de consolidar su conversión y mantenimiento en pradería.



Aspecto del túmulo tras el desbroce previo a la intervención. Una tercera parte de su estructura había sido destruida y su entorno se presentaba seriamente degradado por el desarrollo de la vegetación arbustiva, los escombros y la construcción de una caseta de uso agrario.
Foto: Ángel Villa Valdés.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS

GONZÁLEZ y FERNÁNDEZ-VALLES, J. M. (1975): "Estaciones rupestres de la Edad del Bronce en Asturias", en *Archivum XXV,* Universidad de Oviedo.

SÁNCHEZ HIDALGO, E. (1999): "Excavación arqueológica del Túmulo I del conjunto tumular de La Xorenga (Xestoselo, Grandas de Salime)", en *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1995-1998,* Oviedo, pp. 233-236.

— (2000): "Túmulo I del conjunto tumular de La Xorenga, El Canadeiro (Xestoselo, Grandas de Salime, Asturias). Mundo funerario neolítico en el occidente asturiano", en *Actas del III Congreso de Arqueología Peninsular. Neolitizaçao e megalitismo da Península Ibérica,* Vila Real, pp. 239-254.

VILLA VALDÉS, A. (1990): *Inventario Arqueológico del concejo de Grandas de Salime.* Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Inédito.

— (1992): "Breve resumen de los inventarios arqueológicos de Grandas de Salime, San Martín de Oscos, Santa Eulalia de Oscos y Villanueva de Oscos", en *Excavaciones arqueológicas en Asturias 2 (1987-1990),* Oviedo, pp. 223-226.

— (1999): "Plan Arqueológico Director de la Cuenca del Navia", en *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-1998, n.º 4,* Principado de Asturias, pp. 205-211.

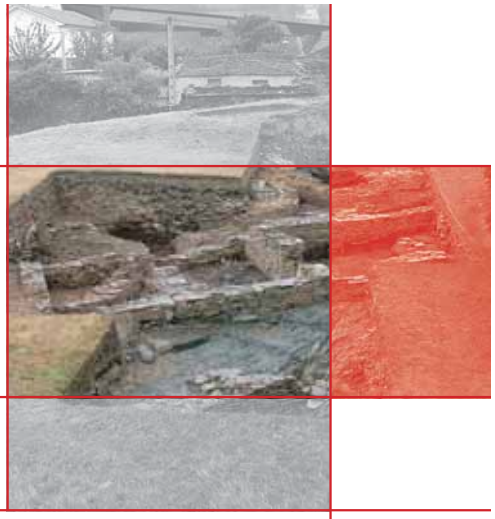
— (2000): "Sobre el significado de algunos grabados rupestres asignados a la Edad del Bronce en Asturias", en *Actas del Congreso Internacional sobre Arte Rupestre Europeo, Vigo 1999*, Apartado B, ponencia 11. Edición digital CD.

— (2007): "Acondicionamiento y señalización de un yacimiento arqueológico en campo abierto sin custodia: el monumento tumular de El Canadeiro I (Xestoselo, Grandas de Salime)", en *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002, n.º 5,* Principado de Asturias.



TRABAJOS DE CONSERVACIÓN Y CONSOLIDACIÓN EN EL POBLADO FORTIFICADO DE OS CASTROS

TARAMUNDI



- Proyecto: Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo
- Promotor: Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural
- Dirección arqueológica: Ángel Villa Valdés
- Dirección técnica: Alfonso Menéndez Granda y José Antonio Fanjul Mosteirín
- Restaurador: Carlos Álvaro Cirveches
- Otras instituciones colaboradoras: Ayuntamiento de Taramundi y ANTURTA

El lugar de Os Castros fue reconocido como poblado fortificado en 1969 por José Manuel González, quien lo registró con la denominación de "El Castro". El yacimiento se extiende en el límite meridional del casco urbano de la localidad de Taramundi, sobre un promontorio ligeramente desprendido de la sierra de Eiroá hacia el Mediodía. A pie de su pronunciada ladera, describiendo un amplio arco, discurre el río Cabreira, tributario del Eo y con nacimiento en la sierra del Ouroso.

El poblado se localiza a una altitud de 604 m s.n.m. y se extiende sobre una superficie próxima a las 2 ha. Es, por lo tanto, uno de los mayores castros catalogados en las tierras interiores del Navia-Eo, si bien una parte del recinto fue seriamente alterada durante las obras de apertura de la carretera que, serpenteando por la colina, conduce hacia Mazonovo. Fueron los daños reconocidos sobre el talud de este vial los que motivaron una primera intervención arqueológica, realizada en 1992 por Elías Carrocera Fernández. Se documentaron entonces varias construcciones y se recogieron abundantes restos cerámicos que aún permanecen inéditos.

El castro se define como un recinto delimitado hacia el Norte por un profundo foso excavado en la roca, por el que hoy discurre una calle asfaltada, con escarpes subverticales que debieron de superar ampliamente los 4 m de profundidad y 6 m de amplitud. Es muy probable que otro foso exterior completase su dispositivo defensivo, hoy casi irreconocible como consecuencia de la urbanización creciente de los terrenos.

Las excavaciones arqueológicas se iniciaron en julio de 2000 como parte de las actividades programadas en el *Plan Arqueológico de la Cuenca del Navia-Eo,* documento por el que la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo planifica las intervenciones a desarrollar en el área occidental de la región. En este caso, con la colaboración del Ayuntamiento de Taramundi y la asociación local de hostelería (ANTURTA), que asumieron los gastos derivados del alojamiento y manutención del equipo de investigadores, así como diversas obligaciones relativas a la logística de excavación y mante-

Foto: Ángel Villa Valdés.

nimiento de las ruinas. El equipo, constituido íntegramente por una decena de voluntarios, fue dirigido inicialmente por Ángel Villa Valdés, arqueólogo del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, con la incorporación posterior de los arqueólogos profesionales Alfonso Menéndez Granda y José Antonio Fanjul Mosteirín. Desde julio de 2000, los trabajos se han sucedido periódicamente en fechas similares a lo largo de 3 o 4 semanas.

Desde la primera campaña de excavación, planteada como aproximación a la secuencia cronocultural del yacimiento y su potencia estratigráfica, hasta la actualidad, se han abierto unos 480 m^2 de superficie, correspondiente al sector superior del recinto interno, habiéndose exhumado en distinto grado hasta una decena de edificios organizados, varios tramos de calles y algunos cortos segmentos de fortificaciones correspondientes a diferentes épocas del poblado.

RESEÑA HISTÓRICA

La secuencia de ocupación del yacimiento se extiende desde el final de la Edad del Bronce (siglos IX-VIII a. C.) hasta época romana (siglos I-II d. C.). Los testimonios recuperados permiten considerar su primitiva condición de poblado fortificado, para lo cual se desarrollaron intensos trabajos de acondicionamiento y defensa. Durante la Edad del Hierro se densificó una trama urbana intensamente transformada en época romana. La excavación arqueológica ha proporcionado un importante conjunto de materiales cerámicos, utillaje metálico y un extraordinario puñal de antenas con parte de su primitiva vaina y contera.

CARACTERÍSTICAS DE LA INTERVENCIÓN

Las intervenciones desarrolladas periódicamente sobre las ruinas del castro se han planteado con una doble finalidad: la consolidación de las estructuras arquitectónicas exhumadas y la protección de los horizontes estratigráficos susceptibles de alteración en periodos de no actividad.

La consolidación de las construcciones fue realizada por el equipo de restauradores dirigido por Carlos Álvaro Cirveches de acuerdo con los principios de común aplicación en este tipo de yacimientos. Las patologías tratadas abarcan un limitado pero común repertorio de situaciones motivadas por la libre acción de los elementos sobre las ruinas durante siglos. Fundamentalmente, el equipo de restauración debió corregir los problemas de alteración en los basamentos de algunas construcciones, el desmantelamiento de las testas murales y la reintegración parcial de lienzos colapsados o afectados por el expolio.

Como criterio general se procedió al refuerzo de todas las cabeceras de los muros añadiendo una o dos hiladas de lajas mediante una mezcla de cemento blanco, cal y arena, a la que se añadieron en superficie tierras de la zona para igualar texturas y colores. Se colocaron fragmentos de pizarra nueva y corte industrial cada 40 o 50 cm para distinguir la línea de intervención. La limpieza superficial se realizó con cepillos en seco y con agua.

Por lo que a la protección de los depósitos arqueológicos no murales respecta, éstos son íntegramente cubiertos por lonas geotextiles y grava ligera en cantidad suficiente para evitar su exposición a la intemperie. En ocasiones, determinados elementos singularmente vulnerables, son además protegidos por estructura de madera o superficies arenosas convenientemente selladas. Este procedimiento ha sido empleado en el caso de algunos hogares y pavimentos frágiles por su composición o avanzado estado de degradación.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS

ÁLVARO CIRVECHES, C. A. (2000): Informe sobre la *Intervención para la conservación de las estructuras del yacimietno de "Os Castros", en Taramundi (Asturias)*.

— (2001): Informe sobre la *Intervención para la conservación de las estructuras del yacimiento de "Os Castros", en Taramundi (Asturias). Campaña 2001*.

ARIAS VILAS, F. y VILLA VALDÉS, A. (2004): "El poblamiento romano en el territorio de los galaicos lucenses", en *Unidad y diversidad en el Arco Atlántico en época romana III. Estructuras del poblamiento,* Gijón, pp. 277-287.

GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ-VALLES, J. M. (1976): *Miscelánea Histórica Asturiana*. Oviedo.

VILLA VALDÉS, A. (2002): "Sobre la secuencia cronoestratigráfica de los castros asturianos (siglos VIII a. C.-II d. C.)", en *Trabajos de Prehistoria 59*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 149-162.

— (2002): "Periodización y registro arqueológico en los castros del occidente de Asturias", en M. A. de Blas y A. Villa (Eds.): *Los poblados fortificados del noroeste de la Península Ibérica: formación y desarrollo de la Cultura Castreña,* Ayuntamiento de Navia-Parque Histórico del Navia, pp. 159-188.

— (2005): "Castros y recintos fortificados en el occidente de Asturias: estado de la cuestión", en Boletín Auriense, 2003, Museo Provincial de Orense, pp. 115-146.

— (2005): "Plan Arqueológico Director de la Cuenca del Navia", en *III Congreso de Rehabilitación sostenible del patrimonio cultural: patrimonio rural,* Salas, pp. 63-76.

VILLA VALDÉS, A. y CABO PÉREZ, L. (2003): "Depósito funerario y recinto fortificado de la Edad del Bronce en el castro del Chao Samartín: argumentos para su datación", en *Trabajos de Prehistoria 60-2,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 143-151.

VILLA VALDÉS, A., MENÉNDEZ GRANDA, A. y FANJUL MOSTEIRÍN J. A. (2007): "Excavaciones arqueológicas en el poblado fortificado de *Os Castros*, en Taramundi", en *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*, n.º 5, Principado de Asturias.



El procedimiento habitual es, además de la consolidación de los muros, la protección de la superficie excavada mediante estructuras de madera, geotextiles y grava ligera.
Foto: Ángel Villa Valdés.



POLÍTICAS EN TORNO A LOS CAMINOS DE SANTIAGO ASTURIANOS

Pablo León Gasalla

El Camino de Santiago constituye, por múltiples razones, un caso especial dentro de los elementos patrimoniales españoles. Se trata de una vía histórica que en parte hereda viejas rutas utilizadas en etapas anteriores (prerromanas y romanas fundamentalmente) y que se ha mantenido en uso durante más de 1.200 años, con sus lógicos períodos de esplendor y de decadencia, volviendo a ser en la actualidad un auténtico eje cultural, religioso y turístico que articula a buena parte del norte español, vinculándolo con el resto del continente europeo.

A lo largo de todos estos siglos, el Camino de Santiago ha contribuido a modelar decisivamente el paisaje urbano y rural de los lugares por los que discurre, tanto desde un punto de vista físico, fácilmente apreciable en el rico y peculiar patrimonio monumental que jalona su itinerario, como desde su relación con el denominado patrimonio oral e inmaterial, en el que el fenómeno jacobeo ha dejado múltiples huellas en forma de leyendas, tradiciones o cultos locales.

Todo esto convierte a esta ruta histórica de peregrinación en un caso singular y destacado dentro de la historia cultural de Occidente, por lo que ha tenido de hilo conductor de ideas políticas y económicas, creencias religiosas o estilos artísticos. Fue el Camino de Santiago uno de los vínculos más fuertes que durante la Edad Media ligaron entre sí a los diferentes pueblos del continente europeo, en una época en la que los desplazamientos debidos a motivos de fe fueron sumamente importantes, siendo ésta una realidad que se opone al tópico tan manido de un hombre medieval aislado de por vida en su aldea o villa, sin apenas contactos con el exterior. Esos contactos sí tuvieron, por el contrario, su importancia, y el fenómeno de las peregrinaciones fue, junto con el comercio o la guerra, uno de los que más contribuyeron a que las gentes del occidente europeo se conocieran mejor entre sí, intercambiando sus formas de ver la vida y sus avances en cuestiones sociales y culturales de todo tipo.

Vemos, pues, que uno de los principales méritos que tuvo a lo largo de los siglos la ruta jacobea ha sido el de haber servido de espacio de encuentro y diálogo entre los europeos, algo que ha dado lugar a que se hable de que esta ruta constituyó una auténtica “calle mayor” de Europa.

LA RECUPERACIÓN DE LA IMPORTANCIA DEL CAMINO DE SANTIAGO

Tras periodos de relativo olvido, y en algunos casos, de abandono, el Camino de Santiago resurge con fuerza en los años finales del siglo XX. Un hito fundamental de este proceso de recuperación lo constituyó la publicación, en 1949, de la monumental obra *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela,* escrita por tres de los más relevantes medievalistas españoles, Luis Vázquez de Parga, José María Lacarra y el asturiano Juan Uría Ríu, en la que se analizaban con detenimiento una gran diversidad de aspectos relacionados con la peregrinación, desde sus orígenes en tiempos de la monarquía astur hasta el siglo XVIII. Tienen cabida en esta obra aspectos tan dispares como los diferentes itinerarios de las rutas jacobeas, la hospitalidad o la protección jurídica del peregrino, así como las influencias y las repercusiones de las peregrinaciones a Santiago en cuestiones tales como la medicina, las repoblaciones urbanas de la plena Edad Media, la literatura, el arte o la tradición oral. En todos estos temas han venido profundizando los autores que en las últimas décadas se han ocupado de la investigación de temas jacobeos, y que han dado lugar a una de las literaturas históricas especializadas más ricas, variadas e interesantes con que en la actualidad contamos.

Otro paso destacado en el proceso de recuperación jacobea lo constituyó la declaración, en 1962, del Camino de Santiago como Conjunto Histórico-Artístico, algo que se llevó a cabo mediante la aprobación del Decreto 2224/1962, de 5 de septiembre. Se destacaba en esa disposición que la ruta jacobea conservaba "un profundo arraigo sentimental y espiritual que no desmerece ni se debilita con el transcurso del tiempo", y se abogaba ya entonces por fijar claramente los distintos tramos por los que discurrían las vías de peregrinación a Compostela, labor que se encomendaba a un Patronato Nacional presidido por el Ministro de Educación Nacional. Se señalaba, pues, ya en este decreto de protección patrimonial, que el Camino de Santiago es una realidad que consta de "muy diversos tramos", huyéndose de una muy acentuada tendencia a la simplificación y a la equiparación automática del Camino de Santiago con el Camino Francés, que discurría por la Meseta norte peninsular.

La labor de definición de los tramos integrantes del Camino de Santiago será la que más tiempo y dedicación lleve en las décadas siguientes, pudiendo afirmarse que no sería hasta finales de la década de 1990 cuando se comience a clarificar, al menos legalmente, este aspecto, con la aprobación por parte de las diferentes comunidades autónomas de sus resoluciones de fijación y delimitación del Camino de Santiago en sus territorios.

Otro hito de la historia de la recuperación del Camino de Santiago lo constituyó su declaración, el 23 de octubre de 1987, como Primer Itinerario Cultural europeo por parte del Consejo de Europa. Se trataba de la primera distinción de este tipo otorgada por esta alta institución, y con ella se quería reflejar que el Camino de Santiago constituía un destacado ejemplo de patrimonio cultural común de los diferentes pueblos europeos. Este reconocimiento sería el primero de una lista que posteriormente iremos comentando y que ha convertido a la ruta jacobea en uno de los elementos patrimoniales más reconocidos a escala mundial.

Al mismo tiempo que declaraba Itinerario Cultural al Camino de Santiago, el Consejo de Europa hacía un llamamiento a las autoridades para que emprendiesen un trabajo serio de recuperación de las rutas jacobeas. Así, esta institución abogaba por proseguir con los trabajos de identificación de las rutas jacobeas por todo el continente europeo; por establecer un sistema de señalización de dichas rutas y por desarrollar una acción coordinada

Puente de Peñaflor.
Foto: Jaime Santullano.



de restauración y de puesta en valor del patrimonio cultural y natural situado en la proximidad de los caminos. Igualmente apostaba el Consejo Europeo por impulsar programas de animación cultural que facilitasen a los ciudadanos el acceso al patrimonio histórico, literario, musical y artístico creado en el contexto de las peregrinaciones a Compostela, favoreciendo del mismo modo la creación artística cultural contemporánea vinculada a los caminos de Santiago. Puede afirmarse que este llamamiento del Consejo de Europa constituyó el guión de las actuaciones que en los años sucesivos habrían de impulsar las distintas administraciones españolas en su tarea de recuperación e impulso del Camino de Santiago, convertido ya en el principal eje de promoción cultural del norte de España.

El proceso de fijación de la red viaria jacobea por España se vio netamente intensificado desde esta declaración del Camino como Primer Itinerario Cultural europeo. Además, en estos años de finales de la década de 1980 se comenzó a trabajar intensamente en materia jacobea con vistas a la celebración del Año Santo Jacobeo 1993, en el que se iba a conocer la auténtica eclosión del nuevo auge jacobeo que hoy vivimos. Efectivamente, coincidiendo con los grandes acontecimientos vividos en España en 1992 (Juegos Olímpicos de Barcelona, capitalidad cultural de Madrid y Exposición Universal de Sevilla), así como con un momento en el que los asuntos relacionados con la espiritualidad llegaron a convertirse en una moda y cuando comenzaba a predominar una cierta mirada romántica al pasado histórico medieval, se vio en la promoción del Camino de Santiago una oportunidad excepcional para realizar una intensa promoción turístico-cultural del norte peninsular. Las autoridades autonómicas gallegas comprendieron de inmediato esta posibilidad que se les abría e iniciaron una campaña de difusión masiva de todo lo relacionado con una ruta jacobea que habría de convertirse, desde comienzos de la década de 1990, en el eje en torno al cual habría de girar la difusión de la imagen de Galicia. Esta comunidad creaba a comienzos de los años noventa un Comité Internacional de Expertos del Camino de Santiago, organismo asesor que desde entonces ha jugado un papel destacado a la hora de ir profundizando en la investigación y difusión de los distintos aspectos históricos vinculados con la realidad del Camino de Santiago. Elementos más promocionales, como el logotipo de la concha radiante para identificar el Camino o la mascota "Pelegrín", ideada por la Xunta de Galicia, vinieron a complementar visualmente este renacimiento jacobeo.

Con vistas a ese Año Santo de 1993, las distintas administraciones comenzaron a trabajar de forma coordinada en la promoción jacobea. Se constituye así en 1991 el Consejo Jacobeo nacional, heredero del Patronato Nacional que creaba el Decreto de 1962 y que nunca había llegado a ser realmente operativo. El Consejo Jacobeo nace como un órgano de colaboración, intercambio y coordinación entre el Estado y las comunidades autónomas en materia jacobea, con los objetivos de estudiar las propuestas de protección y recuperación del Camino, impulsar su promoción y difusión cultural, asegurar una adecuada conservación y restauración del patrimonio histórico vinculado y realizar la promoción turística conjunta de las rutas del Camino de Santiago. La primera reunión de este órgano se celebró en Santiago de Compostela el 5 de mayo de 1992, asistiendo a la misma representantes de diversos ministerios de la Administración General del Estado y las ocho comunidades autónomas por las que discurren tramos del Camino de Santiago, incluida Asturias. Se acordaron en aquella primera reunión las líneas maestras que iban a guiar la actuación en materia jacobea en los años siguientes, y cuya principal actuación iba a ser el establecimiento para los años santos de exenciones fiscales por inversiones en cuestiones relacionadas con la promoción y pues-

Capilla de ánimas en las cercanías de Colombres. Foto: J. A. Fernández de Córdoba.



ta en valor de los caminos de Santiago. Igualmente se instaba a las comunidades autónomas a identificar y delimitar físicamente sus rutas jacobeas mediante la incoación de los correspondientes expedientes administrativos.

La presencia de Asturias en este órgano de coordinación fue muy costosa de lograr, ante la posición inicial que tendía a asimilar Camino de Santiago con el Camino Francés descrito en el *Códex Calixtino*. Ya la declaración del Camino como Itinerario Cultural Europeo había dado lugar al mismo malentendido, debiendo emplearse a fondo los responsables de la Consejería de Cultura del Principado, con su consejero Manuel Fernández de la Cera al frente, para que desde el Consejo Europeo se aclarase que ese reconocimiento afectaba a todos los tramos por los que históricamente hubiesen discurrido peregrinos en ruta hacia Santiago de Compostela. La implicación de José María Ballester (entonces Jefe de la División del Patrimonio Histórico del Consejo de Europa) sería también clave para conseguir que esta institución confirmase definitivamente, en octubre de 1988, que la declaración de Itinerario Cultural se refería tanto al Camino Francés como a lo que entonces se denominaban sus "variantes", tanto en España como en Portugal. Se destacaba en esa fecha el carácter e importancia de los caminos asturianos "en atención a su antigüedad". Se saltaba de esta manera el primer escollo para ver plenamente reconocida la realidad histórica de las rutas de peregrinación a Santiago de Compostela por Asturias. La otra gran "batalla" que hubo de librar el Principado fue para que se le reconociese su derecho a participar con plenos derechos en el Consejo Jacobeo nacional, algo que no fue del todo fácil dada la inicial reticencia con que esta posibilidad era vista por comunidades autónomas como Galicia, que abogaban por la única presencia de las regiones por las que discurre el Camino Francés. Tras duras negociaciones, en las que tuvo que participar incluso el entonces Presidente del Principado de Asturias, Pedro de Silva, se le reconoció a Asturias su derecho a tomar parte en el Consejo, algo que haría desde la primera reunión de 1992. Para estas negociaciones, Asturias hizo valer el carácter de su ruta de peregrinación como la primera que había existido históricamente, en tiempos del rey Alfonso II el Casto, a mediados del siglo IX, así como la gran cantidad de documentación que ya en época medieval aludía a la importancia de las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo, segundo gran relicario de la Península Ibérica después de la propia catedral de Santiago, y al que acudían muchos de los peregrinos que se acercaban a la tumba del apóstol.

LA RECUPERACIÓN Y PROMOCIÓN DEL CAMINO DE SANTIAGO EN ASTURIAS

Una vez reconocido el carácter jacobeo de las rutas de peregrinación asturianas, nuestra comunidad autónoma inició los trabajos de recuperación, estudio y difusión de su Camino de Santiago. Nuestra comunidad estuvo, no obstante, ausente del siguiente gran reconocimiento internacional otorgado al Camino de Santiago, que fue su inclusión en el Listado del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En esa ocasión, el alto organismo internacional optó por reconocer a la ruta francesa, significándola como "una de las principales manifestaciones de la cultura europea medieval, que ha tenido una gran influencia en la formación del arte y de la civilización de varios países occidentales de Europa". Una futura ampliación de esta declaración para incluir todos los demás caminos destacados de peregrinación a Santiago es un empeño del Gobierno del Principado que ha cristalizado en 2006 con la aprobación, por parte del Consejo del Patrimonio Histórico Español, de la correspondiente candidatura, en la que se ha comenzado a trabajar formalmente en 2007, con

la constitución de una Comisión de los Caminos de Santiago del Norte Peninsular presidida por Asturias.

Siguiendo el llamamiento del Consejo de Europa, las diversas comunidades autónomas comenzaron a trabajar a comienzos de los años noventa en la definición precisa de cuáles eran sus rutas jacobeas. En esta labor se contó con la coordinación del Consejo Jacobeo, que en octubre de 1993 encargó a los arquitectos José Ramón Menéndez de Luarca y Arturo Soria y Puig la elaboración de un documento que había de guiar el futuro desarrollo por parte de las comunidades autónomas de sus planes especiales del Camino de Santiago. Este documento definía unos mínimos sobre lo que se ha de entender por Camino de Santiago para evitar excesivas diferencias entre las rutas que fueran a definir las distintas comunidades. Se apostaba por recuperar la traza antigua de los caminos de Santiago, definida como el "único hilo que da sentido e hilvana el disperso conjunto monumental" surgido en el entorno de la ruta. Se afirmaba también que "los restos mismos del antiguo camino de Santiago, en cuanto manifestación de las formas medievales de la caminería y de la organización territorial que la acompañaba, podrían ser considerados como un documento arqueológico, merecedor por sí solo de conservación". Concluye el documento definiendo los mínimos que debería cumplir una ruta para ser considerada Camino de Santiago; a saber: que sea de veras un camino y no una carretera, que siguiéndolo se llegue a Santiago y que queden señales, documentos o al menos indicios de que en algún momento del pasado fue recorrido realmente por peregrinos. Estas tres condiciones son las que, con alguna matización —especialmente en lo referido a la primera—, han guiado las posteriores definiciones que cada comunidad ha realizado de sus caminos de peregrinación a Santiago.

En el caso asturiano, desde un principio fue clara la implicación del Gobierno autonómico en la promoción de nuestras rutas jacobeas, aunque este esfuerzo haya conocido diversas etapas y algunos altibajos en los años sucesivos. Estas etapas se caracterizan por el mayor o menor empeño que se hubo de dedicar a las diferentes tareas que integran el esfuerzo global de puesta en valor del Camino de Santiago: identificación de los tramos, acondicionamiento de los mismos y de sus elementos patrimoniales vinculados y, por fin, promoción y divulgación de sus valores. A cada una de estas tres actividades se dedicarían importantes esfuerzos, de manera escalonada, a lo largo de los últimos quince años, tal y como vamos a ir viendo a continuación.

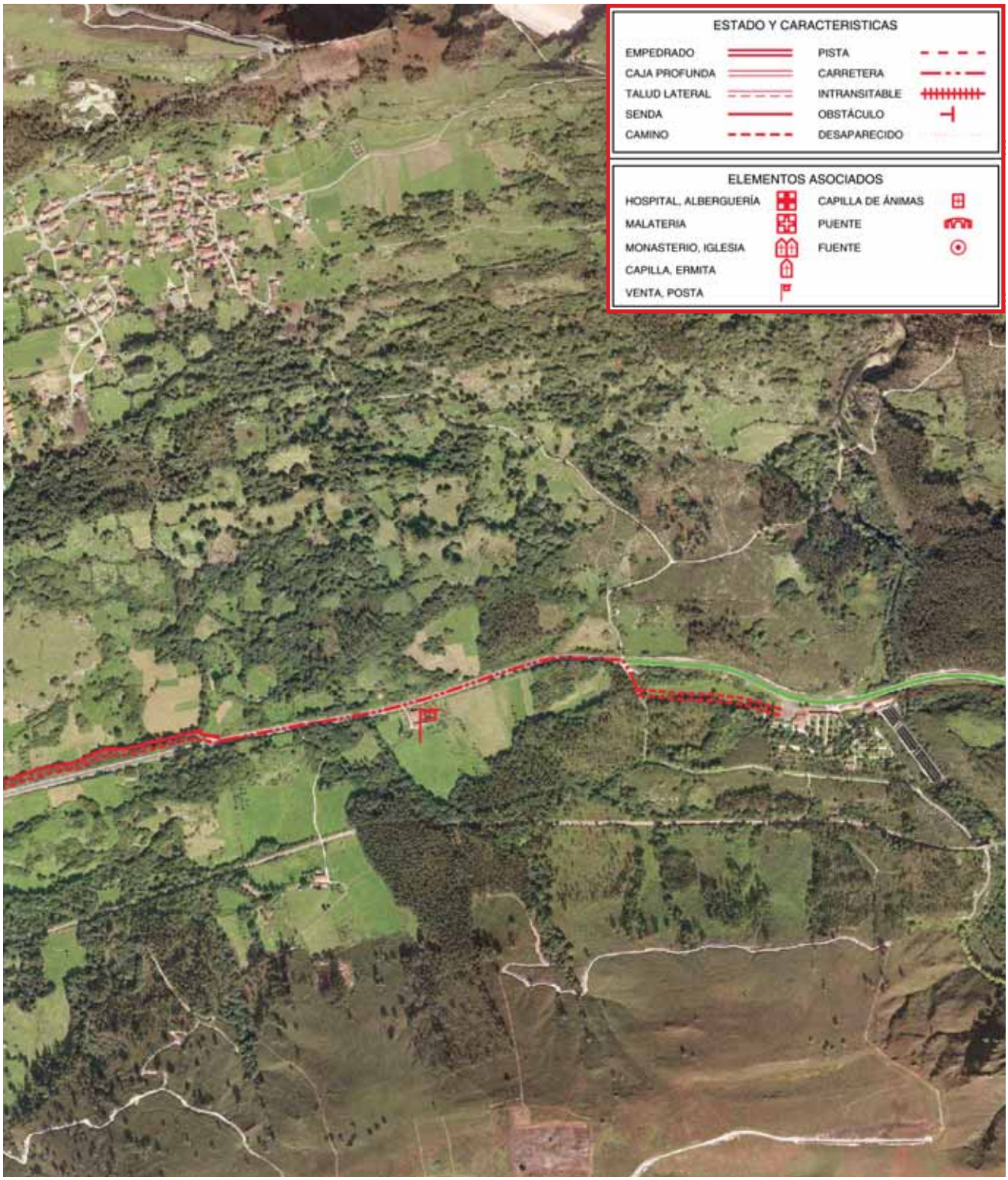
LA IDENTIFICACIÓN DE LAS RUTAS ASTURIANAS DEL CAMINO DE SANTIAGO

Un aspecto fundamental de la labor del Gobierno del Principado de Asturias en cuanto al Camino de Santiago lo constituyó la identificación y fijación de las distintas rutas existentes en nuestra región. Las comunidades del llamado Camino Francés tienen la suerte de contar con el Libro V del Código Calixtino, obra que recoge las impresiones y vivencias de Aymeric Picaud durante una peregrinación a Compostela hacia 1130 y que ofrece una exhaustiva información sobre este itinerario de peregrinación a la tumba del apóstol, algo que permite que en nuestros días la labor de recuperación de su trazado fuera relativamente sencilla. En Asturias, por el contrario, no disponemos de descripciones antiguas tan detalladas, lo que ha obligado a realizar intensos trabajos de prospección arqueológica y de vaciado de fuentes documentales para ir definiendo, concejo a concejo, las rutas que podían asimilarse al Camino de Santiago.

Para esta labor de reconocimiento del Camino de Santiago asturiano se contaba desde mediados del siglo XX con la aportación realizada por Juan

En la página siguiente, ortofoto del Camino de Santiago a su paso por el concejo de Llanes. Foto: J. A. Fernández de Córdoba.




ESTADO Y CARACTERISTICAS
EMPEDRADO
CAJA PROFUNDA
TALUD LATERAL
SENDA
CAMINO
PISTA
CARRETERA
INTRANSITABLE
OBSTÁCULO
DESAPARECIDO
ELEMENTOS ASOCIADOS
HOSPITAL, ALBERGUERÍA
MALATERIA
MONASTERIO, IGLESIA
CAPILLA, ERMITA
VENTA, POSTA
CAPILLA DE ÁNIMAS
PUENTE
FUENTE



Actas del Congreso internacional sobre las peregrinaciones a Compostela y a Oviedo. 1990.

Uría Ríu en la obra ya antes comentada *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, en cuyo tomo II se dedicaban varios capítulos a realizar una somera descripción del recorrido de la ruta jacobea entre León y Oviedo, así como de la ruta de la costa y del camino interior entre Oviedo y Santiago. Se contaba pues, ya desde 1949, con una primera orientación general que permitiría después, fundamentalmente en la década de 1990, ir profundizando los estudios, pasando a realizarse la identificación parroquial, núcleo a núcleo, de estos caminos.

Otro momento importante de este proceso de identificación fue la celebración entre los días 3 y 7 de diciembre de 1990 de un congreso internacional en Oviedo acerca de las peregrinaciones a Santiago y a San Salvador de Oviedo durante la Edad Media (y cuyas actas fueron publicadas en 1993 por la Consejería de Cultura). En este congreso, impulsado por el Gobierno del Principado de Asturias, Juan Uría Maqua presentó una ponencia en la que se volvían a describir los trazos generales de las tres rutas de peregrinación asturianas: la que enlazaba León con la catedral del Salvador, la ruta costera y la interior entre Oviedo y Santiago. Otras ponencias presentadas en este congreso abordaron aspectos tales como la hospitalidad en Asturias vinculada con el Camino de Santiago o las fuentes diplomáticas que podían ser utilizadas para el estudio del fenómeno peregrinatorio en Asturias. Una nueva profundización en la descripción de los trazados de estas tres rutas principales se ofreció en la publicación de 1990 *Las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media,* de los profesores Juan Ignacio Ruiz de la Peña, Soledad Suárez Beltrán, María Josefa Sanz Fuentes, Elida García García y Etelvina Fernández González, también publicada bajo los auspicios de la Consejería de Cultura del Gobierno asturiano.

Con vistas a fijar de manera clara y precisa el recorrido de las diferentes rutas principales del Camino de Santiago a su paso por Asturias, estadio previo a la protección legal de las mismas mediante la tramitación del correspondiente expediente administrativo, la Consejería de Cultura del Principado de Asturias promovió en 1993 la realización de un extenso trabajo de identificación histórica y de reconocimiento físico del Camino asturiano. Este trabajo fue coordinado científicamente por la profesora María Josefa Sanz Fuentes.

Portada del estudio de 1990 dedicado a las rutas de peregrinación asturianas.



Durante los años 1993 y 1994, se realizó el estudio, fundamentado en una intensa labor documental (de estudio de las fuentes bibliográficas, documentales y cartográficas relacionadas con el Camino y los municipios por los que discurre), en el trabajo de campo (que incluyó la recogida de fuentes orales y la prospección sobre el terreno), así como de una rigurosa labor de gabinete, todo lo cual dio como resultado la presentación de un extenso trabajo en el que se incluían memorias históricas y arqueológicas, y un amplio aparato cartográfico que plasmaba las rutas reconocidas en planos a escala 1:5000, 1:25.000 y 1:50.000. Junto a las memorias generales de las rutas costera e interior, se aportó una memoria por cada uno de los 34 concejos por los que discurría algún tramo de estas rutas principales. En esos trabajos por municipio se aportaba una memoria histórica, la descripción arqueológica del itinerario, la descripción de los tramos más destacados del viario, así como la de los elementos patrimoniales asociados al Camino: hospitales, albergues, templos, monasterios, puentes..., complementado todo ello con reportajes cartográficos y con la fijación del trazado del Camino sobre cartografía 1:5.000. En 2006 se ha iniciado una labor de digitalización y actualización de la información cartográfica y fotográfica, como punto de partida para la satisfacción de nuevos retos. El primero, ofrecer a los ayuntamientos asturianos información clara e inequívoca del trazado oficial del Camino, acorde a

los medios utilizados hoy en día en las políticas de planeamiento. El segundo, contar con una revisión y diagnóstico del estado actual del Camino de Santiago en Asturias, que permita abordar, partiendo de datos actualizados, futuros planes de actuación sobre esta ruta de peregrinación.

La identificación de las dos rutas principales del Camino de Santiago asturiano no supuso que se cerrara la puerta a documentar lo más rigurosamente posible el resto de itinerarios que históricamente habían tenido en nuestra comunidad alguna vinculación con el fenómeno jacobeo. Así, en los años noventa se realizaron los estudios correspondientes a otros tramos de lo que vino en denominarse "retícula secundaria o alternativa" a los caminos oficialmente reconocidos, tales como la ruta que enlazaba el Puerto de San Isidro con Mieres, la que entraba en Asturias por el Puerto de Tarna o el camino de las Ballotas, entre Soto de Luiña y Cadavedo, documentándose por su parte en 2007 lo relativo a la ruta entre Pola de Siero-Noreña-Colloto.

En el futuro se valorará la posibilidad de profundizar los estudios relativos a alguna de estas vías como paso previo a su hipotética inclusión en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias, en función de su vinculación contrastada con el fenómeno de las peregrinaciones y de la conservación de restos de viario tradicional que se mantengan.

La realización del trabajo de reconocimiento e identificación de las dos rutas principales permitió al Gobierno del Principado de Asturias incoar, con fecha 6 de abril de 1994, un expediente administrativo para fijar el Camino de Santiago a su paso por Asturias, en sus rutas costera e interior. Se daba así carta legal a la protección de la ruta jacobea asturiana, estableciéndose, además, un entorno de protección del Camino que comprendía una banda de 100 m a cada lado del vial en zona rural y a las parcelas inmediatamente colindantes en zona urbana. Con esta medida se comenzó a controlar toda actuación que se desarrollara en esas zonas contiguas al Camino de Santiago, con lo que esto ha supuesto de supervisión de las construcciones y equipamientos que se situaban en esa área. Una prueba de esa supervisión son los más de 65 asuntos relacionados directa o indirectamente con el Camino de Santiago que durante 2006 estudió el Consejo del Patrimonio Cultural de Asturias, organismo que fijó en todos los casos medidas que garantizasen la salvaguarda y respeto a los valores culturales de la ruta jacobea, especialmente en lo referido a cierres de nuevas construcciones o a medidas amortiguadoras del efecto visual de instalaciones industriales o de servicios, con lo que ello ha significado de lucha contra lo que en Galicia ha venido en denominarse el "feísmo" que menoscaba los valores del Camino de Santiago.

La Ley de Patrimonio Cultural de Asturias de 2001 vino a reconocer la importancia del Camino de Santiago, al que dedica su Disposición Adicional Quinta. Ahí se señala que el Principado "protegerá el conjunto de vías históricas formado por los trayectos asturianos del Camino de Santiago y fomentará la colaboración en su difusión y puesta en valor cultural con las demás comunidades por las que discurre dicha ruta de peregrinación". También se indica que la vía para fijar de manera definitiva el entorno de protección del Camino será a través de la figura urbanística de los Planes Especiales municipales. Una vez que éstos hayan sido aprobados, dejará de tener vigencia la actual delimitación provisional.

Finalmente, mediante el Decreto del Principado de Asturias 63/2006, de 22 de junio, se fijaron definitivamente las rutas del Camino de Santiago declaradas Bien de Interés Cultural en Asturias, estableciéndose una banda de protección provisional genérica de 30 m en suelo no urbanizable y de la parcela colindante en el suelo urbano. Se cerraba así la tramitación iniciada en 1994.



▲ *Actas del III Congreso internacional de asociaciones jacobeas. 1993.*

Portada de la recopilación bibliográfica de temática jacobea asturiana publicada en 2005. ▼





Mojón indicador del Camino de Santiago en la bajada hacia Cornellana. Foto: J. A. Fernández de Córdoba.







▲ *Dos tramos del Camino de Santiago asturiano.*
Arriba, foto: Jaime Santullano.
Abajo, foto: J. A. Fernández de Córdoba.

ACONDICIONAMIENTO DE LOS TRAMOS ASTURIANOS DEL CAMINO DE SANTIAGO

La labor de creación de albergues de peregrinos, así como la recuperación, acondicionamiento y señalización de los diferentes tramos asturianos del Camino de Santiago ha sido constante desde finales de los años ochenta, pudiendo distinguirse tres etapas diferentes en lo que tiene que ver con esta cuestión.

- Un **primer momento** arranca en 1992 y se basó en la convocatoria anual por parte de la Consejería de Cultura de campañas de subvenciones destinadas a que los diferentes ayuntamientos interviniesen en la recuperación de sus tramos de Camino, así como de los elementos históricos a ellos vinculados.

  Estas campañas se mantuvieron hasta el año 1997 y supusieron la inversión de 1.617.323,57 euros, con los que se adecuaron 438 km del Camino de Santiago a su paso por los concejos de las rutas costera e interior. Igualmente se subvencionaron obras de rehabilitación de 110 pequeños elementos patrimoniales vinculados al Camino, tales como capillas, iglesias, fuentes o puentes. Asimismo, con parte de esta cantidad global se crearon los nueve primeros albergues de peregrinos de Asturias, complemento imprescindible para la puesta en valor de nuestras rutas de peregrinación a Santiago.

  También se tuvo en cuenta en estas campañas de subvenciones la señalización del Camino, iniciada en 1993 de manera simbólica con la instalación del primer mojón indicativo, en Grandas de Salime. A ese mojón le seguirían en los siguientes años otros 324, en lo que constituyó la primera señalización masiva de una ruta histórica de nuestra comunidad autónoma.

  Pese a la fuerte inversión realizada, en 1997 se pudo constatar que la situación del Camino de Santiago en Asturias dejaba mucho que desear. Se observó que la señalización era deficiente y, en ocasiones, equívoca. También resultaba evidente que persistían obstáculos insuperables en el Camino y que buena parte de los elementos patrimoniales que jalonaban los caminos estaban en situación de práctica ruina.

  Se llegó a la conclusión de que la causa de que no se hubiese rentabilizado toda la inversión efectuada estaba en el propio sistema de subvenciones. Se vio que se habían venido dando subvenciones reiteradas para recuperaciones de los mismos tramos o que se destinaba dinero para tramos no reconocidos como jacobeos. Las intervenciones de adecuación no tenían continuidad, y en ocasiones se recuperaron elementos patrimoniales muy alejados de los tramos jacobeos.

  Un legado positivo de estos primeros años en cuanto a las infraestructuras del Camino fue la creación de la red de albergues de peregrinos del Principado de Asturias. Los primeros establecimientos de este tipo abiertos en Asturias fueron los de Oviedo, Almuña (Valdés), Tineo y Grandas de Salime, todos en funcionamiento en el año 1993 gracias a la iniciativa municipal. Hasta 1997 se crearían, ya con ayuda del Gobierno del Principado, los albergues de Avilés, Tapia de Casariego, El Escamplero, Salas, Borres (Tineo) y Pola de Lena. En todos los casos se buscó ubicar los albergues en lugares que en el pasado hubieran contado con hospitales de peregrinos, dando de esta manera continuidad a la bella historia de la asistencia al viajero necesitado que se aventuraba por los caminos asturianos.

Camino de Santiago en Las Regueras.
Foto: J. A. Fernández de Córdoba.



- El análisis y la constatación del fracaso del sistema de subvenciones dio lugar al inicio de un **segundo periodo** en la política de recuperación del Camino de Santiago asturiano. Así, y con vistas a la preparación del Año Santo Jacobeo 1997, se aprobó en 1997 el Plan Trienal Camino de Santiago 1997-1999, que tenía el objetivo de recuperar los dos ejes principales del Camino, crear una red básica de albergues y restaurar los elementos históricos vinculados al Camino. Se sustituyeron las subvenciones por inversiones directas de la Consejería.

  En este período se invirtieron en actuaciones relacionadas con el acondicionamiento del Camino o con la creación de albergues de peregrinos 1.350.895,3 euros en total, a los que hay que sumar los elevados presupuestos invertidos en la actuación en destacados elementos del Patrimonio Cultural vinculado al Camino de Santiago asturiano, con intervenciones como las derivadas del plan director de la Catedral de Oviedo o las llevadas a cabo en Santa María de la Corte y San Isidoro de Oviedo o el monasterio de Obona, por poner sólo unos ejemplos.

  La red de albergues se incrementó notablemente, con la apertura hasta 1999 de los de Piñeres de Pría de Llanes, de Leces en Ribadesella, La Isla en Colunga, Sebrayo en Villaviciosa, Soto de Luiña en Cudillero, Piñera en Navia, La Caridad, La Vega de Sariego, Villapañada en Grado, Peñaseita en Allande y La Mesa en Grandas de Salime.

- Una **tercera fase** en cuanto a las actuaciones de acondicionamiento y mejora del Camino de Santiago se inicia tras el Año Santo Jacobeo de 1999 y se prolonga hasta la actualidad. Las inversiones que desde el Gobierno del Principado de Asturias se acometieron en ese periodo posterior a 1999 se centraron fundamentalmente en la corrección de problemas puntuales que se plantearon en los distintos tramos del Camino, y en la mejora en algunos albergues de nuestra red de centros de asistencia al peregrino, que se vio ampliada con la apertura de nuevos albergues en Tol (Castropol), Cornellana (Salas), Mieres, Payares (Lena), Pola de Allande y Berducedo. La promoción del Camino de Santiago asturiano adquiere en este momento una importancia sin precedentes, fruto de la decisión del Gobierno del Principado de Asturias de presentar una propuesta ante la UNESCO para que los Caminos de Santiago norteños sean incorporados a la Lista del Patrimonio Mundial.

  Con vistas al Año Santo Jacobeo 2004 se elaboró desde el Gobierno del Principado de Asturias un nuevo Plan Jacobeo, aprobado a comienzos de ese año por la Comisión del Camino de Santiago de Asturias. Este Plan, de carácter realista y del que se ejecutaron prácticamente todas las actuaciones que promovía, incluía apartados dedicados a la mejora física de varios tramos del Camino, al refuerzo y mejora de la red de albergues, así como a todo lo relacionado con la difusión de los valores históricos y artísticos de esta vía histórica.

  En cuanto al acondicionamiento de tramos del Camino, la principal novedad de este periodo es el hecho de que desde 2002 la Consejería de Medio Rural se ha sumado a la de Cultura en esta tarea. En ese año se inició un plan que hasta la fecha ha permitido el acondicionamiento global del llamado Camino Primitivo o interior. Las actuaciones consistieron en el desbroce y limpieza del Camino y elementos vinculados, mejora de los sistemas de drenaje, construcción de pasarelas en cursos de ríos, adecuación de fuentes, lavaderos y otros elementos del patrimonio cultural, creación de áreas de descanso y señalización del Camino y elementos de interés a él vinculados. Esta actuación conjunta de ambas Consejerías ha

Camino de Santiago a su paso por la playa de la Espasa. Foto: Pablo León Gasalla.



supuesto la inversión de 909.000 euros, cifra que nos da una idea de la magnitud de actuaciones que se están llevando a cabo, y tras las cuales es de esperar que los caminos queden en perfecto estado de tránsito durante mucho tiempo, a poco que se realicen las mínimas labores de mantenimiento por parte de las autoridades locales, tarea esta sin la cual resultarían inútiles todas actuaciones de mejora en el Camino de Santiago que se pretenda acometer. Desde 2004, la Consejería de Cultura está sufragando parte de las actuaciones de este programa de acondicionamiento global, que continuará en próximos años en la ruta costera.

Otro aspecto sobre el que incidía el Plan Jacobeo 2004, y que ha tenido continuidad en los años posteriores, es el de la señalización del Camino. Se detectaron varios tramos en los que las indicaciones existentes eran deficientes o en los que éstas eran sencillamente inexistentes, con lo que ello implica de problemas y pérdidas de tiempo para los peregrinos. Para tratar de paliar esta situación, la Consejería de Cultura encargó la realización de 1.000 placas cerámicas, que fueron ofrecidas a los ayuntamientos para que sean ellos quienes identifiquen y refuercen aquellos puntos de sus tramos de Camino más necesitados. Más de 15 ayuntamientos se han sumado desde 2004 a esta iniciativa.

Un tercer punto relativo a la puesta en valor del Camino sobre el que se insistía de manera especial en el Plan Jacobeo Asturias 2004 era el relacionado con la red de albergues de peregrinos. Durante ese año se actuó en buena parte de los edificios que integran la red de albergues de peregrinos del Camino de Santiago asturiano, bien con la instalación de nuevo mobiliario o bien mediante la realización de obras de pintado y adecentamiento de las humedades que presentaba buena parte de los inmuebles que acogen estas instalaciones. Igualmente, se cambió la ubicación del albergue de peregrinos de Tineo, dado el pésimo estado en el que éste se encontraba. Estas acciones supusieron una inversión de más de 53.000 euros, teniendo su continuidad en 2005 y 2006, años en los que se destinaron a la red de albergues 176.000 euros, con los que se reformó el albergue de Borres, en Tineo, y se financió el acondicionamiento de los nuevos centros de Payares (Lena) y Mieres, que abrieron sus puertas en el primer trimestre de 2007, con lo que ello supone de refuerzo para la red de peregrinos en la parte asturiana del histórico enlace jacobeo entre las ciudades de León y Oviedo. El nuevo albergue de Payares se emplaza en las antiguas viviendas de maestros, mientras que el centro de Mieres lo hará en un ala de las escuelas de La Peña, una vez que ha cesado la actividad docente en las mismas. Debe destacarse que estos dos albergues son los primeros que tienen por finalidad, además, dar servicio a los usuarios de la Ruta de la Plata.

También a comienzos de 2007 abren sus puertas dos nuevos albergues de peregrinos en el concejo de Allande, concretamente en las localidades de Pola de Allande y Berducedo, promovidos por el Ayuntamiento y en los que la Consejería de Cultura ha colaborado financiando el equipamiento. En Allande, además, está previsto el acondicionamiento, para su uso como refugio, de los restos de los históricos hospitales de peregrinos de Valparaíso y Fonfaraón, emplazados en plena Sierra del Palo.

Respecto a este apartado de los albergues de peregrinos, resulta paradigmático lo realizado en Cornellana, en el marco del antiguo monasterio de San Salvador, donde una actuación fruto del esfuerzo conjunto del Gobierno del Principado de Asturias y del Ayuntamiento de Salas permitió la apertura en 2004 del más moderno y confortable albergue de peregrinos del Camino Norte de Santiago, en lo que constituye un

Albergues de peregrinos de Peñasanta (Allande) y Cornellana. Fotos: Pablo León Gasalla.





ejemplo claro de hacia dónde han de orientarse los nuevos albergues que en el futuro se creen.

La red de albergues de peregrinos de Asturias está ya plenamente consolidada, observándose en los últimos años un aumento progresivo y constante de su número de usuarios. Por poner sólo un ejemplo de cada tramo del Camino de Santiago, pueden destacarse los casos de los albergues de La Isla (que pasó de los 160 alberguistas de 2000 a los 1.237 de 2006), Tineo (que pasó de 205 a 2.486) o Tapia de Casariego (que pasó de 154 a 922).

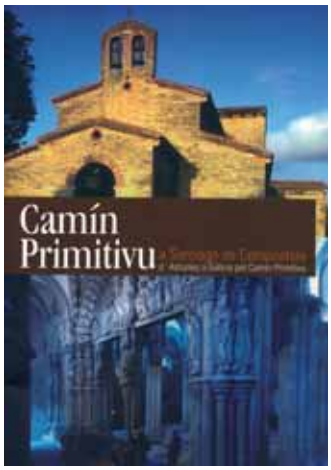
Como conclusión a este apartado de la puesta en valor del Camino, puede apuntarse que el compromiso del Gobierno del Principado de Asturias a este respecto se ha concretado en la inversión de algo más de 5 millones de euros en 14 años. Pese a ello, aún sigue siendo necesario reforzar las actuaciones de mantenimiento de las obras de acondicionamiento que se van realizando en nuestras rutas jacobeas, algo imprescindible para no tener que estar acometiendo estas obras cada pocos años, y algo que sólo se logrará si se consigue implicar a la Administración local en esta tarea de mantener en buenas condiciones de uso el Camino de Santiago. A este fin se encaminan los convenios de colaboración que el Gobierno del Principado está firmando con los distintos ayuntamientos, y de los que se deriva la asunción por parte de las dos administraciones de su compromiso en el mantenimiento y correcta adecuación tanto del Camino propiamente dicho como de los albergues de peregrinos.

Área de descanso habilitada junto a la fuente de La Pipera, en Lloriana, Oviedo. Foto: J. A. Fernández de Córdoba.





▲ *Detalle de la exposición "Luces de Peregrinación" celebrada en Oviedo en 2004. Foto: Pablo León Gasalla.*



▲ *Portada de la primera guía del Camino de Santiago editada en Asturias, en 2006.*

▼ *Guía del Camino de Santiago asturiano.*



LA PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DEL CAMINO DE SANTIAGO ASTURIANO

Este apartado ha sido tradicionalmente al que menos atención se le ha prestado desde la Administración pública, ocupada durante años en las labores básicas de acondicionamiento del Camino de Santiago.

Desde finales de los años noventa han sido varios los congresos y encuentros promovidos por el Gobierno del Principado de Asturias en relación con el Camino de Santiago. Un acontecimiento fundamental lo constituyó la celebración en Oviedo del congreso internacional sobre las peregrinaciones a Santiago y a San Salvador de Oviedo, celebrado entre los días 3 y 7 de diciembre de 1990, que sirvió para reflexionar acerca de diversas cuestiones relacionadas con el fenómeno de las peregrinaciones medievales a Santiago y al Salvador. A este encuentro siguieron la celebración en Oviedo del IV Congreso Internacional de Estudios Jacobeos en 1998 y el ciclo de conferencias jacobeas de 1999.

Junto con estas reuniones, la Consejería de Cultura ha patrocinado en estos años diversas exposiciones, desde la pionera denominada "Asturias en el Camino de Santiago", que se mostró en el año 1989, pasando por las grandes muestras promovidas por el Consejo Jacobeo nacional y en las que Asturias ha venido colaborando de manera destacada. Es el caso de "Huellas Jacobeas", organizada para el Jacobeo'99 y que itineró por numerosos países europeos y por ciudades americanas, como Buenos Aires, México y Nueva York.

El Gobierno del Principado de Asturias ha editado a lo largo de los años noventa diverso material promocional del Camino de Santiago, sobre todo folletos de información turística. A un nivel más detallado, en 1993 y 1994 se publicaron las denominadas *Topoguías* del Camino de Santiago por Asturias, tanto la del interior como la de la costa, en lo que constituyó un notable esfuerzo por dar a conocer al público interesado los resultados de las labores de reconocimiento físico del Camino que se estaban desarrollando en aquellos momentos por destacados investigadores jacobeos, encabezados por la catedrática de la Universidad de Oviedo María Josefa Sanz Fuentes. También hay que hacer mención en este apartado del material promocional al pionero documental realizado en 1989 por la Productora Radio Televisión de Asturias, en el que se ofrecía, a lo largo de dos capítulos de media hora, una aproximación muy amena al significado que la peregrinación jacobea tuvo para la historia asturiana, así como a los principales testimonios monumentales que aún pueden admirarse en relación con esta vía histórica.

Pese a todo este trabajo previo, el gran momento para la promoción y difusión de nuestro Camino de Santiago habría de esperar hasta el año 2004. Sin lugar a dudas, estos apartados fueron en los que más se volcó la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Gobierno del Principado de Asturias con vistas a la celebración del primer Año Santo Jacobeo del milenio.

El tercer apartado del Plan Jacobeo Asturias 2004 se dedicaba por entero a estas cuestiones, lo que implicó la realización de un programa de actividades sin antecedentes hasta la fecha, que también ha tenido su continuidad en años posteriores.

Desde 2004 se ha venido dedicado una especial atención a la edición de material promocional jacobeo, caso de la guía turística que desde 2004 viene editando anualmente la Sociedad Regional de Turismo bajo el título *Asturias en el Camino de Santiago,* con tiradas de 100.000 ejemplares, o la guía que sobre el Camino Primitivo astur-galaico editaron en 2006 las consejerías de Cultura de Galicia y Asturias. Desde febrero de 2004 está en funcionamiento, además, una ambiciosa página web jacobea dentro del portal de in-

ternet del Principado de Asturias (en la dirección www.tematico.asturias.es/caminodesantiago), en la que junto a datos prácticos de las diferentes etapas del Camino se ofrecen una muy elaborada cartografía y un apartado de noticias actualizado periódicamente.

Junto a este material editado, la Dirección General de Promoción Cultural se volcó en 2004 con la promoción cultural vinculada al Camino de Santiago. Así, por una parte, se diseñó, en colaboración con los ayuntamientos, una ambiciosa programación cultural que incluía más de 180 actividades, que iban desde el teatro de calle a la música tradicional asturiana, pasando por espectáculos de títeres, recitales poéticos, noches celtas, danza y festivales variados. Estas actividades se incluyeron dentro de la que se denominó *Agenda Cultural Asturias en el Camino de Santiago,* con la que se quiso recuperar un aspecto del Camino de Santiago no muy divulgado pero igualmente histórico, que no es otro que el de su vinculación con la diversión y la fiesta, tan bien ejemplificado en la época medieval por los juglares y trovadores, que durante siglos amenizaron el duro transitar de muchos peregrinos por estas rutas.

El otro aspecto de la promoción del Camino fue el de las exposiciones. A este respecto, durante 2004, la Consejería de Cultura organizó tres importantes muestras que contribuyeron a divulgar en Asturias, España y el resto de Europa los valores de nuestro Camino.

Por último, dentro de este apartado de difusión también ha tenido su cabida la edición de publicaciones y estudios de temática jacobea a cargo de destacados especialistas asturianos. En este sentido, sobresale el magnífico catálogo de la exposición celebrada en Oviedo en 2004, *Luces de Peregrinación. Sede Real y Sede Apostólica,* en cuyas más de 450 páginas se incluyen artículos en los que se abordan cuestiones tales como la realidad urbana del Oviedo altomedieval, los tesoros de la Cámara Santa ovetense, la edad de oro de las peregrinaciones jacobeas en Asturias y la iconografía de San Salvador.

Junto a este catálogo, la Consejería de Cultura impulsó en 2004, con el Real Instituto de Estudios Asturianos, la edición de las actas del IV Congreso Jacobeo y una recopilación bibliográfica de todas las publicaciones aparecidas hasta la fecha sobre temas relacionados con las peregrinaciones en Asturias, minuciosa obra llamada a convertirse en guía imprescindible para todos cuantos deseen acercarse a este fenómeno jacobeo en nuestra comunidad.



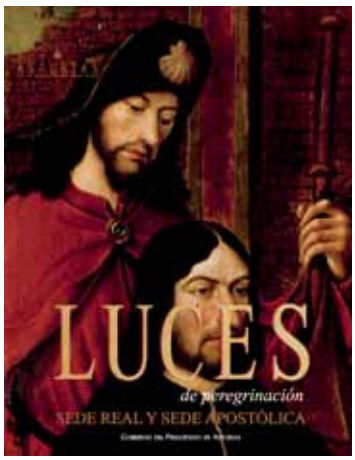
▲ *Portada del disco de música jacobea asturiana, grabado en 1993 y reeditado en 2004.*

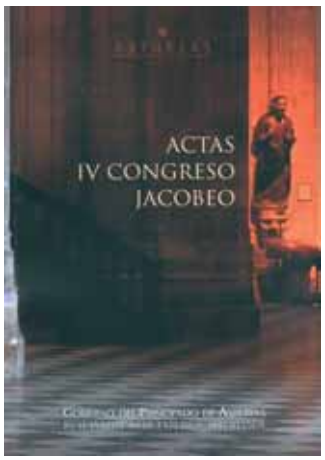
Catálogo de una exposición fotográfica sobre el Camino de Santiago primitivo. ▼



▼ *Portada de diversas publicaciones de temática jacobea promovidas por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.*







REFLEXIONES SOBRE LA LEY DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS 1/2001, DE 6 DE MARZO, DE PATRIMONIO CULTURAL

César Javier Álvarez Álvarez

I. CONTEXTO Y ANTECEDENTES

Corren tiempos en que todas las Administraciones hacen causa de la tutela del Patrimonio Cultural, partiendo de la Unión Europea, pasando por la Administración Estatal y, por lo que aquí interesa, la Comunidad Autónoma y entes locales, agentes públicos cualificados por su inmediatez hacia el entorno y realidad objeto de protección.

Bajo esta perspectiva, el cumplimiento de los seis años de la entrada en vigor, el 19 de abril de 2001, de la Ley 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural (en adelante LPAPC), BOPA 30/3/2001, nos sitúa ante el reto de su balance y problemática más relevante.

La citada ley culminó una intensa tarea que había sido desarrollada en sede parlamentaria y que tomaba como fundamentos primordiales los fijados por la Constitución y por nuestra Ley Orgánica 7/1981, de 30 de diciembre,, de Estatuto de Autonomía del Principado de Asturias.

La ley, que fue aprobada por acuerdo unánime de todos los partidos políticos con representación en la Junta General de Principado, nacía con necesidad de compatibilizar con la vigente Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y con la necesidad también de colaboración y coordinación entre las diversas administraciones con competencias en la materia.

Por ello los diferentes regímenes de protección recogidos en la norma del Principado se hacían necesariamente armonizables con los que con anterioridad ya había fijado el Estado y que tenían como antecedente lo regulado en la ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional, reglamentada por Decreto de 16 de abril de 1936, modificado a su vez por Decreto 1545/1972, de 15 de junio.

La referencia al texto de 1933, en apariencia tan distante, se hace necesaria no solo como precedente de verdadero código unitario de los bienes integrantes del patrimonio histórico artístico, sino que venía a colación incluso después de la entrada en vigor de nuestra LPAPC.

Efectivamente su cita resultaba obligada hasta el 19 de abril de 2006 para valorar la perención de aquellos expedientes de declaración de Monumento incoados con anterioridad a la entrada en vigor de la Ley del Estado 16/1985 y que no habían sido resueltos en el momento de desplegar su eficacia la ley del Principado.

Y ello era así porque la citada ley de 1933 no fijaba un plazo para resolver este tipo de expedientes de declaración por lo que de acuerdo con lo establecido en la Disposición Transitoria Sexta de la ley de 1985 *la tramitación y efectos de los expedientes sobre declaración de bienes inmuebles de valor histórico-artístico incoados con anterioridad a la entrada en vigor de esta ley se regirán por la normativa en virtud de la cual han sido iniciados...*

Si además observamos lo fijado por la Disposición Transitoria Primera de la LPAPC, resulta que *los procedimientos de declaración de Bienes de Interés Cultural que se hayan iniciado y no resuelto con anterioridad a la entrada en vigor de la presente ley se regirán por la nueva normativa. Respecto de los mismos, el plazo de resolución a que hace referencia el apartado 2 del artículo 17 se amplía a cinco años a contar desde dicha entrada en vigor*.

Así pues, mediante esta Disposición Transitoria Primera se marcaba un plazo excepcional durante el cual debían resolverse los expedientes iniciados con anterioridad a su entrada en vigor, plazo que como ya hemos dicho acababa el día 19 de abril de 2006.

Aquella curiosa concurrencia normativa queda ahora más normalizada al convivir la ley de 1985 con la ley del 2001, coexistencia a la que se refiere la norma autonómica en su Disposición Final Segunda cuando recuerda que *en todo lo no previsto en esta ley será de aplicación la Ley 16/1985, de 25 de junio, de patrimonio Histórico Español*.

Bien es cierto que, a pesar de ello y de que la ley estatal puede calificarse como de técnicamente buena, en estos momentos está en un plano distinto ya que, una vez superado el proceso de traspaso de competencias, las CCAA tienen un amplio protagonismo en los asuntos relacionados con el Patrimonio Cultural que obliga a reformar el texto de 1985 para adaptarlo a la nueva realidad y facilitar la gestión que llevan a cabo las Administraciones Autonómicas. El proceso ya ha sido iniciado por el Ministerio de Cultura con la pretensión de una reforma parcial siguiendo el programa de trabajo presentado en el Consejo del Patrimonio Histórico Español celebrado en Oviedo el 27 de octubre de 2005.

II. DESARROLLO REGLAMENTARIO: PREVISIONES Y REALIDADES

A simple vista el formato de nuestra norma autonómica parece anunciar que todo en ella está recogido y que sus más de cien artículos, junto con nueve disposiciones adicionales, seis disposiciones transitorias y dos finales, son la base para actuar de paraguas protector del Patrimonio Cultural Asturiano.

La realidad no es esa ya que su contenido necesita ser completado.

Así en la propia norma se anticipan en varios de sus artículos las materias que requieren de un necesario desarrollo y sobre los que ahora queremos incidir.

En el procedimiento fijado por el artículo 21,1 para dejar sin efecto la declaración de un BIC se prevé que la modificación en la delimitación de su entorno de protección o de las determinaciones y criterios para su conservación requerirá asimismo la incoación previa de un expediente con audiencia a los interesados y al Ayuntamiento correspondiente, en la forma que reglamentariamente se establezca.

Conforme establece el artículo 22,3 reglamentariamente se especificaran las categorías de bienes inmuebles que contemplará el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias.

El artículo 25,1 demanda que la organización y funcionamiento de este Inventario se determinaran reglamentariamente.

En cuanto a los servicios de inspección el artículo 28,3 contempla que el Principado de Asturias establecerá unidades administrativas especializadas para el cumplimiento de las funciones de inspección atribuidas por esta ley, dotándolas de personal adecuado, con capacitación técnica y medios suficientes y que mediante reglamento se regulará su funcionamiento y las condiciones en que realizarán el acceso a dichos bienes. Este apartado exige concretar que tanto la inspección como la investigación de bienes incluye la visita y el examen directo de los mismos a efectos de su estudio, comprobación del cumplimiento de la legislación sobre Patrimonio Cultural o los actos dictados en aplicación de esta normativa por la Consejería de Cultura, así como la constatación, en su caso de situaciones de emergencia.

Esta sin resolver tanto la creación de un registro que facilite la inscripción de las personas que habitualmente se dediquen al comercio de bienes integrantes del Patrimonio Cultural dentro del ámbito del Principado de Asturias, como la forma de llevar un libro registro en el que consten sus existencias, transacciones y la descripción de los bienes correspondientes. Así se prevé en el artículo 46 que requiere, del mismo modo, desarrollo reglamentario.

El artículo 51,2 al referirse a los proyectos técnicos de intervención en bienes de interés cultural ordena que reglamentariamente se acoten los casos en que estos deban de ir acompañados de estudios complementarios, históricos, arqueológicos o de otra naturaleza.

En el artículo 55,6 se faculta al Principado para que de forma subsidiaria pueda proceder a la redacción y aprobación de Planes urbanísticos de pro-

tección cuando no lo hagan los ayuntamientos y haya transcurrido el plazo que reglamentariamente se establezca.

El artículo 63,2 alude a la necesaria autorización para la realización de intervenciones en materia arqueológica y a la regulación que deberá acometerse mediante una normativa específica de las actividades relativas a los bienes de interés paleontológico descritas por artículo 61,2.

El punto tres del mismo artículo 63 exige desarrollo reglamentario para fijar los requisitos que deberán cumplir los proyectos, los avales científicos de que, en su caso, deberán ir acompañados y las condiciones que deberán reunir los directores.

También se requiere que vía reglamento se fijen los requisitos de las Memorias arqueológicas.

Por indicación del artículo 67,6 reglamentariamente deberán fijarse las excepciones a la comunicación en caso de descubrimiento y las excepciones al depósito que por carencia de interés o por necesidad de un tratamiento diferenciado pudiera proceder en los casos de bienes de interés paleontológico detallados en el artículo 61,2.

En el régimen aplicable al patrimonio etnográfico el artículo 75,2 alude a los hórreos de nueva factura y exige que reglamentariamente se definan los materiales y características constructivas y morfológicas tradicionales en cada zona.

También mediante desarrollo reglamentario se establecerán los plazos y el procedimiento de entrega al Archivo de la documentación producida por instituciones públicas que deban estar sujetas a esta obligación (artículo 86,2.)

Necesaria resulta la regulación del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico de Asturias y el Censo del Patrimonio Documental de Asturias (artículo 91), así como el depósito preferente de documentos y bienes bibliográficos de carácter audiovisual tal como ordena el artículo 92.

Los requisitos para el otorgamiento de la calificación oficial como Archivos, Bibliotecas o Museos de aquellos centros que cumplan con las exigencias deben de concretarse utilizando la misma técnica de desarrollo que advierte el artículo 94.

Esta es la situación después de casi seis años de la entrada en vigor de la ley pero, justo es decirlo, no todo está por andar ya que hay tres exigencias de la norma que han sido completadas y que son de innegable referencia.

Una primera es la del artículo 7,4 que recoge que reglamentariamente se establecerá su sistema de funcionamiento y organización del Consejo del Patrimonio Cultural Asturias, previsión que ha quedado cumplida con el Decreto 15/2002, de 8 de febrero, de organización y funcionamiento del citado órgano colegiado (BOPA de 21 de febrero de 2002).

Hay que advertir que este Decreto prevé que en el seno del Consejo se constituirán seis comisiones especiales de carácter permanente que actuaran como órganos auxiliares y de colaboración, a saber: La Comisión de Arqueología, la de Etnografía, la de Patrimonio Histórico-Industrial, la de Museos, la de Patrimonio Documental y Bibliográfico y la del Camino de Santiago.

De todas ellas solo la del Camino de Santiago ha iniciado su marcha con el nombramiento de los miembros a que se refiere el artículo 14 del Decreto 15/2002, manteniendo un nivel de intervención notable para informar los asuntos en los que se reclama su participación.

La segunda se ha desarrollado mediante el Decreto 126/2001, de 18 de octubre, por el que se aprueba el reglamento de composición y funcionamiento de la Comisión de Valoración de Bienes del Patrimonio Cultural de Asturias, que da cumplimiento a lo ordenado por el artículo 8,3 de la ley autonómica.

En tercer lugar, la regulación en materia de fomento que fija el artículo 99,5 referida a la comisión técnica del uno por ciento cultural, que ha visto

la luz mediante el Decreto 18/2002, de 8 de febrero, por el que se regula la Comisión de las inversiones con cargo al uno por ciento cultural en obras públicas (BOPA de 8 de marzo).

Conviene aclarar que para el supuesto de obras del Estado la regulación se hace a través del artículo 68 de la ley 16/85, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español y del artículo 58 del Real Decreto 111/86, de desarrollo parcial de la ley del Patrimonio Histórico, modificado por el Real Decreto 162/2002 de 8 de febrero.

A esta normativa estatal hay que añadir el Real Decreto 1893/2004, de 10 de septiembre por el que se crea la Comisión Interministerial para la coordinación del uno por ciento cultural y por ultimo la Orden del Ministerio de Cultura 596/2005, de 28 de febrero, por la que se dispone la publicación del Acuerdo de la Comisión Interministerial donde se fijan los criterios de coordinación de la gestión del uno por ciento cultural.

Pues bien, con este panorama sería bueno instar cuanto antes la aprobación del decreto por el que se apruebe el reglamento general de desarrollo de la LPAPC, máxime cuando ya se ha realizado el esfuerzo de elaborar el anteproyecto. Con ello se eludiría la necesidad práctica de determinar la provisión de estas lagunas en tanto se hace efectivo tal desarrollo y no habría obligación de acudir a la autointegración de la propia ley autonómica y a la legislación estatal supletoria. Ahora el efecto útil de la norma nos lleva a aplicar las determinaciones legales bajo los principios generales del derecho, principalmente el de intervención menos restrictiva de la libertad, el de proporcionalidad y el de igualdad.

III. EL CONSEJO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ASTURIAS

Sin despreciar la relevancia de la Comisión de las inversiones con cargo al uno por ciento cultural en obras públicas ni restarle interés a la Comisión de Valoración de Bienes del Patrimonio Cultural de Asturias, el órgano con trascendencia notoria es, sin duda, el Consejo del Patrimonio Cultural de Asturias, que se encarga de asesorar a la Administración en los asuntos referentes a la protección, investigación, fomento y difusión del Patrimonio Cultural.

Su labor que es desarrollada en Pleno, en Comisión Permanente y en las Comisiones especiales a las que antes nos hemos referido, es sin duda el motor del área de patrimonio cultural de la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo.

En su Reglamento de organización y funcionamiento se detallan de forma minuciosa los supuestos en los que se requiere la intervención de este órgano colegiado que se manifiesta con la emisión de tres tipos de informes, a saber: informes preceptivos previos, informes preceptivos y vinculantes, e informes preceptivos y favorables.

Su diferencia se fundamenta en que en el caso de los vinculantes la Administración está obligada a cumplir lo dispuesto en el informe en todos sus extremos, tanto si tiene un sentido favorable como desfavorable a la cuestión que la Administración ha sometido a la consulta del órgano consultivo; en cambio en los favorables, aunque el informe del órgano consultivo sea favorable a la propuesta sometida a consulta, la Administración se reserva la posibilidad de no llevarla a cabo, es decir este informe obliga a la Administración cuando es de sentido negativo, por lo que también se le ha llamando informe obstativo.

De toda su actividad destaca sobre manera la que se desarrolla en torno a las figuras de protección a las que ahora nos referiremos.

Efectivamente nuestra ley fija cuatro categorías de protección que recoge con rotundidad el artículo 9: *Los bienes que conforman el Patrimonio Cul-*

tural de Asturias se protegerán mediante su integración en alguna de las siguientes categorías de protección: Bienes de Interés Cultural, Bienes incluidos en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias y Bienes incluidos en los Catálogos urbanísticos de protección así como mediante la aplicación de las medidas contempladas en los regímenes específicos relativos al patrimonio arqueológico, etnográfico, histórico-industrial, documental y bibliográfico.

Tanto en la categoría de BIC como en la de Inventario queda por completar la organización y funcionamiento del Registro de Bienes de Interés Cultural de Asturias y la del Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias, tal y como reclama el contenido de los artículos 20 y 25 a los que ya nos hemos referido mas arriba.

Hasta el momento solo cabe comunicar la declaración de BIC al Estado para que proceda a su inscripción en el Registro General de Bienes de Interés Cultural y también al Registro de la Propiedad correspondiente para que materialice la anotación definitiva en el supuesto de los bienes inmuebles para los que se decrete su protección como BIC.

Los que a partir de la entrada en vigor de la LPAPC han sido declarados como bienes del Inventario del Patrimonio Cultural están en una inclusión que podemos calificar como ficticia ya que, si bien el artículo 22 dice que se crea el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias como instrumento para la salvaguarda de los bienes en el incluidos, no es menos cierto que están por especificar tanto las categorías de bienes inmuebles que contemplará el Inventario como su organización y funcionamiento a que se refiere el artículo 25 de la norma, situación a la que debe darse fin cuanto antes para evitar la inseguridad jurídica que plantea.

La tercera de las categorías de protección se refiere a los Catálogos cuya regulación jurídica conecta la legislación urbanística y la sectorial que permite que los bienes inmuebles catalogados tengan un régimen de protección que será el recogido en el planeamiento urbanístico y otro que es el régimen fijado en los artículos 27 a 49 de la LPAPC que es común para todos los bienes que integran el Patrimonio Cultural asturiano.

Resulta obvio recordar que los bienes de interés cultural y los inventariados que se incluyan en el Catálogo estarán además afectados por su régimen especial definido en la LPAPC y, en todo caso, las determinaciones del Catálogo priman sobre las del propio planeamiento que no sean coincidentes.

La ley considera una obligación ineludible para los Ayuntamientos la inclusión en los Catálogos de los bienes inmuebles que por su interés histórico, artístico, arqueológico, etnográfico, o de cualquier otra naturaleza cultural MERECEN CONSERVACION Y DEFENSA, aun cuando no tengan relevancia suficiente para ser declarados BIC o incluidos en el Inventario. En ningún caso podrá excusarse esta obligatoriedad de catalogación aduciendo la preexistencia de planeamiento contradictorio con la protección en los términos que establece la LPAPC ni en la inexistencia de planeamiento general.

Nos encontramos pues ante un instrumento de protección cuya elaboración compete a los Ayuntamientos pero que deben de hacerlo tomando en consideración las prescripciones que le marca la norma autonómica en materia de protección del Patrimonio Cultural y cuyo cumplimiento queda sometido al control de la Consejería de Cultura que tienen la obligación de dictaminar sobre el Catálogo una vez se haya producido la aprobación inicial del mismo.

De los regímenes específicos relativos al patrimonio arqueológico, etnográfico, histórico-industrial, documental y bibliográfico, dos han destacado en la gestión del patrimonio llevada a cabo desde la entrada en vigor de la LPAPC: el arqueológico y el etnográfico.

La regulación que protege los restos arqueológicos tiene un arranque en la ley 16/1985 que de partida declara, por ministerio de esa ley, Bienes de

Interés Cultural las cuevas, abrigos y lugares que contengan manifestaciones de arte rupestre. La LPAPC, en apariencia, se ha esforzado por detallar esa regulación pero el tiempo ha demostrado que en algunos casos ha resultado insuficiente.

No olvidemos que los restos y objetos arqueológicos cuentan con una singularidad sobresaliente como es el que ostentan la condición de BIENES DE DOMINIO PUBLICO con la tutela cualificada que ello comporta.

La protección del patrimonio arqueológico adolece de ciertas dificultades entre las que destaca la poca colaboración de algunos Ayuntamientos que de forma reiterada eluden su protagonismo en la defensa de estos bienes.

Esta problemática se ve ampliada con las limitaciones al contenido del derecho de propiedad que se impone a los titulares de inmuebles donde existan restos arqueológicos.

Es necesario ponderar la exigencia de dar a conocer a los propietarios esas limitaciones, derecho por otro lado innegable, con las cautelas de difusión que la ley aconseja en su artículo 66 para las Cartas Arqueológicas y que pretende evitar el acceso a otras personas que persigan el expolio del patrimonio arqueológico.

De lo que no cabe duda es que una eficaz protección preventiva exige contar con Cartas Arqueológicas bien definidas y actualizadas, en la que se recojan los lugares con restos arqueológicos, labor que es competencia de la Administración Autonómica, quien además tiene la necesidad de trasladarlas a los diferentes Ayuntamientos para que las incorporen a los instrumentos de planeamiento con el fin último de evitar la perdida, deterioro o destrucción del patrimonio arqueológico comprendido en su termino municipal.

IV. EL PATRIMONIO ETNOGRAFICO. ESPECIAL REFERENCIA AL REGIMEN JURIDICO DE PROTECCION DE LOS HORREOS Y PANERAS

En cuanto al patrimonio etnográfico, queremos destacar un cambio introducido por la LPAPC y que, con cierta frecuencia, es ignorado.

Nos referimos al cambio de régimen jurídico de determinados elementos regulado en la Disposición Adicional Segunda que advierte que solo tendrán la consideración de Bien de Interés Cultural los hórreos y cabazos cuando individualmente así sean declarados.

Con anterioridad a la entrada en vigor de la LPAPC, los hórreos o cabazos existentes en Asturias, cuya antigüedad no fuese menor de un siglo, estaban sometidos al régimen jurídico de los Bienes de Interés Cultural. Así lo regulaba la Disposición Adicional Segunda de la Ley 16/1985, que consideraba de interés cultural los bienes a que se contrae el Decreto 499/1973, de 22 de febrero, (BOE nº 62 de 13 de marzo).

Mediante este Decreto del año 1973, el Ministerio de Educación y Ciencia imponía que *todas las construcciones conocidas con el nombre de "hórreos" o "cabazos" existentes en las regiones de Asturias y Galicia, que tengan una antigüedad no menor de un siglo, y sea cualquiera el estado que se encuentren, quedan bajo la protección del Estado, que impedirá toda intervención que altere su carácter o pueda provocar su derrumbamiento.*

En la actualidad la realidad es bien distinta pues, ni los de mas de cien años tienen por ley la condición de BIC, ni en el periodo de vigencia de la LPAPC se ha instruido ningún expediente que declare de forma individualizada a uno de estos elementos como merecedor de esa categoría de protección.

Su régimen se divide en tres tipos de protección:

- Protección del patrimonio etnográfico: recogida en el artículo 75, que como notas mas destacadas prohíbe la construcción de hórreos, paneras

y cabazos desvinculados de la vivienda e impone una serie de límites a las intervenciones que se pretendan ejecutar en los que hayan sido construidos antes de 1900.

- Protección preventiva: que somete al régimen del Inventario a los hórreos, paneras y cabazos que constituyan muestras notables por su talla y decoración o características constructivas, por formar conjuntos o, en todo caso, los que hayan sido construidos antes del año 1850. (Disposición Transitoria Tercera 2).
- Protección Integral: que impone el régimen integral de la legislación urbanística a los hórreos construidos con anterioridad al año 1940, hasta en tanto se proceda a su estudio individualizado o a la aprobación de los Catálogos y que prevé la necesidad de autorización de la Consejería de Cultura cuando las obras puedan suponer alteración grave de sus valores culturales. (Disposición Transitoria Tercera 3).

En todo caso, el mantenimiento de los hórreos y paneras no es ajeno a una realidad marcada por tres claves problemáticas. En primer lugar porque en la mayoría de los casos ya no sirve a los usos para los que fue creado; en segundo lugar porque en buena parte de los casos el título de propiedad es compartido por diferentes personas que no solo no tienen un interés común sino que están marcadas por antiguas diferencias personales o litigios de difícil solución y, en tercer lugar, porque hay numerosos casos en los que quien ostenta la propiedad del bien no tiene la propiedad del terreno sobre el que se asienta.

Estos factores complican su conservación y requieren de medidas por parte de la Administración que deben de ir más allá de la simple exigencia del deber de conservación que impone su régimen de protección, medias que si no se toman con urgencia pondrán en riesgo la existencia, sobre todo, de aquellos que están preventivamente controlados.

La protección preventiva a que se refiere la Disposición Transitoria Tercera tiene un carácter provisional y su naturaleza es cautelar, es decir, hasta tanto se decida sobre si los bienes a que se refiere esta disposición (que afecta tanto a los hórreos como a otros elementos) deben merecer o no protección.

El problema que se plantea es que esta prevención tiene una duración de diez años, tiempo otorgado para facilitar la adaptación a la nueva ley, con lo que la Administración Autonómica tiene hasta el 19 de abril de 2011 para adoptar las medidas de protección individualizada de cuantos bienes reúnan méritos y condiciones precisas para ello.

Habiéndose consumido ya un sesenta por ciento del plazo se encarece la pronta ejecución del mandato transitorio tanto por el carácter inexcusable del mandato legal como por elementales exigencias de seguridad jurídica, y ello con el fin de evitar, bien la cuestionable medida de la modificación de la norma habilitante de plazo, bien la forzada aplicación de la normativa estatal supletoria o de la autonómica a título analógico para evitar situaciones claudicantes de desprotección de tales bienes.

V. LA RESPONSABILIDAD COMPLEMENTARIA MUNICIPAL

De las tres Administraciones Territoriales, la local tiene un amplio protagonismo en el articulado de la LPAPC con el fin de contribuir en la conservación y promover el enriquecimiento del Patrimonio Cultural.

Muestra de ese protagonismo son los Artículos 3, 27, 29, 30, 33, 37, 38, 39, 53, 55, 74, 76.3, 95.4, 98, 113, Disposición Adicional Quinta, y Disposición Transitoria Tercera , que suponen claros ejemplos en los que se recoge el grado de participación de los Ayuntamientos.

Lo que ocurre es que no siempre existe una justa correspondencia entre las potestades otorgadas y el interés de las Administraciones Locales por ejercitar dichas potestades.

De lo que no cabe ninguna duda es que la ley del Principado faculta a los Ayuntamientos para que velen por la protección de los elementos del Patrimonio Cultural que se asientan en el Municipio, a lo que debe añadirse otras competencias de la Administración Local reguladas en la normativa urbanística y en la Ley 7/1985, de 2 de abril, completada con la Ley 57/2003, de 16 de diciembre de medidas para la modernización del gobierno local.

Esta realidad que atribuye a la Administración Local protagonismo a la hora de colaborar en el cumplimiento de la normativa aplicable al Patrimonio Cultural, implica que no procede actuar de forma autónoma pues se trata de una materia con competencias concurrentes en las que un mínimo de prudencia aconseja tener muy presente lo siguiente:

1º) Las autorizaciones de la Consejería de Cultura y las licencias municipales son independientes entre sí.
2º) La intervención del Principado en esta materia es previa y condicionante de las licencias municipales.
3º) Esta intervención previa y condicionante no supone un ataque al principio de autonomía local.
4º) En caso de conflicto el pronunciamiento de la Consejería de Cultura prevalece sobre la licencia municipal.
5º) Y, por último, la omisión de la intervención del Principado, cuando esta sea necesaria, no puede ser suplida por la intervención de los Ayuntamientos.

VI. ACTORES Y FACTORES RELEVANTES DE LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURAL: PROPIETARIOS Y ACCION ADMINISTRATIVA DE FOMENTO

Las exigencias marcadas con carácter general para los bienes que integran el Patrimonio Cultural, y que tienen como referencia el deber de conservación del artículo 28, en el que se exige a los propietarios, poseedores y demás titulares de derechos reales sobre bienes integrantes del Patrimonio Cultural de Asturias la obligación de conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para asegurar su integridad y evitar la pérdida o deterioro de su valor cultural, quiebra con mas frecuencia de la deseada.

Cierto que estamos ante una de las obligaciones más importantes que asumen los propietarios y en la que la norma se esfuerza en detallar cual es el contenido que debe dársele a esa necesidad de "conservar, cuidar y proteger debidamente" a que antes nos hemos referido. Y también es incuestionable que en el control del cumplimiento de esta obligación están comprometidos, como ya hemos dicho, tanto la Administración Autonómica como las Administraciones Locales, que cuentan con potestad para imponer sanciones y con otros instrumentos jurídicos como las multas coercitivas, la ejecución subsidiaria con cargo a los responsables de la conservación y la facultad de expropiar el bien por causa de interés social si se aprecia incumplimiento del deber de conservación.

Pero sería injusto no reconocer que las cargas para el mantenimiento del Patrimonio Cultural no deben ser asumidas en exclusiva por los particulares y por esto la lectura de las obligaciones impuestas por el artículo 28 debe completarse con la del artículo 95 en el que se cita que las Administraciones Públicas colaboraran en la conservación, recuperación, restauración

y difusión mediante la concesión de subvenciones, ayudas económicas y beneficios fiscales, en el marco de las previsiones presupuestarias. El carácter de las subvenciones será a fondo perdido o con carácter de anticipo reintegrable en caso de expropiación.

Resulta necesario esforzarse más en articular medidas de planificación estratégica de las ayudas y controles de su racionalidad y efectividad de aplicación, con el fin de reorientarlas cualitativa y cuantitativamente.

En todo caso las medidas de fomento y apoyo a otorgar por la Administración intentan ser la justa correspondencia a unas limitaciones que sufren los propietarios de este tipo de bienes.

En este sentido la ley del Estado de 1985 es clara al justificar en su artículo 69,1 las medidas de fomento como ayuda al cumplimiento de las obligaciones y en compensación a las cargas que establece la ley.

Es cierto que la función social que se le asigna a este tipo de bienes determina una serie de medidas restrictivas sobre la esfera de la propiedad privada para poder garantizar los derechos de todos los ciudadanos y es que la función social consiste en el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho. Pero esto debe ir acompañado de una serie de beneficios reales que hagan más justo el cumplimiento del mandato constitucional y que no favorezcan que el propietario de este tipo de bienes prefiera la ruina que la tenencia del elemento cultural.

Esta contribución de los poderes públicos apoyando a los particulares en el mantenimiento del Patrimonio Cultural tiene una especial trascendencia cuando estamos ante situaciones de rehabilitación de inmuebles en los que medie ruina.

La LPAPC dedica dos preceptos (los artículos 34 y 54) a la ruina y al derribo de cuyo contenido se deduce lo siguiente:

Solo procede la declaración de ruina de los inmuebles integrantes del Patrimonio Cultural de Asturias, protegidos singularmente o formando conjunto, cuando se trate de situación de ruina física irrecuperable (Ruina Técnica) o que el coste de la reparación de los daños sea superior al 50% del valor actual de reposición del inmueble (Ruina económica).

El expediente de ruina incoado por el Ayuntamiento que corresponda, debe contar con informe de la Consejería de Cultura.

La incoación de un expediente de ruina o la denuncia de la existencia de una inmueble en situación de ruina inminente, puede dar lugar a la iniciación de un procedimiento de expropiación forzosa.

La declaración legal de ruina no resulta incompatible con la REHABILITACIÓN urbanística.

Así pues nuestra ley no restringe de forma absoluta la declaración de ruina, sino que lo limita a una situación excepcional, quedando supeditado a la concurrencia de determinados factores y requisitos:

1) Que estemos ante una situación de ruina técnica o económica.
2) Que por el Ayuntamiento donde se ubica el inmueble se proceda a la tramitación del expediente correspondiente.
3) Que se cuente con un informe de carácter preceptivo emitido por la Consejería de Educación y Cultura.
4) Que puede acordarse la declaración de ruina y resultar compatible con la rehabilitación urbanística.

Y en cuanto al derribo se establece:

1) El derribo total o parcial de los Monumentos solo se permite en caso de urgencia para evitar daños a las personas o a otros bienes, o en el supuesto de que la eliminación que se pretenda de una parte del inmueble

se haga en evitación de su degradación o para permitir una mejor interpretación histórica o arquitectónica del mismo.

2) En todo caso se requiere autorización preceptiva de la Consejería de Cultura.
3) El derribo de inmuebles integrantes de Jardines, Conjuntos, Vías o Sitios Históricos, Zonas Arqueológicas, o entorno de protección de los mismos y de los Monumentos se regirá por lo que establezca el instrumento de planeamiento.

El derribo exige también la tramitación de un expediente administrativo por parte del Ayuntamiento, que debe contar con el pronunciamiento de la Consejería de Cultura tal como se alude en la LPAPC. Se trata de la concurrencia de competencias de diferentes administraciones públicas donde la decisión final a adoptar respecto a la demolición del bien implicado en una situación de ruina esta subordinada al dictamen que emita el Principado.

Destaca como principio general que la declaración de ruina ni es incompatible con el deber de conservación ni con la rehabilitación del bien afectado. Esta compatibilidad es otra muestra más del interés público cualificado que tienen todos los bienes que conforman el Patrimonio Cultural y que se basa en la necesidad de que los ciudadanos puedan acceder al disfrute del valor cultural que esos bienes reúnen.

La conservación aconsejada por interés de la comunidad supone una carga económica que no es justo que se produzca solo sobre una parte como es el propietario del bien, sino que debe ser compartida por la Administración por ser quien tiene la obligación de garantizar a todos los ciudadanos el derecho fundamental de acceso a la cultura que, insistimos, ordena el artículo 44,1 de nuestra Constitución.

Por tanto el papel de fomento de la Administración es necesario para conseguir la compensación de cargas y beneficios, con un equilibrio que incite al estímulo y nivelando una situación marcada por una normativa que, a veces, se califica como excesivamente negativa.

VII. CONCLUSIONES

Primera

El marco legislativo que necesita completarse y desarrollarse reglamentariamente agotando la variada casuística, así como aplicarse de forma ponderada junto con otros bienes jurídicos dignos de protección (derecho de propiedad, autonomía local, valores urbanísticos, etc.) con el fin de asegurar su racional disfrute actual y el legado de las generaciones venideras.

Segunda

Por imperativo constitucional ha de inspirar la regulación sectorial que nos ocupa la función social que marca a este tipo de bienes y que implica la leal colaboración no solo de los particulares sino de todas las Administraciones Públicas concernidas.

Tercera

La concurrencia de los títulos competenciales sobre Patrimonio Cultural, Urbanismo y Medio Ambiente encarecen la cohesión, coordinación y armonización de fines y criterios. En particular, el escalón municipal constituye pieza angular de la política y tutela cultural, bajo el principio de responsabilidad y lealtad institucional, propiciándose en su caso las técnicas de la encomienda de gestión o los convenios que faciliten la eficaz tutela de los valores en juego, unido a la garantía presupuestaria para la efectividad de tal gestión.

LOS BIENES DE INTERÉS CULTURAL DE ASTURIAS

Pablo León Gasalla

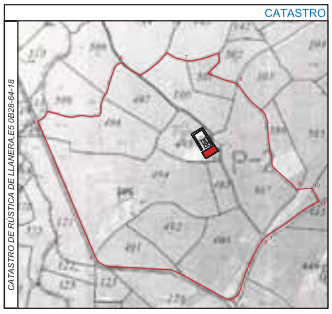
Ejemplo de documentación justificativa de la delimitación del entorno de protección de un Bien de Interés Cultural: iglesia de Santiago de Arlós, en Llanera.

Trabajo de Benigno Gómez López.

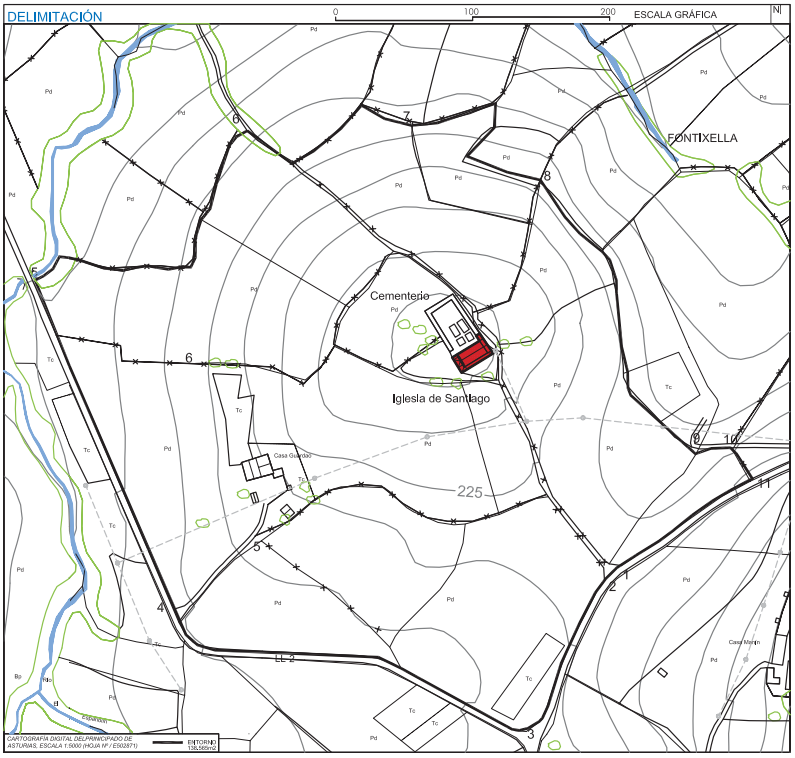
DESCRIPCIÓN

1-2 Desde el vértice NE del acceso E, al vértice SE del mismo acceso.
2-3 Por el margen SE del camino hasta el cruce con la carretera LL- 2.
3-4 Por el margen S de la parcela 490 y 491 hasta el vértice límite con la parcela 494.
4-5 Por el margen E, hacia carretera LL-2, de las parcelas 494 y 498, hasta el vértice límite con la parcela 511.
5-6 Línea límite de propiedad que separa las parcelas 498,497 de las parcelas 511,509,508.
6-7 Límite de propiedad que separa las parcelas 497, 500 de las parcelas 144 y 143.
7-8 Límite de propiedad de la parcela 501con las parcelas 143 y 502.
8-9 Límite de propiedad entre las parcelas 507 y 503-506.
9-10 Siguiendo el camino que cruza la finca 505, hasta el extremo del límite de propiedad entre las parcelas 505 y 1.
10-11 Límite E de la parcela 505, hasta la carretera Posada de Llanera-Avares.
11-1 Margen N de la carretera Posada de Llanera- Avares, con la parcela 505.

CATASTRO



DELIMITACIÓN



LEYENDA

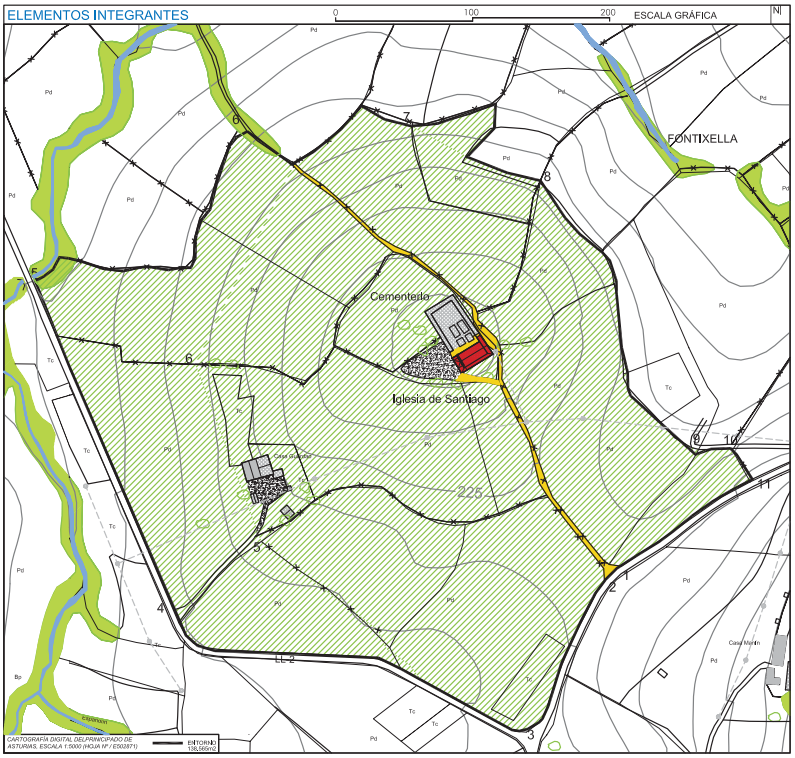
USOS DEL SUELO
- Pradera, jardín.
- Arbolado aislado.
- Arbolado denso.
- Cauces.

EDIFICACIONES
- Monumento.
- Viviendas.
- Servicios (Tenderón, Cuadra, Garaje).

PAVIMENTACIÓN
- Piedra, Tierra.
- Asfalto, Hormigón.

Línea eléctrica

ELEMENTOS INTEGRANTES



FOTOGRAFÍA AEREA



La aprobación en 1985 de la Ley de Patrimonio Histórico Español supuso el nacimiento de una nueva figura de protección: el Bien de Interés Cultural. Este nivel de protección se otorga desde entonces a los más destacados y relevantes testimonios del patrimonio cultural español. También la Ley de Patrimonio Cultural de Asturias, del año 2001, reserva la declaración de los Bienes de Interés Cultural a las muestras más significativas del legado patrimonial del Principado.

La categoría de Bien de Interés Cultural sustituye a las tradicionalmente empleadas desde comienzos del siglo XIX, tales como las de Monumento Histórico-Artístico o Monumento Nacional, surgidas en España en 1844 y aplicadas por primera vez en Asturias en 1885, con las declaraciones de Santa María de Naranco y de San Miguel de Lillo. Más que a un mero cambio de terminología, esta nueva denominación de la máxima categoría de protección patrimonial supuso la asunción de una nueva concepción de lo que es el Patrimonio Cultural.

En efecto, desde mediados del siglo XX se fue imponiendo en los círculos vinculados con el mundo de la conservación y la protección del Patrimonio una consideración amplia de lo que debe entenderse por Patrimonio Cultural. Frente al concepto antes imperante de "monumento", que en cierta medida implica un juicio de valor fundamentado en criterios históricos o artísticos (en unos momentos en los que sólo eran valorados los testimonios de la alta cultura producida por las elites sociales), el "bien cultural" hace referencia a cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana, con lo que ello supone de extensión del interés patrimonial hacia prácticamente todos los resultados de la actividad humana. Así, nuevas tipologías patrimoniales se van sumando a los tradicionales monumentos u obras artísticas; es el caso del patrimonio etnográfico, el arqueológico, la arquitectura industrial, las vías históricas (que incluyen tanto caminos históricos como, por ejemplo, líneas de ferrocarril), la tradición oral o los denominados "bienes ambientales", como los conjuntos históricos o los paisajes culturales.

Desde 1885 a la actualidad, 365 bienes han sido declarados de Interés Cultural en Asturias, debiendo señalarse el notable impulso dado a las declaraciones en los últimos ocho años, periodo en el que 38 elementos se sumaron a ese listado. Igualmente, en este tiempo se procedió a delimitar el entorno de protección de cuatro bienes de interés cultural declarados con anterioridad, en cumplimiento de una de las disposiciones de la Ley de Patrimonio Cultural de Asturias.

Con todo, la inmensa mayoría de los bienes de interés cultural de Asturias siguen siendo elementos pertenecientes a la denominada arquitectura culta o monumental: iglesias, palacios nobiliarios y monasterios fundamentalmente, aunque también es significativa la presencia de conjuntos históricos y de bienes arqueológicos. Muy variado, además, es el propio interés y relevancia de los elementos que integran el listado, fruto de la equiparación jurídica que la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 estableció para todos los bienes que con anterioridad a ese año contaban con algún tipo de declaración (monumentos nacionales, monumentos provinciales y monumentos locales). Es muy escasa aún la declaración como Bien de Interés Cultural de elementos etnográficos o de la historia industrial asturiana.

La declaración de un elemento como Bien de Interés Cultural requiere de la elaboración de una abundante documentación técnica que justifique su interés patrimonial y que analice aspectos tales como su estado de conservación o sus relaciones con el ámbito espacial circundante. Esta documentación, que ha alcanzado un alto grado de especialización, lleva a la colaboración de técnicos de diversas disciplinas en la realización de los expedientes de declaración, caso de historiadores, arqueólogos, geólogos, historiadores del Arte o arquitectos. Su trabajo coordinado permite contar con excelentes estudios acerca de los elementos declarados Bien de Interés Cultural en los últimos años.

Tras las últimas declaraciones, el listado de los Bienes de Interés Cultural de Asturias queda configurado como sigue:

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Delimitación del Entorno de la Iglesia de Santa María de Celón	Celón	Allande	30/12/1993	BOPA	27/01/1994
Iglesia de Santa María de Celón	Celón	Allande	28/09/1973	BOE	23/11/1973
Palacio de Cienfuegos de Peñalba	Pola de Allande	Allande	30/12/1993	BOPA	26/01/1994
Casa de la Torre en San Emiliano	San Emiliano	Allande	10/02/1994	BOPA	14/03/1994
Torre del Valledor en San Martín del Valledor	San Martín del Valledor	Allande	30/12/1993	BOPA	26/01/1994
Iglesia Parroquial de San Félix de El Pino	El Pino	Aller	16/03/1973	BOE	19/04/1973
Iglesia Parroquial de San Juan de Llamas	Llamas	Aller	22/03/1963	BOE	14/05/1963
Iglesia de San Juan de Santibáñez de la Fuente del Río Miera	Santibáñez de la Fuente	Aller	12/01/1972	BOE	23/02/1972
Iglesia de San Vicente de Serrapio	Serrapio	Aller	14/09/1983	BOE	15/11/1983
Castillo de Soto y entorno	Soto	Aller	10/07/1975	BOE	02/09/1975
Capilla de las Alas	Avilés	Avilés	31/10/1991	BOPA	14/11/1994
Conjunto Histórico de Avilés. Zonas de la Villa	Avilés	Avilés	27/05/1955	BOE	07/06/1955
Conjunto Histórico de la Plaza del Mercado de Avilés	Avilés	Avilés	27/01/1993	BOPA	23/02/1993
Iglesia de Santo Tomás de Canterbury. Antigua iglesia de Sabugo	Avilés	Avilés	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Palacio de Balsera	Avilés	Avilés	03/10/1991	BOPA	24/10/1991
Palacio de Maqua	Avilés	Avilés	03/10/1991	BOPA	24/10/1991
Teatro Palacio Valdés	Avilés	Avilés	28/12/1982	BOE	10/02/1983
Casa Palacio del Cardenal Cienfuegos	Agüerina	Belmonte	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Fragua Romana El Machuco	Alvariza	Belmonte	15/06/1983	BOE	01/09/1983
Casa Palacio y Capilla de Martimporra del Marquesado de Estrada	Martimporra	Bimenes	02/05/1991	BOPA	31/05/1991
Torre de San Julián	San Julián	Bimenes	31/10/1991	BOPA	14/11/1991
Cueva del Demo	Monte Llanteru	Boal		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Palacio y Ermita de Prelo	Prelo	Boal	17/06/1982	BOE	16/08/1982

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Cueva de los Canes	Arangas	Cabrales		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Batán La Pisa de La Sertal	Arenas	Cabrales	05/12/1994	BOPA	30/12/1994
Iglesia de Santa María de Llas	Arenas de Cabrales	Cabrales	06/03/1992	BOPA	20/03/1992
Palacio de Díaz Inguanzo	Berodia	Cabrales	13/10/1994	BOPA	09/11/1994
Cueva del Bosque	Inguanzo	Cabrales		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Palacio del Mayorazgo	Inguanzo	Cabrales	30/12/1993	BOPA	26/01/1994
Cueva de la Covaciella	Pandiello (Puertas)	Cabrales		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Casa de Cernuda	Poo de Cabrales	Cabrales	05/12/1994	BOPA	30/12/1994
Cueva de la Peña del Alba	Poo de Cabrales	Cabrales		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Abrigo del Golondrón	Puertas	Cabrales		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de San Julián de Viñón	Viñón	Cabranes	07/05/1965	BOE	01/06/1965
Tablero de cancel de San Tirso de Candamo	Candamo	Candamo	22/07/2004	BOPA	06/08/2004
Cueva de la Peña de Candamo	San Román	Candamo	25/04/1924	GACETA	07/05/1924
Palacio de Valdés-Bazán	San Román de Candamo	Candamo	22/07/2004	BOPA	06/08/2004
Iglesia de Santa Eulalia de Abamia	Abamia	Cangas de Onís	15/03/1962	BOE	30/03/1962
Inmueble sito en la Avda. de Covadonga, n.º 43	Cangas de Onís	Cangas de Onís	20/11/1986	BOE	30/12/1986
Puente sobre el Sella	Cangas de Onís	Cangas de Onís	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Cueva del Buxu	Cardes	Cangas de Onís		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Ermita de Santa Cruz	Contranquil	Cangas de Onís	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Colegiata de Nuestra Señora de Covadonga	Covadonga	Cangas de Onís	19/04/1884	GACETA	02/05/1884
Conjunto paisajístico de Covadonga	Covadonga	Cangas de Onís	24/04/1969	BOE	06/05/1969

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Capilla de Santo Medero	Isongo	Cangas de Onís	06/03/1992	BOPA	20/03/1992
Cueva de la Morca	Les Roces	Cangas de Onís		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de San Pedro de Con	Mestas de Con	Cangas de Onís	27/01/1993	BOPA	23/02/1993
Capilla de Santa Eugenia de Sobrecueva	Sobrecueva	Cangas de Onís	06/03/1992	BOPA	20/03/1992
Ex Monasterio de Benedictinos de San Pedro en Villanueva	Villanueva	Cangas de Onís	31/07/1907	GACETA	08/08/1907
Colegiata de Santa María Magdalena	Cangas del Narcea	Cangas del Narcea	12/08/1982	BOE	27/10/1982
Conjunto Histórico de La Villa de Cangas del Narcea	Cangas del Narcea	Cangas del Narcea	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Palacio de Omaña	Cangas del Narcea	Cangas del Narcea	06/03/1992	BOPA	20/03/1992
Palacio de Toreno	Cangas del Narcea	Cangas del Narcea	10/12/1992	BOPA	05/01/1993
Monasterio e Iglesia de Corias	Corias	Cangas del Narcea	24/07/1982	BOE	21/09/1982
Iglesia Parroquial del Monasterio de Hermo	Monasterio de Hermo	Cangas del Narcea	11/10/1982		13/12/1982
Bosque de Muniellos	Muniellos	Cangas del Narcea, Ibias, Degaña	09/07/1964	BOE	18/08/1964
Iglesia de Santa María de Piedeloro	Piedeloro	Carreño	09/01/1995	BOPA	04/02/1995
Necrópolis megalítico-tumular del Monte Areo	Monte Areo	Carreño, Gijón	26/06/1997	BOPA	14/07/1997
Iglesia Parroquial de Santa María	Tanes	Caso	22/06/2006	BOPA	29/06/2006
Torres de Donlebun	Barres	Castropol	11/10/1982	BOE	07/12/1982
Conjunto Histórico de Castropol	Castropol	Castropol	20/05/2004	BOPA	04/06/2004
Palacio de los Pardo Donlebun	Figueras	Castropol	30/12/1992	BOE	20/01/1993
Despoblado del Castillo. Castro de Coaña	Villacondide	Coaña	03/04/1931	GACETA	04/06/1931
Delimitación del entorno de la Iglesia de Santiago de Gobiendes	Gobiendes	Colunga	30/12/1993	BOPA	26/01/1994
Iglesia de Santiago de Gobiendes	Gobiendes	Colunga	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Palacio de Gobiendes	Gobiendes	Colunga	07/07/1973	BOE	30/08/1973

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Conjunto Histórico de Lastres	Lastres	Colunga	07/05/1992	BOPA	29/05/1992
Iglesia de Santa María de Sádaba	Lastres	Colunga	26/11/1992	BOE	05/01/1993
Palacio de Trasona	Trasona	Corvera	30/10/2003		18/11/2003
Conjunto Histórico de la Villa de Cudillero	Cudillero	Cudillero	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Iglesia Parroquial de San Martín de Luiña	Escalada	Cudillero	30/10/2003	BOPA	18/11/2003
Casa Rectoral de Soto de Luiña	Soto de Luiña	Cudillero	23/01/1997	BOPA	17/02/1997
Iglesia de Santa María de Soto de Luiña	Soto de Luiña	Cudillero	28/11/1996	BOPA	23/12/1996
Iglesia de Santa María de Cerredo	Cerredo	Degaña	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Casa natal de Jovellanos	Gijón	Gijón	19/10/1983	BOE	27/12/1983
Colegiata y Palacio de Revillagigedo	Gijón	Gijón	30/05/1974	BOE	26/06/1974
Conjunto Histórico del barrio viejo de Cimadevilla	Gijón	Gijón	20/02/1975	BOE	21/03/1975
Palacio de Jove Huergo y Capilla de la Trinidad	Gijón	Gijón	18/01/1995	BOPA	14/02/1995
Plaza de Toros de El Bibio	Gijón	Gijón	06/03/1992	BOPA	20/03/1992
Real Instituto de Jovellanos	Gijón	Gijón	04/04/1974	BOE	24/04/1974
Yacimiento arqueológico de Cimadevilla	Gijón	Gijón	08/05/1987	BOE	19/06/1987
Yacimiento arqueológico del Cabo o La Campa Torres	Gijón	Gijón	13/10/1994	BOE	09/11/1994
Conjunto Histórico de Luanco	Luanco	Gozón	30/05/1991	BOPA	17/06/1991
Iglesia de Santa María de Luanco	Luanco	Gozón	06/03/1992	BOPA	20/03/1992
Palacio de los Menéndez Pola	Luanco	Gozón	02/05/1991	BOPA	25/05/1991
Cueva de Godulfo	Berció	Grado		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Conjunto Histórico de Grado	Grado	Grado	03/04/1992	BOPA	08/05/1992
Palacio de Miranda Valdecarzana, Capilla de Los Dolores	Grado	Grado	15/01/1981	BOE	14/03/1981
Palacio, Capilla y Torre de Villanueva	Villanueva	Grado	13/01/1994	BOPA	02/02/1994

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Palacio de Tormaleo	Tormaleo	Ibias	30/12/1993	BOE	26/01/1994
Asilo Hogar Virgen de El Carbayo y Capilla	Ciaño	Langreo	31/01/1995	BOPA	03/03/1995
Casa de los García Bernardo	Ciaño	Langreo	31/01/1995	BOPA	03/03/1995
Iglesia de San Esteban en Ciaño	Ciaño	Langreo	31/01/1995	BOPA	03/03/1995
Torre de la Quintana y casa anexa	Ciaño	Langreo	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Ermita de Nuestra Señora del Carbayo	El Carbayo	Langreo	03/04/1992	BOPA	08/05/1992
Torre de Villa	Riaño	Langreo	18/01/1995	BOPA	14/02/1995
Palacio de Camposagrado	Villa	Langreo	18/01/1995	BOPA	14/02/1995
Iglesia de San Pedro de Nora	Nora	Las Regueras	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Cueva Las Mestas	Taoces	Las Regueras		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
El Torreón	El Condado	Laviana	07/04/1994	BOE	13/05/1994
Casona de los Menéndez	La Aldea	Laviana	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Iglesia de San Nicolás de Villoria	Villoria	Laviana	16/03/1995	BOPA	06/04/1995
Casa de Vital Aza	Pola de Lena	Lena	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Casa Rectoral, Capilla y Puente	Puente Los Fierros	Lena	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Ermita de Santa Cristina de Lena	Vega del Rey	Lena	24/08/1885	GACETA	26/09/1885
Iglesia de San Martino de Villallana	Villallana	Lena	12/02/1982	BOE	10/05/1982
Iglesia de Santiago	Arlós	Llanera	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Palacio de Villanueva en San Cucao	San Cucao	Llanera	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Casa Palacio de Villabona	Villabona	Llanera	12/11/1982	BOE	29/11/1982
Torre de Tronquedo en Andrín	Andrín	Llanes	30/10/2003	BOPA	18/11/2003
Cueva de "El Quintanal"	Balmori	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de Balmori, Pradón o La Cuevona	Balmori	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de Cueto de la Mina	Bricia	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Cueva de La Riera	Bricia	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva El Tebellín	Bricia	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de La Herrería, Herrerías o Bolao	La Pereda	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Casa del Cercáu	Llanes	Llanes	02/05/1991	BOPA	25/05/1991
Casino de Llanes	Llanes	Llanes	22/06/2006	BOPA	29/06/2006
Conjunto Histórico de la Villa de Llanes	Llanes	Llanes	22/04/1971	BOE	11/05/1971
Iglesia de Santa María del Conceyu	Llanes	Llanes	27/01/1993	BOPA	23/02/1993
Palacio de Gastañaga	Llanes	Llanes	07/05/1992	BOPA	29/05/1992
Torre del Castillo	Llanes	Llanes	03/11/1876	GACETA	13/11/1876
Casa Palacio de los Condes de Vega de Sella	Nueva	Llanes	03/10/1991	BOPA	24/10/1991
Cueva El Covarón	Parres	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de Coberizas o Sabina	Posada	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de Trescalabres	Posada	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Ídolo de Peña Tú	Puertas de Vidiago	Llanes	25/04/1924	GACETA	07/05/2024
Cueva de Samoreli	Rales	Llanes		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de San Antolín de Bedón	San Antolín de Bedón	Llanes	03/06/1931	BOE	04/06/1931
Palacio de Espriella	Villahormes	Llanes	27/06/1985	BOPA	09/07/1985
Palacio de Abajo de Cenera	Cenera	Mieres	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Palacio de Arriba de Cenera	Cenera	Mieres	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Santuario de los Mártires Cosme y Damián	Insierto	Mieres	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Casa Duró	Mieres	Mieres	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Palacio del Marqués de Camposagrado	Mieres	Mieres	22/07/2004	BOPA	06/08/2004

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Iglesia de Santa Eulalia	Ujo	Mieres	23/06/1923	GACETA	27/06/1923
Palacio del Valletu	Valdecuna	Mieres	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Palacio del Vizconde de Heredia	Villarejo	Mieres	30/03/1995	BOPA	20/04/1995
Ermita de La Magdalena en el Monsacro	Monsacro	Morcín	03/04/1992	BOPA	08/05/1992
Ermita de Santiago en el Monsacro	Monsacro	Morcín	03/04/1992	BOPA	08/05/1992
Torre de Peñerudes	Peñerudes	Morcín	16/03/1965	BOE	22/05/1965
Palacio de La Ferrería	Fuensanta	Nava	30/12/1992	BOPA	20/01/1993
Palacio de Lienes	Armental	Navia	12/04/1995	BOPA	18/05/1995
Palacio de Camposorio	Piñera	Navia	22/06/2006	BOPA	29/06/2006
Iglesia de Santa Marina	Puerto de Vega	Navia	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Torre de Sirviella	Onís	Onís	22/07/2004	BOPA	06/08/2004
Castillo de Tudela	Agüeria	Oviedo	15/03/1965	BOE	22/05/1965
Iglesia de Santa María de Bendones	Bendones	Oviedo	12/12/1958	BOE	30/12/1958
Fuente de los Cuatro Caños	La Corredoria	Oviedo	30/12/1992	BOPA	20/01/1993
Picu Berrubia	Les Covadielles	Oviedo		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de San Miguel de Lillo	Lillo	Oviedo	24/01/1885	GACETA	24/03/1885
Capilla, Palacio, Torre de Muñiz, Puente Viejo de Olloniego y su entorno	Olloniego	Oviedo	30/05/1991	BOPA	17/06/1991
Acueducto de Los Pilares	Oviedo	Oviedo	26/11/1915	GACETA	10/12/1915
Antigua Cárcel Correccional de Oviedo	Oviedo	Oviedo	12/06/2003	BOPA	24/06/2003
Antiguo Hospital Hospicio. Hotel de La Reconquista	Oviedo	Oviedo	17/10/1973	BOE	
Casa de Campomanes	Oviedo	Oviedo	12/01/1985	BOE	
Casona de Regla	Oviedo	Oviedo	22/06/2006	BOPA	29/06/2006
Catedral y Cámara Santa	Oviedo	Oviedo	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Claustro de San Vicente. Museo Arqueológico	Oviedo	Oviedo	01/03/1962	BOE	09/03/1962
Entorno del Antiguo Hospicio Provincial. Hotel de La Reconquista	Oviedo	Oviedo	29/01/2003	BOPA	
Iglesia de San Isidoro	Oviedo	Oviedo	22/06/1983	BOE	13/08/1983
Iglesia de San Julián de Los Prados. Santullano	Oviedo	Oviedo	08/06/1917	GACETA	14/06/1917

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Iglesia de San Tirso	Oviedo	Oviedo	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Iglesia de Santa María de Naranco	Oviedo	Oviedo	24/01/1885	GACETA	24/03/1885
Iglesia de Santo Domingo	Oviedo	Oviedo	28/07/1944	BOE	10/08/1944
La Foncalada	Oviedo	Oviedo	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Museo Arqueológico Provincial	Oviedo	Oviedo	09/03/1963	BOE	
Palacio de Camposagrado	Oviedo	Oviedo	26/05/1943	BOE	10/06/1943
Palacio de Toreno	Oviedo	Oviedo	14/09/1983	BOE	15/11/1983
Palacio de Valdecarzana Heredia	Oviedo	Oviedo	23/11/2000	BOE	05/12/2000
Palacio de Velarde	Oviedo	Oviedo	25/05/1983	BOE	12/07/1983
Plaza de Toros de Buenavista	Oviedo	Oviedo	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Portada barroca y restos del Claustro del Convento de Santa Clara	Oviedo	Oviedo	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Recinto murado. Muralla de Oviedo	Oviedo	Oviedo	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Zona monumental de Oviedo	Oviedo	Oviedo	11/02/1955	BOE	07/03/1955
Fuente de Pando	Pando Pumarín	Oviedo	26/11/1992	BOPA	05/01/1993
Iglesia de San Juan de Priorio	Priorio	Oviedo	07/05/1965	BOE	01/06/1965
Cueva de La Lluera II	San Juan de Priorio	Oviedo		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de San Esteban	Sograndio	Oviedo	27/01/1993	BOE	23/02/1993
Iglesia de San Martín de Escoto	Llames de Parres	Parres	10/02/1994	BOPA	14/03/1994
Iglesia de San Pedro de Plecín	Alles	Peñamellera Alta	30/10/2003	BOPA	18/11/2003
Cueva de Coimbre o de las Brujas	Cercana a Niserias	Peñamellera Alta		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva Abrigo de Traúno	Trescares	Peñamellera Alta		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Paré Nogales	Trescares	Peñamellera Alta		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de Subores	Bores	Peñamellera Baja		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Argul	Argul	Pesoz	22/07/2004	BOPA	06/08/2004
Cueva del Sidrón	Borines	Piloña		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de San Juan de Berbío	Infiesto	Piloña	16/11/1993	BOPA	18/11/1993
Iglesia de Santa María de Villamayor	Villamayor	Piloña	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Conjunto Histórico de Pravia	Pravia	Pravia	02/03/1995	BOPA	03/04/1995
Basílica de San Juan	Santianes	Pravia	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Torre de Proaza	Proaza	Proaza	15/03/1965	BOE	22/05/1965
Cueva de Mazaculos II o de La Franca	La Franca	Ribadedeva		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de El Pindal	Pimiango	Ribadedeva	25/04/1924	GACETA	07/05/1924
Cueva de La Lloseta, de La Moría o del Río	Ardines	Ribadesella		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de Les Pedroses	El Carmen	Ribadesella		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de Santa María de Junco	Junco	Ribadesella	26/10/1966	BOE	24/06/1967
Casco Antiguo de Ribadesella	Ribadesella	Ribadesella	07/12/1973	BOE	16/01/1974
Cueva de San Antonio	Ribadesella	Ribadesella		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de Tito Bustillo	Ribadesella	Ribadesella	12/03/1970	BOE	08/04/1970
Cueva de Entrecueves	Las Segadas	Ribera de Arriba		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Cueva de los Murciélagos	Porlazgo	Ribera de Arriba		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia y Monasterio de San Salvador de Cornellana	Cornellana	Salas	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Palacio de Doriga	Doriga	Salas	30/12/1993	BOPA	26/01/1994
Casa Palacio de Valdés Salas	Salas	Salas	05/09/1958	BOE	01/10/1958
Colegiata de Santa María la Mayor de Salas	Salas	Salas	05/09/1958	BOE	01/10/1958
Entorno de la Casa Palacio de Valdés Salas	Salas	Salas	11/02/1993	BOPA	17/03/1993

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Entorno de la Iglesia de San Martín de Salas	Salas	Salas	30/12/1993	BOPA	27/01/1994
Iglesia de San Martín de Salas	Salas	Salas	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Torre de La Villa	Salas	Salas	05/09/1958	BOE	01/10/1958
Torre de La Villa. Delimitación de entorno	Salas	Salas	11/02/1993	BOPA	17/03/1993
Villa de Salas	Salas	Salas	24/02/1994	BOPA	18/03/1994
Palacio de Mon	Mon	San Martín de Oscos	05/07/2006	BOPA	07/07/2006
Casa de Aquel Cabo	Barcia	Santa Eulalia de Oscos	13/01/1994	BOPA	02/02/1994
Cueva del Conde o Forno	Tuñón	Santo Adriano		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Delimitación del entorno de la Iglesia de Santo Adriano de Tuñón	Tuñón	Santo Adriano de Tuñón	30/10/2003	BOPA	18/11/2003
Iglesia de Santo Adriano de Tuñón	Tuñón	Santo Adriano de Tuñón	04/06/1931		
Iglesia de Santa María de Narzana	Narzana	Sariego	11/03/1965	BOE	21/05/1965
Iglesia de Santiago el Mayor de Sariego	Sariego	Sariego	26/06/1997	BOPA	14/07/1997
Iglesia de San Esteban de Aramil	Aramil	Siero	23/03/1960	BOE	29/06/1960
Iglesia de San Martín de Argüelles	Argüelles	Siero	15/12/1982	BOE	26/01/1983
Palacio de la Torre de Celles	Celles	Siero	30/10/2003	BOPA	18/11/2003
Puente de Colloto	Colloto	Siero	30/10/2003	BOPA	18/11/2003
Iglesia de Santa María de Limanes	Limanes	Siero	22/07/2004	BOPA	06/08/2004
Entorno del Palacio de Meres y Capilla de Santa Ana	Meres	Siero	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Palacio de Meres y Capilla de Santa Ana	Meres	Siero	04/05/1990	BOE	10/05/1990
Palacio del Marqués de Canillejas	Valdesoto	Siero	22/06/2006	BOPA	29/06/2006
Camino de Santiago. Delimitación del entorno de protección	Supra-municipal	Supra-municipal	22/06/2006	BOPA	29/06/2006
Palacio de Campos	Outeiro	Tapia de Casariego	10/02/2004	BOPA	24/02/2004

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Conjunto etnográfico de Teixoes	Teixoes	Taramundi	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Abrigo de Fresnedo	Fresnedo	Teverga		Declarada por ministerio de la Ley 16/1985	
Iglesia de San Pedro	La Plaza	Teverga	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Iglesia de Santa María	Villanueva	Teverga	12/01/1983	BOE	05/03/1983
Iglesia del Monasterio de San Miguel de Bárcena	Bárcena del Monasterio	Tineo	27/01/1993	BOPA	23/02/1993
Monasterio de Santa María La Real de Obona	Obona	Tineo	14/05/1982	BOE	12/07/1982
Palacio de los Omaña	Rozadiella	Tineo	30/10/2003	BOPA	18/11/2003
Palacio de los García	Tineo	Tineo	16/09/2004	BOPA	08/10/2004
Villa de Tineo	Tineo	Tineo	31/01/1995	BOPA	03/03/1995
Casa del General Riego	Tuña	Tineo	27/01/1994	BOPA	17/02/1994
Casa de los Marqueses de Gamoneda	Luarca	Valdés	16/02/1995	BOPA	22/03/1995
Palacio y Capilla del Marqués de La Ferrera	Luarca	Valdés	16/03/1995	BOPA	06/05/1995
Palacio y Capilla de los Sierra	Taborcías	Valdés	06/10/1995	BOPA	28/10/1995
Torre de Villademoros	Villademoros	Valdés	24/03/1961	BOE	12/06/1961
Monasterio de Villanueva de Oscos	Villanueva de Oscos	Villanueva de Oscos	03/10/1991	BOPA	24/10/1991
Iglesia de San Juan de Amandi	Amandi	Villaviciosa	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Iglesia de Santa María de Arbazal	Arbazal	Villaviciosa	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Ermita de San Andrés de Bedriñana	Bedriñana	Villaviciosa	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Iglesia de San Juan de Camoca	Camoca	Villaviciosa	27/01/1994	BOPA	17/02/1994
Iglesia de Santa Cecilia	Careñes	Villaviciosa	12/04/1995	BOPA	18/05/1995
Capilla de los Mártires en Coro	Coro	Villaviciosa	27/01/1994	BOPA	17/02/1994
Iglesia de Santo Tomás de Coro	Coro	Villaviciosa		BOPA	17/02/1994
Iglesia de San Salvador de Fuentes	Fuentes	Villaviciosa	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Iglesia de Santa Eulalia de La Lloraza	La Lloraza	Villaviciosa	23/03/1960	BOE	29/06/1960
Iglesia de Santa María de Lugás	Lugás	Villaviciosa	27/01/1994	BOPA	17/02/1994

NOMBRE DEL BIEN	LOCALIDAD	CONCEJO	DECLARACIÓN	BOLETÍN DECLARACIÓN	PUBLICACIÓN DECLARACIÓN
Iglesia de Santa María Magdalena de Los Pandos	Pandos	Villaviciosa	29/06/2006	BOPA	07/07/2006
Iglesia de San Salvador de Priesca	Priesca	Villaviciosa	05/02/1913	GACETA	06/03/1913
Iglesia de Santa María de Sariegomuerto	Sariegomuerto	Villaviciosa	07/05/1965	BOE	01/06/1965
Iglesia de Santa María de Sebrayo	Sebrayo	Villaviciosa	27/01/1994	BOPA	17/02/1994
Iglesia de Santa Eulalia de Selorio	Selorio	Villaviciosa	07/05/1965	BOE	01/06/1965
Iglesia de San Emeterio de Sietes	Sietes	Villaviciosa	16/02/1995	BOPA	22/03/1995
Conjunto Histórico de Tazones	Tazones	Villaviciosa	30/05/1991	BOPA	17/06/1991
Iglesia de San Andrés de Valdebárcena	Valdebárcena	Villaviciosa	07/05/1965	BOE	01/06/1965
Iglesia de San Salvador de Valdedios	Valdedios	Villaviciosa	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Monasterio de Santa María de Valdedios	Valdedios	Villaviciosa	03/06/1931	GACETA	04/06/1931
Conjunto Histórico de Villaviciosa	Villaviciosa	Villaviciosa	21/05/1992	BOPA	06/06/1992
Iglesia de Santa María de La Oliva	Villaviciosa	Villaviciosa	03/06/1931	GACETA	04/06/1931