

DECORACIONES EN LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN DE CEHEGÍN; SIMBOLISMO Y RESTAURACIÓN

Pablo Manuel Molina Jiménez,¹ Licenciado en Bellas Artes e Historia del Arte. Restaurador coordinador de LORQUIMUR S.L.

Juan de Dios de la Hoz Martínez,² Arquitecto Director de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín

Pedro-E. Collado Espejo,³ Arquitecto Técnico, Director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín

Luis de la Hoz Martínez,⁴ Arquitecto Técnico, Director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín

El arte que albergan muchos de los edificios que hoy creemos antiguos, viejos y desfasados esconden, en su mayoría, decoraciones que nos revelan formas de vivir, pensar y creer que permanecen en el olvido hasta que, por avatares de la suerte, el tesón y el trabajo salen a la luz. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la Iglesia de la Concepción de Cehegín. Este edificio ha pasado, durante años, sin pena ni gloria, olvidado por muchos y llegando a un estado de abandono que derivó casi en su ruina. Se planteó en alguna ocasión su derribo, ya que al eliminar los apoyos de los edificios que lo precedieron como el hospital, fundación inicial que derivó en la construcción adosada a este de la propia iglesia, el teatro Calderón de 1815 o el colegio Nacional Conde de Campillos, la estabilidad de la iglesia se vio muy afectada.

Las numerosas actuaciones⁵ y reformas que han marcado su vida desde inicios del siglo XX han posibilitado su pervivencia hasta nuestros días y la última intervención pretende devolverle su esplendor pasado, recuperando no solo su estructura en paramentos y cubiertas sino también en las decoraciones que un día poseyó.

El primer acercamiento que hicimos al edificio nos desveló algunos de los secretos que más tarde nos confirmarían los trabajos de restauración en armaduras, artesonado y paramentos interiores. Nos estamos refiriendo a la ornamentación que envolvió el interior del templo. El discurso iconográfico que durante años ha permanecido oculto, en unos casos por capas de polvo, suciedad y manchas derivadas del paso de los años y en otros por capas de yeso y papel pintado, se ha recuperado para poder contemplar no solo la estética del conjunto sino también la simbología y las enseñanzas que transmitió durante años a los fieles que asistían a los oficios del templo.

Hay que decir que el templo como hoy lo podemos comprender no es lo que se entendía cuando se consagró en 1556, ni tampoco cuando se amplía la capilla de San Juan de Letrán en el siglo XVIII. Las percepciones y las enseñanzas, los conocimientos de la simbología y la estética han cambiado desde las fechas de fundación hasta nuestros días. Hoy no entendemos por qué se crean unas decoraciones u otras, por qué se pintan las paredes con motivos vegetales o florales, qué simbología tiene un retablo y para qué se dispone en sus diferentes estructuras o partes. Las decoraciones que encontramos en el interior de las diferentes capillas y armaduras de la iglesia responden a unas necesidades de adoctrinar a los visitantes, de mostrarles la fe cristiana desde un punto de vista muy esquemático y simplificado. Este tipo de adoctrinamiento era la forma que tenía el poder eclesiástico de mostrar sus enseñanzas, por medio de parábolas representadas en dibujos y pinturas. Hoy día esto se ha olvida-

¹ Licenciado en bellas artes e historia del arte. Restaurador coordinador de LORQUIMUR S.L.

² Arquitecto director de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín.

³ Arquitecto técnico, director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín.

⁴ Arquitecto técnico, director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín.

⁵ Uno de los estudios más completos de las intervenciones que ha sufrido la Iglesia de la Concepción se puede encontrar en el campo de trabajo realizado por la Universidad Politécnica de Cartagena y publicado en las Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia.

do. El visitante contempla unos dibujos más o menos acabados, con unos colores, en algunos casos llamativos, pero no percibe el trasfondo de lo que nos quieren decir. Por este motivo es fundamental conocer, al menos en parte, la iconografía que nos muestran las decoraciones de este templo.

En las siguientes líneas vamos a intentar comprender algunas de estas decoraciones, como ejemplo de los que se puede llegar a encontrar en las pinturas de este edificio. Nos vamos a centrar en la figura de la Virgen, titular de la advocación del templo y por lo tanto representada en varias de las muestras decorativas que podemos encontrar en él.

Hay que distinguir entre el presbiterio⁶, estructura principal del templo⁷ desde donde se articula el edificio y el resto. El presbiterio es la zona donde se centra la liturgia y es aquí donde se encuentra el mayor y más importante número de representaciones de la simbología cristiana. Por este motivo vamos a intentar acercar los elementos que podemos encontrar en esta zona para justificar la importancia de los mismos.

La liturgia determina no sólo la selección, sino también la distribución de los temas iconográficos en la decoración de las iglesias. En 1884 Weber⁸ ya hacía referencia a esta idea; “las oraciones leídas y cantadas en el altar cada día en la misa, principalmente en las grandes festividades, y siempre con las mismas palabras, repican en el oído de los fieles: todo esto se refleja en las miniaturas de los libros litúrgicos, en las vestiduras y los bordados del altar, en las pinturas de los muros y de la bóveda, en las vidrieras y en los retablos”.

En la Edad Moderna, y con su máxima en el Barroco, la teatralidad lo inunda todo. Se crean referentes para todos los sentidos en cada una de las demostraciones artísticas. Todo servía para estimular los sentidos durante la liturgia. La vista, por medio de la pintura y el color de las paredes decoradas, de las luces y sombras creadas por las velas reflejadas en los dorados de los retablos; el sonido de la homilía, los cánticos y la música de los órganos hacían lo propio en el oído; y el olfato se despertaba con los inciensos y velas. Cada una de estas referencias tenía a su vez un significado, que el espectador, adoctrinado desde su infancia, reconocía y asimilaba. Por eso todo lo que hoy contemplamos dentro de un templo como la iglesia de la Concepción de Cehegín tiene un porqué, no se dejaba nada al azar. Desde el motivo representado, los colores utilizados o las formas, estaban buscados a propósito y tenían una misión adoctrinadora de todo aquel que visitase ese espacio.

Las representaciones figurativas que encontramos en el presbiterio confirman esta afirmación. La Concepción, imagen titular que centraba el altar mayor, se mostraba a los fieles rodeada de los jeroglíficos propios de su iconografía, abrazada por un manto de armiño⁹. La composición tiene como eje la hornacina de la Virgen y se desarrolla de un modo simétrico. Esta pintura se disponía en el muro creando efecto de trampantojo, engaño visual o *trompe l'œil*, que ornamentaba y aumentaba el valor estético de la iglesia. Este tipo de pintura pretende mostrar al espectador un duplicado de la realidad, mediante el dominio de las perspectivas, de las sombras, de la luz y del color.

En el caso que nos ocupa se recrea una perspectiva arquitectónica, como si entrásemos en el crucero de una iglesia de planta de cruz latina con cúpula sobre pechinas. Hay que recordar que la Concepción de Cehegín tiene una planta de nave central y colaterales. Rodeando la hornacina aparecen algunos de los jeroglíficos o figuras de las «Letanías Lauretanas»¹⁰. Las leta-

⁶ Espacio que circunda el altar mayor y que está separado de la nave por gradas.

⁷ Templo como referencia religiosa, no constructiva.

⁸ Weber, “Le Théâtre religieux et l’art chrétien”, 1884.

⁹ La utilización del armiño también tiene un componente simbólico importante al estar tradicionalmente asociado a la realeza; por lo tanto, a la imagen se le concede el título de “reina de los Cielos”.

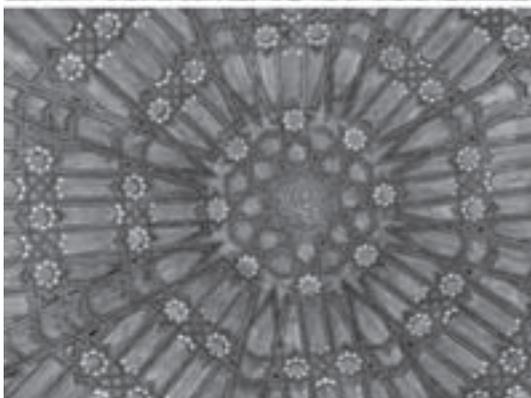
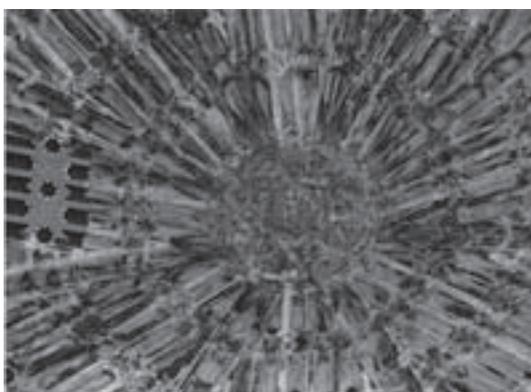
¹⁰ Las “Letanías Lauretanas” se conciben como una oración completa y cerrada, son 55 invocaciones. 55 repite los números de la Salvación, los dos 5 del nombre de Javeh. De estas, 12 se dedicaron a Dios con el significado de totalidad y de Dios en la tierra (4x3); éstas se distribuyeron en 9 (3x3) Trinidad al comienzo y 3 al final, como triple invocación al “Cordero místico”. El resto son las dedicadas a la Virgen, cuarenta y tres, que vuelven a recoger el número de la totalidad, el 4 y el 3, siendo además 4+3=7, y siete es el número de la Virgen y de la gracia del Espíritu Santo.



nías son invocaciones a María que se extrajeron del Eclesiastés, el Eclesiástico, el Cantar de los Cantares y el libro de la Sabiduría, teniendo precedentes de invocaciones similares en el siglo XII, en San Bernardo y tomando como ejemplo las “Letanías Mayores” de San Gregorio Magno (año 592).

En las decoraciones que hemos recuperado solo se pueden ver algunos de estos jeroglíficos¹¹: La palmera, el ciprés, la rosa, la ciudad, la fuente o el barco. Los jeroglíficos son representaciones sin ninguna inscripción, puesto que se mantiene lo esencial de la iconografía simplificada para hacerla más próxima a la sensibilidad, menos intelectual. La ausencia de la media luna la podríamos justificar al encontrarse, posiblemente, en los pies de la imagen titular de este discurso iconográfico como símbolo del triunfo de la luz sobre la oscuridad. Jesús nacido del vientre de María es la luz de Dios. El resto de los símbolos, que hoy día no hemos localizado, podrían estar ocultos en otras decoraciones o en aquellas zonas perdidas por las alteraciones de la propia decoración o reformas del presbiterio, ya que en los arcos que sostienen el artesonado del presbiterio aparecen algunos de ellos.

El color utilizado en la decoración no es fruto del azar, ya que el azul que aparece en la armadura y el mando de la pintura fingida, en la tradición antigua es el color de la pureza y la virginidad. Por ello, a la Virgen María se la representa tocada con un manto azul. El otro color que destaca en el altar mayor es el púrpura. A partir del Código Justiniano su uso quedó reservado exclusivamente para el emperador, sus familiares más cercanos, los “augustos” y para algunos



11 Los jeroglíficos que se utilizan para representar las letanías son: SOL- *Electa ut sol* (Cantar de los Cantares VI, 9), LUNA- *Pulchra ut luna* (C.c. VI, 9), PUERTA- *Porta coeli* (Gen. XXVIII, 17), CEDRO- *Cedrus exaltata* (Eclesiástico XXIV, 17), ROSAL- *Plantatio rosa e* (Eclesiástico. XXIV, 18), POZO- *Puteus aquarum viventium* (C.c. IV, 15), ARBOL- *Virga Jesse floruit* (Ezequiel, VII, 10), JARDÍN CERRADO- *Ortus conclusus* (C.c. IV, 12), ESTRELLA- *Stella maris* (Himno litúrgico), LIRIO *Sicut liliun inter spinas* (C.C. U, 2), OLIVO- *Oliva speciosa* (Eclesiástico. XXIV, 19), TORRES- *Turris Davis cum propugnaculis* (C.c. IV, 4), ESPEJO- *Speculum sine macula* (Sap. VII, 26), FUENTE- *Fons ortorum* (C.c. IV, 15), CIUDAD- *Civitas Dei* (Salmo LXXXVI, 3)4. Más tarde se añaden dos: ESCALERA = *Escala de Jacob*, PIEL DEL CORDERO = *Vellocino de Gedeón*.

otros reyes. Por lo tanto en los iconos este color se hace representativo del poder imperial. Es utilizado únicamente en los mantos y túnicas del Pantocrátor, y de la Virgen o Teothokos. Representando que Cristo y por extensión su Madre, ostentan el poder divino. Como Cristo es también el Sumo Sacerdote de la Iglesia, simboliza el Sacerdocio.

Antes de pasar a describir la metodología y los procesos de restauración hay que decir que en todas las decoraciones que encontramos en la iglesia podemos encontrar este tipo de simbología. Así, en dos de los tramos de las armaduras que cubren la nave central encontramos, en latín, el Ave María y la Salve. En los retablos de las capillas laterales aparecen escudos heráldicos de las familias donantes, los atributos y enseñanzas representadas en pequeñas viñetas del retablo de San Ramón Nonato o los atributos de las cuatro evangelistas en las pechinas de la Capilla de San Juan.

Los resultados del trabajo que se ha desarrollado durante los últimos dos años han conseguido sacar a la luz esta rica decoración, pero para poder contemplarla se ha realizado una labor de investigación y restauración que a continuación pasamos a describir.

DECORACIÓN SUBYACENTE EN LOS PARAMENTOS

Tras realizar un estudio preliminar de los diferentes paramentos, tanto de la nave central como de las capillas laterales, se localizaron estratos subyacentes con decoraciones ocultas. Las humedades y los desconchones, así como una serie de catas realizadas en gran número de paramentos, habían sacado a la luz una rica decoración pictórica que hasta la fecha había permanecido oculta.

Se realizaron una serie de catas para la localización de estratos subyacentes en los diferentes paramentos. Para ello se siguió el criterio que nos determinó el hallazgo durante el año 2008 de una serie de pinturas, incluso retablos pintados en los paramentos, tanto de las capillas laterales como del propio presbiterio.

OCULTACIÓN DE LA POLICROMÍA

La ocultación de las policromías en los templos cristianos se ha prolongado a lo largo del tiempo por diferentes causas. Durante años se han encalado las iglesias, las causas han sido muy variadas dependiendo de la zona geográfica en la que se encuentre el templo. Las principales las podríamos englobar a continuación. Con motivo de epidemias y enfermedades, tradicionalmente se han encalado las paredes tanto de los edificios religiosos como civiles o casas particulares, evitando así el contagio de los feligreses en el caso de los edificios religiosos. Otro



de los motivos más usuales en la modificación de las decoraciones, ha sido la estética de cada época. Dependiendo del período cultural, económico o social, se han decorado los templos acorde con ese momento. Es por ello que encontramos con bastante frecuencia edificios que contienen decoraciones de momentos cronológicos muy diversos.

La desamortización de Mendizábal del siglo XIX derivó en graves deterioros a muchos de los edificios religiosos a los que afectó este hecho. Muchos de estos edificios han perdido su funcionalidad religiosa, aunque no es el caso de la iglesia de la Inmaculada Concepción. Uno de los motivos que más alteraciones ha causado en la decoración de los templos cristianos fue la contienda entre 1936 a 1939. La Guerra Civil destruyó muchos de los símbolos del poder. Las directrices del Concilio Vaticano II (1962-1965). En este concilio se promulgó la austeridad en las decoraciones de los templos, aconsejando que se eliminasen todos aquellos elementos que fuesen innecesarios o superfluos para el desarrollo del rito cristiano. Esta directriz condujo a muchas iglesias a la eliminación de muchas de las decoraciones que poseían ocultándose por medio de encalados o yesos.

DECORACIÓN EXISTENTE

La decoración existente en los diferentes paramentos de la iglesia se ha ido desarrollando en varios momentos. Así encontramos policromías de finales del siglo XVI (fechadas en 1556) con otras más propias del siglo XVII y XVIII sobre las que se superponen otras de época más reciente, siglo XIX y XX (algunas de ellas datadas cronológicamente y firmadas por su autor), que poseen el interés propio de atestiguar el gusto de una época determinada en la historia de este edificio.



La decoración existente en las armaduras de la nave central es muy rica. Los diferentes estratos, detritus, manchas de humedad, depósitos orgánicos y salinos (posiblemente derivados de la carga de hormigón de las cubiertas) dificultaban la contemplación de los diferentes motivos y decoraciones existentes en esta parte de la iglesia. Tras la restauración se pueden contemplar motivos muy variados: en el primer tramo de la armadura se aprecian máscaras con guirnaldas; en el segundo querubines y la plegaria en latín *Salve Reina Madre*; en el tercero hojas de acanto y, también en latín el *Ave María*; y en el cuarto, dragones, cuernos de la abundancia. Por desgracia las decoraciones que se encontraban en el artesonado que cubre el altar mayor han sufrido graves alteraciones y sólo se han podido recuperar las tonalidades que lo decoraban, no localizándose motivo figurativo alguno.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los edificios envejecen y sufren deterioros por el paso del tiempo y, antes de intervenir, es necesario analizar todos estos aspectos que lo conforman. Los elementos que presentan un estado de deterioro mayor han sido las pinturas murales, como consecuencia de su mayor fragilidad y

dificultad de conservación en condiciones óptimas. La ornamentación existente en las armaduras han sido relativamente mejor tratada, ya que no se han cubierto con decoraciones como en los paramentos y se ha mantenido “inalterada” por la acción humana.

Los deterioros que encontramos en estas pinturas obedecen a varios factores: cambios químicos, físicos y biológicos que se producen en virtud de la inestabilidad inherente a los materiales con que está hecho un objeto o, uso de técnicas defectuosas, malas condiciones ambientales, el mal trato y los daños accidentales o deliberados. Determinados cambios en el estado de los materiales son inevitables e irreversibles, pero se puede reducir el deterioro mediante un tratamiento adecuado de conservación.

Como otras artes dependientes de la arquitectura monumental, la conservación preventiva “*in situ*” de pinturas y decoraciones murales resulta compleja y precisa de un estudio previo individualizado de los factores de deterioro que determinan su estado de conservación. La acción de estos agentes depende de su localización, de la elaboración de los soportes, de la técnica de ejecución pictórica y de las intervenciones anteriores en ellas o en su entorno arquitectónico y natural.

El tipo de daños que hemos encontrado lo podemos agrupar en tres bloques:

- A) Alteraciones de soporte: acción humana, eflorescencias, fisuras, humedades y desprendimientos.
- B) Alteraciones de capa pictórica: acción humana, craqueados, abolsamientos, manchas, cazoletas, lagunas, pasmados y repintes.
- C) Alteraciones de acabado: acción humana, cúmulos de suciedad superficial.



El mayor daño que sufre este tipo de bienes esta provocado directa o indirectamente por la acción humana, y puede afectar tanto al soporte, a la capa pictórica, como al acabado. Por otra parte, la calidad de los materiales es fundamental para una buena conservación, los de baja calidad o inadecuados alteran de forma irreversible estas decoraciones.

METODOLOGÍA DE ACTUACIÓN

Antes de realizar cualquier intervención hay que realizar los estudios pertinentes para conocer los materiales y técnicas empleados en la realización de las distintas decoraciones. Deben reali-

zarse previamente una toma de muestras, analizarlas y conocer los resultados en cuanto a materiales empleados, aglutinantes, y deterioros a los que nos podemos enfrentar durante la labor de restauración, con el fin de determinar el tratamiento más adecuado para los mismos. Este trabajo previo es fundamental para no deteriorar o favorecer el deterioro posterior de la obra con tratamientos inadecuados que afecte a la estabilidad de los materiales.

La carta del Restauo de 1972 es el documento por el cual se estipulan los criterios de intervención frente a una obra. Al poco tiempo de su publicación, este documento se convirtió en el instrumento internacional por el cual se rige toda intervención sobre el Patrimonio Histórico Artístico. En sus artículos se describen las “instrucciones” que todo restaurador debe seguir a la hora de afrontar un trabajo o intervención sobre patrimonio, también indican algunas sugerencias para resolver problemas, pero fundamentalmente podemos resumir la conservación y restauración de los siguientes principios que han de regir cualquier tipo de actuación sobre el patrimonio, sea mueble o inmueble, siendo estos principios los de: fácil reconocimiento de la intervención, reversibilidad de los materiales utilizados, respeto al original e intervención mínima.

Es nuestro deber conservar todos los materiales sin tener en cuenta criterios estéticos, artísticos o económicos. Valorando el concepto que entiende al objeto no solo como una simple materia, sino como el producto resultante de una actividad humana; al cual debemos proteger, conservar, restaurar y difundir como meros depositarios temporales, siendo nuestra obligación legar estos a las generaciones venideras en las mejores condiciones.

Actualmente no se plantea realizar intervenciones que puedan alterar ni dañar en lo más mínimo la identidad original e histórica de la obra. Si rehacemos las decoracio-

nes tal y como creemos o sabemos que estuvieron concebidas estamos cayendo en el error de crear una falsedad que altera el original y su historia. No respetamos el paso de la obra por sus diferentes etapas históricas, sus añadidos, sus daños e incluso su propia destrucción. Caemos en la soberbia de pensar que nuestro trabajo recupera un momento histórico pero solo estaríamos acercándonos a la idea estética del original, plasmando las necesidades de un momento y una idea actuales, primándolas sobre una obra anterior.

La metodología empleada ha sido la que exponemos a continuación.

DECORACIÓN MURAL

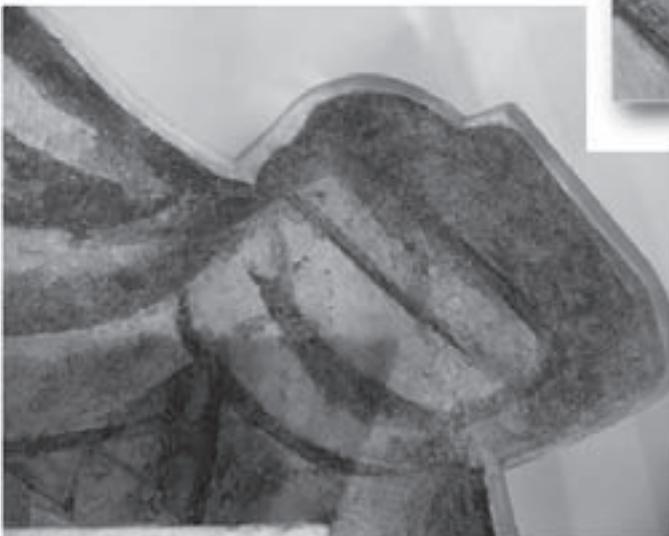
Previa a cualquier tarea de restauración de las partes que posean decoraciones o elementos de interés, se procede a proteger los originales cubriéndolos con papel japonés y fijándolo con adhesivos reversibles.

— Estudios previos.

- Toma de muestras para determinar los aglutinantes y materiales empleados en la realización de las pinturas.
- Ensayos de obra para determinar los productos a emplear en las limpiezas químicas. La selección final vendrá determinada porque el producto resulte activo en la limpieza y no afecte a las decoraciones.
- Ensayos previos a la obra para determinar el tipo de consolidante a emplear en el tratamiento de las áreas alteradas.
- Estudios y reportaje detallado con luz visible.



- Estudio y reportaje con luz ultravioleta para la localización de posibles repintes o superposición de policromías.
- Eliminación de revestimientos en muros por medios manuales. Punta de bisturí, escalpelos o pequeños cinceles.
- Protección de las zonas que así lo requieran durante todo el trabajo de restauración. Se empleará papel japonés y un adhesivo que no altere las capas originales.
- Preconsolidación de estratos desprendidos, abolsados con acril ac-33 en disolución acuosa al 5%.
- Limpieza general de polvo en superficies de muros por medio de brochas suaves y winsab o gomas de borrar.
- Eliminación de grasas, ceras, colas y cúmulos adheridos en las superficies de los paramentos.
- Eliminación de sales en muros con papetas de carboximetil celulosa hasta saturación, repitiendo el procedimiento hasta la completa eliminación de las sales solubles.
- Eliminación de biodepósitos (acumulaciones de microorganismos, restos orgánicos, excrementos de aves...).
- Tratamiento fungicida (en caso de ser necesario) por medio de bio-estel.
- Fijación de la capa pictórica con silicato de etilo (estel 1200).
- Consolidación de estratos desprendidos y abolsados con una resina, acril AC-33 en disolución acuosa.
- Estucado de pequeñas lagunas, por medio de morteros de restauración como son el PLM A y el S.
- Entonación de lagunas. Como criterio general se buscará la igualación cromática y la recomposición de los perfiles fundamentales. Como técnicas se emplea la acuarela (cuando la base así lo admita). En grandes superficies se opta por aglutinar pigmento en polvo con silicato de etilo, creando una capa velada y uniforme sobre la que aplicar la reintegración.



ARMADURAS DE LA NAVE CENTRAL

- Estudio estructural del artesonado del presbiterio y de las armaduras de la nave central.
- Estudios previos.
- Realización de mapa de piezas desprendidas y alteraciones.
- Ensayos de obra para determinar los productos a emplear en las limpiezas químicas. La selección final vendrá determinada porque el producto resulte activo en la limpieza y no afecte a las armaduras.
- Protección previa de las zonas que así lo requieran durante todo el trabajo de restauración. Se empleará papel japonés y coleta italiana.
- Limpieza de los artesonados; Esta actuación se realizará tras las pruebas de solubilidad de los distintos agentes deteriorantes.
- Limpieza de depósitos sobre la capa pictórica. Se realiza por medio de brochas suaves, esponjas winsab y gomas de borrar.
- Limpieza de las manchas de humedad en las maderas de las armaduras. Se realizan pruebas de solubilidad, en nuestro caso usamos papetas, controlando los tiempos de actuación sobre la capa pictórica. En las zonas con mayor acumulación de suciedad y alteración usamos papetas de carbiximetil-celulosa con tolueno, agua desionizada, vulpex (jabón neutro) y unas gotas de amoníaco. En aquellas zonas en las que la capa no era dura o tenía una alteración más atenuada optamos por eliminar de la formula el tolueno.
- Consolidación y sentado de sustratos por medio de protección previa con papel japonés y coleta italiana, aplicando calor con planchas térmicas sobre la superficie hasta recuperar la estabilidad, adhesión e idoneidad de la superficie.
- Estucado de lagunas. Se empleó un estuco



a base de coleta italiana y sulfato cálcico dihidratado hasta la saturación del mismo. Posteriormente se igualaron las superficies hasta enrasarlas con el original.

- Reintegración cromática. Se empleó acuarela y una reintegración diferenciadora del original por medio de rigatinos discernibles a corta distancia.
- Aplicación de capa de protección. En nuestro caso optamos por la aplicación de un barniz satinado con base de White spirit y cera microcristalina sobre la superficie de la obra para protegerla y evitar su deterioro.

MADERAS DE LAS ARMADURAS

- Las maderas que no presentaban policromía se limpiaron con una disolución de agua desionizada, jabón neutro al 5% y unas gotas de amoníaco.
- Se aplicó una protección preventiva para la madera de la casa Xylazel.
- Lagunas de mediano y gran formato.
- Reposición de madera nueva con secado natural de un año.
- Ejecución en taller de piezas nuevas.
- Montaje y colocación de piezas elaboradas en taller.
- Recolocación de piezas desprendidas o sueltas originales.
- Lagunas de pequeño formato.
- Para la reintegración de pequeñas carencias se utilizarán resinas poliméricas de la familia epoxi-madera, tipo Araldit SV-427, o similar.

ARTESONADO DEL PRESBITERIO

Debido al gran deterioro que presentaba este espacio se optó por una reintegración diferente a la realizada en el resto de las decoraciones sobre madera de las armaduras. La metodología seguida, salvo esta terminación, ha sido la misma.

- Recuperación de todas las piezas originales dispersas para su reintegración y posterior reposición en obra, con técnicas propias de restauración, es decir, realizando nuevos ensambles con espigas ocultas, reintegrando las fisuras y lagunas con empastes de epoxi-madera tipo Araldit SV-427, o similar, y posterior lijado y terminación superficial continua en todas las caras.
- Se emplea, para consolidar las partes disgradadas, coleta introducida con jeringas, tras inyectar un poco de alcohol etílico por grietas y fisuras a fin de facilitar la penetración en caliente del fluido consolidante.
- Las espigas sueltas y las piezas descoladas se unen con cola de carpintero, evitando que rebose y unte los colores o tallas originales.
- Operaciones de restauración de demás elementos de carpintería: reponiendo molduras, tapajuntas, ajustando hojas, levantando barnices oxidados, etc. Hasta dejar cada una de las piezas y elementos en condiciones óptimas para recibir el tratamiento final revitalizador de fibras y de protección contra xilófagos, especialmente contra anóbidos y líctidos.
- Tratamiento preventivo contra ataque biológico y fungicida de la madera *in situ* (piezas originales) y a piezas de nueva creación mediante impregnación.
- En esta zona se optó por no aplicar capa de preparación, al no encontrarse restos evidentes de su existencia.
- Reintegración de policromía por medio de pigmento aglutinado con barniz. Esta solución permite aplicar grandes superficies, como era el caso, y crear veladuras para diferenciar el original de la reintegración.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión hay que decir que el trabajo que se viene realizando desde el año 2008 en esta iglesia va encaminado a devolver la estética perdida del edificio. Es un trabajo largo y costoso, que a día de hoy no se ha concluido. Esperemos que para final de este 2010 queden finalizadas las labores de restauración de las pinturas murales de este edificio y podamos contemplar un conjunto artístico completo con las decoraciones existentes en las armaduras de la nave central, el artesonado del presbiterio y las pinturas murales de las diferentes capillas.

En estas tres imágenes se aprecian tres momentos del presbiterio de la iglesia. A la izquierda imagen tomada en 1906 donde se aprecia el retablo desaparecido en la guerra civil. Arriba, primeras catas para localizar el trampantojo con la decoración arquitectónica fingida. Arriba, recuperación de la pintura mural y recreación del retablo desaparecido, recuperando la estética original de esta zona del templo.



Tenemos que apreciar los detalles y la calidad de las decoraciones encontradas hasta la fecha, así como entrever la calidad de algunas de ellas. Tenemos en cuenta que la creación de este edificio se ideó con materiales humildes como la madera, el yeso o la cal, con decoraciones que valiéndose de la creación fingida de arquitecturas pretendía dar una idea de grandiosidad que en la realidad se quedaban en engaños visuales, tenemos que valorar más aún un conjunto artístico que ha llegado a nosotros y se nos ha permitido recuperar para poder contemplarlo en su totalidad como un conjunto de arquitectura, escultura y pintura singulares dentro de la Región de Murcia. Se podría comprender la iconografía e incluso la iconología de un período extenso de la sociedad murciana en el ámbito religioso que abarcaría desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

FICHA TÉCNICA DE LA INTERVENCIÓN:

Dirección Técnica:	JUAN DE DIOS DE LA HOZ MARTÍNEZ, arquitecto. LUIS DE LA HOZ MARTÍNEZ, arquitecto técnico. PEDRO E. COLLADO ESPEJO, arquitecto técnico. LOURDES GARCÍA MORENO, arquitecto técnico.
Adjudicataria:	LORQUIMUR S. L.
Jefes de obra:	CLEMENTE SÁNCHEZ RUIZ-TELLO (2009 – 2010) PABLO MANUEL MOLINA JIMÉNEZ (2008)
Encargado de obra:	JUAN DIEGO MARTÍNEZ MOLINA
Restaurador Coordinador:	PABLO MANUEL MOLINA JIMÉNEZ
Restauradores:	AIDA J. VIDAL VIVES ALBERTO LEONARDO PÉREZ CARLA RUIZ DOMÍNGUEZ ELISABETH CARVAJAL SEGURA ESTHER PÉREZ PLAZA MARIA DEL MAR SANDOVAL TORRECILLA MAYTE GILABERT MONTERO PATRICIA ESPEJO MERCHÁN