

LA PIEL DEL CLAUSTRO, COLOR SOBRE LA PIEDRA

Carlos J. MARTÍNEZ ÁLAVA
txariana@gmail.com

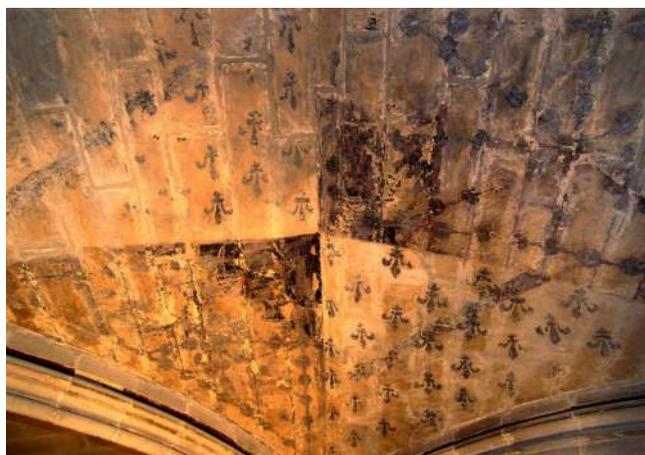
INTRODUCCIÓN

Hace unos años, la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra organizó un ciclo de conferencias bajo el título "*La piel de la arquitectura*". Yo propuse a las amigas y amigos que allí asistieron el tema de "*El color en la arquitectura medieval de Navarra: una crónica de pérdidas y reencuentros*". Esa piel y esos reencuentros van a dotar de contenido a la mayor parte de este artículo, y, en último término, son su justificación. Y es que la restauración del claustro de la catedral de Pamplona es también la crónica de un reencuentro entre la arquitectura y sus revestimientos históricos, entre el color y la piedra.

Las restauraciones contemporáneas aportan siempre novedosas informaciones y conclusiones en torno al mejor conocimiento los revestimientos históricos en el marco de la arquitectura medieval. Baste como paradigma la reciente intervención sobre la fachada de Santa María de Olite. Lo mismo ocurrió en las restauraciones de las catedrales de Pamplona y Tudela, o en los templos de Ujué y San Pedro de la Rúa, sólo por citar ejemplos de grandes intervenciones, todas ellas llevadas a cabo por el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra. Y en el ámbito científico, patrimonial y cultural se espera mucho de la futura restauración del interior de San Salvador de Sangüesa, uno de los pocos templos medievales que ha conservado íntegros sus revestimientos policromos históricos.

Como muestran otros artículos de este dossier, la recientemente concluida restauración del claustro de la catedral de Pamplona ha atendido al bien en su integridad, afectando a infinidad de cuestiones de toda índole: se han consolidado los elementos arquitectónicos, se han estabilizado diversos materiales que integran el conjunto (sobre todo piedra, pero también hierro, madera y revestimientos

diversos), se han renovado la iluminación eléctrica y los servicios, y se ha realizado una profunda limpieza todos los elementos. En este artículo nos vamos a centrar en los revestimientos policromos del claustro, algunos ya restaurados en anteriores proyectos. En particular vamos a destacar una de las acciones finales del proceso, la instalación de reproducciones facsímiles de tres conjuntos de pinturas murales medievales, arrancadas y trasladadas mediado el siglo pasado. Se trata de la Infancia de la Virgen, del interior del arcosolio del sepulcro de Miguel Sánchez de Asiain y del mural del Árbol de Jesé. En el contexto de todo lo realizado entre 2016 y 2020 se trata de una acción menor. Sin embargo, en cuanto a la personalidad del bien y su visualidad supone una alteración radical de su fisonomía anterior. Es por tanto una acción tan interesante como arriesgada. Para poderla apreciar en sus justos términos debemos hacer un largo viaje, tanto a través de la historia del bien, como de la interiorización que como comunidad hacemos de su valor y del conjunto de valores que atesora. Recordemos siempre que la idea de patrimonio cultural es un constructo social en continuo devenir. Nosotras y nosotros viajamos en él.



Bóveda tramo Infancia de la Virgen.

Claustro Catedral Pamplona



Árbol de Jesé.



Ciclo infancia de la Virgen.

EL PAPEL DE LA PINTURA MURAL EN EL ARTE MEDIEVAL

Cada vez conocemos mejor el papel que la pintura mural tenía en el marco de la arquitectura medieval. Los edificios completaban su definición interior y, en ocasiones, también exterior, mediante el lucido y pintado de sus paramentos, soportes, claves o capiteles. En ocasiones, los conjuntos pictóricos desarrollaban ciclos figurativos. No es que todo el templo se pintara siguiendo un programa común ni homogéneo. Conforme se van popularizando los retablos, especialmente a partir del siglo XVI, la pintura mural como decoración narrativa va pasando a un segundo plano. Y finalmente, ya desde entonces, y en particular desde el barroco, muchos interiores se redecoran con nuevas capas de pintura que unifican los espacios al gusto imperante.

Y así discurrieron las cosas hasta el siglo XX, en el que se inicia una corriente de rehabilitación de los interiores que pone en valor la piedra vista como elemento estético y tiende a picar los revestimientos pictóricos para "sacar la piedra", arrancando y, en las más de las veces, destruyendo la piel que los decoró y protegió durante siglos. Es muy significativa la crónica periodística sobre el final de la restauración de la parroquial de San Julián de Ororbía (1944) en la que se destacaba

que el templo "en primer lugar, ha sido despojado del revoque de cal y de pinturas que cubría la piedra, quedando ahora ésta al descubierto, con lo cual se realiza la fábrica estupenda de la iglesia, y ésta es más bella y más seria, y, desde luego mucho más artística".

En el caso del complejo catedralicio pamploñés, la petrofilia no llegó a imponerse como práctica sistemática, aunque contamos con algunos ejemplos. Entre 1890 y 1891 fueron picados los revestimientos históricos del refectorio. Los tendeles de sillares, una vez limpios, se subrayaron con juntas sobresalientes de cemento. Por fortuna, el hastial meridional, decorado con dos programas sucesivos de pinturas figuradas, quedó sin picar. Gracias a esa salvaguarda, motivada por la personalidad y prestancia del conjunto, nos ha llegado la imagen del gran mural del refectorio de Juan Oliver. Medio siglo después, se inician los trabajos de restauración de la Capilla de San Pedro de Roda. La memoria de la intervención de la Institución Príncipe de Viana (1946) señala que "se han picado todos los muros y bóvedas, que se encontraban cubiertas de recia capa de yeso". ¿Era sólo yeso o había algo más sobre esos muros y bóvedas del siglo XII? Lógicamente no lo podremos saber; esa información se ha perdido para siempre. No obstante, da la impresión de que bajo la

Claustro Catedral Pamplona

cal no se conservaba ningún conjunto pictórico figurativo, ya que si hubiera sido así, se hubiera detectado y salvaguardado. Pero, ¿cómo?

La tendencia en los años 40 del siglo pasado era que si se encontraban restos de pinturas murales de cierto interés, estos se arrancaban pasándolos a lienzo y restituyendo sus cualidades pictóricas con técnicas modernas. Se trata de la técnica del strappo. Con esta acción se conservaba la imagen del bien, aunque se perdía la mayor parte de su contenido histórico-artístico y contextual. Es como si nos quedara la foto de alguien, pero hubiéramos perdido su biografía. El bien deja de ser pintura mural, para convertirse en pintura sobre lienzo. Es transportable y se desvincula del lugar para el que fue concebido. A nivel hispano, fue una forma de hacer muy frecuente en el ámbito catalán del primer tercio del siglo XX.

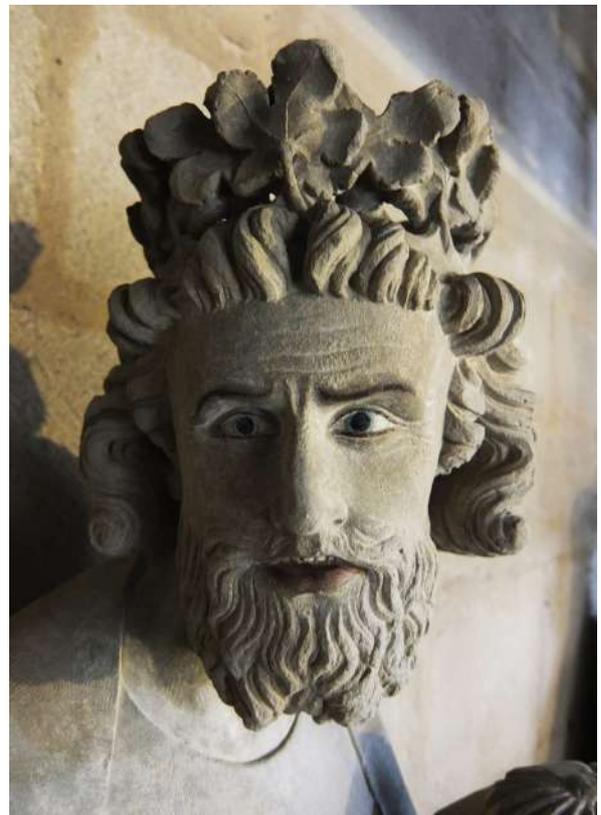
Ese fue el destino que corrieron la mayor parte de las pinturas figurativas del claustro y del refectorio la catedral de Pamplona en los primeros años 40. La Institución Príncipe de Viana se propuso como objetivo de la actuación "evitar la pérdida de las pinturas", dado "su mal estado de conservación" y la amenaza de la humedad. Realmente, el más apreciado fue, ya entonces, el conjunto del has-

tial del refectorio. Según la memoria de 1943, "previas las autorizaciones necesarias, se procedió al arranque de las pinturas murales de nuestra Catedral, formadas por la gran composición que ocupaba el testero del refectorio antiguo catedralicio, hoy Capilla de San Francisco Javier; la pintura del árbol de Jessé en el Claustro, y decoración del sepulcro del Obispo Sancho de Asiáin en la misma dependencia". El arranque se realizó bajo la dirección de José Gudiol Ricart.

Hoy no se hubiera realizado una intervención como la descrita. Si atendemos a las recomendaciones de ICOMOS para la restauración de muros pintados (2003), "los arranques y traslados de pinturas murales son operaciones peligrosas, drásticas e irreversibles, que afectan seriamente a su composición física, así como a su estructura material y a sus valores estéticos. Por tanto, tales actuaciones sólo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento *in situ* carecen de viabilidad. Si se presenta una de estas situaciones, es mejor que las decisiones relativas a los arranques y traslados sean tomadas por un equipo de profesionales, y no por la persona encargada del trabajo de conservación. Las pinturas arrancadas deberán ser repuestas en su emplazamiento original siempre que resulte posible".



Clavepanda Este.



Detalle de Gaspar. Epifanía de Perut.

Claustro Catedral Pamplona

Lógicamente no podemos juzgar la intervención de los años cuarenta del siglo pasado con los ojos de hoy. ¿Recuerdan aquello de que el patrimonio cultural es un constructo social? La idea entonces era mostrar las pinturas, junto a las del Palacio de Óriz o la capilla de la Virgen del Campanal de San Pedro de Olite "en el Museo de la Institución", "constituyendo el grupo más importante de pinturas medievales existentes en España". Tras ser restauradas, los lienzos resultantes integraron una exposición que se presentó en Madrid en 1947. Fue una muestra tanto del magnífico nivel del arte medieval navarro, como de la innovadora atención que la Corporación Foral Navarra, en lenguaje de la época, dedicaba al patrimonio de su comunidad.



Detalle vegetal. Puerta del Amparo.

Finalmente todas las pinturas arrancadas se integraron en la colección del Museo de Navarra, inaugurado en 1956. Allí es donde han estado expuestas desde entonces y donde podremos disfrutar de ellas una vez que finalice la nueva instalación de la sala Pamplona. Su contemplación en el museo se ve enriquecida por la presencia de otras pinturas muy significativas, que nos ayudan a comprender la evolución de la pintura medieval en el antiguo reino de Navarra. Conforman una magnífica sala donde podemos ver el Árbol de Jesé y el interior del arcosolio de la tumba de Sánchez de Asiáin, junto al mural del refectorio de Oliver o las pinturas del primer maestro de Artajona. Un verdadero lujo.

Muy diferente fue el tratamiento que recibieron los revestimientos pictóricos del templo catedral en la restauración interior realizada aproximadamente cincuenta años después de los arranques del claustro. Veamos cual es la historia y valor de su "piel". Tras decoraciones policromas medievales y tardomedievales concentradas en torno al presbiterio, las claves y los capiteles, su interior fue ya encajado avanzado el siglo XVI. Este recubrimiento

se renovó en 1773 con una nueva capa de cal de un tono claro con líneas oscuras imitando el despiece de los tendeles de los muros. Así llegó el interior hasta la restauración iniciada en 1992. Tras la retirada de esa capa de cal salió a la luz la primera decoración de la capilla mayor, coloraciones en algunos capiteles, y pintura mural en torno a las claves. La percepción del interior cambió notablemente. El valor de la pintura mural como "piel de la arquitectura" lo podemos calibrar a la vista de la capilla mayor de la catedral una vez restaurada. Muestra ocho monumentales ángeles pintados, seis tocando sus trompetas, mientras los dos de los extremos señalan libros. Durante la restauración se completaron y repintaron para clarificar y completar su definición, en una práctica ya considerada entonces "tal vez excesiva". Hay que tener en cuenta que estaban ocultos por el retablo mayor de la iglesia, retirado en los años cuarenta del siglo pasado. Entonces su estado debía ser ya muy malo, ya que se decide taparlos con cal. En algunas zonas estaban prácticamente perdidos.

Lo mismo sucedió con el gran cielo estrellado de la bóveda, repintado para obtener el efecto que todavía hoy conserva. La gran inscripción que circunda todo el presbiterio termina por clarificar el sentido del conjunto:

"GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS. LAUDAMUS TE, ADORAMUS TE, GLORIFICAMUS TE, GRATIAS AGIMUS TIBI PROPTER MAGNAM GLORIAM TUAM DOMINE DEUS, REX CAELESTIS DEUS PATER OMNIPOTENS, FILI UNIGENITI IESU CHRISTE DOMINE".

Imagen y mensaje sobre la piedra. Un lujo que nos acerca a las personas que construyeron la catedral y la vivieron durante generaciones, al menos, hasta que el alzado quedó oculto tras el gran retablo romanista. Y un documento histórico y artístico que nos permite comprender mejor la mentalidad de la época.

Para poder interpretar en su justa medida la colocación en el claustro de las reproducciones facsímiles del Árbol de Jesé, del interior del arcosolio del sepulcro de Sánchez de Asiáin y de la Historia de la Infancia de la Virgen era necesario hacer el largo viaje contextual que acabamos de realizar. Todavía nos queda la última estación, debemos dar un pasito más. Esta vez ya en el interior del claustro.

Desde el punto de vista artístico, el claustro de la catedral de Pamplona es un bien patri-

monial sumamente rico y significativo. Conoció el trabajo de artistas que trajeron a nuestra ciudad buena parte de las innovaciones y modas que definían los centros difusores del gótico europeo. Desde el punto de vista iconográfico es igualmente interesante, ya que conforma un riquísimo documento que ilustra los asuntos, ideas, preocupaciones y conocimientos que caracterizaban el pensamiento de las élites culturales pamplonesas, ilustrando con ellas buena parte de la vida cotidiana de la Edad Media. El contenido de claves, capiteles, portadas, sepulcros, paramentos y plementos de bóveda es un libro lleno de páginas que leer. El claustro de la catedral de Pamplona es un edificio parlante, y sus sonidos vienen las más de las veces, amplificadas por el color. ¿Qué sería el claustro sin color? Lógicamente, lo dominante es el color de la piedra, matérico, uniforme y cálido. Ese color "viene de fábrica". A simple vista captamos que en muchos lugares y elementos, de manera más o menos tímida, el color sirve para subrayar las formas, facilitando así la lectura de las historias, realzando los volúmenes de las figuras. La restauración recientemente finalizada no ha añadido color alguno a los previamente conservados; los ha consolidado, los ha limpiado, los ha reintegrado. Es necesario recordar que las orientaciones de ICOMOS (2003) insisten en que "no se debe repintar sobre el original.

Hoy los colores están más vivos. Y donde ya se habían perdido, al menos contamos con algunos datos que nos permiten hacernos una idea de cuál fue su presencia en el amplísimo margen que va de los últimos años del siglo XIII hasta hoy. Respecto al color, las claves concitan un especial protagonismo. Este hecho es general en todo el conjunto catedralicio. Encontramos claves pintadas en la iglesia catedral, en la capilla Barbazana y en el refectorio. Lo mismo sucede en las pandas claustrales. El repertorio total es impresionante. Y el color y los rótulos pintados terminan por aclarar cualquier duda.

También se han conservado las dos policromías sucesivas (una medieval y otra barroca) de la monumental y única puerta del Amparo. Los colores individualizan los personajes del tímpano, acentúan la profundidad de la escena, vivifican la vegetación y confieren un carácter singular a las bellísimas imágenes de la Virgen y su dosel central. ¿Recibieron policromía las otras tres portadas? Da la impresión de que no. En las juntas más recónditas no se han conservado restos de pintura. Estos aparecen, no obstante, en las bocas y los ojos de los personajes. Este hecho es espe-

cialmente patente en el tímpano de la puerta del Refectorio, con labios, ojos y cejas pintados en las caras de los niños. Con esos simples rasgos, las figuras adquieren vida. A la vista quedan las recreaciones virtuales de este efecto, por ejemplo, en la puerta Preciosa. Algo parecido se descubrió en el conjunto escultórico de la Epifanía de Perut. Unos intensos ojos azules impregnan de savia la escena. También se pintaron algunas de las arquivoltas vegetales que enmarcaban tramos de especial realce. Destaca, por ejemplo, la arquivolta con caras de greenman entre la hojarasca del lado norte. También se pintaron los arcosolios de los sepulcros. Se conservan las pinturas murales de los dos más monumentales.



*Detalle puerta Preciosa.
Recreación digital de los iris.*

En el ángulo NE, el sepulcro Garro muestra todavía restos interesantes de figuras en el paramento interior del arcosolio, con una colección magnífica de esculturas policromadas. En el lado contrario, el sepulcro de Sánchez de Asiáin conserva por fuera las capas originales de pintura, y por dentro, el facsímil fotográfico. Luego hablaremos más de él. Igualmente se policromaron los dos arcosolios más sencillos del lado sur. También llevan color las tracerías ciegas que enmarcan la puerta del Amparo, y los plementos de las bóvedas que cubren las reproducciones de la Infancia de la Virgen y del Árbol de Jesé.

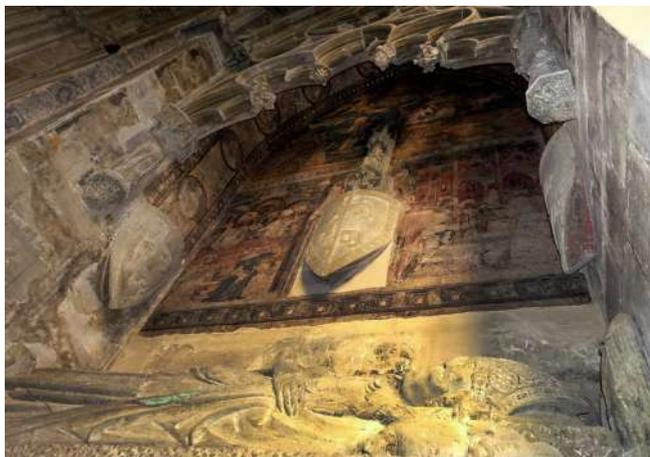
¿SE PINTARON LOS CAPITELES?

¿Se pintaron los paramentos de cada tramo? Da la impresión de que no. Sólo se ha conservado pintura en la última escena del ciclo de Job, casi en el ángulo SE del claustro. Y la llevaba porque esta cara del capitel se integraba en la arquivolta, también pintada, que hacía de enmarque al ciclo de la Infancia. Como hemos comentado en cuanto a las portadas, en algunos capiteles (por ejemplo, caballos de la justa de la panda norte) quedan restos de los iris de los ojos. Quizá se

Claustro Catedral Pamplona

adoptara esta solución "vivificante", tal y como ya hemos referido en tímpanos y Epifanía. Por último, no se pintaron los paramentos más allá de los sepulcros y los ciclos e historias que vamos citando.

No creo que sea el momento de analizar estos ciclos pictóricos con detalle. Hay que tener en cuenta que lo que vemos en el claustro son reproducciones facsímiles, realizadas mediante fotografías impresas en papel-gel y adheridas a paramento sobre un lucido contemporáneo. Los originales están en el Museo de Navarra y, entiendo, que es allí donde debemos estudiarlos con profundidad. No obstante, es imprescindible conocer su contenido para ser capaces de relacionar el espacio para el que fueron realizados, y así valorar certeramente la aportación de su instalación en la última fase de la restauración del claustro.



*Sepulcro Sánchez de Asiáin.
Interior arcosolio.*

rencia para valorar cuál sería el estado de conservación de las demás pinturas. La iconografía del fondo del arcosolio ha sido reinterpretada recientemente por Clara Fernández-Ladreda. Mostraría como tema central la doble intercesión combinada de María y Cristo por el alma de los difuntos. La Virgen solicita la misericordia de Cristo mostrándole los pechos que lo amamantaron; Cristo hace lo mismo respecto a Dios Padre presentándole las llagas del Calvario. Esta compleja iconografía se considera inspirada en el *Speculum Humanae Salvationis*, texto de gran difusión en la Edad Media. Además vemos escenas del nacimiento de María y de su presentación ante los doctores. Sus arquitecturas ilusionistas y el tratamiento estilizado y naturalista de las figuras pueden situar su realización del original en los primeros años del último tercio del XIV.



Tímpano puerta Amparo.

El árbol de Jesé, con los colores blancos y claros ennegrecidos por la oxidación del blanco de plomo, sintetiza la genealogía de Cristo como rey de reyes, con los principales capítulos de la Encarnación de María y su llegada al mundo terrenal. Ambas propuestas van presididas por la Trinidad que traslada a imágenes la triple naturaleza divina. El mural ha perdido la parte donde aparecería Jesé tumbado como base del árbol del que penden los reyes de Israel, sus descendientes. El plemento superior conserva la pintura original de un cielo estrellado, relacionable tanto con mundo celestial como con el propio nacimiento de Cristo. El original se ha fechado en un momento avanzado del segundo tercio del siglo XIV.

Al otro lado de la puerta Preciosa nos encontramos con el magnífico sepulcro del obispo Sánchez de Asiáin. Lo conservado por fuera está muy perdido. Nos puede servir de refe-

Por último, junto al sepulcro, pero ya en la panda oriental, nos encontramos con la reproducción de la Infancia de María. Sus rasgos estilísticos nos remiten a la misma cronología que las pinturas anteriores. Se conservó, y en muy mal estado, aproximadamente la mitad del ciclo. Es de suponer que la mayor parte del muro mostrara partes del lucido con restos de las pinturas más deterioradas. Todo se perdió con el arranque. Curiosamente, durante la restauración del tramo se consolidó un fragmento del mural, descubierto tras la estación del viacrucis. Al estar oculto, se salvó del picado y limpieza general del muro. El conjunto viene a complementar el ciclo anterior, con escenas referidas a San Joaquín y Santa Ana, y, de nuevo, al nacimiento de la Virgen. Por encima, el plemento inmediato a las pinturas reproduce el cuartelado de Navarra y Evreux, armas usadas por la monarquía navarra a partir de 1328. Sin más datos documentales, la justificación más

Claustro Catedral Pamplona

fácil de la presencia de las armas reales en este lugar sería el patrocinio de la pintura por parte de la casa real. Es bien conocida su intensa devoción mariana; destaca su vinculación con el santuario de Ujué.

Tras esta somera y superficial descripción de los asuntos iconográficos de las tres reproducciones facsímiles constatamos que la presencia mariana es denominador común. Enriquecen la ya de por sí riquísima iconografía de las cuatro grandes portadas esculpidas. La más antigua, la del Amparo nos muestra la Dormición de la Virgen y la ascensión de su alma al Cielo. La puerta Preciosa nos cuenta en sus registros los momentos previos a la Dormición, con la coronación de María en la parte superior. Las pinturas de la Infancia de María y del Sepulcro de Sánchez de Asiáin completarían la información visual de la vida y antecedentes del nacimiento de la Virgen. Todo es complementario. Con la instalación de las reproducciones podemos observar, explicar y entender in situ esta compleja relación. Podemos hacernos una idea del contexto general que dinamizó su ejecución y fundamentó su relato. El árbol de Jesé es la bisagra que une las historias hasta aquí señaladas con las puertas del Refectorio y el Arce-dianato. Allí vemos los últimos instantes de la vida de Cristo, con la entrada en Jerusalén, y el Calvario con la Resurrección. Como ya ha quedado señalado, el árbol nos muestra tanto la Encarnación de Cristo, otra vez con María en el centro, como su papel humano como rey de Israel y Dios en su sustancia trina.

En consecuencia, la colocación de reproducciones facsímiles de las pinturas descritas no es una acción arbitraria, ni ornamental. Y obviamente, tampoco supone la reinstalación en el claustro de las pinturas arrancadas hace casi ochenta años. No tiene como objetivo crear un buen efecto. Ni potenciar posibles visitas turísticas. Aunque tenga algo de todo eso. En 1940, el ángulo sureste del claustro de la catedral de Pamplona era uno de los espacios arquitectónicos más interesantes del gótico del siglo XIV. Si recostábamos nuestra espalda en el pilar angular por el lado de las tracerías contemplábamos en continuidad la encarnación de Cristo-Dios como rey de reyes, la Dormición de la Virgen, la doble intercesión de María y Cristo ante Dios y las escenas de las Historia del Nacimiento de María. Ochenta años después podremos seguir haciendo lo mismo.

Desde los primeros años del siglo XIV, el claustro de la catedral de Pamplona fue añadiendo capítulos de una narración sagrada y profana que muestra el erudito nivel intelectual de las élites navarras de la época. Alguno de esos capítulos se conservó labrado en piedra. Otros, más frágiles y muy maltratados por el tiempo, fueron desapareciendo. El claustro perdió parte de su piel, parte de su contenido iconográfico y literario. Con la introducción de las reproducciones de las pinturas murales ha recuperado ese legado narrativo, y ese testimonio documental de los temas y contenidos religiosos más valiosos para las élites navarras del siglo XIV. La tecnología más innovadora ha llevado de nuevo al claustro parte de su color perdido; ha reinstalado parte de su piel. Ahora toca disfrutarlo y contarlo. 

El autor es doctor en Historia del Arte y profesor de Instituto de Mendillorri.

Vista general reproducciones de facsímiles.

