

# TRABAJOS DE RESTAURACION REALIZADOS EN LA ERMITA DE SANTA EULALIA EN BARRIO DE SANTA MARIA, PALENCIA

---

JUAN CARLOS BARBERO ENCINAS

LUCÍA MARTÍNEZ VALVERDE

De la Sección de Restauración del Centro de Estudios del Románico.  
Aguilar de Campoo, Palencia.

---

## RESUMEN:

Memoria acerca de la intervención sobre unas pinturas murales de cronología gótica en la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia). Se incluye una descripción iconográfica, un análisis de su estado previo y el tratamiento de consolidación efectuado bajo riguroso criterio de reversibilidad.

## RÉSUMÉ:

Mémoire à propos l'intervention sur les peintures murales de chronologie gothique dans l'ermitage de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (prov. de Palencia). Inclure une description iconographique, un analyse de son état préalable et son traitement de consolidation executé selon rigoureux critérium de réversibilité.

## ABSTRACT:

Report on the intervention in the Gothic wall-paints found at the hermitage of Santa Eulalia (Barrio de Santa María, Palencia); including an iconographic description, an analysis of its state and the consolidation treatment carried out under a harsh approach of reversibility.

Cuando comenzó a funcionar la sección de restauración dentro del programa del Centro de Estudios del Románico, se planteó la necesidad de intervenir con urgencia en las pinturas de la ermita de Santa Eulalia, en Barrio

de Santa María, tanto por su calidad y belleza plástica, como por su avanzado estado de degradación.

A partir del momento en que la propuesta de actuación fue admitida por la Comisión de Patrimonio de la Junta de Castilla y León, se iniciaron los trabajos a finales de 1989.

La ermita de Santa Eulalia es una bella construcción de finales del XII que se encuentra en la ladera de un cerro, dominando un amplio valle y a cierta distancia del pueblo al que pertenecen. Como se verá más adelante, su emplazamiento afecta directamente a su estado de conservación.

Se trata de una construcción de sillería arenisca de una sola nave con cubierta de cañón elevado y arcos fajones. La cabecera presenta un único ábside reforzado al exterior por contrafuertes. Al interior, el ábside circular con presbiterio se encuentra separado del resto de la nave por un arco triunfal apuntado. Se accede a la ermita por una portada situada en el muro norte de la nave; es importante mencionar que se conserva en la actualidad lo que creemos pudo ser la puerta original de la iglesia (al menos los herrajes parecen contemporáneos a la construcción).

El edificio presenta cuatro vanos en forma de saetera que dan al visitante cierta sensación de obscuridad y recogimiento.

Por desgracia, en la actualidad, el espacio que ocupan las pinturas ha sido gravemente disminuido por efecto del deterioro natural provocado por el paso del tiempo, las condiciones ambientales y la intervención humana. Por los restos conservados, puede pensarse que la ermita estuvo decorada con pinturas en su totalidad, pero lo que actualmente se conserva se localiza en el área presbiterial, casquete del ábside y dos de las crujías del muro sur de la nave.

El estudio iconográfico de las pinturas ha sido llevado a cabo con anterioridad por varios historiadores<sup>1</sup> que coinciden en señalar que se trata de uno

<sup>1</sup> GARCIA GUINEA, M. A.: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia, 1975 (1961), pp. 50 y ss. y 229-234.

LOJENDIO, L. M. de, O.S.B. y RODRIGUEZ, A., O.S.B.: *Castilla / 1*, «La España Románica», vol. 1, Encuentro, Madrid, 1978 (1966), p. 378.

SUREDA, J.: *La Pintura Románica en España*, Alianza Forma, Madrid, 1985, p. 402.

GARCIA GUINEA, M. A.: *El Arte Románico en Palencia*. En «Historia de Palencia. I. Edades Antigua y Media», Palencia, 1984, p. 242.

BRASAS EGIDO, J. C.; MARTIN GONZALEZ, J. J.; URREA FERNANDEZ, J.: *Inventario Artístico de Palencia y su Provincia*, tomo II, Madrid, 1980.

NAVARRO GARCIA, R.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, vol. IV, Palencia, 1939, pp. 60-63.



Zona presbiterial, escena del muro sur.

de los conjuntos murales más importantes en el ámbito geográfico de Castilla y León.

En el muro sur de la nave aparecen, en primer lugar, escasos restos de pintura que difícilmente permiten identificar lo que se representa; solamente en una de las columnas adosadas a este muro se observa lo que parece ser un dragón, elemento característico del bestiario medieval.

El siguiente grupo de pinturas aparece en el área presbiterial del ábside. En el muro de la Epístola encontramos dos escenas que representan temas infernales: en el registro inferior aparecen los demonios atizando las almas de los condenados hacia la boca del infierno, representando aquí como Leviathan. En el registro superior aparece un grupo de diablos que cargan sobre sus espaldas las almas, mientras que a su lado otro grupo de demonios aviva el fuego de la caldera donde hierven los condenados por medio de grandes fuelles.

En el lado del Evangelio aparecen otros dos registros, en el inferior se representa la escena de San Miguel en la psicostasia, junto a él aparece la figura del demonio que pretende inclinar hacia su lado uno de los platillos. Además de estas dos figuras aparecen también dos ángeles: a la izquierda de la escena, uno de ellos extiende un paño blanco que recoge las almas; en el lado opuesto de esta escena aparece otro ángel portando en sus brazos una de las almas salvadas.

Por encima de esta escena un grupo de ángeles de pie, en procesión, transporta las almas justas que adoptan forma de niños.

La cubierta de la zona presbiterial ha perdido casi por completo gran parte de su policromía. En el lado derecho quedan restos de una escena que García Guinea considera de apostolado;<sup>2</sup> por otra parte, Navarro García<sup>3</sup> cree que se trata de la donación de la iglesia por Sancha Alfonso (un grupo de personajes, uno de ellos con espada, asisten al acto de entrega de un manuscrito o libro a una figura sedente). Sin embargo, para Joan Sureda,<sup>4</sup> se trata de la representación de la «Maiestas Mariae». En cualquier caso, los escasos restos que se han conservado, no permiten una clara identificación de la escena.

Parte del resto de la cubierta en esta zona presbiterial, presenta la misma decoración geométrica que el arco triunfal, es decir, cruces, puntos y líneas, en tonos azules, y cuadrados rojizos. Esta misma decoración también se repite en otras zonas por debajo de la imposta y en el muro absidial.

<sup>2</sup> GARCIA GUINEA, *Op. cit.*, p. 231.

<sup>3</sup> NAVARRO GARCIA, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>4</sup> SUREDA, *Op. cit.*, p. 402.



Fragmento de las escenas del muro norte del presbiterio.

En el cascarón absidial se representa el Pantocrátor con el Tetramorfos. Del primero se percibe únicamente la mandorla y algunos restos del dibujo de la figura. Los emblemas de San Marcos y San Lucas, el león y el toro, aparecen claramente representados en la parte inferior, sin embargo, apenas puede intuirse por encima el ángel de San Mateo y el águila de San Juan.

Según García Guinea,<sup>5</sup> las pinturas serían contemporáneas a la construcción de la iglesia, situándose en los primeros años del siglo XIII. Para Joan Sureda,<sup>6</sup> sin embargo, la obra presenta caracteres tardíos y se situaría a finales de ese mismo siglo.

El fresco parece haber sido la técnica de ejecución de estas pinturas. El muro fue preparado con un mortero de cal y arena sobre el que se aplicaron directamente los pigmentos dispersos en agua de cal. Es frecuente que en los siglos XII y XIII los morteros aplicados directamente sobre el muro de sillería sea de escaso grosor, lo que facilitar su deterioro con la formación de escamas.

Se puede decir que en general domina el empleo de óxidos y tierras combinados con negros, blancos y azules. Es posible que algunos retoques se hiciesen en seco, es decir, sin aprovechar la frescura del mortero. Estas zonas se han conservado peor al no formarse la película de carbonato cálcico que constituyen el pigmento y el mortero en la pintura al fresco.

Es posible que se aprovechara la base de preparación como fondo general y que tan sólo las figuras recibiesen los pigmentos directamente sobre el mortero húmedo.

Al comenzar a referirnos al estado en que se encuentran las pinturas, hay que hacer mención de los daños estructurales que presenta el edificio por su ubicación en pronunciada pendiente. Este hecho ha provocado una falta grave de estabilidad que afecta a los cimientos de la ermita y que, sin duda, ha repercutido en la conservación de las pinturas. Por otra parte, las condiciones climatológicas de la zona son la causa directa de los daños que encontramos en la actualidad.

La humedad ha sido el principal agente de deterioro ya que se ha filtrado a través de la cubierta provocando la falta de cohesión de las diferentes capas constitutivas de la superficie pictórica, así como su falta de adherencia al soporte arquitectónico. Todo ello ha provocado los distintos años que aparecen: grietas, levantamientos, abundantes pérdidas, estado pulverulento, etc.

<sup>5</sup> GARCÍA GUINEA, *Op. cit.*, p. 232.

<sup>6</sup> SUREDA, *Op. cit.*, p. 402.

El estado de abandono en el que la ermita ha permanecido durante un largo periodo de tiempo, se suma como una causa más de deterioro a las ya mencionadas. Las fichas-inventario realizadas por el Centro de Estudios del Románico, dejan constancia de una restauración arquitectónica en la ermita en los años ochenta durante la cual es probable que, por negligencia, se produjeran nuevos daños en las pinturas, desprendimientos, roces, manchas de cemento...

Dentro del apartado del estado de conservación y haciendo referencia a las capas constitutivas de la superficie pictórica, comenzamos hablando de la base de preparación. Esta presenta una escamación generalizada así como un alto grado de pulverulencia. Es importante destacar que en estas pinturas encontramos dos tipos de base de preparación, por un lado, en los restos que quedan en el muro de la nave, aparece un mortero de cal de cierto grosor sobre el que se aplicaron directamente los pigmentos dispersos en agua; por otra parte, el resto de las pinturas presenta un mortero de cal y arena extremadamente fino y de textura más rugosa.

Las eflorescencias salinas de los muros han sido la causa de esta falta de cohesión en la base de preparación, ya que le ha hecho perder su consistencia interna y su adhesión al muro. En muchas zonas, esta falta de cohesión ha provocado pérdidas de gran tamaño que dejan los sillares al descubierto.

Estas causas de deterioro se han puesto de manifiesto en todo el lado norte de la ermita, ya que los agentes atmosféricos (viento, lluvia, nieve) han actuado más violentamente. Por ello la mayor cantidad de pérdidas se localiza en esta zona y especialmente en la cubierta del presbiterio, donde la pintura ha desaparecido por completo. A pesar de ello, existen otras zonas (muro sur de la nave) donde se encuentran graves daños de la base de preparación, levantamientos, abolsamientos... provocados principalmente por la humedad.

Aunque es difícil hablar en pintura mural de la existencia de una capa pictórica propiamente dicha, podemos, sin embargo, hacer mención del estado en que se encuentran los pigmentos que fueron directamente aplicados sobre el arriccio o primera capa de preparación. En teoría, estos deben haber carbonatado junto al mortero formando una sola capa insoluble y compactada, sin embargo, el paso del tiempo y la acción de los distintos agentes de deterioro, hacen que pierda su consistencia y estabilidad, produciéndose los desgastes tan generalizados en toda la ermita así como las pérdidas o desprendimientos.

Este hecho se hace muy patente en la figura del Pantocrátor donde encontramos gran cantidad de pérdidas de pintura que conservan aún su base inicial, y graves desgastes que han provocado la pérdida del dibujo y de la intensidad

cromática. Aunque los pigmentos han desaparecido casi en su totalidad, se conserva buena parte del arriccio o base sobre la que apoyaban.

En el muro sur de la nave, la gravedad de los desgastes y pérdidas de pigmento imposibilitan la identificación de las escenas. Sobre algunas zonas del mortero de cal ha quedado, tan sólo, la impronta del intónaco de las figuras que se representaron.

Por último hay que mencionar la gran cantidad de polvo y suciedad superficial que ocultaban en parte los colores y las formas, disminuyendo la intensidad que tuvieron en origen y dificultando la interpretación de las formas.

En algunas partes de la superficie pictórica aparecían manchas de excrementos de palomas y murciélagos que por ser muy localizados, no afectaban directamente a la visión de las pinturas.

La primera fase de nuestra intervención consistió precisamente en eliminar esta capa de suciedad para poder consolidar los pigmentos y devolverles cohesión y parte de su intensidad perdida. La limpieza se realizó con cepillos suaves en aquellas zonas en las que el estado de la pintura nos lo permitía.

La consolidación se hizo con una resina acrílica, concretamente un copolímero acrílico de etilo y metilo (Paraloid B72) disuelto en disolventes orgánicos. La elección de esta resina se justifica por su buena resistencia al envejecimiento y por formar películas incoloras, estables y muy resistentes a los cambios de temperatura, el paso del tiempo y el contacto con la luz. Se utilizó en bajas proporciones para conseguir una mayor penetración en las capas de mortero a la vez que se reducía la posibilidad de formar una película excesivamente densas y brillante que modificara la calidad mate de las pinturas.

En un principio se utilizó como vehículo de esta resina disolvente nitrocelulósico. Al ser este un medio poco volátil se conseguía una lenta solidificación del Paraloid B72, y por tanto, una mayor penetración en las capas constitutivas de la pintura, consolidándose en profundidad. Sin embargo, hubo que desechar su uso sustituyéndolo por acetona, ya que este nuevo disolvente apenas dejaba huella y no engrasaba la pintura. La acetona es un disolvente muy volátil, pero esta circunstancia no impidió una correcta absorción de la resina a través de las capas de mortero.

Una vez consolidada y estabilizada la pintura, se procedió a sentar la película pictórica al muro. Para ello se utilizó un polímero termoplástico como el Acetato de polivinilo. Se trata de una resina también sintética, muy resistente a la luz y a los cambios de temperatura a la vez que transparente e insoluble en agua una vez que ha secado. Posee una buena adherencia en mate-

riales porosos y forma películas de gran flexibilidad. El procedimiento de sentado se realizó por inyección de la resina en dispersión acuosa.

Algunas zonas de la pintura se encontraban tan desprendidas del muro que fue imposible sin realizar un sentado previo. Para asegurar estas zonas se colocó una gasa de sujeción que impidiera su caída durante el proceso de sentado. En aquellos puntos donde la pintura no permitía el empleo de jeringuillas para aplicar el Acetato, se recurrió al uso de papel parafinado perforado como medio de introducir la cola a través de las diferentes capas de pintura. Los bordes donde terminan los morteros se sellaron con una capa de Acetato de polivinilo aplicada a pincel o bien, si el grosor del mortero lo permitía, con una fina capa de mortero de cal y arena.

Las lagunas de pintura que dejaban a la vista los sillares se encontraban cubiertas de sales insolubles, posiblemente carbonatos. Estas formaban un velo blanquecino que contribuía a dificultar la visión de las pinturas. Se trató de eliminar esta capa de sales mediante procedimientos mecánicos diversos, ante la poca efectividad del sistema, se recurrió al uso de ácido en baja concentración.

Una vez limpios los sillares, se aplicó una capa de Paraloid B72 para consolidar la parte más superficial de estos. Algunos sillares se encontraban en avanzado estado de degradación con la formación de lascas que se desprendían con facilidad. En estos casos los huecos se rellenaron con caseinato cálcico, y los trozos desprendidos se pegaron con resina epoxy.

Consolidada y sentada la pintura y limpias las faltas, se procedió a eliminar los abundantes restos de cemento que cubrían grietas y algunas uniones de sillares. La limpieza de estos cementos fue muy costosa y se realizó mecánicamente y con la ayuda de papetas de celulosa.

Las grietas se rellenaron a bajo nivel con un nuevo mortero de cal y arena que quedase entonado con el conjunto de las pinturas.

El último paso de la intervención consistió en la reintegración cromática. El criterio a seguir pretendía resaltar los restos conservados sin alterar o modificar el aspecto que pudieron tener las pinturas en origen. Esta reintegración intenta únicamente facilitar la lectura de la obra y la comprensión de las escenas sin ocultar el deterioro causado por el paso del tiempo, que forma parte ya de la propia historia material de la ermita.

El material que utilizamos fue acuarela por su buen comportamiento y su alto grado de reversibilidad. Los trabajos actualmente se encuentran en esta fase de la intervención. Las reintegraciones que se realicen serán fijadas con una fina película de Paraloid B72 que le sirva de protección final.