

# Restauración de la Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Martos. *Tecnología, innovación y sostenibilidad*

*Santiago Quesada, el arquitecto que tan acertadamente ha dirigido las obras de restauración de la Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, presenta el minucioso y riguroso proceso con el que ha devuelto el esplendor a este Bien Cultural de singular belleza.*

Santiago Quesada García  
Dr. Arquitecto

**H**an pasado cuatro años desde el último artículo publicado en Aldaba en el que se describían las operaciones necesarias para frenar las graves patologías que tenía entonces la Capilla de Jesús. Un deterioro que culminó con el colapso y hundimiento de la cubierta del presbiterio en el verano de 2008. Hoy podemos constatar, con

satisfacción, el resultado de la restauración realizada en el edificio donde hemos tenido la oportunidad de aplicar de forma rigurosa y coherente aquellos principios e ideas, que exponíamos en los números 18, 19 y 20 de esta revista<sup>1</sup>, con el objetivo de conservar el valor de un patrimonio recibido de nuestros antepasados, incrementarlo y transmitirlo al futuro.



Estado en el que quedó la cubierta del presbiterio tras su colapso en el verano de 2008.



Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Martos una vez restaurada. Las grietas, una vez consolidadas, han quedado como cicatrices en el edificio consecuencia del transcurrir del tiempo sobre el mismo.



Capilla de  
Nuestro Padre Jesús  
51010 - 11010

FERNANDO ALDA

En este cuarto artículo vamos a describir algunos de los hallazgos descubiertos durante la obra y la investigación realizada sobre la Capilla de Jesús, y paralelamente iremos describiendo la descripción de cómo hemos aplicado con rigor y meticulosidad los tres principios básicos que han guiado esta intervención: innovación, nuevas tecnologías y sostenibilidad; conceptos que se han utilizado sin perder de vista que el protagonista debía ser, en todo momento, el edificio y su legado, aportándole sólo aquellos nuevos elementos o arquitecturas que lo complementasen y le añadiesen valor.

La finalidad de esta intervención ha sido, necesariamente, la conservación y restauración del bien inmueble pero también ha estado enfocada, desde que comenzó la redacción del proyecto, como una investigación destinada a innovar, mediante la aplicación de nuevas tecnologías y soluciones, las técnicas de intervención en el patrimonio. Pero también hemos entendido este trabajo sobre el edificio como una investigación que nos debía proporcionar un conocimiento más profundo sobre la Capilla y su entorno: conocer sobre cómo y por qué fue construida así, cuál ha sido su devenir histórico a lo largo del tiempo, qué factores han influido sobre cada uno de los elementos que ha llegado hasta nuestros días, cómo estos antiguos materiales y técnicas podían ser preservados y conservados para generaciones venideras, etc.

A través de una mirada atenta, del estudio de la composición de los materiales existentes, de las dimensiones originales en varas, de analizar las técnicas de los carpinteros del XVII, el estudio minucioso de las policromías de la capilla, etc.; (elementos, todos ellos, en tres dimensiones y ubicados en el mismo edificio) hemos podido aportar nuevos datos a los ya conocidos y existentes en bibliotecas y archivos. Con este planteamiento, de escucha atenta ante lo que el edificio transmite con sus piedras, se adquiere un valiosísimo conocimiento sobre el patrimonio y el valor que éste transmite a la comunidad, incrementando así su memoria, su identidad, constituyendo finalmente un punto de partida para un posterior crecimiento sostenible, equilibrado y consciente.

Del análisis y estudio de la composición de las diferentes fábricas existentes en los muros del edificio, hemos podido comprobar que, efectivamente, la actual Capilla de Jesús fue la ampliación de una pequeña capillita existente en la iglesia de Santa Marta (la que ahora funciona como nártex de la propia Capilla) La construcción de la Capilla-Panteón de los Escovedo no fue unitaria sino que se aprovecharon muros de edificaciones vecinas existentes con anterioridad. En el siglo XVII se construyeron dos muros portantes de piedra con fábrica a la romana (con dos hojas de sillares en ambas caras y relleno entre ellas) que, formando una L, definieron la actual esquina entre la plaza de la Constitución y la calle San Pedro. La

cimentación y el comportamiento desigual de estos dos muros en los últimos tres siglos ha sido una de las principales causas de las graves patologías que ha padecido el edificio. El tercer muro, del fondo de la capilla y medianero con las dependencias parroquiales, es de fecha anterior al XVII su composición, con mampuestos de piedra en su arranque y tapial en toda la altura y longitud del muro, así lo demuestra. Es un muro que, a diferencia de los de fachada, todavía conserva la huella o cicatrices de las innumerables intervenciones realizadas en él a lo largo del tiempo: apertura de huecos, cegado posterior, paso de canalizaciones, etc.

El arco de entrada a la capilla, que separa la nave principal de la bóveda gótica, está ejecutado en un muro

hecho de tapia; era en su origen uno de los cerramientos exteriores de la antigua capilla de Santa Marta, como han venido a confirmar los restos de revocos y aleros encontrados sobre este muro en la zona del tejado. Cuando se ejecutó la ampliación en el siglo XVII vaciaron todo el muro de tapia y lo recortaron para darle la forma de arco que ahora observamos, sin introducirle ningún tipo de dintel o descargadero. Es decir, eliminaron todo el muro de tapia para dejar el paso libre, dejando la parte superior funcionando como un falso arco. Con esta operación cambiaron la forma de trabajo de un material como la tapia, que sólo trabaja a compresión, para hacerlo trabajar a flexión, una sollicitación para lo que en teoría no está pre-

---

*“...La finalidad de esta intervención ha sido, necesariamente, la conservación y restauración del bien inmueble pero también ha estado enfocada, desde que comenzó la redacción del proyecto, como una investigación destinada a innovar, mediante la aplicación de nuevas tecnologías y soluciones, las técnicas de intervención en el patrimonio. Pero también hemos entendido este trabajo sobre el edificio como una investigación que nos debía proporcionar un conocimiento más profundo sobre la Capilla y su entorno: conocer sobre cómo y por qué fue construida así, cuál ha sido su devenir histórico a lo largo del tiempo, qué factores han influido sobre cada uno de los elementos que ha llegado hasta nuestros días, cómo estos antiguos materiales y técnicas podían ser preservados y conservados para generaciones venideras, etc...”*

---



parada una fábrica hecha sólo con tierra prensada. Sorprende la nobleza del comportamiento de un material como la tapia a lo largo del tiempo de tantos siglos.

Los trabajos de intervención sobre el edificio también han arrojado luz sobre la historia de la Capilla. En el artículo publicado en la revista *Nazareno* indicábamos, citando al profesor López Molina, que la capilla fue comenzada en 1634 y que a falta de su “enladrillado, y las dos gradas y bóvedas que necesitaba”, la capilla se encontraba terminada el 19 de agosto de 1666<sup>2</sup>. Tras la reciente intervención, podemos añadir un dato más a su cronología, ahora podemos conocer con certeza que la terminación de sus bóvedas se produjo en 1669, como atestigua la fecha descubierta al desmontar el pinjante de la cúpula del presbiterio<sup>3</sup>.

Todas las bóvedas y cúpulas de la Capilla, incluyendo la de aspecto gótico situada en el acceso desde la iglesia de Santa Marta, son bóvedas encamionadas, es decir, ninguna de ellas es portante sino que tienen una función decorativa, están formadas por un cascarón de escayola y yeso, armado con rastreles y elementos de madera. Esta tipología de bóveda es bastante común en la arquitectura española del momento.

Durante los trabajos de restauración de las pinturas de las bóvedas, descubrimos que parte del programa iconográfico que se puede contemplar actualmente en la nave principal de la Capilla, no es el original. En las diversas catas realizadas en su superficie se ha podido constatar que existen dos policromías anteriores a la actual, todas ellas con una factura completamente distinta.

Esta circunstancia junto con el análisis pormenorizado del tipo de pintura y su estilo, nos permite plantear la hipótesis que las únicas pinturas barrocas visibles en la Capilla son las que ahora podemos observar en las pechinas, tambor y cúpula del presbiterio, que serían las atribuidas a Antonio Reinoso, aunque no exista constancia documental que avale esta autoría. Una hipótesis que debería ser corroborada por expertos en arte y



La fecha de terminación de la cúpula fue 1669, dato que apareció cuando se desmontó el pinjante de la cúpula del presbiterio para restaurarlo.

pintura de este periodo. También es probable que los escudos existentes en los lunetos del muro derecho pertenezcan al programa iconográfico original.

En el resto de la nave principal de la Capilla, donde existen las tres policromías, la primera de ellas tiene unos motivos vegetales y geométricos de una gran calidad con un trazo muy similar a la decoración floral del tambor del presbiterio. Sobre este primer estrato hay otra decoración completamente diferente en tonos azulados. Por último,



Al realizar los estudios estratigráficos en las superficies pictóricas se ha podido constatar que bajo la capa visible existen otras dos policromías anteriores a la actual, por su estilo y características, es probable que haya sido pintada durante el siglo XIX.

aparece la policromía actualmente visible con un tipo de pintura al temple completamente diversa al resto de las capas inferiores. Esta circunstancia, junto con el estilo de las figuras, grecas y ornamentos hace pensar que se trate de una decoración realizada durante el siglo XIX.

La causa de estas sucesivas decoraciones, realizada una encima de otra, es probable que haya sido debida a la degradación de las diversas capas pictóricas ocasionada

---

---

*“...la actual Capilla de Jesús fue la ampliación de una pequeña capillita existente en la iglesia de Santa Marta (la que ahora funciona como nártex de la propia Capilla) La construcción de la Capilla-Panteón de los Escovedo no fue unitaria sino que se aprovecharon muros de edificaciones vecinas existentes con anterioridad...”*

---

---

por la entrada de agua, los movimientos del edificio, etc. Un deterioro que habría llevado a repintar la Capilla de una manera coherente y unitaria hasta en tres ocasiones, independientemente de las deficientes operaciones de mantenimiento y repintes realizados de manera muy tosca durante la segunda mitad del siglo XX.

El criterio de conservación en los lugares donde existía más de una policromía, ha sido mantener y restaurar

la última capa visible por dos motivos, en primer lugar respetar el aspecto con el que ha llegado el interior de este espacio a nuestros días, consolidado en la memoria que se tiene del mismo y, en segundo lugar, el desconocimiento del grado de degradación que pudieran tener las capas inferiores, que pudiera ser bastante alto ya que es posible que el motivo de los sucesivos repintes fuera su deterioro y mal estado de conservación de la capa inferior.

Centrándonos en la restauración de los elementos que conforman la bóveda de la nave central, cabe decir que las deformaciones del inmueble han tenido una repercusión directa sobre la misma, deformándola con abombamientos, hundimientos y desniveles que alcanzan casi los 20 cms. de diferencia entre los dos extremos de la nave. La bóveda tenía abundantes grietas que la recorrían longitudinal y transversalmente, afectando tanto a los vanos como los arcos transversales, pinjante central y lunetos laterales. Esas grietas eran de diversa longitud, grosor y profundidad, existiendo desde microfisuras, que sólo afectaban superficialmente al estrato pictórico, hasta grietas de dos centímetros de grosor que atravesaban los diversos estratos que conforman el soporte pictórico y los elementos estructurales que constituyen la propia bóveda.

Las deformaciones que sufría la bóveda no solo se traducían en las grietas ya mencionadas sino también en la decohesión de los estratos pictóricos, desprendimientos, abombamientos, cambios de rasante en la superficie de color, pérdidas de soporte, policromía y elementos dorados. La consecuencia directa de todo lo anterior junto con el mal estado de las cubiertas del edificio, era la



Los daños de la bóveda de la nave central, no solo se traducían en gran abundancia de grietas longitudinales y transversales por toda su superficie, sino que estaba afectada por grandes deformaciones y abombamientos, consecuencia de todos los movimientos que ha sufrido el edificio. Como ejemplo, la parte de la bóveda más cercana al presbiterio se encuentra 20 cms. más baja que el extremo que linda con la bóveda gótica. Además de estos daños también había decohesión de los estratos pictóricos, desprendimientos, cambios de rasante en la superficie de color, pérdidas de soporte, policromía y elementos dorados.



abundante presencia de humedad en todas sus formas posibles, escorrentías de agua, filtraciones, capilaridad, alto nivel de humedad en el ambiente, etc. Todos los elementos decorativos se habían visto atacados, en mayor o menor medida, por esta abundante entrada de agua. La excesiva humedad relativa en el ambiente había afectado a la totalidad de la policromía, produciendo levantamientos, ampollas, pérdidas de diversa consideración, y eliminando completamente la cohesión del temple de la película pictórica que se encontraba en un estado de pulverulencia extrema. El soporte pictórico inferior, constituido en su totalidad por yeso, estaba muy degradado debido a la constante rehidratación que había sufrido a lo largo de los años, perdiendo totalmente su consistencia y su función principal.

Las pinturas del muro exterior tienen abundantes pérdidas, en concreto, en sus lunetos la policromía se encuentra desaparecida en más de un ochenta por ciento y completamente desaparecida en el luneto izquierdo del presbiterio. En el arranque de los arcos transversales también se localizaban pérdidas completas en el estrato de color así como de las molduras doradas, en la cornisa y en la decoración que conforman la línea de imposta que recorre ambos lados de la nave. Los elementos dorados, molduras y el pinjante central también habían sufrido las consecuencias de la prolongada exposición a la humedad que, sin ser tan pronunciadas como en la capa de color, se traducían en pérdidas y levantamientos de la fina capa de pan de oro y en su degradación hasta caer o desaparecer por completo.

Había también eflorencias salinas diseminadas por toda la superficie de la bóveda y presbiterio, localizándose abundantemente en las zonas situadas en contacto con el muro exterior. La aparición de estas eflorencias produjo la pérdida total de la consistencia del yeso de base y la desaparición de la policromía que soportaba. De manera más puntual, aparecían pequeños ataques biológicos (hongos) favorecidos por la humedad.

Otro factor importante, que ha tenido consecuencias directas sobre el estado de conservación de la pintura mural, ha sido una serie de intervenciones que desde el final de la guerra civil, en los últimos sesenta años, se han venido realizando a modo de “reparaciones”. La película pictórica, se encontraba afectada en diversas zonas, tanto en los arcos como en los vanos, por repintes de muy baja calidad técnica respecto al original. Repintes realizados con una técnica matérica muy similar a los originales, lo cual ha dificultado o incluso imposibilitado la eliminación total de estos sin afectar a los originales.

En los elementos dorados, también se localizaban repintes que enmascaraban el pan de oro original y,



La totalidad de la policromía de la Capilla tenía levantamientos, ampollas, exfoliación y pérdidas de diversa consideración, había llegado a un estado de pulverulencia extrema debido a la pérdida de cohesión del temple de la película pictórica.

en otras, había lagunas producidas por las pérdidas del estrato dorado original, especialmente en la piña del pinjante localizado en la parte central de la bóveda. Estos repintes, debido a que eran purpurina, un material de muy mala calidad, habían virado al verde cromáticamente (debido a la presencia de cobre en su composición) con lo que se encontraban totalmente desentonados.

A lo largo de los años, también se han producido la pérdida de las molduras que recercan los arcos, habiendo sido sustituidas por piezas de madera pintadas en dorado y ancladas al muro con clavos. Estas piezas se encontraban muy deformadas, caídas y con sus dorados virados.



Bajo la espesa capa de purpurina que cubría todo el friso que recorre ambos lados de la Capilla, se localizaron restos de su recubrimiento original realizado con pan de plata, aparecieron además policromías en las cartelas con el corazón y carnaduras en los querubines y serafines.

Mención aparte merece el estado de conservación en el que se encontraba la línea de imposta de toda la nave, un elemento con abundante decoración vegetal, ángeles, querubines y corazones. Esta cornisa se encontraba totalmente cubierta por una pintura de color dorado brillante. Tras la eliminación de esta capa de purpurina se

---

---

*“...Otro factor importante, que ha tenido consecuencias directas sobre el estado de conservación de la pintura mural, ha sido una serie de intervenciones que desde el final de la guerra civil, en los últimos sesenta años, se han venido realizando a modo de “reparaciones”. La película pictórica, se encontraba afectada en diversas zonas, tanto en los arcos como en los vanos, por repintes de muy baja calidad técnica respecto al original...”*

---

---

localizaron trazas de recubrimiento realizado con pan de plata en la decoración vegetal y apareció la policromía original de los querubines, ángeles y cartelas con el corazón sagrado. Esta moldura, en el lado del muro que da a la calle, también se había visto seriamente afectada por la presencia de humedad, traduciéndose en la pérdida total de un 35% de los elementos vegetales y figurativos que decoraban el friso de la misma, un diez por ciento más se encontraba bastante meteorizado en toda su superficie.

En el presbiterio, también se localizaron todos los problemas antes mencionados, a excepción de las pinturas del luneto del lado derecho del altar que están realizadas al óleo y presentaban un estado de conservación bastante aceptable, sólo tenían una película de naturaleza grasa cubriendo toda su superficie y oscureciéndola, con pérdidas de poca consideración del estrato pictórico, desgastes y alguna grieta superficial.

Una vez valorado y diagnosticado el estado de conservación de las pinturas, se establecieron los principios generales de intervención en las mismas, definiendo unas pautas que marcaron y determinaron la directriz conceptual que debía regir los tratamientos generales.

Los criterios adoptados han perseguido dos finalidades, por un lado: la conservación del bien cultural siguiendo las directrices establecidas en las sucesivas Cartas del Restauo y publicaciones de ICOM, y por otro lado la recuperación de la lectura iconográfica de todos los elementos que conforman el bien cultural.

Además de recuperar las pinturas e intentar darle una unidad arquitectónica a todo el espacio, se ha tenido en cuenta que este inmueble es un edificio de carácter religioso, una capilla, con un alto contenido devocional y que la finalidad última de esta recuperación y puesta en valor era la de continuar con el uso religioso para el que fue construido. Por lo que los factores principales que han condicionado la intervención han sido, por un lado el valor artístico y patrimonial del inmueble y, por otro, el valor devocional y religioso de la capilla. Estas pautas son las que han fijado el grado de compromiso entre las necesidades de conservación del bien cultural y su uso por parte de la comunidad legataria del bien, que es la que debe transmitirlo a futuras generaciones.

En base a esos criterios se han determinado los materiales utilizados durante la intervención, que han sido lo más afines a los originales en cuanto a su composición, garantizan la reversibilidad de los procesos y la diferenciación de estos respecto a los elementos originales. A este respecto, los procedimientos de diferenciación entre lo



Proceso de sentado de color, eliminación de ampollas y reconstitución de la consistencia de la policromía protegiéndola con papel japonés.

existente y lo nuevo se han establecido principalmente en los trabajos de acabado. Las reintegraciones cromáticas de lagunas de pequeño formato que afectaban principalmente a los elementos decorativos de clarooscuro se han realizado a *rigattino* (pequeños rayados o punteados); en



lagunas de mayor tamaño se ha realizado con planos de color uniforme con un criterio cromático de tinta plana. En los elementos reconstruidos y piezas de nueva factura, el criterio diferenciador ha consistido en la realización de una hendidura que señale levemente la zona de contacto entre el original y la reconstrucción. En otros lugares del edificio menos delicados se ha inscrito o grabado la fecha.

Además, en determinados lugares de la superficie pictórica se han dejado pequeños testigos que, previamente consolidados, quedan como reflejo del estado original en el que se han encontrado las pinturas, testigos que se han ubicado en zonas discretas para no interferir la lectura general del conjunto.

Una vez diagnosticados los daños y establecidos los criterios de actuación, se procedió a comenzar el proceso de restauración. Vamos a describir el proceso de trabajo realizado sobre las pinturas, en primer lugar las de la nave y lunetos laterales, posteriormente el ejecutado sobre cúpula, tambor y pechinas del presbiterio. En todos estos elementos, antes de cualquier intervención, se realizó una exhaustiva documentación fotográfica para recoger el estado original y las diversas patologías presentes; toma de documentación que se fue realizando durante todo el proceso de trabajo para dejar constancia material de la

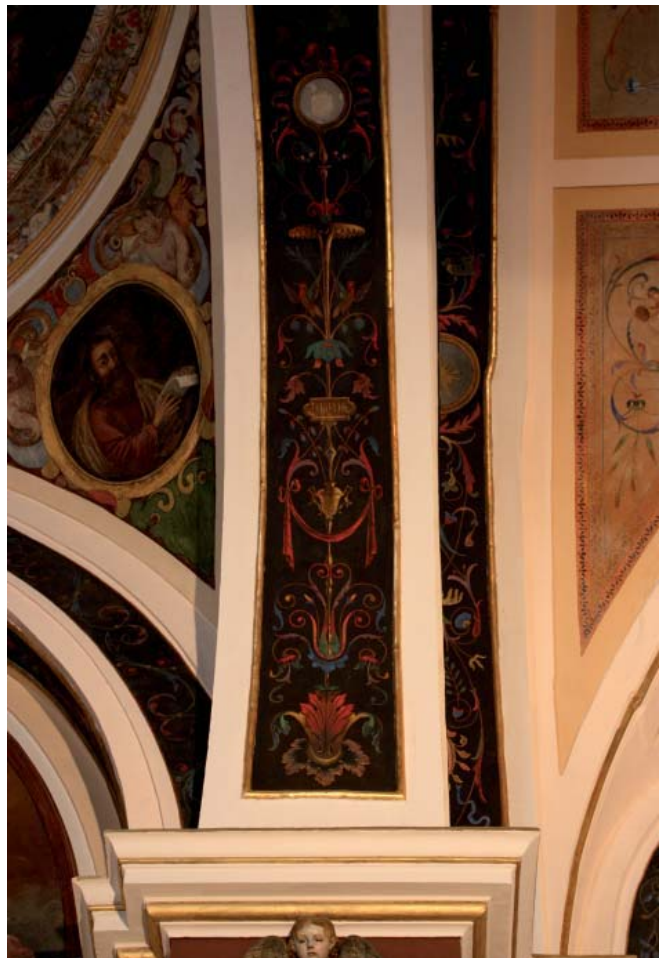
intervención, establecer una comparación entre estado inicial y final, y recogerla en la documentación final como parte del concepto global de la intervención.

La extrema pulverulencia en la que se encontraba toda la película de color obligó a realizar una fijación de urgencia previa a los trabajos de consolidación del soporte. El sentado de color, eliminación de ampollas y reconstitución de la consistencia de la policromía se realizó mediante un pulverizado de una mezcla de agua-alcohol al 50% para romper la tensión superficial, posteriormente se empleó una resina acrílica Acril 33 a muy baja concentración en agua, aplicándola al principio mediante sucesivos pulverizados y después a brocha, protegiendo la policromía con papel japonés aplicado con una ligera presión.

Una vez que la policromía recuperó la consistencia mínima para su manipulación, se acometieron los trabajos de consolidación del soporte. Estos comenzaron con la limpieza de polvo mediante aspirado de las grietas, lagunas y zonas de la arquitectura que enmarca la decoración. En estas zonas también se procedió a la eliminación mecánica de las sucesivas capas de color y repintes que se han venido superponiendo en mantenimientos y reparaciones inadecuadas.



Estado inicial y final de las pinturas murales en el arco que delimita el presbiterio de la nave principal.





Para la consolidación de los distintos estratos decohesionados y de las grietas se procedió al inyectado de dos tipos de mortero dependiendo de la extensión de las zonas a tratar. En las grietas y abombamientos de menor tamaño, se utilizó un mortero específico de inyectado tipo PLM-A aglutinado en agua con una baja proporción de Acril 33 en la mezcla. Para las zonas de mayor tamaño, se optó por la utilización de un mortero compuesto por cal hidráulica y un árido lavado de baja granulometría en una proporción de 1/3. Las zonas a tratar fueron abundantemente humectadas previamente a los inyectados.

Los abombamientos más superficiales, que afectaban a la última capa del soporte, hacían necesario una protección previa antes de su manipulación, para ello se aplicó una capa de papel japonés adherido con Paraloid B72 disuelto al 5% en Acetona aplicándose dos capas de gasa de algodón con la misma resina. Estas capas de protección permitieron la manipulación de la capa de soporte con la garantía suficiente, después se eliminaron las deformaciones y los depósitos de polvo bajo el soporte para, posteriormente, pegar la capa pictórica al soporte utilizando PLM-A aplicando presión mediante apuntalados.

Terminados los trabajos de consolidación de los elementos interiores del soporte, se cerraron todas las grietas, lagunas y pérdidas del mismo utilizando para ello mortero PLM-A, tal y como se ha descrito anteriormente. En las zonas en las que la superficie de la bóveda no quedaba en el mismo plano debido a asientos o movimientos,

el sellado se realizó en bisel para minimizar el impacto visual del salto, en la medida de lo posible. El enrasado de las lagunas y grietas se realizó con lijas de grano muy fino procurando que los estucados quedaran lo más uniformes posible.

Una vez terminada la consolidación de los diversos estratos, se procedió a la limpieza mecánica de la policromía, que se llevó a cabo mediante el frotado suave toda la superficie con esponja Wishab y gomas de borrar blandas no grasas.

En toda la superficie de las bóvedas y cúpulas existían y existen multitud de repintes que afectaban directamente a la policromía. Estos repintes, de muy mala calidad artística y tosca ejecución, tenían una naturaleza muy similar a la policromía original, por lo que su eliminación era muy difícil sin dañar la pintura base. La opción menos agresiva consistió en realizar un suave desgaste mecánico de estos repintes y proceder a la mejora de los mismos durante el proceso de reintegración.

Finalmente, se realizó la reintegración cromática de lagunas y grietas, que fue realizada con medio acuoso, bien con acuarela en los *rigattinos* o con un temple acrílico con una mezcla de Acril 33 a baja concentración y pigmentos de origen inorgánico en los fondos y tintas planas. También se utilizaron de manera puntual lápices acuarelables y colores al pastel para ajustes finales de color. En los criterios de reintegración, se diferenciaron entre las zonas de clarooscuro y las de volumen o carnaduras, en estas últimas se optó por un fino *rigattino* que reproducía adecuadamente la sensación de volumen. En cambio, en los planos de color uniforme se aplicaron tintas planas que completaban los elementos sencillos.

---

*“...En toda la superficie de las bóvedas y cúpulas existían y existen multitud de repintes que afectaban directamente a la policromía. Estos repintes, de muy mala calidad artística y tosca ejecución, tenían una naturaleza muy similar a la policromía original, por lo que su eliminación era muy difícil sin dañar la pintura base. La opción menos agresiva consistió en realizar un suave desgaste mecánico de estos repintes y proceder a la mejora de los mismos durante el proceso de reintegración...”*

---



JUAN CARLOS FERNÁNDEZ LÓPEZ

Los procesos seguidos en la restauración de las pinturas murales han sido: fijación del sustrato, consolidación del soporte, limpieza de superficies y elementos, estucado, eliminación y repaso de repintes, reintegración cromática de lagunas y grietas, dorados, entonado, fijación y protección final.



Proceso de limpieza del pan de oro en el pinjante central, con el estucado y reposición de las partes perdidas.



La reintegración de los dorados se hizo con dos criterios, en función de la extensión de las pérdidas: en las lagunas pequeñas se reintegró con pigmentos específicos a base de mica. En las lagunas de mayor extensión y en las piezas nuevas se realizó un dorado al mixtión con pan de oro de 18 quilates que una, vez seco y peinado, se patinó con acuarela para entonarlo con el original.



Detalle de la policromía aparecida en uno de los querubines del friso de la nave tras su limpieza y eliminación de la capa de purpurina que lo recubría.

Los elementos dorados presentes en el inmueble, pinjantes (piñas doradas central y del presbiterio), molduras en arcos y vanos, por sus características, tenían una problemática propia. En primer lugar, se procedió a la fijación de los dorados mediante la inyección previa de agua-alcohol al 50% para potenciar la penetrabilidad de los inyectados, estos fueron de resina acrílica Acril 33, disuelta al 5% en agua destilada. El sentado del pan de oro se realizó mediante la aplicación de suave presión controlada. En segundo lugar, los dorados originales necesitaron una suave limpieza con detergente neutro aniónico disuelto al 3% en alcohol para eliminar la capa de suciedad que restaba brillo al oro. En tercer lugar, fue necesario eliminar todos los repintes con una mezcla de amoníaco puro y alcohol en una proporción variable de un 5 a un 10%, una

mezcla que fue aplicada por medio de impacos de algodón. Los restos de repintes, de considerable grosor, se eliminaron mecánicamente mediante el uso de escalpelos de hueso.

Los elementos que presentaban abundantes pérdidas necesitaron distintas soluciones. Las volutas desaparecidas en la piña del pinjante, se reconstruyeron con escayola sustentada sobre un armazón de fibra de vidrio con varillas sujetas mediante una resina epoxi de dos componentes. Las piezas de molduras en los arcos, que eran piezas de madera dorada, fueron eliminadas debido a su deficiente estado de conservación y a su diferente naturaleza material respecto a los elementos originales. Estas molduras se reintegraron mediante la creación de nuevas piezas específicas para cada arco. Estas nuevas piezas se hicieron de escayola mediante la creación de moldes de silicona obtenidos a partir de los originales. Las nuevas piezas fueron colocadas en las lagunas con un adhesivo específico, reforzadas con pequeñas espigas de fibra de vidrio, finalmente fueron repasadas con escayola y afinada su superficie con lijas de grano muy fino. Las pequeñas lagunas en el dorado, se estucaron con mortero PLM-A y se repasaron igualmente.

Terminados los trabajos en el soporte, se entonaron las piezas nuevas con acuarela reproduciendo el tono de bol existente en las piezas originales. Este entonado se realizó también en las pérdidas de policromía diseminadas por toda la superficie dorada. A la hora de reintegrar los dorados, se optó por dos criterios en función de la





Pruebas de entonado cromático en la cornisa. Ante la imposibilidad de determinar la policromía original que poseía el friso y de volver a recubrir toda la superficie vegetal con pan de plata, se determinó que el entonado final de los elementos de la cornisa fuera realizado por una pintura a base de silicato, a excepción de los elementos figurativos (querubines, serafines, corazones..) que tienen una policromía propia y reconocible, ésta fue recuperada mediante una reintegración cromática con acuarela.



Proceso de reintegración cromática de las cartelas con corazones sangrantes en el friso de la línea de imposta. En esta fotografía aún falta la entonación, en un color más oscuro, del filete que delimita la cartela.

extensión de las lagunas: en las lagunas pequeñas se reintegró con pigmentos específicos a base de mica de la marca comercial Iriodín, aglutinados en barniz de retoque con el que se controló el brillo. En lagunas de mayor extensión, sobre todo en piezas de nueva colocación, se realizó un dorado al mixtión realizado con pan de oro de 18 quilates, una vez seco y peinado el dorado, éste se patinó con acuarela para entonarlo con el original.

A lo largo de toda la línea de imposta, con decoración vegetal y querubines, que recorre la Capilla, se realizaron los mismos procesos de consolidación y reconstrucción anteriormente descritos. En las zonas donde se había perdido por completo la decoración vegetal del friso y los elementos figurativos como ángeles, querubines y cartelas, se restituyeron mediante la creación de nuevas piezas. Todos esos elementos se crearon a partir de mol-

des de silicona obtenidos a partir de las piezas originales existentes en otros puntos de la Capilla. Dada la excesiva fragilidad de los elementos vegetales y para evitar dotar de excesivo peso a las nuevas piezas, éstas se realizaron con resina de poliéster armada con pequeños fragmentos de manta de fibra de vidrio. Una vez obtenidas las piezas fueron trabajadas mecánicamente y preparadas con imprimación acrílica, lo que garantizó la adhesión de la pintura de acabado. Las piezas de nueva factura fueron colocadas con pernos de acero inoxidable específicos para trabajos en escayola, una fijación que se reforzó con resina epoxi de dos componentes. Las zonas de contacto entre ellas mismas y al original se selló con pasta epoxi de dos componentes, posteriormente imprimadas.

En los extremos de la línea de imposta, situados en la entrada a la Capilla junto a la cúpula gótica, al realizar la limpieza química de la purpurina que la cubría aparecieron, en zonas muy puntuales, pequeños fragmentos originales donde se conserva un tosco marmoreado en tonos azules y rojizos, preexistencias que se han dejado a la vista como testigos de una posible policromía original.

---



---

*“...A la hora de reintegrar los dorados, se optó por dos criterios en función de la extensión de las lagunas: en las lagunas pequeñas se reintegró con pigmentos específicos a base de mica de la marca comercial Iriodín, aglutinados en barniz de retoque con el que se controló el brillo. En lagunas de mayor extensión, sobre todo en piezas de nueva colocación, se realizó un dorado al mixtión realizado con pan de oro de 18 quilates, una vez seco y peinado el dorado, éste se patinó con acuarela para entonarlo con el original...”*

---



---

El ornamento vegetal de toda esta cornisa estaba recubierto, originalmente, con pan de plata, recubrimiento del que apenas quedaban restos. Ante la imposibilidad de determinar la policromía original que poseía la línea de imposta y de volver a recubrir toda la superficie vegetal con pan de plata, se determinó que el entonado final de los diversos elementos de la cornisa fuera realizado por una pintura específica a base de silicato, quedando fuera de este entonado los elementos figurativos que tienen una policromía propia (ángeles, querubines, corazones..) cuya policromía fue recuperada mediante una reintegración cromática con acuarela.



Luneto del lado derecho del presbiterio con las figuras orantes de San Fernando y San Amador. En la foto superior el estado en el que se encontraba antes de iniciar su restauración. En la foto inferior el luneto una vez restaurado. La vidriera de esta ventana ha sido realizada en alabastro aragonés en los talleres de San Juan de Mozarrifar (Zaragoza) y es una donación a la Capilla de Santiago Quesada.



Testigo de limpieza en la figura orante de San Amador.

En el luneto de la zona derecha del presbiterio se sitúan las dos figuras orantes de San Fernando y San Amador, ambas de una extraordinaria calidad y, probablemente, pertenecientes al programa iconográfico original de la Capilla, están realizadas al óleo y, al haber estado menos expuestas a la humedad, presentaban un estado de conservación aceptable sin que hayan necesitado un proceso de fijación. Fue necesaria sólo una limpieza química de la superficie pictórica, levemente afectada por una capa de naturaleza grasa producida posiblemente por el humo de cirios y velas; esta capa fue eliminada con un detergente neutro aniónico disuelto en alcohol al 3%. Tras esta operación se procedió a un leve estucado y reintegración a *rigattino* con acuarela y lápices acuarelables.

En el luneto de la pared izquierda del presbiterio se encuentran dos escenas con San José y Santa Marta. A diferencia de las pinturas descritas en el párrafo anterior, estas escenas es posible que no formaran parte del programa iconográfico original y que se traten de adiciones posteriores. Son dos figuras sobre soportes en lienzos de tela que, probablemente, fueron colocados en ese lugar ante la desaparición de las pinturas murales originales, debido a la entrada de agua y presencia de humedad. La calidad de las pinturas de ambos lienzos es notable, encontrándose en un regular estado de conservación. Son las únicas pinturas que no han podido ser objeto de restauración en la reciente intervención al tratarse de bienes muebles. Sin embargo, sería interesante acometerla aunque se limitara a una pequeña limpieza y resanado puntual de las

roturas de los lienzos. Con esa pequeña restauración todo el programa iconográfico del presbiterio estaría en las mismas condiciones de conservación.

La policromía de los arcos torales del presbiterio en sus caras interiores, recibió una limpieza específica con Tolueno en primera instancia y un detergente neutro aniónico disuelto en alcohol etílico para eliminar posibles pasmos producidos por la densa capa de resina acrílica que la cubría, a posteriori se procedió a los trabajos de sentado del color, estucado y reintegración cromática.

Conectando la planta cuadrada del presbiterio con la circular de la cúpula surgen unas pechinas decoradas en su parte central con imágenes de los cuatro evangelistas:



Estas figuras se encontraban, al inicio de la obra, completamente ennegrecidas y rodeadas de un repinte de pintura industrial de color marrón con diferentes irregularidades que dejaban intuir una decoración subyacente. Se resolvió eliminar este repinte apareciendo debajo una policromía de gran calidad, delicada y sutil, con una decoración floral exuberante, en cuyo interior aparecieron unos ángeles con alas rojas que sostienen los tondos de los evangelistas.

Sobre las pechinas se eleva el tambor de la cúpula. Este elemento también se encontraba repintado con pintura industrial que ocultaba la policromía original. Al realizar las correspondientes catas apareció una magnífica decoración floral y vegetal en perfecto estado, en concordancia con la que había aparecido en las pechinas. Debido a su buen estado de conservación se decidió recuperar toda la policromía original, reintegrando las posibles faltas y lagunas para su facilitar su lectura unitaria. En un lado poco visible se dejó un testigo del estado en el que se encontró el tambor antes de la actual intervención.

La bóveda del presbiterio tiene forma semiesférica y está dividida en seis partes dentro de cada una de ellas se encuentra una escena diferente. El programa iconográfico, probablemente original, consiste en la Santísima Trinidad, situada sobre el altar, rodeada en el resto de las secciones de una corte celestial tocando diferentes tipos de instrumentos con un cielo de fondo en tonos ocres amarillentos.

Las escenas se encuentran rodeadas por cartelas definidas por una orla o marco decorativo de perfil mixtilíneo con motivos vegetales y arquitectónicos. La arquitectura dibujada de toda la cúpula, con las orlas y mar-

---

---

*“...Sobre las pechinas se eleva el tambor de la cúpula. Este elemento también se encontraba repintado con pintura industrial que ocultaba la policromía original. Al realizar las correspondientes catas apareció una magnífica decoración floral y vegetal en perfecto estado, en concordancia con la que había aparecido en las pechinas. Debido a su buen estado de conservación se decidió recuperar toda la policromía original, reintegrando las posibles faltas y lagunas para su facilitar su lectura unitaria...”*

---

---

cos dorados, sugiere una serie de ventanas y claraboyas por donde se asoman los grupos de querubines y aparecen la corte celestial y la Trinidad; el fondo amarillo del cielo en todas las escenas se justifica si entendemos el pinjante como un sol que irradia la luz hacia los diferentes gajos de la cúpula. La concepción de las escenas, con su-



Proceso de eliminación de repintes en las pechinas del presbiterio. Los tondos de los evangelistas, así como todo el tambor de la cúpula, estaban cubiertos con una espesa capa de pintura industrial. Al eliminarla se descubrió una magnífica decoración floral y vegetal que se ha restaurado y recuperado.

perposición de temas vegetales, volutas, querubines con alas rojas..., intentando dar profundidad y romper los límites, es típicamente barroca. En su origen la pintura de esta cúpula debió tener bastante más volumen y profundidad de la que ahora observamos. Lamentablemente los sucesivos repintes, realizados a lo largo del tiempo, han aplanado el conjunto de las escenas.

Todas las orlas, así como las líneas de separación entre las seis partes, se encontraban tapadas y repintadas por una franja de color negro de pintura acrílica. Al eliminarlas, se descubrió que estaban inicialmente doradas y decoradas con gran minuciosidad. También todas las figuras y querubines estaban recercados de negro lo que hacía que la percepción del conjunto de la cúpula fuera muy oscura y apagada.

El fondo de cada gajo de la bóveda, fuera de la orla de las escenas, es de color azul y originalmente estaba pintado al temple. Las escenas de los coros y de la Trinidad están pintadas al óleo, con diferentes niveles de calidad, ya que los repintes de las escenas también han sido muy intensos. Sin embargo hay varias figuras y escenas de buena ejecución, que por su aceptable conservación no han sido excesivamente alteradas a lo largo del tiempo.

La restauración de las pinturas de la cúpula se comenzó con una limpieza suave y mecánica, mediante cepillos de cerdas suaves, sin ejercer presión sobre la obra,

eliminando polvo, detritus y sustancias depositadas en la superficie de la obra de diferentes orígenes. En esta fase inicial de limpieza se retiraron aquellas sustancias (excrementos o depósitos de suciedad) que se encontraban adheridas a la superficie mediante rascado minucioso con bisturí. Se hizo aspirando el polvo y las sustancias adheridas para evitar el depósito de estas partículas en suspensión.

Posteriormente, se consolidaron los estratos a los que esta fijada la policromía y que tenían zonas de abolsado, craquelado o perdidas en sí. Se procedió a la limpieza del interior de las zonas a consolidar mediante inyecciones de agua y alcohol al 50%. Después se realizó la consolidación-fijación con Paraloid B72 al 3%-5%, disuelto en un disolvente de baja toxicidad. Se eliminaron los excesos de este adhesivo-consolidante para no saturar los poros de la pintura mural, evitando en todo momento la posible aparición de brillos que falsearan la lectura de la obra. En las zonas necesarias se procedió al sellado de grietas, dejándolas ligeramente rehundidas para dejar constancia en todo momento del paso del tiempo sobre la superficie pictórica.

Como se ha descrito, los repintes eran muy abundantes, de diferente alcance según las zonas, encontrándose determinadas pinturas completamente repintadas en los puntos donde más deterioro ha existido a lo largo del



JUAN CARLOS FERNÁNDEZ LÓPEZ

Proceso de restauración de la cúpula del presbiterio. Todas las figuras y arquitectura de la cúpula se encontraban repintadas por franjas de color negro de pintura acrílica que se suprimieron por completo. Al quitarlas se descubrió que estaban inicialmente doradas y decoradas con una gran minuciosidad.





Aspecto de la orla de una de las escenas de la cúpula, tal y como se encontró antes del inicio de los trabajos de restauración. Bajo la capa de pintura se adivina la decoración original. En las zonas de las carnaduras de las caras, extremidades, etc., se observan numerosos repintes que habían virado a un color violáceo.

tiempo. Las figuras de la escena de la Trinidad, por ejemplo, se encuentran completamente repintadas, como demuestra su ejecución y aspecto, bastante más tosco que el resto de figuras del coro celestial. En el resto de las escenas, el apoyo de algunas figuras también está repintado de manera muy tosca, simulando nubes y un cielo mal dibujado, sobre lo que en realidad era originalmente una superficie rocosa en la que se apoyaban las figuras, tal y como podemos observar en las dos escenas donde no existen estos repintes. La posibilidad que al retirar estos repintes se pudieran encontrar escasos restos de las pinturas originales, que estuvieran muy deterioradas o que se dañaran aún más, llevó a la decisión de mantenerlos, matizándolos y eliminando sólo aquellas partes que podían distorsionar una lectura clara del conjunto.

El resto de los abundantes repintes que había se consideró oportuno retirarlos al ser dibujos que no tenían valor estético o documental, se encontraban en pésimo estado de conservación o distorsionaban la lectura cromática y figurativa de la obra original. Para ello, se realizó un estudio por figuras independientes y conocer el alcance que presentaban estos repintes. La mayoría de ellos eran gruesas líneas negras de aspecto oleoso que ocultaban los límites de las figuras recercándolas, falseando y ocultando sus formas. Había también una gran cantidad de repintes (de colores violáceos) en las zonas de los rostros y extremidades de las figuras que conforman las diversas escenas. Se eliminaron todos aquellos repintes que ocultaban formas y límites de las figuras integrando aquellos cuya eliminación podía perjudicar el original.

Para la reintegración cromática se utilizó acuarela por su reversibilidad y porque no se alteran los colores con facilidad. Los criterios básicos que se siguieron fueron similares a los empleados en la bóveda principal ciñéndose a pérdidas o lagunas existentes, con procedimientos y materiales inocuos y reversibles. En la reintegración se delimitaron formas y colores mediante tintas planas procurando, en todo momento, que estas fueran de bajo tono y pudieran diferenciarse del original a una distancia cercana, de esta forma se diferenciaba la intervención realizada de la policromía original. Al eliminar las franjas negras repintadas se descubrió que todas las cenefas y cartelas se encontraban originalmente recubiertas de pan de oro, por lo que se procedió a dorar y reintegrar toda la arquitectura de los marcos, orlas y volutas, con todos sus detalles originales, en pan de oro de 18 quilates que, una vez seco y peinado, se patinó con acuarela para entonarlo.



En la imagen superior, aspecto que tenía antes de su restauración una de las escenas de luz por donde asoman querubines. Los abundantes repintes habían ocultado por completo sus alas, confundiéndonos con el fondo y haciéndonos parecer niños decapitados. En la foto inferior, la cartela en proceso de restauración, antes de finalizar la reintegración del fondo. En este estado, ya se han eliminado los repintes, se han recuperado los dorados y se han reintegrado las lagunas y pérdidas con *rigattino* recuperando la legibilidad de los ángeles al recuperar sus alas azules y rojas

Por último, se realizó una protección final para evitar ataques ulteriores como; depósitos de suciedad superficial, alteraciones causadas por la radiación ultravioleta, etc. Se tuvo en cuenta, a la hora de realizar este último paso, no alterar el aspecto original de la obra, evitando la saturación y no aportarle brillos innecesarios que distorsionaran la lectura final. Los materiales que se utilizaron en este proceso fueron Paraloid B72 en una concentración de un 3-5%, diluida en un disolvente atóxico o de baja toxicidad. Finalmente, todos los elementos intervenidos recibieron, a modo de protección final, un pulverizado de resina acrílica disuelta al 5% en disolvente orgánico, Tolueno, que prolongará su conservación a lo largo del tiempo.

La bóveda gótica de la capilla de ingreso estaba muy deteriorada con una serie de patologías muy graves, entre las destacaban grietas estructurales, hundimientos y colapsos parciales, pérdidas de elementos de decoración, escorrentías, manchas de humedades, suciedad, lagunas y pérdidas de enlucido y pérdidas de enfoscado. Además había añadidos en nervaduras, plementería y elementos de decoración, así como varios repintes de tipo industrial, tan denso y en tal cantidad, que ocultaban todas estas patologías.

Tras realizar una serie de catas, se estudió el estado subyacente de los elementos de la bóveda y se confirmó que se trataba de una bóveda encamonada, es decir, que no era de piedra sino que sus nervios principales eran de yeso negro, con lo que no están trabajando transmitiendo esfuerzos. La plementería entre los nervios es una rosca de ladrillo macizo revestida con yeso. La terminación original de esta plementería tenía unas pequeñas incisiones o marcas imitando sillares de piedra, se trataba de unas líneas muy sutiles y delicadas dibujadas en un color gris oscuro.

Toda la plementería de la bóveda estaba, al igual que los nervios, en muy mal estado, se encontraba recubierta con yesos de un grosor tan considerable que ocultaban todos los daños que tenía. La parte de la bóveda que lindaba con la iglesia de Santa Marta estaba en un lamentable estado de conservación, peligrando su estabilidad debido al hundimiento, grietas y desprendimientos parciales que tenía, fue necesario apuntalarla para consolidarla y reforzarla posteriormente. La abundancia de añadidos fue eliminada mecánicamente teniendo especial cuidado de no provocar más daños. Se limpió el interior de las grietas, se cosieron a los nervios mediante varillas de fibra de vidrio y se rellenaron utilizando materiales que aligeraran el peso.



Estado en el que se encontró la bóveda gótica al eliminar la espesa capa de pintura y yeso que la recubría. Como el resto de las bóvedas de la Capilla, se trata de una bóveda encamonada, es decir, no es portante, ni de piedra o sillares, sino que sus nervios principales son de yeso negro y su plementería una rosca de ladrillo macizo recubierto con yeso y forrado en el trasdós con escayola y un armazón de madera. Como se observa se encontraba en un pésimo estado de conservación.

Una vez eliminados los yesos de revestimiento se comprobó que la capa original de terminación de la bóveda estaba completamente perdida, por lo que se decidió aplicarle un enjalbegado de cal tras protegerlo previamente con Paraloid B72. Este enjalbegado se aplicó integrándolo cromáticamente con el original al igualarlo con los paños de plementería que presentaban mejor estado de conservación y donde las marcas que imitaban los sillares eran de mayor legibilidad. Estas líneas se tomaron como modelo para trasladarlas al resto de los paños de la plementería de forma que la lectura de la bóveda fuera unitaria.



Detalle de la decoración de la bóveda gótica. La eliminación de la gruesa capa de pintura permitió que aparecieran detalles y dibujos que no eran posibles apreciar correctamente. La policromía original se encuentra completamente perdida, a excepción de algunas cabezas, muy puntuales, que aún conservan restos en ojos y comisuras de los labios.



En todos los nervios, así como en querubines y florones existentes en los encuentros, se procedió a una limpieza de suciedad superficial, a la eliminación mecánica de elementos yesos, repintes y añadidos, y después se realizó el afianzamiento, reforzado y rejuntado de las grietas. Posteriormente se recuperaron los volúmenes principales tanto de nervios como de elementos decorativos para que la lectura final fuera global y no fragmentaria. Las reintegraciones volumétricas se hicieron mediante PLM, mortero sintético, con primal AC-33, previamente se limpió toda la zona, se inyectó agua y alcohol para una mejor penetración de este mortero, teniendo cuidado de aportar excesos de humedad durante el proceso. Finalmente, todas estas zonas fueron entonadas cromáticamente y se aplicó una protección final con Paraloid B72 a baja concentración, evitando brillos y con ello una incorrecta lectura estética.

En el resto de las intervenciones realizadas en el edificio de la Capilla de Jesús, descritas con detalle en números anteriores de esta revista, hemos utilizado los procedimientos que la tecnología actual pone a nuestra disposición pero siempre al servicio de los materiales originales, de las maneras constructivas del edificio, nunca como un remedio impuesto, ni como un fin en sí mismos, sino como un complemento que mejora la resistencia de las fábricas, no altera su funcionamiento y permite que tengan sus propios grados de libertad.

La innovación que hemos aplicado en esta restauración ha consistido, no sólo en la manera de emplear las nuevas tecnologías disponibles sino, sobre todo, en utilizar soluciones tradicionales de una forma diferente orientadas a volver a poner en valor lo presente en el edificio. Con este enfoque hemos conseguido que la intervención sea sostenible, ya que, al mantener los materiales existentes, hemos garantizado un mejor aprovechamiento de los recursos, generado menos cantidad de residuos y realizado el mínimo consumo energético, es decir, al complementar las técnicas presentes en el inmueble, no hemos consumido nuevas materias, hemos ahorramos en el ciclo productivo de los mismos y, por tanto, reducimos la producción de CO<sup>2</sup>. El rigor y el método en la aplicación de los principios y criterios generales que asumimos desde el principio han sido las claves de la sostenibilidad de la operación. Toda la intervención está detalladamente documentada en el apartado “Martos” dentro de “Rehabilitaciones” de la página [www.santiagoquesada.com](http://www.santiagoquesada.com)

Junto a la necesaria introducción de nuevos materiales, hemos seguido una actitud que ha intentado mantener los elementos que evocan el paso del tiempo, dejar que se expresen con su propia lógica: conservar antiguas tejas árabes, las maderas viejas deformadas, las grietas existentes que, una vez consolidadas, han quedado como cicatrices en el edificio consecuencia del transcurrir de una vida.



Fachada de la Capilla de Jesús. En esta restauración, hemos mantenido aspectos que evocan el paso del tiempo, conservando las grietas existentes que han quedado como cicatrices en el edificio consecuencia del transcurrir del tiempo. Se ha dejado visible el desnivel de la cornisa exterior del presbiterio, que alcanza los 20 cms. entre sus dos extremos de la plaza de la Constitución. En definitiva, hemos asumido una “imperfección inteligente” que ha buscado recuperar, mantener los antiguos materiales y las pequeñas cosas que evocan el paso del tiempo, considerándolo como un material de construcción más, que tiene y debe ser visible.

Por ello, hemos mantenido visible el desnivel de la cornisa exterior del presbiterio que alcanza los 20 cms. entre sus dos extremos de la plaza de la Constitución, también se aprecia el desplome de todo el presbiterio en el muro de la calle San Pedro y en las pilastras del altar mayor que están inclinadas... En definitiva, hemos asumido una “imperfección inteligente” que ha buscado recuperar y conservar las pequeñas cosas que recuerdan el paso de los años. Hemos considerado el tiempo como un material de construcción más, que tiene y debe ser visible.



Aspecto del zunchado de los muros con maderas de viga laminada anclada con varillas de acero inoxidable. Este atado en las cabezas de los muros sigue permitiendo flexibilidad a sus fábricas para que puedan adaptarse a futuros movimientos sin rigidizarlas en exceso, evitando su posible rotura en los puntos más débiles.

En la cubierta optamos por reparar puntualmente los deterioros parciales de las vigas de madera con tecnología de sistema Beta, sustituyendo sólo aquellas maderas cuya reparación era más costosa que su reemplazo. Con este criterio, además de conservar la forma de construir de hace tres siglos, evitamos consumir nuevas maderas o acero, en el hipotético caso que hubiéramos proyectado la conocida estructura metálica en sustitución de las maderas.

Para evitar lo ocurrido en la basílica de Asís, que colapsó y se hundió en el terremoto de 1997 por tener sus muros zunchados con una estructura de hormigón,<sup>4</sup> las cabezas de los muros de la Capilla de Jesús en Martos se han zunchado con vigas de madera laminada ancladas con

---

*“...las cabezas de los muros de la Capilla de Jesús en Martos se han zunchado con vigas de madera laminada ancladas con varillas de acero inoxidable y mortero de cal...”*

---

varillas de acero inoxidable y mortero de cal. Una solución que sujeta las fábricas pero les deja el grado de libertad suficiente para que puedan adaptarse a futuros movimientos sin llegar a romper por haberlas rigidizado en exceso.

Durante la intervención en las cubiertas hemos verificado la exactitud en las proporciones de la armadura de par y nudillo respecto a lo prescrito en los tratados del siglo XVI de carpintería “de lo blanco”. Por la forma en la que están construidos los encuentros de los nudillos con los pares principales, (más simples y menos elaborados que los de las armaduras mudéjares) sabemos que se trata de una armadura “a la europea”, una variante de las armaduras de tradición hispanomusulmana presentes en otras cubiertas de palacios, conventos o iglesias.



Replanteo y comienzo de la restauración de la armadura de madera del presbiterio.



Montaje en seco de la armadura sobre los nuevos estribos y antes de la colocación de los nuevos pares de madera y del pendolón como pieza de encuentro de las limas de esquina.





Reconstrucción en seco del almizate original. Se observan las piezas completamente desaparecidas debido a la pudrición de la madera por la entrada de agua a través de la veleta. Este fue uno de los puntos origen de las numerosas patologías que sufrió la iglesia: el punto de anclaje de la veleta con su apoyo estaba sellado con plomo, debido a los fuertes movimientos que sufre este elemento metálico, el sellado se perdió, y comenzó a entrar agua de lluvia por ese punto. El agua y la humedad pudrieron la cabeza de las limas, posteriormente una parte del almizate, después los estribos y más tarde las cabezas de los cuadriles. Al fallar el almizate y los cuadriles, el mecanismo estático de la cubierta de madera dejó de funcionar correctamente comenzando a transmitir esfuerzos no deseados a los muros, que comenzaron a abrirse por arriba. Desde abajo, los muros también se abrían debido a los fallos de apoyo en la cimentación... La consecuencia: el colapso de toda la cubierta en el verano de 2008.

En la cubrición de las armaduras también hemos huido de materiales asfálticos o de hormigón, descartados por su irreversibilidad, su elevado peso y su incompatibilidad con lo existente. Para elaborar la tablazón de apoyo de las tejas hemos utilizado el sistema tradicional de cañizo, perfectamente compatible con la armadura de madera ya que permite su movimiento y la correcta transpiración y ventilación. Sobre esa tablazón hemos dispuesto un tejido impermeable y transpirable que aporta la definitiva garantía de impermeabilización de la cubierta. Esta actitud conlleva asumir un grado de sencillez y humildad tecnológica en el que los componentes del proceso constructivo tienen la menor manipulación posible a lo largo de su ciclo. La actuación en la cubierta es innovadora ya que integra el concepto tradicional de cubierta inclinada, flexible e impermeable con nuevas técnicas y materiales, consintiendo el movimiento estacional de la madera, la transpiración del edificio y la ventilación integrada de toda la cubierta.

Se ha eliminado la antigua espadaña existente sobre la portada, en primer lugar por los materiales fuera de contexto que tenía, ya que se trataba de un elemento de ladrillo visto que no era coherente con el resto de materiales externos de la capilla. En segundo lugar por su mala calidad técnica y de ejecución ya que, en realidad, se trataba de un refuerzo realizado en la década de los cuarenta del pasado siglo para aguantar los estribos de la cubierta que estaban rotos en ese punto. Pero además de los motivos antes mencionados, se eliminó porque era un elemento de contaminación visual que alteraba la percepción de la composición original de la portada principal de la capilla, al enfatizar en exceso el eje de simetría de la misma y llevarlo hasta el tejado. La espadaña se ha sustituido por una nueva, construida en madera de iroko, donde se han reubicado la cruz y la campana dedicada a Nuestro Padre Jesús Nazareno en el año 1941.

La compatibilidad de materiales apuntada más arriba, es otro de los factores que han hecho sostenible esta intervención. En esta obra, por ejemplo, el uso del cemento ha estado vetado, ya que es conocida la agresión que produce a largo plazo en las piedras, se han utilizado sólo morteros de cal con diferentes dosificaciones según el lugar de aplicación.

Al igual que nuestra epidermis o nuestra ropa, los edificios deben transpirar a través de la piel de sus cerramientos, por lo que hemos huido de materiales plásticos, utilizando revestimientos que permitan el paso del aire, pero no del agua, haciendo transpirar sus muros y eliminando algunas de las patologías más incómodas y



Montaje definitivo de la armadura de madera sobre la cúpula del presbiterio. Se puede observar el nuevo almizate que incluye la única pieza que se ha podido reutilizar de todas las originales. El palo de madera que asoma por la parte alta de la cúpula es el armazón del pinjante central de la cúpula.





Aspecto de todas las armaduras de la Capilla, una vez resanadas y restauradas. El encuentro de las limas incorpora la nueva pieza del pendolón, elemento que no existía (o no se encontró) en las originales y que se creyó conveniente introducir para darle más robustez a la estructura. Todas las piezas nuevas fueron marcadas con la fecha de su colocación.

dañinas de un edificio, como son las humedades de capilaridad, condensación o filtración. Por ello, la intervención tiene la voluntad de dotarla de la máxima ventilación natural y transpirabilidad.

Frente al uso indiscriminado de climas artificiales, el método más efectivo para combatirlos es la ventilación natural continuada, con la que se consigue el máximo de bienestar y confort. La forma con la que obtenemos esa ventilación (sin pérdidas energéticas) es mediante corrientes de aire, bajo el suelo y en las zonas altas de la iglesia, de manera que no incomoden a los fieles y se ventile adecuadamente tanto el ambiente como los muros. Las cruces dispuestas a lo largo de la superficie del suelo de la Capilla son rejillas de ventilación de la cámara sanitaria inferior.

Nuestra intervención ha intentado ser discreta, intentando que se integre de manera natural con el edificio heredado, una posición que pretende alejarse del genio-autor-artista, de raíces modernas e ilustradas, para transferir la autoría al propio edificio donde historia, arte y arquitectura se funden en una sola unidad. Esta actitud de discreción no supone una renuncia a la arquitectura contemporánea sino que tiene que ver con la forma de entender la relación entre la arquitectura existente y la nueva arquitectura.

Hemos desarrollado un método proyectual y de obra basado en el trabajo paciente, en el conocimiento y en la documentación, con el deseo de prolongar algo más



FERNANDO ALDA

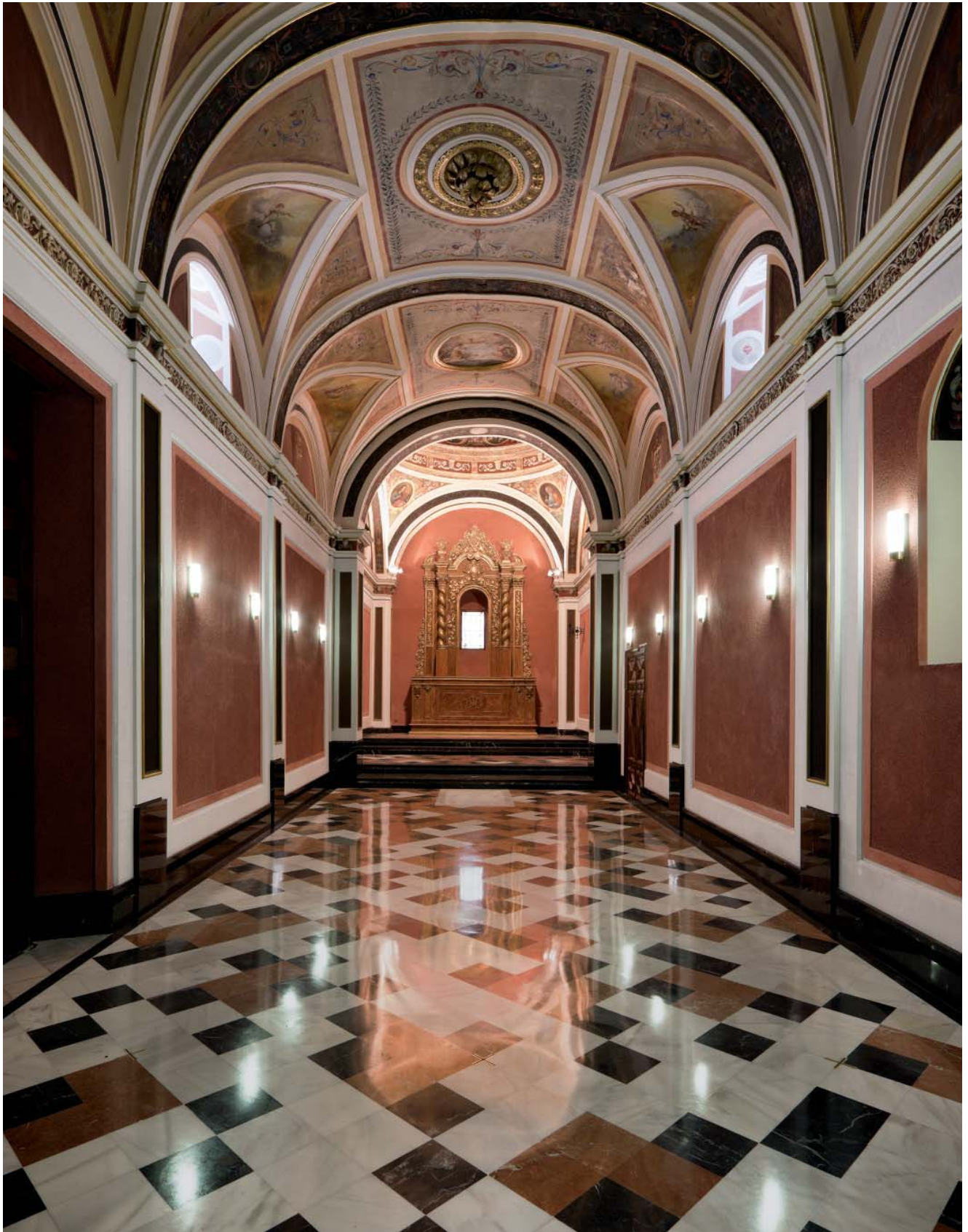
Detalle del pavimento. La lápida de la familia Escovedo, que aún permanece sepultada en la cripta, ha sido restaurada y repuesta en su lugar original. El suelo que había en la Capilla era de terrazo de grano grueso de muy mala calidad, había sustituido al original de mármol blanco y negro. Algunas de estas baldosas originales aparecieron al levantarlo y se han vuelto a poner en la zona de la puerta principal de la Capilla. El resto del suelo de la Capilla comienza con el color blanco de la capilla gótica y se va transformando paulatinamente en rojo hasta llegar al altar mayor. A lo largo de su superficie se han dispuesto una serie de cruces que son rejillas de ventilación de la cámara sanitaria y los muros.





La Capilla de Jesús en noviembre de 2008 antes del inicio de los trabajos. Se observa como las sucesivas reparaciones y operaciones de mantenimiento habían desnaturalizado el ambiente de la Capilla haciéndolo irreconocible y dividiendo el espacio en dos mitades a la altura de la cornisa: por un lado la parte de las bóvedas y por otra la zona de las paredes y suelo, parecían no tener nada que ver entre sí.





FERNANDO ALDA

La Capilla de Jesús en septiembre de 2010 tras los trabajos de consolidación, restauración y arquitectura. La antigua ventana del altar mayor, tras el Nazareno, vuelve a producir un contraluz que le aportará, en determinadas horas, un aura a su figura. La intervención se proyectó pensando en superar la división en dos mitades que tenía la Capilla proponiendo que todo su espacio tuviera una lectura unitaria. Los nuevos colores, texturas y materiales colocados trabajan para conseguir que todo el espacio recupere la unidad deseada.



la vida del edificio con sus virtudes y defectos. A la hora de intervenir con nuevas actuaciones o materiales en el edificio, nuestra misión ha sido hacer patente, redescubrir o sacar de nuevo lo que en él había de identidad.

La intención ha sido la de recuperar el ambiente de un lugar místico, en el que la concreción de los materiales y la trascendencia del espacio se pudieran fundir con el uso sugestivo de la luz. Reproponer la atmósfera de un lugar sagrado, donde a cada uno le sea dado perderse y reencontrarse en una dimensión interior y en una forma de comunicación superior.

Para ello hemos utilizado la manera de tratar la luz natural, las superficies de paredes y suelo de la Capilla. Frente a la tendencia a iluminar artificialmente y sin medida los edificios históricos hemos utilizado en este edificio la luz natural como un material de construcción más. La fluctuación de la luz es filtrada por vidrieras de alabastro para crear interiores silenciosos y, en un punto determinado, tras la figura del Nazareno provocar un contraluz que le devuelva a la figura el aura perdida cuando se cegó la ventana.

Los nuevos materiales se han utilizado en función del lugar, el tacto, el sonido, el efecto de la luz, el olor, las dimensiones..., relacionados con las sensaciones, con los sentidos... Por ello, las paredes revocadas con mortero rugoso de cal en color almagra, reproponen las paredes aterciopelas que se adivinan en las antiguas fotografías. El pavimento comienza con el color blanco de la capilla gótica y se va transformando paulatinamente en rojo hasta llegar al altar mayor. Todo está relacionado con el recuerdo, con las sensaciones, con los sentidos, con el propio lugar.

El valor de la intervención que se ha realizado en Martos consiste en que la restauración no sólo se ha concentrado en la conservación del inmueble existente sino que ha consistido en una investigación en la



FERNANDO ALDA

Todo está relacionado con el recuerdo, con las sensaciones, con los sentidos, con el lugar, con la memoria...

que, por medio de la aplicación rigurosa, coherente y minuciosa de una serie de principios generales, apoyados en criterios de sostenibilidad, en las nuevas tecnologías y en la confianza de los recursos de la propia arquitectura, ha vuelto poner en valor y funcionamiento los antiguos materiales, la tradición constructiva adquirida de nuestro pasado, el bien inmueble en su conjunto, incrementando así el patrimonio heredado que es lo que define nuestra memoria y, en definitiva, nuestra identidad.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Véanse: *De las reparaciones a realizar. Restauración capilla Nuestro Padre Jesús Nazareno (III)*, en "Aldaba". Núm. 20, Jaén, 2006. Págs. 99-112. *Pensar la piedra, el espacio, el patrimonio (II)*, en "Aldaba", Núm. 19, Jaén, 2005. Págs. 43-48. *Restauración de la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno (I)*, en "Aldaba". Núm. 18, Jaén, 2005. Págs. 123-136.

<sup>2</sup> Véase: *Identidad, Memoria, Patrimonio*, en "Nazareno". Martos, Jaén, 2004. Págs. 163-177.

<sup>3</sup> Todo el proceso de la obra, documentación recopilada así como artículos publicados se pueden consultar en el apartado MARTOS dentro de REHABILITACIONES de la página [www.santiagoquesada.com](http://www.santiagoquesada.com)

<sup>4</sup> La basílica de San Francisco de Asís, sufrió dos fuertes seísmos el 26 de septiembre de 1997. Estos terremotos provocaron el derrumbe de 185 m<sup>2</sup> de bóvedas, con frescos atribuidos a Giotto, que quedaron reducidas a fragmentos en pocos minutos. Sin embargo, otros templos y palacios de la misma ciudad no sufrieron daños excesivamente graves en comparación con la catástrofe acaecida en la iglesia franciscana, por lo que debía de existir alguna circunstancia particular que la diferenciara del resto de edificios de Asís. Durante la restauración posterior de la basílica se constató que, a mediados del siglo XX, había sufrido una intervención que substituyó la antigua cubierta y

colocó zunchos de hormigón en la parte superior de los muros de piedra, en la creencia que un mayor y más fuerte atado de sus cabezas mejoraría la capacidad portante de la estructura gótica, haciéndola más duradera, casi eterna. Efectivamente, el zunchado de las partes altas de los muros impedía que estos se abrieran pero también los hacía menos flexibles, no permitiendo su adaptación a posibles esfuerzos que pudiera sufrir la estructura muraria en el futuro. Cuando las bóvedas tuvieron que resistir los empujes horizontales del terremoto, se encontraron con que la rígida estructura de los zunchos no les permitió adecuarse a los movimientos del seísmo. La consecuencia fue su colapso y posterior derrumbe. Intervenciones de atado, como la operada en Asís, han tenido mucho éxito, todavía hoy, en nuestro entorno, ya que parten de la base que, gracias al grado de desarrollo que hemos alcanzado, la técnica actual es superior y capaz de funcionar mejor que la empleada en cualquier tiempo pasado. Una especie de arrogancia tecnológica que se asienta en el convencimiento que los nuevos materiales y nuestras prácticas constructivas son infalibles y eternas, con lo que no se les concede ninguna oportunidad a las viejas estructuras y elementos que a lo largo de siglos han probado de sobra su eficacia. Son actuaciones muy poco sostenibles ya que generan muchos residuos y consumen gran cantidad de materiales.

## Comentarios a las fotografías de las páginas siguientes:

### BÓVEDA GÓTICA (página 83)

Denominamos esta bóveda de la capilla de acceso como “gótica” por el estilo de su trazado, ya que se trata de una bóveda de crucería formada por nervaduras, nervios secundarios y terceletes que delimitan los tímpanos de la plementería. La clave y encuentros de los nervios están adornados con florones, también denominados *arandelas*. En el caso de esta bóveda, cuatro de estas arandelas están formadas por grupos de tres caras agrupadas en torno a un motivo vegetal. Esta bóveda tiene una factura similar a las demás bóvedas existentes en la nave y resto de capillas de la iglesia de Santa Marta, por lo que se puede formular la hipótesis que todas ellas sean de un mismo periodo, por lo que es probable que antes de edificar la Capilla de Jesús existiera previamente esta capilla que fue prolongada en el siglo XVII.

El origen del trazado de las bóvedas góticas era estructural, es decir, su dibujo venía motivado por la transmisión de esfuerzos hacia los pilares, por lo que sus nervios tenían sentido portante y estaban formados por dovelas de piedra. Sin embargo, la bóveda de la iglesia de Santa Marta es encamonada, es decir, es una falsa bóveda formada por materiales ligeros como ladrillo, escayola o yeso, aglomerados con un armazón de madera en su trasdós. Tiene por tanto una función decorativa y no es portante o estructural, sosteniendo sólo su propio peso. Esta tipología de bóveda encamonada ha sido bastante común y muy abundante en la arquitectura española.

Los nervios de la bóveda de Sta. Marta son de yeso negro y su plementería está formada por una rosca de ladrillo macizo revestida en ambas caras por yeso. Esta construcción la hace extremadamente frágil y delicada, y a ello se debe el mal estado de conservación en el que encontró al iniciar la restauración. Al eliminar las abundantes capas de pinturas y yesos que la recubrían, se recuperaron los relieves y dibujos de los elementos decorativos, recobrando la expresividad y luminosidad que había perdido. También aparecieron en algunas zonas de la plementería unas pequeñas incisiones imitando un despiece de sillares de piedra que, tomándolas como modelo, se han llevado al resto de los paños de la bóveda. El dibujo de los nervios de la bóveda de Santa Marta es similar a los existentes en una de las naves de la Colegiata de Medina del Campo.

### BÓVEDA DE CAÑÓN DE LA NAVE (página 84)

La bóveda que cubre la nave principal de la capilla es de cañón dividida en tres partes por arcos torales de los que colgaban inicialmente las lámparas que iluminaban la capilla. Como el resto de las bóvedas y cúpulas de la Capilla de Jesús, ésta es también una bóveda encamonada con una función decorativa y no portante.

Durante los trabajos de restauración de las pinturas de las bóvedas, se ha descubierto que el programa iconográfico que ahora se puede contemplar en la nave principal de la Capilla no es el original. En los diversos estudios estratigráficos

realizados en la superficie pictórica se ha podido constatar que existen dos policromías bajo la capa visible actual, todas ellas con una factura completamente distinta. La que ahora se puede observar por su estilo y características, con una decoración de carácter italianizante, es probable que haya sido realizada durante el siglo XIX.

La causa de esas sucesivas decoraciones es probable que haya sido debida a la degradación de las diversas capas pictóricas ocasionada por la entrada de agua, los movimientos del edificio, las grietas, a lo largo del tiempo. Deterioros que habrían llevado a repintar la Capilla de una manera coherente y unitaria hasta en tres ocasiones, hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX en la que operaciones de mantenimiento realizaron repintes muy toscos sobre la última capa visible.

El criterio de conservación en los lugares donde existía más de una policromía, ha sido mantener y restaurar la última capa visible por dos motivos: en primer lugar respetar el aspecto con el que ha llegado el interior de este espacio a nuestros días, consolidado en la memoria que se tiene del mismo y, en segundo lugar, el desconocimiento del grado de degradación que pudieran tener las capas inferiores, que es probable fuera bastante alto, ya que es posible que el motivo de los sucesivos repintes haya sido el deterioro y mal estado de conservación de la capa inferior.

### CÚPULA DEL PRESBITERIO (página 85)

La bóveda del presbiterio, con forma semiesférica, está dividida en seis partes dentro de cada una de ellas se encuentra una escena diferente. El programa iconográfico, probablemente original, consiste en la Santísima Trinidad, situada sobre el altar, rodeada en el resto de las secciones de una corte celestial tocando diferentes tipos de instrumentos con un cielo de fondo en tonos ocre amarillentos.

Las escenas se encuentran delimitadas por cartelas definidas por orlas o marcos dorados de perfil mixtilíneo con motivos vegetales y arquitectónicos que los envuelven: Existen dos formas diferentes de orlas o marcos que se disponen alternadas en cada una de las secciones. Toda esta arquitectura dibujada de la cúpula parece que está sugiriendo un grupo de ventanas y aperturas por donde se asoman la Trinidad, los ángeles del coro y los grupos de querubines y serafines sobre cada una de las escenas. El fondo amarillo del cielo de todas las escenas se justifica si se entendiendo el pinjante como un sol que ilumina los ambientes y espacios de los las ventanas de la cúpula. La superposición de temas vegetales, las volutas sobre las que se apoyan los querubines con alas rojas son recursos típicamente barrocos que intentan dar profundidad y romper los límites de las escenas. En su origen la pintura de esta cúpula debió tener bastante más volumen y profundidad de la que ahora observamos, lamentablemente los sucesivos repintes, realizados a lo largo del tiempo, han aplanado el efecto tridimensional que tuvo que tener en su origen. La fecha de terminación de esta cúpula está datada en 1669, un dato hallado escrito bajo el pinjante central. Es probable que, de todas las pinturas existentes en las bóvedas de la capilla,

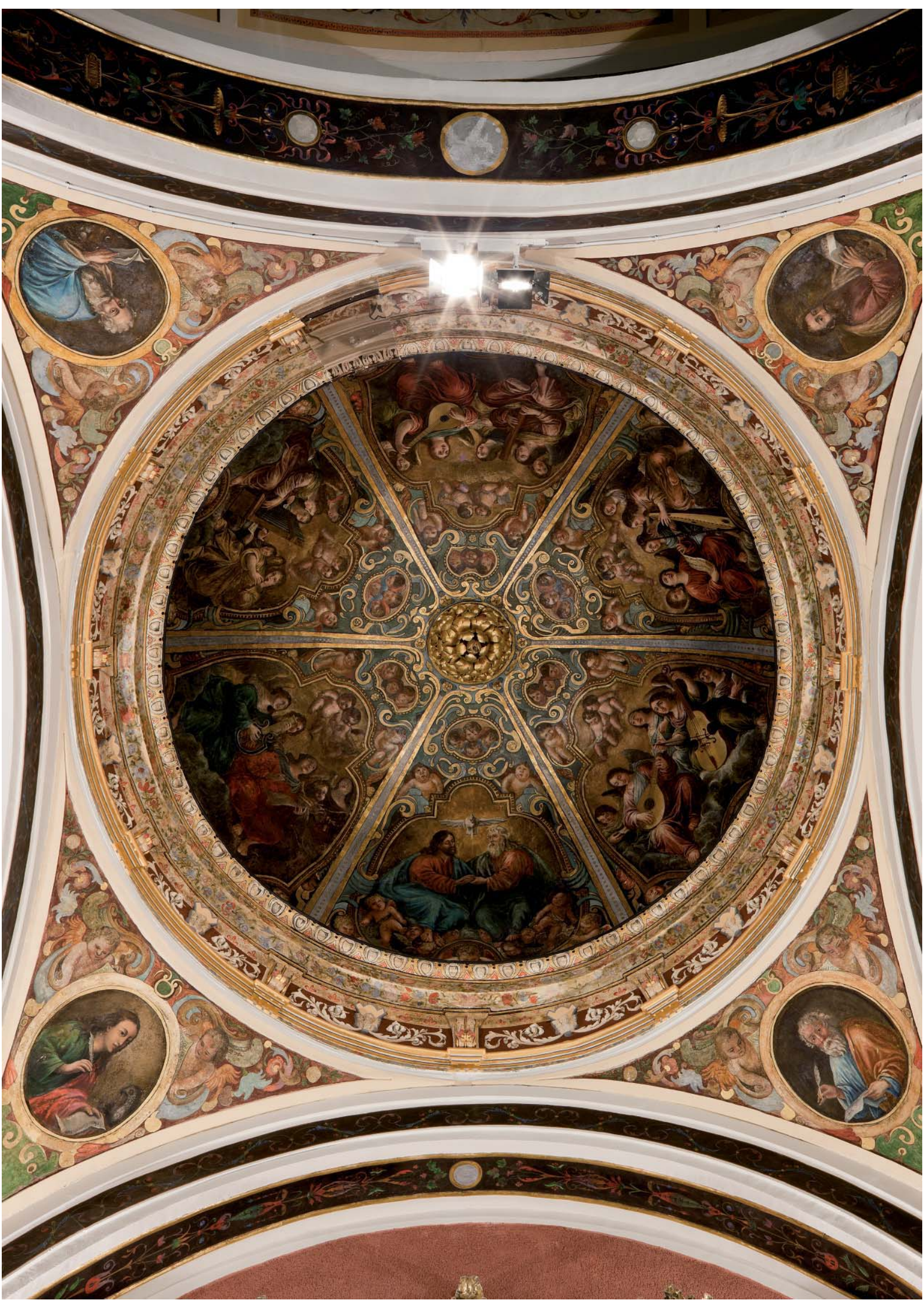










































estas del presbiterio sean las originalmente barrocas y posiblemente las atribuidas a Antonio Reinoso.

#### **SANTÍSIMA TRINIDAD** (página 86)

La escena sobre el altar mayor corresponde a la Santísima Trinidad. En esta escena todas sus figuras se encuentran repintadas, como demostró las catas que se hicieron en diversos lugares que mostraron, bajo la actual capa visible, otras capas de diferente color y textura. También se observa que el trazado y ejecución de estas figuras es más tosco que el del resto de figuras de las otras escenas. La incertidumbre de no conocer el estado en el que se encontraban las pinturas subyacentes con bastantes posibilidades de que se encontraran en muy mal estado llevó a la decisión de mantener la pintura que ahora observamos.

#### **CORO CELESTIAL** (página 87)

Alrededor de la Santísima Trinidad se sitúan, en cada uno de los gajos restantes, un coro celestial formado por grupos de cinco ángeles en cada una de las escenas tocando diversos instrumentos. Sobre los grupos de ángeles y en la misma escena aparece siempre una pareja de querubines tocando instrumentos. Casi todas las escenas del coro, a excepción de una de ellas, se encontraban en un estado aceptable de conservación, no tenían repintes generales como en el caso de la Trinidad por lo que se puede apreciar la calidad de su trazado y ejecución, lo que hace pensar que sean del programa iconográfico original. En esta escena cada uno de los ángeles mira hacia un lugar, uno abajo, otro arriba y otro hacia la Trinidad, aparecen tocando un violón y un laúd, están apoyados en unas nubes de color marrón-violáceo, que en una primera impresión pueden parecer rocas, la base está algo retocada con repintes para resaltar o aparentar que el aspecto del apoyo sea algo parecido a unas nubes. A pesar de los repintes se acerca bastante a lo que debió de ser el original.

#### **CORO CELESTIAL** (página 88)

Otro grupo de cinco ángeles, uno de ellos tocando un arpa y el otro con una partitura en la mano. Es una de las escenas que tiene menos repintes generales. La base de apoyo es prácticamente la original, no queda muy claro si el apoyo son nubes o rocas, aunque por el tema iconográfico general deben ser nubes. El color oscuro de las mismas es probablemente debido a conseguir una mayor profundidad por medio de un contraste de iluminación entre la parte baja de la escena y la alta de las cabezas cuyas miradas acaban conduciendo la vista hacia arriba y hacia la Trinidad.

#### **CORO CELESTIAL** (página 89)

En esta escena los ángeles están tocando una especie de mandolina y un fagot, todas las figuras se encontraban en excelente estado de conservación y tienen una gran calidad. Sin embargo su apoyo se encontraba completamente repintado, con un azul muy intenso simulando unas nubes muy mal trazadas que alteraban por completo la percepción

de la escena, llevando la vista hacia el azul de la base, en vez de hacia arriba o hacia las cabezas de la escena. En el proceso de restauración se ha matizado este repinte, oscureciéndolo para intentar recuperar, en la medida de lo posible la profundidad de la escena. En esta zona del tambor se observa la muestra que se ha dejado como testigo del estado en el que se encontró la cornisa al inicio de los trabajos de esta restauración.

#### **CORO CELESTIAL** (página 90)

Esta escena presentaba un estado de conservación más precario, con más repintes a nivel general. Representa un ángel tocando un órgano y otro sonando una flauta. Están apoyados en una serie de nubes muy exageradas, completamente repintadas, que al no tener un color tan azul como en la escena anterior se ha mantenido matizándolo.

#### **CORO CELESTIAL** (página 91)

Esta era la zona de la cúpula más afectada por la humedad y la entrada de agua, debido a este motivo tenía abundantes pérdidas y lagunas que se han reintegrado a nivel volumétrico, como se observa en el querubín situado sobre la orla a la derecha de la escena y en las telas de los ángeles, entre otros lugares. La escena también son cinco figuras en la que una de ellas está tocando el arpa y otra tiene una partitura en la mano. El cielo también está repintado en su totalidad pero tampoco se ha querido eliminar por no tener la certeza de cómo se podía encontrar la capa pictórica inferior.

#### **PECHINAS DEL PRESBITERIO** (página 92)

En las pechinas del presbiterio existían cuatro tondos con imágenes de los cuatro evangelistas: Estas figuras se encontraban, al inicio de la obra, completamente ennegrecidas de manera que no era posible distinguir los atributos de cada uno de ellos, además estaban rodeadas de un repinte de pintura industrial, color marrón. Se eliminó este repinte y apareció una policromía de gran calidad, delicada y sutil, con una decoración floral exuberante y coherente con la que se desarrolla más arriba en el tambor, en cuyo interior aparecieron unos ángeles con alas rojas que sostienen los tondos de los evangelistas.

Cuando se procedió a su limpieza aparecieron con claridad los símbolos a través del cual se representaban los evangelistas: San Juan con el águila, San Mateo con una pluma (un hombre con alas) San Lucas con un buey y San Marcos con el león. Todos los evangelistas, a excepción probablemente de San Mateo, están retocados y repintados sobre las pinturas originales.

LAS FOTOS QUE SE PUBLICAN A CONTINUACIÓN, REALIZADAS POR FERNANDO ALDA, SON UNA DONACIÓN DE SANTIAGO QUESADA A LA CIUDAD DE MARTOS