

**El tras-sagrario de la iglesia de
Nuestra Señora de la Asunción de Montesa (Valencia).
Estudio de su decoración interna.**

Sofía Martínez Hurtado.

Introducción.

A petición del arquitecto-director del proyecto de restauración de la torre y tras-sagrario de la iglesia de la Asunción de Montesa, que lleva a cabo la Dirección General de Patrimonio Artístico (Inmueble), he realizado un somero estudio de sus características decorativas y tipos de color.

La estructura que nos ocupa fue construida como un anexo a la nave central de la iglesia, de sobrio y sencillo estilo barroco. Se alza sobre una apenas perceptible planta de cruz griega de la que surgen cuatro pilastras de base moldurada y fuste liso, desprovistas de capitel, sobre las que se alzan cuatro pechinas como elementos de enlace entre la planta y el exiguo tambor o cimborrio que sustenta la cúpula.

Destaca una suntuosa ornamentación que resalta de la sobria decoración del interior y exterior del templo. Son estos elementos decorativos, ejemplos de riqueza y derroche formal nuestro primordial objeto de estudio. Mediante estos elementos de carácter barroco se van a desarrollar tres puntos que integran este análisis:

El estilo, que los toma en si mismos como objeto y le interesa la forma;

La iconografía de carácter simbólico, buscando, en este caso concreto, su referencia a un mensaje cristiano;

El color, que los envuelve y matiza;

Restauración: ideas generales.

1. El estilo.

Pese a no tener referencias exactas acerca del año en que fue construido el tras-sagrario de la iglesia de Montesa, se puede provisionalmente fijar que su decoración tuvo lugar en el transcurso del siglo XVIII, coetánea a la construcción del alzado del templo actual, si bien este sufrió, obviamente, desde finales del siglo XIII, numerosas refecciones y ampliaciones.

Este supuesto se fundamenta en distintos aspectos que analizaremos seguidamente.

En primer lugar y considerando globalmente, por el marcado estilo barroco que se caracteriza por la suntuosidad y el derroche de sus formas, confiriéndole un carácter dinámico, lleno de contrastes, entre formas pequeñas y de mayor tamaño, entre lo cóncavo y lo convexo, la luz y la oscuridad. Todo ello envuelve al espectador haciéndolo partícipe de este delirante juego de formas, ya que el ideal barroco y aquí se expresa de tal forma, es la síntesis de todos estos elementos, reforzado por la unicidad simbólica que lo compone.

Sin embargo, la decoración interior del tras-sagrario parece corresponder mejor al estilo desarrollado más tardíamente, llamado *Rocalla*, que hace referencia a una época más tardía dentro del movimiento barroco general y cuyos caracteres son de una mayor vivacidad y

alegría expresiva, utilizando líneas más sinuosas, en formas de C y S, incrementando el uso de los zarcillos de acanto.

Otro elemento característico de la *Rocalla*, que ha dado su nombre al Rococó, es la simetría que domina no solo al motivo aislado, sino que se extiende a todo el sistema decorativo, revelándose como el más versátil de todos los ornamentos: de una forma caprichosa, el borde, que se asemeja a un encaje, enrolla en torno a distintos espacios, enmarcando arquitecturas en un juego abstracto de fantasía, marcando una superficie claramente delimitada, asentándose preferentemente en *sitios de sutura*.

De todo ello tenemos un claro ejemplo dentro del tras-sagrario: la suntuosa decoración que envuelve, enmarca y delimita la ventana sita en la pared que enfrenta con el interior del templo.

Así pues, todas las características enunciadas de la *Rocalla*, aunque visiblemente atenuadas, se encuentran presentes en la estructura objeto de estudio.

La diferencia evidente entre las concepciones artísticas de ambos estilos, el Barroco y la *Rocalla* puede iluminar la razón por la cual existe un espíritu decorativo que se distancia, por la suntuosidad de sus líneas y la dinamicidad del conjunto, del que se expresa con más sobriedad y menor riqueza, tanto en el interior como en el exterior del templo.

Por otro lado, y aunque este hecho no puede totalmente tomarse como evidencia, sino como favorecedor o concurrente, la Iglesia Católica paulatinamente permite la entrada a sus recintos sagrados del estilo *Rocalla* en las manifestaciones artísticas, tan *mundano* en sus orígenes.

2. Iconografía.

Si recorremos los motivos decorativos verticalmente encontramos que cada elemento que compone el conjunto de la decoración contiene en si mismo una significación cristiana, es decir, los elementos no son solo formas, no quieren transmitir emociones que se deriven de la percepción sensible, sino que cada figura nos remite a una idea con la que le une un carácter analógico, simbolizando el conjunto entero la concepción social y de la Iglesia del siglo XVIII.

En la parte inferior de cada una de las pechinas se dibuja un águila con sus alas desplegadas y cada una lleva un atributo distinto a los demás. Las cuatro águilas representan a Dios, siendo el ave que ocupa el lugar preeminente entre sus semejantes: su tamaño, su poder, su majestuoso vuelo, su vista agudísima la destacan del resto. Por esta razón ha sido frecuente su aparición en la heráldica, constituyéndose en el símbolo representativo de las distintas casas reales.

Si el águila es el símbolo del poder real, esta misma figura servirá como elemento de referencia a la idea del poder divino del rey. El rey-águila fundamenta su poder y su autoridad en Dios y lo representa en la tierra, de ahí que se utilice esta figura como símbolo del poder divino.

A ambos lados de las garras de una de las águilas aparecen unas palomas, elemento siempre que simboliza la pureza, atributo también de la Virgen.

Otra oculta sus garras tras unas grandes lenguas de fuego, atributo del Espíritu Santo (*lengua de fuego*).

Una tercera aprieta entre sus garras una presa (¿serpiente?) que simboliza la victoria sobre el mundo terrenal de los sentidos (la victoria de los valores cristianos).

La cuarta águila alberga en su cuerpo los atributos de los evangelistas (híbrido de león y águila).

Por encima de ellas está representado el cáliz y a ambos lados de este una antorcha haciendo referencia a Cristo y al Espíritu Santo.

Finalmente, sobre los elementos citados se alzan una par de ángeles que portan una corona como símbolo de la Iglesia, cuyo poder se extiende a todas las cosas, es la *Iglesia reinante*.

En su conjunto simbolizan la ascensión de Cristo. En toda esta trama simbólica se produce un intervalo con la presencia del cimborrio, en cuyo interior se alternan grandes hojas de acanto –elemento decorativo original griego muy utilizado en el barroco por su suntuosidad– con medias figuras, técnica decorativa utilizada frecuentemente en la decoración interior.

Estos últimos elementos representan el tránsito a la cúpula, imagen de lo celeste, en la que se desarrolla ornamentalmente la idea cristiana del Juicio Final. Esto nos lo confirma la utilización, en la parte inferior de la cúpula, de una cenefa de zarcillos de acanto.

Si subimos en dirección a la clave policromada que ocupa el centro inferior de la cúpula, hallamos también una serie de frutos (naranjas, manzanas, peras) y hortalizas (calabacines) que no connotan ningún significado preciso en sí mismos (aunque sí unidos a la figura del acanto) y que eran conocidos y familiares a los artistas, al tratarse de productos propios de la zona mediterránea.

Lo que nos remite, finalmente, según la iconografía cristiana, a la idea del Juicio Final, es la combinación de dichos frutos y el acanto, símbolo sagrado de inmortalidad.

También se hallan en el interior de toda la cúpula una serie de girasoles que se orientan hacia el recinto sagrado como símbolo de la presencia divina: los girasoles giran persiguiendo la luz y la imagen característica de Dios, son su luz.

3. Estudio del color.

Es un recurso habitual en la decoración de los interiores barrocos establecer una diferencia entre la cúpula y las pechinas a través del color, tal como se puede observar en la actualidad en el tras-sagrario. Sin embargo es muy poco frecuente el uso de colores tan dispares e intensos como el amarillo ocre, empleado en las molduras del tambor y las pechinas. Una razonable explicación al uso de este intenso tono puede residir en su restauración, -que de otro lado evidencia un escaso conocimiento y dominio del color-, posiblemente en el siglo XIX.

En este siglo se utiliza habitualmente una combinación de azulete y amarillo ocre (extraído de tierras) para realizar la decoración exterior de las casas valencianas. Tenemos un ejemplo de ello –sin despreciar algunos ejemplares del barrio de la Malva-rosa y los diseminados en múltiples municipios costeros- en el palacio de los jardines de Monforte, con anterioridad a su actual restauración.

Por otra parte, con el uso de este tipo de ocre se pretendía posiblemente sustituir un ocre mucho más claro original. Además el arte Barroco, pese a la suntuosidad que le caracterizaba, era un arte verista, de manera que solo recurrían a la decoración llamativa a través del color, cuando se querían imitar ricos tejidos, mármoles e idílicos paisajes, pero en los demás casos se dejaban seducir por colores homólogos que traslucían sobriedad y elegancia.

La ornamentación de las pechinas que nos ocupa siempre ha sido blanca. Difícilmente habría desaparecido, en caso contrario, todo rastro de pintura sobre el original. El fondo de ellas está pintado actualmente con una desigual capa de gris sin ningún matiz, derivada de la mezcla de blanco y negro, confiriéndole un aspecto neutro, consecuencia del intento de restablecer el gris original.

3.1. Propuesta de intervención.

Mi propuesta consiste en intentar restablecer el color blanco de la decoración de las pechinas mediante un suave lijado (lija del 0 preferiblemente) para eliminar así el polvo ya incrustado y lograr su limpieza. Si tras esta operación no se ha logrado el blanco apropiado, se pintarían de dicho color o podría añadirse un punto de ocre apenas perceptible.

Para el fondo de las pechinas propongo un gris con un matiz violáceo o azulado. Mediante este mismo gris quedaría pintado el fondo del tambor, resaltando así la alternancia de medias figuras y hojas de acanto (pintadas, al igual que la ornamentación de las pechinas, de blanco). Las molduras que rodean el tambor y las pechinas que recorren las paredes podrían someterse a dos posibles soluciones:

a) pintarlas de un ocre suave y claro, como estaban posiblemente en el original;

pintarlas de un ocre-tierra, el mismo que aplicaría también a la decoración de la cúpula, estableciendo con ello una armonización del conjunto (es conveniente lograr un color que se asemeje en buena medida al actual).

El fondo de la cúpula lo cubriría con un gris más cálido que el aplicado a las pechinas.

Finalmente, suprimiría el color negro que recorre las pilastras fingidas de la cúpula y lo sustituiría por un color blanco.

Las paredes serían rascadas para eliminar la doble capa de pintura de azulete y blanco (la capa blanca actual trata de ocultar una anterior capa de azulete) y posteriormente las enluciría de blanco.

4. Restauración. Ideas generales.

La restauración del tras-sagrario es una labor compleja debido principalmente a la suntuosidad de los elementos decorativos. Estos apenas se han deteriorado en la cúpula, pero no sucede así en las pechinas.

Sería conveniente reconstruir estas haciendo uso del estuco, material muy utilizado en el arte barroco. Posiblemente sea también la pasta usada en la ornamentación, compuesta de dos partes de yeso, tres de arena y una de cal, de gran maleabilidad, que permite modelar formas suntuosas y de poco peso, lo que favorece su uso en los motivos suspendidos.

Así mismo podrían utilizarse moldes de silicona, labor, por otra parte que requiere larga dedicación y un extenso conocimiento de la técnica.

Si esta reconstrucción integral no fuese posible, entonces sería aconsejable lijar los puntos de rotura para conferir una mayor redondez a las formas, dejando los vacíos producidos por la rotura. En caso de que la ornamentación perdida sobresaliera en poca medida del fondo, se podría imitar, pintando su forma sobre el mismo fondo.

Las múltiples grietas tendrían que rellenarse de *aguaplast* y las roturas de las molduras reconstruirlas alternando una capa de cola con otras finas capas de arcilla empapadas en cola, hasta alcanzar el mismo nivel que posee el resto de la moldura.

Las partes pequeñas de los elementos decorativos adosados a la pared se recuperan mediante la superposición de delgadas capas de *aguaplast*, modelando su forma en la última y lijando su superficie tras el completo secado de la mezcla.

Por último, la clave policromada de la cúpula debe limpiarse con un disolvente rebajado, de modo que se le reintegre su brillo original.

Valencia, 20 de septiembre de 1992.

Sofía Martínez Hurtado.

