

M

ONTOYA ALONSO,
Carlos

Parroquia de San Juan Bautista
C/ Cuesta de la Iglesia, s/n –
CABANILLAS DE LA SIERRA
- Presbiterio, cúpula y pechinas.
Techos de capillas laterales (1999) -



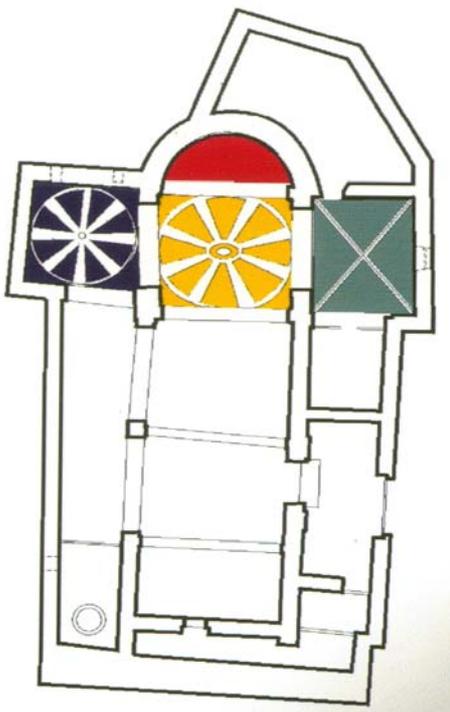
- FICHA TÉCNICA

Esta iglesia se levanta sobre un montículo que domina la mayor parte del pueblo. El edificio, con el antiguo cementerio adosado al muro oriental, ha sufrido diversas remodelaciones a lo largo de su historia, contando su última intervención durante los años 1998 y 1999, obras que afectaron a la totalidad del templo, tanto en su parte exterior como interior. Su catalogación estilística pertenece al siglo XVII, descubriendo un lenguaje plenamente barroco, fruto de la corriente arquitectónica que dominó el panorama constructivo español de esta época.

Observando el diseño de la estructura actual del edificio, se aprecia como el trazado original (posiblemente diseñado con tres naves, crucero y ábside semicircular) debió sufrir diversas transformaciones hasta alcanzar la forma definitiva que hoy contemplamos. Las dos naves que existen en la actualidad (central y lateral del lado del Evangelio) se separan por medio de pilares que sostienen arcos de medio punto. En la cabecera existen dos capillas laterales que configuran los brazos del crucero: en el brazo

correspondiente al lado del Evangelio se alza una cúpula gallonada; el brazo de la Epístola aparece cubierto por una bóveda de crucería de clara tradición gótica. Sobre el centro del crucero existe igualmente una cúpula gallonada esférica sobre pechinas, elemento que simboliza el lenguaje barroco usado en el espacio interno del templo.

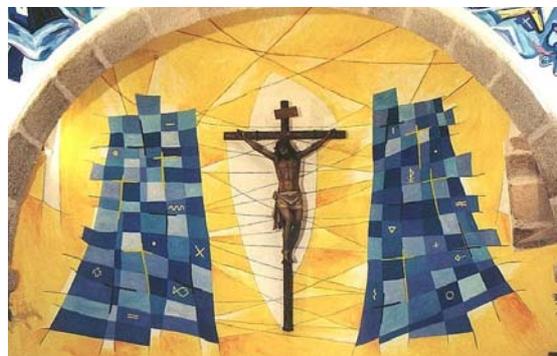
Los murales que se encargaron fueron concebidos dentro de un gran plan de restauración tanto exterior como interior, que afectó a la totalidad del templo y a todas sus instalaciones, pues el edificio estaba muy deteriorado con numerosas humedades y grietas, debido a los movimientos de los muros y a diversas deficiencias en las cubiertas. Dichas obras de restauración fueron llevadas a cabo durante más de un año. Por otro lado, el proceso de la creación de las pinturas se alargó durante diez meses, con la elaboración de los diferentes bocetos, así como de un proyecto para su necesaria aprobación por parte del Obispado. Hay que decir que para la creación



Zonas de actuación

del proyecto se contó con el punto de vista del arquitecto encargado de la restauración, con el fin de aunar criterios para la solución definitiva. La ejecución personal de las pinturas se alargó durante dos meses.

CICLO PICTÓRICO COMPLETO



Presbiterio, cúpula central y pechinas



Capilla de la Inmaculada



Capilla de san Juan Bautista

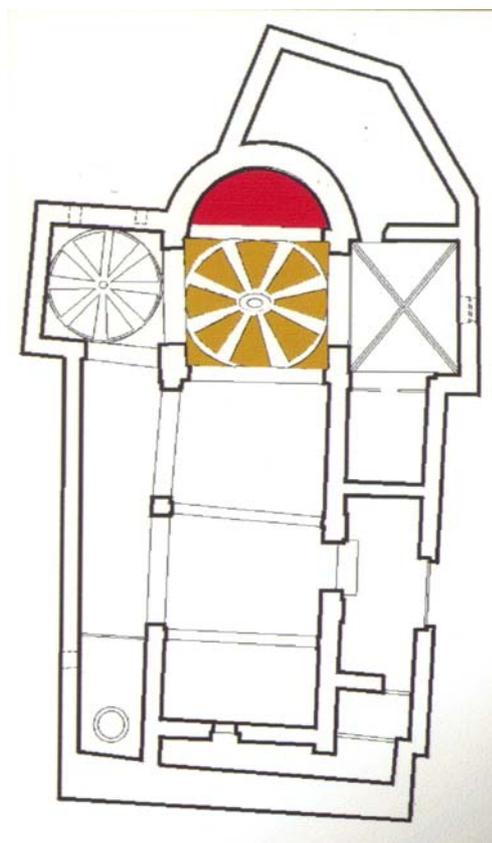
Los murales se ubican tanto en el ábside central, única pintura vertical, como en las diferentes techumbres del crucero (cúpula central con pechinas y cúpulas de las dos capillas laterales). La técnica empleada es pintura acrílica aplicada directamente sobre un muro de escayola, el cual recibió previamente una imprimación de gesso acrílico disminuido con agua; el paso de los bocetos al muro se hizo directamente con carboncillo, sin el uso de estarcidos, cuadrículas u otras técnicas clásicas, ya que el tamaño de los murales no era excesivamente grande. Debido a su reciente ejecución, la pintura se encuentra en perfecto estado de conservación.

En cuanto a la iluminación, ésta ha de ser necesariamente artificial, pues las pocas aberturas del templo hacia el exterior dejan a oscuras el interior. Para ello se dispuso de diferentes focos halógenos, colocados tanto en los laterales del arco del altar como en los arranques de las pechinas, que dotan de una buena y equilibrada iluminación al conjunto.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

La temática de las pinturas se ha distribuido con arreglo al sitio que ocupan, distinguiendo tres lugares fundamentales: por un lado, la zona central, con el ábside, cúpula y pechinas; por otro la capilla de la Inmaculada, con su cúpula y pechinas; y, por último, la capilla de san Juan Bautista, con su bóveda. Pasemos a analizar cada mural por separado.

Ábside central, cúpula del crucero y pechinas: En este sitio se encuentran los murales centrales del templo. En primer lugar, hay que decir que la talla central que preside el centro del presbiterio tras el altar, y que representa a un Cristo crucificado, fue un elemento que ya existía antes de la intervención, y que, necesariamente y por deseo tanto del párroco como de la comisión diocesana local, había que respetar con la misma ubicación. Luego, en consecuencia, había que tratar que dicha talla quedara integrada en el conjunto pictórico, pero, al mismo tiempo, que su presencia no perjudicara en mi necesaria libertad artística, lo cual imponía un estilo moderno, que se iba a desenvolver generalmente bajo formas abstractas y simbólicas. Esto añadió al proyecto un complicado, pero a la vez interesante, obstáculo que había que solucionar de una manera convincente, para lo cual hubo que desarrollar diferentes bocetos con propuestas alternativas, más o menos arriesgadas desde el punto de vista plástico, e integradoras que ofrecieran distintos planteamientos compositivos.¹



¹ Como nos comenta Gerardo Cuadra, en numerosas intervenciones relativas al arte sacro “... nos encontramos con el problema de tener que armonizar piezas nuevas con lo recibido del pasado, problema



Estado del conjunto central (altar, pechinas y cúpula) anterior a la restauración del templo.



Estado del conjunto tras las obras de restauración, y con la intervención pictórica.

También se mantuvo en el mismo sitio la lámpara original, que parte del centro de la cúpula, pero se decidió que ésta colgara a una altura mayor para no estropear la visión general del ábside. En cuanto al sagrario, el cual se hallaba adosado al muro del presbiterio, se decidió retirarlo de dicho lugar para que ocupara un sitio más representativo en la capilla de la Inmaculada, junto a la figura de la Virgen, también trasladada a su nueva ubicación. Esta decisión, junto a la anterior, consiguen salvar por completo la visibilidad del mural central.

Sin embargo, en la parte derecha del ábside se decidió descubrir una antigua hornacina de piedra, que pertenecía a la construcción original; este elemento ocupa parte del mural, pero no molesta demasiado a la visibilidad total, pues el arco que da acceso al altar cubre este ángulo cuando la obra es contemplada desde la nave central. Por otro lado, se tuvo que tener en cuenta que tanto la balaustrada que da acceso a la zona del altar, a un nivel ligeramente superior, como la mesa de piedra que cumple la función de altar, ocupan parte de la visibilidad del muro del presbiterio; por esta razón, se decidió que el mural se cortara, en su parte inferior, justo a la altura donde dichos elementos arquitectónicos no molestan a la visibilidad total de la obra, aproximadamente a un metro del suelo, pintando una banda gris ancha que lo separa de la zona blanca del muro sin pintar. Asimismo en la parte superior, el ábside se convierte en un casquete semiesférico, hasta juntarse con el arco del altar, y aunque esta parte sólo puede ser contemplada cuando nos acercamos al altar, por taparla el arco central, hubo

interesante que exige abordarlo con decisión. Salvo algunas excepciones (...) la única solución limpia a este problema esté en utilizar con honradez el lenguaje artístico de nuestro tiempo. Con la mirada muy atenta, naturalmente, al entorno en el cual vamos a colocar la nueva obra, buscando su empaste y su integración en el conjunto por la proporción, la modulación, el material y su textura, etcétera, pero nunca con la imitación falsa de un estilo". CUADRA, Gerardo. *Problemas litúrgicos y artísticos en la reforma de los presbiterios*. Arquitectura nº 105. Madrid, 1967, p. 26.

que tenerla en cuenta en los bocetos previos a la obra, los cuales tienen sus respectivas marcas, pues la pintura debía continuar por esta parte.

En cuanto a la temática, la zona del presbiterio se dividió en diferentes zonas simbólicas que pasamos a desarrollar:

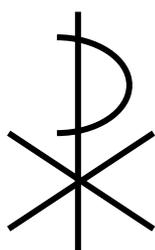
- a) Por un lado, nos encontramos con una amplia teselación simbólica, en tonos azules, aludiendo a la diversidad de culturas y razas que, bajo el amparo de la Iglesia católica, existen dentro del cristianismo; por decirlo de alguna manera, las distintas teselas representan a los diferentes pueblos que se unen bajo una misma creencia y un mismo Dios. El conjunto de estas teselaciones está dividido en dos tableros con la figura de Cristo en el centro, como presidiendo la cohesión entre las dos partes.

Muchas de estos elementos llevan pintados algunos símbolos en amarillo, como alusión a algunos signos usados por el pueblo católico. Así, podemos encontrar el símbolo del pez, imagen usada desde muy antiguo en la iconografía cristiana con diferentes significaciones: por un lado, y dentro del rito del bautismo, aludía a la imperiosa necesidad del agua por parte del pez para su propia supervivencia, al igual que un hombre no puede vivir en cristiano si no es bautizado²; por otro, también representa a la persona de Cristo, por lo cual aparece ya en los sellos y lámparas de

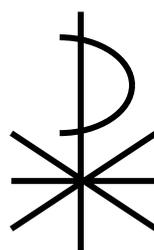


las catacumbas y sarcófagos romanos³; por último, la imagen del pez es universalmente utilizado por la Iglesia Católica como símbolo del cristiano, aludiendo a la condición de pescadores tanto de Cristo como de sus apóstoles, asumiendo así los hombres el papel de los peces al ser recogidos por el divino cebo de la Palabra⁴.

Otro símbolo que encontramos, es el Crismón, conocido y habitual monograma, formado por las letras **X** y **P** - “Chi Rho” - superpuestas, aludiendo a las primeras letras de la palabra Cristo en griego (ΧΡΙΣΤΟΣ)⁵. A veces, a dicho símbolo se le añade el brazo horizontal de la cruz, variedad conocida como el “Monograma de Constantino”, imagen que en la iconografía cristiana ha dejado de utilizarse desde el siglo VI⁶.



Crismón



Monograma de Constantino

² Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca, 1985, p. 199.

³ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987, p. 254.

⁴ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Taurus, Madrid, 1984, p. 270.

⁵ Cfr. BALDOCK, John. *El simbolismo cristiano*. Edaf. Madrid, 1992, p. 49.

⁶ Dentro de la iconografía cristiana, existían diversas variaciones del Crismón, en función de la interpretación religiosa que se le quisiera dar: por ejemplo, sobre las tumbas de los mártires aparecía una palma en lugar de la letra P, simbolizando la victoria de Cristo, y los monogramas con un triángulo en el centro representaban el Misterio de la Trinidad. Véase ASENSI, Matilde. *El último Catón*. Plaza&Janés. Barcelona, 2001, pp. 36-37.

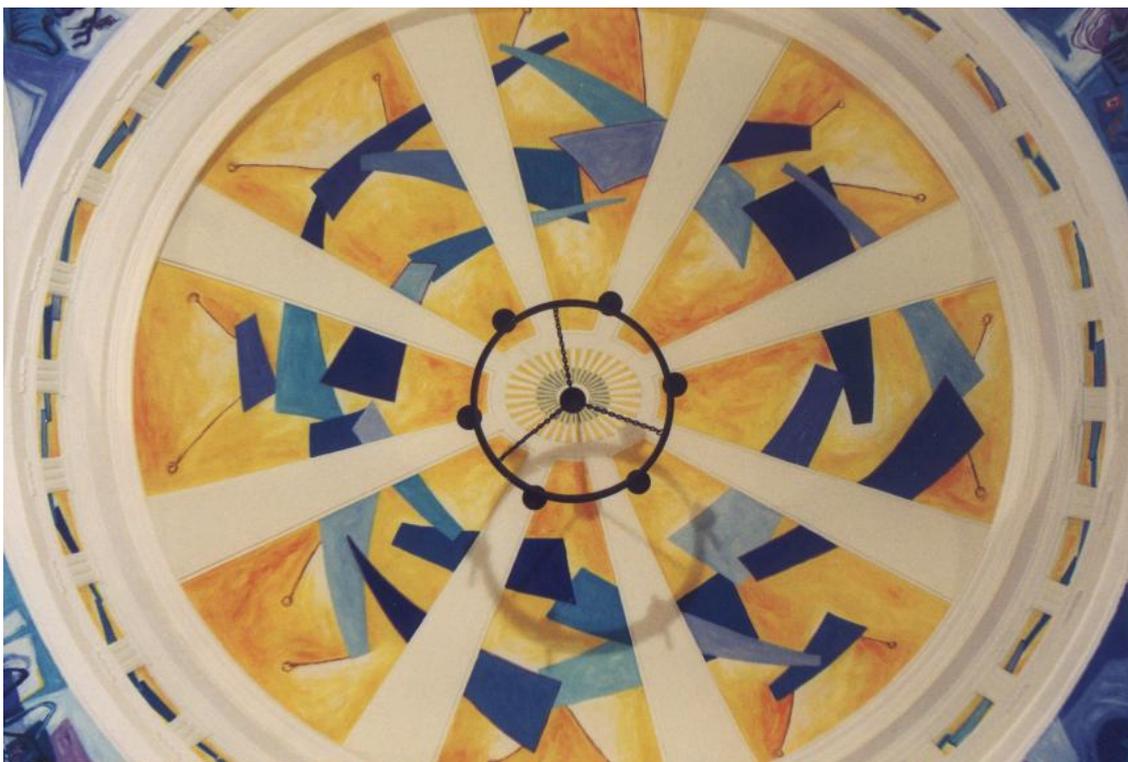
También nos encontramos con la representación de diversos tipos de cruces: las de forma *latina*, las más numerosas, con el brazo corto en la parte superior, y con tonos amarillos y negros se distribuyen por la totalidad de los paneles, siguiendo los lados contiguos de algunas teselas; la de hechura latina *inmissa*, con el travesaño corto en mitad del palo vertical; la llamada *decussata*, en forma de aspa; y, por último, la *griega*, con doble línea curvada. Los símbolos triangulares aluden a la Santísima Trinidad.

Los demás símbolos sugieren una representación de la cosmogonía: los círculos, rellenos o huecos, representan al *universo*; las dos líneas paralelas y horizontales, aluden al mar en calma (líneas rectas) o embravecido (líneas curvas), realzando la importancia del *agua* como símbolo de redención dentro del cristianismo; asimismo, las líneas verticales aluden al *fuego* y al *aire*, y las horizontales a la *tierra*.⁷



- b) Asimismo, la diversidad de los pueblos antes reflejada se representa unificada por unas alegóricos alambres tensados que “cosen” de alguna forma los dos tableros pintados, los cuales tienen su principal sujeción en la parte superior del ábside, como representación del mundo celestial.
- c) Como centro de esta unión se encuentra la talla de Cristo crucificado, al cual se le ha remarcado con una especia de almendra descentrada, resaltando su figura como elemento imprescindible en la unificación de todos los pueblos en el amor.
- d) Por último, el fondo, con diferentes matizaciones de intensos amarillos, hace alusión a la luz de Cristo, reforzando su presencia en la reunión de todo el mundo cristiano bajo la luz del bautismo.

⁷ Para ampliar el estudio histórico de estos elementos iconográficos, remitirse al mural que José Luis Galicia realizó en la Catedral de la Almudena en 1999.



Propuesta definitiva para la cúpula central

Con relación a la cúpula central, la propuesta escogida fue la que se relacionaba formalmente con el ábside seleccionado, para que el conjunto mantuviera una unidad estética. Por ello, en dicha propuesta se ha reforzado la misma simbología descrita en el ábside, pero se han cambiado las formas rectangulares de la teselación por formas triangulares, consideradas más celestiales, respetando los mismos tonos. Asimismo, también se han respetado la manera de enlazar cada forma por medio de imaginarios "cables tensados", representación de la unificación del cristianismo. Los elementos simbólicos han desaparecido de las formas triangulares, pues éstas representan a los diferentes pueblos que ya residen al lado del Padre, en el mundo celestial. El conjunto final bien pudiera tomarse también como la representación simbólica de la corona de Cristo, elemento de unión entre los pueblos por medio del amor.

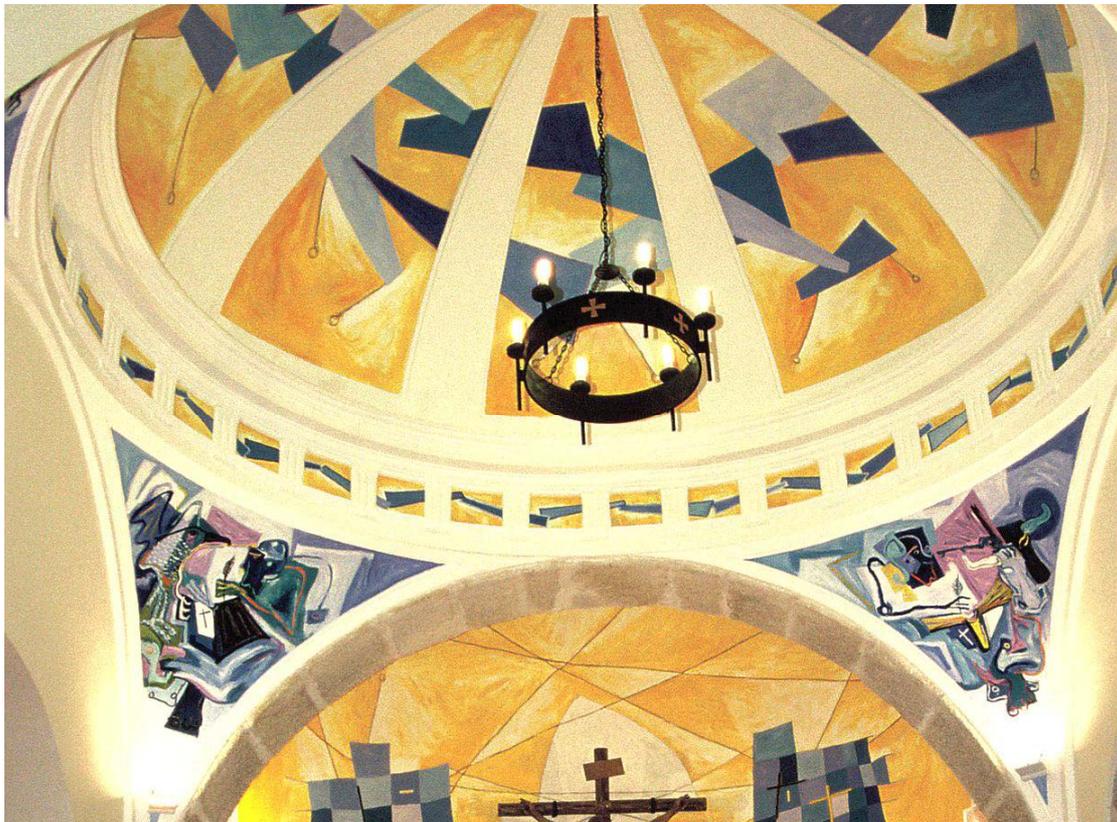
Alrededor de la base de la cúpula, se ubican un conjunto de metopas, enmarcados por triglifos, en las cuales se han representado una serie de teselas, sueltas y entrelazadas, con los mismos tonos usados tanto en el ábside como en la cúpula, reforzando así la misma idea temática de todo el conjunto.

En las cuatro pechinas que sirven de arranque a la cúpula, se encuentran representados, los cuatro evangelistas con sus diferentes símbolos personales, manera clásica de decorar estos lugares arquitectónicos en los templos como hemos podido comprobar en obras anteriores. No olvidemos que con ello se consigue resaltar el papel fundamental que tienen para el conocimiento de la vida de Cristo, siendo el templo uno de los principales lugares para la lectura y reflexión en comunidad de las Sagradas Escrituras. Todos los evangelistas representados tienen una serie de características formales que los unifica:

- 1) Los evangelistas adoptan la actitud de estar escribiendo su correspondiente evangelio, acción que se ha representado por la presencia de una pluma en sus manos que realza dicho quehacer.

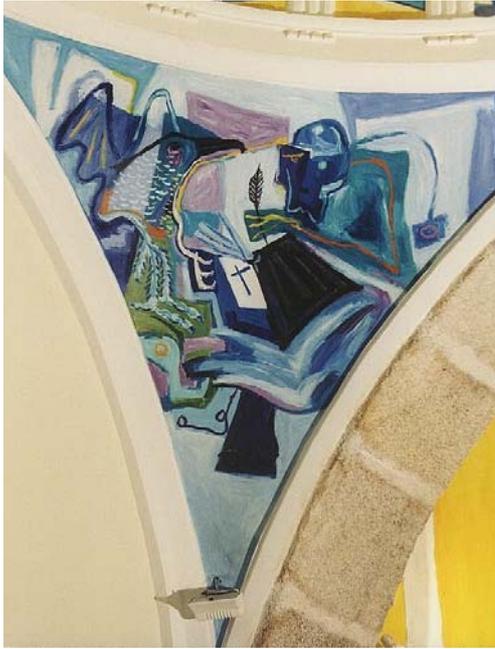
- 2) Cada uno de los evangelistas apoya en sus rodillas las Sagradas Escrituras, bajo la forma de un libro en cuya portada resalta una cruz.
- 3) Por último, cada evangelista está acompañado de su correspondiente figura simbólica, destacando el diferente carácter espiritual de cada evangelio. Recordemos que esta distinción iconográfica tiene su origen en el Tetramorfos descrito en la visión de Ezequiel (1, 5-14). En dicho pasaje se narra como Dios se aparece en medio de un carro de fuego llevado por cuatro seres, los cuales se dirigen en cuatro direcciones distintas, simbología que hace alusión a cómo la Palabra de Dios es difundida en todas las direcciones. Los seres son descritos con cuatro caras cada uno: de hombre, de león, de toro y de águila. Asimismo, también se asocia cada uno de estos seres con el comienzo de cada evangelio: el evangelio de san Juan considera la Palabra como origen y fin del mundo, por lo que se asemejan las cualidades del vuelo del *águila* a dicha Palabra; san Marcos empieza su evangelio con san Juan Bautista en el desierto, por lo que se le asocia la imagen del *león* como símbolo solar; san Lucas comienza narrando el sacrificio de Zacarías, por el cual se asocia la imagen del *toro*; por último, san Mateo empieza su evangelio con la escena de la Anunciación, y por esta razón se simboliza el suceso con un *ángel u hombre alado*.⁸

Hay que tener en cuenta que junto a las propuestas escogidas finalmente, se elaboraron otras con las mismas características formales, pero con diferencias en el color, con el fin de que su integración con las distintas propuestas de la cúpula y el ábside fuera la más adecuada.



Pechinas mirando al altar

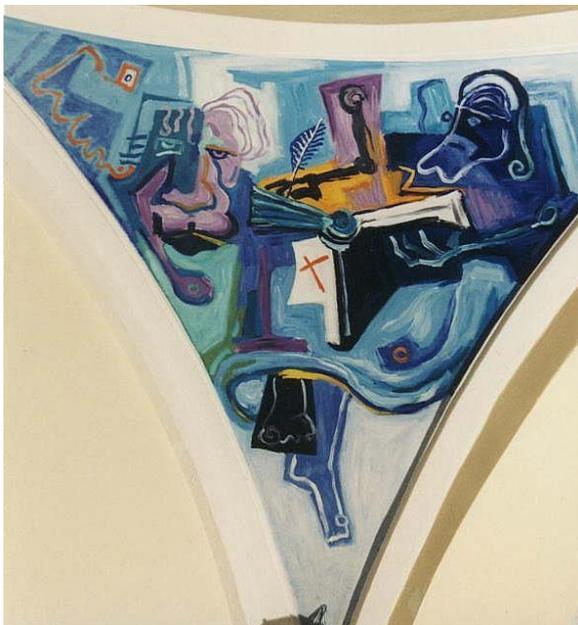
⁸ Cfr. MORENO MONTERO, Jesús Manuel. *Simbolismo en el arte cristiano*. Bismarck. Barcelona, 1984, pp. 6-7. Para ampliar información sobre esta simbología remitirse a todos los murales de esta tesis doctoral donde aparecen los evangelistas.



San Juan (propuesta definitiva)



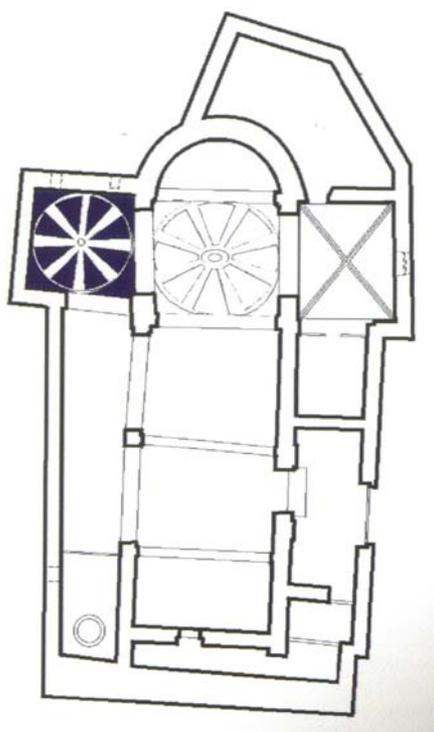
San Lucas (propuesta definitiva)



San Marcos (propuesta definitiva)

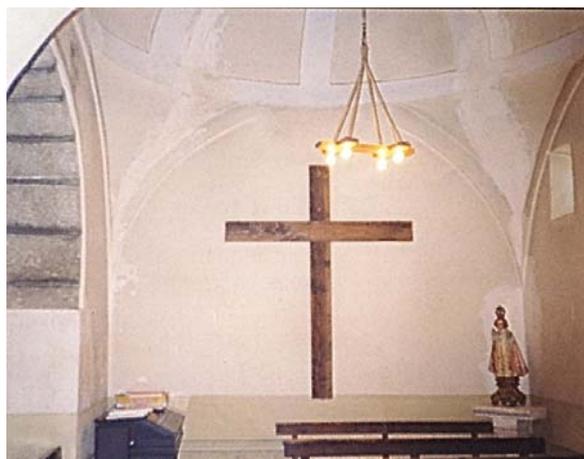


San Mateo (propuesta definitiva)



Capilla de la Inmaculada: Con motivo de las obras de restauración, y como se dijo anteriormente, la talla de la Inmaculada, la cual estaba situada junto al altar, se trasladó a esta capilla. También hay que tener en cuenta la nueva situación del sagrario en el mismo lugar, traída desde su antigua ubicación en el presbiterio, lo cual justifica en mayor grado el ornamento de dicho lugar.

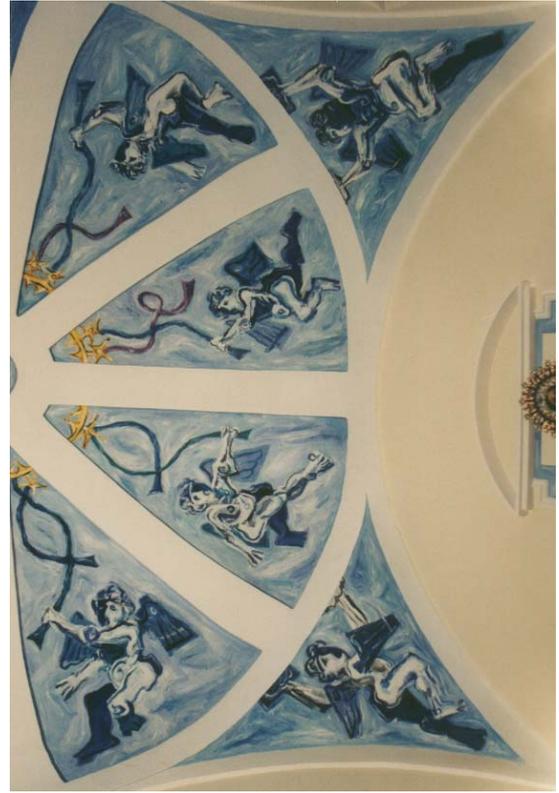
Se pensaron varias propuestas abstractas para la cúpula gallonada, optando finalmente por una composición figurativa. En dicha propuesta se representa la glorificación de la Virgen mediante un conjunto de ángeles; éstos extienden cintas de diversos colores, que parten de una representación simplificada de la corona de la Virgen pintada en el centro de la cúpula, adoptando el conjunto final una especie de palio que cubre tanto a la Inmaculada como al sagrario.



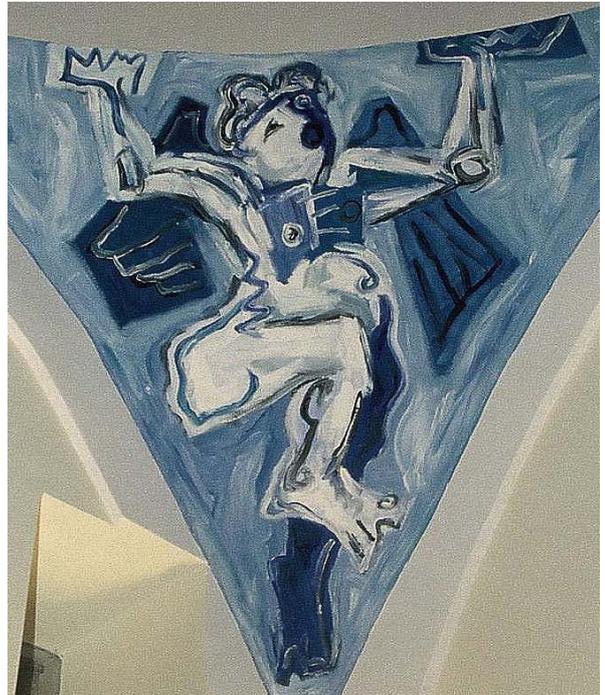
Estado anterior a la restauración



Estado actual con los murales



Propuesta definitiva con pechinas



Pechinas definitivas

En las pechinas, donde se pensó también una propuesta alternativa abstracta además de la figurativa elegida, se han pintado cuatro ángeles que están sosteniendo la cúpula con sus brazos, aludiendo así a una bóveda celestial. En el centro de dicha cúpula se ha representado el símbolo de María Inmaculada.

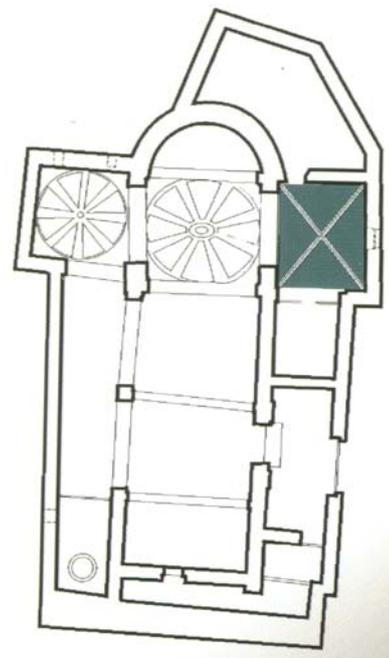


Pechinas definitivas

Capilla de san Juan Bautista: Con la restauración del templo, se ha querido que esta capilla del lado de la Epístola estuviera dedicada al santo que da nombre a la parroquia, razón por la cual se ha trasladado la imagen de este personaje, la cual también ha sido restaurada sin tener anteriormente una ubicación fija, a este lugar.

Por esta razón, se ha querido representar de una manera sintetizada el agua en movimiento, elemento iconográfico fundamental en la representación de este santo, aparte del cordero y la cruz de madera, y en el sacramento del bautismo. Por ello, se pensó en diferentes propuestas con la misma idea representativa y simbólica. Asimismo, se decidió trasladar la imagen de la Virgen de Lourdes a la misma capilla, ya que su lugar de aparición guarda una íntima relación con el mismo elemento.

La representación del agua es de una gran riqueza simbólica, y ha sido incluido en ámbitos sagrados y divinos hasta convertirse en objeto de culto. Su principal traducción simbólica corresponde a la purificación, siendo también fuente de vida y resurrección, por lo que se convierte en elemento imprescindible en el bautismo. Cuando se representa el mar tiende a simbolizar la juventud, la inmortalidad y la fecundidad; en cambio, cuando se representa el agua serena y en calma simboliza la paz y el orden. Hay que señalar que,



con relación a su forma plástica, en la heráldica y en la pintura románica se tendía a representar mediante ondas, como en nuestro caso, o por medio de fuentes, ríos, etc. Por último, también conviene resaltar el uso del agua bendita en los templos, cuyo rito sirve para alcanzar la gracia de la Iglesia en la oración, así como la protección contra las asechanzas diabólicas.⁹



Estado anterior a la restauración



Estado actual con los murales



Propuesta definitiva

⁹ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 111-112. Para ampliar el estudio histórico de este elemento iconográfico y cosmogónico, remitirse al mural que José Luis Galicia realizó en la Catedral de la Almudena en 1999.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como hemos podido comprobar, la temática de cada mural viene dada por sus tres diferentes ubicaciones, tanto en la parte central como en las capillas laterales. La integración de las formas plásticas escogidas con la arquitectura existente no ha sido un problema demasiado complejo, debido a diversos factores que han ayudado a obtener un resultado positivo:

- a) Por un lado, al sufrir el templo una restauración completa en su interior nos pudimos poner de acuerdo con el arquitecto para que no resaltase ninguno de los



elementos donde se iban a ubicar los murales, dejando todos estos lugares pintados totalmente de blanco para que ello no afectara a las futuras obras pictóricas.

- b) Asimismo, hay que tener en cuenta que las líneas arquitectónicas del templo no estaban demasiado marcadas, con lo que su influencia sobre los murales era muy leve.
- c) Por otro lado, con la restauración total del templo la función decorativa, tanto de la parte central de crucero como del altar y las capillas, se dejaba exclusivamente a cargo de las obras murales, no añadiendo, de acuerdo con el arquitecto, elementos que pudieran perturbar la contemplación o integración de las obras.
- d) Por último, al carecer la decoración anterior a la restauración de algún tipo de pinturas en los lugares elegidos para realizar los murales, no se echaba de menos ninguna forma ornamental que pudiera tener algún recuerdo sentimental para el pueblo. Sólo hay que tener en cuenta las imágenes exentas que, aunque de pésima calidad, había que mantener en el templo debido a motivos devocionales del pueblo. También se tuvo que mantener la imagen del Cristo, lo cual introdujo un punto problemático para su integración con la obra pictórica, pues era la única imagen que iba a formar parte de la obra. Como propuesta plástica que pudiera funcionar correctamente con esta imagen, se decidió que todas las soluciones para el ábside debían estar realizadas con formas abstractas, más estáticas, que no compitieran con la figuración tan evidente de la escultura, sino que la acompañaran debidamente. Además, esta última idea concuerda con el planteamiento defendido por el Concilio Vaticano II, con relación a la decoración más apropiada para las zonas cercanas al altar¹⁰.



¹⁰ En concreto, este planteamiento viene resumido por el clérigo Castex al decir: “Lo ideal sería que la arquitectura y la decoración fuesen concebidas en tal forma que no dirijan la atención a ellos, sino al altar y a la acción que allí se desarrolla (...) En todo caso no se escogerán sucesos históricos, sino motivos estáticos”. CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Propaganda Popular Católica. Madrid, 1967, p. 71.

Por otra parte, la totalidad del proyecto de las pinturas del templo incluyen la realización de los murales de la bóveda de la nave central, cuya ejecución está pensada llevar a cabo durante los años 2006-2007.



Vista de la bóveda central desde el coro trasero



Vista de la bóveda central desde el altar

Por último, resaltar el sentido “retiniano,” como es definido por Arnheim, que se ha querido dar a estos murales, ya que las composiciones y los motivos representados son independientes del espacio que ocupan, a diferencia de la “orientación ambiental” donde lo representado es una prolongación del espacio físico de la estancia.¹¹



¹¹ Cfr. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid, 1979, p. 47.

