

La ermita de Santa María de Salas, de Viladecans (Barcelona). Recuperación e interpretación de las pinturas murales¹

Raquel Lacuesta
 Javier Fierro
 Marilena Gracia
 José Luis Prada
 África Pitarch²

EL INICIO DE LA RESTAURACIÓN DEL TEMPLO

Ante el riesgo de desplome que presentaba la ermita de Salas, el Ayuntamiento de Viladecans decidió, en 1995, apuntalar la bóveda de la nave mediante la colocación de una cimbra de madera y encargar al Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona la redacción y dirección del proyecto para restaurar el templo y ordenar el entorno que se encontraba también en un avanzado estado de abandono. Para ello se llevaron a cabo una serie de estudios arqueológicos, históricos, materiales y técnicos previos, que permitieron el conocimiento de sus transformaciones estructurales y decorativas. Los criterios generales de la actuación tuvieron por objetivo garantizar la conservación del edificio y mostrarlo en la apariencia con que nos había llegado, recuperando los restos de pinturas murales y eliminando de su fábrica nichos y restos de edificaciones en ruinas que se le habían ido adosando.

1. Este artículo es un avance de la publicación que el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL) de la Diputació de Barcelona està preparant sobre les obres de restauració de la ermita de Salas, de Viladecans, en curs d'execució quan se celebrà el II Encuentro Científico de la Academia del Partal.

2. R. Lacuesta, doctora en Historia del Arte, y Javier Fierro, arqueólogo, de la Sección Técnica de Investigación, Catalogación y Difusión del SPAL; M. Gracia, arquitecta técnica de la Sección Técnica de Proyectos, Obras y Mantenimiento del mismo SPAL; J. L. Prada, doctor en Ciencias Geológicas, y África Pitarch, investigadores de Cetec-patrimoni (UAB).

La ermita desde poniente, a inicios del siglo XX. Se pueden ver la casa del ermitaño adosada a la fachada de meridional y la remonta de la nave. Foto: Archivo Cuyàs. Institut Cartogràfic de Catalunya.



EL LUGAR Y LA IGLESIA DE SALAS

La pequeña iglesia de Nuestra Señora de Salas (en catalán, de Sales) se sitúa al norte del término municipal de Viladecans, a los pies de la vertiente sudoeste de la sierra de Montbaix o montaña de Sant Ramon, que forma parte de los últimos contrafuertes del macizo de Collserola. Se halla casi en contacto con la llanura aluvial, una zona que en la época romana estaba ocupada por el mar y en la época medieval por lagunas y marismas. La topografía del entorno está muy alterada por la construcción de diversos polígonos industriales, el cementerio municipal y por una estación transformadora de electricidad.

El templo tiene tres elementos constructivos diferenciados: una nave rectangular de 51 m², cubierta con una bóveda de medio punto, levantada a inicios del siglo XII; una cabecera pentagonal de tradición gótica a levante, de 11 m², rematada por una bóveda de crucería, construida entre 1585 y 1593-1594; y un pórtico a poniente, de planta casi cuadrada de 21 m², con una cubierta a doble vertiente con armadura de madera que se apoya en pilares y ménsulas inscritas en la testera de la iglesia, coetáneo de la reforma del ábside. La fábrica está formada por piedras irregulares, colocadas en hiladas horizontales que combinan de manera desordenada pizarras, cuarzos y areniscas. Las esquinas, el alero y los montantes de las oberturas fueron obrados con bloques de arenisca con la superficie abujardada. Al sur se adosa una pared, reminiscencia de una construcción de planta

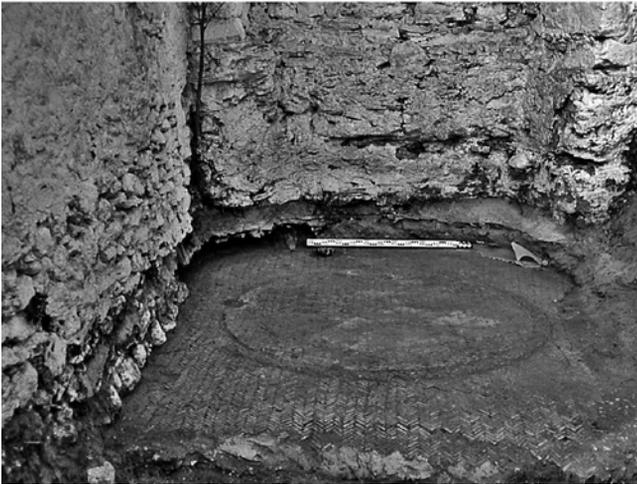


Extradós de la bóveda, una vez excavados los rellenos de las remontas sucesivas. A los lados se pueden ver las fisuras producidas por la inclinación de los muros laterales. Foto: M. Baldomà, 03.02.2004, Archivo SPAL.

rectangular que tenía la función de sacristía y de vivienda, originalmente del ermitaño y desde finales del siglo XIX del funcionario municipal encargado del cementerio, y al norte subsiste otro muro, como único testimonio de la antigua sala de autopsias del cementerio, que a la par sirve de cierre a éste.

La iglesia y sus construcciones anexas fueron erigidas sobre la *pars frumentaria* de una instalación agrícola de época romana fundada en el último cuarto del siglo I a.C., superponiéndose el trazado de ambas retículas constructivas con una desviación de 9°. El modelo de la ocupación romana que han documentado las excavaciones arqueológicas es sólo productivo y altamente especializado en la viticultura y otras actividades subsidiarias como la elaboración de envases cerámicos para la comercialización del vino o la fabricación y reparación de los aperos metálicos. El control económico de la actividad debió llevarse a cabo desde otro lugar, del cual dependerían instalaciones similares.³

3. El año 1977 se realizó la primera actuación arqueológica en el interior de la iglesia. Aquellos trabajos fueron promovidos por el párroco de Viladecans y los resultados de la actuación nunca fueron publicados. Cuatro años más tarde se iniciaron las excavaciones científicas, dirigidas en una primera fase por José María Solías y Xavier Menéndez, y a partir de 1995 encargadas al SPAL con motivo de sucesivas ampliaciones del cementerio o subsidiarias de la restauración de la iglesia, que dirigieron en diferentes campañas Àlvar Caixal, Javier Fierro y Jordi Morera. MENÉNDEZ, F. X., “La vil·la romana de Sales”, en IZQUIERDO, P.; MENÉNDEZ, F. X.; SOLÍAS, J. M., *Història de Viladecans I. Els antecedents ibèrics i romans*. Viladecans, Ayuntamiento de Viladecans, 1998, p. 111-153 y FIERRO, J.; CAIXAL, A., “Les darreres recerques arqueològiques a l’ermita”, en SANAHUJA, D., *Història de Viladecans II. Viladecans, terra de pagesos i senyors. Els temps medievals*, Viladecans, Ayuntamiento de Viladecans, 2002, p. 124-128.



Arriba: excavación arqueológica de la nave; en primer término, el lagar (calcatorium) amortizado a finales del siglo I d.C., y al fondo, el yacimiento romano, mutilado por tumbas y silos medievales
Foto: JF, 28.09.2005, Archivo SPAL. Abajo: la prensa (torcus) de vino, al exterior del ábside, pavimentada con opus spicatum de cerámica. Foto: JF, 3.12.2000, Archivo SPAL.

Bajo el presbiterio se conservan los restos de la sala de la prensa (*torcularius*) y en el subsuelo de la mitad meridional de la nave se pudo documentar un depósito, identificado como *calcatorium*, donde se pisaba la uva. Ambas dependencias se encontraban en el interior de un edificio rectangular de al menos 16,7 m de longitud por 9,2 m de anchura. Por el exterior, a levante de la cabecera, formando parte de otro volumen constructivo, se localizó una batería de 3 depósitos (*laci*), en el interior de los cuales tendría lugar la primera fermentación del mosto, que posteriormente sería trasvasado a unos recipientes cerámicos de 800 a 1000 litros de capacidad (*dolia*), que se encontraron agrupados en diferentes zonas de almacenaje.

La actividad de la bodega se prolongó durante un siglo, hasta el principado de Vespasiano

(69-79), momento en el que se documenta el abandono progresivo de algunas áreas productivas. A inicios del siglo II d.C. se produjo una reestructuración de la producción que supuso la amortización de las estructuras vitivinícolas especializadas. La ocupación intensiva de los edificios remodelados llegó hasta finales del siglo III, aunque se prolongó de manera ocasional hasta el siglo VII, según demuestran los testimonios cerámicos hallados en los estratos superficiales. Fue sobre los pavimentos de *opus signinum* colocados con motivo de la transformación del siglo II que se construyó la iglesia, que aparecerá citada en la documentación por primera vez en el año 1143. Los muros romanos fueron arrasados hasta la cota del pavimento y las piedras se reutilizaron en la nueva construcción.



La ermita después de la restauración que implicó el desmontaje de la casa y del recrecido de la cubierta para recuperar el perfil románico. Se conservan parte de la fachada de la vivienda y el pozo del patio. Foto: M. Baldomà, 21.06.2006, Archivo SPAL.

Se trataba de un pequeño edificio de líneas románicas, del cual conocemos la nave, que mide 12,7 m de largo por 4 m de ancho, que tenía una ventana con arco de medio punto en la pared occidental, otra similar en la fachada sur y probablemente una tercera en el centro del ábside. Se accedía a través de una puerta situada en la mitad occidental de la fachada meridional. Desconocemos la traza de la cabecera (seguramente de forma semicircular), que fue substituida a finales del siglo XVI por el ábside poligonal que ha pervivido. Ambos ábsides carecían de cimientos al asentarse sobre el pavimento romano, y por ello se ignora la planta del ábside románico. Desde la fundación de la iglesia y hasta el siglo XVI se desarrolló alrededor del templo una necrópolis de inhumación formada por cistas excavadas en el terreno y cubiertas por tierra o losas de pizarra, y de los momentos iniciales datan las cuatro tumbas documentadas en el interior del templo.

Entre 1275 y 1333/1334, el Capítulo de la catedral de Barcelona estableció en el santuario una comunidad de cuatro religiosas deodatas, y su llegada supuso algunas mejoras para la iglesia, la más significativa de las cuales fue, sin duda, la decoración pictórica del templo. Entre finales del siglo XV y 1508 se adosó a la fachada sur de la iglesia una construcción modesta de una sola planta destinada a ser residencia del ermitaño y, ocasionalmente, del sacerdote encargado del culto, lo que comportó el tapiado de la puerta y la apertura de un acceso nuevo en la fachada de poniente. El hueco cegado se aprovechó por el interior de la iglesia para construir una capilla rematada por un arco trilobulado apuntado a modo de arcosolio, con un altar de mampostería, todo ello

inscrito en el grueso de la pared. La nueva capilla se decoró con una pintura figurativa en el frontal, de estilo renacentista, que también se extendió por la cara interna de las jambas. A los pies del templo se colocó un coro de madera y se instalaron tres silos en el subsuelo.

Entre 1585 y 1593 se substituyó el ábside románico por la cabecera poligonal de apariencia gótica, con las aristas reforzadas por contrafuertes, a poniente se construyó el pórtico, y el interior de la iglesia se decoró de nuevo con un estuco blanco y una sillería simulada. En el presbiterio se colocó un retablo, seguramente de líneas renacentistas. Un siglo después se remodeló el acceso de poniente y se colocó una nueva puerta, más amplia, enmarcada por unas jambas molduradas y con la fecha del *9 de febrer (febrero) de 1694* inscrita en el dintel. Se substituyó el coro de madera por otro apoyado sobre una bóveda rebajada y se añadió una planta a la casa del ermitaño, lo que obligó a modificar la pendiente de la cubierta del templo. En las partes afectadas por las obras se reprodujo la pintura lineal de sillares colocada en la fase precedente, y en el presbiterio se instaló un nuevo retablo, en esta ocasión barroco.

A partir de este momento se inicia un progresivo proceso de deterioro del edificio y las obras siguientes estarán encaminadas a corregir las deficiencias de la construcción y las mermas estéticas, modificando su fisonomía exterior con diferentes añadidos que sobrecargaban las fábricas ya debilitadas, llegando a amenazar ruina a finales del siglo XIX. Es por ello que, para conseguir fondos que permitiesen sufragar las obras, el párroco decidió vender el retablo barroco el año 1905 y, con los beneficios obtenidos, remozó su apariencia y transformó una dependencia del edificio anexo en sacristía, comunicándola con la iglesia a través de una puerta situada junto al presbiterio.

EL DESCUBRIMIENTO DE LOS RESTOS PICTÓRICOS

La pequeña iglesia de Santa María de Salas ha guardado entre sus muros a lo largo de los siglos algunos misterios, y precisamente por tratarse de un edificio rural, de aspecto sencillo y austero, no ha sido una prioridad en el proceso de protección y restauración. Hubo una época en que sus paredes interiores lucieron con brillo y vida propia, y sobre

la pequeña iglesia ha guardado a lo largo de los siglos algunos misterios, y por tratarse de un edificio rural, sencillo y austero, no ha sido una prioridad en el proceso de protección y restauración



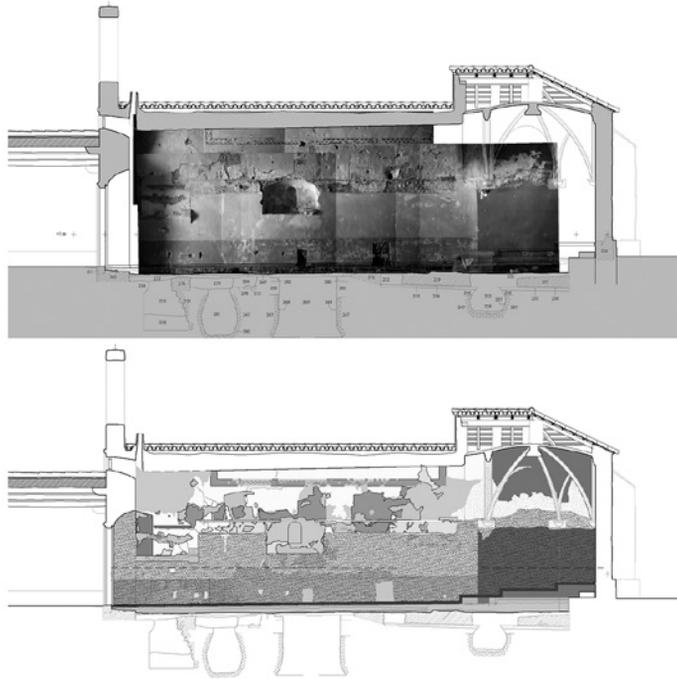
Restitución de la imagen ideal de la iglesia hacia el año 1275, con la decoración de las pinturas murales góticas. Interpretación: R. Lacuesta, J. Fierro; infografía: S. Castillo, J. Ortiz (CENTUM), Archivo SPAL.

Restitución de la imagen ideal de la iglesia a finales del siglo XIX. Alrededor se construye el cementerio municipal. Interpretación: R. Lacuesta, J. Fierro; infografía: S. Castillo, J. Ortiz (CENTUM), Archivo SPAL.

ellas se fueron acumulando capas y capas de morteros y pinturas, dejando el esplendor de las épocas remotas sumido en el silencio y la ocultación. Si a esto se añade el escaso presupuesto con que se ha contado a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI por parte de la Administración Pública, el proceso de descubrimiento de esos misterios ha sido lento y fatigoso, pero ha permitido aplicar un método de investigación y unas técnicas de laboratorio que han ahondado en su conocimiento.

La primera pista sobre la existencia de unos restos de pinturas medievales en la nave fue casual y relacionada con trabajos arqueológicos en el subsuelo del ábside llevados a cabo en 1977. Hubo que rastrear, bajo capas de pinturas superpuestas que entonces no fueron documentadas y que veinte años más tarde, al hacerse cargo de la restauración de la

Proyecto de adecuación del interior de la iglesia. Alzado y sección longitudinal. Arriba: el muro meridional. Abajo: revestimientos superpuestos y mapa de lesiones. A. Barcons, arqto., 2011, Archivo SPAL.



ermita el Servicio sí que lo fueron (entonces aparecieron los colores beige, rojizo, azul y blanco, que delataban otras tantas épocas históricas en la evolución de la decoración interior del edificio), qué significaban y qué alcance podían tener unos cuantos garabatos que, al final, demostraron ser una cenefa de grecas de colores rojo y negro, que algún autor supuso que eran de la época románica, allá por el siglo XII, cuando se construyó la iglesia.⁴ Aquel fragmento, que apenas si medía dos metros de largo por cincuenta centímetros de alto, quedó como testimonio, durante más de dos décadas, de lo que podría aparecer en las paredes si se continuaba el proceso de exploración estratigráfica de los muros.

Este proceso continuó en 1997, con la realización de estudios previos históricos, arqueológicos y artísticos, y especialmente con la exploración sistemática de los muros en diversos puntos estratégicos, que pusieron de manifiesto por medio de una serie de calas en las superficies de la nave románica y del ábside del gótico tardío con sus respectivas bóvedas la continuidad y la discontinuidad de las pinturas. Ya se había realizado el estudio histórico-documental de la

4. PAGÉS, M., "Santa Maria de Sales", *Catalunya romànica*, Barcelona, 1992, vol. XX, p. 421-422.



Estratificación de las capas pictóricas de época moderna y contemporánea en el muro sur de la iglesia. Foto: M. Baldomà, 11.11.2011, Archivo SPAL.

iglesia y de su entorno edificado, mediante el cual y con el análisis del edificio se había llegado a establecer de manera bastante precisa su evolución histórico-constructiva.⁵ Fue entonces cuando se documentó una serie de capas pictóricas con sus respectivos preparados de mortero que iban desde la más moderna (la pintura beige de la década de 1950), pasando por la pintura rojiza en los muros verticales y gris en las bóvedas, de finales del siglo XIX, por una tercera capa de color azul añil de finales del siglo XVIII o principios del XIX, y por un cuarto revestimiento de un blanco radiante, de muy buena calidad, hecho con yeso y decorado con un encintado negro que simulaba sillares, de finales del renacimiento y principios del barroco (siglos XVI-XVII).⁶

Al final, aparecieron unas pinturas cuyo mal estado de conservación sólo nos permitió en aquel momento intuir que pertenecían a la primera época del arte gótico (finales del siglo XIII) y que eran figurativas. Las pocas siluetas humanas que se podían distinguir apenas si eran reconocibles, por lo que los primeros estudios artísticos, que llevaron a cabo F.-P. Verrié y A. Micaló por encargo del Servicio, se basaron en in-

5. LORÉS OTZET, I., *L'ermita de Santa Maria de Sales a Viladecans (Baix Llobregat). Estudi històric i arquitectònic*, SPAL, Diputació de Barcelona, 1999; véase también: LORÉS, I., LACUESTA, R., "L'ermita de Santa Maria de Sales. Descripció historicoarquitectònica de l'ermita", en SANAHUJA, D., *Viladecans, terra de pagesos i senyors. Els temps medievals*, Viladecans, Ayuntamiento de Viladecans, 2002, p. 114-123.

6. NOVELL, T.; AMORÓS, I., JANÓ, R. L., *Informe. Pintures murals de l'ermita de Santa Maria de Sales (Viladecans)*, SPAL, Diputació de Barcelona, 1999.

tuiciones y en algún ejemplo coetáneo a las pinturas de Salas, sin poder deducir con exactitud la iconografía.⁷

El misterio, de nuevo, continuó sin esclarecerse; sólo se procedió a conservar los pequeños fragmentos que habían visto la luz y a ocultarlos otra vez para proseguir la obra de restauración del edificio, que presentaba graves problemas de estabilidad, con la bóveda abierta longitudinalmente y el muro de mediodía con un desplome peligroso.⁸ Y esta fase acabó, una vez más, sin haber llegado al final por falta de recursos económicos, y porque de todas maneras había que resolver el problema de un bloque de seis pisos de nichos que se adosaba a lo largo del muro norte del templo, causando humedades y daños a la fábrica, y cuyo desmontaje tendría que esperar cinco años según la ley vigente relativa a los cementerios y las exhumaciones.

La siguiente fase del proyecto de restauración tendría que incorporar una nueva campaña de exploración y decapado de las paredes para determinar qué momentos pictóricos se dejaban a la vista y cuál sería, en definitiva, el proyecto museológico que llevaría a convertir la ermita en un equipamiento cultural.

Mejor suerte corrieron las pinturas renacentistas que se descubrieron en el arcosolio que taponaba la antigua puerta románica de mediodía, por debajo de la magnífica capa de estuco aljezado* con trazos imitando sillería que había

7. VERRIÉ, F.-P., MICALÓ AUMEDES, A., *Estudi artístic de les pintures murals de l'església de Santa Maria de Sales de Viladecans*. Trabajo realizado por encargo del SPAL, Diputación de Barcelona, diciembre 2000. VERRIÉ, F.-P., "Primeres notes per a l'estudi de les pintures de l'ermita", en SANAHUJA, D., *Viladecans, terra de pagesos i senyors. Els temps medievals*, Viladecans, Ayuntamiento de Viladecans, 2002, p. 129-135.

8. Esta fase fue dirigida por el arquitecto Antoni González, con la colaboración de Joan Closa Pujabet, Josep Rovira Pey y Xavier Guitart Tarrés, arquitectos, y de Arcadio Arribas Arroyo y Fina Gener Sala, aparejadores. Como aparejador de la empresa intervino Josep M. Valero Yago (Urcotex).

* Nota del Editor. Se refieren los autores a estuco fabricado con yeso. Aljez viene del árabe y significa mineral de yeso, la piedra que se extrae de la cantera, antes de cocerse y deshidratarse. Aljezar se refiere al lugar de donde se extrae el aljez o piedra de yeso, canteras anteriores al proceso de industrialización del yeso. Los aljezares son pequeñas minas de yeso, en muchas ocasiones familiares, cuya extracción en superficie es manual y no industrializada. El aljez es un yeso que aguanta muy bien en exteriores; la palabra se asocia más a la piedra de yeso que se extrae de la mina y al yeso -aljez- de color rojizo que luego se utilizaba para hacer yesos de exteriores. En ocasiones en ámbitos reducidos la palabra aljezar se usa como



Decapado de las pinturas que cubrían la escena de la Anunciación. Detalle del arcángel san Gabriel. Foto: R. L. Janó, 1999, Archivo SPAL.



Decapado de las pinturas que cubrían la escena de la Anunciación. Detalle de la Virgen María. Foto: R. L. Janó, 1999, Archivo SPAL.

cubierto todas las superficies en los años 1580-1590. Gracias a la documentación pudimos saber que en 1508 esta puerta románica ya había sido inutilizada y que, por tanto, las pinturas debían datarse con escasa anterioridad. Lamentablemente, al poner la capa de estuco sobre ellas se habían repicado para que tomara adherencia en la base del muro, y por ello su estado de conservación e integridad no era el deseado.

Más de diez años se hizo esperar la siguiente fase de restauración de la ermita.⁹ Entonces decidimos acabar de descubrir las pinturas, al mismo tiempo que se iban consolidando y protegiendo. Las escasas hipótesis que Anna

verbo, como sinónimo de enyesar, probablemente de forma incorrecta. En el País Valenciano, según J. M. Montesinos y S. Tormo, se documentan aljezares en Teresa (Castellón) y en Llosa de Ranes (Valencia).

9. Esta fase fue dirigida por Antoni Barcons Grau, arquitecto, y Marielena Gracia Suñé, arquitecta técnica, con la empresa Pendís Bagà.



Restitución formal y cromática de la escena de la Anunciación renacentista situada al frontal del arcosolio meridional. Dibujo: S. Castillo, J. Ortiz (CENTUM); interpretación: R. Lacuesta, J. Fierro, 2012, Archivo SPAL.

Micaló y F.-P. Verrié habían barajado cuando apenas tenían datos para precisar la iconografía parecían perder fundamento respecto a la temática que se desarrollaba. Todos creíamos que el personaje principal de las escenas enmarcadas por arquitecturas que compartimentaban cada registro podría ser un santo en situación de martirio, probablemente a punto de ser degollado o decapitado por un soldado vestido con saya y tocado con cofia. Hubo un momento en que tuvimos tendencia a identificarlo con san Pedro Mártir, personaje de una pintura mural del convento de Santo Domingo de Puigcerdà, de principios del siglo XIV, a quien se le representa en el momento de ser partida su cabeza en dos por la espada de un soldado vestido con cota de malla. Pero en Salas también iban apareciendo otros personajes de ricas vestiduras estampadas con motivos florales, varias filas de soldados con la cabeza protegida por una cerbillera y el cuerpo por cotas de malla, blandiendo espadas o lanzas, y una figura tocada con un nimbo crucífero y vestida con túnica y capa, que iba centrando las composiciones. En

el extremo de uno de los registros, surgió otra figura masculina o femenina, con una indumentaria sencilla de color marrón, más cercana a la vestimenta de un pobre penitente que de una persona acaudalada y que tal vez era el donante promotor de las pinturas en actitud orante. Ningún detalle más permitía hacer cálculas sobre su identidad.

A medida que se mostraban ante nuestros ojos nuevas figuras y mejor perfiladas, aunque no del todo reconocibles, vimos la necesidad de programar una serie de estudios que nos ayudaran a desvelar el contenido iconográfico, la técnica de ejecución y la naturaleza material de sus componentes, tanto de los morteros de base como de los pigmentos. A pesar de los nuevos descubrimientos, el misterio iconográfico permanecía, por el estado de las pinturas, la indefinición de las líneas y los pocos fragmentos que se conservaban, no siempre con continuidad. Pero era evidente que estábamos ante unas pinturas cada vez más elocuentes respecto a su cronología, de finales del siglo XIII (1285-1290), cuando la iglesia estaba ocupada por las deodatas, en tiempos del rey Alfonso III de Aragón *El Liberal*, y de que se trataba de un momento del estilo protogótico, una muestra de la pintura francogótica o del gótico lineal.

Y las similitudes en cuanto a la composición, la disposición de los personajes, la indumentaria de los soldados y de los caballeros, las decoraciones de los vestidos con franjas rojas y blancas o el árbol de copa redonda de uno de los registros, nos estaban anunciando que quizás nos encontrábamos ante una obra del taller del Maestro de las pinturas al fresco de *La conquista de Mallorca* que decoraban una sala del palacio de Bernat de Caldes –construido en el siglo XIII y conocido después como palacio de Berenguer de Aguilar, hoy Museo Picasso–, las cuales fueron trasladadas al Museo Nacional de Arte de Cataluña en 1961. Otras pinturas del mismo estilo y cronología eran las del Salón del Tinell del antiguo Palacio Real Mayor de Barcelona, morada de los reyes de Aragón y condes de Barcelona, que representaban escenas de un séquito real con guerreros. Pero si las pinturas de estos palacios narraban episodios de carácter civil y bélico, las de la ermita de Salas nos hicieron dudar en un primer momento –y mientras no se realizaron los estudios técnicos y los reportajes fotográficos que después describiremos– que tal vez había una mezcla de representaciones profanas y religiosas, difíciles aún de aclarar.

Fijación de las pinturas en el soporte mediante la inyección de mortero de cal fluido. Foto: M. Gracia, 10.11.2010, Archivo SPAL.



HACIA LA RECUPERACIÓN CIENTÍFICA

Los trabajos de consolidación de los fragmentos existentes de las pinturas murales se realizaron durante la ejecución del proyecto de adecuación interior de la iglesia, a excepción del ábside, todavía sin restaurar. Se tuvieron que secuenciar los trabajos de consolidación estructural de los muros norte y sur de la nave románica y de la bóveda siguiendo una racionalidad constructiva que tuviera muy presente el valor histórico, artístico y material de las pinturas murales para preservar su integridad, principalmente después de apreciar su precario estado de conservación. Las pinturas murales de época gótica situadas en el registro superior del muro norte, y las renacentistas situadas en el arcosolio del muro sur, resultaron ser las más frágiles. Las pinturas de época gótica presentaban serios problemas de adherencia al soporte, al igual que las renacentistas del arcosolio, agravadas, éstas últimas, por la circunstancia de que los pigmentos no estaban estables en el enlucido. Las pinturas murales de finales del siglo XVI correspondientes a la sillería imitación de un despiece de piedra, también presentaban deficiencias en la fijación al soporte aunque no tan importantes, detectándose zonas que ya habían sido reparadas.

Los criterios planteados fueron preservar los fragmentos existentes de los diferentes períodos, determinando su extensión y localización exactas; y en el caso de superponerse diferentes épocas, se optó por mostrar un estrato determinado, consecuencia de la reflexión a partir del conocimiento derivado del método de trabajo empleado. Los restos de las

pinturas murales conservadas, según estaba planteado en el proyecto arquitectónico, debían mostrarse como “islas” englobadas en un nuevo revoco “neutro” que las realzase.

Dados el gran valor patrimonial y la singularidad de las pinturas murales se decidió poner los medios para obtener, en el curso de los trabajos, la máxima información posible (atendiendo a recursos y plazos razonables) con objeto de facilitar la interpretación histórica e iconográfica, y también de definir el tipo de tratamiento material de los restos pictóricos que se habían de consolidar y fijar en el soporte para poder preservarlos.

El método de trabajo que se adoptó consistió en:

- La exploración estratigráfica de los diferentes fragmentos y la determinación de sus límites mediante un raspado o decapado mecánico con bisturí.¹⁰
- El biselado perimétrico de los restos de los revocos y los enlucidos policromos de la pintura mural mediante la aplicación de un mortero de cal, dosificado *in situ*.
- La consolidación de esos restos policromos mediante la inyección con jeringa de un mortero fluido de cal.
- El engasado superficial de los fragmentos mediante la aplicación de papel japonés y gasa estéril con resina acrílica.

En esta fase no se procedió a restaurar las pinturas en su conjunto por falta de presupuesto.

El método de trabajo se enriqueció con la documentación mediante fotografía digital,¹¹ el levantamiento topográfico de los fragmentos,¹² la fotografía con luz ultravioleta¹³ y la realización de análisis de muestras extraídas en los revocos y enlucidos, y de determinados pigmentos de la pintura mural.¹⁴

10. La extracción de muestras de morteros y pigmentos corrió a cargo de Anna Cusó (ECRA, Barcelona), que también había ejecutado los trabajos de decapado y consolidación de la última fase de obras.

11. Reportaje realizado por Montserrat Baldomà, fotógrafa y documentalista del SPAL.

12. Dibujos realizados por CENTUM (Javier Ortiz y Sacramento Castillo). Interpretación de R. Lacuesta, J. Fierro y M. Gracia.

13. Reportaje realizado por Enric Gràcia, fotógrafo, por encargo del SPAL.

14. PRADA, J.L. (coord. técnica); PITARCH, A., BADÍA, M.; ROCA YERA, R., *Església de Santa Maria de Sales. Estudi i anàlisi de revestiments murals i policromies*, CETEC-Patrimoni, UAB. Trabajo realizado por encargo del SPAL, Diputació de Barcelona, abril 2012.

CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA MURAL GÓTICA

La capa de preparación (mortero de base) es un revoco de cal con gran contenido de arcilla. La composición es heterogénea y los componentes principales son fragmentos de rocas metamórficas (probablemente de origen local), de granulometría diversa con predominio de arena gruesa. Este revoco presenta dos capas de enlucido de cal de preparación a la policromía. Tienen un grueso y una distribución irregulares según la zona de los muros muestreada. La composición es heterogénea y predominan fragmentos de rocas metamórficas (pizarras y esquistos) y minerales silícicos (cuarzo y feldespatos).

Respecto a la policromía se plantearon dos hipótesis: o bien se utilizó una única técnica al seco, con un aglutinante proteico (al temple) superponiendo las diferentes capas de color, o bien una combinación de dos técnicas. En primer lugar, la utilización de una coloración de fondo en determinadas áreas realizada con una técnica al seco pero aplicada con una lechada de cal (*mezzofresco* o pintura a la cal); a continuación, la aplicación de diferentes capas de color con un aglutinante proteico (al temple).

Los resultados de los análisis con el espectrómetro de infrarrojos (FTIR) confirman la presencia de un aglutinante proteico en los pigmentos de la pintura mural gótica, es decir, propio de una pintura al temple. Esta técnica permite reforzar diferentes tonalidades del fondo (estén aplicadas con lechada de cal o propiamente al temple) y combinar capas de diferentes colores con diferentes aplicaciones en seco.

En la aplicación de las capas de pintura se detectó también la presencia de sulfatos de calcio (posiblemente yeso). La paleta de la pintura gótica está formada principalmente por pigmentos minerales, de los cuales la mayoría son tierras tipos ocre y siena natural de gran pureza y tonalidad. También aparecen minerales importados de alta calidad como el cinabrio (bermellón) y la azurita (azul oscuro). Adicionalmente, hay algunos aspectos de resolución más compleja como son la presencia de cloruros de cobre asociados a carbonatos de cobre. También se detectó carbonato de plomo (pigmento blanco usado como carga y/o pigmento) que se contrastó con la fotografía de luz ultravioleta.

la paleta de la pintura gótica está formada principalmente por pigmentos minerales, la mayoría son tierras tipos ocre y siena natural de gran pureza y tonalidad

CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA MURAL RENACENTISTA (ARCOSOLIO SUR)

Se analizaron los estratos de enlucido compuestos por dos o tres capas, aplicadas sobre un revoco más antiguo (asociado al mortero presente en la fábrica del muro), de composición heterogénea, con predominio de fragmentos de rocas y minerales de cuarzo.

Sobre este revoco se identificaron dos capas: la intermedia, como base del enlucido compuesta por fragmentos de rocas calcáreas y cal aérea, y la capa superior, de la misma composición, pero con el árido de grano más fino, incluso con polvo de mármol. Posiblemente, además, se colocó una capa superficial muy fina y sin árido.

Esta estructura de capas se analizó en la jamba del arcosolio, donde se extrajo una muestra de grosor suficiente, pero no se pudo contrastar con precisión en las muestras de pigmento extraídas del frontal, por no disponer de espesor suficiente. Del frontal, donde se encuentra el motivo pictórico religioso, se extrajeron las muestras de diferentes pigmentos. Las estrellas ubicadas en las jambas fueron realizadas con una técnica similar al esgrafiado. Están ejecutadas sobre un enlucido de cal al que se le aplicó una capa superficial de yeso, más blanda, dejando una reserva en el interior de las figuras.

En diversas zonas del paramento frontal del arcosolio los pigmentos se encontraron sobre una fina capa de yeso. Ello podría indicar que la policromía se aplicó mayoritariamente mediante una técnica al seco. Sin embargo, esta hipótesis no se pudo confirmar al no poder realizar los análisis específicos con el espectrómetro de infrarrojos.

Complementariamente, se identificaron algunas muestras que evidenciaron que la policromía se aplicó con una técnica a la cal; por tanto, a la luz de los datos obtenidos, se dedujo que se usaron dos técnicas de pintura mural al seco: una de ellas con pintura a la cal y la otra con un aglutinante orgánico indeterminado.

La paleta de pigmentos de la pintura renacentista está formada por pigmentos minerales ferruginosos, minerales de cobre (carbonatos y cloruros con presencia de azurita) y también por la combinación de minerales diferentes con metales como la plata. El pigmento de color rojizo-granato se consiguió con hematites, y el amarillento, con mezcla de hematites y goethita, combinados con arcillas. Los colores

la paleta de la pintura renacentista está formada por pigmentos minerales ferruginosos, de cobre y por la combinación de minerales con metales como la plata

son de una notable
calidad artística,
valorables desde los
puntos de vista histórico
y estilístico

azules-verdosos presentan una composición similar a los pigmentos de la pintura gótica, es decir, carbonatos de cobre, probablemente azurita, acompañada de blanco de plomo. Igualmente, aparecen cloruros de cobre, cuya naturaleza no se ha podido determinar con certeza (no está claro si son pigmentos añadidos para modificar la tonalidad de la azurita o alteraciones de ésta). De manera singular, aparecen en un pigmento gris partículas de plata en superficie, localizadas sobre las trazas de lo que parecían rayos de luz. Podrían relacionarse con diferentes técnicas pictóricas: pintura al temple con polvo de plata; doradura de plata aplicada en lámina fina, o bien, restos de una corladura que incorporaría un barniz coloreado con la plata en polvo o en lámina para enriquecerla.

PINTURAS E INTERVENCIONES POSTERIORES A LAS RENACENTISTAS

El revestimiento de imitación de una obra de sillería, delineado con líneas horizontales y verticales para simular la piedra, está constituido por un revoco de cal como revestimiento de base, sobre el cual hay aplicada una fina capa de yeso a la que se superpone otra muy fina pigmentada de color ocre y realizada con la técnica a la cal, y, finalmente, el encintado de la pintura negra correspondiente a un pigmento de carbón aplicado mediante una técnica al seco. En determinadas áreas de la parte superior de los muros y arranque de la bóveda se identificaron reparaciones más recientes porque son sensiblemente diferentes a la pintura de sillería original del siglo XVI.

Las etapas posteriores a esta pintura de imitación están caracterizadas por la sucesión ordenada de capas, entre las que destacan (de estratos inferiores a superiores): la pintura de tonalidad rojiza en los muros y gris-verdosa en la bóveda; la pintura azul celeste y, más contemporáneamente, una aplicación de pintura de color beige con cenefas geométricas en la bóveda.

Como conclusión se puede afirmar que las pinturas góticas y las renacentistas son de una notable calidad artística, valorables tanto desde los puntos de vista histórico y estilístico, como porque constituyen un testimonio de la época en lo que respecta al tipo de materiales utilizados y a las técnicas pictóricas (al fresco y al seco), con una paleta pictórica variada y unos pigmentos lujosos como son la azurita y el cinabrio (sulfuro de mercurio), identificados en ambas épocas, y la plata, identificada en la pintura de principios

del siglo XVI. En cuanto a la determinación de las jornadas (*giornate*) de trabajo que se emplearon en la Edad Media para ejecutar las pinturas, no fue posible apreciar *de visu* el límite entre ellas, debido quizás al tipo de técnica aplicada, al tamaño reducido de los restos o a su fragmentación.

LA REVELACIÓN DEL MISTERIO ICONOGRÁFICO

LAS PINTURAS GÓTICAS

El análisis gráfico de cada trazo de las pinturas a partir de las fotografías digitales y ultravioletas nos puso en condiciones de reconocer los pasajes que narraban, tan conocidos de todos y de la temática que ofrecían los artistas medievales, como veremos más adelante: desde las pinturas de la iglesia de Santa Lucía, antes de San Miguel, de Sos del Rey Católico, o las del maestro que pintó los muros del castillo de Alcañiz y las del artista de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de El Tomillo (todos ellos municipios de la antigua Corona de Aragón), e incluso las pinturas murales de la catedral de Pamplona, con programas iconográficos diversos, entre ellos los de caballeros y los religiosos, hasta las representaciones sobre la vida de Cristo de Giotto en la capilla Scrovegni de Papua, y de Duccio di Buoninsegna en el retablo de la catedral de Siena, o las de Ferrer Bassa en la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes de Barcelona, o los frescos murales con escenas caballerescas del palacio Graells de Cardona, y los del palacio Fivaller de la calle Lledó, nº 4, de Barcelona, obras todas ellas de principios y mediados del siglo XIV y con peculiaridades estilísticas diferentes. Podemos citar también otros paralelos del programa iconográfico de la Pasión, como son las pinturas murales del siglo XIII que decoran las pilastras de la iglesia de Nuestra Señora de Baldós en Montañana (Huesca), y en Cataluña, ya en el siglo XIV avanzado, las pinturas protogóticas de Santa María de Lluçà y de la antigua seo de Lleida.¹⁵

Las escenas de Salas que se conservan con mayor precisión y cierto lujo de detalles corresponden al muro norte de

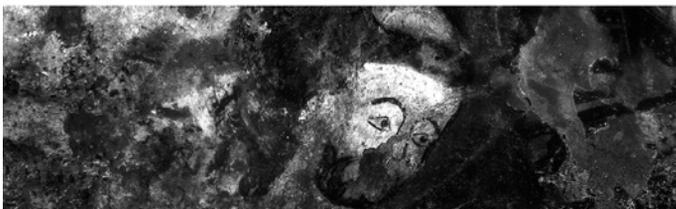
15. SUREDA, J., *El gòtic català I. La pintura*. Barcelona, 1977, p. 42-46. Véase también: ALCOY, R., “Ideas para lo ordinario y lo extraordinario en las representaciones góticas de la Pasión de Cristo: prospecciones en Cataluña y en otros contextos del 1300”, en *Codex Aquilarensis*, 27. *Pensar en imágenes pensar con imágenes en la Edad Media*. Aguilar de Campoo, 2011 p. 155-190.

la nave, y se desarrollan a partir del tramo que enlaza ésta con el ábside. De izquierda a derecha se suceden tres episodios de la Pasión de Cristo, perfectamente delimitados por columnas con sus capiteles y ábacos unidas por la parte superior mediante arcos casi planos, en cuyas enjutas se dibuja un trébol o quizás se trate de la representación de una tracería gótica. El fondo de la pared está decorado con flores a modo de rosas abiertas, de ejecución sencilla y poca pericia, ya que parecen haber sido ejecutadas “a sentimiento” por el pintor. Cada compartimento se convierte en escenario específico del momento dramático que ha querido captar o transmitir el artista. Por encima y por debajo se aprecia débilmente el límite de las escenas con lo que serían cenefas de grecas que enmarcan la composición. La cenefa superior enlaza a modo de imposta con la bóveda de la nave, que estaba decorada por sutiles rosetas de color blanco perfiladas con un trazo oscuro. La cenefa inferior marcaba el final de la representación figurativa y a partir de las grecas se cubría la pared con cortinajes de tradición románica.

La primera escena figurativa que se conserva con posibilidad de ser interpretada capta el momento del Prendimiento de Jesús de Nazaret en el jardín de Getsemaní (el huerto de los olivos), después de la oración. Jesús aparece de pie en el centro, con túnica y capa de colores azul y rojizo respectivamente, de paño estampado con motivos florales, cabello largo y nimbo crucífero. Es flanqueado a izquierda y derecha, dispuestos en varias filas, por soldados y oficiales, probablemente del Sanedrín, y por otros personajes judíos, tal vez fariseos, o saduceos, vestidos con túnica, que dirigen su mirada hacia el prisionero. Alguno de estos personajes bien podrían ser retratos de la época. El traidor Judas Iscariote se acerca a Jesús por la izquierda y lo besa en la mejilla para delatarlo a la muchedumbre, mientras que otro personaje parece huir cautelosamente de la escena por el extremo inferior derecho, con aire de sentimiento de culpa: es Simón Pedro (aquella figura que tanto despistó creyéndose a un mártir), el discípulo de Jesús que, como narra el Evangelio, negaría tres veces a Cristo. Viste túnica y capa, lleva barba recortada y la cabeza tonsurada a la manera romana y tocada con corona. De hecho, Pedro tendría que estar representado empuñando la espada y cortando la oreja a un soldado, pero nos inclinamos a pensar que está marchando compungido del lugar después de que Jesús le reprendiera

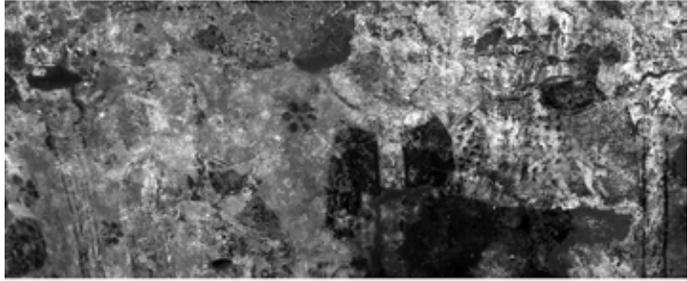
por usar la violencia contra un soldado. Junto a la columna de la derecha, que cierra la composición figurativa del registro, aparece un elemento recurrente en la pintura del gótico lineal: el árbol de copa redonda –tal vez alusivo al árbol de la vida–, del cual encontramos paralelos en el palacio Fivaller y en el palacio Caldes de Barcelona, o en la ermita de San Miguel Arcángel de Barluenga, en Huesca.

La segunda escena podría relatar el episodio de la Presentación de Cristo arrestado, o bien ante el saduceo Caifás, sumo sacerdote del Sanedrín, el tribunal supremo de los judíos, o bien ante Pilato, el gobernador romano de Judea. El hecho es que la escena representa un personaje sentado en una roca a la izquierda de la composición, con indumentaria de túnica y capa, y lo que parece un jarro de agua a los pies (cosa que nos hizo inclinarnos por Pilato como personaje de la escena), recibiendo a Jesús maniatado y acompañado por dos soldados, y vestido con túnica de un tejido estampado con flores.



Proceso de interpretación de las escenas: el Prendimiento de Jesús. Foto: M. Baldomà, 14.11.2011; foto ultravioleta: E. Gracia, 24.11.2011; dibujo: S. Castillo, J. Ortiz (CENTUM); interpretación: R. Lacuesta, J. Fierro. Archivo SPAL.

Proceso de interpretación de las escenas: la Presentación de Jesús ante Pilato. Foto: M. Baldomà, 14.11.2011; foto ultravioleta: E. Gracia, 24.11.2011; dibujo: S. Castillo, J. Ortiz (CENTUM); interpretación: R. Lacuesta, J. Fierro. Archivo SPAL.



La tercera y última escena que se conserva narra el episodio de la Flagelación de Cristo. Atado a una columna, con el torso descubierto y sangrando, es azotado por dos verdugos vestidos de manera diferente (uno con túnica marrón sencilla y el otro con túnica estampada de color rojizo), que empuñan sus flagelos –el *flagrum taxillatum*, compuesto por un mango de madera y tres correas de cuero con bolas de plomo– en actitud de propinar latigazos al reo. El verdugo de la derecha era aquella figura que habíamos identificado en un principio con un donante u orante. Gracias a las fotografías ultravioletas se pudieron ver las líneas de los flagelos con bastante precisión.

El resto de pinturas diseminadas por la pared no se han podido interpretar por tratarse de pequeños fragmentos. Sí que se ha podido determinar, a pesar de su fragmentación, que a la izquierda del Prendimiento se dibujan una cabeza con nimbo cruciforme y ligeramente inclinada sobre el hombro derecho, y unos brazos extendidos, como si estuvieran



Proceso de interpretación de las escenas: la Flagelación de Jesús. Foto: M. Baldomà, 14.11.2011; foto ultravioleta: E. Gracia, 24.11.2011; dibujo: S. Castillo, J. Ortiz (CENTUM); interpretación: R. Lacuesta, J. Fierro. Archivo SPAL.



clavados. Efectivamente, se trata de la escena de la Crucifixión, aunque su situación respecto a las otras escenas, sin seguir la secuencia lógica del relato de la Pasión, nos hizo descartar este significado en un primer momento. Del mismo modo, a su izquierda se perciben escasos trazos de lo que pudo ser la representación de la Santa Cena, con un personaje central que parece apoyar los brazos en una mesa.

En la pared de mediodía también hay restos pictóricos figurativos y geométricos. Justo también en la zona cercana al ábside, un personaje ricamente ataviado y sentado en un asiento de madera con cojín estampado, pero al que le falta la cabeza, parece recibir, dirigiéndole un brazo, a otro que extiende también su brazo hacia él, del cual se entrevé (y sólo se conserva) una parte de la mitad inferior de su cuerpo. Es prácticamente imposible precisar de qué escena se trata, pero probablemente esta pared ya no estaba dedicada a la pasión de Cristo, sino a hechos anteriores (quizás la historia de la Virgen María) o posteriores a su crucifixión (escenas de la

Resurrección y siguientes, relacionadas con los gozos de María o los misterios de Gloria del rosario). En el caso de que se tratara de pasajes de la vida de María, podría referirse al episodio de la Presentación de la Virgen en el templo, aunque falten figuras (la misma María, a la edad de tres años) para corroborarlo. A continuación de esta escena se ven los restos de otra, con figuras y con un elemento más definido, que parece un mueble decorado con un tapiz de un fondo de flores, que podría tratarse de la escena de la Anunciación.

Por debajo de estas escenas se desarrolla la cenefa de grecas que se encontró en los años 1970-1980, y que es el único fragmento que ha perdurado, aunque presenta numerosas manchas de cera, cosa que indica que la iglesia se iluminó durante años por medio de lámparas de cera o velas colgadas en la parte alta de la pared, de las cuales se conservan *in situ* sendos ganchos de hierro.

Finalmente, hay que tener en cuenta que, al eliminarse el ábside románico y ser substituido a finales del siglo XVI por otro de tradición gótica, el programa iconográfico que pudiera existir desapareció completamente, por lo que no sabemos si estaba dedicado a la Virgen María (cosa probable por ser la titular del templo) o si se exaltaba la figura de Cristo en su majestad.

UN AUTOR DESCONOCIDO: EL MAESTRO DE VILADECANS

Por lo que respecta a la autoría de estas fragmentadas pero magníficas pinturas góticas, ya hemos dicho que la primera impresión que tuvimos al descubrir las pinturas de Salas es que quizás nos encontrábamos ante una obra del taller del Maestro de las pinturas al fresco de *La Conquista de Mallorca*. Los numerosos detalles que se pueden captar de las pinturas de la ermita de Salas nos inclinan a pensar que el posible “Maestro de Viladecans” era el mismo que el de la *Conquista de Mallorca*, una hipótesis verosímil si tenemos en cuenta la cronología, las características estilísticas de ambas composiciones, la gama cromática y, posiblemente, la técnica pictórica.

LAS PINTURAS RENACENTISTAS

Las pinturas renacentistas del arcosolio de mediodía ocupan el fondo de la pared, que acaba en un arco trilobulado hecho en yeso. Representan la escena de la Anunciación del



Señor por el arcángel san Gabriel a María, desarrollada en un espacio interior y amueblado, con un pavimento geométrico en falsa perspectiva, pero como en la mayoría de las representaciones de este pasaje de los Evangelios en la época renacentista, se abre al exterior por una ventana que conecta con un paisaje de fondo. Entre el arcángel y la Virgen María, en posición más elevada, apenas si se dibujan el Espíritu Santo en forma de paloma y alguno de sus rayos de plata dirigidos en diagonal hacia la doncella. En el intradós de las jambas y del arco del arcosolio destacan estrellas blancas que se distinguen del fondo también blanco, pero ejecutadas con la técnica del esgrafiado con trepas. Esta representación de la Anunciación, tan exquisita como las pinturas góticas, constituyen un testimonio *in situ* del arte pictórico mural del renacimiento en un medio rural, tan extraño en el país.

Detalle de dos personajes de la escena del Prendimiento de Jesús: 1. San Pedro. 2. Un caballero con rasgos faciales bien definidos, casi un retrato. Fotos: M. Baldomà 11 y 17.11.2011, Archivo SPAL.

UNAS OLLAS ENIGMÁTICAS

Los trabajos de decapado mecánico de los revestimientos murarios proporcionaron otra sorpresa que en un primer momento se nos antojó insólita. A lado y lado del tercio de levante de la nave, bajo la línea de imposta, se encontraron dos ollas de cerámica gris medieval incrustadas en los muros

y tumbadas en posición horizontal. La capa de mortero que servía de preparación a las pinturas góticas se adaptaba a las bocas de los recipientes, que se abrían al interior de la nave. Se trataba de las típicas ollas globulares de carena alta, con el borde exvasado y redondeado, de unos 10 cm de diámetro de boca y de entre 30 y 35 cm de altura. Una de ellas presentaba trazas evidentes de haber sido utilizada previamente para la cocción de alimentos. El hecho de haber encontrado estos dos ejemplares no descarta la posibilidad de que pudiera haber originalmente alguno más. Hay que tener en cuenta que el edificio ha sido objeto de transformaciones y que precisamente los huecos dejados por estos recipientes constituirían puntos débiles de la fábrica.

Su colocación fue previa al desarrollo del programa iconográfico, o eso daba a entender el hecho de que no estuvieran integradas en la composición de las escenas. En el caso



Ollas acústicas inscritas en el grueso de los muros de la nave. Arriba y abajo a la derecha, el ejemplar fragmentado del muro norte. Abajo a la izquierda, la olla del lado sur que conserva la boca completa. Son solidarias con el revestimiento pictórico del siglo XIII. Fotos: M. Baldomà, 14.11.2011 y R.L. Janó, 1999, Archivo SPAL.

de la olla mejor conocida, la del muro norte, su situación coincidía, en parte, con una de las columnas utilizadas en la división de los diferentes episodios narrados. En el lado sur, apareció el otro recipiente, pero a su alrededor se había perdido cualquier vestigio pictórico y sólo se conservaba el revoco de preparación. No obstante, la coexistencia de las pinturas con los vanos de los recipientes era palmaria y la incógnita era establecer su función. La primera hipótesis que se planteó en el momento del hallazgo de una de las vasijas fue que había sido colocada como material de relleno en el tapiado de una ventana. Pero esta conjetura resultaba poco plausible, como no era lógico suponer su uso como reconditorio para guardar reliquias, dada su situación en la nave y en una posición tan atípica. Tampoco era verosímil pensar que podían haber sido utilizadas como nidos de pájaros, siguiendo una creencia errónea del gusto por su cría en los edificios religiosos, por la relación existente entre las palomas y el Espíritu Santo, ni existían evidencias que hubieran podido albergar lámparas de aceite por la ausencia en su interior de tizne o pringue.

Así pues, aquellos pucheros abiertos continuaban sin mostrar su contenido, ya que éste era tan etéreo como el sonido. Finalmente, se desveló el cometido: las ollas habían sido incrustadas en la fábrica para modificar su acústica, pues con ellas se conseguía la corrección tonal y la disminución de la reverberación y se homogeneizaba el sonido, siguiendo un proceso descrito por Vitrubio (siglo I a.C.) y documentado también en edificios religiosos medievales,¹⁶ casi siempre asociados a órdenes religiosas. Y fue precisamente el momento en el que se estableció la pequeña comunidad de monjas deodatas en Salas, en el último cuarto del siglo XIII, cuando se colocaron a modo de artilugio sonoro.

habían sido incrustadas en la fábrica para modificar su acústica; se conseguía la corrección tonal, la disminución de la reverberación y se homogeneizaba el sonido

LA MUSEALIZACIÓN DE LOS HALLAZGOS

Una vez acabe la restauración total del edificio (aún quedan pendientes la zona del ábside y las pinturas en su conjunto), la intención es convertir el templo en sala de exposición permanente de sí mismo, con la explicación de su

16. VERNHES, C., "Analyse théorique de l'acoustique des églises des trois soeurs de Provence", *Acoustique & Techniques. Centre d'Information et de Documentation sur le Bruit*, 30, Paris, 2002, p. 30-37.

historia y sus obras artísticas. La oferta más atractiva será la recreación de las pinturas góticas con la secuencia de su descubrimiento e interpretación, mediante las fotografías ultravioletas y los dibujos que han generado, y la reconstrucción hipotética de la ermita y de las edificaciones de su entorno en los momentos más relevantes de su historia y de sus transformaciones y decoraciones, expresados en un sistema virtual y en movimiento en tres dimensiones, tanto por el exterior como por el interior. A esto hay que añadir otras piezas constructivas aparecidas en las excavaciones arqueológicas o en el desmontaje de algunos paramentos, así como la interpretación de las dos ollas encastadas en los muros norte y sur respectivamente, como testimonio de una manera de amplificar el sonido en los cantos corales que tuvieron lugar en la iglesia durante la Edad Media.