

Índice

- 11-20 Prólogo
SANTIAGO MANZARBEITIA VALLE
- EL ESTUDIO INTERDISCIPLINAR DE LA PINTURA MURAL
MEDIEVAL
- 23-44 Cuando las paredes toman la palabra: estrategias para el estudio de la
pintura mural bajomedieval
FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
- 45-70 Geometría y proporción en la pintura mural de los ábsides románicos
NÚRIA ORIOLS PLADEVALL
- 71-78 Análisis arqueográfico y pintura experimental
CAROLINA SARRADE
- TERRITORIO Y PINTURA MURAL MEDIEVAL:
CENTROS Y PERIFERIAS
- 81-96 Medieval Wall Paintings in English Churches 1000-1540: an overview
ROGER ROSEWELL
- 97-120 Algunas reflexiones acerca de las pinturas bajas de San Baudelio
JERRILYNN DODDS
- 121-135 Los zócalos hispanomusulmanes de la Castilla medieval: pervivencia de
formas y técnicas en Novoamérica
CARMEN RALLO GRUSS
- 137-155 La pintura mural del Medievo en el Reino de Jaén
JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO

- 157-177 La decoración pictórica en las residencias medievales.
Análisis y recreación de algunos ejemplos valencianos
FEDERICO IBORRA BERNAD

PLÁSTICA Y COLOR DE LOS MORTEROS

- 181-201 Filigranas de cal y arena. Una visión de los revestimientos murales
en la Edad Media peninsular
RAFAEL RUIZ ALONSO
- 203-218 El “arte de la falsificación” en la pintura mural de la Edad Media
ANNE LETURQUE
- 219-239 Las pinturas de la nave de Santa María del antiguo Hospital de la Santa
Creu de Barcelona
CARMEN DOMÍNGUEZ RODÉS
- 241-262 Pintura mural y liturgia. El trazado de las cruces de consagración en los
rituales de dedicación de iglesias de Occidente y sus representaciones
iconográficas en el arte bajomedieval
ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DEL MURO PINTADO

- 265-286 Quando la parete è concava: decorare absidi e cupole in età medievale
(IV-XIII secolo)
SIMONE PIAZZA
- 287-305 *Sancta memoria* a través de la pintura mural altomedieval en las criptas
históricas de los cementerios romanos: función catequética y práctica
devocional
LOURDES DIEGO BARRADO
- 307-326 Del enfermar, sanar y morir en la Edad Media: algunos vestigios en la
pintura mural
IRENE GONZÁLEZ HERNANDO

- 327-349 Del cielo al muro. La milagrosa aparición del apóstol Santiago a caballo en la pintura mural de la Edad Media peninsular
FERNANDO PÉREZ SUESCUN

LA PARED COMO SOPORTE CONTINGENTE DE OTRAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS

- 353-394 El concepto de *marmor* y su empleo como decoración mural entre la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media (ss. V-VIII)
RAÚL ARANDA GONZÁLEZ

- 395-416 La pintura mural y sus analogías con las miniaturas bíblicas en el marco de la reforma gregoriana: función, tipos iconográficos y fórmulas de representación
MARÍA RODRÍGUEZ VELASCO

- 417-435 Paredes textiles en la pintura de los siglos XV y XVI: modos, aplicaciones y funciones
MARTA SIMÕES

MUSEALIZACIÓN, DIFUSIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO MURAL

- 439-459 Pintura mural románica en el Museu Nacional d'Art de Catalunya: actualidad y retos de una colección singular
JORDI CAMPS I SÒRIA

- 461-492 Muros sin iconografía. Vindicación de los enlucidos, revocos, revestimientos, blanqueos, caleados o encalados históricos, pincelados o monocromos
JOSEMI LORENZO ARRIBAS

- 493-499 La pintura medieval en la Comunidad de Madrid. Medidas administrativas para su conocimiento y protección
JOSÉ MARÍA BALLESTER PALAZÓN

Prólogo

La pared, pintada o grabada, es el medio artístico del que el hombre se ha valido ininterrumpidamente desde la Antigüedad, si no desde la pintura rupestre paleolítica, para la expresión plástica tanto de sus inquietudes cotidianas, como de sus más profundas reflexiones. Las culturas de la Antigüedad, de Egipto al Helenismo, pasando por Mesopotamia y hasta Roma, además de las culturas de Extremo Oriente y las de Mesoamérica, la practicaron con fines sociales, políticos, religiosos o funerarios debido a las posibilidades de su intrínseco carácter monumental. Su persistente uso a través de siglos y culturas continúa hasta hoy día donde, además del fenómeno del grafiti o de la pintura mural urbana de exteriores, colgamos imágenes en los muros virtuales.

Por pintura mural entendemos toda pintura cuyo soporte material es el muro, independientemente del procedimiento técnico utilizado. Dos factores esenciales condicionan su estudio y comprensión: la integración en el espacio y su función social como lenguaje de comunicación. La pintura mural es un arte único, distinto a otras artes visuales, pero al tiempo complementario de otras disciplinas artísticas con las que puede convivir: está ejecutado *in situ*, es un arte realizado a gran escala compositiva, con limitaciones lumínicas, y la arquitectura no solo es su soporte, sino también su marco natural. La pintura mural es indisoluble de la arquitectura, se integra con esta en el espacio creado, y al formar parte inherente de la construcción, resulta ser una pintura inmóvil a diferencia de la tradicionalmente llamada pintura de caballete.

Este arte inmueble condiciona el ámbito habitado y cumple diversas funciones en el mismo, la más importante la de comunicar un mensaje al grupo que habita de manera permanente, o utiliza ocasionalmente, un espacio arquitectónico. Su carácter monumental resulta por tanto el más idóneo para la

transmisión de una idea, a veces con una intencionalidad didáctica o propagandística, de aquí su interés, no solo práctico y estético, sino también antropológico e iconológico.

El leguaje de la imagen parietal se caracteriza por la inmediata percepción de su mensaje, al carecer del proceso de razonamiento que requeriría la verbalización del mismo. Esta capacidad simbólica, clave en la transición del antropoide al ser humano, le dota de un mayor grado de alcance, es decir de universalidad en cuanto a su percepción e interpretación, aunque pueda resultar más compleja en cuanto a su comprensión. A ello contribuye efectivamente el carácter monumental del muro que actúa como soporte y marco de referencia; así la imagen mural primero nos asombra para inmediatamente después, envolviéndonos, captar nuestra atención.

La narración del *Libro de Daniel* sobre el banquete de Baltasar, inmortalizado por Rembrandt, tan sugerente como sutil, resulta ejemplar en cuanto al efecto y percepción del fenómeno mural, es decir, el de una “manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción” (Dle RAE 2018):

En aquel momento aparecieron, frente al candelabro de la sala, unos dedos de mano humana que escribían sobre el revoque de la pared del palacio real. El rey al ver la mano que escribía, cambió de color, se turbó su mente, le fallaron las articulaciones de sus caderas, y sus rodillas se entrechocaban una con otra. El rey dijo a los sabios de Babilonia: *El que lea y me interprete lo que ahí está escrito, será vestido de púrpura* (Dn. 5, 1-7).

Lienzo y relato ilustran que las imágenes pintadas en el muro son poderosas: la fuerza política y religiosa del mensaje en la pared, fondo de la escena y protagonista del acontecimiento, captan nuestra mirada y nos interpelan por medio de signos, figuras, luces, colores y actitudes. Reflejan la materialidad y la técnica de ejecución: los dedos que esgrafían o pintan sobre el revoco de la pared; por otra parte la percepción psíquica de un hecho cotidiano como el de escribir en la pared, se percibe como un suceso milagroso, sobrenatural y extraordinario. El mensaje visual provoca una reacción psicofísica inmediata en los personajes, la consciencia de haber profanado los vasos sagrados del Templo de Jerusalén, especialmente en el rey, su destinatario, quien se estremece; sin embargo ninguno de los presentes tiene acceso a su lectura e interpretación. Las claves interpretativas nos las proporcionará el método iconológico, de la misma manera que la sabiduría, la prudencia y la inteligencia

llevan al joven Daniel, al final del relato, a resolver el enigma de lo escrito en la pared: *mane, thequel, phares* “tus días han sido contados, tus acciones pesadas y tu reino dividido”.

En palabras de Paul Deschamps, la pintura mural medieval tiene una entidad orgánica suficiente y es propia de Europa Occidental donde apenas sufrió interrupción. Los murales medievales son un mundo de “maravillas y milagros” que abraza generaciones. Son imágenes creadas para su exposición y en cuanto a su frágil conservación en el tiempo, también destinadas a su destrucción. En ocasiones, aun reducidas a contornos espectrales, conservan la capacidad de conmovernos y requieren del salto de nuestra imaginación para recrear su tiempo, su estado material de luz y colores originales. Porque descubiertas bajo decenas de capas de cal y siglos de mugre, resulta habitual encontrarlas mutiladas, alteradas y fuera de contexto. El envejecimiento, además de su encanto tiene sus perjuicios y es por eso que necesitamos no solo imaginar sus condiciones materiales originales, sino como escribe Paul-Henri Michel también las morales: cómo han sobrevivido a lo largo de los siglos, cómo se han utilizado, mirado, valorado e interpretado.

Se atribuye a Goya el dicho “el tiempo también pinta”, porque con el tiempo cambia no solo el aspecto de la obra, sino también la manera de mirarla y la capacidad de percibir lo que siempre estuvo ahí. Partiendo de los estudios de Paul-Henri Michel, sintetizamos los principales hitos en la revalorización de la pintura mural medieval occidental, de la que Francia fue pionera. Al margen de las valoraciones de Dante en la *Divina Comedia* y algunas noticias en *Le vitte* de Vasari sobre algunos fresquistas trecentistas, no encontramos estimaciones de la pintura mural hasta finales del XVIII. Entonces tampoco despertaban el interés más que de un puñado de coleccionistas y anticuarios. Solo algunos intelectuales tuvieron una mirada para ellas, miradas interesadas e ideológicamente condicionadas por el ambiente social y político romántico.

Goethe, durante su viaje a Italia entre 1786 y 1788, pasa de largo ante los frescos de Giotto en Asís con un desprecio intencionado, quizá no solo por su aversión a la Iglesia católica romana, en busca del templo pagano romano que, paradójicamente, el renovador de la pintura mural medieval había registrado como fondo de una de sus escenas. Chateaubriand, apologeta de la fe cristiana como explicación del progreso en las artes y que apreciaba la estética de la escultura gótica, habla de la pintura mural como algo destruido o reavivado con ignorancia. Con él coincide la opinión de Próspero Mérimée sobre las nefastas intervenciones de finales del XVIII; romántico convencido, al ver por primera vez las pinturas románicas de Saint-Savin-sur-Gartempe

en 1834, queda sorprendido por “la incorrección del dibujo, la burda ejecución, la ignorancia y falta de habilidad del artista”, pero, tras un examen más atento, descubre “entre mil defectos, cierto aspecto de la grandeza notable de las obras de la Antigüedad”. A pesar de esta idea de decadencia, el juicio de Mérimée es favorable; su análisis de las formas y su evolución, le hacen seguidor de Winckelmann, a la vez que entronca con la idea de Vasari de que la Historia del Arte no colapsa, sino que evoluciona. Pero para que ese primer juicio estético repercuta en la Historia del Arte, la crítica y la creación artística, tendrán que transcurrir todavía varias décadas y llegar el transgresor inicio del siglo XX.

El movimiento romántico había impulsado la comprensión del pasado y los positivistas como Taine consideraron imprescindible el estudio de una obra en relación con su momento histórico, su medio social y sus propias leyes y principios. Sin olvidar la precoz iniciativa que en Inglaterra tuvo William Morris, profeta del gusto cotidiano moderno, que en 1877 inicia una campaña frente a las restauraciones de iglesias que eliminaban los murales decorativos, a principios del nuevo siglo, la Escuela de Viena, con el historiador del arte austriaco Alois Riegl a la cabeza, introduce los conceptos de culto al monumento y establece los valores fundamentales de la restauración en el siglo XX, así como el concepto de voluntad artística *Kunstwollen* para definir el carácter colectivo del arte de una época, dedicándose especialmente al de las más ignoradas como la Antigüedad Tardía o la Alta Edad Media. Destacables en España, ya en los primeros años del siglo XX, son las iniciativas de estudio y conservación de las pinturas románicas pirenaicas, entre otros, de José Pijoán y Josep Gudiol i Cunill.

Al tiempo, las vanguardias, con una nueva mirada, agitada, en la búsqueda de nuevos códigos y desprovista de los tradicionales contenidos religiosos, sacan partido formal de la pintura mural medieval. Contrasta ahora el pasado silencio de los pintores románticos (como Delacroix, tan cercano a Mérimée) con la actual exclamación “¡formidable!” del inculto y espontáneo Fernad Léger dirigido a Le Corbusier al contemplar aquellos mismos murales románicos de *Saint Savin*. Como lo harán otros jóvenes artistas, Léger coincide así con Henri Focillon, otro de los introductores del método formalista en el arte medieval, para quien los murales medievales “no nos interesan por su vetustez sino por lo que conservan de su juventud”.

En los inicios del estudio de los murales medievales se era ya consciente de la necesidad de su registro documental. Debemos también a Mérimée la claridad de concepto para la conservación moderna de la pintura mural:

“restaurar no es renovar a precio de falsificar, sino de salvar la herencia del pasado”. En este sentido se van a orientar las iniciativas de los primeros historiadores, conscientes de la caducidad de este arte, reproduciendo por medio de dibujos, acuarelas y cromolitografías, también fotografías, los restos pictóricos acompañados de descripciones. Es el caso del álbum de Gélis-Didot y Laffilée *La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*, París 1880, o de *Les pintures murals catalanes* de José Pijoan, Barcelona 1907.

Entrado el siglo XX, los estudios se diversificaron progresivamente con la identificación de creadores –círculos, maestros y talleres– por medio del análisis formalista, así como de asuntos y ciclos por la aplicación del método iconográfico, en el que fue decisiva la figura de Emile Mâle y sus estudios de la imagen medieval. Como consecuencia, se fueron desarrollando también los estudios que profundizaban en su sentido iconológico, que analizaban la relación de los programas iconográficos con la liturgia y la devoción, o las estructuras narrativas de los ciclos pintados en relación con la teoría literaria.

Más recientes son los estudios comparados y el recurso a ciencias auxiliares como la arqueología, con la lectura de paramentos; la historia –con estudios epigráficos, indumentarios o heráldicos– o, específicamente, análisis documentales sobre fechas y datos de fundación, construcción o consagración; o incluso el apoyo de la geografía o la antropología para el estudio del territorio y la función semántica de la imagen respectivamente. También estudios actuales amplían el análisis del muro pintado, considerando el valor de las estructuras arquitectónicas decoradas para subrayar el valor de los elementos constructivos, como el llamado muro ideal. Los estudios técnicos de los restauradores, centrados en la pura materialidad (procedimientos, técnicas, pigmentos y aglutinantes) son cada vez más frecuentes y constituyen una referencia necesaria en el proceso de la investigación global del muro medieval pintado. También desde las últimas décadas del siglo XX, se han multiplicado los corpus regionales y locales que parten de un territorio y estilo concretos, valgan como ejemplo en el ámbito español los de Joan Sureda dedicados al románico español o el de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León de Fernando Gutiérrez Baños.

Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media, es una monografía dedicada al fenómeno del arte mural medieval desde investigaciones y visiones actuales de especialistas de universidades, museos e instituciones culturales españolas, europeas y norteamericanas, cuya diversa formación y dedicación enriquecen y avalan el valor historiográfico de esta publicación. Articulada en seis capítulos: el estudio interdisciplinar, el terri-

torio, la materialidad, el significado, las técnicas afines, la musealización y protección patrimonial, el objetivo de esta investigación es integrar la amplia diversidad del arte mural medieval. El que algunas de las contribuciones sean susceptibles de participar en otros capítulos, no deja sino de afirmar el carácter multidisciplinar de esta manifestación artística.

Si bien es cierto que el estudio del muro medieval pintado puede hacerse desde diversos enfoques y metodologías, cada vez más se impone la necesidad de una metodología lo más interdisciplinar posible a la hora de abordar la investigación y la casuística que concurre en cada tiempo, territorio, conjunto o resto mural a analizar. Abre este primer capítulo el profesor Fernando Gutiérrez Baños (UVA), que nos introduce a través de casos concretos, tanto a los retos encontrados como a las estrategias y recursos documentales utilizados para afrontarlos, durante su larga experiencia investigadora sobre la pintura mural bajomedieval en la Corona de Castilla. La transmisión teórica de los principios geométricos pitagóricos y euclidianos a través de Vitrubio y de las fuentes medievales, así como su diversa aplicación a la estética de los ábsides románicos catalanes, son el núcleo de la metodología que Nuria Oriols (MNAC) presenta como auxilio para el seguimiento del procedimiento de ejecución y filiación de estas obras. La contribución técnica de Carolina Serrade (CNRS) sobre la aplicación experimental de la arqueografía al análisis del muro pintado, muestra las múltiples aplicaciones de los resultados digitalizados de este método respecto a la técnica y ejecución, intervenciones y conservación, así como a decisivos resultados para la identificación iconográfica y orientación cronológica.

Los territorios regionales fueron punto de partida para los estudios de la pintura mural medieval europea e hispana y deben seguir siéndolo con el fin de ampliar y actualizar los corpus existentes, o de crear otros nuevos que permitan análisis comparativos con el fin de alcanzar una comprensión, tanto global como particular, del fenómeno mural medieval allí donde se da. El investigador Roger Rosewell (SAL), nos introduce en el desconocido panorama de la pintura mural de Inglaterra y Gales desde el año 1000 hasta mediados del siglo XVI; sobrevivientes a la destrucción y ocultación durante el período de la Reforma, de la que se acaba de conmemorar el V centenario, diversos ejemplos muestran tanto la evolución estilística como su rica variedad iconográfica. Contrastar, ya dentro del ámbito hispano, ejemplos paradigmáticos del muro medieval pintado con otros centros creativos periféricos o regionales, es decir territorios con entidad histórica, regional o jurisdiccional, es el objetivo del resto de las contribuciones de este segundo capítulo.

La complejidad interpretativa de los murales de San Baudelio de Berlanga y una novedosa perspectiva interpretativa, en relación con la ocupación del espacio por monjes y laicos, es desarrollada por la catedrática Jerrilynn Dodds (SLC). La tradición decorativa hispanomusulmana, su repercusión y pervivencia en los zócalos de la Castilla medieval, así como su análisis técnico y proyección en la Nueva España, es abordada por la historiadora y restauradora Carmen Rallo. Dos contribuciones amplían el panorama pictórico mural peninsular civil y religioso bajomedieval: José Manuel Almansa (UJA) en el contexto del Reino de Jaén, territorio fronterizo entre Castilla y Granada, mientras desde la corona aragonesa, el arquitecto Rafael Iborra (UPV), a partir de fragmentos conservados, propone hipotéticas recreaciones decorativas de diversas estancias de residencias nobiliarias valencianas.

Un tercer capítulo está dedicado a la plástica y color de los morteros. Existen otros procedimientos decorativos murales, no necesariamente pictóricos, que sin renunciar al color, igualmente se integran en la arquitectura y tienen un carácter monumental. Es el caso de los tan expresivos como olvidados morteros de cal y arena, que aportan valores estéticos distintos a los de la pintura por su especial tratamiento plástico, este es el objeto del singular artículo del académico Rafael Ruiz Alonso. La representación de falsas arquitecturas, colgaduras fingidas o la imitación de las calidades y colores de los materiales preciosos y suntuarios, constituyen una peculiar faceta de la técnica pictórica mural denominada *art du faux*, cuyo procedimiento tecnológico y función simbólica son analizados por Anne Leturque (CEMM). La práctica mural incolora de la grisalla, que caracteriza el espíritu de la compleja transición entre la era medieval y la moderna, es ejemplificada por la investigadora Carmen Domínguez Rodes en su contribución sobre la decoración del antiguo Hospital de la Santa Creu de Barcelona. La inmaterialidad del rito litúrgico de la dedicación de los templos medievales, materializado en las cruces de consagración pintadas por el obispo durante la ceremonia, es el asunto analizado por el investigador Ángel Pazos-López (UCM).

Cuando en el Concilio de Arrás de 1025 se estipulan las tres razones que justificaban la existencia de las imágenes pintadas: la belleza ornamental, su pedagógica legibilidad y su evocación sacramental, se reconoce una antigua tradición y de alguna forma se normaliza, tras las repercusiones de la crisis iconoclasta en occidente, su uso hasta Trento. Estudios como los de Mary Carruthers, yendo más allá del mero funcionalismo, consideran las imágenes (también las lámparas, los cantos, las letanías, las lecturas, las plegarias, etc.) como una *machina memorialis*, un procedimiento de asociación mental

que facilita el recuerdo, es decir reglas nemotécnicas que participan de la expresión de un pensamiento; ya Gregorio Magno consideraba que la pintura conduce, como la escritura, al recuerdo. Las pinturas murales en los templos son ornamento que da lustre al templo y honra la Casa de Dios, pero son también doctrina; siguiendo a Belting no son solo para contemplar, sino para ser creídas. Confirman en la fe cristiana a los que las ven y ponen en comunión a vivos y muertos. Son indisociables de su vivir y de su Credo, de la devoción a los santos y de la celebración de sus ritos litúrgicos. Para el profesor Palazzo, el acercamiento a fuentes litúrgicas precisas puede explicar desde un motivo iconográfico hasta la articulación de un programa entero.

Un cuarto capítulo se dedica a la función y significado del muro pintado. Italia es siempre una referencia obligada del origen del muro medieval pintado en occidente y como lugar de fusión y transmisión artística con el ámbito griego bizantino. Esta raíz es el fondo de las dos primeras contribuciones que abren este capítulo. La del catedrático Simone Piazza (UPVM) nos adentra en el valor del mosaico como decoración pictórica en el espacio sacro donde la pared es cóncava (ábside, cúpula y otros abovedamientos) y adquiere especial significación sagrada en las basílicas cristianas altomedievales. La función catequética y devocional de las imágenes murales es ejemplificada en el artículo de Lourdes Diego (USJ) sobre los programas iconográficos de las criptas martiriales romanas en el contexto de la peregrinación durante el período bizantino. Además del valor devocional y taumatúrgico que alcanzaron muchas imágenes murales, también son indisociables y reflejo del arte de vivir del medioevo; un novedoso recorrido histórico centrado en las realidades de la enfermedad, la sanación y el morir, bajo una visión científica y antropológica, es desarrollado por Irene González Hernando (UCM) en el ámbito mural. Pero en la cotidianidad bajomedieval también determinadas circunstancias históricas determinaron representaciones emblemáticas como la del *Miles Christi*, específicamente en el ámbito hispano la del apóstol Santiago como caballero; su tipología y variantes iconográficas son el objeto del artículo de Fernando Pérez Suescun (UCM).

El muro como soporte, proyección espacial o referencia funcional de otras técnicas artísticas es el contenido de un quinto capítulo. El uso y significado suntuario de los revestimientos marmóreos desde los inicios de la Alta Edad Media, desde una poliédrica visión multidisciplinar, es tratado por Raúl Aranda (ICAC). La miniatura como fuente formal y literaria del muro pintado plenomedieval, que como *Biblia Pauperum* llega a convertirse en un monumental libro abierto, es puesta de relieve en el artículo de María Rodríguez

Velasco (CEU) dentro del marco de la reforma gregoriana. El uso de los textiles como paredes tejidas con capacidad de transformar y crear espacios en el “otoño medieval” es tratado por Marta Simões (CEAACP-GEMA) en sus diversas tipologías, elementos y variantes.

La destrucción u ocultación de la pintura mural medieval, unida a factores como su frágil conservación, debido a su dependencia del soporte arquitectónico y a las condiciones climáticas, han sido constantes de su historia. Entre las pioneras iniciativas de musealización para la conservación del patrimonio pictórico mural medieval deben destacarse las emprendidas, hace casi un siglo, por el estado francés y las instituciones culturales catalanas. En el primer caso se hizo por medio de las reproducciones de sus más significativos conjuntos, actualmente reinstaladas en *La Ciudad de la Arquitectura y del Patrimonio* en París. En Cataluña, ante la alarma de expolio que supuso el arranque de las pinturas del ábside central de Santa María de Mur, se optó por una intensa campaña de estrapado de numerosos conjuntos pictóricos pirenaicos que constituyen el núcleo y esencia de la simpar colección del MNAC de Barcelona.

Un último capítulo está dedicado a la pintura mural medieval en el museo y a su conservación patrimonial. El actual Conservador Jefe en el Área de Arte Medieval del MNAC, Jordi Camps, tras una sintética contextualización historiográfica del origen de la colección, pone de relieve las peculiaridades de la musealización de la pintura mural, así como la actualización tanto del discurso museológico como de los elementos museográficos. La labor de conjugar investigación y difusión, de la que las exposiciones temporales son muestra y además pretexto para el diálogo con obras de otras épocas, además de la virtualización de los murales en su territorio de origen, son muestra de la actualización del MNAC.

La defensa y llamada de atención de los revestimientos murales históricos son abanderados por el investigador Josemi Lorenzo Arribas, cuyo artículo nos adentra en el mundo marginal de la pared como lugar de referencias, quizás carentes de valor artístico, pero de indudable valor documental arqueológico y antropológico; una visión apoyada en la documentación histórica, que denuncia e invita a reeducar la mirada y la sensibilidad de los restauradores, arquitectos e investigadores ante los enlucidos de las paredes. En los últimos años la Comunidad de Madrid, desde su Dirección General de Patrimonio Cultural, ha venido desarrollando una amplia labor de protección, conservación, restauración y difusión de las pinturas murales medievales más destacadas del territorio madrileño; esto se ha realizado en el marco de la res-

tauración integral de los edificios para garantizar la sostenibilidad de dichas intervenciones. José María Ballester, responsable del Área de Catalogación de Bienes Culturales correspondiente a dicha Dirección General (entre 2011 y 2018), desde el ámbito administrativo, nos introduce en las actuales medidas y protocolos para la protección del patrimonio pictórico mural medieval del territorio madrileño y de los inmuebles que les sirven de soporte, para concluir con una relación de las actuaciones más significativas y la labor de difusión del patrimonio mural realizada en colaboración con el ámbito académico.

Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media, pretende ser estímulo para otros investigadores, especialmente para los más jóvenes. Gracias a los autores de las diversas contribuciones por haber acogido la invitación a participar en este proyecto, por su labor científica y profesionalidad. Gracias también a los compañeros del recientemente extinguido Departamento de Historia del Arte Medieval de la Universidad Complutense de Madrid, que nos apoyaron y contribuyeron a perfilar la idea original de esta publicación; especialmente a las dos coeditoras de este libro, a su exdirectora Matilde Azcárate Luxán, por sus valiosas gestiones y a la doctora Irene González Hernando por su ingente trabajo y generosidad. Nuestra gratitud a Antonio López Fonseca y Eduardo Guerrero García de Ediciones Complutense por dar cabida a esta publicación y a la Comunidad de Madrid por su valiosa colaboración. A todos ellos gracias por contribuir a valorar este microcosmo del muro medieval donde, tomando prestadas palabras al poeta José Hierro, “tal vez sea el tiempo el que actúa y palpita en estas obras que, como pinturas que son, pertenecen a la tribu de las artes del espacio”.

Madrid, 4 de julio de 2018

SANTIAGO MANZARBEITIA VALLE
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid