

La ermita del Cristo del Llano en Baños de la Encina, una intervención integral

Por Luis Martínez Montiel, Juan Arenillas Torrejón y Juan Aguilar Gutiérrez.

Situada actualmente en el propio núcleo urbano del pueblo, la ermita del Cristo del Llano se encontraba hasta finales del siglo XIX dominando las afueras. El avance urbanístico, que se produjo en los momentos citados, la integraría al municipio, convirtiéndola en un foco hacia el cual se dirigió la expansión urbana. Hasta el siglo XVIII, el término de la puebla se suscribía sólo a los pies y falda del impresionante castillo del siglo IX, que enseñoera y caracteriza a la población, quedaba la ermita por entonces coronando el cerro desde el cual competía visualmente con el castillo y dominaba a la puebla y al valle que se extiende hacia el sur.

La ermita se comenzó a construir con el patronazgo de don Pedro García Delgado, canónigo nacido en el mismo Baños de la Encina. La fecha de inicio de las obras se remonta a 1682 como consta en ambos extremos del friso de la portada principal. Su conclusión, en su primitiva forma, se realizará diez años después, en 1692. Casi cincuenta años más tarde, en 1744, se culminará adoptando el estado actual, con la erección de uno de los camarines barrocos más interesantes de Andalucía. Esta obra aparece igualmente fechada en el lado norte del camarín, en un friso corrido bajo el alero del tejado.

El templo es de una sola nave con planta de cruz latina con bóveda sobre pechinas en el presbiterio y con una prolongación, de proporciones casi cuadradas en planta, que se corresponde con el camarín barroco. La edificación se completa con las dependencias, que permiten el acceso al camarín elevado, abiertas en el muro de la epístola a la altura del presbiterio. En planta también se observa un cuerpo saliente en fachada que posibilita el acceso a la parte superior del templo. La nave se articula en cuatro tramos más presbiterio y camarín.

La fachada de la ermita se soluciona con una portada principal formada por un arco de acceso en medio punto flanqueado por pilastras sobre las que apoya un frontón en el que reposa una hornacina también de medio punto donde se ubica una cruz. Sobre la portada se abre una ventana rectangular con molduras y en el tímpano del frontón de remate un óculo de iluminación.

El conjunto culmina con una esbelta espadaña con dos cuerpos de campanas. El templo presenta una portada lateral, en el muro de la epístola, situada entre contrafuertes. En el friso de esta se puede leer: "hizo esta portada por su devoción Fernando Sobrino Infante. Año 167...".

El conjunto actual se completaría en 1960, cuando el municipio edificó la Residencia y Colegio de las Hermanas Apostólicas de Cristo Crucificado, que se ubicaron adosados al templo por su cara este y parte posterior.

Se tiene también constancia de la restauración que el escultor de Jaén, Damián Rodríguez Calbejón, efectuó entre 1962 y 1963, en el conjunto del camarín y en el basamento de la cruz del Cristo del Llano.

La construcción es de piedra labrada en toda la extensión de la ermita, con amplios lienzos reforzados de pilastras que dan al edificio una sobria austeridad en sus formas, a la vez que transmite, en su contemplación, una regia solidez. En el interior, las bóvedas están construidas, entre arcos fajones de piedra, con caña y yeso, sujetas en distintos tramos a cerchas de madera. Todos los muros y bóvedas del interior están amaestrados con un estuco de yeso y cal, sobre el cual, en 1733, se pintó bajo un mismo proyecto los actuales espacios decorativos.

Así, la severa austeridad, casi castellana de su exterior, contrasta notablemente con el barroquismo de su programa ornamental interior. Ya desde la entrada, en el sotocoro se inicia el programa iconográfico de la salvación. Bajo el coro se ha representado el "Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris" (Recuerda hombre que polvo eres y en polvo te convertirás), aludiendo a la muerte y redención, Este programa se continúa por la falsa bóveda de medio cañón de la nave. En tiempos existieron seis lienzos colocado cada uno en un tramo y de los que hoy tan sólo se conservan cuatro. Estos representan escenas de la vida de la Virgen y se dedican a la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Huida a Egipto. Todos ellos se adecuan a las proporciones rectangulares del tramo de la bóveda. El primero de ellos, como se dijo, representa la Anunciación, donde el Espíritu Santo ocupa el lugar central, mientras que el Arcángel san Gabriel arrodillado se dirige a la Virgen que frente a él aparece orando vestida con túnica jacinto y manto azul. La Visitación representa la escena descrita en los evangelios en la que María visitó la casa de Zacarías, en Judá, para saludar a Isabel. La imagen representa el momento en que la santa exclama "Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno". En el siguiente tramo se ubica la adoración del Niño en el Nacimiento. La Virgen, situada a la derecha y san José a la izquierda flanquean al Niño, completando la escena pastores que vienen a adorar al recién nacido. La última de las escenas conservadas, el Reposo en la Huida a Egipto, representa a la Virgen sentada en una peña con el Niño en brazos y rodeada de ángeles que lo miran con devoción.

En la nave, sobre la cornisa existen seis lienzos de menor tamaño y formato semicircular con un apostolado de los que tan sólo se conservan las imágenes de San Pedro, Santiago, San Juan, San Andrés, Santo Tomás y San Pablo.

Más compleja es la decoración de la bóveda del crucero pues aparece profusamente ornada desde sus pechinas, en las que se ubican tondos con imágenes de los evangelistas. La media naranja se compartimenta en ocho registros separados por estípites. En cada uno de ellos se representan imágenes alegóricas alusivas a la pasión. Otros cuatro registros decorados se observan en los lunetos del crucero. En estos, que presentan un formato triangular curvo y marcos de madera policromada y plateada, se recogen las imágenes de los Padres de la Iglesia (San Agustín, San Gregorio, San Ambrosio y San Jerónimo). Todo ello se completa con la decoración pictórica de estucos imitando mármoles y pinturas vegetales decorativas que se desarrollan sobre los arcos, expandiéndose por toda la bóveda del templo y paramentos.

Dentro del programa iconográfico resulta especialmente interesante el Retablo Mayor. Éste, muy restaurado en los años sesenta del pasado siglo, presenta en su zona central la apertura de conexión con el camarín barroco. El retablo se compone de banco, un cuerpo y ático de coronación dividido en tres calles. Actualmente el banco aparece apenas sin ornato, aunque probablemente en su momento tuviese como el resto, motivos pictóricos. En el cuerpo del retablo se distribuyen dos lienzos en cada calle flanqueando la apertura del camarín. En la zona inferior de la calle izquierda, se ubica el lienzo de san José de Calasanz impartiendo la Comunión, copia del de Goya y, sobre él, se sitúa el lienzo con san Pedro orando. En la calle de la derecha los temas representados son san Diego de Alcalá ayudando a un necesitado en la zona inferior y san Fernando en la superior, pues no se debe olvidar que este santo está muy relacionado con el pueblo pues al parecer vivió en el castillo de Burgalimar. Estos lienzos fueron realizados por el pintor de Jaén Cerezo Moreno y colocados tras la pérdida de las originales en 1936.

En la zona del ático se ubican otros tres lienzos que se adaptan en su zona superior a la forma del medio punto del retablo. En el extremo izquierdo se sitúa el lienzo de san Francisco y en la derecha a santa Teresa con el Ángel. El lienzo de la zona central está ocupado por la Trinidad sobre un trono de nubes. Los lienzos de este retablo se pueden asociar a la escuela sevillana del primer tercio del siglo XVIII.

Tras el altar mayor se encuentra el camarín, concebido casi como una pieza independiente que se añadía al templo. Éste, abierto a la nave de la iglesia mediante un gran arco, a modo de transparente en el retablo mayor, permite mostrar la imagen bajo la cual se avoca la iglesia, el

Cristo del Llano. El camarín se cubre con una bóveda de gallones con forma mixtilínea adecuándose al círculo, que se apoya sobre trompas. Sin embargo su forma estructural pasa prácticamente desapercibida por la exuberante ornamentación de yeserías policromadas que se desarrollan por todo el ámbito. Se articula mediante estípites, que surgen de pequeños bustos situados en su base, mientras que en los paramentos se decoran con motivos vegetales, de flores y frutas, rocallas, tallos de vid, espejos y un sin número de aves exóticas, que vienen a completar el profuso programa iconográfico de la bóveda. Algunos autores han llegado a contar más de tres mil motivos en las yeserías del Cristo del Llano. Construido en 1744, para René Taylor, la autoría de las trazas están cerca de las realizadas por Francisco Javier Pedrajas o a las de su seguidor Remigio del Mármol. A espera de un análisis más exhaustivo es evidente que estas yeserías están cercanas a las realizadas por los yeseros cordobeses que trabajaron en la zona de Lucena o Priego, algunos de los cuales están documentados en intervenciones cercanas al pueblo de Baños de la Encina.

La complejidad iconográfica del espacio es enorme. En la zona inferior se encuentran san Juan, san Marcos, san Mateo y san Lucas en las esquinas, más una Virgen y una Inmaculada, todas éstas últimas esculturas son de factura moderna. En una zona ligeramente superior se ubican pequeñas esculturas de fundadores de órdenes religiosas y figuras alegóricas. El espacio que queda entre lo más bajo de la cornisa y la línea de arranque de la cúpula está ocupado por dos hornacinas superpuestas, habiendo sólo una en el lado que da al templo, bien definidas, las primeras sobre ampulosos pedestales, destacándose a san Simón, y en las superiores a san Pedro, san Andrés, san Pablo y Santiago. En torno a esta hornacina superior aparecen los óculos abocinados con voluminosos adornos vegetales y unos sorprendivos mascarones cuyos largos bigotes se mezclan con la decoración.

Todo este espacio queda cubierto por una cúpula de anillo polilobulado, cuyo intradós está marcado radialmente por estípites figurando en su base la Santísima Trinidad, y los bustos de san José y santa Teresa Doctora, junto a las que se desarrollan volutas, molduras, y otros adornos, que crean un denso y policromo espacio, que a muchos les recuerda los mocárabes nazaríes. En las pechinas se colocan espejos. El grosor del vano que da visión a la nave del templo está decorado por un entretejido de tallos y hojas salpicados de juguetones putti y espejos geométricos. Es muy interesante la puerta de madera de nogal que cierra el camarín, también del XVIII, moldeada ricamente en casetones poligonales que recuerdan la lacería mudéjar.

La intervención global que se ha realizado durante doce meses abarca todo el conjunto decorativo con sus distintos elementos, tanto de pinturas murales, yeserías policromadas, mármoles, retablos, pinturas sobre lienzos, hierro y piedra.

La fácil ductibilidad del yeso lo hace muy útil tanto para la realización del modelado volumétrico de las decoraciones murales, como para el revestimiento de superficies murarias lisas que luego irán decoradas por dorados y pinturas. Se utiliza de manera profusa en el siglo XVIII, y tiene en todo el conjunto del camarín y antecamarín un uso generalizado, tanto como elemento de construcción volumétrica, como para el revestimiento de muros. El proceso constructivo normal era el de realizar los vaciados en el taller y luego adosarlos por piezas a la arquitectura mediante la utilización de vástagos de hierro o anclajes de madera; retallando, eso sí, las uniones. En el caso del camarín, es así, primero, el modelado del yeso se realiza mediante vaciados de moldes, para, después de estar situados y fijados en su lugar correspondiente, terminarse y ajustarse mediante tallado.

Los yesos se encuentran, en general dorados y policromados, con áreas de plateado. La técnica utilizada para la policromía de los elementos figurativos y zócalo es el óleo; mientras que el dorado o el plateado están aplicados con panes de oro o de plata sobre aceite mordiente. Asimismo, aparecen también, muy propios de la época, corlas sobre los dorados y plateados.

Los espejos, considerados un lujo en el siglo XVIII, se aplican en la arquitectura, como un elemento nuevo que va a conseguir, por medio de la luz que es capaz de reflejar, un ritmo vibrante entre las inmóviles líneas de la obra. Este nuevo elemento suntuario se utiliza en el camarín con profusión; en este caso, se aplica al muro una vez recortado, fijándolo mediante un cordón o cinta perimetral de yeso dorado.

La pintura mural se extiende por los paramentos, bóveda y cúpula de la nave, es un conjunto decorativo ornamental de una uniformidad compositiva y una temática definida.

Las pinturas están realizadas sobre una preparación de yeso y cal con un temple de cal y áreas concretas de óleo, según el elemento o la escena a representar.

Así, la decoración figurada de vegetales y mármoles están pintados al temple, al igual que la pintura de la cúpula. Otros, como los evangelistas de las pechinas o las figuras del sotocoro, están realizados al óleo en su integridad. En el resto del conjunto pictórico la técnica utilizada de manera general es el temple, donde en ocasiones se aprecia la utilización de plantillas con las que se ha traspasado el dibujo al muro, mediante calcos de carbón.

De manera general, en la pintura que se ejecuta al temple, el pintor utiliza el blanco luminoso del estuco para modelar el claro oscuro reservando el color blanco sólo para detalles concretos de luminosidad. Pero en ocasiones, y en algunos elementos decorativos utiliza el color blanco para el modelado de las formas; en este caso utilizó, con el temple, blanco de plomo lo cual tuvo como consecuencia el ennegrecimiento de estas formas por sulfuración del plomo.

Por otro lado, en las pinturas sobre lienzo que se conservan en la ermita se diferencia claramente entre las que están articuladas con las pinturas murales y las que forman parte del retablo. En el primer caso, todas las pinturas, a excepción de las que conforman el apostolado, fueron, como se ha podido constatar tras su desmontaje, readaptadas al espacio decorativo. Estas incluso pudieron ser reaprovechadas de otro conjunto decorativo anterior. En este sentido, es significativo comprobar, como los cuadros correspondientes a los padres de la Iglesia en origen cuadrangulares fueron cortados lateralmente y ampliados en la zona superior para ser adaptados al nuevo espacio triangular. De los restos de estos trozos encontramos telas reaprovechadas en uno de los lienzos del apostolado. A este conjunto de lienzos, quizás con la idea de unificar su visión general, se les aplicó de manera pictórica, una veladura o pátina general de tono rojizo.

El soporte de los lienzos analizados es de tela de lino, formado con distintas costuras y montados en todos los casos, sobre bastidores de madera. La preparación de los lienzos es de cola orgánica y de color roja. La capa pictórica está ejecutada al óleo y posteriormente protegida con un barnizado general. Los lienzos situados bajo la cúpula, representando a los padres de la iglesia, están insertos en marcos de madera policromada y plateada, y éstos fijados al muro mediante escarpas de hierro. No así los de la nave, donde se representa el ciclo de la Virgen, éstos, aparecen embutidos en un cajeado de la arquitectura y son sus marcos naturales la moldura arquitectónica. Como los anteriores también se encuentran sujetos a la arquitectura mediante escarpas de hierro. En el caso de los lienzos del apostolado, su marco natural está figurado e ilusionado en el lienzo, como si fuera un trampantojo.

Por lo que se refiere al retablo original, sólo se conserva parte de la estructura del ático, con sus lienzos originales. Éstos, tras su limpieza, se han revelado como obras notables; pudiéndose encuadrar en la pintura sevillana de principio del siglo XVIII. Es un retablo de madera, dorada y policromada, compuesto en la actualidad por siete lienzos. Está adosado al muro y montado sobre banco de fábrica. El conjunto está perimetrado y ajustado a la arquitectura, mediante una gran moldura tallada con motivos vegetales dorados y policromados.

Al analizar la técnica constructiva del retablo, vemos que su estructura se asienta, sobre un basamento de muro, desde donde las piezas arquitectónicas se disponen formando las calles, entre las que se insertan los lienzos montados en bastidores de madera. Su solidez descansa en una estructura vertical y ligada al muro mediante travesaños. Hay una separación, aunque escasa, entre el retablo y el muro. El aparejo de la estructura del retablo y de la talla es de color blanco, elaborado a base de sulfato cálcico y cola orgánica, dispuesto en dos capas. En las áreas de dorados, y a la manera tradicional, aparece aplicado una capa de bol diluido en cola orgánica, sobre este estrato rojizo está dispuesto el oro al “agua”. La policromía y los estofados están realizados al óleo.

El conjunto decorativo de la ermita presentaba un estado de conservación que era, en parte, consecuencia de una historia material pasada; condicionada por varios factores: el uso de la misma y las intervenciones cíclicas de reparaciones y restauraciones; las patologías de la edificación y el envejecimiento natural de los materiales constitutivos de la obra.

Como es natural, todo uso conlleva el desgaste y la alteración. La limpieza y el mantenimiento periódico, sobre todo cuando no es siempre el adecuado, tienen su inevitable reflejo y así, las consecuentes reparaciones o restauraciones. Cuando el uso se extiende en el tiempo durante siglos, comporta, además, las necesarias readaptaciones a necesidades nuevas, ya creadas por cambios en los gustos o por reajustar y adecuar áreas perdidas o deterioradas. En este apartado se podrían incluir los enlucidos y blanqueos en la nave.

El uso de luminarias antiguas a base de velas ocasionaba que depósitos sulfurosos se fueran depositando en los poros de pinturas y policromías, acelerando el envejecimiento de los materiales originales. Además, la utilización en el muro de blanco de plomo, al temple, como aparece en varias áreas, no es, por su rápido deterioro, conveniente.

El uso de puertas y ventanas con los cambios manillas, cerrojos, roturas de cristales, etc. ha motivado, con el tiempo, los naturales deterioros en la estructura de la madera.

Pero sin duda, las patologías de la edificación, conlleva que cualquier alteración repercuta inmediatamente en la obra interior. Los factores más comunes son siempre las humedades, ya sean por filtraciones o por capilaridad y en menor medida las ocasionadas por condensaciones.

En el camarín y en las bóvedas de la ermita, las filtraciones cíclicas han afectado de manera importante a la estructura del yeso, sobre todo en las bóvedas de la nave, donde éstas han ocasionado constantes recristalizaciones del yeso, con la consecuente desintegración del material y la exfoliación de las capas de policromías.

En toda la superficie de las yeserías del camarín aparecen pequeñas y grandes faltas de policromías, tanto en molduras, como en elementos figurativos siendo especialmente importantes las causadas por las filtraciones en el muro oeste del camarín.

Otro factor de alteración importante, y en ocasiones desencadenante de filtraciones, es el movimiento estructural de la edificación, que más o menos violentos, son generalmente motivados por movimientos naturales del terreno o por el asentamiento de la edificación. Estos han provocado grietas en los muros con las inmediatas consecuencias en los estratos decorativos, como en la esquina suroeste del camarín, donde hay una grieta antigua que ha provocado la rotura y desprendimiento de varios espejos. Precisamente, la antigua obra de consolidación de este muro ocasionó el cegamiento de la ventana del camarín.

Así, y al margen de las importantes repercusiones que han tenido para la ermita las humedades por filtraciones desde los tejados o las grietas en los muros, se observa que otro importante factor de deterioro, en este caso para la conservación de los murales en los paramentos, han sido las humedades derivadas a través del muro. Ocasionadas éstas tras la pérdida de las juntas de morteros en los lienzos de los muros exteriores se convirtieron en la causa principal de la pérdida de la decoración de los muros y de que, finalmente, acabarán blanqueándose todas estas superficies murarias. Asimismo, estas filtraciones fueron la causante del desarrollo de elementos biológicos (hongos), que acabarían afectando de manera importante a los lienzos de los padres de la iglesia. Por tanto, la humedad en sus diferentes manifestaciones ha sido la causante de los deterioros más importantes en todo el conjunto decorativo. La consecuencia principal de la humedad es la emigración de sales a la superficie y el efecto inmediato, tras su nueva cristalización, y humectación, es la desintegración de los revestimientos de yesos, de las capas de policromías y de los dorados.

En las pinturas murales el envejecimiento natural del material se ha concretado en una oxidación del barniz protector, así como en una pulverulencia y exfoliación generalizada de la capa pictórica y de los morteros.

En las pinturas sobre los lienzos articulados con la arquitectura, y a diferencia de los del retablo, el envejecimiento natural de la oxidación de la fibra, junto a su constante movimiento de encogimiento y dilatación, motivó el craquelado y exfoliación de la preparación. Además, la polimerización y oscurecimiento de la capa pictórica, así como la oxidación de las capas de barniz, afectó a los lienzos, principalmente a los articulados con la arquitectura, dejándolos en un estado muy precario de conservación. Como ya se ha dicho, la entrada de humedad a través de

los muros había motivado el desarrollo de hongos sobre la superficie de los cuadros donde se representan a los Padres de la Iglesia, ocasionando la alteración de algunos colores orgánicos, como especialmente los carmines.

En el exterior, los factores de alteración natural de la piedra son, como se sabe, la humedad directa del exterior, las heladas, el biodeterioro, la dilatación térmica, etc. El resultado que aparecía en las portadas es el de una piedra afectada por una ligera arenización general, más significativa en las áreas bajas, la desaparición, en zonas, del material de unión y el biodeterioro.

Los trabajos de restauración sobre los elementos decorativos se han extendido por un periodo aproximado de doce meses, y se han abordado por un equipo multidisciplinar de veinticuatro restauradores. Actuando en el camarín y antecamarín, sobre sus yesos policromados y dorados, espejos y mármoles. Asimismo, los trabajos se desarrollaron en la nave de la ermita sobre sus pinturas murales, lienzos, retablo, púlpito, mármoles, piedras policromadas y elementos de maderas, como puertas y ventanas. En el exterior se actuó sobre las dos portadas de piedra.

El criterio general de actuación no ha sido otro que el de conservar los conjuntos decorativos. Primero, consolidando y restaurando sus propiedades físicas de estabilidad y solidez para después, recobrar, en lo posible, los valores estéticos y de unidad de cada conjunto: yeserías, pinturas murales, etc. El objetivo final era conseguir la integración de los distintos elementos, para recuperar la unidad espacial, y complementaria, dentro del conjunto general.

Así, y después de la consolidación de los estratos originales del soporte, base de preparación y capa cromática, se ha procedido a la eliminación de las capas de cal, barnices oxidados, repintes, purpurinas y suciedad general. Con posterioridad, la reintegración volumétrica y cromática realizada ha tenido como fin conseguir y restablecer una coherencia y una lectura espacial ordenada del conjunto. Para ello se han tenido como límite los criterios actuales aceptados internacionalmente para este tipo de intervenciones: respeto a la historia material del conjunto, a la huella del paso del tiempo, y significando de manera objetiva la identificación de las reintegraciones.

La intervención se inició con la recogida de la documentación general, de fotos y gráficos, ampliando y completando esta información tras disponer un andamiaje general en toda la extensión de paramentos y bóvedas de la ermita. Para el conocimiento de las obras se recogieron y analizaron estratigráficamente las policromías de las yeserías, de las pinturas murales y lienzos, conociendo, de esta manera, la estructura compositiva de los materiales utilizados en las decoraciones. Para conocer la temperatura y la humedad que caracterizan el medio ambiente de

la ermita se instalaron diferentes sondas en su interior, registrándose los valores medioambientales durante todo un año.

El tratamiento en las yeserías y de las pinturas murales ha consistido en la consolidación y fijación de las policromías y dorados, así como de los morteros y yesos afectados por antiguas filtraciones. En ocasiones, como en el caso de la antesacristía y en los paramentos de la nave, previamente, fue necesario eliminar de la superficie, amplias capas de cal que ocultaban los restos de la primitiva decoración y morteros de cal, yeso y cementos.

En el caso de los cuadros, todos, a excepción de los del retablo, fue necesario ser tratados desde sus soportes textiles y base de preparación, por lo que fue preciso trasladarlos, fuera de la ermita, al taller, ya que requerían unas condiciones difíciles de establecer en un espacio lleno de andamios.

La limpieza de los lienzos, al eliminar la capa oxidada de barniz y la suciedad general, ha descubierto un gran colorido en las pinturas, revelando, cosa curiosa, una pátina general rojiza aplicada a los lienzos con el fin de unificarlos e integrarlos a la arquitectura. La limpieza de los lienzos ha tenido por esta causa la dificultad añadida de tener que diferenciar dicha pátina de los barnices oxidados, al retirar estos últimos y mantener la pátina.

En el caso de las yeserías, tras la eliminación de la suciedad general, se pusieron de manifiesto extensos repintes “torcidos” en las carnaciones de las figuras, que fueron retirados en su totalidad. En las áreas bajas del camarín nos encontramos con muchos espejos rotos, la mayoría de ellos dispuestos en los años sesenta del siglo pasado, así como un área concreta en el muro oeste de espejos restaurados mediante cristales y purpurina de plata que ofrecían, ahora, después de la limpieza general de todo el entorno, una superficie gris y opaca que contrastaba con el resto de los espejos. En ambos casos se repuso la nitidez de los espejos sin eliminarlos. Esta labor se realizó mediante láminas de espejo transparente, ofreciendo ésta, tras su disposición, un resultado óptimo, en unos casos porque oculta la rotura, y en otros, porque reaviva la reflexión general del espejo opaco.

Sobre el dorado de las yeserías, y en especial en las áreas bajas, nos encontramos con un repinte generalizado de purpurinas, constando éste de varias capas, y dispuesto en diferentes intervenciones. La dureza de este estrato, por otra parte, necesario de eliminar por el negativo contraste que ofrecía con el oro, presentaba una gran resistencia a los disolventes o *papetas*, ya que afectaban también al yeso subyacente. Así, tras diferentes ensayos, la eliminación de las

purpurinas se realizó mediante láser, el procedimiento fue relativamente lento por la amplitud de las superficies, pero ofrecía la ventaja de no afectar, en su acción, al sustrato original.

Después de eliminar los amplios repintes de las yeserías, se pusieron de manifiesto en las policromías faltas muy significativas, especialmente en algunas carnaciones. Éstas, se reintegraron al conjunto mediante veladuras de color, dispuestas, sólo, con la intención de atenuar la visión de la misma, e integrarlas al conjunto. De igual modo, y con la misma intención se reintegraron las faltas de dorados, a excepción de las áreas bajas, donde se utilizó pan de oro para integrar algunas faltas, que, por su proximidad, resultaban perturbadoras para la apreciación del conjunto.

En los murales, la eliminación de los repintes se extendió principalmente por la cúpula. Ésta, como consecuencia de una antigua restauración, se presentaba totalmente repintada con una pesada pintura al temple que, aunque se ajustaba al dibujo primitivo, desvirtuaba la calidad original. Tras el estudio de la pintura subyacente mediante el análisis estratigráfico de distintas muestras y la realización de catas, se tuvo la constancia de que la pintura original había desaparecido casi totalmente, quedando presente sólo la base preparatoria y compositiva de la pintura original. Con todo, se valoró aceptable sacar estos restos a la luz, ya que el repinte era de una naturaleza muy mala y desvirtuaba completamente la visión de la cúpula.

En el caso de la bóveda de la nave, los repintes tenían también diferentes cronologías y distintas calidades; pero ninguno mantenían ningún estrato original subyacente, por lo que se mantuvieron, retocando sólo algunos para poder integrarlos al conjunto.

Por su parte, la eliminación de las capas de cal en los paramentos, puso de manifiestos la existencia de escasos restos de la pintura original aunque se consideraron suficientes para poder valorar con certeza los espacios originales.

La reintegración de los paramentos y su integración con las pinturas de la bóveda se llevó a cabo tras valorar las distintas opciones viables. Así, se estimó, por un lado, que la única manera posible de comprender y apreciar los restos compositivos sacados a la luz era su integración con la decoración de la bóveda. En segundo lugar, la comprensión del espacio decorativo de la bóveda y cúpula está relacionada con la estimación del espacio de los paramentos, quedando el conjunto cercenado sin la suma de la decoración de éstos. La reintegración cromática se realizó, pues, atendiendo a estas dos necesidades: la comprensión de los restos decorativos encontrados en los paramentos y la unificación espacial de todo el conjunto para poder ser valorado en su integridad.

La reintegración dispuesta en los paramentos tiene sólo un valor de medio tono, semejante al de los restos originales encontrados en ellos, aun así, es suficiente para integrar y comprender todo el espacio decorativo de la ermita. Como elemento crítico y diferenciador de los espacios originales, sobre la reintegración se extendió un rayado identificativo del retoque.

De esta forma, la ermita del Cristo del Llano en Baños de la Encina ha recuperado en gran medida su programa decorativo original, tras haber solucionado los numerosos deterioros que le han venido afectando durante décadas. La amplitud de la restauración y el estricto criterio conservador permitirá reintegrar este monumento de una forma global al acervo cultural de un pueblo en el que siempre la ermita ha sido entendida como uno de sus grandes recursos patrimoniales.