



LOS ÁNGELES INMACULISTAS DE TARTANEDO


DIÓCESIS
SIGÜENZA-GUADALAJARA



IV CENTENARIO
DE CERVANTES



Castilla-La Mancha



IV CENTENARIO
DE LA MUERTE DE
CERVANTES

Edita: **xxx**

Diseño y maquetación: **dbcomunicación**

Fotomecánica e impresión: **xxx**

© de la edición: **xxx**

© de las imágenes: sus autores y propietarios legales

© de los textos: sus autores y propietarios legales

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida en ningún formato de papel o electrónico, sin el consentimiento previo del editor o de los propietarios de los derechos.

D.L.: **xxx**

I.S.B.N.: **xxx1**



IV CENTENARIO
DE CERVANTES



IV CENTENARIO
DE LA MUERTE DE
CERVANTES



**LOS ÁNGELES
INMACULISTAS
DE TARTANEDO**

LA SOCIEDAD DEL ANTIGUO RÉGIMEN vivió fascinada con los ángeles y con los demonios. Pero mientras la demonología sí ha sido objeto de profundos estudios, la angelología no ha recibido la atención que merece. Los ángeles fueron omnipresentes en el arte barroco. Inundaban los espacios públicos y los edificios, abarrotaban las bóvedas, las cornisas, los cuadros y los retablos. Su presencia era tan habitual, que incluso se han calificado como arcaicas las obras del siglo XVII donde no figuran los ángeles. Su protagonismo tuvo mucho que ver con su función taumatúrgica y terapéutica, que contrarrestaba los males que causaban los demonios; pero también con la mentalidad cortesana de la sociedad barroca, que fomentaba el patronazgo y el clientelismo. En esa época un buen patrocinio era considerado la mayor fuente de beneficios, y qué mejores patronos que los ángeles, los más importantes cortesanos del Rey del Cielo. A ese interés responde el título del más importante tratado barroco sobre los ángeles: *Patrocinio de ángeles y combate de demonios* (San Juan de la Peña, 1652) del benedictino Francisco Blasco de Lanuza.

Las series angélicas, como los retablos o los pasos procesionales, constituyen una seña de identidad y una peculiaridad exclusiva de nuestro arte barroco. A pesar de ello, como sucede con la iconología angélica, apenas han despertado el interés de los historiadores del arte, mucho más preocupados por las andanzas del demonio. Estas series se iniciaron en España a principios del siglo XVII, y se propagaron por todos los territorios españoles, incluidos los virreinos americanos, hasta finales del siglo XVIII. Su marco de referencia son los conjuntos seriados tan típicos del Barroco, como los apostolados, las vidas de santos, los personajes ilustres, los fundadores de órdenes, etc.

Las representaciones de ángeles en las series angélicas, están íntimamente relacionadas con los retratos de representación de cuerpo entero, y reproducen a escala celestial las Galerías de retratos cortesanos, que florecieron en España desde mediados del siglo XVI. La razón de ser y el significado de estas series es el que manifiestan sus distintas tipologías, que se corresponden con los atributos que portan los ángeles. En ellas los ángeles salmodian a Dios con sus cantos (corales angélicas), son signíferos de Cristo y de la Virgen (ángeles pasionarios e inmaculistas), son los siete espíritus que están ante el trono de Dios, alegorías de las siete Virtudes y de los siete dones del Espíritu Santo (los Siete Príncipes de los ángeles), *miles coelestis* (ángeles militares), y alegorías de los “oficios” y “beneficios” angélicos (ángeles apócrifos) (Ávila, 2016).

ÁNGELES INMACULISTAS

Las series de ángeles inmaculistas responden a la extraordinaria devoción que la sociedad española profesó a la Virgen, y a su irreductible defensa de su Purísima Concepción. En la España de los Austrias proliferaron las representaciones artísticas, los votos y los juramentos de todo tipo de estamentos e instituciones públicas en “Defensa de la Inmaculada Concepción”; y las peticiones de los monarcas a la Santa Sede para que proclamase el dogma, se convirtieron en un asunto de Estado. Los jalones más importantes de este proceso fueron las disposiciones de Alejandro VII el 8 de diciembre de 1661 en la bula *Sollicitudo*, donde obligaba a los predicadores a iniciar sus sermones alabando el misterio de la Inmaculada Concepción. En 1708 Clemente XI ordenó que toda la Iglesia celebrase la fiesta de la Inmaculada. En 1760 Clemente XIII declaró a la Inmaculada patrona de España y de las Indias. Y finalmente, el 8 de diciembre de 1854 el Beato Pío IX en la Bula *Ineffabilis Deus*, proclamó definitivamente el dogma.

La imagen más antigua de la iconografía mariana española es precisamente la de la Virgen preexistente o apocalíptica, la que la liturgia presenta en la fiesta de la Inmaculada Concepción presidiendo la creación. Aparece representada en los *Beatos* de los siglos X y XI (fig. 1), que transcriben la visión del *Apocalipsis* (12:1-5), recreando imágenes antiguas del arte bizantino.

«Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas...
Parió un varón, que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro, pero el Hijo fue arrebatado a Dios y a su trono.»

Los exégetas cristianos identificaron a esa mujer con la Virgen María, y así fue incorporada a la liturgia. Y esta imagen de la Virgen orante con las doce estrellas sobre su cabeza, el sol envolviendo su cuerpo y la luna a sus pies, y a veces con alas sobre su espalda, es la que adoptará prácticamente sin variaciones el arte europeo para representar a la Inmaculada Concepción (Trens, pp. 55-59). Pero antes de alcanzar su imagen definitiva rodeada de estos atributos, a los que se añadió la serpiente y el globo terráqueo, pasó por varios periodos de transición en los que fue representada como el *Árbol de Jesé*, el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*, *Santa Ana-Triple*, etc. El último de ellos es la que desde finales del siglo XV muestra a la Virgen como a la *Tota Pulchra* (*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*. Cant. 4,7) rodeada de títulos honoríficos, símbolos y emblemas, que representan metáforas bíblicas y advocaciones de la Letanía Lauretana, habitualmente sostenidos por los ángeles (fig. 2) (Trens, p. 149 y sig.).

Durante el Barroco, la iconografía de la *Tota Pulchra* se fusionó con la de la Asunción, y los ángeles portando símbolos marianos, también se representaron en cuadros aislados formando series angélicas; como las existentes en la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte (Tenerife) (Ca.1668), ermita de la Purísima Concepción de Chera (Guadalajara)



Fig. 1. Magius. *La mujer y el dragón*. Detalle. Beato Morgan. Nueva York. 950 aprox. fol. 152v.



Fig. 2. *Tota Pulchra*. Taller de Bartolomé Matarana. Finales siglo XVI. Catedral Cuenca.

(Ca. 1720/24), ermita de Nuestra Señora de Allende en Ezcaray (Rioja) (Ca.1740-57), y esta de Tartanedo (Ca. 1756); cuyas fechas de realización coinciden *grosso modo* con las disposiciones papales a favor de la Inmaculada.

LA SERIE DE TARTANEDO

La serie de ángeles inmaculistas de Tartanedo fue realizada por encargo de D. Andrés Carlos Montesorio y Ribas a finales del siglo XVIII, para ornamentar la capilla funeraria de su familia en la iglesia parroquial de San Bartolomé, como reza un texto sobre el retablo de la Inmaculada: «*Estas pinturas y retablos mando hacer a su costa el Sr. D. Andrés Carlos Montesorio y Ribas, patrono que es de esta capilla. Año de 1756*». La familia Montesorio era oriunda de Italia y tuvo casa nobiliaria en Tartanedo y en Molina de Aragón, donde reposan sus restos en una cripta del monasterio de clarisas (Alonso Concha, p. 49). La serie ocupa los nichos de dos retablierías ubicadas en los muros este y sur de la capilla, conformadas por muebles de madera policromados, realzados con arquitecturas y cortinajes fingidos en trampantojo.

Se conoce por tanto quién fue el donante, pero no el origen de estas pinturas. Su iconografía guarda similitudes con otras series barrocas andaluzas y americanas, y como todas repiten modelos que fueron habituales a ambos lados del Atlántico, resulta dificultoso precisar su origen. Por su carácter estereotipado, por su simplicidad y por la ausencia de modelado de las figuras, en un principio se consideró la posibilidad de que la serie fuese oriunda del virreinato del Perú, donde proliferaron las series angélicas de estas características. Opción que se reforzaba por las relaciones con este virreinato de D^a Sebastiana Malo de Molina, esposa de D. Andrés Carlos, quien heredó un mayorazgo en Lima. No obstante, un análisis más detallado de los cuadros inclina a considerarlos españoles.

San Miguel reproduce un modelo muy representado en España y en América, pero como se explica más adelante, fue creado por pintores andaluces en la segunda mitad del siglo XVII. Ángeles vistiendo túnicas cortas y largas abundan a ambos lados del Atlántico, pero el *San Gabriel* y el *Ángel con azucena* de Tartanedo, muestran evidentes similitudes con los denominados Gabriel y Uriel de las pechinas de la ermita de Ntra. Sra. de la Luz de Almonacid de Zorita (Guadalajara). Y así mismo existen paralelismos iconográficos entre las series de Tartanedo, Hospital del Pozo Santo (Sevilla), Aguilar de la Frontera (Córdoba) y

Tacoronte (Tenerife). En todas ellas figuran ángeles que visten con cueras, corazas y túnicas; unas de terciopelo brocadas, y otras largas, lisas y más vaporosas (fig. 3-10). Y aunque los ángeles de Tartanedo también muestran analogías con los virreinales, si existen referentes españoles, resulta innecesario buscar vinculaciones con los americanos.

Sin embargo, una serie tan tardía como la de Tartanedo, muestra un estilo muy diferente al de las citadas series españolas. Los ángeles ya no exhiben la exuberancia barroca del siglo XVII, que exaltaba el artificio de las posturas y el movimiento de los ropajes. En esta serie ya han sido disciplinados por la normativa académica, y se representan con un dibujo preciso y definido, con mayor sobriedad, rigidez y acartonamiento. A pesar de ello, y precisamente por todos estos motivos, se puede aseverar que la serie de Tartanedo fue realizada por discretos artistas españoles de mediados del siglo XVIII.

La serie está compuesta por doce óleos sobre lienzo de 160 x 105 cm. aprox., que representan a *Miguel*, *Gabriel*, *Rafael*, *Ángel con fuente*, *Ángel con pozo*, *Ángel con olivo*, *Ángel con escalera*, *Ángel con torre*, *Ángel con puerta*, *Ángel con ciprés*, *Ángel con lirios* y *Ángel con luna*. Doce ángeles que confieren a la serie un simbolismo numérico, que no tiene ninguna de las conocidas de ángeles inmaculistas. Porque los doce ángeles se relacionan incuestionablemente con las doce estrellas de la “mujer apocalíptica” que heredó la Inmaculada; y simbolizan tanto los gozos de la Virgen, de los que existen precedentes como el retablo de *Los Gozos de Santa María* del Marqués de Santillana (Jorge Inglés, 1455), como una fusión del Antiguo y del Nuevo Testamento, representados por las doce tribus de Israel y los doce apóstoles.

Todos los ángeles sostienen escudos de tradición renacentista italiana con representaciones de emblemas marianos, que constituyen alegorías de su defensa del dogma inmaculista, como en las series de Tacoronte, Chera (Ávila, 2014) y Ezcaray. Su semblante es asexuado, incluso algo femenino. Visten túnicas de terciopelo lujosamente adornadas con brocados de piñas, que simbolizan la inmortalidad por la perennidad del follaje y la incorruptibilidad de la resina del pino.



De izquierda a deracha y de arriba abajo:

Fig. 3 *San Miguel*. Tartanedo. / Fig. 4. *San Miguel*. Convento de la Concepción. Lima. Escuela sevillana del XVII. / Fig. 5. *Ángel con torre*. Tartanedo. / Fig. 6. *Oziel Fortitudo Dei*. Pozo Santo. Sevilla. Escuela sevillana del XVII. / Fig. 7 *Ángel con rama de olivo*. Tartanedo. / Fig. 8. *Ángel con espejo*. Tacoronte. Tenerife. / Fig. 9. *San Gabriel*. Tartanedo. / Fig. 10. *San Gabriel*. Almonacid de Zorita.

ANÁLISIS DE LA SERIE

La representación de San Miguel en las series angélicas es variada. En la mayoría figura con su iconografía tradicional, con espada o lanza derrotando al demonio; pero en otras muchas ostenta atributos que no recogen los manuales de iconografía. En las que realizó Bartolomé Román (+1659) para los monasterios de la Encarnación y Descalzas Reales de Madrid, reproduce un modelo creado por Martin de Vos hacia 1580, grabado por Hieronymus Wierix en 1584, que le muestra con la mano derecha elevada hacia el cielo y aureolada por el sol, y portando una palma en la mano izquierda.

Pero en otras muchas, como en las del monasterio de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera (Córdoba), catedral de Jaén, Hospital del Pozo Santo (Sevilla), monasterio de San Jerónimo de Granada, iglesia de Santa Bárbara de Tunja (Colombia), monasterio de la Concepción de Lima (Perú), y en esta de Tartanedo, se representa con indumentaria militar, sosteniendo un escudo y un bastón de mando. Esta novedosa iconografía fue creada por los pintores andaluces, recreando un *San Miguel* de Zurbarán ataviado con esta indumentaria y portando espada flamígera, que conserva la Colección Banco Central Hispano, y siguiendo las indicaciones que daba Francisco Pacheco (1564-1644) en su *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649). (Ávila, 2016).

Con esta iconografía se pretendía resaltar antes que nada la *auctoritas* de San Miguel en cuanto jefe de la milicia celestial, ya que el bastón de mando es un símbolo tradicional del poder desde tiempos prehistóricos. Y por eso en esta serie *San Miguel* viste también como capitán general, con coraza en cuerpo y piernas, morrión adornado con cimera de plumas, túnica corta y un ostentoso manto que se asemeja a una capa pluvial y a un *paludamentum*. Y para resaltar aún más su jerarquía, en su escudo no figura ningún atributo de la Virgen, sino una imagen de la Inmaculada (fig. 11).



Fig. 11 *San Miguel*. Tartanedo.



Fig. 12 *San Rafael*. Tartanedo.

San Rafael se representa con elementos de su iconografía tradicional. En su mano derecha porta el bordón de peregrino, y cubre su manto con una esclavina. En el escudo lleva pintada una palmera, que simboliza uno de los textos del *Elogio de la Sabiduría* del Eclesiástico (Ecclo. 24,18): «Crecí como palma de Engadi» (fig. 12).

La figura de *San Gabriel* también queda realzada con la representación del sol que figura en su escudo, que como se ha dicho envolvía a la mujer apocalíptica, y que ensalza a la esposa en el *Cantar de los Cantares* de Salomón (Cant. 6, 10): «Resplandeciente como el sol». Su atributo tradicional, los lirios, se sustituyen en este caso por unas rosas, que es otra metáfora del *Elogio de la Sabiduría* del Eclesiástico (Eccl. 24, 18): «Crecí... como rosal de Jericó» (fig. 13).



Fig. 13 *San Gabriel*. Tartanedo.



Fig. 14 *Ángel con fuente*. Tartanedo.

El *Ángel con fuente* es uno de los ángeles que luce ropajes más solemnes y majestuosos. Su túnica de terciopelo verde brocado recuerda los ropajes que vestían los ángeles medievales en las escenas de la Anunciación y en las celebraciones litúrgicas. La fuente representada en su escudo también deriva del *Cantar de los Cantares* (Cant. 4, 12 y 15): «Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada... Eres fuente de jardín» (fig. 14).

Y lo mismo podría decirse del *Ángel con pozo*, que viste una túnica similar menos pomposa, pero mucho más adornada, con un lazo volante color vino anudado a la cintura, y florones en los codos y en los hombros. En su escudo figura el pozo que se cita en el texto anterior del *Cantar de los Cantares* (Cant. 4, 15): «Eres fuente de jardín, pozo de aguas vivas, que fluyen del Líbano» (fig. 15).

El *Ángel con la escalera* viste una cuera sobre una túnica similar a la del *Ángel con rama de olivo*, coraza en las piernas, lazos rojos en la cintura y en el brazo, y un paludamento violáceo. La escala que figura en su escudo representa la *Scala caeli* que se describe en el Génesis (Gen. 28, 12): « [Jacob] Tuvo un sueño en el que veía una escala que, apoyándose sobre la tierra, tocaba con su extremo en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios»; símbolo universal de ascensión espiritual, y tema fundamental de la doctrina de algunos Padres de la Iglesia, como San Gregorio Magno o San Isidoro de Sevilla (fig. 16).

Del mismo modo, el *Ángel con puerta* se protege con corazas en las piernas y con una cuera dorada rematada en el cuello con una cabeza de ángel, sobre una túnica verde adornada con los mismos brocados de piñas. Aunque invierte el colorido de los lazos y de la túnica violácea. Su emblema es la puerta del cielo, que es como calificó Jacob su visión de la escala (Gen. 28, 17): « ¡Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los cielos» (fig. 17).



Fig. 15 *Ángel con pozo*. Tartanedo.



Fig. 16 *Ángel con escalera*. Tartanedo.

La misma apariencia muestra el *Ángel con torre*, que señala con su brazo izquierdo hacia la Inmaculada. Viste corazas similares tanto en la forma como en el colorido, y se cubre con un ostentoso paludamento de color violáceo. La torre de su escudo también deriva del *Cantar de los Cantares* (Cant. 4, 4): «Es tu cuello cual torre de David, adornada de trofeos, de la que penden mil escudos» (fig. 18).



Fig. 17 *Ángel con puerta*. Tartanedo.



Fig. 18 *Ángel con torre*. Tartanedo.

El *Ángel con lirios* muestra un aspecto muy femenino, realizado por su hombro desnudo. Viste una ampulosa túnica de color ocre que arrastra por el suelo, y sus lazos volantes reproducen la combinación habitual en esta serie de colores rojos y violáceos. Con su mano derecha señala al cielo, y en la izquierda sostiene el escudo donde se representa

un ramo de lirios, relacionados también con los elogios a la esposa en el *Cantar de los Cantares* (Cant. 2, 1-2): «Yo soy narciso de Sarón, un lirio de los valles. El esposo: Como lirio entre los cardos es mi amada entre las doncellas» (fig. 19). El *Ángel con ciprés* también señala con un brazo hacia la Inmaculada, y con el otro sostiene un escudo donde se representa un ciprés, relacionado con las metáforas del *Elogio de la Sabiduría* del Eclesiástico (Ecclo. 24, 17): «Crecí como ciprés de los montes del Hermón» (fig. 20).



Fig. 19 *Ángel con lirios*. Tartanedo.



Fig. 20 *Ángel con ciprés*. Tartanedo.



Fig. 21 Ángel con rama de olivo. Tartanedo.



Fig. 22 Ángel con luna. Tartanedo.

El Ángel con rama de olivo viste túnica corta de color azul ribeteada de cenefas doradas, y ajustada con un cinturón de oro. Los botines también se adornan con dibujos dorados, que realzan sobre los colores azules de las telas. La rama de olivo que figura en su escudo es otra metáfora del *Elogio de la Sabiduría* del Eclesiástico (Eccl. 24, 19): «[Crecí] como gallardo olivo en la llanura» (fig. 21).

Finalmente, el *Ángel con luna* es el más femenino de todos, y probablemente el de mayor calidad artística. Su magnífica figura, realizada por las alas y los brazos que dibujan una cruz en aspa, llena completamente el espacio pictórico. En su escudo se representa la luna, uno de los atributos de la mujer apocalíptica, y uno de los atributos de la esposa del Cantar de los Cantares (Cant. 6, 10): «¿Quién es esta que se levanta como la aurora, hermosa cual la luna?» (fig. 22).

Bibliografía:

- ÁVILA VIVAR, Mario: “Ángeles arcabuceros españoles. La serie de Chera (Guadalajara)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 46, 2014, pp. 503-521.
- ÁVILA VIVAR, Mario: *Angelología Barroca. Las Series Angélicas*. Toledo, Edición del autor, 2016.
- ÁVILA VIVAR, Mario: “La iconografía de San Miguel en las series angélicas”, en *Laboratorio de Arte*, 28, 2016.
- INMACULADA. *Catedral de la Almudena. Madrid. Mayo-octubre 2005*, Fundación “Las Edades del Hombre”, Salamanca, 2005.
- SUÁREZ DE PUGA, José Antonio y ALONSO CONCHA, Teodoro: *Ángeles de Tartanedo*, Excmº Ayuntamiento de Tartanedo, 2010.
- TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

LA RESTAURACION DE LA CAPILLA DE LOS MONTESORO

La restauración de la serie de ángeles inmaculistas, forma parte de un proyecto de intervención integral en la capilla de los Montesoro, ubicada en el brazo derecho del crucero de la iglesia de San Bartolomé, reconstruida en el siglo XVI sobre los restos de otra románica. En este espacio instaló poco después su capilla funeraria Miguel Sánchez de Traid, y a mediados del siglo XVIII pasó a ser propiedad de D. Andrés Carlos Montesoro y Ribas, uno de los más eminentes personajes de la nobleza rural del señorío de Molina, quien renovó totalmente su ornamentación, como reza una inscripción en la prebela del retablo de San José: *«Este retablo mandó hacer el Sr. D. Andrés Carlos Montesoro y Ribas, patrono de esta capilla, año 1741. La que fundó Miguel Sánchez de Traid año de 1557»*.

Entre 1741 y 1756 D. Andrés Carlos engalanó la capilla con dos retablos de madera, enmarcados a su vez por pinturas murales que simulan cortinajes y retablos, cuyos nichos albergaron la serie de ángeles. En el muro este instaló un retablo rococó presidido por un cuadro de San José con el Niño en su nicho central, y una escultura manierista de Santa Catalina de Alejandría en la hornacina de cabecera. Enmarcando el retablo se representó una arquitectura clasicista en trampantojo que ocupa todo el muro, arropada por lujosos cortinajes de grandes pliegues, y en sus nichos se dispusieron los cuadros de cinco ángeles presididos por San Rafael. Y en el muro sur se instaló otro retablo mucho más modesto presidido por la Inmaculada, y enmarcado por pinturas murales, que simulan cortinajes de una calidad muy inferior a las del muro este, reservando un espacio para los nichos donde ubicaron el resto de los ángeles presididos por San Miguel.

Con el paso de los años la capilla perdió todo su esplendor. Tanto las pinturas murales como los cuadros y los retablos, se habían deteriorado y cubierto con un velo blanquecino de polvo, que impedía apreciar su calidad artística. A iniciativa de la Asociación de

Amigos de Tartanedo, representada en ésta ocasión por D. Teodoro Alonso Concha, el arzobispado de Sigüenza-Guadalajara y el Gobierno de Castilla-La Mancha decidieron actuar sobre el conjunto de la capilla, para recuperar y poner en valor uno de los conjuntos artísticos más sobresalientes de la región. La intervención duró cinco años, desde 2002 hasta la inauguración de la capilla totalmente restaurada el 29 de septiembre 2007, fiesta de los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael.

RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

En la cubierta de la capilla se habían producido filtraciones de agua, que causaron importantes deterioros. A las escorrentías y levantamientos provocados en la pintura, se añadían desgastes, arañazos y agujeros provocados por los clavos y las argollas, que fijaban en el muro los lienzos y los retablos. En los muros se observaban abundantes lagunas de policromía, y materiales añadidos en otras intervenciones, como morteros inadecuados que aportan sales al muro, y bastos repintes que se habían desentonado.

Para recuperar las pinturas murales, se procedió a eliminar los elementos metálicos, y a consolidar el sustrato inyectando morteros en las grietas y los abombamientos. Posteriormente se consolidó la capa pictórica mediante pulverizaciones de resinas acrílicas, y se limpió combinando medios mecánicos y disolventes químicos aplicados mediante papetas. Las grietas, las fisuras de los muros y las lagunas de sustrato, se consolidaron, sellaron y rellenaron con morteros, sobre los que se realizaron las reintegraciones cromáticas con aguadas y acuarelas, que se protegieron pulverizando en la superficie resinas acrílicas.

La intervención fue realizada por la empresa R. Restauración de Bienes Culturales S.L. El muro este fue restaurado en 2003-2004 y el muro sur en 2006.

RESTAURACIÓN DE LOS RETABLOS DE LA INMACULADA Y DE SAN JOSÉ

La mazonería y las tallas de los retablos presentaban numerosas grietas, alabeos, desplazamientos del plano vertical, desgastes, y pérdida de material compositivo. Un fuerte ataque de carcoma había debilitado los elementos estructurales. La policromía mostraba numerosas pérdidas, y se encontraba pulverulenta y oscurecida por el deterioro de los barnices.

En el retablo de la Inmaculada la carcoma había debilitado peligrosamente los anclajes de la mazonería al muro, y la madera que le servía asiento. Tenía importantes mutilaciones en el remate, la crestería derecha y el banco. La talla de la Virgen también había sido atacada por la carcoma, mostraba fendas y mutilaciones, y gran parte de su policromía original se encontraba semioculta bajo burdos repintes y barnices deteriorados. En el de San José el ataque de carcoma fue muy intenso, y había debilitado mucho la estructura, provocando desprendimiento de fragmentos y desplazamientos de elementos sustentantes. La policromía presentaba fuerte oxidación de corlas y barnices, y múltiples pérdidas de pequeño tamaño por toda la superficie. El cuadro de San José con el Niño no mostraba deterioros importantes, pero la talla de Santa Catalina había sufrido desgastes, descamación y oscurecimiento de la policromía, y una gran grieta longitudinal que se correspondía con la unión de las dos piezas de madera que conforman la imagen.

Tanto los retablos como el cuadro y las imágenes fueron restaurados íntegramente. Los retablos fueron limpiados y desinsectados. Se afianzaron los anclajes de los elementos estructurales mediante pletinas metálicas galvanizadas. Se consolidó la mazonería y la policromía. Se efectuó una limpieza que eliminó las burdas intervenciones realizadas anteriormente, y se reintegraron las pérdidas de material, tanto en los elementos de madera, como en el aparejo y en la policromía. La intervención finalizó con el barnizado de los diferentes elementos, para proteger y devolver el lustre al colorido (fig. 23, 24 y 27).



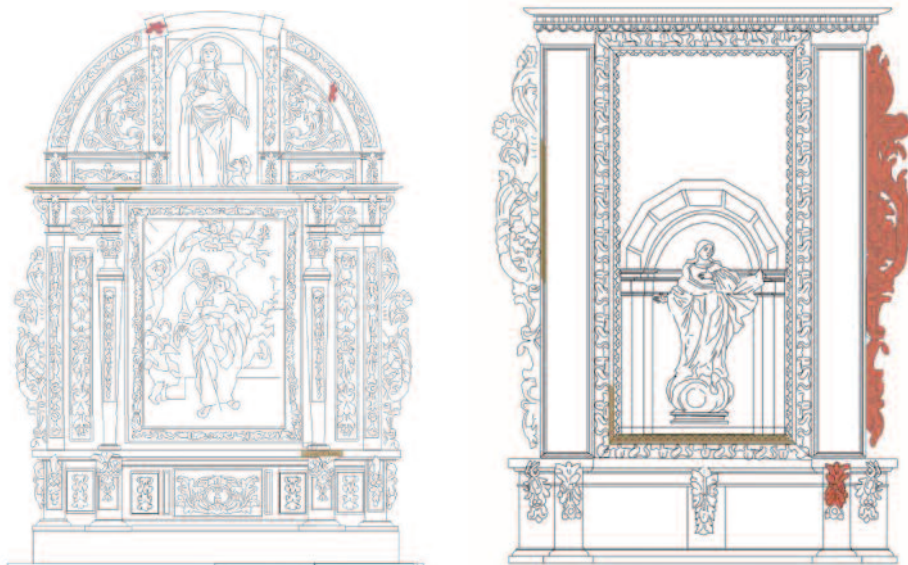
Figs. 23-24 Estado del retablo y las pinturas del muro este antes y después de la intervención.

El retablo de la Inmaculada, por su lamentable estado de conservación, requirió un tratamiento estructural más intensivo. Para aliviar la carga que producía la imagen de la Virgen en la base de la hornacina, se reforzó con pletinas y machones de madera; y para asegurar su afianzamiento, en la cabecera se insertó un tensor con cable acerado de 3 mm. Y como en el retablo del muro este, se repusieron los elementos perdidos y se recuperó la policromía original y los dorados (fig. 25, 26 y 28).



Figs. 25-26 Estado del retablo y las pinturas del muro sur antes y después de la intervención.

La intervención fue realizada por la empresa Arte Vecchio S.A. en el año 2006, y la dirección técnica corrió a cargo de Luis Miguel Muñoz Fragua.



Figs. 27-28 Mapas de reposición de elementos perdidos en los retablos.

RESTAURACIÓN DE LA SERIE DE ÁNGELES INMACULISTAS

Cuando el Centro de Restauración y Conservación de Castilla-La Mancha se hizo cargo de los cuadros, estos se encontraban clavados directamente a los muros de la capilla, sin bastidores y con los bordes doblados hacia el reverso. Pero las marcas en las telas y los retoques en la pintura, indicaban que hace tiempo fueron bajados de los muros, separados de sus bastidores, parcheados, repintados y barnizados. Como consecuencia de esta intervención las telas quedaron en contacto directo con los muros, y se acumuló vapor de agua en el reverso, que provocó intensas tensiones y debilidad de los materiales. Sin embargo,

como las telas estaban destensadas, no se produjeron los típicos desprendimientos de pintura que se originan en las telas tersas, sino abundantes cazoletas que arrastraron al soporte, deformándole y marcando una estructura en negativo en el anverso. Gracias a esta circunstancia, la capa pictórica de los cuadros se conservó prácticamente en su totalidad.

A la deformación causada por las cazoletas en el soporte, se añadían los amplios alabeos que el peso de la pintura provocaba en telas, algunos desgarros, manchas de humedad, depósitos sólidos de contaminación ambiental (hierbas, polvo, arena, pelusas, cal...), e incontables restos de nidos y ejemplares de insectos y arácnidos disecados. La pintura también mostraba un estado de conservación lamentable, con los colores irreconocibles bajo un barniz oxidado y muy oscurecido. En estas circunstancias los ángeles apenas se distinguían en la penumbra de la iglesia, circunstancia que se agravaba el esfumado grisáceo que provocaba el polvo acumulado en la superficie. El cuadro más dañado era el de San Miguel, consecuencia de su ubicación bajo una ventana por la que durante mucho tiempo se filtró agua de lluvia. La debilidad extrema provocada por el agua en las fibras, desgarró la tela al no poder soportar el peso de los estratos pictóricos, que a su vez sufrieron grandes pérdidas de material, como consecuencia de la alteración y pérdida de sus propiedades adhesivas (fig. 34). Para el traslado de los cuadros al Centro de Restauración en Toledo, fue necesario protegerlos previamente con papel japonés, y desmontarlos con la ayuda de una pluma mecánica (fig. 29-30).

Para identificar los materiales y las técnicas artísticas utilizadas en los cuadros, se realizaron análisis de materiales por espectroscopia molecular vibracional (Raman e infrarroja), en el Instituto de Estructura de la Materia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, que permitieron constatar que los lienzos se elaboraron con gruesos hilos de lino, y se imprimaron con dos capas, la primera realizada con un compuesto cálcico (sulfato o carbonato) y carbono amorfo, y sobre ella, una segunda imprimación rojiza al óleo o en veladura de barniz. La pintura se realizó al óleo y en superficie existían restos de colofonia y oxalatos.

Figs. 29-30.
Desmontaje de
los cuadros.



La intervención realizada a los cuadros consistió en la limpieza y restauración del soporte, consolidación, readhesión y aplanado de los estratos pictóricos, entelado a la gacha con tela de lino, sujeción en bastidores de madera expandible con cuñas, eliminación de la suciedad y los barnices deteriorados en la capa pictórica, estucado de lagunas de policromía, reintegración cromática y barnizado. Los desgarros, cortes, agujeros y perforaciones que presentaban los lienzos, se restauraron mediante adhesión y soldadura de hilos, o mediante intarsia textil con tejido de lino envejecido, reforzando la zona dañada con parches de tejido de poliéster cuando fue necesario.

Las pequeñas lagunas de policromía se reintegraron con pasta de yeso y cola animal, mientras que para las grandes pérdidas de San Miguel, se utilizó un estuco sintético, sobre el que se reprodujo la textura de los cuarteados. La limpieza se realizó por métodos físico-químicos, previa realización de pruebas, seleccionando las formulaciones más adecuadas. La reintegración cromática se realizó con acuarelas y pigmentos emulsionados con resina mástica, mediante técnicas de rayado y punteado. Como protección se aplicó barniz dammar, y pulverizaciones de barniz acrílico en spray para igualar brillos (fi. 31-36).

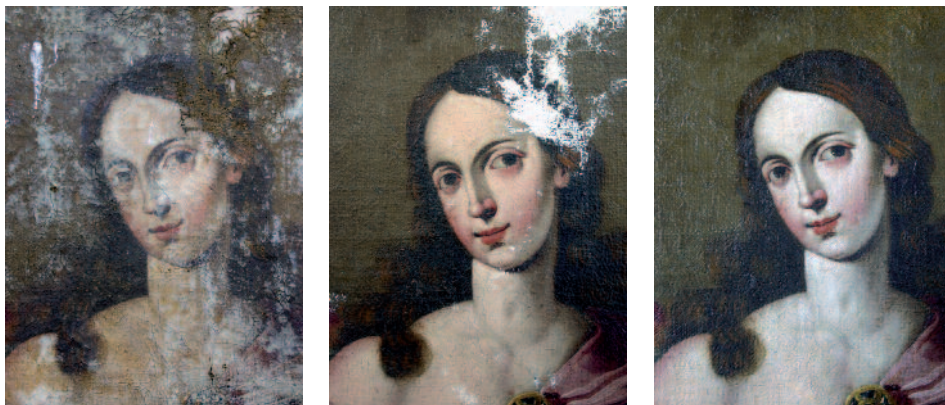


Fig. 31-33. Proceso de intervención del *Ángel con luna*.



Fig. 34-36. Proceso de intervención de *San Miguel*.

La restauración de los cuadros fue realizada en dos campañas. La primera (2002-2003) realizada por alumnos de la Escuela Taller de Restauración de Bienes Muebles de Toledo, dirigidos por Paloma Hernández Marquínez. Y la segunda (2005) por los restauradores Canto González Pelayo, Soraya García Díaz, Susana Lozano Rojo y Mario Ávila Vivar. Finalizada la restauración se realizaron dos exposiciones para mostrar la serie, una en el Museo Provincial de Guadalajara, y otra en el Museo Diocesano de Sigüenza (fig. 37).



Fig. 37. Capilla de los Montesoro restaurada.

LOS ÁNGELES INMACULISTAS DE TARTANEDO



