

RECUPERACIÓN DEL ESPLENDOR RENACENTISTA DEL RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE TARTANEDO

Enriqueta González Martínez Alonso, Trinidad Llinares Román, Bárbara Belda Lido

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València, España.

Autor de contacto: Trinidad Llinares Román, trinillinares@gmail.com

RESUMEN: *La sesma de Molina de Aragón es conocida por su abundancia patrimonial y su dilatada colección artística, su riqueza tiene origen a partir del Siglo XIII gracias a su proximidad al Camino Real, que desde Madrid atravesaba la península en dirección Noreste y creaba gran afluencia popular y comercial. Esta gran repercusión económica desencadenó un auge artístico en la ciudad de Tartanedo (Guadalajara), comenzando por su monumental iglesia de San Bartolomé y prosiguiendo con la creación de diversos retablos, cada uno pertenecientes al altar mayor y adaptándose a los diferentes movimientos artísticos a lo largo de los siglos. El retablo que se expone en el presente artículo es un claro ejemplo del arte renacentista desarrollado en el Señorío de Molina, sustituyendo el antiguo retablo gótico y precediendo el actual retablo barroco. El retablo de la Virgen del Rosario es un conjunto arquitectónico que combina el trabajo de una mazonería tallada y dorada, además de roleos vegetales policromados. La obra se completa con la colocación de cuatro lienzos en sus calles laterales y cinco esculturas de formato medio en su calle central.*

PALABRAS CLAVE: retablo, renacimiento, temple, dorado, policromía, pintura sobre lienzo

1. INTRODUCCIÓN

El Instituto Universitario de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València, desarrolla anualmente diversas intervenciones sobre patrimonio perteneciente a la Sesma de Molina de Aragón (Guadalajara). En este artículo tratamos de mostrar a los profesionales en el género de la restauración la intervención realizada sobre el retablo de la Virgen de la Rosario y el conjunto de piezas que la constituyen (Figura 1).

El retablo de los Santos Misterios, como también es conocido en la Parroquia de San Bartolomé, se encontraba en un deficiente estado de conservación. La mazonería y las diferentes piezas que lo componen se hallaban cubiertas por un estrato abundante de partículas grasas procedentes de los actos litúrgicos. La superficie dorada se percibía sin brillo y matificada, los lienzos y las esculturas permanecían ocultos bajo siglos de suciedad. El conjunto se veía afectado por la patología más común en nuestra área de trabajo: la humedad, ocasionando desprendimientos de la lámina metálica y policromías, tanto en la mazonería, como en las tallas, y creando guirnaldas de tensión y abolsamientos sobre los lienzos.

Con la restauración integral del retablo y sus piezas exentas, se ha hecho evidente que tras cientos de años de depósitos superficiales y patologías de origen ambiental o antrópico se escondía una obra clave del renacimiento castellano y gracias a la intervención se le ha devuelto la importancia que antaño se le otorgaba.



Figura 1. Estado inicial del retablo de la Virgen del Rosario, exento de esculturas.

2. RESEÑA HISTÓRICA Y ESTÉTICA DEL CONJUNTO ARTÍSTICO

2.1. Orígenes de una era de esplendor patrimonial

La aldea de Tartanedo actualmente pertenece a la provincia de Guadalajara, sin embargo, se conservan datos que hasta mediados del Siglo XVIII formaba parte de la provincia de Cuenca. Territorialmente, la provincia de Cuenca se articulaba en cuatro áreas: Cuenca, San Clemente, Huete y Molina, este denominado Señorío de Molina de Aragón, el cual pasará a formar parte de Guadalajara un siglo más tarde¹.

La población aumentaba progresivamente tanto en el aspecto demográfico, como económico. Este auge se debe a su alta producción agraria y ovina. La primera de ellas fue de vital importancia para su desarrollo con el cultivo de diferentes cereales² y su amplia productividad, tal fue su envergadura que llegó a ser conocido como el granero de la tierra de Molina.

En el caso de la ganadería, se criaban animales con fines alimenticios y para productos secundarios, destacando la lana de la oveja merina. Debido a su excelente calidad y su alta producción se incrementó el ganado ovino, y a consecuencia de ello, se originó una ruta comercial hacia el norte de Europa donde estaban interesados en comprar la materia prima.

El retablo de la Virgen del Rosario está ubicado en el interior de la Iglesia de San Bartolomé construida sobre otro templo precedente en 1513 (Figura 2). Este desarrollo monumental ocurrió gracias a la expansión económica y demográfica de la Sesma de Molina acaecida en años anteriores, este crecimiento patrimonial y artístico coincide con un incremento por el interés cultural en toda la península ibérica y actualmente es conocido como siglo de oro español.³



Figura 2. Vista exterior de la Iglesia de San Bartolomé, Tartanedo.

El edificio parroquial está constituido por una nave central y diversas capillas laterales, las cuales están rematadas por bóvedas de crucería, quedando como testigo de un estilo tardo-gótico. El resto del templo invita al espectador a sumergirse en los diferentes períodos artísticos del arte español ya que cada rincón guarda una pequeña reminiscencia de cada etapa histórica.

En el itinerario histórico inicia en la fachada exterior donde podemos apreciar adosada a la parte trasera de la nave central una estilizada torre de planta cuadrada, constituida en sus remates y zonas perimetrales por sillería, y el resto de la edificación por mampostería. Para acceder a su parte superior y campanario, se construyó una escalera de caracol constituida de forma circular sin espigón, su movimiento helicoidal forma este efecto visual que nos recuerda a la concha espiral del molusco.

En la entrada principal nos encontramos con un arco de medio punto abocinado y una serie de arquivoltas ornamentadas en su parte superior con punta de diamante, claro ejemplo del arte románico de la zona. La arquitectura está sostenida por dos columnas a cada lado con sencillos motivos vegetales y animales. En el interior, inmediatamente podemos descubrir una gran pila bautismal decorada con estos mismos motivos.

La magnificencia del edificio y la elaborada construcción de la nave central nos conduce hacia el altar mayor donde está ubicado el retablo de estilo barroco, el cual está constituido por tres calles y un conjunto escultórico de cuatro tallas, entre ellas, San Bartolomé, santo titular emplazado en la hornacina central. El resto de la mazonería destaca por una exacerbada ornamentación propia de su estilo compuesta por hojarascas y diversos motivos vegetales, todo ello cubierto por una lámina de pan de oro (Figura 3).

Este retablo se alzó en contraposición a un estilo clásico y recatado, tal y como es el retablo de la Virgen del Rosario, siendo éste la arquitectura predecesora en el altar mayor y sustituida por el actual barroco.



Figura 3. Cuerpo central del retablo del altar mayor de la Iglesia de Tartanedo.

El retablo de los Santos Misterios, al ser relegado por uno de nuevo estilo, fue reubicado en el lado de la epístola de la crucería. El nombre del retablo es homónimo a su Virgen titular, ya que en la hornacina central está situada la imagen con el niño en brazos y hasta hace algunas décadas seguía portando un rosario. Popularmente es conocido como el retablo de los Santos Misterios por que custodia en el interior de su tabernáculo un paño manchado de sangre considerado un suceso milagroso acontecido durante una marcha de soldados del archiduque Carlos por su paso por Tartanedo con motivo de la Guerra de Sucesión.⁴ El retablo está datado en 1655, sabemos con certeza esta fecha ya que el propio artesano dejó constancia de ello en las cartelas situadas en los bancos de ambas calles laterales. La inscripción se escribió en latín, como era habitual en la época, y reza el siguiente texto: “Ad maiorem gloriam Dei dedicatum anno Domini 1655 et ad virginem Mariam” (Figura 4).

2.2. Valoraciones estéticas del monumento escultórico y arquitectónico

Observando las formas del retablo podemos distinguir diversos elementos claramente clasicistas como columnas estriadas, una mazonería con líneas rectas y espacios abiertos, y una austeridad decorativa propiamente característica del estilo renacentista.



Este estilo comenzó a predominar en España a partir de la influyente obra de Juan de Herrera en el Monasterio del Escorial y fue un ejemplo a seguir por todos los artistas contemporáneos.

La arquitectura línea está compuesta por tres cuerpos: El primero de ellos alberga en sus calles laterales dos lienzos que narran la vida de San Bartolomé, y en su calle central está instalado el tabernáculo, en cuyo interior se custodia el sagrario y los Santos Misterios.

En la hornacina central del segundo cuerpo se halla la imagen de la Virgen del Rosario con el Niño en brazos, en sus laterales, de nuevo se disponen otros dos lienzos con el mismo motivo iconográfico.

Por último, en la parte superior se encuentra el ático, donde en cada lateral se articula un panel con un bajo relieve de roleos vegetales. En la calle central alberga una escenificación del Calvario compuesto por una crucifixión en el área central y la Virgen María y San Juan a sus laterales, todo ello queda englobado con un paisaje pintado al temple en su parte trasera.

Para rematar la estructura se incorpora en la zona más alta un remate con forma de frontón curvo donde en su interior se encuentra tallada en alto relieve un Padre Eterno (Figura 5), en las calles laterales se incorpora este mismo elemento conteniendo en su interior un medallón dorado.

El retablo combina en su superficie lámina dorada y estofados al temple para crear formas vegetales de diversos colores y esgrafiados. Las diferentes esculturas presentan un estilo de taller popular de la zona con rasgos toscos, recuerda al género malines ya que tienen una altura reducida combinado con un ancho volumen.

Figura 4. Cartela de la calle izquierda del retablo,



Figura 5. Remate del ático con el Padre Eterno incorporado en la estructura.



La Virgen del Rosario es una pieza de tronco de árbol, en contraposición a las esculturas del Calvario que son piezas vaciadas en su parte trasera para reducir su peso y patologías asociadas a la naturaleza orgánica del soporte (Figura 6 y 7). Todas ellas están policromadas y esgrafiadas con lámina de oro fino de 23 ³/₄ quilates.

En cuanto a los lienzos se puede seguir una línea narrativa de la vida y martirio de San Bartolomé. Comenzando desde la parte superior izquierda encontramos una pintura que relata a San Bartolomé liberando a la hija del rey Polimonio del Diablo, y éste se puede ver escapando en la parte superior de la obra (Figura 8).

En el siguiente lienzo nos muestra como San Bartolomé expulsa al demonio oculto en la escultura del Dios pagano Astaroth, y éste huye a través de un ventanal dejando atrás los restos de la escultura en piedra (Figura 9).

En el siguiente lienzo, en la parte inferior izquierda, se representa el cruel martirio que padeció San Bartolomé. El mártir fue atado a un árbol y desollado por un verdugo, mientras tanto, un personaje mestizo oculto tras las sombras sonríe de forma burlesca mientras afila un cuchillo (Figura 10). Ésta pintura se ha podido determinar que es una copia fidedigna de un grabado del pintor español Ribera, las pinceladas y la calidad anatómica de esta obra muestran la destreza y calidad del autor.

La última de las telas corresponde a la predicación de San Bartolomé en Armenia, en la imagen el mártir se muestra rodeado por gente del pueblo vestidos con ropajes inspirados en la cultura holandesa (Figura 11).



Sobre la autoría de las obras apenas se conocen datos, se puede constatar que el pintor era Matheo de Orozco ya que su firma aparece en la obra representativa del demonio de Astaroth. Encontramos obras de este mismo artista en el monasterio del Parral en Madrid.

Podemos comprobar en las diversas pinturas que poseen una excelente factura y una pincelada expresiva, con el empleo de una paleta con colores suaves que aportan a los personajes una gestualidad característica.

Figura 6. Representación del Calvario.

Figura 7. Virgen del Rosario con Niño. Imagen titular del retablo.

Figura 8. Página contigua, imagen superior izquierda. San Bartolomé liberando a la hija del rey Polimonio del diablo.

Figura 9. Página contigua, imagen superior derecha. San Bartolomé expulsando al demonio Astaroth de una escultura.

Figura 10. Página contigua, imagen inferior izquierda. Desollamiento de San Bartolomé.

Figura 11. Página contigua, imagen inferior derecha. Predicación de San Bartolomé.

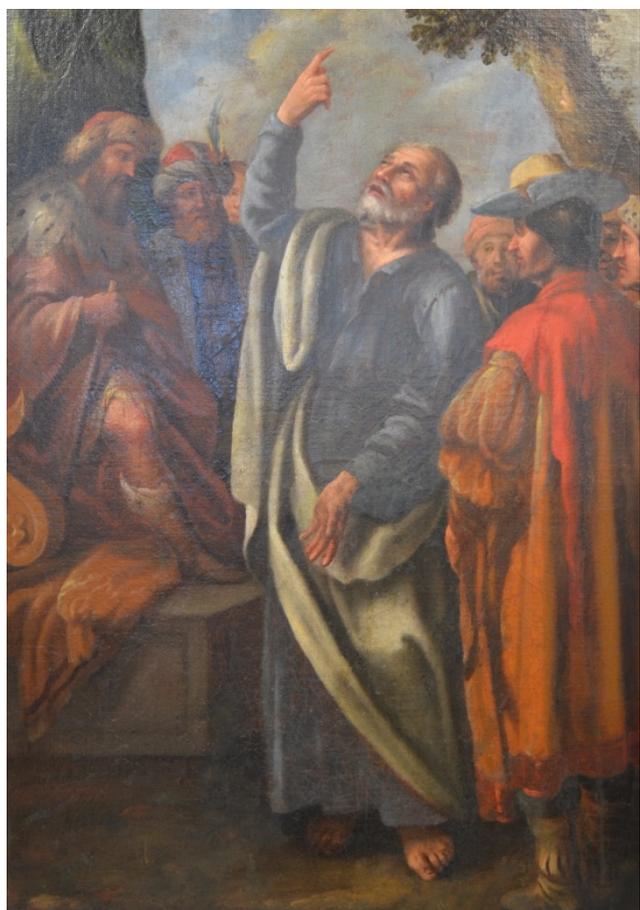
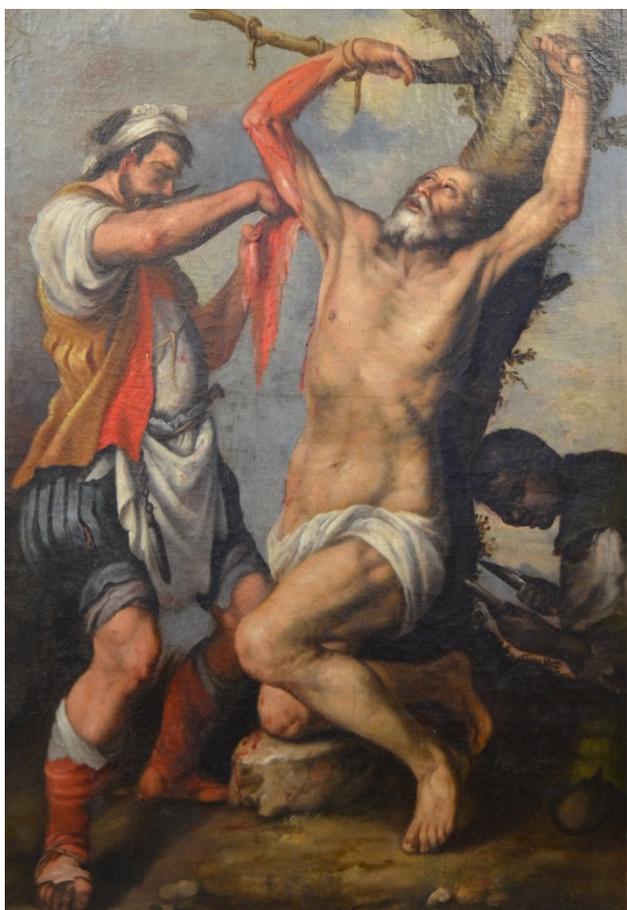
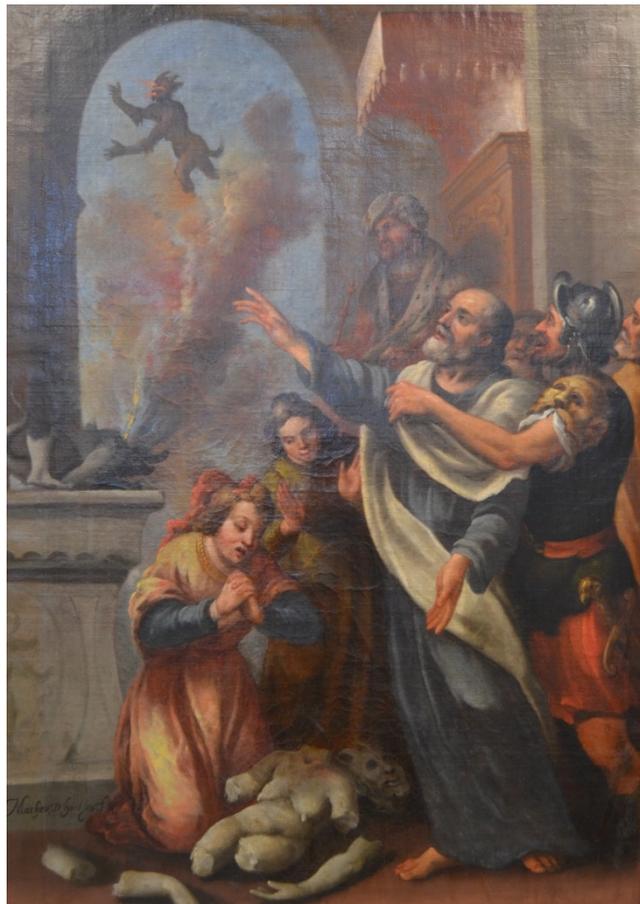




Figura 12. Protección puntual de la Virgen del Rosario.



Figura 13. Protección de la película pictórica.



Figura 14. Estado de conservación del perímetro de las telas.

3. INTERVENCIÓN: REDESCUBRIMIENTO DEL ARTE RENACENTISTA

Como todo proceso de restauración, la intervención del retablo se inició con la aspiración general de los depósitos grasos y de polvo que estaban acumulados sobre la superficie policromada y repisas.

Se procedió con la consolidación y fijación de los estratos que se encontraban con riesgo de desprendimiento a causa de los propios movimientos higroscópicos de la madera. Para ello se empleó una resina acrílica en dispersión acuosa, en los casos más extremos se adherían directamente con acetato de polivinilo, para evitar reblandecer la pieza en exceso y asegurar su adherencia.

En el caso de las esculturas se imitó este mismo proceso, sin embargo, se empleó como adhesivo una cola orgánica natural debido a su afinidad con los materiales de la obra (Figura 12). En las cazoletas con peligro de desprendimiento se colocaba papel japonés para su correcta fijación, en los casos que no eran necesario se prescindía de él y se suministraba el adhesivo de manera directa ejerciendo una presión puntual.

Los lienzos se protegieron con cola orgánica y papel japonés para permitir la posterior trabajabilidad por su reverso (Figura 13). Las telas estaban clavadas a un soporte de madera, lo cual creó desgarros, abolsamientos, guirnaldas de tensión, entre otras patologías (Figura 14). Tras un breve tiempo de absorción del adhesivo, se aplicó calor y presión para devolver la planimetría a la obra.

Las tablas de madera que sujetaban las pinturas se encontraban en un estado de conservación pésimo ya que habían sido atacadas por insectos xilófagos y perdieron su consistencia y rigidez. Tras un examen visual del soporte se decidió prescindir de él y sustituirlo por unos bastidores de nueva factura. Este nuevo soporte nos permitiría volver a tensar la obra y a su vez aportarle una mayor ligereza, antes de su colocación este nuevo material fue previamente tratado para evitar el ataque biológico y preservar su futura conservación.

Para el nuevo montaje de los lienzos fue necesaria la colocación de unas telas de refuerzo en cada una de las obras para proceder a su posterior tensado, previo a ello, el soporte original se limpió mecánicamente para eliminar concreciones y depósitos de suciedad, y de este modo preparar el soporte para su posterior tratamiento. En el caso del lienzo que iconográficamente representa la predicación de San Bartolomé se tuvo que recurrir a un reentelado total debido al mal estado de la obra y a la oxidación y fragilidad de la tela. En el resto de los casos tan solo fue necesario un reentelado de bordes para evitar la pérdida de las fibras del perímetro y a su vez para permitir una nueva colocación.

El siguiente proceso que se acometió fue la limpieza química de las superficies. En el retablo la eliminación de los depósitos no deseados se realizó con una mezcla de disolventes polares y apolares, una vez el proceso se finalizaba con una última limpieza con un tensoactivo para saturar el brillo de la lámina metálica (Figura 15).

En el caso de las esculturas, este proceso se realizó con un jabón de pH neutro y un disolvente apolar, posteriormente se realizó una neutralización con la combinación de un disolvente polar y uno apolar a la misma proporción, para retirar los restos más persistentes de suciedad y detener la acción química del agente empleado.

Paralelamente, en los lienzos se usó un agente quelante, el cual atrae las partículas metálicas que contienen los depósitos grasos. Se decidió emplear este producto porque en el proceso de limpieza tan solo teníamos que eliminar residuos ambientales, ya que las obras pictóricas carecían de un barniz de protección. Al igual que en el caso anterior, se realizó una neutralización con el mismo propósito, sin embargo, este proceso se realizó con agua destilada debido a la naturaleza del material utilizado (Figura 16).

Consecutivamente, las esculturas y los lienzos fueron protegidos a brocha con un barniz satinado diluido con un disolvente apolar aromático.

El siguiente proceso con el que se continuó fue la reintegración volumétrica de las piezas. En el retablo y en las esculturas se realizó con un estuco de origen comercial. En el caso de que faltasen piezas de mayor tamaño, como cornisas o extremidades en las manos, se moldearon previamente con una resina epoxídica y su catalizador correspondiente y sobre este se aplicó el estuco para crear una superficie blanca y homogénea para su posterior reintegración. En la superficie que debe de ir dorada se le aplicó una ligera capa de StucBol⁵ como imitación al bol tradicional.

La pintura de caballete fue estucada mediante una cola de origen natural y una carga blanca. La aplicación se realizó paulatinamente con pincel hasta llegar a cubrir la superficie perdida y ajustarla al nivel de la superficie pictórica original. En las zonas en las cuales fue necesario, se realizó una imitación de la trama sobre el estuco para reproducir la textura de la tela.

El último de los procesos fue la reintegración pictórica. En la mazonería dorada, las grandes lagunas se volvieron a dorar al mixtión con oro fino, tras su posterior colocación, el color se ajustó mediante una pátina de envejecimiento a las zonas originales con una pintura al óleo. Las zonas de inferior tamaño se reintegraron mediante un *tratteggio* efecto oro, ultimando la reintegración una trama abierta de líneas metálicas con oro en polvo.



Figura 15. Limpieza química del retablo.

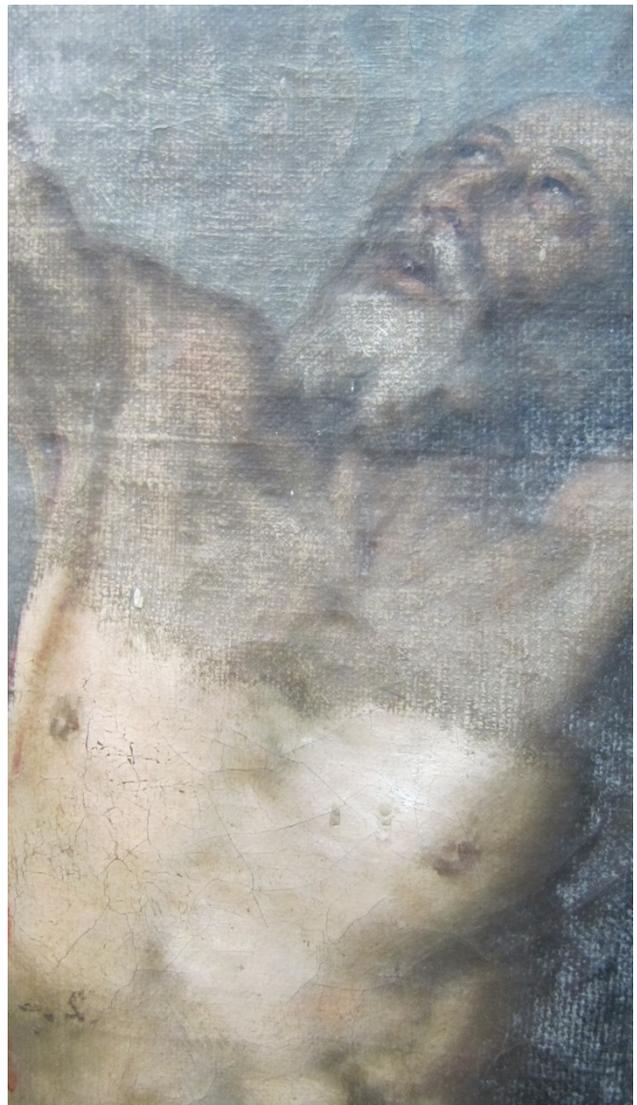


Figura 16. Proceso de limpieza de la obra pictórica.



Figura 17. Estado final del retablo con el conjunto pictórico y escultórico.



Figura 18. Izquierda: Estado tras la limpieza.
Derecha: Estado final.

este mismo método discernible con una selección del color, ajustando la tonalidad al color correspondiente.

Este proceso, en todos los casos, fue ejecutado con pinturas al agua, posteriormente para ajustar algunas reintegraciones y obtener un acabado similar al original se finalizó la intervención con colores al barniz.

4. CONCLUSIONES

La restauración de las obras mostradas en el presente artículo proporcionó al equipo de restauración una experiencia única donde poder conocer de cerca la técnica y la manufactura empleada durante la época renacentista.

Tras la intervención se devolvió al conjunto artístico su valor y esplendor escondido tras siglos y gruesas capas de suciedad y hollín. A día de hoy podemos apreciar la obra tal y como en su origen fue creada y podemos aproximarnos a la sensación que los Tartanenses y espectadores sintieron en su día, después de la restauración nos podemos sentir más próximos a la magnificencia que en su día tuvo tanto el retablo como el conjunto patrimonial que en su Iglesia se alberga.

AGRADECIMIENTOS

Esta labor de restauración ha podido realizarse gracias al interés y a la dedicación por parte del Exmo. Ayuntamiento de Tartanedo, y en especial de su alcalde Francisco Larriba Alonso. Este proyecto ha sido el punto final a las diferentes campañas de restauración realizadas durante los últimos cuatro años donde se han intervenido diferentes obras y retablos de su Iglesia⁶. Un especial reconocimiento para la gente del pueblo por su acogida y su familiaridad hacia los alumnos en prácticas y las restauradoras que han permanecido en el pueblo. Gracias a todos.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ V.V.A.A. (2011): *El catastro de ensinada. Magna averiguación fiscal para alivio de los Vasallos y mejor conocimiento de los Reinos (1749-1756)*. Tartanedo 1751-52, Ministerio de Economía y Hacienda, Dirección general del catastro. P. 50.

² La actividad productiva de Tartanedo se estableció a partir de la época medieval, desarrollando el cultivo del trigo, centeno, avena, cebada y algunas leguminosas, y este modelo agrario está vigente hasta la actualidad. Alonso Concha, T. (2015): *Historia de Tartanedo. Una aldea en el mundo 1366-2015*. Edición del Exm. Ayuntamiento de Tartanedo, Guadalajara, pp. 42.

³ El siglo de oro español abarca desde la publicación de la Gramática de Nebrija (1492) hasta la muerte de Calderón (1681). Alonso Concha, T. (2015): *Historia de Tartanedo... op.cit.* p. 81.

⁴ Alonso Concha, T. (2015): *Historia de Tartanedo... op.cit.* p. 84.

⁵ El StucBol es un producto patentado por Enriqueta Martínez en la UPV y consiste en un producto de base natural y acrílica como sustituto a la preparación y bol tradicional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso Concha, T. (2015): *Historia de Tartanedo. Una aldea en el mundo 1366-2015*, Guadalajara, Edición Exmo. Ayuntamiento de Tartanedo.

V.V.A.A. (2011): *El catastro de ensinada. Magna averiguación fiscal para alivio de los Vasallos y mejor conocimiento de los Reinos (1749-1756)*. Tartanedo 1751-52, Ministerio de Economía y Hacienda, Dirección general del catastro

Brandi, C. (1977): *Teoría de la restauración*, Alianza Forma Editorial, Madrid, 1998.

Cennini, C. (1988): *El libro del arte*, Madrid, Akal.

Garín Ortiz de Taranco, F. (1969): *Vinculaciones universales del gótico valenciano*.

González-Alonso Martínez, E. (1997): *Tratado de dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, Editorial Universitat Politècnica de València.

Mayer, R. (1993): *Materiales y técnicas del arte*, segunda edición, Madrid, Hermann Blume.

Vivancos Ramón, Victoria (2007): *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*, Madrid, Editorial Tecnos.

VVAA. (2010): *Ángeles de Tartanedo*, Guadalajara, AACHE Ediciones.

