

EL DESCUBRIMIENTO DEL GIGANTE. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO PICTÓRICO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE MORAL DE CALATRAVA, CIUDAD REAL

Raquel Racionero Núñez
(Universidad Complutense de Madrid)

Para comprender qué ha motivado la protección del Patrimonio histórico-artístico y su conservación, debemos remontarnos al siglo XIX. Los instrumentos legales que hicieron posible la protección genérica y la definición de tales bienes podían venir, en función de su naturaleza, características y origen o por el establecimiento de la protección, mediante declaraciones expresas e individualizadas contenidas en la propia ley¹.

El concepto de patrimonio, entendido como bien colectivo que debe ser regulado y protegido, ya aparece en la Ley de Instrucción Pública de 1857 y posteriormente en el reglamento de 1865; ambas Disposiciones fueron necesarias para impulsar la elaboración de un catálogo razonado de aquellos edificios que existían en sus respectivas provincias y cuyo mérito artístico o importancia histórica, los hicieran dignos de protección. Posteriormente la Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artístico de 4 de marzo de 1915 en su art.1², cambia de nuevo el sistema de protección del Patrimonio, adaptando el ámbito de aplicación al sistema de declaración individual³.

En estos catálogos razonados comienza el germen que actualmente se lleva a cabo con el inventario y la conservación de los bienes existentes. Entre aquellos edificios que comenzaban a ser dignos de protección por los méritos artísticos e importancia histórica y que finalmente eran declarados a tal efecto, podría encontrarse el ejemplo que es objeto del presente trabajo.

Los principios que aplica la conservación preventiva, tan perseguida y vigente en nuestros días, están presentes desde los primeros intentos de crear, un instrumento sistemático de conocimiento, para catalogar los bienes de alto interés histórico-artístico; esto está relacionado con las labores de protección y conservación y con el sistema de recogida exhaustiva de información con documentación gráfica.

El proyecto de Catálogo Monumental de España, resultado fallido e incompleto, ya que no todas las provincias se vieron catalogadas, encontrando el ejemplo de Ciudad Real entre el reducido grupo catalogado. El inventario que podría englobarse en la relación de Catálogos Monumentales, en el caso de la provincia de Ciudad Real, queda recogido y recopilado por Bernardo Portuondo y Loret de Mora, iniciado el treinta de Abril de 1913 y concluido el diecinueve de mayo de 1917.

1 (Yarzo, 2010: 23).

2 (Gaceta de Madrid, 1915: 708-709).

3 (Yarzo: 2010: 24-25).

En los Decretos de 9 de marzo de 1940⁴ y 19 de abril de 1941⁵ y tras la aparición de tan solo seis catálogos de provincias, se confía la tarea de inventariar al Ministerio de Educación Nacional, creándose finalmente en 1961 el Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica.

1. LA LOCALIDAD DE MORAL DE CALATRAVA, UN ESPACIO DESTACADO DE PROTECCIÓN: LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

Bernardo Portuondo hace referencia a la población de Moral de Calatrava y concretamente recoge testimonio de la Iglesia parroquial que es motivo de estudio. Da una descripción detallada de la fachada principal, concretamente de la portada y describe el interior de la siguiente forma⁶:

Se ve en los elementos del templo una mezcla de caracteres y miembros ojivales, propios del primer periodo (siglo XIII), en el que sin duda se verificó la construcción, con otros románicos, producto natural del recuerdo de la reciente arquitectura. En la iglesia se han hecho obras del Renacimiento y en el siglo XVIII; y en distintas épocas se transformó el retablo primitivo, hasta sustituirlo hoy el templete gótico-francés que se ve en la capilla mayor.

La iglesia de San Andrés destaca por su interés como bien inmueble desde 1982, al estar dentro del casco urbano de Moral de Calatrava y ser declarado Conjunto Histórico-artístico. Esta catalogación agrupa una serie de inmuebles que forman una unidad de asentamiento, que incluye la parte más antigua del pueblo; sobre plano viene delimitado por la ubicación de las ermitas de San Roque, al Este, Ntra. Sra. de la Sierra al Oeste y la Iglesia de San Andrés por el Sur. Con este reconocimiento directamente se destaca la importancia de este inmueble y cuantos elementos puedan considerarse consustanciales de él y formen parte del mismo o de su entorno como así lo recoge el art. 14.1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

La conservación de los Conjuntos Históricos, tal y como recoge la ley de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha en el art. 39.1⁷, comportan el mantenimiento de la estructura arquitectónica, urbana y paisajística conteniendo todos los elementos unitarios significativos en interiores o exteriores, quedando por lo tanto incluidas en el ámbito de protección el conjunto de pinturas murales.

2. ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL INMUEBLE

A lo largo de la última década, el conjunto presentaba una situación límite en cuanto a su conservación, tanto desde el punto de vista material como estético; tras

4 (BOE nº 109 (1940:2655).

5 (BOE nº 121, 1941:3034-3035).

6 (Portuondo, 2007:141-142).

7 (BOE 24º, 2013: 81970-82006).

continuas remodelaciones, realizadas en su mayoría desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX, se habían alterado y enmascarado parte de los enlucidos originales, a la vez que añadían elementos muebles de peor calidad en el interior del templo.

Las obras de rehabilitación e intervención del exterior y posteriormente del interior llevadas a cabo a lo largo del año 2013-2014, mostraron tras de sí, un amplio ciclo pictórico.

Antes del comienzo de las obras, podían observarse a la vista, restos de pinturas murales a ambos lados de la cabecera, aunque es tras esta última intervención, cuando se redescubren en extensión, así como el mayor número de escenas. Como ocurre en la mayoría de los casos, era casi nula la documentación existente que recogiera el testimonio de la existencia de estas pinturas murales.

El descubrimiento del gigante, imagen de un San Cristóbal que alberga todo el paño norte más cercano a la cabecera, es sin duda el elemento más simbólico e importante de todos los representados.

El porqué de la representación de tal santo, pudiéramos ponerlo en relación a la necesidad de protección de una población como bien señala D. Inocente Hervás y Buendía⁸ :

diezmada territorialmente por las terciadas, abandonado, como en las grandes epidemias, por sus vecinos, y aterra el ver la frecuencia con que aquí se repiten esas grandes y dolorosas catástrofes, por las que velozmente caminaba este pueblo a su despoblación y ruina.

La cubrición de los muros tras gruesas capas de encalado en ocasiones, va más allá de la mera decoración. La aparición del San Cristóbal y del ciclo decorativo existente, formado por fragmentos a lo largo de todos los muros, nos muestran la riqueza decorativa y la necesidad de encaminar la iglesia de San Andrés, hacía una rigurosa significación. La extensión de los motivos conservados, con la repetición de un amplio repertorio decorativo, compartimentaban las escenas que conformaban cada ciclo mostraban la importancia de tales restos, que en su conjunto podían datarse en torno a la 1ª mitad del s.XVI.

Tras el proyecto de intervención arquitectónica se llevó a cabo la recuperación del conjunto de pinturas murales, existentes en el interior del recinto. Existían ya restos descubiertos tras su enmascaramiento durante la guerra civil, refiriéndonos a los restos existentes en ambos lados del presbiterio.

El muro sur conserva un fragmento mural correspondiente a la imagen de una Virgen Majestad con el niño en brazos, de unas dimensiones de 1,50 x 1,20 m y a una altura de 40 cm del nivel del suelo. Realizada sobre la fábrica primitiva del templo y aunque amputada por la parte superior, la imagen de Nuestra Señora, queda rodeada por un rótulo de letra gótica, presentando una perfecta hermosura recortada, sobre un espacio pictórico que recrea una estancia, donde la figura se sitúa sobre un sencillo pavimento en perspectiva, distinguirse parte del trono de madera interrumpido por la caída de la colgadura posterior. Esta imagen medieval muestra además minuciosamente

8 Hervás y Buendía, Inocente (2002) [1918]: Diccionario Histórico-Geográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real, ed. facsímil, Ciudad Real, BAM, pp. 458-459.

elementos cargados de gran naturalismo, como puede apreciarse en los motivos decorativos vegetales, en la carnosidad de los florones. La imagen de Nuestra Señora presenta al Niño Jesús, que tiene en su mano la bola del mundo y que se relaciona cariñosamente con su madre.

En el muro norte, y correspondiente a los restos de la capilla de pequeño tamaño de planta cuadrada, encontramos un amplio conjunto pictórico que recorre los tres lados que conforman el receptáculo, rematado por una bóveda de cañón apuntada. En ambos lados de la bóveda quedan representados, (con una extensión aproximada de 10m con restos de pintura mural), la imagen de una Santa Catalina y en el otro lado una figura masculina que debido al deterioro no podría especificarse. En el paño frontal se aprecia un espacio, formado en varios niveles compartimentando y que podrían describirse en una continuación de escenas que narran episodios de la vida de una imagen femenina sin determinar. Rematando el conjunto, aparecen decorando el arco franjas pintadas simulando ricas telas, representando motivos decorativos, de gran calidad.

Tras la aparición de grietas en uno de los paramentos verticales desde la bóveda y tras el desconchón de varias capas de enjalbegados de cal, aplicadas desde tiempo inmemorial y que servían de protección, se presentó ante nosotros la figura del omnipresente San Cristóbal. Lo que anteriormente eran datos y evidencias perdidas de modelos populares desaparecidos, empiezan a tomar forma con su descubrimiento.

Esta soberbia pintura, situada en el muro norte⁹, cercano a la cabecera, realizado con una técnica mixta de temple y fresco podía apreciarse en su totalidad, tras el desencalado de aproximadamente unos 20 metros. Tanto la ubicación como sus dimensiones no eran fortuitas, al igual que su representación ya que estas grandes imágenes eran muy comunes en los frentes de las entradas a ciudades o en cruceros de iglesias a lo largo de toda Europa, con ejemplos tan conocidos como los de las catedrales de Zamora, Salamanca o Toledo. El caso que nos ocupa continua usando modelos pintados al fresco ya recuperados como los existentes en la Iglesia de San Marcos de Salamanca y datados en torno a los siglos XIII-XIV o el encontrado en Santa María de la Oliva en Lebrija fechados en el siglo XV.

La representación de alto interés artístico, hagiográfico e iconográfico nos muestra un Cristóbal con ciertas peculiaridades; porta en el hombro izquierdo al Niño y en el brazo una rueda de molino y ciñe en el cinto a cuatro personajes llenos de un original simbolismo, elementos que marcan su singularidad respecto a la mayoría de las representaciones de este gigante. Pero sin duda el San Cristóbal de la Iglesia de San Andrés, puede destacarse respecto a otras representaciones por su rostro hierático y por su mirada convergente, recordando modelos bizantinos e ingleses¹⁰.

Siguiendo con la descripción de los restos pictóricos murales, en el muro sur y bajo los restos de frontispicio o arquitectura efímera barroca, encontramos a ambos lados del

9 Localización espacial lógica, si entendemos que dentro del culto y la veneración por este santo, la tradición decía que todo aquel que lo pudiera contemplar, sin necesidad de entrar en el templo, podría quedar protegido de una muerte ese día y que la muerte no te llevaría, siendo visible por lo tanto desde la entrada principal, cumpliéndose tal leyenda.

10 Gutiérrez Baños, Fernando (2010): "El retablo de San Cristóbal. ", Boletín del Museo del Prado. Tomo XXVIII, nº 46, pp. 15-16.

arco, que divide el primer muro cercano a la entrada, la representación de tres escenas. La primera escena tiene unas medidas aproximadas de 1,60x1, 25 m, representando a un personaje femenino con ricos ropajes delimitado entre columnas arquitectónicas que enmarcan la escena.

La siguiente figura también amputada y separado por un arco central, presenta también a otro personaje femenino con ricas vestiduras del que se desconocen sus atributos y a su vez y siguiendo la perspectiva jerárquica acompañada de la imagen de una donante a su derecha. En el extremo superior derecho se encuentra la representación de la imagen de un ángel¹¹ apartando un cortinaje e introduciéndonos en un interior donde pueden apreciarse elementos muebles ricamente ornamentados, concretamente un asiento. Toda la escena se ve recorrida por los restos de una cenefa decorativa, existente en otros restos dentro del templo, formado por motivos vegetales trifolios, lancetados. Las dimensiones de los restos de pintura existentes en este paño son de 2,10 x1, 20 m.

Respecto al tercer pañete con restos pictóricos murales, encontramos la representación de otra escena enmarcada por una columna a su izquierda y donde pueden reconocerse partes de la vestimenta en color verde de una imagen femenina. La medidas del pañete son de 1.60 x1.25 m.

Tras el descubrimiento de todos los restos, nos encontramos ante la responsabilidad de dar unidad al conjunto pictórico encontrado, respetando en todos ellos su importancia material, estética y simbólica. Para ello y sin olvidar, que el edificio no podía perder su uso litúrgico, era necesario aplicar unas medidas de conservación y protección de las mismas.

3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La intervención de rehabilitación comenzó ante la situación de emergencia en la que se encontraban algunos paramentos de la Iglesia, y la necesaria reparación de las cubiertas y eliminación de los focos de humedad, que sufría todo el inmueble y que ponían en peligro las estructuras abovedadas y nervaduras de algunos tramos.

Por lo tanto las obras objeto de intervención se centraban en solucionar el problema de la situación de peligro que podía originar desprendimientos y los problemas estructurales del edificio.

El estado de conservación general de la iglesia una vez corregidos los problemas descritos, tras la actuación en las fachadas exteriores, el tejado y la torre, hacían plantearse, un nuevo orden de prioridades generadas, tras la realización de un diagnóstico global del edificio. La aparición de las grietas en el interior, dejaron al descubierto restos de los estratos murales inferiores, de los que se carecía de información y que marcaban una nueva fase cognitiva, centrada en el estudio de las características y las necesidades del bien. Por ello se aprovechó el proceso de intervención del bien inmueble, viendo en ello una oportunidad única para ampliar el conocimiento de los materiales y de las técnicas de construcción. El conocimiento de todos estos datos marcaría el contenido

11 Véase las semejanzas en esta representación con las conservadas de los restos de pinturas murales del Convento de San Pablo de Peñafiel, concretamente a los restos murales conservados y denominados pintura del Ángel.

de una metodología, que a su vez permitiera establecer unos criterios de intervención, atendiendo al valor histórico artístico, arquitectónico y sociológico del bien. La existencia de algunos restos de pintura mural, conocidos previamente a la realización de las obras de rehabilitación, ya manifestaba su necesidad de recuperación, por razón de importancia y excepcionalidad histórica y artística, viéndose aumentado tal importancia por los posteriores descubrimientos murales.

Tras este testimonio y con la distancia de casi un siglo, el tiempo y el estudio realizado sobre este bien inmueble, dan muestra de bienes mutilados e incompletos, donde el paso por diversas manos y formas de hacer en el edificio hacen el resto. El conjunto de pinturas han sufrido graves alteraciones, destacándose las amputaciones especialmente en los restos murales localizados en el muro norte, justo al finalizar la nave central. Se localizaban de forma fragmentaria estratos murales correspondientes a distintas épocas, y a distintos niveles parietales.

Los estudios previos llevados a cabo tras la realización de las catas murales, mostraban de manera fragmentada en los paramentos, la existencia de restos pictóricos por encima del zócalo de una altura aproximada de 170 cm respecto del suelo.

No solo los sucesivos enlucidos ocultaban los restos de pintura, sino algunos bienes muebles, como ocurrió con el antiguo retablo barroco de la Virgen del Carmen sobre el muro norte, tras el que se encontraba la figura policroma del San Cristóbal. Los elementos adosados al muro a su vez produjeron amputaciones sobre la superficie mural, quedando evidenciados tras su posterior desmontaje. El cambio de gusto estético a lo largo de los años y la pérdida de importancia dentro del culto, pudieron influir en la cubrición de los mismos.

Tras tener documentadas las diversas partes integrantes de la obra que es objeto de estudio y teniendo en cuenta el carácter interdisciplinar que conlleva cualquier proyecto de restauración¹², se pasó a realizar un estudio de los materiales constituyentes para su posterior caracterización. Se aplicaron a continuación todos aquellos métodos de examen visual y técnico necesarios, para detallar todas las alteraciones presentes, para a renglón seguido profundizar en el estudio de sus causas y plantear posibles tratamientos o intervenciones.

4. CRITERIOS Y METODOLOGÍA DE LA INTERVENCIÓN

El carácter de la intervención fue prioritariamente conservativo, impuesto por la degradación que presentaba, encaminando la mayoría de tratamientos propuestos al desenmascaramiento de los estratos y su posterior consolidación y limpieza.

Al encontrar los restos pictóricos del fresco sobre los pañetes de la fábrica original se encontraron marcas e improntas sobre los enlucidos que se respetaron, al igual que las irregularidades superficiales, reforzando tan solo aquellas áreas que requirieran mayor fuerza adhesiva.

12 Generándose una documentación inseparable dentro del proceso de examen y tratamiento.

En la intervención de limpieza y retirada de restos de capas cubrientes, se adoptó el criterio de media limpieza, para poder conservar al máximo la superficie original, combinándose la limpieza química con medios físico-mecánicos.

El tratamiento de las lagunas se resolvió siguiendo un planteamiento arqueológico¹³, utilizando para la reintegración del soporte una matización en la coloración final en el empleo de los morteros y para las áreas de pequeñas pérdidas y abrasiones utilizando la reintegración pictórica con acuarelas¹⁴.



1. Detalle del proceso de restauración: limpieza mecánica.

5. ESTUDIO SOBRE LOS BIENES MUEBLES: LOS CUADROS DE ALTAR

En el presbiterio de la iglesia, se encuentran ubicados seis lienzos de gran formato de excelente calidad, que constituyen el cuerpo más importante de los bienes muebles de la parroquia. Los lienzos según su ubicación de arriba abajo y de izquierda a derecha son:

- Lienzo de San Jerónimo penitente, datado en el s. XVII, autor desconocido.
- Lienzo de la Santísima Trinidad, datado en el s. XVI, autor Luis Tristán.
- Lienzo de la Inmaculada Concepción, datado en el s. XVII, autor desconocido.
- Lienzo de San Blas, datado en el s. XVIII, autor anónimo.
- Lienzo del Martirio de San Andrés Apóstol, datado en el s. XVIII, copia de un cuadro de Pedro Pablo Rubens, autor desconocido.
- Lienzo de San Sebastián, datado en el s. XVIII, autor desconocido.

La ausencia de documentación sobre tales bienes, hasta la fecha no ayudaba a esclarecer datos fundamentales sobre los mismos. La procedencia, la cronología, el estilo o la temática, elementos identificativos de cada obra, son diferentes, por lo que fue necesario un estudio específico de cada uno de ellos para su correcta definición.

La ubicación de los lienzos en el altar mayor de la iglesia tras la desaparición del retablo que estuvo ubicado allí en origen, muestra evidencias, que atestiguan que no fueron encargados ex profeso, para ser colocados allí. Prueba de esa nueva reubicación y adaptación, está presente en alguna de las obras, en concreto con

13 ICOMOS (2013): introducción).

14 (id.: art 5).

el lienzo correspondiente al San Jerónimo Penitente. Las dimensiones reales del lienzo son más reducidas que las molduras que marcan las galerías neogóticas, siendo ajustado y añadido una plataforma de madera de 15 cm para completar tales huecos.

Existen testimonio escrito¹⁵ por Don Rafael Ramírez de Arellano, este recoge una descripción del interior, concretamente del presbiterio, donde comenta:

El retablo mayor, procedente de la última reforma, presenta tres lados con pinturas de escaso mérito, de las que la principal figura el martirio de San Andrés, á quien el templo está dedicado.

Con esta descripción sabemos parte de la colocación de los lienzos en el altar mayor, concretamente el lienzo del Martirio de San Andrés en 1894. En el caso de los lienzos ubicados a ambos lados del lienzo central dedicado al Martirio de San Andrés, pueden contemplarse los lienzos datados en el siglo XVIII, dedicados a San Blas y a San Sebastián. Ambos lienzos se asemejan en cuanto a sus dimensiones y a la técnica, habiendo semejanzas respecto al tipo de soporte de tela de lino, concretamente tafetán, el mismo tipo de preparación y la misma gama de pigmentos escogidos para su paleta. Se aprecia tras los análisis técnicos de ambos lienzos, la ejecución directa y segura, limitando la estructura a un único estrato, presentando mayor complejidad en zonas de mayor elaboración como en cuerpos, rostros o zonas puntualmente más detalladas, encontrando una pinclada abocetada, fundida y suelta.

Es importante destacar un dato que arroja algo de luz sobre la ubicación previa de uno de los lienzos, concretamente el de San Sebastián. Aún teniendo escasa documentación en lo referente al interior de la Iglesia de San Andrés, se conserva una fotografía realizada por el fotógrafo Don Emilio Sánchez Aguilar a la Virgen de la Sierra en 1903¹⁶, donde puede apreciarse un retablo neoclásico, con tres lienzos pintados, posiblemente ubicado en alguna de las capillas laterales desaparecidas, y donde puede apreciarse el perfil inconfundible de la figura de Santa Irene curando las heridas de San Sebastián.

Respecto a la ubicación previa a su colocación dentro del presbiterio de la Iglesia de San Andrés, encontramos otro testimonio en relación a la posible ubicación de otro de los lienzos. Para ello debemos volver a citar a Inocencio Hervás, cuando describe la construcción de la ermita de la Virgen de la Sierra, concretamente refiriéndose al



2. Vista general del Muro Norte, interior de la Iglesia San Andrés, durante la restauración.

15 (Ramírez de Arellano, 1894: 34).

16 Datos aportados por D. Antonio Trujillo de la Torre, gracias a la colaboración de D. Miguel Ángel Parrilla Bustos.

permiso que D. Agustín Pacheco y Villaseñor solicitó al ayuntamiento, para colocar en la ermita de la Virgen, un cuadro con marco de talla, dedicado a la Purísima Concepción. Hoy existe en la ermita, justo frente a la entrada, un marco dorado de yesería de estilo barroco¹⁷, al que le faltaría el lienzo y el bastidor, que sin duda encajaría en dimensiones con las que tiene el lienzo de la Inmaculada Concepción que alberga actualmente la Iglesia de San Andrés.

6. LIENZO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE LUIS TRISTÁN

El lienzo que corona el presbiterio en la Iglesia de San Andrés es una obra realizada por Luis Tristán representando el tema de La Santísima Trinidad¹⁸. El artista reproduce un tema ya recogido por su maestro, Doménikos Theotokópoulos, “El Greco”, en el lienzo que pinta para Santo Domingo el Antiguo en Toledo en 1577¹⁹.

La presencia de esta excelente obra en la parroquia de San Andrés, queda recogido por el testimonio de Ramírez de Arellano²⁰ dentro de la descripción que hace de la Ermita de la Virgen de la Sierra, dice textualmente:

En la Iglesia hay una Trinidad hermosísima de Tristán, una cruz de madera y concha grabada, una Anunciación en lienzo muy hermosa y una tablita que parece un retrato de mujer con la cabeza cubierta de un manto, en el que se ve sobre la frente la cruz de Montesa.

La obra puede atribuirse al autor ya no solo por la repetición de modelos y de temática, sino porque tras el desmontaje del lienzo, y ya casi acabando la última fase de la limpieza, se encontró la firma. Esta se localizó fragmentada y desgastada en el extremo inferior derecho, cercano al borde y tal y como recoge Enrique Herrera Maldonado²¹ con la siguiente firma: “*LUIS TRÍSTAN FECIT/ TOLETI 1624*”. Que el autor firme sus cuadros no es algo extraño ya que según recogen otros autores como Ismael Gutiérrez Pastor²², aparece ya la primera obra firmada y fechada como Luis Tristán²³ desde el cuadro de la *Crucifixión* de 1609, de la siguiente forma: “*LUYS TRISTAN FACIEBAT / TOLETI. 1609*”. La comparación de la firma encontrada con otras aceptadas como propias del autor, nos mostraban su autenticidad.

Como ocurre en muchas ocasiones, la presencia de repintes y enmascaramientos sobre la pintura pueden afectar también a la firma. Por ello y para confirmar que está era original y no se trataba de un repinte posterior, se realizó la comprobación y el estudio aplicando métodos científicos instrumentales, concretamente el análisis con

17 Hueco hoy relleno de un pintura correspondiente a el tema de la Asunción de la Virgen, pintado directamente sobre la pared.

18 (Herrera, 1997: 285).

19 (Pérez Sánchez, 2001: 265-266).

20 (Ramírez de Arellano, 1894: 34).

21 (Herrera, 2008: 51).

22 (Gutiérrez Pastor, 1993: 100).

23 Tras abandonar el apellido materno, Escamilla, que había utilizado hasta entonces.

luz ultravioleta²⁴ o con lámparas de Wood. El estudio con luz ultravioleta, nos permitió evaluar la entidad de las restauraciones, los posibles retoques. La ubicación de la firma- que se encuentra en el borde inferior del lienzo- está muy deteriorada encontrarse en un área muy desgastada y rozada.

Otras zonas como el fondo correspondiente al cielo, al igual que ocurre con los bordes, presentaba áreas movidas y barridas, producidas por los efectos dañinos de limpiezas irregulares y excesivas llevadas a cabo en anteriores intervenciones.

El recorte irregular del lienzo y su nuevo montaje sobre un bastidor moderno, habían ocultado tan importante elemento. Tras observarse los datos aportados por el análisis y tras su interpretación, estos mostraban la superficie libre de repintes, por lo que corroboraban la autenticidad de la firma. Adicionalmente, los craquelados de edad presentes a lo largo de toda la superficie, afectaban también a la superficie de la firma, introduciéndose la aplicación del trazo en los mismos, no encontrándose tales trazos superpuestos.

El deterioro que presentaba la obra, era muestra de que está no estuvo desde el principio de su creación en condiciones adecuadas en lo que respecta a conservación preventiva.

La presencia en la superficie de pinceladas de carácter oleoso, sobre puestas a la capa de policromía original, con restos de varias capas de barniz pasmado e irregular, enmascaraban una superficie desgastada y muy deteriorada.

Respecto a las aportaciones obtenidas tras la intervención sobre esta magnífica obra, decir que existe datos que nos mostraron un dibujo preparatorio, diferenciando el grosor de las capas de pintura aplicadas en el fondo formando superposición de veladuras, dando pinceladas más empastadas a través de toques breves de color en el área correspondiente, a la representación de la composición cerrada piramidal, delimitada por la figura de Dios Padre. No se observaron arrepentimientos o correcciones de postura.



4 Detalle del Lienzo de la Trinidad, antes de la restauración.

24 (González Mozo, 2005: 2-3).

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS BIENES MUEBLES

Además de las diferencias técnicas presentes en cada uno de los lienzos, tras un examen organoléptico, se observaron diferencias respecto al estado de conservación de tales obras. No existían informes técnicos previos sobre las posibles intervenciones realizadas previamente sobre estos lienzos, aunque había evidencias de que las obras habían sido intervenidas

Los lienzos no solo estaban cubiertos por suciedad, propia por la acumulación de polvo, sino también cubiertos por pátinas amarillentas que apenas dejaban ver el contenido de lo representado. Era evidente que los cuadros habían sido “refrescados” aplicándoles varias capas de betunes²⁵, y barnices de mala calidad. Además de estas pátinas y zonas enmascaradas podían observarse repintes burdos realizados al óleo, en muchos casos aplicados sobre lagunas y sobre estas capas de suciedad.

Desde el examen visual inicial ya se observaba, el pésimo estado de los bastidores de los lienzos, corroborado tras el inicio del desmontaje, el deterioro y la fragilidad de los mismos.

Algunos de los lienzos habían sido recortados, posiblemente para resanarlos o readaptarlos, encontrándose muchos de ellos montados sobre áreas con restos de pintura, confirmándose tras el desclavado.

Se aumentaba el riesgo de pérdida debido a que, nos encontrábamos ante lienzos de gran formato, sueltos por las esquinas y por los perímetros, produciéndose bolsas y pliegues y con ello desprendimiento de estratos pictóricos; la falta de sujeción unido al deterioro de los bastidores, en su mayoría desensamblados y con listones estructurales perdidos. La sencilla operación de desmontaje podía causar mayores problemas²⁶, por ello se optó por la protección de la película pictórica para aportar mayor seguridad en el traslado. Todos los lienzos se presentaban destensados y con marcas de haber tenido marcos.

Se aprecian en todos los soportes pictóricos una serie de alteraciones o patologías como son la oxidación, las deformaciones, las roturas y el biodeterioro.

Ninguno de ellos estaba reentelado, aunque podrían apreciarse la presencia de injertos y de bandas perimetrales. En el lienzo de la Inmaculada es importante destacar los restos de imprimación aplicados por el reverso. La aplicación de una capa cubriente protectora por el reverso, algo que era una práctica habitual de los antiguos maestros para evitar el deterioro sobre las fibras, producido por los cambios de humedad relativa sobre el material celulósico. Generalmente al aplicar estas capas aislantes se usaba cola, y sobre ellas, un fondo o preparación de imprimación coloreada²⁷



5. Detalle del reverso del lienzo de la Inmaculada Concepción.

25 (Díaz Martos, 1975: 64).

26 (Calvo, 2002: 191-192).

27 (Calvo, 2002: 99).

Las tratamientos aplicados sobre los lienzos perseguían estabilizarlos, retirar los bastidores dañados y todos los añadidos que ya no cumplieran una función (por ejemplo los parches antiguos o bandas perimetrales); eliminar intervenciones invasivas como repintes y los sucesivas capas de acumulación de barnices que en su mayoría estaban oxidados y pasmados.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Calvo, Ana (2002): Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Madrid, Serbal, pp. 187-232.
- Decreto de 9 de Marzo de 1940 reorganizando el servicio del Catálogo Monumental de España, BOE nº109 del 18/04/1940.
- Decreto de 19 de Abril de 1941 por el que se encomienda al Instituto Diego Velázquez de arte y arqueología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el Catálogo Monumental de España, BOE nº121 del 01/05/1941.
- Díaz Martos, Arturo (1975): *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid, Arte Restauro.
- González Mozo, Ana, y Carcelén, Laura Alba (2005): “Uso de la Luz Ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de Caballete “, *I Actas del II Congreso del GEIIC*, Universidad de Barcelona, pp. 1-12.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2010): “*El retablo de San Cristóbal*”, *Boletín del Museo del Prado*. Tomo XXVIII, nº 46, pp. 1-16.
- Gutiérrez Pastor, Ismael (1993): “El viaje a Italia de Luis Tristán: a propósito de una crucifixión firmada (1609) “, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. 5, pp.99-104.
- Herrera Maldonado, Enrique (2008): “La Trinidad de Luis Tristán. En la Iglesia Parroquial de San Andrés de Moral de Calatrava”, *Revista Calatrava turística*. Nº8, pp. 47-52.
- Herrera Maldonado, Enrique y Sainz Magaña, Elena (1997): “Arte Contemporáneo”, en *Ciudad Real y su provincia*, Ed .Coord. Alfonso Caballero Klink Ciudad Real Ed Gever, Vol. 3, pp.81-298.
- Hervás y Buendía, Inocente (2002) [1918]: *Diccionario Histórico-Geográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, ed. facsímil, Ciudad Real, BAM, pp. 447-462.
- ICOMOS (2003): Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales, Zimbabue, pp. 1-6.
- Ley relativa a los Monumentos Nacionales Históricos Artísticos del 4 de marzo de 1915, Gaceta de Madrid nº 64 de 05/03/1915, pp.708 y 709.
- Ley 16/1985, de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español, BOEnº155 de 29/06/1985.
- Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha, BOE nº 240 de 07/10/2013.
- López-Yarto Elizalde, Amelia (2010): *El catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid, CSIC, pp.39-51.
- Pérez Sánchez, Alfonso y Navarrete Prieto, Benito (2001): *Luis Tristán*, Toledo, Real Fundación de Toledo, pp. 195-251.
- Portuondo, Bernardo (2007) [1917]: *Catálogo Monumental Artístico-Histórico de la Provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real, BAM, pp.141-142.
- Ramírez de Arellano, Rafael (1894): *Paseo Artístico por el Campo de Calatrava*, Ciudad Real, Imprenta del Hospicio de Ciudad Real, pp. 15-34.