

# RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO PROTOGÓTICO EN LA SESMA DE MOLINA DE ARAGÓN: EL CRISTO DE LA VIGA 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:** *El interior de España alberga pequeñas poblaciones donde se esconden grandes tesoros patrimoniales, y el Cristo de la Viga es un claro ejemplo de ello. En Tartanedo (Guadalajara), hallamos una talla de estilo protogótico de gran valor artístico e histórico que ha sido origen de nuestra investigación y posterior restauración. Tras una exhaustiva intervención y bajo diversos estratos de pintura no originales descubrimos una policromía inédita que demuestra la riqueza existente en la Sesma de Molina de Aragón en siglos anteriores, siendo Tartanedo ciudad puntera gracias a su cercanía al Camino Real que desde Madrid atravesaba la península en dirección Noreste, y al amplio mercado existente con ciudades del norte de Europa.*

**PALABRAS CLAVE:** Cristo, gótico, protogótico, siglo XIII, escultura policroma, talla

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde el Instituto Universitario de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València, se acometen anualmente diferentes tipos de intervenciones sobre obra artística perteneciente a la Sesma de Molina de Aragón (Guadalajara). En este artículo pretendemos mostrar a los profesionales en la materia de restauración el trabajo de investigación y posterior intervención realizado en una talla policromada de principios del siglo XIII.

El Cristo de la Viga se encontró en un estado de conservación deficiente y aparentemente con un estrato de pintura no original de escasa calidad (Figura 1). La investigación se inició con la búsqueda de esculturas de cronología protogótica y de estilo semejante con el fin de familiarizarnos con este tipo de policromías. De este modo se pudo conocer de primera mano lo que podríamos hallar bajo los diferentes depósitos de suciedad y pintura a eliminar en una posterior limpieza química. Así pues, esta búsqueda de obras similares sirvió, fundamentalmente, como apoyo para el proceso de reintegración cromática de la obra en su conjunto, destacando el *perizonium*<sup>1</sup> o paño de pureza, que presentaba lamentables condiciones de conservación, con desvirtuamiento general de su primitiva policromía.

Con la íntegra restauración realizada en el Cristo de la Viga, se ha puesto de manifiesto que, bajo siglos de depósitos de suciedad e intervenciones y acomodamientos policromos a lo largo de los siglos, se halla una talla de estilo gótico primitivo con una técnica muy característica y de gran valor histórico-artístico.



Figura 1. Estado inicial del Cristo de la Viga.

## 2. APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA

### 2.1. De la explotación agraria al esplendor artístico

El pueblo de Tartanedo está situado en la provincia de Guadalajara, en la Sesma de Molina de Aragón, comarca que alberga todos los pueblos del territorio histórico del señorío de Molina y forma parte de la Sesma más pequeña situada al Norte y conocida como la Sesma del Campo. Desde la Edad Media en diferentes archivos históricos se le conoce con este nombre por ser una tierra productiva y dedicada a los cultivos y a la ganadería óvense que adquirió una gran importancia, su reconocimiento fue tal que llegó a conocerse como el granero de la tierra de Molina.

El Cristo de la Viga se ubica en el interior de la Iglesia de San Bartolomé, edificada durante la época de expansión económica y crecimiento demográfico de la zona y datada en 1513, sobre otro edificio precedente (Figura 2). El actual templo es reflejo de la bonanza económica e importancia social adquirida en la época, albergando una gran riqueza artística sobre todo del período cultural conocido como siglo de oro español<sup>2</sup>.

El edificio posee una gran nave central y capillas laterales rematadas con bóvedas de crucería, como pervivencia del gótico tardío. Sin embargo, y además, en su portada interior se conserva un magnífico ejemplo de arte románico con un arco de medio punto abocinado y una serie de arquivoltas, de las cuales la superior queda ornamentada con puntas de diamante. Todo ello sostenido por dos columnas a cada lado con sencillos motivos vegetales y animales. De estilo románico también encontramos una gran pila bautismal decorada con estos mismos motivos.



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

Ambos dan fe y son constancia de una mayor antigüedad cultural y una importancia social y económica datada ya desde dicha época.

En el exterior del conjunto arquitectónico destacan su torre y escalera de caracol. La torre, de planta cuadrada, está constituida por sillería en sus esquinas y en la parte superior de la misma, el resto del conjunto está compuesto por mampostería y se encuentra adosada a la parte trasera de la nave central. Para acceder a su parte superior fue construida una escalera circular sin espigón, constituyendo una curva helicoidal formando el efecto visual de caracol.

La escultura que nos ocupa se encuentra presidiendo la capilla norte del crucero de la Iglesia inmersa en el interior de una mazonería de estilo netamente neoclásico (Figura 3), con líneas sencillas y clásicas, en contraposición al esplendor barroco que alberga el retablo del altar mayor<sup>3</sup> y otros retablos existentes en los paramentos laterales. El retablo del Cristo de la Viga se encuentra envuelto por una colorida ornamentación realizada al temple resaltando sus formas que cubre la mampostería de la pared en su totalidad, de arriba abajo, en toda su superficie. El resto del espacio eclesiástico contiene diferentes obras escultóricas de estilo renacentista, destacando la capilla frontal, con ornamentación y lienzos de influencia de arte virreinal<sup>4</sup> entre otros.

Esta representación de Cristo posee una gran importancia histórica y social dentro de la población, ya que a lo largo de muchas generaciones ha sido imagen de devoción y receptor de plegarias. Durante varios siglos, según la memoria colectiva, la imagen ha hecho su estación de penitencia procesional en Cuaresma, además de, en ocasiones puntuales como sequías u otros percances derivados de la agricultura o vida popular<sup>5</sup>, formar parte de la advocación procesional popular.



Figura 3. Estado inicial de la escultura y su entorno arquitectónico.

## 2.2. Revisión estilística de la obra

El Cristo de la Viga es una escultura exenta que representa a un Cristo crucificado, realizada en madera tallada y policromada al temple. La corona de espinas se compone por dos cuerdas torsionadas helicoidalmente sobre su eje. La superficie está endurecida ya que presenta una preparación de la madera con lienzo encolado, posiblemente con una cola de origen orgánico (por la datación de la obra) y posteriormente imprimada y policromada para proporcionarle el color correspondiente. La obra, de bulto redondo, está formada por diversas piezas entre las cuales se diferencian los brazos exentos al cuerpo central, el perizonium y en último lugar una cruz. Mediante un exhaustivo examen visual se determinó que el único espacio vaciado de la obra se encuentra en la zona inferior del abdomen hasta el paño de pureza, donde queda un vacío accesible a la mano, pudiendo el investigador introducir un brazo hasta la zona superior del tórax por el interior.

La imagen se presenta semidesnuda y cubierta únicamente desde la cintura hasta la altura de las rodillas por un paño de pureza anudado a su derecha, creando numerosos pliegues y apreciándose una evolución hacia un movimiento más naturalista. Esta escultura nos muestra una transición desde el estilo románico hacia el protogótico, variando una composición hierática e insensible al dolor con un Cristo crucificado por cuatro clavos, hacia una imagen con una nueva concepción que rompe con la rigidez y la frontalidad, colgando de la cruz con tres únicos clavos. En contraposición a esta evolución, el rostro sigue guardando formas estrictamente románicas, marcado por una incipiente inexpresividad y tosquedad.

La escultura, al igual que el resto de las tallas de la época, está representada con corona de espinas. La cabeza se muestra ladeada hacia la derecha, con expresión cabizbaja, y los párpados ligeramente abiertos transmiten una sensación de dolor y sufrimiento. Este carácter emotivo se incrementa con los regueros de sangre que brotan de las diferentes heridas realizadas durante el castigo de Cristo.

Por otra parte, la imagen está clavada a la cruz por un clavo en cada mano y ambos brazos se disponen de manera diagonal al travesañ horizontal. A su vez un único clavo atraviesa los dos pies, flexionando ligeramente las rodillas y colocando el pie derecho sobre el izquierdo (Figura 4). Las características anteriormente citadas recuerdan a diversas obras que a día de hoy todavía se conservan en diferentes templos de España (Figura 5). Podemos apreciar similitudes tales como la extrema delgadez, con costillas muy marcadas, una actitud menos rígida pero con rasgos característicos de un estilo tardorománico.

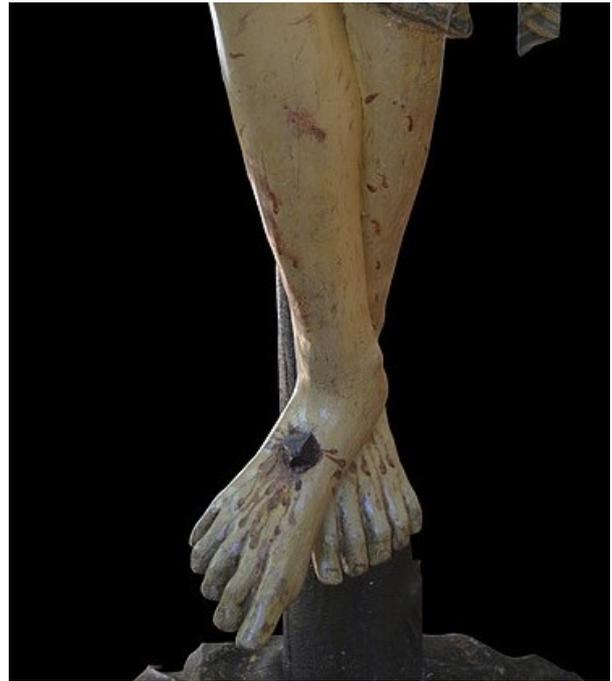


Figura 4. Disposición de los pies clavados a la cruz de Cristo de Tartanedo.

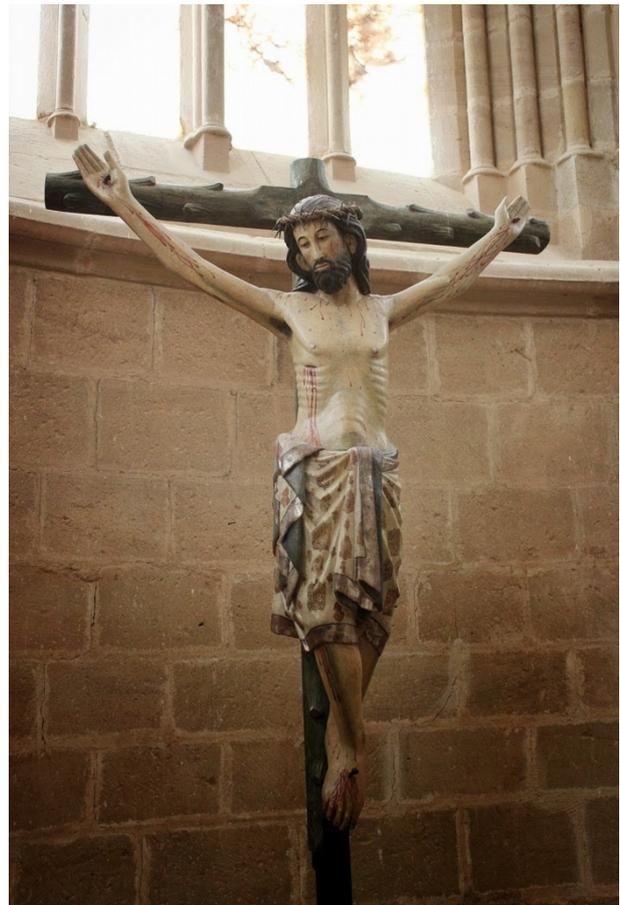


Figura 5. Iglesia abacial de Santa María del Salvador de Cañas, conocido como el Claraval de la Rioja.

Finalmente, a esta investigación sobre el estilo gótico primitivo de la obra se puede añadir una última hipótesis en relación su aspecto devocional. Durante la intervención se observó que en el área del hombro y del codo poseían una grieta pronunciada y este motivo llevó a pensar que no solo podría ser una pieza separada del conjunto sino que en origen podría haber sido una imagen con función dual, tanto yacente como crucificada. Es frecuente en esta época la escenificación de la crucifixión y posterior descenso de la cruz, por este motivo la pieza podría haber tenido movilidad en la zona de la articulación de los hombros, añadiéndose unas bisagras tipo galleta u otras, que le otorgaran dicho movimiento.

### 3. INTERVENCIÓN: RECUPERACIÓN DE LA POLICROMÍA

Al iniciar la restauración se encontraron diferentes depósitos, entre ellos suciedad superficial, grasa producida por los residuos de las velas y a primera vista un único repinte que recubría toda la policromía original.

En primer lugar, se decidió consolidar las zonas que se encontraban en peligro de desprendimiento y áreas donde el estrato pictórico estaba totalmente levantado formando cazoletas con una resina acrílica y agua (Figura 6). Tras diversas catas para asegurar una correcta limpieza química con el fin de llegar a la policromía de la carnación original, se descubrió que tras la retirada del vasto repinte no aparecía ningún vestigio gótico, sino que por el contrario se hallaba un repinte de calidad muy similar al original.

Esta reposición pictórica se hallaba sobre el original reconstruyendo zonas perdidas y ocultando desperfectos. Entre ambos estratos se habían añadido reposiciones de estuco a fin de suavizar los rasgos góticos y adecuarlo de manera óptima a un gusto estilístico posterior más renacentista.



Figura 6. Proceso de consolidación.

Esta práctica ha sido muy habitual a lo largo de la historia del arte, numerosas obras han sido modificadas para acomodarse a nuevos gustos estéticos y actualizarlas a las nuevas tendencias artísticas. Claro ejemplo de esta adaptación estética se pudo comprobar en el área de las costillas, donde la extrema delgadez del Cristo se redujo disminuyendo el vacío que había entre costilla y costilla, de este modo, la apariencia esquelética se reducía. Otras zonas que se tuvieron en cuenta para esta modificación fueron las aletas de la nariz o las orejas donde se suavizaron los rasgos.

Esta modificación de estilo debió ser realizada por un artesano o imaginero conocedor de su oficio, esta deducción se extrae a raíz de la eliminación de los estratos no originales ya que la policromía original estaba aislada de los depósitos posteriores mediante una gruesa capa de goma laca, facilitando la intervención.

En conclusión a lo anteriormente descrito se entiende que sobre la policromía protogótica (estrato 3 de la figura 7) se encontró una gruesa capa de goma laca (estrato 4 de la figura 7), sobre ésta se daba la existencia de un repinte con intenciones estéticas (estrato 5 de la figura 7), y por último, sobre dicho repinte, un segundo repinte de indudable calidad inferior (estrato 6 de la figura 7), que presentaba además sobre el mismo, los habituales depósitos de suciedad medioambiental (estrato 7 de la figura 7).

El levantamiento de las diferentes capas o estratos se realizó de manera mecánica ya que de los diversos productos químicos empleados no se obtuvieron resultados óptimos debido a la dureza de los estratos y a la rigidez de la pintura no original. Cabe resaltar la parte positiva de este tipo de limpieza, ya que se tuvo mayor precisión sobre el estrato pictórico a retirar, además de señalar que el estrato de goma laca facilitó dicha eliminación en ciertas zonas, ya que su cristalización y envejecimiento agilizó la extracción de partículas no deseadas.

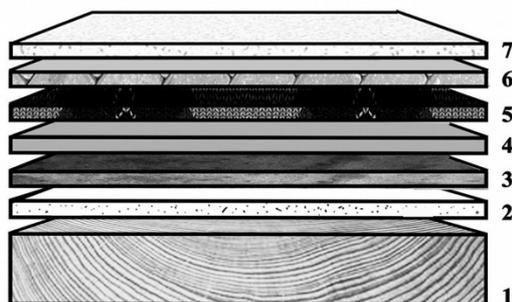


Figura 7. Esquema de los diferentes estratos de la obra.

En contraposición a este aspecto positivo, se debe recalcar la calidad del primer repinte estético que, por su similitud con la policromía original, dado que ambos colores eran muy semejantes, dificultaba la diferenciación entre ambos excepto en la policromía relativa a la sangre, fluyente de muñecas y costado, de diferente color y disposición.

Paralelamente a esta limpieza se eliminaron los estucos añadidos que alteraban la apariencia física de la imagen. Como se ha mencionado con anterioridad se encontraba en las costillas, nariz y orejas. Se barajó la posibilidad de que dicho estuco fuera de origen orgánico ya que su extracción fue facilitada gracias al reblandecimiento mediante empacos de agua caliente.

Este mismo estuco tradicional fue empleado para la reconstrucción volumétrica de pérdidas, en algunos casos invadiendo parte del original para poder igualar la superficie. El caso más relevante se encontró en la pierna derecha donde se descubrió una pérdida de grandes dimensiones cubierta por una gruesa capa de preparación no original que además de cubrir la laguna invadía gran parte de la policromía protogótica (Figura 8). Como consecuencia de este hecho se dedujo que posiblemente el deficiente estado de conservación fuese el detonante para ejecutar esta primera intervención, datándola aproximadamente en el siglo XVIII por la técnica y materiales empleados.

Una vez finalizada la limpieza mecánica se llevó a cabo un proceso químico de limpieza con el objetivo de eliminar los restos de goma laca más persistentes y otros depósitos no deseados sobre la superficie original. Este procedimiento se realizó con un jabón neutro más un hidrocarburo terpénico, finalizando de este modo la limpieza de las carnaciones (Figura 9).

Este mismo tratamiento se empleó en forma de empacos para retirar los diversos repintes aplicados sobre la corona de espinas. Sobre la cuerda encolada se depositaban tres estratos diferentes: el más antiguo, y en contacto sobre la cuerda original era de color tierra rojiza, sobre éste se encontró un color verde y, por último, a la vista quedaba un color tierra siena. A consecuencia de la porosidad del soporte no se pudieron eliminar por completo dichos estratos, quedando como resultado una mezcla de colores y matices que aportaban una apariencia natural a la corona de espinas.

El cabello se encontraba cubierto por un estrato marrón que cubría la superficie original. Su limpieza se realizó mediante una limpieza química con el mismo jabón neutro que los procedimientos anteriores, mostrando su color original mucho más brillante y natural.



Figura 8. Eliminación del estuco colocado en la pierna.



Figura 9. Proceso de limpieza. Derecha: repintes/Izquierda: original..

Este mismo tratamiento se empleó en forma de empacos para retirar los diversos repintes aplicados sobre la corona de espinas.

Sobre la cuerda encolada se depositaban tres estratos diferentes: el más antiguo, y en contacto sobre la cuerda original era de color tierra rojiza, sobre éste se encontró un color verde y, por último, a la vista quedaba un color tierra siena. A consecuencia de la porosidad del soporte no se pudieron eliminar por completo dichos estratos, quedando como resultado una mezcla de colores y matices que aportaban una apariencia natural a la corona de espinas.

El cabello se encontraba cubierto por un estrato marrón que cubría la superficie original. Su limpieza se realizó mediante una limpieza química con el mismo jabón neutro que los procedimientos anteriores, mostrando su color original mucho más brillante y natural.

La última de las partes en intervenir y más compleja, fue el paño de pureza. Sobre el estrato original se encontraba una gruesa capa de goma laca, una

preparación que ocultaba las deficiencias de conservación y por último una policromía roja (Figura 10). Ambos estratos fueron eliminados mecánicamente, una vez la goma laca quedó en superficie se recurrió a una limpieza química con jabón neutro y disolvente terpénico para disolverla y eliminarla.

El nivel de cristalización de la goma laca era tal que resultaba imposible su reblandecimiento mediante alcohol u otros disolventes. Tras la completa limpieza del *perizonium* el resultado hallado fue un color blanco con matices y ornamentación azules que adquirían una tonalidad verdosa (Figura 11), hecho debido a la absorción por parte del estrato original de partículas de goma laca envejecidas que han virado de color.

Bajo los diferentes estratos eliminados se pudo comprobar que quedaban restos metálicos de oro fino que creaban pequeños dibujos en la amplitud de la tela. Esta ornamentación fue el germen de una nueva línea de investigación en la cual se pretendió profundizar en el conocimiento de los diversos motivos decorativos empleados en el estilo protogótico sobre los paños de pureza de los cristos de época.



Figura 10. Estado inicial del paño de pureza.



Figura 11. Estado final del paño de pureza.

Durante varias semanas se recopilaron referentes ornamentales con el fin de buscar formas similares y poder completar las formas existentes en la obra. A su vez, se barajaron posibles hipótesis para su reintegración. Por una parte se planteaba la posibilidad de crear diferentes plantillas con un material de acetato transparente para delimitar la forma y facilitar su reintegración, mientras que, por otra, se estudió la posibilidad de crear un sistema de estampación mediante cuño para imitar el dibujo original y crear formas homogéneas. Finalmente, se optó por la primera opción ya que las formas debían adaptarse a las diferentes irregularidades del soporte y a los pliegues que el mismo contiene. La reintegración cromática se realizó con ayuda de una plantilla reconstitutiva, producto de la acumulación de los restos de las formas existentes, que permitió delimitarlas y completarlas por medio de la técnica del puntillismo a fin de crear una trama abierta y poco marcada. El material empleado fue oro fino en polvo de 23  $\frac{3}{4}$  quilates, aglutinado con cola de pescado y agua. Se decidió usar este material debido a la similitud con las técnicas originales empleadas en la época, y a su fácil reversibilidad.



Figura 12. Estado inicial del Cristo de la Viga.

Como se ha mencionado con anterioridad la superficie blanca del paño adquiría una tonalidad verdosa consecuencia de los restos de goma laca incrustados en la porosidad del soporte, por este motivo se decidió igualar las diferentes zonas con una tonalidad homogénea al color original, realizando un *tratteggio* blanco para ocultar los depósitos que distorsionaban una óptima visualización del conjunto. Para finalizar el paño de pureza se completaron las zonas incompletas del ornamento de la cenefa.

El resto de la obra fue estucada e igualmente reintegrada. El material empleado fueron colores al agua con una técnica totalmente discernible tal y como es el *tratteggio*, en los casos de menor dimensión se empleó un puntillismo (Figuras 12-13). De manera puntual, en la pérdida de mayor extensión ubicada en la pierna derecha se decidió realizar una reintegración mediante estarcido, ya que las dimensiones de la obra lo requerían.



Figura 13. Estado final del Cristo de la Viga.

Tras el barnizado algunas de estas reintegraciones fueron retocadas con colores al barniz, ya que algunas tonalidades necesitaban una vibración de color que solo este material puede proporcionar.

A la finalización de la restauración del Cristo de la Viga, se intervino durante una campaña Universidad Empresa en el verano del 2015 entre el Exmo. Ayuntamiento de Tartanedo, el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio y el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, la restauración del retablo que preside la escultura y la templina mural que envuelven todo el conjunto arquitectónico, recuperando así su esplendor y colorido original, ya que al igual que el Cristo se encontraron múltiples repintes e intervenciones realizadas con anterioridad (Figura 14).

#### 4. CONCLUSIONES

Con la restauración acaecida se ha podido determinar el gran valor histórico, social y artístico que posee la talla intervenida, no solo por la antigüedad y calidad de la imagen sino por el grueso patrimonial que en la aldea de Tartanedo conservan.

Hemos sido testigos de la fe que actualmente aún se mantiene hacia esta imagen, sin embargo, hemos podido descubrir que durante el tiempo siempre ha sido de este modo, ya que las diversas intervenciones encontradas solo son una pequeña muestra del interés que levanta la escultura y su valor de preservarla.

El proceso de restauración fue un trabajo arduo y tedioso, diariamente la intervención ponía a prueba nuestro valor como profesionales, pero finalmente los resultados obtenidos gratificaron la labor.

Finalmente se puede concluir afirmando que este tipo de intervenciones sobre el patrimonio son una puesta en valor de las obras que hasta día de hoy permanecían en un segundo plano, ocultas tras siglos de suciedad y desidia.



Figura 14. Estado final de la escultura y su entorno arquitectónico.

## AGRADECIMIENTOS

Esta labor de restauración ha podido realizarse gracias al interés y a la dedicación por parte del Excmo. 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 Iglesia<sup>6</sup>. 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 *Perizoma* (del griego: alrededor de la cintura), paño de pureza, *linteus* (del latín lino) o lienzo de pureza. Pieza de tela o falda corta que se emplea para ocultar la desnudez de Jesús de Nazaret durante su crucifixión por motivos de pudor.

2 El siglo de oro español abarca desde la publicación de la Gramática de Nebrija (1492) hasta la muerte de Calderón (1681).

3 Datado en 1756, fecha proporcionada por el propio artista inscrita en el banco del retablo.

4 En la Iglesia de San Bartolomé, Tartanedo, se pueden encontrar unas de las más completas colecciones de pintura que iconográficamente representan a ángeles virreinales, compuesta por doce lienzos y datada en 1756.

5 Alonso Concha, T. (2015): *Historia de Tartanedo. Un aldea en el mundo 1366-2015*. Edición del Excm. Ayuntamiento de Tartanedo, Guadalajara, pp. 98-99.

6 Campañas Universidad Empresa entre el Excmo. Ayuntamiento de Tartanedo, Guadalajara, el IRP y el Dpto. de Conservación y Restauración de la Universidad Politécnica de Valencia. Veranos 2012 a 2015.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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.

