

ÁNGELES Y DRAGONES

Restauración de la Iglesia de Santiago Apóstol de Villa del Prado

02

Monografías de Patrimonio Histórico



ÁNGELES Y DRAGONES

Restauración de la Iglesia de Santiago Apóstol de Villa del Prado



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/publicamadrid
culpubli@madrid.org



De la presente edición:

EDICIONES DOCE CALLES, S.L. Apdo. 2/0. 28300 Aranjuez.
COMUNIDAD DE MADRID, Consejería de las Artes.
Dirección General de Patrimonio Histórico.

ISBN: 84-9744-016-1

Depósito Legal: M. 4.248-2003

Composición: Távora, s.l.

Fotomecánica: Távora, s.l. y Giga, s.l.

Impresión: Gráficas Muriel, s.a.

Encuadernación: Ramos, s.a.

ÁNGELES Y DRAGONES

Restauración **de la Iglesia**
de Santiago Apóstol de Villa del Prado



Consejera de Las Artes

Alicia Moreno Espert

Viceconsejero de Las Artes

José Antonio Campos Borrego

Director General de Patrimonio Histórico

Juan José Echeverría Jiménez

En la Iglesia de Santiago Apóstol de Villa del Prado se mezclan los viejos aires del medievo, presentes en las formas del gótico, que se muestran en su nave de bóvedas de crucería, en sus puertas, arcos apuntados y pináculos y en su torre pequeña que semeja la de una fortaleza, con esas otras del renacimiento, expresadas en su gran torre, la de Tolosa.

En numerosas ocasiones los trabajos de intervención en el patrimonio histórico se refieren a tareas de conservación para prevenir o evitar el deterioro. En el caso del patrimonio histórico edificado estas tareas están relacionadas, muy a menudo, con problemas de estanqueidad frente al agua que penetra, ya sea por las cubiertas o ya sea por el subsuelo, provocando daños que pueden llegar a ser irreparables. Estas intervenciones preventivas o reparadoras han sido llevadas a cabo por la Dirección General de Patrimonio Histórico en un importante número de edificios y, aunque imprescindibles, no suelen tener un reflejo que pueda ser apreciado una vez terminados los trabajos de restauración.

En el caso de la restauración de la iglesia parroquial de Villa del Prado, a los trabajos de reparación de las cubiertas, que en algunas zonas han precisado la sustitución completa y en otras de cosidos y consolidaciones que requieren técnicas especiales dadas las peculiaridades de los edificios históricos, se han añadido los de consolidación de algunos de los muros principales del edificio, eliminando enormes contrafuertes que deterioraban las características arquitectónicas, para sustituirlos por procedimientos constructivos que han abordado los problemas desde los cimientos.

A estos trabajos exteriores, que han devuelto la consistencia y la estanqueidad perdida y las proporciones arquitectónicas originales, se han añadido otros en el interior para intentar devolver a la iglesia todo su esplendor. Reparación o sustitución de carpinterías de madera, reparación de solados de piedra, nuevas instalaciones de electricidad e iluminación y renovación de los acabados de las paredes, en donde se han reordenado los retablos menores para una mejor contemplación, y de los techos, con grietas, desprendimientos de revocos y deterioro casi generalizado, eran las finalidades de la restauración.

Sin embargo, un programa de catas en algunas zonas permitió descubrir que bajo las capas de enlucido que cubrían los paramentos, las bóvedas y los nervios, existían pinturas murales correspondientes a diferentes épocas y diferentes formas de expresión. Este descubrimiento llevó a plantear la recuperación de estas pinturas que finalmente se comprobó que cubrían prácticamente la totalidad de la superficie interior de la iglesia. Fue preciso conjugar las más antiguas, que representan espectaculares dragones y "bestias" de fauces llameantes con una decoración que imita sillares, del siglo XVI, con otras de figuras representando los evangelistas, las virtudes teologales y una multitud de ángeles que les acompañan, pertenecientes al siglo XVII; con independencia de otras pinturas menores en los bordes de los retablos, ya pertenecientes al siglo XVIII. Además se han recuperado también las importantes yeserías platerescas del coro y sotocoro, también con pinturas del siglo XVII.

Una restauración, que se describe con detalle en esta monografía, en la que se complementan los trabajos de consolidación y reparación estructural arquitectónica con los de recuperación minuciosa de un espléndido conjunto de pinturas murales y yeserías y que ha dejado a la vista un patrimonio histórico que permite recuperar una memoria histórica perdida, cumpliendo con ello una de las finalidades esenciales encomendadas a la Dirección General de Patrimonio Histórico.

Juan José Echeverría Jiménez
Director General de Patrimonio Histórico

COLECCIÓN
MONOGRAFÍAS DE PATRIMONIO HISTÓRICO

Edita

Dirección General de Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE LAS ARTES
Comunidad de Madrid

Dirección de la Colección

Javier Aguilera Rojas
Jefe del Servicio de Promoción y Difusión del Patrimonio Histórico

Número 2

Ángeles y dragones

Restauración de la Iglesia de Santiago Apóstol de Villa del Prado

Textos

Javier Aguilera, *arquitecto*
Gloria Esparraguera, *historiadora del arte*
Alejandra Gil de Gandarillas, *arhívera*
Bárbara Hasbach, *restauradora*
Luis Francisco Martínez Montiel, *historiador*
Carlos de Riaño, *arquitecto*

Fotografías

Joaquín Gómez de Llerena, Bárbara Hasbach, Carlos de Riaño y Juan Merinero

Proyecto gráfico

DeBuks

Maquetación

Doce Calles, S.L.
Tavara, S.L.

RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA

Dirección General de Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE LAS ARTES
Comunidad de Madrid
en colaboración con el Ayuntamiento de Villa del Prado

Proyecto de restauración. 1998-1999

Carlos de Riaño Lozano, *arquitecto*

Dirección de las obras. 1989-2001

Carlos de Riaño Lozano, *arquitecto*

José Luis González, *apatejador*

Jesús Montejano, *ingeniería de estructuras*

José Sandoval Martín y Jesús Rodríguez Linares, *levantamientos y delineación*

Seguimiento y supervisión de la restauración

José Miguel Rueda, *arquitecto*

Carmen Rojas, *arquitecto*

Javier Aguilera, *arquitecto*

María José Rodríguez Reliño, *arquitecto*

Rocío Vera, *arquitecto técnico*

Empresas constructoras

PECSA

Construcciones ROVIRAS, S.A.

Restauración de pinturas y yeserías

Ágora. Restauraciones de arte, S.L.

Dirección

Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo

Equipo de restauradores

Manuel Martínez Montiel, Cristiane Sánchez Acovedo, Yolanda López Fernández, Christham Fiorentino Vasquez, Sonia Castro Jimenez, Marta Iriondo Silvan, Manuel Díez Marquez, Begona Parrillas Pérez, M^o José Jiménez Gómez, Javier Madrona Ortega, Alfonso Castrillo Carpintero, Paloma Monedero Trujillo, M^o Angeles Martínez Estrada, Francisco Moya Lloréns, Dolores Zumel Manso, Carolina García García, Noelia Calle Hernández, Mercedes de Comings Sureda, Beatriz Mayans Zamora, Nieves Peñalver Heredia, Ana Jesús Muñoz Cabeza, Marta Palao González-Alier, Esther García García, Adriana Trujillo Rodríguez, Marta Mirayo Cano y Pilar Vicario Leal

Ayudantes de restaurador

Juan García Mora y Javier Tizón Poderoso

Analítica

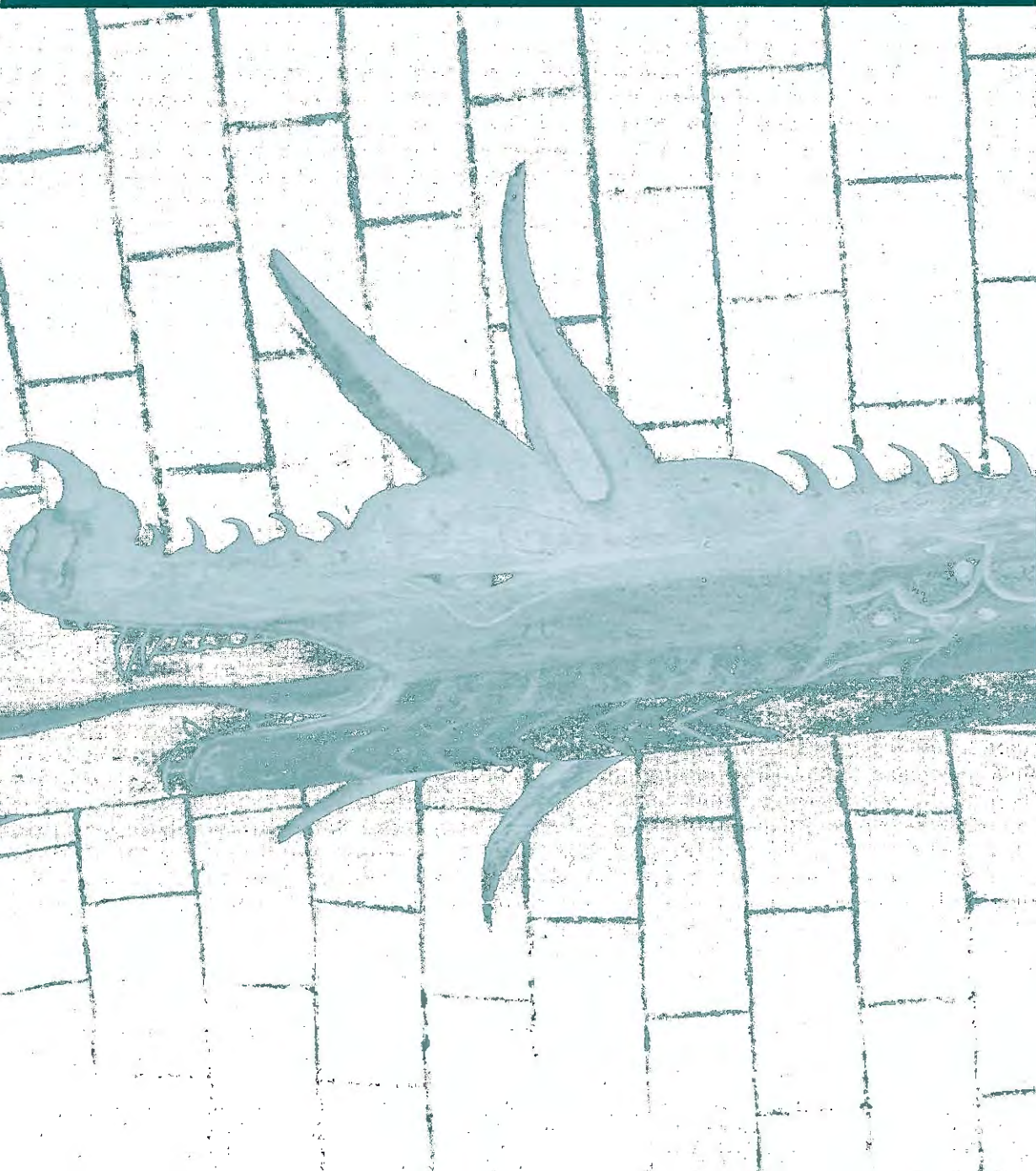
Enrique Parra Crego

Estudios históricos

Luis Francisco Martínez Montiel, Grupo Octógono Historiadores del arte

Estudio de las bulas

Alejandra Gil de Gandarillas

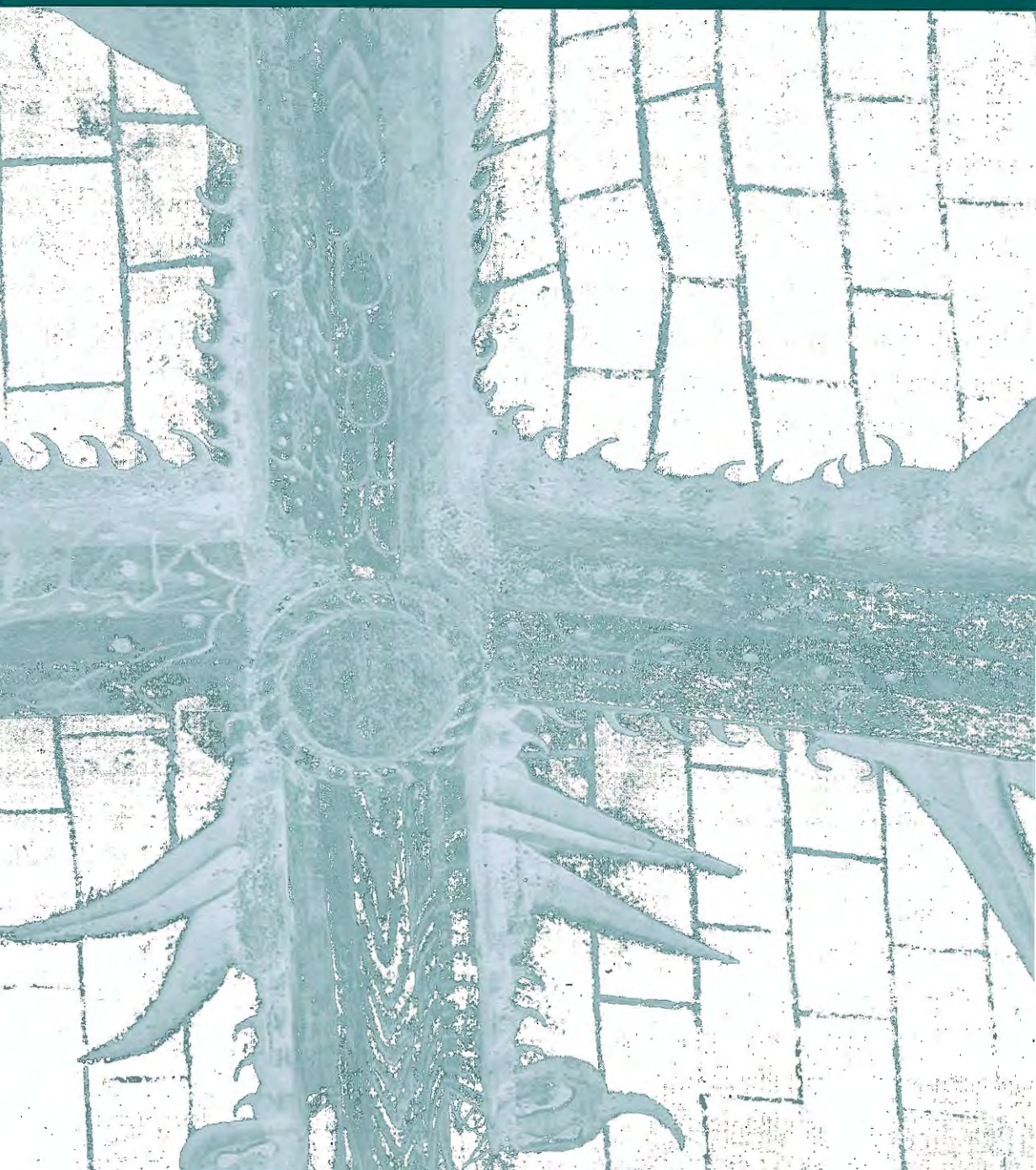


ÍNDICE

introducción	11
nace una villa	17
EL DESARROLLO HISTÓRICO DE VILLA DEL PRADO	
cabecera gótica, torre renacentista	23
LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL	
Dos siglos de historia	24
CARACTERÍSTICAS DE LA IGLESIA	
Una iglesia entre dos épocas	28
LA TRANSICIÓN DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO	
Artífices y arquitectos	30
LA HISTORIA ESCRITA EN LOS LIBROS DE FABRICA	
refuerzos, consideraciones y realces	37
UN PROCESO COMPLETO DE RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA	
Asegurar los cimientos	38
REALCE DE CIMIENTACIONES	
Asegurar las cubiertas	39
RESTAURACIÓN DE LAS CUBIERTAS Y LOS MUROS EXTERIORES	
Desde el exterior al interior	46
CONSERVACIÓN Y REPARACIÓN DEL INTERIOR DE LA IGLESIA	
blanco sobre colores y formas	53
EL DESCUBRIMIENTO DE UN TESORO ARTÍSTICO OCULTO	
los siglos se superponen	63
LA RECUPERACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES Y YESERÍAS	
En cada época su manera	64
TÉCNICAS DE EJECUCIÓN DE PINTURAS Y YESERÍAS	
El espacio como conjunto	70
CRITERIOS DE INTERVENCIÓN	
Consolidación y unificación óptica	75
TRATAMIENTOS DE RESTAURACIÓN	
ángeles y dragones	77
EL PROGRAMA ORNAMENTAL DE LA IGLESIA DE VILLA DEL PRADO	
Pinturas bajo encalados	78
LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA	
Dragones, virtudes y evangelistas	80
PINTURAS MURALES EN EL PRESBITERIO	
El Padre Eterno, Adán, Eva y Santiago Apóstol	85
PINTURAS Y YESERÍAS TRAS EL RETABLO MAYOR	
Ángeles de mil formas	90
LAS YESERÍAS DEL CORO	
Ángeles y atlantes rodean el bautismo de cristo	95
LAS YESERÍAS DEL BAPTISTERIO	
Jerusalén entre jardines y plantas	98
LAS PINTURAS DEL SOTOCORO	
Una pintura homogénea	102
LAS PINTURAS DE LA NAVI	
apéndice	
la lápida en la pared y la caja de las bulas	105
DOCUMENTACIÓN ENCONTRADA EN LA IGLESIA	
glosario	108

introducción

Angeles y Dragones



Ángeles y Dragones

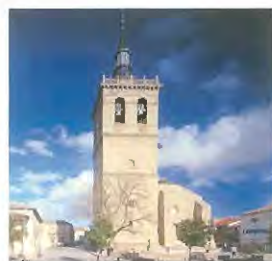
*La desgracia no te alcanzará
ni la plaga se acercará a tu casa,
pues a los ángeles se les ha ordenado
que te escolten en todos los caminos.
En sus manos te habrán de sostener
para que no tropiece tu pie en piedra alguna.
Andarás sobre víboras y pisarás dragones.*

Salmo 92, 10-13

En las fronteras de las tierras de Castilla con el Islam, Villa del Prado nace con los pobladores que acuden del norte atraídos por la riqueza de los pastos del río Alberche. Su caserío crece al amparo de Don Álvaro de Luna, Señor de la Villa, y más tarde de Don Diego Hurtado de Mendoza, II Duque del Infantado. Los aires del medieval todavía están presentes en su Iglesia Parroquial. Las formas del gótico se muestran en sus puertas, cobijadas con apuntados arcos, pináculos y cresterías. Su antigua torre, arropada por potentes contrafuertes, recuerda una fortaleza medieval.

Pero los nuevos aires del renacimiento ya inundaban toda la Península y llegaron a su otra torre, la grande, de la mano de los maestros Juan Campero y Martín de Muniátegui. El cuadrado, la geometría regular y las formas del mundo clásico se expresan en ella con un esmerado trabajo de cantería. Pedro de Tolosa, aparejador del Monasterio de El Escorial, se ocupó de culminar esta poderosa torre, cuyo enorme tamaño parece ajeno a las proporciones de la Iglesia.

Mientras tanto, el mundo medieval dejaba su huella en el interior del templo. El maligno estaba presente y de ello era preciso dejar constancia. El diablo, Satanás, toma forma de monstruos de ojos encendidos y fauces llameantes. Dragones y bestias dibujados y pintados en colores verdes, rojizos y agrisados, se enroscan en los nervios de los techos y amenazan con descender hasta los fieles. «*Las bestias fieras, los dragones, me glorifican*», dice Isaías. Santiago, el Apóstol, defensor del cristianismo y patrón de la Iglesia de Villa del Prado, representado por su cruz de aspas afiladas y la concha de peregrino, está presente en el centro del mal para combatirlo.



El templo se decora al gusto de la época y el techo y las paredes se llenan de pequeños sillares pintados cubriéndolo todo. Algunos grafitis de pájaros y cruces rompen la monotonía. Al lado del altar un delicado trabajo sobre yeso reviste, en bermellones, azules y dorados, parte de la pared. Dibujos ajedrezados, un mundo vegetal de carnosas plantas, la esfinge alada de cabeza de mujer –que representa al tetramorfos cristiano– y una inscripción : *«Yo soy el pan vivo que ha descendido del cielo...»* arropan a la venera santiagoña. ¡Santiago protege a los creyentes cristianos!



Atrás, en el coro, un esmerado trabajo sobre yeso del maestro Medina adorna su frente y se extiende hacia el recinto que acoge la pila bautismal. Bajo la influencia del gran Miguel Ángel, las nuevas formas compositivas, cuidadosamente moldeadas y repitiendo adornos para encuadrar, acompañar y resaltar los motivos principales, lo recubren todo. Aquí el bautismo de Jesús, allí Santiago, el protector. Guirnaldas, cartelas con inscripciones, máscaras, figuras de forma humana, atlantes, santos y sobre todo ángeles, ángeles en todas sus formas. Pequeños querubines que recorren los arcos como si de una procesión se tratara. Ángeles desnudos que sostienen las cartelas de San Pedro o de Santiago, ángeles vestidos que descansan tumbados en los frisos, sujetando pergaminos. Pequeñas cabezas de ángeles-niños adornadas por sus alas, en esquinas y recodos. Parejas de angelitos que llevan medallones de mártires y santos... Un ejército celestial de cientos de ángeles para oponerse al ángel caído, al maligno que echa por su boca el fuego del infierno.



Pero la Iglesia de Villa del Prado es hija de su tiempo y los años pasan y los estilos y las modas cambian, y el pueblo, que apoya y mantiene su templo, tiene una manera distinta de expresar su religiosidad en cada época.

Ha llegado el barroco y José Machín es el encargado de hacer el nuevo retablo, donde luce en todo su esplendor la figura a caballo de Santiago flanqueada, como no, por dos grandes arcángeles. Las nuevas y profusas decoraciones barrocas de este retablo resplandecen doradas, cubriendo todo el ábside de la iglesia y remontándose a lo alto.



Es necesario reafirmar la esencia del catolicismo y los pilares que lo sostienen: la Fe y la Caridad. Allí están, en el sitio principal, sobre el altar, en forma de figuras femeninas dibujadas con buena mano. Una sostiene la cruz y el cáliz, otra está rodeada de niños y amamanta a uno de ellos. A su lado otras figuras, esta vez masculinas, ocupan las cuatro porciones restantes del techo del ábside: son los Evangelistas, el fundamento de la Palabra de Dios. Bajo el color de sus túnicas, que han perdido parte de su brillo a pesar de la cuidadosa restauración, se vislumbra el dibujo que construye las figuras.

San Marcos, entre pequeños ángeles, sostiene en su mano la pluma con la que, según la tradición, le dictaría el león –pintado junto a él– el texto sagrado. San Lucas con el toro –la fortaleza–, pensativo, tiene en su regazo el libro sagrado y sujeta, ayudado por ángeles, un retrato de la Virgen. San Mateo escribe sobre su libro, mientras que San Juan se hace acompañar de su águila, ámbos rodeados de ángeles mancebos que sostienen las palmas del martirio. Ángeles y más ángeles, que representan la fuerza y el valor vital como figuras inocentes, bondadosas y protectoras, son, como en el coro, el telón de fondo de toda la composición.

Bajo el coro, quizá convirtiéndose en capilla, los techos sencillos de gris y blanco han mudado su color y se han hecho complejos y floridos. De nuevo el gusto cambiante ha revestido todo, sin dejar huecos, de flores, plantas y racimos en una explosión de colorido. Y un poco más allá, en los retablos menores que tapizan las paredes laterales, de nuevo el color en forma festiva de guirnaldas y adornos pintados que descienden y ascienden por los laterales enmarcando sus doradas y barrocas molduras.

En la pared de la esquina, casi perdido, se dibuja el fino trazado de unas líneas que imitan los sillares de piedra: empieza el siglo XVI. Sobre ellas pintaron, unas décadas más tarde, una arcada que se asoma a un jardín acogedor. Entre grandes jarrones de flores pequeños pájaros se posan sobre árboles frutales, apetecería entrar. Y más tarde, ya en los años finales del siglo XVII, una nueva capa de yeso, de la que quedan las huellas de sus



bordes, tapa esa pintura. Se ven los edificios de una gran ciudad, Jerusalén. Todo está presidido por una cruz dueña del tiempo, la luna y el sol a sus costados, el calvario al fondo. Sus símbolos: la escalera, la lanza del centurión, los dados de los romanos, el gallo de Pedro, los clavos de la crucifixión, la columna de la flagelación... se extienden por el techo.

Ángeles y dragones, dos épocas y dos maneras de entender la religiosidad. Ahora están juntas para leer la historia de una vez, haciéndose memoria dibujada y pintada. Las paredes de la Iglesia han conservado la huella del paso de los años, acumulando siglos y estilos, dejando constancia de una historia que es nuestro patrimonio común.

*Se declaró una guerra en el cielo;
Miguel y sus ángeles
luchaban contra el dragón.
Apocalipsis, 12,7*

*Vi un ejército de miriadas de ángeles,
todos festivos, con alas desplegadas,
distintos cada uno en su esplendor y especie.
Dante, Paraíso, canto 31*





nace una villa

El desarrollo histórico de Villa del Prado



El desarrollo histórico de Villa del Prado

Villa del Prado, situada al suroeste de la Comunidad de Madrid, es uno de los municipios que pueblan la ribera del Alberche. Está en una zona de elevaciones medias, de paisaje adehesado. Los cronistas hablan de sus inicios en torno al castillo del Alhamín, de origen árabe. Oliver Asín cita este castillo y lo considera con carácter de «ribat» (fortaleza), a semejanza de la de Mázrit (Madrid), y de él dice: «...Al-fahmín... sobre el Alberche, cerca de Maqueda...». Es decir, que formaba parte de la red de fortalezas que defendían la zona de tierra de nadie entre el territorio cristiano y el islámico. En torno a la fortaleza del Alhamín se asentaría una pequeña población, que fue el núcleo primitivo de Villa del Prado.

En 1078 la zona fue conquistada por Alfonso VI, a la vez que Talavera, Toledo y Madrid, convirtiéndose en tierra de repoblación que pronto fue cedida al Arzobispado de Toledo. La feracidad de los terrenos y la existencia de pastos (prados) para alimentar al ganado atraen a gentes del norte de la península, que se establecen al amparo de la fortaleza. Con los años, la riqueza agrícola de las tierras llevó a plantear problemas de delimitación de lindes entre las poblaciones limítrofes, e incluso de jurisdicción entre el Arzobispado de Toledo y el poder real en tiempos de Pedro I. Esas mismas circunstancias aceleraron el crecimiento demográfico y el desarrollo urbano, que se configuró en el sentido de norte a sur, teniendo como punto de encuentro la plaza mayor.

La persistencia de los problemas jurisdiccionales hizo que, en 1436, Don Álvaro de Luna comprase al Arzobispado de Toledo la jurisdicción del Alhamín, que comprendía los lugares de Alhamín, Méntrida y el Prado, nombre primitivo de Villa del Prado, de los cuales el último era el más importante desde el punto de vista de la población asentada. Un vestigio de la presencia de Don Álvaro en la villa son los restos de la antigua portada de su palacio en la plaza mayor.

El señorío de los Luna pasó a la familia de los Mendoza al ser heredado por la hija del Condestable, casada con Inigo López de Mendoza. El hijo de ambos, Don Diego Hurtado de Mendoza, el Duque del Infantado, dio al Prado el privilegio de villazgo,

V Duque del Infantado,
Seguidor de
Sánchez Coello





evitando así que sus habitantes **tuvieran** que desplazarse al Alhamín para resolver sus pleitos y **asuntos** particulares. Por entonces, la villa experimentó un **importante** crecimiento económico gracias a nuevas concesiones de terreno y dehesas. Salvo en algún corto periodo en que por diversas circunstancias **pasó a** otras manos, Villa del Prado perteneció al señorío de los Mendoza hasta que las Cortes de Cádiz liquidaron el régimen señorial en el siglo XIX.

El siglo XVII fue, en general, un periodo de auge económico gracias al florecimiento de la agricultura y de la ganadería; además, se instaló en la zona una industria de curtidos. Ello influyó en la calidad de la arquitectura, en la que abundaban las casas blasonadas que daban a la población un aspecto más cercano a lo urbano que a lo rural. Pero el siglo se despedirá con una crisis económica que será generalizada en el país. Esta coyuntura adversa se extenderá al siglo XVIII, viéndose agravada por los pleitos entre el Ducado y la Corona y por sucesivas sequías y epidemias.

Los turbulentos inicios del siglo XIX no mejoraron la situación. Villa del Prado se vio involucrada directamente en la Guerra de la Independencia, al ser ocupada por las tropas francesas, y en la primera Guerra Carlista, cuando los montes de los alrededores sirvieron de refugio a los partidarios de Don Carlos. Ello provocó que en 1838 se produjeran el saqueo e incendio de una buena parte de las casas. A estos acontecimientos siguieron, en la segunda mitad del siglo, una sucesión de epidemias que diezmaron la población. No será hasta el último tercio del siglo cuando comience un paulatino crecimiento demográfico, que se mantendrá, en términos generales, a lo largo de todo el siglo XX.

En los últimos años ha primado la actividad agrícola, con cultivos de vid, olivar y huertas. Casi un 48% del término municipal es superficie labrada y, en los últimos años, se ha extendido el regadío. La industria más desarrollada es la vinícola. Esta riqueza histórica se refleja en su patrimonio histórico-artístico. Villa del Prado cuenta con tres ermitas: la de Santa Lucía, la del Cristo, que es la más antigua, y la de la Poveda, ésta última del siglo XVII y la más interesante desde el punto de vista artístico. También el edificio del Ayuntamiento data del siglo XVII y el interesante conjunto urbanístico refleja la tipología de la arquitectura popular castellana. Pero la Iglesia Parroquial es el edificio más relevante.



cabecera gótica,
torre renacentista
La Iglesia parroquial de Santiago Apóstol



La iglesia parroquial de Santiago Apóstol*

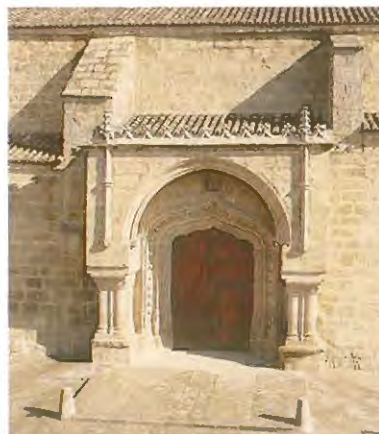
Dos siglos de historia

CARACTERÍSTICAS DE LA IGLESIA

La Iglesia Parroquial de Villa del Prado, de magníficas proporciones, se levanta en el centro del caserío a modo de hito generador del dédalo de calles que confluyen en la Plaza Mayor. Sus orígenes se remontan al siglo XV, cuando comenzaron las obras, levantándose la cabecera en estilo gótico. Poco tiempo después, las obras se detuvieron en el arranque de la nave y, cuando se reanudaron, el proyecto ya era diferente al inicial. Según la profesora Morena Bartolomé, a principios del siglo XVI las obras principales habían concluido.

Es un templo de una sola nave de grandes dimensiones, a la que se abren capillas situadas entre los contrafuertes. Este esquema se repite en otras parroquiales de la zona, como en las de Valdemorillo, Cadalso de los Vidrios o Robledo de Chavela, entre otras, y está en relación con modelos abulenses y toledanos. Se utilizaron dos tipos diferentes de bóvedas nervadas: la capilla mayor se cubre con bóveda de crucería que descansa sobre pilastras de sección circular, tipo de bóveda característica de la segunda mitad del siglo XIV, y la nave con bóveda de nervios muy finos sin cruceros y con terceletes en los extremos que, según Morena Bartolomé, es un tipo de bóveda que se utilizó a finales del siglo XV.

A la Iglesia se accede a través de dos portadas enfrentadas, situadas entre contrafuertes en el segundo tramo de la nave. Ambas siguen el modelo que introdujo en Castilla el arquitecto Juan Guas, quien trabajó para la Casa de los Mendoza. Se trata de portadas que recurren a la superposición de arcos de diferente traza. De nuevo, Morena Bartolomé considera que hay semejanzas con la portada de la Iglesia Parroquial de Cadalso de los Vidrios: ambas tienen arco cobijo, semiapuntado en la del lado sur y rebajado en la del norte. En el lado sur el vano de acceso es un arco conopial, mientras que en el lado norte es un arco carpanel, y ambas portadas están decoradas con el motivo de bolas propio del gótico isabelino. Estas características nos permiten situarlas cronológicamente en el último tercio del siglo XV.



* (Declarada Bien de Interés Cultural. O. 30-12-1983)



Una segunda etapa constructiva correspondería a las obras que se realizaron en el siglo XVI. Hacia 1530 se construye el coro, que se encuentra a los pies del templo en alto y está sostenido por tres arcos rebajados. Las bóvedas del sotocoro y las del arranque de la escalera son de nervios, aún de estilo gótico, mientras que una profusa decoración realizada en yeserías, con motivos ya de gusto renacentista como grutescos, amorfos, veneras, etc., ornamenta todo su frente.



Desgraciadamente, se perdió el retablo de Juan de Borgoña que adornaba la capilla mayor, y en su lugar se colocó, en 1706, uno barroco realizado por el ensamblador de Toledo José Machín y por el escultor Pablo González Velázquez. Dicho retablo está relacionado con el estilo de Churriguera, es





de los llamados de «camarín» y para su colocación se abrió un transparente con ventana barroca fechado en 1737.

A los pies de la Iglesia se levanta la gran torre, que vino hacer compañía a otra más sencilla realizada en la etapa anterior. La nueva se inició en 1544 y es una de las más bellas de la región. Está construida en sillería, es de planta cuadrada con tres cuerpos y chapitel, y sus proporciones no son demasiado esbeltas y le dan aspecto de solidez. Las trazas se deben a Juan Campero el Joven, quien trabajó en el primer cuerpo junto con Ochoa de Muniátegui. En una segunda etapa trabajó Hernán González de Lara, quien se encargó de las obras hasta 1562, momento en que comienza la colaboración de Pedro de Tolosa, que por entonces se encontraba también trabajando en las obras del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y fue quien levantó el segundo cuerpo y probablemente realizó el diseño del chapitel. En 1653 se finalizaba la construcción de la torre.

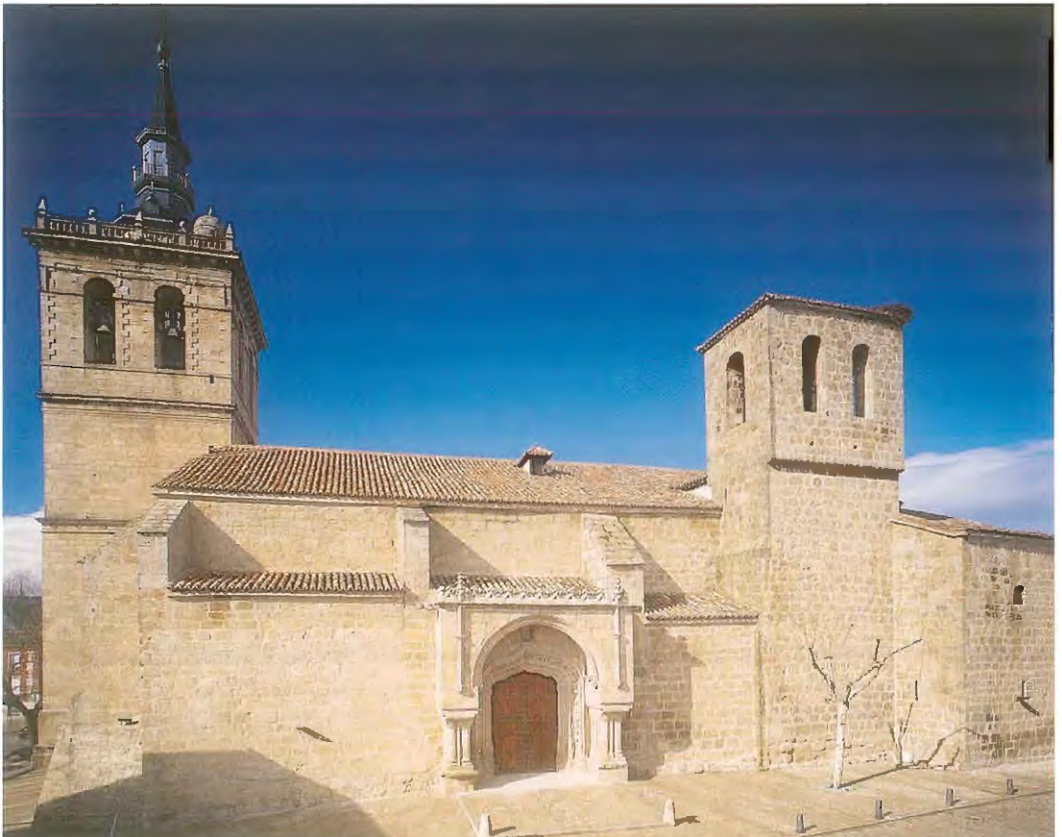
Una iglesia entre dos épocas

LA TRANSICIÓN DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO

Sin pruebas documentales, puede situarse el inicio de la construcción del templo en el último tercio del Cuatrocientos. Algunos autores vinculan su construcción al condestable y valido de Juan II, Don Álvaro de Luna, señor de la comarca y poseedor de un palacio en Villa del Prado del que aún se conserva un arco. Decapitado en 1453 –año de la caída de Constantinopla y del comienzo de la Edad Moderna– sus propiedades pasan a su hija María, casada con un miembro de la familia Hurtado de Mendoza, y sus dominios recaen finalmente en el nieto Diego Hurtado de Mendoza y Luna, vinculándose así el territorio a la poderosa Casa del Infantado hasta el siglo XIX.

El gótico, estilo propio de las últimas centurias del medievo, sigue imperando en España a finales del siglo XV y a principios del XVI, muy especialmente en las regiones más incomunicadas o distanciadas de la

La Iglesia de Villa del Prado tras la restauración



Corte y de ciudades mercantiles y universitarias. Sin embargo, en Italia, se alumbra un renacimiento precoz desde finales del Trecentos. Giotto levanta el campanile de Florencia en 1334 aún con formas ojivales, pero cuarenta años más tarde, entre 1375 y 1381, se edifica la Loggia de Lanzi frente al Palacio de la Señoría. Antes de la conquista turca de Bizancio, Brunelleschi construye en 1420 la que puede considerarse la primera obra arquitectónica del renacimiento: el pórtico del Hospital de los Inocentes. A lo largo de este siglo –Brunelleschi muere en 1446 sin haber entrado en la Edad Moderna– el maestro y sus discípulos dejan en iglesias y palacios las mejores obras del renacimiento florentino. Alberti, hasta su desaparición en 1472, será el principal exportador de la arquitectura toscana.

A iniciativa de los Reyes Católicos, Bramante levantará en 1503 el templete de San Pietro in Montorio, considerado como la primera construcción que establece el desplazamiento de la arquitectura renacentista de Florencia a Roma. En el cambio de siglo numerosos artistas flamencos, borgoñones, alemanes, franceses y más tardíamente italianos, trabajarán en la península Ibérica.

Por otra parte, durante el reinado de Fernando V de Aragón, las incursiones italianas de Gonzalo de Córdoba, que a su indiscutible capacidad militar unía una exquisita cultura, propiciarán el perfeccionamiento del arte de la cantería, con maestros indiscutibles desde finales del siglo XV y gran parte del siglo XVI. Será la etapa del estilo plateresco, cuya obra más representativa es la fachada del Hospital de la Santa Cruz en Toledo iniciada por Enrique Egas en 1504. El nieto del Rey Católico y su modernización del Estado, darán el definitivo respaldo al renacimiento español. Hasta entonces, puede decirse que se siguió construyendo en estilo gótico más o menos tardío, sin olvidar que varias catedrales, como las de Sevilla, Segovia o Salamanca, se terminaron entre el siglo XVI y siglo XVIII en estilo gótico.

La estancia de Carlos V en la Alhambra en 1526, será el origen del primer edificio renacentista de trazas verdaderamente italianas. Según proyecto de Pedro Machuca (1490-1550), educado en Roma, el Palacio de Carlos V comenzará a construirse en 1532, sin influencia alguna de la arquitectura nazarí que le rodeaba. Rodrigo Gil de Hontañón, nacido con el siglo como el Emperador e instruido por su padre Juan en las últimas etapas del gótico, construirá con desenfadada actividad, hasta su muerte en 1577, los ejemplos más representativos de la arquitectura española renacentista.



Artífices y arquitectos

LA HISTORIA ESCRITA EN «LOS LIBROS DE FÁBRICA»

La Iglesia comienza a construirse llegada la Edad Moderna. Exceptuando las portadas de las fachadas saliente y poniente, que denotan que el gótico toca a su fin, su fábrica tiene aún un aire medieval. La torre antigua, de empaque defensivo y abrigo de banderías, sólo es sesenta o setenta años más antigua que la nueva. ¿Qué ha ocurrido para que en tan pocos años sus diferencias sean tan notables? El estilo ya no evolucionaba, había llegado el renacimiento.

Dentro de las novedades introducidas por la nueva administración carolina, estaban los archivos parroquiales, que reseñaban en los llamados «libros de fábrica» todos los avatares constructivos por los que pasaban los templos. El conservado en la parroquia desde 1525 es la fuente fundamental para conocer la historia de la Iglesia de Villa del Prado.

SIGLO XVI

En el año 1536 encontramos un inventario concienzudo e interesantísimo de objetos y mobiliario litúrgico, y referencias al desaparecido retablo de Juan de Borgoña. En 1538 aparece, en el primer libro de fábrica, el nombre de Hernán González como responsable del volumen de la sacristía *que se hace en la iglesia desta villa* y que será terminada en 1541.

HERNÁN GONZÁLEZ DE LARA

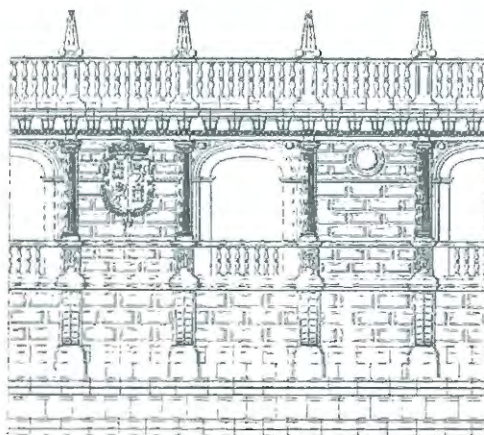
Es una figura preclara de la llamada escuela toledana del Renacimiento, junto a Alonso de Covarrubias y Francisco de Villalpando, el traductor de Serlio. Consta como maestro y contratista de las obras del Hospital Tavera entre 1549 y 1555 y de la portada del Palacio Arzobispal, y como ayudante de Covarrubias en las obras del Alcázar de Toledo hacia 1540. En 1564, el maestro de cantería Juan de Mijares, se obliga a hacer la Iglesia de Villarejo de Montalbán según la traza y condiciones de Hernán González de Lara.

Mijares ya fue designado como su aparejador de cantería en el Hospital de Afuera. Cuatro años antes de su muerte, en 1575, se comienza según sus trazas la Iglesia Parroquial de Yeles. Su prestigio es indudable, al ser convocado en 1564 por el prior de El Escorial, junto con otros maestros entre los que se encontraba Rodrigo Gil de Hontañón, para opinar sobre los dibujos de Juan Bautista de Toledo. En 1556, por jubilación de Covarrubias, fue nombrado maestro mayor de la Catedral de Toledo.

Alzado de la portada del Alcázar. Grabado de la colección Monumentos Arquitectónicos de España realizada por el Ministerio de Fomento 1879



Cuerpo superior de la fachada del Alcázar. Grabado de la colección Monumentos Arquitectónicos de España realizada por el Ministerio de Fomento 1879



En los «libros de fábrica» aparece algo más tarde, en 1545, el maestro de cantería Martín Ochoa de Muniátegui, comenzando la obra de la torre que se hace en esta iglesia... Se le menciona en los años siguientes, 1547, 1548 y 1554, como maestro de la obra de la torre. En 1556 Juan Ochoa y en 1557 Hernando de Gabica, figuran como aparejadores de la obra de la torre en nombre de Ochoa de Muniátegui. Vuelven a aparecer pagos a Hernando de Gabica en 1559. No resulta muy clara la continuidad de Hernán González de Lara en las obras: como en otros casos, fue el autor de las trazas, responsabilizándose Ochoa de la construcción.

Un nuevo personaje surge en escena. En carta de obligación de 24 de mayo de 1562, aparece Pedro de Tolosa como principal cumplidor, comprometiéndose a continuar la obra de la torre conforme a la traza y condiciones que Ochoa de Muniátegui y Hernán González de Lara concedieron y otorgaron cuando se encargaron de hacer dicha torre, *la cual torre acabaremos de hacer hasta dejarla en perfección conforme a las dichas condiciones y a la obligación que los dichos Ochoa de Muniátegui y Hernán González de Lara tienen hecha a la dicha iglesia del señor Santiago de esta villa...*

Se desconoce la fase en que se encontraban las obras a la llegada de Pedro de Tolosa. Desde 1545 a 1562, habían pasado diecisiete años, tiempo más que suficiente para haberlas terminado. Debieron existir largos periodos de inactividad y unos presupuestos muy exiguos, habida cuenta de que se seguían acometiendo las yeserías y las escaleras de la tribuna a cargo del maestro yesero Juan de Medina y del cantero Juan de Aguirre, en 1557, y asumiendo incontables gastos de bordadores, entalladores, campaneros, carpinteros, plateros, pintores, etc. Si bien existían unas trazas de Hernán González, Tolosa debió asumir el volumen más importante de la construcción con una interpretación personal de la documentación de que disponía, a la vista de las obras en las que participó.



El Escorial en construcción en 1576. Fragmento del dibujo atribuido a Fabrizio Castello o a Rodrigo de Holanda. Col. Lord Salisbury, Hartfield House

PEDRO DE TOLOSA

De origen vizcaino, figura como vecino de San Martín de Valdeiglesias. Su primera referencia profesional es la Iglesia del Convento de Guisando. Tiene una participación activa en el Monasterio de El Escorial desde 1563 como aparejador de cantería, a las órdenes de Juan Bautista de Toledo, junto a Lucas de Escalante, casado con su hermana Catalina. La relación con Toledo fue bastante tormentosa y a su muerte, en 1567, mantuvieron ambos la dirección constructiva de las obras hasta el nombramiento de Juan de Herrera como arquitecto. Permanece en El Escorial hasta 1576, año en que, posiblemente debido a la reorganización de los trabajos impuestos por Herrera para aumentar la productividad, pasa a Uclés como maestro de obras del convento. Muere en 1583, dejando escuela en su propia familia. Dos hijos, Alonso y Juan, continuarán en el oficio. El primero, como maestro de cantería, trabajó en El Escorial, hizo la traza de la fachada de la Iglesia de Santiago en Medina de Rioseco y una serie de trazas para torres. Su segundo hijo, jesuita, construyó el Hospital de Medina del Campo y participó en la construcción del Convento de Monforte de Lemos.

La torre aún no estaba terminada y aparece en el libro de fábrica Lorenzo Martín como aparejador. En 1597, con motivo de la visita de un representante del Arzobispado de Toledo, figuran unos interesantes datos:

QUE NO SE HAGAN LOS AMBONES EN LA TORRE.— Ytem, visitando la torre de la dicha yglesia halló que en lo último della van fundando tres cimborios macizos a la forma es sta el que remata el caracol de la escalera y sta obra parece impertinente y que se carga más la dicha torre y serán de mucha costa y de ningún provecho. Por tanto mandó que los cimborios comencados, pues es poca la obra que sta hecha, se quiten y

deshagan, no haziendo perjuycio a la torre a costa del maestro que ha hecho la dicha torre por averlos hecho sin orden y sin licencia y por las racones y en lugar desto aviendo acabado de rebocar de cal la torre, se levante un capitel de hoja de lata para ornato de la torre y perpetuidad della, sacando licencia del Consejo de Su Alteca.

Es decir, se ordena la construcción de un chapitel, hasta entonces inexistente y no contemplado en las trazas de Hernán González y Pedro de Tolosa. De los tres cimborios comenzados, todavía permanecen las bases ...sobre la torre vieja en questá el reloj y visto que la dicha torre haze fealdad en la yglesia y estorva la vista de la torre nueva y principal... Ya entonces, y sin espadaña, no agradaba la torre gótica.

SIGLO XVII

En 1622 el chapitel aún no se había concluido, según se desprende de un documento de pago a cuenta de la hechura del capitel. Vuelve a hablarse, en 1688, de una cantidad pagada a Gregorio Gómez, maestro de obras, vecino de la ciudad de Toledo, del precio y coste del chapitel que se hizo de la torre de esta parroquial. Este último dato debe referirse a un documento de mediados del siglo, momento en el que debieron concluir las obras principales.

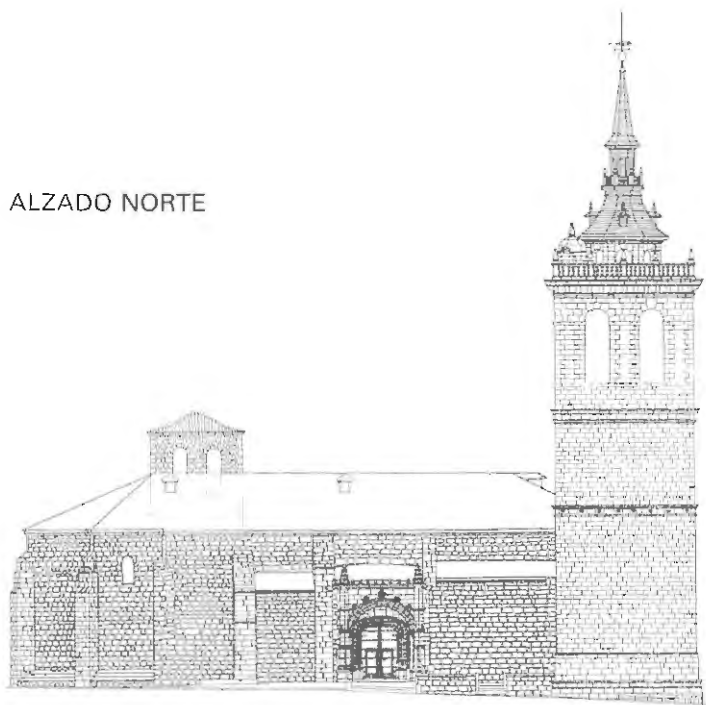
SIGLO XVIII

A partir de entonces todo es vestir y dotar interiormente el templo, planteándose en 1706 el *hacer un retablo para el altar mayor de esta iglesia, por estar muy indecente y amenazando ruina el que tenían...*, es decir el de Juan de Flandes, siendo encargado al maestro arquitecto de la ciudad de Toledo, José Machín. En 1750, *con motivo que el órgano estaba muy viejo...*, se encarga el órgano actual al maestro organero Francisco Díez.

Pocos años después debe producirse el tapado de los frescos que aún aparecían visibles, manteniéndose desde entonces la Iglesia sin alteraciones importantes hasta nuestros días pero sufriendo, durante los dos últimos siglos, las convulsiones históricas que produjeron pérdidas irreparables en el patrimonio.



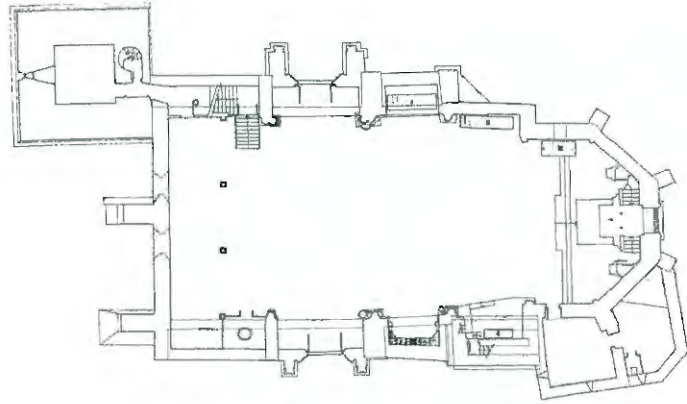
ALZADO NORTE



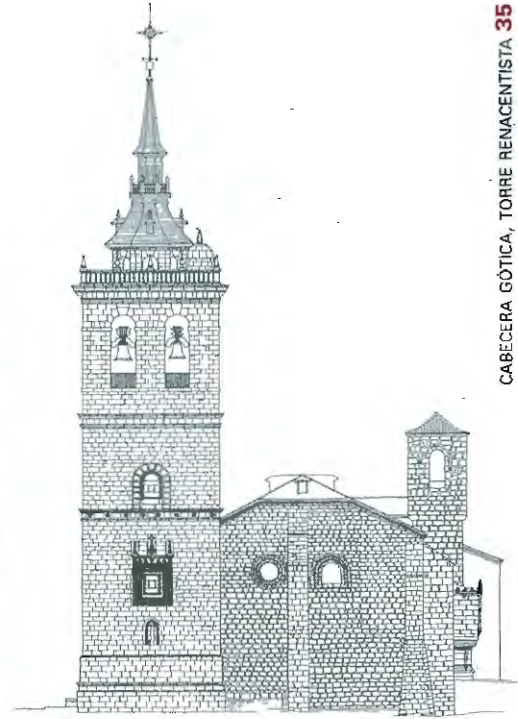
ALZADO MEDIODÍA



Planos de plantas y
alzados del proyecto de
restauración.
Carlos de Riaño,
arquitecto

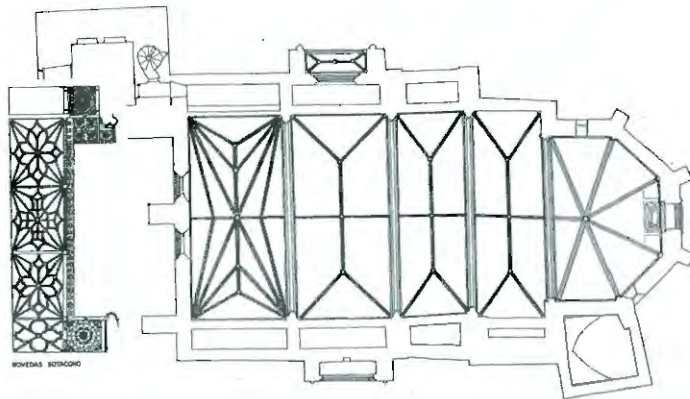


PLANTA GENERAL



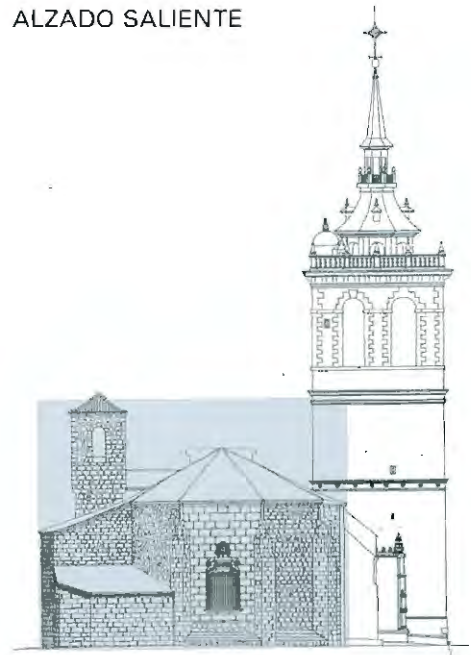
ALZADO PONIENTE

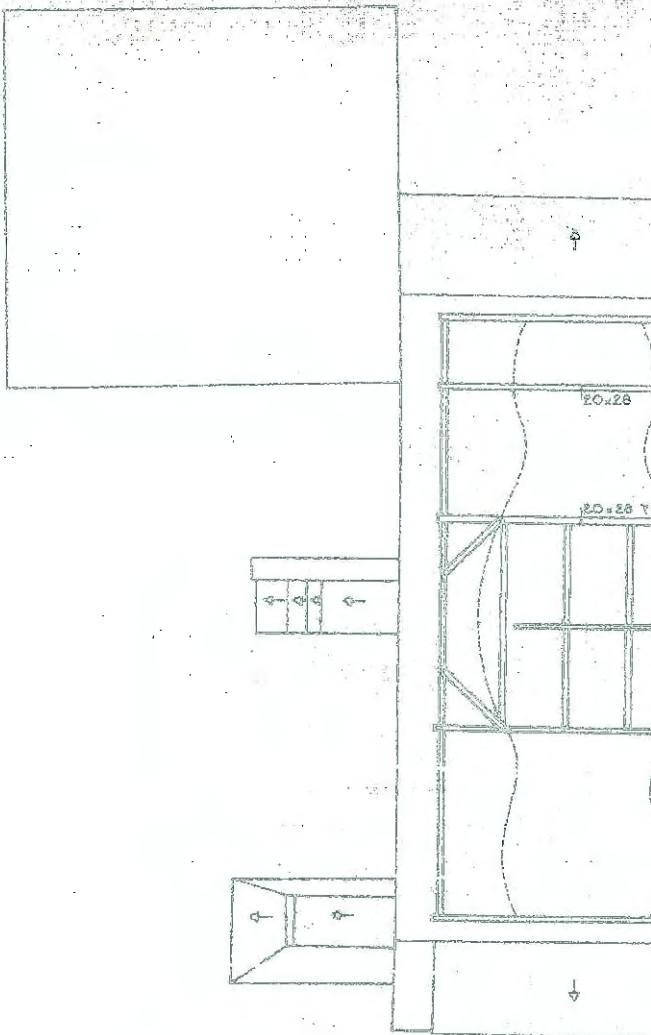
PLANTA DE BÓVEDAS



0 5 10 15 20 25 30

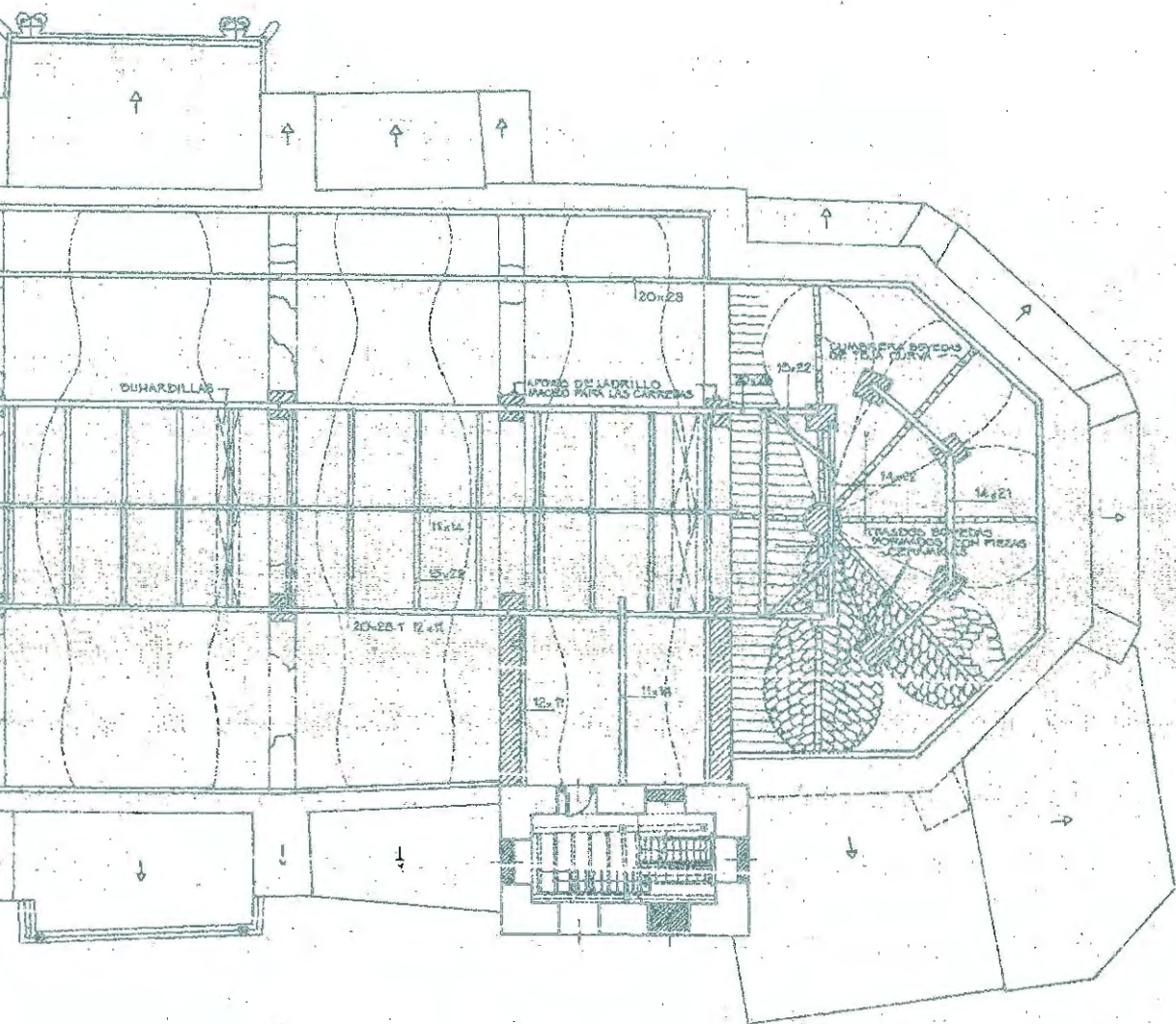
ALZADO SALIENTE





refuerzos, consolidaciones y recalces

Un proceso completo de restauración



Un proceso completo de restauración de la iglesia

UNA OBRA POR FASES

La imposibilidad de contar con una dotación presupuestaria amplia que permitiera la completa restauración del templo, obligó a establecer tres fases de actuación.

En noviembre de 1988 se redactó un informe solicitando una investigación previa de patologías para fijar un calendario de actuaciones y los objetivos del proyecto, siempre pensando en un largo plazo.

La consecuencia fue la definición de tres bloques de intervención que no se condicionaran entre sí, comenzando por el que parecía más prioritario y resoluble con la cantidad disponible en la inmediata anualidad.

Asegurar los cimientos

RECALCE DE CIMENTACIONES

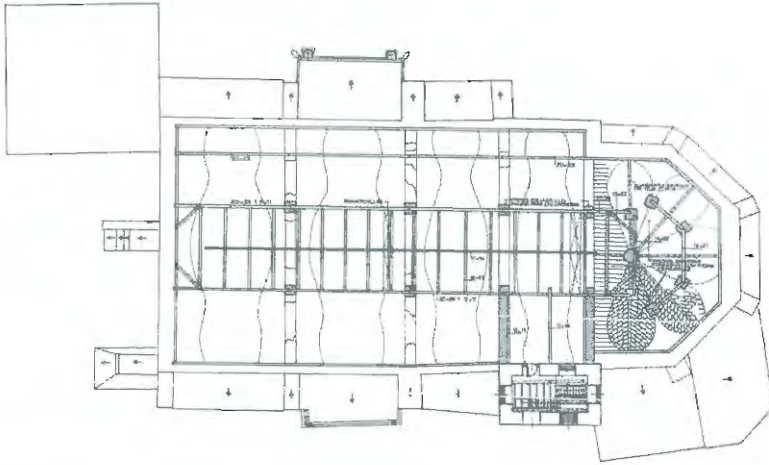
La primera actuación fue la demolición de dos contrafuertes de hormigón en las fachadas mediodía y poniente, colocados en los primeros años de la Segunda República para garantizar la estabilidad de esos paños surcados por grietas preocupantes. Mediante cuatro catas se comprobó que la penetración de los refuerzos en el terreno era muy superficial, de 20 a 40 centímetros, estando sometidos a variaciones periódicas de las tierras, tanto por su grado de humedad como debido a otro tipo de acciones provocadas por la erosión.

LA INTERVENCIÓN EN MUROS Y CIMENTACIONES

Se precisaron dos tipos de reparación: la primera consistió en el sellado de grietas en los muros y la segunda en reforzar la cimentación de las dos fachadas sobre tierras más profundas y menos propensas a erosiones. Para ello, se utilizaron morteros fluidos de resinas, consiguiendo el relleno de huecos y la unión de mampuestos y sillares. El recalce se realizó por puntos mediante cimentaciones de hormigón armado, con una exquisita precaución por la existencia próxima de bodegas en el subsuelo. Una vez completada la operación, se comenzó la demolición a mano, en ningún caso con compresor para no transmitir vibraciones al monumento que hubieran sido origen de nuevas fisuras.

Las fachadas aparecieron liberadas pero con la huella marcada del apósito que mantuvieron durante seis décadas. Fases posteriores se encargarían de este asunto.





Asegurar las cubiertas

RESTAURACIÓN DE LAS CUBIERTAS Y LOS MUROS EXTERIORES

LAS CUBIERTAS DE LA NAVE PRINCIPAL Y EL ÁBSIDE

La cubierta a dos aguas está formada por pares unidos mediante puentes, debajo de los cuales existen vigas tirantes que se encastran en vigas correas que, a su vez, se apoyan en pilares enanos de fábrica de ladrillo asentados sobre las bóvedas de la nave. A lo largo de la nave discurren otras dos correas que disminuyen la luz de los pares.

El ábside que circunda el altar mayor estaba cubierto a tres aguas mediante cuatro limatesas, con una estructura de madera desigual apoyada sobre dados y cilindro central de ladrillo que, sumados a ingentes cantidades de palomina, ocultaban unas interesantes bóvedas rematadas en piezas escamadas de cerámica que probablemente constituían la primitiva cubierta de la Iglesia. Se descubrieron importantes entradas de agua que se traspasaban a los techos y a los paramentos del interior.

HONGOS E INSECTOS

*Era notoria la presencia del hongo *Mailins lacrymans* y se detectó un ataque generalizado del insecto xilófago *Hylotrupes bajulus*, produciendo la quebradura de algunas piezas, a lo que había que añadir el dimensionamiento reducido de los elementos estructurales. Introducido el conjunto en un programa de ordenador se encontraron la mayor parte de las piezas fuera de los límites admisibles para unas cargas normales.*



LA INTERVENCIÓN EN LAS CUBIERTAS DE LA NAVE

Los trabajos comenzarán con el desmontado de toda la teja y acopio para su reutilización, y del entablado o ripia de los faldones, creando un entoldado sobre el andamiaje exterior que permitiera trabajar en cualquier circunstancia atmosférica e impidiera penetraciones masivas de agua. Fue necesario realizar un dado de hormigón en todo el perímetro, atando los muros en su extremo superior, que sirviera de apoyo a una nueva cubierta en el ábside.

La madera, toda de pino del país, fue tratada con inyecciones de un producto antixilófago, separadas 30 centímetros, que actuaban por inhalación, ingestión y contacto, procediendo finalmente a una pulverización con un producto similar sobre toda la superficie de la madera. Las piezas más deterioradas fueron reconstruidas en sus extremos con resinas de poliéster y se hicieron rígidas mediante unas varillas de fibra de vidrio que las atraviesan. Un cierto número de elementos fueron desechados, reponiéndose con madera idéntica.

ESCAMAS DE "DRAGÓN"

La intervención más radical se dio en la cubrición del presbiterio para rescatar las bóvedas con piezas cerámicas, como si de "escamas de dragón" se tratara. Se pretendía una diafanidad que permitiera la clara visión de lo que fue la cubierta primitiva. Para ello, se proyectó una estructura mixta de metal y madera que, apoyándose en el borde perimetral y poligonal del muro, fuera en disposición radial a encontrarse en la cumbrera. Para hacer visitable el interior se diseñaron un conjunto de pasarelas formadas por piezas de acero con tratamiento oxidante y tablonos de madera de pino. La iluminación de los detalles característicos más notables y el recubrimiento de las cubiertas exteriores con aislamiento (placas Onduline) y la teja antigua, completaron la obra de este sector.



Las bóvedas "escamadas" del presbiterio antes y después de la intervención

LA TORRE DE LA ESPADAÑA

Se trataba de una de las piezas más afectadas, con grietas en toda su altura y la espadaña añadida a finales del siglo XVIII, que había perdido todo su revoco dejando el ladrillo al descubierto muy disgregado.

La estructura de madera estaba totalmente atacada por hongos y xilófagos, los huecos de campanas estaban cegados con fábrica de ladrillo y se habían producido desplazamientos en el dovelaje de los arcos.



La torre de la espadaña antes de la intervención

LA INTERVENCIÓN EN LA TORRE DE LA ESPADAÑA

La torre precisaba de un atado inmediato en cabeza, resuelto con una losa vista de hormigón con fijaciones en cola de milano a los muros. Previamente, se demolió un informe entramado de madera que sostuvo un mecanismo de relojería, dejando libre el cuerpo de campanas. Se abrieron los huecos y la luz volvió a entrar después de doscientos años.

Los muros exteriores fueron sometidos a una limpieza general mediante cepillado y agua a presión, reponiéndose algunos sillares desaparecidos con granito procedente de Cadalso de los Vidrios, igual al existente.



CIGÜEÑAS TENACES

La espadaña, coronada por un nido de cigüeña, debería esperar a una siguiente fase para ser demolida. Aprovechando los meses de migración, el nido fue trasladado a la cumbre de la nave, y fue entonces cuando se produjo el derribo del añadido, recuperando la torre su aspecto defensivo y atalayero. La pareja de cigüeñas retornó y no pareció gustarle mucho el traslado a seis metros escasos; pacientemente, palito a palito, fueron reconstruyendo su nido donde estuvo, dándonos a todos una lección de tenacidad y apego a las raíces.

LA TORRE DE TOLOSA: EL RAYO Y EL SUICIDA

Sin duda se trata de la pieza más importante, con una calidad constructiva extraordinaria. El origen de sus males estaba en un rayo caído hace unos doscientos años y a la ausencia de baberos para preservar salientes e impostas de las lluvias.

Parece ser que el fenómeno eléctrico tuvo lugar cuando se procedía a dar sepultura a los restos de un suicida dentro de la Iglesia y, por tanto, en lugar sagrado, algo no permitido por entonces. Que el lector saque las consecuencias que considere oportunas. A continuación se produjo un incendio del que aún quedan huellas palpables en las salas de la torres y un cierto movimiento en las fachadas.

En su momento fue sujeta en su tercio superior con piezas de hierro forjado, actuación imprescindible por la función que realiza, hoy con plena vigencia y que, por supuesto, se ha mantenido con un adecuado saneado y pintado. Los dos huecos a poniente que iluminan las salas principales, en un caso contaba con una carpintería inadecuada y de nueva factura y en el otro mantenía la ventana antigua en muy mal estado. Esta última fue restaurada y la primera sustituida por la que tuvo en origen, milagrosamente descubierta en un almacén y que, una vez recompuesta, luce con toda la dignidad en el hueco principal.



LA INTERVENCIÓN EN LA TORRE DE TOLOSA

Las fábricas exteriores fueron sometidas a un proceso de limpieza general mediante cepillado y agua a media presión, haciendo desaparecer mohos y líquenes y arrancando hierbas en las juntas. Las roturas en impostas y aleros fueron tratadas con morteros epoxi, de manera que pudieran asentar correctamente los baberos de plomo colocados en todos los salientes. En algún punto fue necesario reponer alguna pieza completa desaparecida, con el mismo granito de Cadalso.

El chapitel requirió de la limpieza interna de su armadura de madera, sin sustitución de escuadrías, y de un tratamiento preventivo antixilófagos. A su precisa y preciosa ejecución se añadía un estado muy saludable. El revestimiento de plomo y las reposiciones de piezas de pizarra en faldones, aleros y beatas, junto con la consolidación de la inestable balaustrada de granito y la ejecución de un nuevo solado de la terraza en losa de piedra y canto rodado, completaron la actuación en este nivel.

LA IGLESIA POR FUERA

Las fachadas sur y este presentaban aún las huellas de los contrafuertes demolidos, con restauraciones inacabadas de los paramentos en donde permanecían zonas desentonadas y con rellenos de ladrillo en huecos de sillares desaparecidos. Las bases de los muros tenían humedades por capilaridad, con efecto inmediato en las zonas interiores y de especial intensidad en la orientación norte, en donde las huellas del agua eran visibles en toda la altura debido al mal estado de aleros y cubierta. Se habían sustituido abundantes sillares por ladrillos y rellenos de mortero, y se habían realizado refuerzos de hormigón entre los contrafuertes hasta un metro de altura.

La fachada a saliente, ocupada por el ábside, presentaba un paño de revoco de sillería fingida, muy dañada y desentonada con el resto. En general, los muros estaban realizados con inferior calidad a los restantes, con gran abundancia de sillarejos. Unas burdas aperturas de huecos y un volumen añadido a la sacristía estaban resueltos con una tosquedad total. Al norte y mediodía se sitúan sendos pórticos, con arco conopial mixtilíneo y carpanel respectivamente, y gran profusión de labra en columnas, pináculos y gárgolas. Sucesivas intervenciones habían elevado y sobrecargado sus cubiertas, envolviendo a la crestería de remate que pasaba muy desapercibida. Las puertas originales eran recuperables ya que estaban protegidas por múltiples capas de pintura. Todo el perímetro de la cornisa aparecía con remiendos en la moldura de remate en pecho de paloma.



Los óculos del muro oeste antes de la intervención



El muro de mediodía de la iglesia antes de la intervención





Los óculos del muro oeste después de la intervención

LA INTERVENCIÓN EN EL EXTERIOR DE LA IGLESIA

El proceso que se siguió fue muy parecido al descrito para las dos torres, con limpieza y lavado general, restauración de bordes de alero y reposiciones de molduras, sustitución de ladrillos y morteros por sillares de granito, demoliciones de añadidos en hormigón y llagueado general con mortero bastardo entonado.

Los pórticos experimentaron un cambio radical al suprimirse los rellenos de cubierta y aparecer las cresterías completas. Las puertas se decaparon con sus correspondientes herrajes de origen, terminándose en un acabado a base de ceras.



Desde el exterior al interior

CONSERVACIÓN Y REPARACIÓN DEL INTERIOR DE LA IGLESIA

El interior la iglesia presentaba un aspecto desolador y no se habían producido desde hacía muchos años labores de mantenimiento. Existía una total anarquía en los acabados de bóvedas, paramentos, mobiliario litúrgico y disposición de retablos. Una vez remediados los males, que casi en su totalidad procedían de entradas de agua por la cubierta, se daba un planteamiento muy claro de intervención.

TECHOS Y PAREDES

Fue necesario montar en obra un andamiaje para analizar las características constructivas de arcos, nervios y plementería, y realizar una inspección pormenorizada que detectara las posibles pinturas murales existentes.

Se apreciaron grandes manchas de humedad, grietas y reconstrucciones de nervaduras en ladrillo. Todo estaba recubierto con capas de yeso, siendo difícil apreciar su composición. Bajo la primera capa, desprendida en varias zonas, aparecían restos de pinturas murales.

Similar estado presentaban las paredes, afectadas por las mismas humedades de cubierta y otras procedentes de los muros exteriores. En ellas se localizaron recubrimientos en varias capas, volviéndose a apreciar huellas de pinturas murales con mayor incidencia en el sotocoro.



La sospecha de que todo ello se encontrara profusamente decorado no sólo se basaba en los restos puntuales que iban apareciendo al desprenderse capas de revestimiento. Había pinturas visibles detrás del retablo mayor, con imágenes del Paraíso Terrenal y de Adán y Eva, de factura muy primitiva.

Animados por los resultados que se iban obteniendo, se proyectó la realización de una campaña de calas en paredes y techos, llevada a cabo por restauradores especializados. El informe final elaborado confirmó la existencia de decoraciones recuperables de diversas épocas. Se contrató entonces a un equipo de expertos para su total descubrimiento; este equipo extendería este trabajo de prospección al conjunto de las yeserías existentes en las bóvedas y en el frente del sotocoro, baptisterio y acceso al coro.

Simultaneando con la labor de los restauradores, se fueron fijando numerosas piezas de granito que formaban las nervaduras, desprendidas de la plemenería, mediante barras roscadas de acero inoxidable sujetas al intradós.

Al resurgir de evangelistas, ángeles, dragones y paisajes bíblicos, se iban uniendo recercados ocultos de huecos en sillería, dovelajes de arcos y labra repetida de perlonas en las guarniciones de los óculos del coro, idéntica a la del exterior.



PUERTAS DE AUTOR

Las puertas tenían sendas cancelas de cuarterones de madera en muy buen estado de mediados del Dieciocho, obra de Isidro y José de Bacas, con herrajes muy trabajados de la misma época y, de nuevo, motivos de veneras y cruces santiaguistas, de la mano de Manuel Bravo. Sólo fue necesaria una profunda limpieza y el encerado posterior.

Sobre la puerta norte existe una armadura de lacería mudéjar que, restaurada, dejó al descubierto diferentes símbolos iconográficos: rueda, llaves, media luna, venera, caballero, un yelmo..., todo del siglo XVI.

MÚSICA CELESTIAL

Llamativo resultaba por su lamentable estado e inadecuada ubicación, el magnífico órgano dieciochesco repintado sobre el ornamento original y tapando parcialmente los huecos de la fachada de poniente.

Restaurado, recuperada su pátina original, talla y dorados y desplazado al eje del templo, libera los óculos labrados. Elemento antes muy desapercibido, hoy es pieza fundamental de la composición interior. Lleva la siguiente inscripción:

Se hizo este órgano siendo cura el Sr. D. Juan Antonio de Molina y Santa María y Maiordomo el Dr. D. Cristóbal Sánchez Usero, presbítero, año de 1755.

El órgano es obra de Francisco Antonio Díaz, maestro organero de Toledo, y el dorado de Thomas Rodríguez, maestro dorador.

Los recintos tabicados situados a ambos lados bajo los arcos y utilizados como trasteros, fueron incorporados al espacio general del coro.



UNA TORRE PARA UN MUSEO

Aún permanecían las huellas del incendio originado por un rayo en el cuerpo de campanas y en la sala inmediata inferior. La suciedad era patente y la sillería estaba rejuntada de forma inadecuada. Su estado era bastante sano, gracias a la calidad constructiva ya mencionada, y lo que verdaderamente precisaba era una labor de adecuación interior que valorara la calidad artística de estos espacios. Las bóvedas y muros se limpiaron con chorro de arena de sílice, poniendo especial cuidado en rosetones, ménsulas labradas y hornacinas. Los pavimentos de los distintos niveles en madera y canto rodado se restauraron con algunas reposiciones.





Todas las plantas de la torre quedaron preparadas para realizar la instalación de un pequeño museo parroquial, como posteriormente, al finalizar los trabajos de restauración, se ha llevado a cabo.

CARPINTERÍAS

Exceptuando las puertas de los atrios, y alguna otra de destacada carpintería y cerrajería, el resto de hojas en pasos y ventanas eran nuevas e impropias del lugar. Las primeras debían recuperarse y prescindir del resto. Se diseñaron nuevas carpinterías y herrajes para puertas y ventanas, con importantes secciones y simplicidad formal, en madera de pino del lugar, de manera que se integraron perfectamente en el conjunto.

LUZ PARA LA IGLESIA

La instalación eléctrica era hablar de cables sueltos por todas partes, catenarias verbeneras e incumplimiento de normativas, con riesgo cierto de cortocircuitos y estando siempre la nave en penumbra. Renovada toda la instalación, se optó en la nave por una iluminación con proyectores de pequeño tamaño colocados en el arranque de las bóvedas, que proporcionarían una clara visión de nervaduras y plementerías y que, por reflexión, dotarían de un nivel lumínico suficiente en la cota de suelo. Asunto siempre difícil por el excesivo diseño y tamaño, del que pecan todos los fabricantes, se acudió a los elementos más atemporales y neutros posibles. Para destacar el altar mayor, los retablos y el mobiliario litúrgico, se tomó un camino parecido, utilizando proyectores de haz más concentrado.

No se consideró una iluminación exterior de tipo monumental. Se pretendió que el edificio tuviera luz propia y que la torre actuara como faro destacado y visible a larga distancia en la llanura.

LOS RETABLOS

El templo contaba con un excesivo número de retablos dispuestos de manera anárquica, precisando en algunos casos de alteraciones y postizos en la propia fábrica de la nave para su abrigo. El estado general era aceptable, necesitando una limpieza general y un tratamiento curativo o preventivo antixilófago. Para un mayor realce se propuso una nueva disposición de todos ellos y uno sobrante se trasladó a la Ermita de La Poveda.

Francesada, desamortización y guerras civiles vaciaron muchas hornacinas de sus imágenes originales, siendo sustituidas por figuras de escaso interés que minusvaloraban la verdadera riqueza del conjunto arquitectónico. De acuerdo con las autoridades eclesiásticas, se prescindió de las más inadecuadas.

RETABLO MAYOR

El retablo mayor, dedicado a Santiago y con trespartito, es de madera dorada con dos cuerpos sobre banco, en el que se abren dos puertas laterales de cuarterones tallados. El cuerpo inferior es de tres calles, con la central ocupada por el tabernáculo y dos imágenes en las dos restantes, de San Antonio de Padua con el Niño y San Diego de Alcalá. En el cuerpo superior destaca el Santiago Matamoros, flanqueado por dos arcángeles de gran tamaño, todo policromado. Netamente barroco, de hacia 1706, figura como autor José Machín, maestro arquitecto de la ciudad de Toledo. Sabemos de un retablo anterior, con pinturas de Juan de Flandes, desaparecido o desmembrado, que a su vez cubrió las pinturas murales góticas y las yeserías isabelinas, hoy afortunadamente recuperadas.



RETABLOS MENORES

En las capillas laterales se mantuvieron los dos retablos de la Virgen del Carmen y de los Afligidos en sus respectivas hornacinas, ambos barrocos de principios del XVIII y de autores desconocidos.

Los dos retablos restantes se cambiaron de lado. El de la Virgen de la Candelaria, de dos cuerpos y una sola calle central, que lleva una inscripción en su base, se cambió por el más interesante por su traza arquitectónica, con la calle central ocupada por una imagen antigua de San Sebastián. La obra es claramente clasicista, de inspiración herreriana, anónima y fechada en 1629.



... E DORO ESTE RETABLO A DEV... DE RODRIGO PEREZ DE MOIA EL AÑO 1791

*Hoc etenim Corpus meum
Hic etenim Calix sanguinis meo
vix aeternita. Præsentia mysterium fidei
qui pro vobis et pro multis effundetur in
missionem peccatorum M AÑO, L. 6, 2, 9*

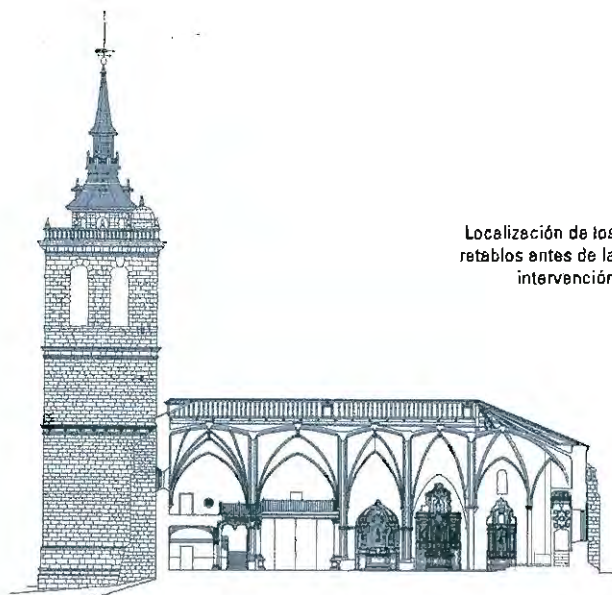
UNA SACRISTÍA BIEN AMUEBLADA

En la sacristía, cuerpo adosado al presbiterio cubierto con bóveda apuntada y obra de Hernán Gutiérrez de la segunda mitad del XVI, existe una extraordinaria cajonería de nogal con herrajes plateados, del maestro tallista de Toledo Juan Félix Rodríguez Luna, 1763.

Posee una importante colección de objetos de plata, cálices, crismas y custodias, con autorías y fechas reconocidas. Conserva dos bancos antiguos reservados a notables, que se colocaban enfrentados e inmediatos al presbiterio, con la siguiente leyenda:

*ES DE LAVYLLA SEHYZO AÑO
1737 SIENDO ALCALDE LOS
SEÑORES DYEGO CARCYA
ALEMAN Y DYEGO GARCIA DE
LA TORRE.*

Los restantes bancos que había, de muy baja calidad, fueron sustituidos por otros diseñados para la ocasión con una clara vocación de atemporalidad.

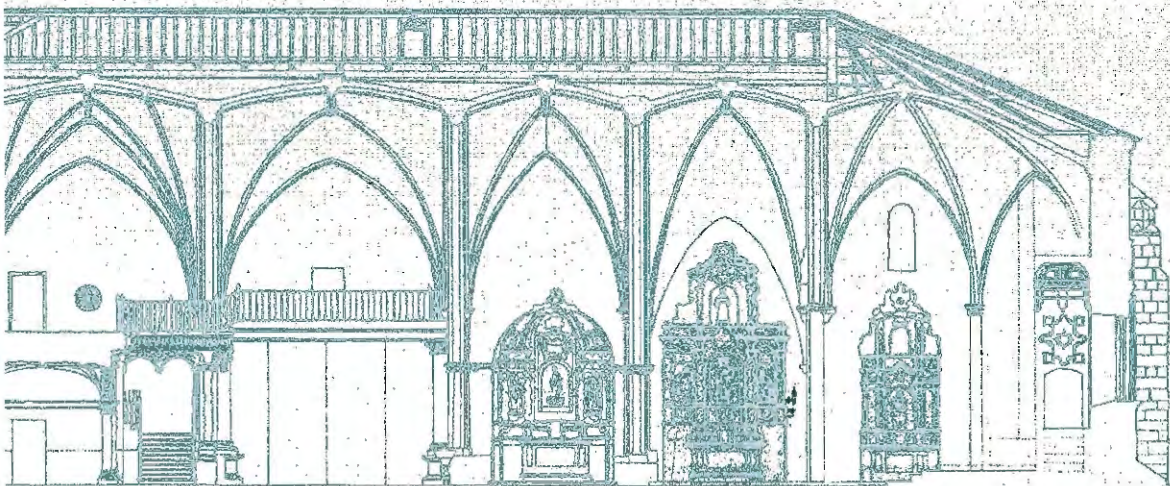


Localización de los retablos antes de la intervención



blanco sobre colores y formas

Descubrimiento de un tesoro artístico oculto



El descubrimiento de un tesoro artístico oculto

Una vez ultimados los trabajos de restauración exterior de la Iglesia de Villa del Prado, que se habían prolongado durante varios años en diferentes etapas, se procedió a abordar la restauración del interior. Estos trabajos iban a constituir, y de hecho constituyeron, la fase final de la restauración global de la Iglesia. Las intervenciones previstas comprendían todos los acabados, relativos tanto al suelo como a las paredes y techos, e incluían también la restauración y reubicación de los cuatro retablos menores de las capillas laterales.



Antes de iniciar estas intervenciones, la visión del interior del templo era casi completamente blanca. Un encañado envejecido cubría las paredes y las bóvedas prácticamente en toda su superficie, y una gruesa capa de cal se acumulaba sobre las decoraciones de yeserías que se extienden por el sotocoro y el baptisterio.

Por la realización de algunas prospecciones previas, se tenía idea de la posible existencia de algunas pinturas murales bajo la capa de cal, pero para determinar su extensión e importancia se decidió llevar a cabo un extenso programa de catas. La sorpresa llegó cuando se comprobó que,





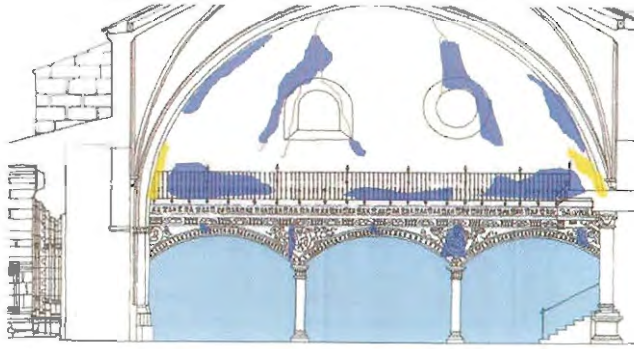
con toda probabilidad, una parte muy importante de las paredes y techos estaban decorados con pinturas murales y, además, que éstas pertenecían, a veces superpuestas, a épocas diferentes de la historia, posiblemente desde el siglo XV al XVIII.

Los muros y bóvedas, además de las capas de cal que los cubrían, habían sufrido a lo largo de la historia diferentes desperfectos. El deterioro de las pinturas murales y relieves en yeso era causado por las distintas patologías presentes en la Iglesia, debidas principalmente a cuatro factores: las humedades padecidas por el edificio, los movimientos estructurales reflejados en profundas grietas, el gusto estético, siempre cambiante, y las distintas obras de remodelación o adaptación que se produjeron a lo largo de más de cinco siglos de historia.

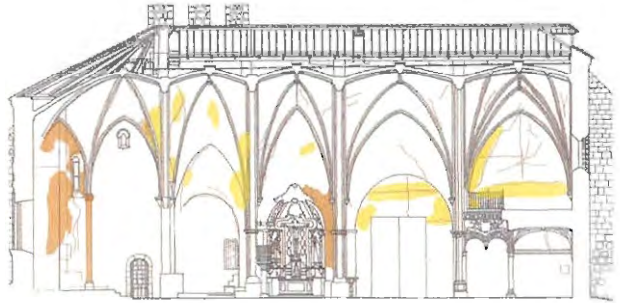
Efectivamente, la decoración mural de la totalidad de la Iglesia, que se encontraba oculta por varias capas de cal y de yeso desde 1680*, estaba

** Blanqueó la Iglesia Gregorio Salazar. Libro de Fábrica 1664-1708, Folio 23. Se tienen noticias documentales de al menos seis intervenciones de blanqueo de la Iglesia*

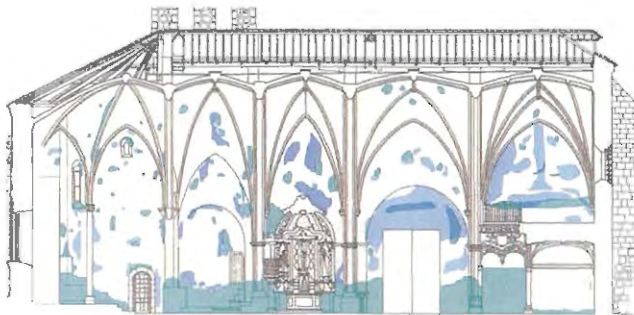




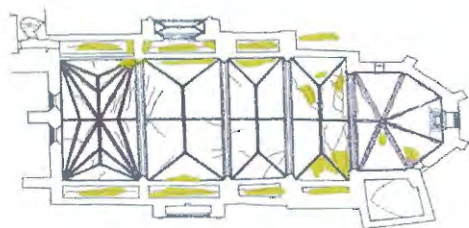
- Grietas
- Ocujeaduras
- Follas de mortero
- Siles



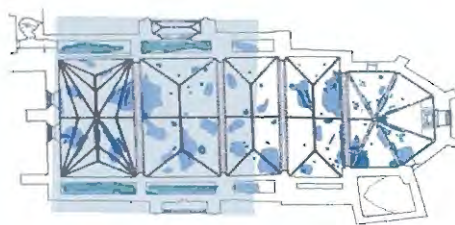
- Grietas
- Follas de mortero
- Siles
- Ocujeaduras
- Bases de capiteo del S. XIV



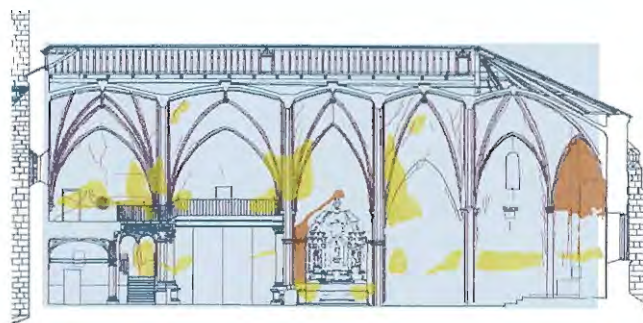
- Grietas
- Ocujeaduras
- Follas de mortero
- Bases de capiteo del S. XIV
- Siles



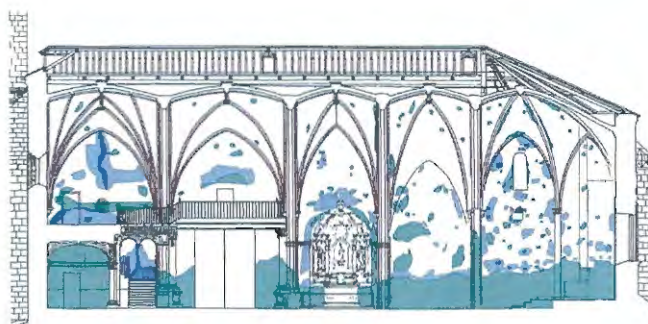
- Góticus
- Faja de moñete
- Cuadrado
- Sotil



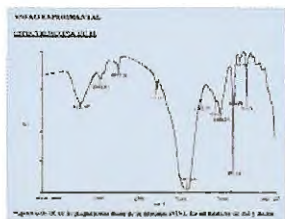
- Góticus
- Faja de moñete
- Cuadrado
- Sotil



- Góticus
- Faja de moñete
- Sotil
- Cuadrado
- Realce pintura S. XVII

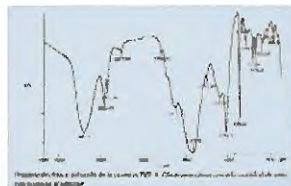
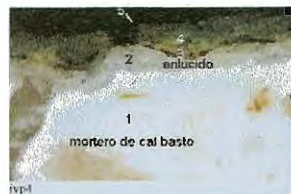


- Góticus
- Faja de moñete
- Sotil
- Cuadrado
- Realce pintura S. XVIII



CAPA Nº	COLOR	ESPESOR	PIGMENTOS	AGLUTINANTES
1	BLANCO	>700	Carbonato de calcio, cuarzo, tierras, yeso (tr.)	Cola animal
2	PARDO IRREGULAR	0-35	Tierra ocre, minio de plomo, albayale, calcita, negro carbón	aceite de linaza
3	PARDO ROSADO CLARO	35-70	Tierra ocre, albayale, calcita, minio de plomo, calcita	aceite de linaza
4	PARDO ROSADO TRANSLÚCIDO	10	Tierra ocre (tr), negro carbón (tr), yeso (tr), oxalato de calcio	¿proteína?

CAPA Nº	COLOR	ESPESOR	PIGMENTOS	AGLUTINANTES
1	BLANCO PARDO	2 mm	Carbonato de calcio, cuarzo, tierras, negro carbón, yeso (tr.)	-
2	BLANCO	35	Carbonato de calcio, cuarzo (tr.), tierras (tr.), negro carbón (tr.)	cola animal
3	GRIS PARDUZO OSCURO	5	Tierra ocre, negro carbón, calcita	cola animal
4	VERDE	35	Cardenillo, calcita, albayalde, negro carbón, tierra ocre	aceite de linaza



muy afectada por la humedad, tanto la ascendente por capilaridad desde el suelo y apreciada en todo el perímetro inferior de los muros, como por las filtraciones desde las cubiertas, reflejada en grandes goteras y manchas. Afortunadamente, unas y otras humedades ya habían sido resueltas en las restauraciones llevadas a cabo en las cubiertas y en los muros de la Iglesia, y sólo quedaban las huellas de su existencia en el pasado. La humedad siempre provoca que las sales afloren a la superficie donde se produce la evaporación y, como consecuencia, la cristalización de las mismas en los diferentes estratos de la pintura. Posteriormente, una nueva hidratación del material, ya sea por la humedad medio ambiental como por una nueva filtración, ocasiona su dilatación física y, como consecuencia, la desintegración de la superficie pictórica.

Estos procesos se habían producido en la Iglesia de Villa del Prado, cuyos muros y techos estaban revestidos tanto de yeso como de morteros de cal y arena. Cuando la base de preparación es yeso, como ocurre en las pinturas realizadas en los siglos XVII-XVIII, el proceso de hidratación se produce en la estructura del mismo (cristales de sulfato), siendo el deterioro mucho más rápido e intenso que en la cal (pinturas sobre cal y arena del siglo XVI) y provocando la pulverulencia y exfoliación en forma de escamas de la pintura.

En lo que se refiere a los desperfectos causados por los movimientos de la estructura que se habían producido, las grietas existentes estaban ya controladas y resueltas las causas que las provocaron.

Por otra parte, el edificio de la Iglesia ha sido testigo, en los cinco siglos de su existencia, de la evolución y de los cambios de la sociedad, de sus gustos y de su manera de pensar, que han quedado reflejados de manera estratigráfica en la superficie mural. De esta manera, diferentes conjuntos pictóricos, en ocasiones superpuestos, se encuentran distribuidos por todos los muros de la Iglesia. Cada uno de ellos pertenece a épocas distintas y, por lo tanto, a una manera diferente de entender la decoración interior. Gustos y maneras se acumulan en el mismo espacio y forman la memoria histórica del edificio para formar parte, a su vez, de nuestra memoria colectiva.





Los estratos subyacentes a las capas de cal y de yeso, pertenecen a conjuntos decorativos cronológicamente muy distintos, que en raras ocasiones han permanecido a la vista conjugados. El tiempo y todo tipo de inclemencias los han deteriorado, cercenando partes importantes de ellos por desprendimientos o por la erosión de la capa pictórica.

De las investigaciones llevadas a cabo se puede deducir que las pinturas murales, en general, están realizadas en técnica mixta al temple y al óleo. Las de los siglos XV y XVI están realizadas sobre mortero de cal y arena y las de los siglos XVII y XVIII sobre yeso, siendo el material de construcción la piedra en los muros y nervaduras, y ladrillo en la plementería de las bóvedas.





Por otra parte, las yeserías del siglo XV fueron realizadas según la metodología tradicional mudéjar, heredada de las maneras musulmanas. Para ello, primero se moldeaban en barro las formas básicas y, después, de ellas se hacía un molde; este molde servía para reproducirlas posteriormente en yeso y acabarlas con pinturas de diferentes colores y con dorados. Las yeserías del siglo XVI se realizaron, con moldes los motivos repetitivos y en modelado directo las figuras principales.





los siglos se superponen

La recuperación de las pinturas murales y yeserías



La recuperación de las pinturas murales y yeserías

En cada época su manera

TÉCNICAS DE EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS Y YESERÍAS

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS Y YESERÍAS TRAS EL RETABLO MAYOR. SIGLOS XV Y XVI

En el presbiterio se conservan los restos de las pinturas murales y de los relieves en yeso, actualmente ocultos por el retablo mayor. Es la decoración más antigua de la Iglesia, que data de los últimos años del siglo XV y principios del XVI.

El soporte de las pinturas es de sillares de piedra y como base de preparación se dispone un mortero de cal y arena que enrasa el muro, de granulometría media y muy compacto. La técnica de ejecución de las pinturas de la cabecera es mixta, empleando el óleo para el verde y las encarnaciones, y el temple para el azul y los fondos. La figura de Santiago está enriquecida con detalles dorados a la «sisa» (adheridos con un mordiente de aceite) en la aureola y en diversos detalles de la armadura y



del caballo, así como en las estrellas del cielo de Adán y Eva.

La yesería fue realizada según la metodología tradicional mudéjar. En primer lugar, el conjunto decorativo es definido y modelado sobre barro, se divide y corta en distintas piezas y, posteriormente, cada una de ellas será motivo de un molde para volver a reproducir cada pieza en yeso y proceder a componer en el muro la decoración utilizando también yeso como adhesivo. Seguidamente se perfilan las formas con una herramienta afilada y se aplica una fina capa calcárea que prepara la superficie para recibir la policromía. Los motivos en relieve: flores, hojas, inscripciones, grifos, etc., están dorados sobre fondo plano pintado de rojo o azul al temple y los panes de oro fueron dispuestos a la «sisa».



TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS DEL SIGLO XVI DE LA NAVE Y EL CORO. SILLARES Y DRAGONES

En la nave, coro y gran parte del sotocoro, la decoración pictórica ilusiona la disposición de una fábrica de sillares de piedra organizada mediante tendeles muy regulares pintados de color blanco. Tienen algunos motivos decorativos esquemáticos de cruces, pájaros y flores de color negro y rojo. Las cruces están relacionadas con posibles estaciones del Vía Crucis.





Los sillares fueron realizados primero marcando las líneas de los tendeles con incisiones en el mortero fresco y, después, sobre el fondo de cal y arena se fueron pintando las líneas con largas pinceladas de agua de cal.

Sobre los nervios se representan tres tipos de dragones: unos en color anaranjado, otros en color verde y otros grises, por lo general intercalándose sobre un fondo de despiece de sillares con tendeles de color negro.

La técnica de aplicación de la capa pictórica es en seco, al óleo sobre enlucido de cal y arena. Se emplearon varios pigmentos aglutinados con aceite de linaza, el minio de plomo como base del dragón anaranjado y el cardenillo del verde.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS DEL SIGLO XVII DEL PRESBITERIO: VIRTUDES Y EVANGELISTAS

Sobre las plementerías del presbiterio realizadas en el siglo XVII, la técnica de aplicación de la capa pictórica es en seco, al óleo sobre enlucido de yeso muy blanco. Sobre el yeso se hizo el dibujo preparatorio en rojo que se aprecia en San Lucas y en San Marcos. Se emplearon varios pigmentos aglutinados con aceite de linaza: blanco y minio de plomo, bermellón, azul esmalte, negro de carbón, tierra roja y malaquita.

De modelado acentuado y resuelto, enseguida se observa un trazo preciso y dinámico que nos indica que las pinturas fueron realizadas por un maestro muy capacitado en su oficio de pintor muralista, especialmente en la ejecución de las cabezas y manos.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LAS YESERÍAS DEL SIGLO XVI DEL CORO GRUTESCOS Y ÁNGELES

La decoración de yeserías se desarrolla fundamentalmente en el frente principal del coro, formado por tres arcos de medio punto rebajados que apoyan sobre tres columnas, y en los laterales que se abren a la nave. Los temas son de grutescos, tondos con bustos y ángeles que portan guirnaldas y cartelas.





Están realizadas en relieve sobre placas de yeso «en blanco», es decir, sin policromar, únicamente las letras están pintadas de negro siguiendo una incisión previa. Las figuras repetitivas, así como los motivos decorativos y molduras, están realizados con moldes, y las demás figuras en modelado directo, colocando la pasta de yeso sobre la estructura de hierro o madera y tallando después como si fuese material pétreo con la masa aún húmeda. Muchas figuras presentan huellas de la herramienta que se utilizó para el acabado en seco.



El relieve está compuesto por una masa de sulfato de calcio, con trazas de cal, cuarzo, tierras y negro de carbón de color gris claro, con una textura característica por la presencia de granos gruesos de yeso en el árido; encima soporta un enlucido de yeso con la misma composición pero sólo con trazas de negro de carbón, por lo que esta capa es más blanca.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS DEL SIGLO XVIII DE LA NAVE: DECORACIONES EN LOS BORDES DE LOS RETABLOS

En el muro del Evangelio se abre un arco que alberga el retablo de la Inmaculada, el borde del arco presenta pinturas del siglo XVIII y en el muro del lado de la Epístola, con las mismas características, se encuentra el retablo del Cristo de los Afligidos.

Las pinturas del siglo XVIII fueron aplicadas en seco, al temple de cola sobre enlucido de yeso.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII
JUNTO AL BAPTISTERIO
SILLARES, JARDINES Y LA CIUDAD DE JERUSALÉN

Junto al baptisterio, en una de las paredes laterales del sotocoro, se encuentra un conjunto de restos de tres pinturas murales superpuestas, de los siglos XVI y XVII.

El desarrollo de las capas de pintura, partiendo desde el exterior, es el siguiente:

1ª capa (Siglo XVII): Escena de la Crucifixión con la cruz en el centro (el Cristo era de talla y no se conserva) y con el sol y la luna; al fondo se aprecia la ciudad de Jerusalén, con sus murallas delineadas en color marrón, que corresponde principalmente al dibujo preparatorio. Las pinturas del arco formero se fechan en 1647.

2ª capa (Siglo XVI): Representación de una arquitectura fingida, compuesta por una arcada con columnas de cuerpo rojo sobre fondo de vegetación; en primer plano aparece una hilera de jarrones sobre fondo negro, y en la zona inferior la representación ilusoria de un zócalo de placas de mármol.



3ª capa (Siglo XVI): Imitación de sillares con tendeles de color blanco, en concordancia con los que aparecen en la nave y coro de la Iglesia. Sobre la piedra se aplicó una capa de cal y arena sobre la que, a su vez, se dispuso la imitación de sillares realizados de igual forma que los de la nave; encima se aplicó directamente la pintura de la arcada y sobre ésta el enlucido de yeso con la pintura de 1647.



1647
 s. XVI
 s. XVI
 Capa pictórica más antigua, imitación de sillares

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LAS PINTURAS DEL SIGLO XVII DE LAS BÓVEDAS DEL SOTOCORO

SÍMBOLOS DE LA CRUCIFIXIÓN Y FLORES ENTRE LAZOS

La bóveda contigua al baptisterio corresponde a la prolongación de la escena de la Crucifixión y está fechada en 1647. Aquí se representan los diferentes símbolos pasionarios (columna, tres clavos, dados, corona de espinas, Santa

Pinturas murales del Sotocoro. Se aprecian tres capas diferentes superpuestas



Faz, escalera, linterna...) sobre fondo vegetal. La bóveda que sigue, fechada en 1661, en el arranque de una de las nervaduras presenta motivos decorativos florales entre lazos.

Sobre el ladrillo se aplicó una capa de cal y arena sobre la que se dispusieron los sillares gris oscuro, y sobre ello un enlucido de yeso con las pinturas del siglo XVII.

Las otras dos bóvedas restantes tienen pintada la plementería con la pintura del siglo XVI (a la vista), que consiste en los pequeños sillares de color gris oscuro con tendeles en blanco, que están debajo de las pinturas del siglo XVII mencionadas antes. Sobre el ladrillo se aplicó una capa de cal y arena, y sobre ella se dispusieron los sillares color gris oscuro.



El espacio como conjunto

CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

El objetivo general de intervención, que responde a la conjunción de los criterios de los técnicos de la Dirección General de Patrimonio Histórico, de la dirección facultativa y de los restauradores, ha sido descubrir las pinturas y yeserías de las diferentes épocas, consolidar los distintos estratos y unificar los espacios decorados por medio de la reintegración del color. La intención ha sido, por lo tanto, la de recuperar el espacio arquitectónico como conjunto, sin incorporar reconstrucciones innecesarias de componentes ornamentales que se habían perdido. La reintegración pictórica que se ha llevado a cabo ha tenido como fin la unificación óptica de los elementos originales para su comprensión por





parte del espectador, y se ha realizado con materiales reversibles y fácilmente identificables al aproximarse.

Los conjuntos de pinturas y yeserías pertenecientes a las diferentes épocas se conservaban con bastante integridad y presentaban dimensiones suficientemente amplias. Descubrir toda la superficie para facilitar su comprensión era, por ello, un objetivo básico. Esta opción trajo consigo una intervención importante, que determinó de manera drástica el cambio de la visión interior del templo, y que fue abordada con una fuerte dosis de entusiasmo y, paralelamente, con el rigor científico que permitió el siempre difícil equilibrio entre la estética y la historia.

La intervención global en la superficie mural no pudo ser otra que la de mostrar los conjuntos decorativos de épocas distintas, como una exposición cronológica, que desde el siglo XV se ha ido sumando a la historia de la iglesia. Se ha conformado cada conjunto rescatado, como un elemento íntegro en el resto, pero con sus propiedades estéticas e históricas particulares.





De esta manera pueden apreciarse las más primitivas decoraciones de la iglesia en el conjunto que compone las decoraciones de imitación de sillares en casi todas las bóvedas de la iglesia del siglo XVI, el conjunto formado por las decoraciones de dragones en las nervaduras de estas bóvedas, también del XVI, el conjunto de pinturas representando las virtudes teologales y los evangelistas en el tramo de bóvedas del presbiterio del siglo XVII, las yeserías del coro y las pinturas de techos del sotocoro de los siglos XVI y XVII, las yeserías de la capilla bautismal, también del XVI y el conjunto de pinturas que rodean algunos de los retablos laterales de la iglesia del siglo XVIII.

Se ha pretendido que la intervención realizada en las pinturas murales y yeserías, en orden a presentar estéticamente las decoraciones, no caiga en el error de intentar rescatar una visión preciosista de los paramentos, muy al contrario, la justificación de esta intervención ha recaído básicamente en el principio de recuperar una ornamentación cargada de un acentuado valor histórico. La contemplación de esta exquisita joya artística, unida a las cicatrices que los hechos y la historia han dejado sobre ella, han contribuido a poder valorar con su verdadera dimensión un patrimonio cultural cargado de infinidad de matices.

No obstante, este mismo celo en conservar la historia no justificó una nula intervención de limpieza y de reintegración cromática encaminada a valorar los matices estéticos que eran recuperables. Por lo tanto, la intervención ha recuperado los distintos conjuntos (con una visión unitaria)

para su apreciación estética e histórica, sin desvirtuar el factor del tiempo y sus secuelas que, como es lógico, ha contribuido bastante a la visión actual de la decoración.

Sin embargo, una parte de estas decoraciones murales quedan ocultas tras el enorme retablo barroco de la iglesia. Algunas pinturas de gran significación y las yeserías que se encuentran tras el retablo no pueden ser vistas desde el templo. En el caso de los restos de pinturas murales más antiguas que se encuentran ocultas por el retablo mayor, se ha optado por un tratamiento de consolidación para asegurar su conservación. En el caso de las yeserías, por su interés, y ante la imposibilidad de arrancarlas completas y trasladarlas de sitio para su apreciación general, se ha procedido a realizar una copia que actualmente se exhibe en el muro del lado de la Epístola del presbiterio.





Consolidación y unificación óptica TRATAMIENTOS DE RESTAURACIÓN

A través del programa de catas y su análisis e investigación se pudo determinar las características físicas y químicas de las diferentes capas pictóricas, una estimación de la época en la que fueron realizadas y el porcentaje que se conservaba y su estado.



Fijados los criterios generales se procedió a la restauración sistemática y extensiva de toda la superficie muraria y de bóvedas. Los tratamientos de restauración permitieron el descubrimiento de las pinturas ocultas por medio de la minuciosa eliminación de los estratos de cal y yeso con ayuda de medios mecánicos (bisturí, escalpelo y pequeños martillos), tanto en las pinturas murales como en las yeserías. Posteriormente, se procedió a la consolidación y fijación de los distintos estratos (por medio de la impregnación y de la inyección del adhesivo), su limpieza, el subsanado y relleno de las grietas y enlucidos perdidos.

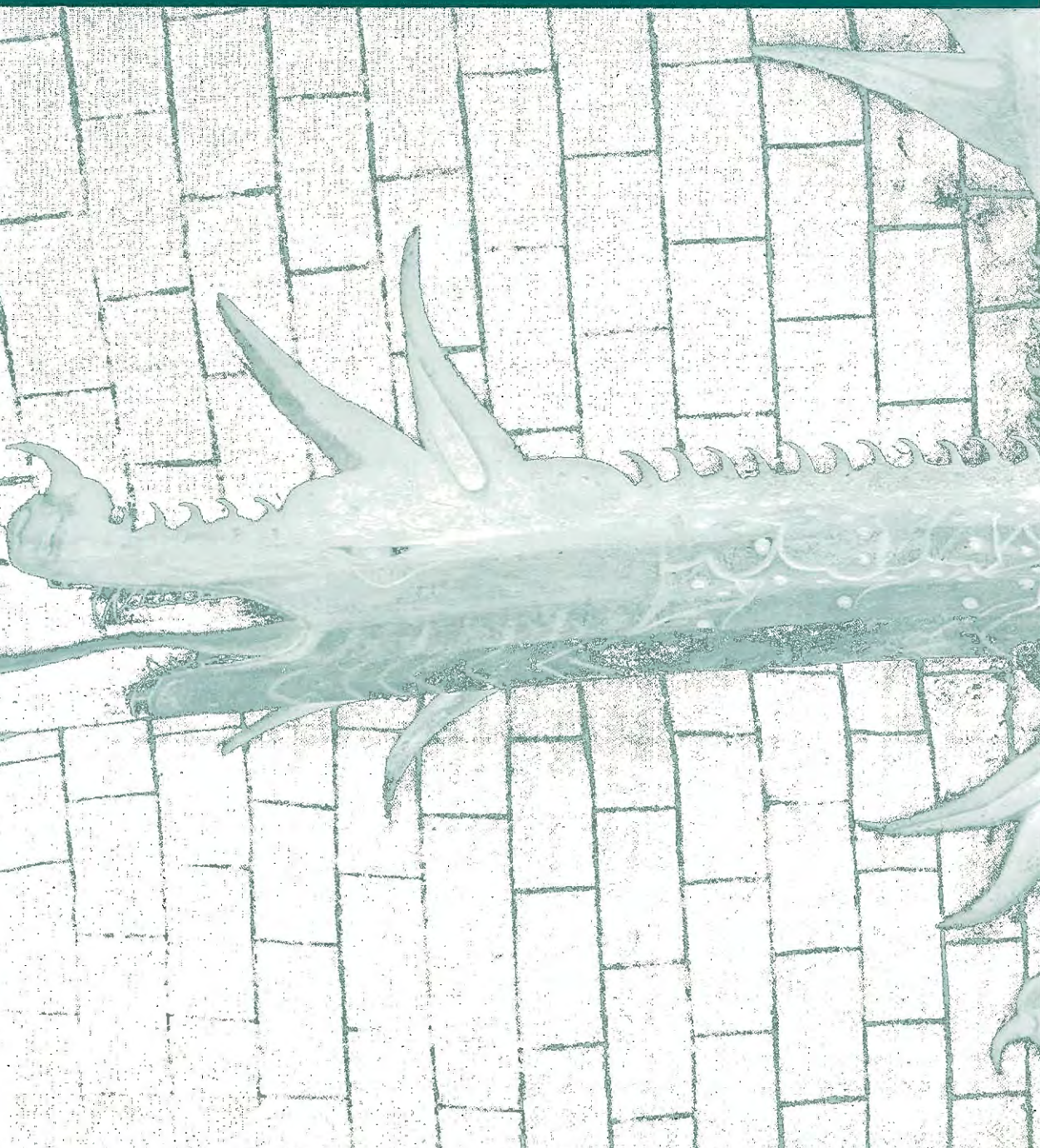
Una vez consolidados y fijados los diferentes estratos pictóricos, se abordó un minucioso trabajo de restauración para permitir trasladar al espectador una visión global de las pinturas, sin que los desperfectos causados por las humedades y otros agentes, que habían implicado la pérdida de partes más o menos extensas de las pinturas y yeserías, impida la comprensión de los motivos representados.

Esta parte de la restauración ha tenido como fin la unificación óptica de los elementos originales para su comprensión por parte del espectador, para lo cual se han utilizado materiales reversibles que se identifican desde una aproximación razonable, empleando técnicas precisas que no afecten a las partes conservadas, como el «bajo tono», el *tratteggio* y la tinta neutra en las

faltas de grandes dimensiones, consiguiendo con ello la conjunción de los espacios decorados durante las diferentes épocas.



Paralelamente, se ha documentado la obra con un estudio histórico-artístico y el análisis de los materiales que constituyen las pinturas y yeserías para definir la técnica de ejecución. Fue necesaria la intervención de 33 restauradores a lo largo de 18 meses para realizar este arduo, pero fructífero, trabajo en los más de 1.000 m² de superficie decorada.



ángeles y dragones

El programa ornamental de la Iglesia de Villa del Prado



El programa ornamental de la Iglesia de Villa del Prado

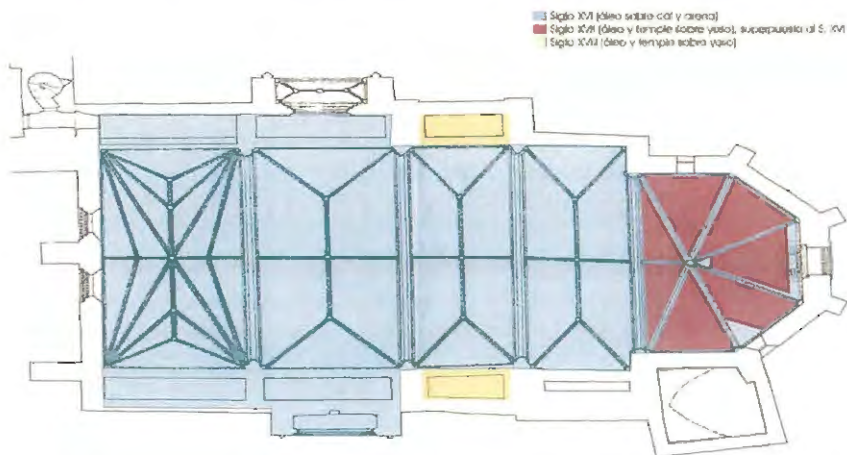
Pinturas bajo encalados

LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA

Las dificultades de conservación de la pintura mural y el buen criterio de aquellos que, de una u otra forma, han sido responsables del mantenimiento del templo de Santiago Apóstol de la Villa del Prado en Madrid, han permitido su conservación hasta nuestros días.

Parece evidente que, ante las dificultades de acometer una empresa de la envergadura que requería el mantenimiento de los restos de pintura mural conservados por toda la iglesia, ya desde fines del siglo XVIII se decidió cubrir la mayoría de ellos con cal para adecentar el estado general del templo¹. Esta acción, no exenta de efectos perjudiciales, ha permitido de alguna forma que estas pinturas permanecieran conservadas bajo las sucesivas capas de blanco. Hasta no hace mucho –incluso la obra de Peris Barrio (1997) se ilustra con una fotografía en la que aparece el retablo mayor flanqueado por blancos muros– se desconocía la importancia de las pinturas cobijadas tras la cal. Tan sólo se hacen algunas referencias a las denominadas «pinturas góticas» conservadas tras el retablo mayor.

Las obras de restauración del templo han puesto al descubierto un interesante programa decorativo que se desarrolla por todas las bóvedas del templo, por algunos de sus muros, y por bóvedas y muros del sotocoro. La intervención pictórica no refleja una intervención homogénea pues



Las distintas etapas de decoración de las pinturas y yeserías



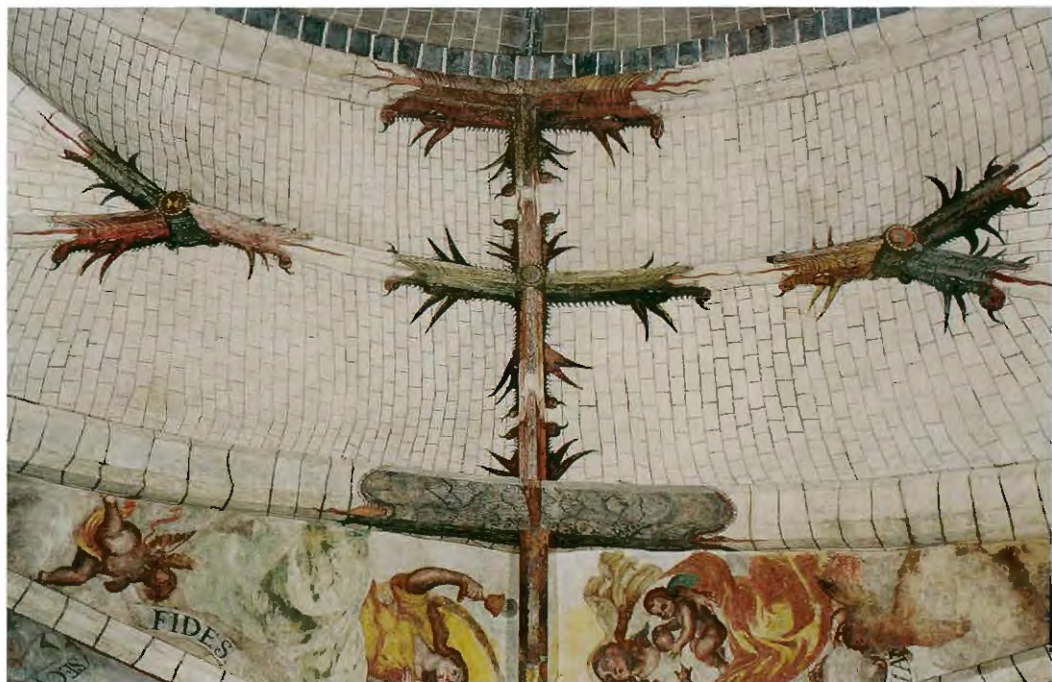
existen notables diferencias entre ellas debidas a los diferentes artistas que actuaron a lo largo de los años. Así, pueden ser datadas desde los años finales del siglo XV las que se desarrollan tras el retablo, hasta las llevadas a cabo ya en el siglo XVIII.

Pinturas de las bóvedas del presbiterio tras la restauración

Las primeras probablemente fueran fruto de la decoración general realizada tras la culminación arquitectónica del templo original, pues se conoce cómo, poco tiempo después de su construcción arquitectónica, fue contratado el retablo mayor a Juan de Borgoña y a Maestre Copin, como documenta Cruz Valdovinos².

A una segunda intervención, realizada ya en torno al primer tercio del siglo XVI, se pueden atribuir algunas de las pinturas conservadas tras el retablo mayor, fundamentalmente, las imágenes de Santiago Matamoros, Adán y Eva, y los escasos restos del primitivo Padre Eterno. Del mismo momento son las pinturas de los nervios del presbiterio y algunas de las pinturas realizadas en el sotocoro.

Otras intervenciones se llevarán a cabo durante todo el siglo XVI. A veces se trabajaría con los yesos de la tribuna, como ocurre a mediados del siglo, y otras se retocan algunas de las pinturas de las bóvedas, ya a fines de la centuria.



Dragones, Virtudes y Evangelistas PINTURAS MURALES EN EL PRESBITERIO

SIGLO XVI

Las pinturas que cubren las bóvedas de la Capilla Mayor corresponden a diversas fases de intervención. Las primeras, del siglo XVI, se desarrollan fundamentalmente tras el retablo y representan temas donde aparecen Adán y Eva, Santiago Matamoros y el Padre Eterno. Ninguna de esta figuras es visible desde el interior de la iglesia ya que el retablo mayor está delante tapándolas.

De las mismas fechas son las que, con motivos de dragones, se desarrollan por los nervios de la bóveda del presbiterio. Algunos de ellos pertenecen a otra intervención, documentada en las bóvedas, coincidente con el momento en que se realiza el hueco en el muro del evangelio para cobijar las bulas pontificias por el pleito entre la iglesia de la Villa y Francisco Caro por el cobro de las primicias de la iglesia.

No hay que olvidar que estas bulas fueron incorporadas, en una caja, al nicho abierto en la pared en 1588. La inscripción que la data reza de la siguiente forma:



DRAGONES EN LAS IGLESIAS

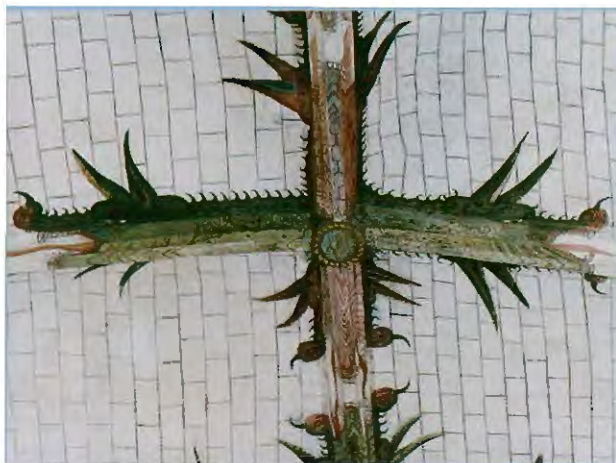
El mismo motivo que en la Iglesia de Villa del Prado, dragones flameantes, se encuentra documentado en los nervios de la capilla gótica de San Bruno en la Iglesia del Monasterio de Santa María de las Cuevas en Sevilla. Éstos, acompañados a su vez por un despiece de sillares como los aquí encontrados, están datados en las mismas fechas que las propuestas para éstos de Villa del Prado. Idéntico tema y cronología se encuentran por muchos puntos de la Península Ibérica, aunque como ejemplo baste citar los de las iglesias de Santiago en la ciudad de Jumilla en Murcia y Ciudad Real y los de la Iglesia de Nuestra Señora de La Puerta en Riaño.

LOS DRAGONES Y EL MAL

El animal de fábula ha sido representado en esta misma forma por toda la geografía española. La figura simbólica universal lo recoge como «lo animal», usado en el sentido del adversario, concepto que se atribuirá como reflejo del diablo, de lo demoníaco.

El triunfo sobre la maldad queda reflejada en la representación del dragón siguiendo las profecías de Isaías en las que se lee: «Las bestias fieras, los dragones y avestruces me glorificarán» (Isaías 43, 20). Incluso, especialmente interesante resulta el tratamiento que se da al dragón como representación del mal vencido.

Relata cómo «Así que fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente, que se llama diablo y también Satanás, que anda engañando al orbe universo; y fue lanzado y arrojado a la tierra y sus ángeles con él. Entonces oí una voz sonora en el cielo que decía: He aquí el tiempo de salvación, de la potencia, y del reino de nuestro Dios, y del poder de su Cristo, porque ha sido ya precipitado del cielo el acusador de nuestros hermanos, que los acusaba día y noche ante la presencia de nuestro Dios.» (Apocalipsis, 12, 7). En términos generales, se puede asociar su representación con el concepto genérico de algo a qué vencer y que acabará glorificado por el hecho de enfrentarse al mal y vencerlo. Es pues tradicional que el mítico animal aparezca en lugares visibles, como referencia a la lucha contra el mal y las tentaciones que superar.



LOS DRAGONES Y EL APÓSTOL SANTIAGO

Es significativo que el vencimiento del dragón se relacione con el Apóstol Santiago de una forma natural y reiterada, como ya se vio ocurre en las citadas iglesias de Jumilla y de Ciudad Real, entre otras.

Según la leyenda, al regreso del santo a Tierra Santa, después de predicar por la Tarraconensis y la Galaecia, fue decapitado por Herodes, siendo su cadáver recogido por sus discípulos, quienes lo embarcaron para que fuera enterrado allí donde había predicado. Tras el embarque en la ciudad de Jaffa, fue conducido por una tripulación de ángeles y llevado en naves mágicas, atravesando los dominios de las fieras y dragones salvajes que fueron amansándose al paso de la procesión fúnebre, hasta su llegada a Iria Flavia en la actual Coruña.

«Aquí esta la bula apostólica de las primicias de esta iglesia la cual se ganó año 1588»³. A esta hipótesis apunta, además de las formas estilísticas, el hecho de ser un tema, los dragones flameantes, propios del mundo gótico, aunque recuperados ornamentalmente en los programas pictóricos renacentistas.

En el arco toral, que abre el presbiterio a la nave de la iglesia, y en los diversos nervios que compartimentan sus bóvedas se ha seguido un modelo decorativo realizado mediante el despiece de los sillares. Éstos han sido remarcados por sus huellas de unión con pintura de tonos negros. En ambas caras de esos nervios se ha ubicado la representación de un dragón de cuyas fauces expulsan lenguas de fuego.

Entre los dragones representados en esta bóveda se observan dos tipos formales, probablemente resultado de alguna intervención posterior o de la intervención de dos autores diferentes en su creación, el primero realizado en tonos cobrizos, cubierto de escamas y con círculos negros en su interior, mientras que el segundo es de tonos negros y grises con las mismas escamas, aunque en este caso se han incorporado en ellas círculos rojizos.

San Lucas tras la restauración, se aprecia el dibujo subyacente en rojo de las vestiduras donde casi se ha perdido la pintura



SIGLO XVII

Posterior es el programa ornamental de la bóveda del presbiterio, pues claramente responde a formas del siglo XVII. No hay que olvidar que desde el primer cuarto de este siglo, la iglesia se encontraba totalmente concluida y, por tanto, se abría de nuevo un periodo en el que lo ornamental volvía a primar sobre lo constructivo. Numerosos grafitis encontrados en las pinturas del templo muestran claramente la importancia de este recurso para el embellecimiento del templo durante los años centrales del siglo XVII. De hecho, el 28 de abril de 1643, se contrataba con Juan Escudero, maestro de obras, las condiciones para los reparos de las bóvedas de la Capilla Mayor, que se tasaba en 4.650 reales.

LA FE

En los diferentes plementos de la bóveda se ha desarrollado un programa iconográfico en relación con los cuatro evangelistas y con dos virtudes teologales: la Fe y la Caridad. En el primero de ellos, siguiendo las agujas del reloj, fue representada la virtud de la Fe, con la cruz y el cáliz. En la zona inferior un angelito que flota apoyado sobre una nube gira su cuerpo alzando su mano, mientras que en la otra mano lleva una cartela en la que se puede leer la inscripción «Fides».



SAN LUCAS

En el segundo registro, o parte de la bóveda, la composición se divide en dos escenas. En la de la izquierda, un ángel lleva una filacteria con la inscripción «SECUNDUM LU/ CAM», mientras que en la derecha ha sido representado San Lucas, el evangelista. San Lucas está acompañado de su símbolo tradicional, el toro, que aparece pintado a su derecha, mientras que él, sentado, sostiene entre sus manos un libro abierto. Bajo la nube en la que se apoya, un ángel, al que ayudan unos angelitos, sujeta con su mano izquierda el retrato de la Virgen. Otra pareja de querubines sostiene la paleta de pintor con pinceles y una vara para apoyarse en ella. Una tercera pareja de ángeles han sido representados de espaldas con sus brazos echados por los hombros.

SAN JUAN

El tercer registro se compartimenta igualmente en dos escenas. La primera representa a un ángel mancebo que porta la palma del martirio, mientras que al otro lado de la ventana ha sido representado San Juan Evangelista. Éste aparece junto al águila, sentado y con la pluma en la mano, en actitud de escribir sobre el libro que sostiene, tras haber mojado la pluma en un tintero. Bajo él se puede leer la inscripción: «SECUNDUM IONEM». A su izquierda, dos querubines llevan el cáliz, del que sale la serpiente apocalíptica, mientras que a su derecha otros tres querubines juegan entre sí.



EL PADRE ETERNO

El cuarto registro de la bóveda del presbiterio está ocupado por el remate del retablo, encontrándose decorado por un cielo azul en el que brillan estrellas. Bajo éste, y oculto por el retablo, se encuentra un Padre Eterno de medio cuerpo, rodeado por una serie de querubines.

SAN MATEO

El quinto registro de nuevo vuelve a ser compartimentado en dos escenas, estando en la primera querubines portando el labris, mientras que a su derecha el evangelista escribe sobre un libro que sujeta un angelito; a su lado ha sido pintado un ángel mancebo de idénticas características. Bajo la composición una inscripción sobre una filacteria explica «SECUNDUM MATTHI» en referencia al evangelista.



SAN MARCOS

En el sexto registro la escena se divide en dos, apareciendo el evangelista San Marcos y tras él su atributo parlante en forma de león. El santo lleva la pluma para escribir en el libro que sostiene otro angelito. Otros cuatro pequeños ángeles se dan la mano formando un círculo. En la otra escena quedan escasos restos de un querubín que portaba una cartela en la que debía hacer referencia a San Marcos, aunque tan sólo se puede leer «SECUNDUM M...».



LA CARIDAD

En el registro séptimo, y relacionándose con el primero, se representó la virtud de la Caridad rodeada de niños, estando amamantando a uno de ellos. Bajo la composición se encuentran restos de un querubín que portaba una cartela en la que actualmente tan sólo se puede leer «...ITAS», donde originalmente debió aparecer CHARITAS. En el nervio que cierra este registro existe una representación de un pequeño rosario que parece del mismo momento que los esgrafiados de los sillares.

SIGLO XVIII

Una tercera intervención, ésta ya del siglo XVIII, se advierte en las pinturas murales que flanquean el nuevo retablo mayor. Éste fue realizado por José Machín, maestro de

Arquitectura, en 1704. Sin embargo, su camarín no sería concluido hasta 1735, probablemente realizado por el maestro de cantería Lorenzo Martín, quien en esos mismos momentos realizaba el púlpito de piedra.

Dos años después, en 1737, se iniciaba el dorado del retablo y de su transparente. En esta ocasión su autor era Manuel de Cepeda, un vecino del pueblo. Es en estos momentos cuando se debe llevar a cabo la citada intervención que se ampliaría probablemente a retocar algunas zonas de la bóveda del presbiterio, como así demuestra el grafiti encontrado durante la restauración bajo la figura de San Marcos: «Año de 1736 Nicolás Fernández natural de la Villa de Métrida...».

Los flancos del retablo fueron decorados en época posterior con dos ventanas, simulada la de la izquierda, en la que se representaron formas de vidrieras poligonales muy habituales desde el siglo XVII, aunque en este caso parecen ciertamente realizadas en el siglo XVIII, cuando se doraba el retablo mayor y se construía su trasparente.

Por lo que se refiere a la autoría nada se conoce con certeza, aunque la diferencia en el tratamiento de las pinturas apuntan hacia la posibilidad de su creación por un taller, o al menos por diversos artistas, pues, pese a que la composición es en ocasiones bastante tosca, se descubren en las imágenes algunas que son mejor tratadas. Parece evidente, tras un primer análisis, que los rostros de los evangelistas fueron más cuidados, o al menos fueron realizados por la mano más hábil, pues la diferencia con los rostros y actitudes de los angelitos descubren a un pintor que, sin llegar a la notoriedad, se aprecia en él mayor preparación técnica.



El Padre Eterno, Adán, Eva y Santiago Apóstol

PINTURAS Y YESERÍAS TRAS EL RETABLO MAYOR

PINTURAS

En la zona del presbiterio se pueden identificar varios momentos en la decoración de sus muros. Unas, de Adán, Eva, Santiago Matamoros y el Padre Eterno, del primer tercio del siglo XVI (que corresponden a los plementos de la bóveda y a sus nervios), y otras a un panel de yeserías conservado sólo en parte.

Las imágenes conservadas de Adán y Eva suponen un primer momento en las pinturas figurativas de la iglesia, relacionándose con la instalación del primitivo retablo mayor. Pese al evidente carácter popular de las figuras, éstas significan un importante testigo de las formas compositivas del momento. Aunque





muy deterioradas, evidencian un cierto dominio técnico, apreciable fundamentalmente en las actitudes de sus rostros y en los escorzos de sus cuerpos. Especialmente significativa es la colocación de los pies de la figura femenina, representada con su atributo parlante, la serpiente.

En Adán el rostro ha sido muy cuidado, destacando el tratamiento otorgado a sus cabellos y barba. Asimismo, merecen especial mención los fondos de paisaje en los que se inscriben las figuras. También resulta muy interesante la figura de Santiago montando un hermoso caballo blanco, tras el cual aparece un paisaje en el que se ubican otros caballeros de menor tamaño.

Peor estado de conservación presentaba el Padre Eterno primitivo, pues tan sólo han llegado hasta nuestros días restos de la zona inferior, así como de parte del tetramorfos. Por ello se pueden relacionar estas pinturas con las ya citadas de Adán y Eva y Santiago.

Las pinturas que flanquean al retablo mayor son del primer tercio del siglo XVIII, momento en el que se trabajaba en el dorado del retablo y en la creación del transparente y apertura de la ventana situada en el lateral derecho del muro de la iglesia. La relación con la pintura de la vidriera simulada en el flanco izquierdo, así como las características de la pintura, así lo demuestran.



YESERÍAS

Por lo que se refiere a las yeserías su datación se puede fechar en los primeros momentos de construcción de la Iglesia, adoptando formas propias del último gótico y muy relacionadas con las formas de las portadas laterales. Las continuas intervenciones que en la zona del presbiterio se han llevado a cabo durante toda su historia han sido las causantes de su estado actual.

Durante la colocación de alguno de los retablos mayores, parte de ellas fueron destruidas, quedando tal como hoy se conservan. En la actualidad, sólo queda parte de un panel que evidentemente debió ser bastante más amplio, pues su zona izquierda ha desaparecido íntegramente debido a las citadas modificaciones.



El panel está rematado en forma ligeramente semicircular y cerrado por un baquetón que termina en moldura sobre el capitel de una pequeña columnilla. Ésta cierra el flanco derecho del panel, faltando con total seguridad la que cerraba el extremo izquierdo. La columna, muy deteriorada, conserva su parte superior, en la que se descubre un fino trabajo de yeso en forma de laceria mudéjar junto a reproducciones de temas florales.

El interior del citado medio punto se decora con escamas ajedrezadas, estando su centro ornado con un escudo santiaguista en el que, sobre un fondo de carnosas yeserías vegetales, se ha ubicado en altorrelieve la venera flanqueada por dos esfinges.

Como representación del tetramorfos cristiano, este ser fabuloso está formado por partes de cuatro animales. En este caso la cabeza es de mujer, el cuerpo, al que se añaden alas de águila, es de buey y las patas de león. Estas cabezas se apoyan en un friso de relieves vegetales que descansa sobre una pequeña moldura con una inscripción. Ésta, perdida en toda la zona izquierda, recupera en letra gótica dialectal el versículo 6, 51 del Evangelio de San Juan.

El interior del panel está ocupado por registros rectangulares en los que se han colocado temas de origen vegetal rematados con temas florales. Importante es también, por su especial conformación, la esfinge que se sitúa en la zona derecha del panel. Ésta, de similares características a las ubicadas en la zona superior, tan sólo resalta por su mayor realismo y la mayor claridad con los animales de los que está compuesta, en este caso el león de su cuerpo y la cola de dragón. Las yeserías, pese a la antigüedad de su origen, presentan un contrastado cromatismo que les confiere gran belleza, los rojos, alternados con azules y dorados, hacen de ella una interesante muestra de las yeserías del mundo gótico final.

Montaje fotográfico del fragmento de yesería que se encuentra tras el retablo



¹ Se tiene constancia que ya en 1836 y 1842 se compusieron los tejados, y se vio la necesidad del blanqueo del interior de la iglesia, que se había ennegrecido por la lumbre que hacían los guardias a la puerta de ella. Cifrado PERIS BARRIO, Alejandro. *Op. Cit.* Madrid, 1997. Págs. 201-203.

² Al respecto véase CRUZ VALDOVINDS, José Manuel, «Retablos Inéditos de Juan de Borgoña» en A.E.A., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1980, n.º 209, Págs. 43-48. Valdovinos documenta cómo el retablo fue realizado entre 1518-1523 por Juan de Borgoña y Copín de Holanda. Según este autor la decoración que había en la cabecera poligonal gótica de la iglesia era escasamente anterior al antiguo retablo mayor, realizado por Juan de Borgoña y Copín de Holanda entre 1518 y 1523, no conservado en la actualidad. En el inventario de la parroquia de 1536 consta que Borgoña pintó dos retablos para esta iglesia, uno el mayor, con la advocación de Santiago, con cinco órdenes, cada orden presentaba cuatro tableros de «imaginaria de pincel» y el central imágenes de bulto. Tenía cinco cuerpos y cinco calles, la central llevaba esculturas y las demás pinturas sobre tabla (posiblemente similar al retablo que se conserva del mismo autor en la Iglesia de Camarena, Toledo). El segundo retablo, realizado por Borgoña en 1534-35 para esta iglesia, tenía cinco tablas y estaba dedicado a Nuestra Señora; éste tampoco se conserva.

³ Al respecto véanse los análisis y transcripción de las bulas y demás documentos realizados durante la restauración que se lleva a cabo.



Réplica de la ysería una vez terminada y colocada en el presbiterio

Ángeles de mil formas YESERÍAS EN EL CORO

La tribuna del coro conserva actualmente la fisonomía que a mediados del siglo XVI le confirió el maestro Medina. El trabajo de la tribuna se desarrolla a los pies de la iglesia, conformando el coro en alto que la iglesia posee. Asimismo, se prolonga hacia delante ocupando, en la zona de la Epístola, la capilla bautismal y en el lado del Evangelio, la escalera de acceso al coro.

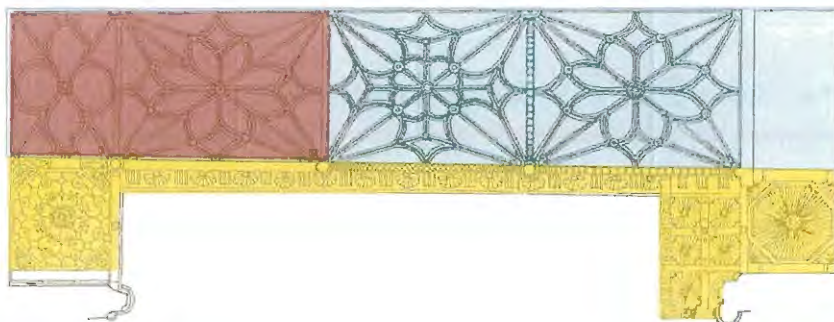


Fundamentalmente, la decoración de yeserías se desarrolla por el frente principal y en los laterales que se abren a la nave de la iglesia. Las cubiertas del coro se resolvieron con bóvedas nervadas, con registros de carácter gótico retardatario. Pese a la fragilidad de los materiales, los frentes de yeserías se han conservado relativamente bien, pudiendo reconocerse en ellos una importante labor ornamental.

El frente principal lo forman tres arcos de medio punto rebajados que apoyan sobre tres pequeñas columnas compuestas. El cuarto soporte lo forma la caja de la escalera de acceso al coro. La tribuna se forma con cuatro bóvedas más la pequeña cupulita del acceso al coro. Los frentes, que se abren a la nave de la iglesia, se adornan con relieves de yesos en los que se han tratado temas de grutescos, tondos con bustos y ángeles que portan quirinaldas y cartelas.

El adelantamiento de la cornisa del coro obliga a realizar elementos decorativos en la zona baja. Para la decoración de este espacio se eligieron cabezas de canes, casi ménsulas, decoradas con temas de volutas y vegetales. Entre ellas se colocan veneras sobre las que fueron realizadas máscaras antropomórficas. Medallones con representaciones de mártires, de Santiago con el cayado, San Pedro y San Andrés decoran otras partes del conjunto.

- Siglo XVI (óleo sobre cal y arena)
- Siglo XVI (óleo y temple sobre yeso), superpuesta al S. XVI
- Yesería Siglo XVI (relieve en yeso)



LAS OBRAS DE LA TRIBUNA DEL CORO

La fábrica del templo, desde su construcción a mediados del siglo XV, fue deteriorándose, necesitando continuos reparos. De esta forma, en 1556 se hace un informe en el que se especifica el lamentable estado en el que se encuentra la tribuna del coro y cómo está caída. El 9 de Julio de ese mismo año se solicita que se rehaga de madera y que se soporte en dos pilares de piedra.

Un año después, la obra de la tribuna ya se había comenzado, pues el 9 de octubre se pagaban 2.250 maravedíes a Juan de Medina, maestro yesero, por cuenta de la obra que estaba haciendo la tribuna de la Iglesia. Asimismo, se abonaba un ducado a los herederos de «Bejarano», el maestro de albañilería y carpintería que había realizado las trazas de la citada tribuna. Las obras se prolongaron durante más de dos años, pues el 10 de noviembre de 1559 Gerónimo Rodríguez, maestro yesero, cobraba por tasar la obra de la citada tribuna.



UN SAGRARIO ESCONDIDO

La obra de la tribuna se completaba con el pago de 3.258 maravedíes por unas puertas de madera que se habían encargado al vecino de San Martín, el maestro carpintero Vilatoro.

Estas puertas deben ser las del pequeño Sagrario aparecido al desencalar las pinturas del Cristo Crucificado del sotocoro. En él apareció un documento en el que se lee: «En el año de 1901, siendo ecónomo de la iglesia D. Ismael Brenes se blanqueó la parte baja del coro y se trasladó de éste al del que ocupa el retablo de N. Sra. de la Soledad por los Sres. Daniel Estévez y Tomás Barrio, carpintero y pintor respectivamente, se subió el piso de la pila del bautismo y se blanqueó la bóveda del coro».

En este traslado debió aparecer tras el retablo el pequeño Sagrario, aprovechando aquel momento para dejar el citado documento y ocultar, como ya estaba, todo el resto de pinturas del sotocoro bajo la cal.





LA ESCALERA DE ACCESO AL CORO

La pequeña bóveda de la meseta de la escalera de subida al coro se resolvió con forma octogonal en su base, adecuándose a las trompas aveneradas sobre las que se apoya. En su friso se desarrolla una inscripción alusiva a la alegoría de Jacob, quien en sueños visiona la escalera al cielo. En esta obra, que puede datarse en fechas un poco posteriores al conjunto de la tribuna, según se deduce de la información existente en el Archivo Parroquial, se realizaron numerosas intervenciones.

Con su autoría se puede relacionar a Juan de Aguirre, maestro de cantería, quien cobró por las obras que había realizado en la escalera de la tribuna. La complejidad de la obra debió causar algunas dificultades, pues desde entonces se tienen noticias de diferentes intervenciones en ella. Así, en poco más de veinte años, se volvían a realizar arreglos en la citada escalera. Pero no acabaron los problemas de la tribuna aquí, pues once años después se volvían a realizar reparos en la escalera y en la tribuna en general.

Por estos arreglos se pagaban, a Fabián Escudero el 17 de febrero de 1599, 14 reales de vellón. Pese a todo, la obra debió consolidarse, pues no se vuelven a tener noticias de reparos e intervenciones en esta zona hasta que en 1783 se realice una sillería de 21 siales para el coro que se trasladaba a la tribuna. En ese momento se vuelve a intervenir en la escalera, como demuestran los pagos que en 1784 se realizan a Pedro Herrero y Gregorio Gómez por la sillería y los reparos de la escalera de la tribuna. Para completar la decoración de la tribuna se contrató una barandilla de hierro con bolas de bronce. Ésta, según consta en los libros de fábrica, fue encargada a Agustín Bahía, maestro herrero quien, el 19 de noviembre de 1769, cobraba por ello 9.220 reales.



EL ÓRGANO

El órgano fue sustituido en varias ocasiones, siendo el actual de madera tallada y dorada y datándose, según una inscripción que posee, en 1751. En ésta se puede leer: «Se hizo este órgano siendo cura el Sr. Juan Antonio de Molina y Santa María, y Maiordomo Josef Garcia Abad, el año de 1751». Se doró según reza «siendo cura el dicho Sr. D. Juan y Maiordomo el Sr. D. Cristóbal Sánchez Usero, presbítero, año de 1756». Este órgano fue realizado por Francisco Antonio Díaz, maestro organero de la ciudad de Toledo y su dorado fue hecho por Thomas Rodríguez, maestro dorador. A mediados del siglo XIX, Ricardo Rodríguez lo desmontó del lugar que ocupaba en un lateral, ubicándolo definitivamente en el lugar que hoy ocupa.

Ángeles y atlantes rodean el bautismo de Cristo

LAS YESERÍAS DEL BAPTISTERIO

La capilla bautismal se puede asociar a las obras de la tribuna del coro, pasando prácticamente por las mismas vicisitudes que el resto del conjunto. Sus autores son los mismos, aunque presenta algunas variantes.

Situada bajo la tribuna, en el muro de la Epístola, abarca un pequeño espacio de proporciones casi cuadradas. Sus lados están conformados por dos muros y por dos espacios abiertos que dan a la capilla del Cristo crucificado en el sotocoro y a la nave de la iglesia. Estos dos muros del baptisterio están decorados con yeserías con temas del sacramento del Bautismo.

Los motivos decorativos se distribuyen en las paredes del baptisterio en un esquema dividido en tres partes y formado por un friso superior, un cuerpo central y una cornisa a modo de banco. La parte superior adopta la forma octogonal como base de la bóveda, mientras que la zona central sigue la línea de los muros. Esta parte central se organiza alrededor de un medallón, que está sujeto por dos atlantes, en el que se ha representado en altorrelieve el bautizo de Cristo por San Juan en presencia de un ángel, formando de esta manera una decoración alusiva al acto religioso que se celebra en ese pequeño espacio.

Otros elementos antropomórficos que completan la decoración de sus muros son la cabeza de un querubín en el ángulo y un mancebo que porta una guirnalda de tela. El otro frente se completa con otra cartela, donde se ha representado el tema del bautismo y, junto a ella, una cartela muy carnosa con una inscripción. El conjunto ornamental se completa con la ménsula sobre la que apoya un can con forma antropomórfica. En el friso octogonal que remata el conjunto se puede leer otra inscripción alusiva al bautismo.

La bóveda que cubre el recinto, de la misma época que el resto de las yeserías, está adornada con temas vegetales de relieves muy planos que casi se acercan al concepto manierista de los cartones recortados.

La capilla se completa con una pila bautismal del siglo XVII, habiendo estado protegida por una reja que fue traída de Almorox y por la que se pagaron a Francisco Medina, maestro ensamblador, la cantidad de 16.600 maravedíes.





EL FRENTE DE LA CAPILLA BAPTISMAL

El frente de yeserías que forma el lateral exterior de la capilla bautismal tiene una composición formada por un friso con decoración antropomórfica, que recorre todo el frente de la tribuna. Este frente está formado por varias placas que fueron colocadas especularmente.

En cada una de ellas se representaron varios grupos de personajes situados a los lados de un elemento central que está formado por cabezas zoomórficas y guirnalda vegetales.

Bajo este friso se sitúa el motivo central, ajustándose al espacio que queda entre las roscas de los arcos y los mütulos ajedrezados en que finaliza el citado friso.

En este registro han sido representados, en alto relieve, ángeles mancebos que, repetidos simétricamente, llevan una cartela en la que se pueden leer temas alusivos al sacramento del Bautismo.

Los ángeles se acoplan a las formas de las roscas de los arcos, recostándose sobre ellas o recorriendo los arcos, recordando las formas compositivas impuestas por Miguel Ángel.

Los extremos de los arcos descansan sobre la columna del ángulo y sobre el muro del baptisterio, quedando la parte central rematada en un típico «cul de lamp», que se repite enfrente, en la escalera de acceso al coro.







Jerusalén entre jardines y plantas

LAS PINTURAS DEL SOTOCORO

Por lo que se refiere a la decoración pictórica del sotocoro, se pueden reconocer diferentes intervenciones que se pueden datar gracias a las inscripciones conservadas. Aunque fundamentalmente se corresponden con los años centrales del siglo XVII, como las de los plementos de las bóvedas del presbiterio, hay otras que tienen formas anteriores, de la primera mitad del siglo XVI.

El espacio del sotocoro ha sido tradicionalmente un espacio sujeto a continuas modificaciones, tanto arquitectónicas como ornamentales. Se conoce la existencia de una sillería, así como la presencia de algunos retablos, especialmente situados en el ámbito de la Capilla de Cristo Crucificado.

Estas modificaciones se pueden analizar a través de las diferentes épocas en que han sido policromadas sus bóvedas de tercelete. Arquitectónicamente pertenecen al primer tercio del siglo XVI, pues según se recoge en la documentación conservada en los libros de fábrica, ya en 1536, junto a los pagos que se ejecutaban a Juan de Borgoña y al Maestro Copín y su hijo Diego por las «hechuras» de los retablos mayor y de Nuestra Señora, se unían los pagos por la construcción de la tribuna del coro. Sin embargo, la policromía de las bóvedas actualmente responden a posteriores intervenciones.

En la bóveda de la Capilla de Cristo Crucificado la decoración pictórica se resolvió mediante la combinación de temas florales, que se desarrollan por los diferentes registros que marcan los nervios de la bóvedas, con motivos simbólicos de la Pasión de Cristo: la escalera, la esponja, el gallo sobre la columna, los dados, la Santa Faz, la linterna, etc...

Sobre los nervios, pintados de rojo y cubierto con motivos geométricos, destaca especialmente una inscripción que hace referencia a la fecha en la que se realizaron las pinturas: «ANO PINTOSE, A ONRA, Y GLORIA. DE DIOS NUESTRO S. Y DE SU BENDITA MADRE POR SIEMPRE JAMAS AMEN 1647».

Especial complejidad y singularidad presentan las pinturas del muro de la Capilla de Cristo Crucificado. Como demuestra la superposición que se ha conservado de las diferentes capas, son varias las épocas en las que fueron realizadas. Además, a las pinturas murales hay que añadir la existencia de otras intervenciones que ocultaron estas pinturas, posiblemente algún retablo, la incrustación de un pequeño hueco en las paredes a modo de alacena con puertas, y, finalmente, su cubrición con pintura para el blanqueo del espacio.





Tras retirar la pintura de blanqueo, en la capa más superficial, que debe pertenecer al mismo momento en el que se pintaron las bóvedas en el siglo XVII, se ven los edificios de una gran ciudad, Jerusalén. Todo está presidido por la silueta de una cruz, dueña del tiempo, la luna y el sol a sus costados, el calvario al fondo.

Estas pinturas pudieron estar acompañadas por las imágenes de bulto redondo del Calvario. Incluso en la iglesia aún se conserva una talla de una Virgen, que probablemente perteneciera a este Calvario. Se trata de una imagen de principios del siglo XVI, aunque repolicromada en el siglo XVIII, cuyas formas pueden estar relacionadas con la escena del Calvario, aunque las intervenciones a las que se aluden en su inscripción –Se retocaron a Devoción de Joseph Gonzalez Perez y Luisa Perez su muger. Año de 1744– la hayan desfigurado en parte.

Bajo estas pinturas se pintó, posiblemente un siglo antes, una arcada que se asoma a un jardín acogedor. Desde la balconada, entre grandes jarrones de flores, pequeños pájaros se posan sobre árboles frutales. Un tema que resulta enigmático porque no es frecuente en las representaciones religiosas. La prolongación de esta arcada y el jardín por el muro contiguo parece indicar que en su momento debieron cubrirlo todo, y que, no estando relacionadas con ningún retablo, eran, por tanto, un motivo ornamental en sí mismas, probablemente aludiendo al jardín florido. Éstas pueden estar relacionadas con la intervención llevada a

cabo a mediados del siglo XVI, cuando se incorpora el pequeño receptáculo a modo de alacena.

En la pared de la esquina, casi perdido, se dibuja el fino trazado de unas líneas que imitan los sillares de piedra, empezaba el siglo XVI, es la primera capa de pintura sobre la que se superponen las otras dos.

Las pinturas de la arcada pueden responder a los modelos usados en el primer tercio del siglo XVI por los pintores de Toledo. No es de extrañar que estas pinturas pertenezcan a un seguidor de las obras de Juan de Borgoña, Antonio Comontes o Pedro Delgado, pues no se debe olvidar que los dos primeros artistas realizaron obras para esta iglesia. Especial relación mantienen con las realizadas por el primero en la Antecristía de la Catedral de Toledo.



Una pintura homogénea

LAS PINTURAS DE LA NAVE

La nave de la iglesia fue cubierta con bóvedas de crucería. Una vez terminadas se procedió a recubrir todas las paredes y techos de una capa de mortero de cal, que fue la base de una pintura que imitaba un despiece de sillares, de un suave color crema el fondo y con líneas blancas que delimitan capa pieza. Los nervios de las bóvedas, que no tienen ninguna función sustentante, se pintaron de color negro humo imitando el despiece de sillares. Este contraste entre el color claro de los fondos y el oscuro de los nervios confiere a la iglesia su aspecto más singular y realza la unidad del espacio.

Con independencia del programa ornamental que se desarrolla en la cabecera de la iglesia, con el retablo barroco como centro indiscutible, la



homogeneidad de la decoración de paredes y techos de la nave se singulariza con la presencia de las pinturas que se encuentran en los encuentros de los nervios, que son de la misma época que las del conjunto. Se trata de las cabezas de unos dragones de fauces llameantes que parecieran querer bajar amenazantes hacia los fieles, el mismo motivo y de similares características a los dragones existentes en el presbiterio y el arco toral que separa éste de la nave.

Algunos elementos ornamentales fueron añadidos con posterioridad a las bóvedas, entre ellos destacan diferentes cruces llameantes. Estas cruces, relacionadas con posibles estaciones de «Vía Crucis», fueron resueltas de manera muy esquemática sobre pequeños montes Calvario y en colores rojizos.

Otras cruces, de mayores proporciones, fueron realizadas en tonos negros, aunque igualmente muy esquemáticas, recordando los grafismos con que





se decoran las campanas de esta misma iglesia. Otros elementos decorativos, como diferentes pájaros, se desarrollan a manera de graffitis por sus muros.

Por lo que se refiere a las pinturas que rodean a los retablos, se pueden fechar la mayoría en el siglo XVIII. Los temas usados en el muro del evangelio como enmarque del retablo, son temas de carácter vegetal con elementos muy volumétricos, dejándose temas figurativos, de angelitos sobre nubes, para los registros del intradós del arco de la capilla donde se ubica el retablo. Bajo esta pintura, en la zona superior del retablo, se encuentran restos de una cartela con el anagrama de IHS y los clavos de la pasión. En el retablo de los Afligidos, situado en el muro de la Epístola se colocaron, junto a guirnaldas florales que enmarcan el nicho de la capilla donde se ubica el retablo, pinturas con los símbolos pasionarios (flagelo, lámpara, dados, etc.) insertadas en registros rectangulares.

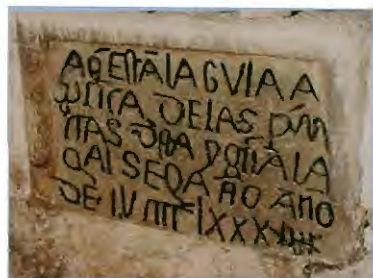
LA LÁPIDA EN LA PARED Y LA CAJA DE LAS BULAS DOCUMENTACIÓN ENCONTRADA EN LA IGLESIA

En una lápida situada en lo alto del retablo figura la siguiente inscripción

«Aquí esta la bula apostólica de las primicias de esta iglesia la cual se ganó año 1588».

Al levantar la lápida para la restauración de las pinturas, se encontró una pequeña arqueta de madera con una inscripción que decía

«+Sacáronse siendo cura propio de esta iglesia Diego Rodriguez de Cigalón y fueron sacadas por Luis Ibáñez su sacristán y año 1588 años+ Jesús María//».



Dentro de la misma, había una caja más pequeña de hojalata donde se hallaban tres bulas pontificias¹, escritas en pergamino con sellos colgantes, y seis documentos en papel de diferentes épocas.

De estos últimos, cuatro de ellos, corresponden al pleito entre Francisco Caro y la Iglesia de Villa del Prado, entre 1520 y 1588. El quinto es un legajo donde Joseph Manuel García, notario apostólico, da fe de la existencia de una serie de documentos guardados en la caja, que son los anteriormente mencionados, realizando una copia literal de los mismos con motivo de la existencia de un nuevo litigio entre la Iglesia de Villa del Fresno y la Iglesia de Villa del Prado, por el derecho a disfrutar de las primicias²; este quinto documento está fechado en 1741 y 1742. Y por último, el sexto documento es un testimonio de 1965 de apertura de la caja.

El análisis de este pequeño fondo documental encontrado, nos da una clara visión del por qué esta documentación en su día se sacó del archivo parroquial, al ser considerada por los párrocos de sucesivas épocas esencial para la reclamación de unos privilegios concedidos, a lo largo del tiempo, a la Iglesia de Villa del Prado.

¹ Se entiende por bula pontificia cualquier documento expedido por la cancellería pontificia, y sellado con un sello de plomo. Su nombre procede del latín *bulle*, refiriéndose a la bola de plomo con la que se formaba el sello pendiente de los documentos.

El sello se utilizaba como signo de validación y autenticación del documento. Las representaciones grabadas se realizaban en ambas caras. Así, en las bulas de Alejandro VI y de León X, en el anverso figuran las efigies de San Pedro y San Pablo, padres de la iglesia, con las iniciales PP:AE, que corresponden a los nombres de Pedro y Pablo; y en el reverso figura la leyenda con el nombre del Papa reinante.

² Las primicias eran prestaciones en frutos y ganados que los fieles abonaban a la iglesia regularmente. Muchas veces consistía en la primera cosecha del año.



Primera bula de anexión de las primicias a la iglesia de Villa del Prado, dada por el Papa Alejandro VI (Rodrigo Borgia) en el año 7º de su pontificado, 1499. Esta es la esencia de todo el proceso histórico de pleitos originados como consecuencia del disfrute de ciertos privilegios otorgados por el Papa a la Iglesia de Villa del Prado

La historia de la documentación hallada se puede resumir en la existencia de dos pleitos, que fueron la causa de la apertura de un pequeño agujero en la pared para la conservación de dicha documentación:

*1) **El primer pleito** se planteó entre Francisco Caro y la Iglesia de Villa del Prado por el disfrute de las primicias pertenecientes a la iglesia. Este proceso transcurre en el s. XVI y finaliza al poder demostrar la Iglesia del Prado, a través de la existencia de la bula pontificia de Alejandro VI, de 1499, la pertenencia del disfrute de las primicias; mientras que Francisco Caro, al no poder mostrar prueba alguna por su parte, renuncia al derecho de pertenencia de dichas primicias.*

Al finalizar el pleito, en 1588 se decide realizar un boquete en la pared para depositar toda la documentación del litigio más las pruebas definitivas, que daban el derecho a la iglesia de poder beneficiarse de las primicias. Esas pruebas fueron las bulas pontificias dadas por los papas: Alejandro VI en 1499, con una bula de anexión de las primicias; León X en 1521, con una bula de confirmación de dichos privilegios; y Paulo III, en 1540, con unas ejecutoriales a favor de la iglesia. Todas ellas ratificaban la pertenencia de las primicias a la Iglesia de Villa del Prado.

*2) **El segundo pleito** se planteó entre la Iglesia de Villa del Fresno y la Iglesia de Villa del Prado por el cobro de las primicias. A consecuencia del mismo, se decide volver a sacar la documentación conservada en el hueco de la pared en el año 1741. Aquí ya se toman precauciones para, en el futuro, no tener que volver a recurrir a sacar la arqueta con los documentos. A su vez, mandan realizar una copia compulsada de cada documento conservado, incluidas las bulas, una para el archivo parroquial y otra para introducirla en la caja de hojalata con la documentación anteriormente guardada en ella.*

Bula de León X de 1521 de confirmación para el pleito y ejecución de su beneficio



El sello se utilizaba como signo de validación y autenticación del documento. Las representaciones grabadas se realizaban en ambas caras. Así, en las bulas de Alejandro VI y de León X, en el anverso figuran las efigies de San Pedro y San Pablo, padres de la iglesia, con las iniciales PP:AE, que corresponden a los nombres de Pedro y Pablo; y en el reverso figura la leyenda con el nombre del Papa reinante

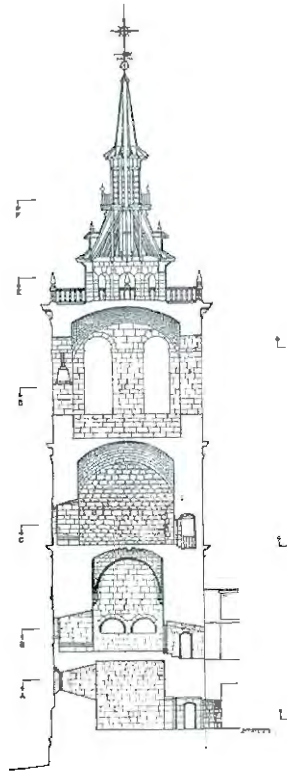
Ejecutoriales de Paulo III de 1540 a favor de la Iglesia de Villa del Prado sobre las primicias. En ellas se ejecuta la sentencia y vuelven a confirmar el privilegio otorgado en su origen por el Papa Alejandro VI



Glosario

- Arco formero:** el que se desarrolla paralelo al eje longitudinal de la nave.
- Bajo tono:** tipo de reintegración pictórica que consiste en poner color en la falta de un tono ligeramente más claro que el original.
- Bermellón:** pigmento rojo intenso de mercurio.
- Cardenillo:** pigmento verde de acetato de cobre.
- Cartela:** letrero en forma de tarjeta o de orla.
- Cata:** cuando hay superposición de pinturas o de enlucidos, muestra de cada capa para ver qué hay debajo. Generalmente se cuadran.
- Dibujo preparatorio:** líneas principales de una composición sobre las que se hace la pintura.
- Despiece de sillares:** piedras talladas rectangulares colocadas en línea formando el muro.
- Dragones flameantes:** cabezas de dragones con lengua en forma de llama.
- Enlucido:** capa de preparación para homogeneizar la superficie del muro para ser pintada.
- Erosión:** desgaste por roce.
- Escalpelo:** instrumento parecido al bisturí pero con hoja fija, mango y hoja de una sola pieza.
- Estratigrafía:** corte transversal donde se aprecian las diferentes capas de un material.
- Exfoliación:** levantamiento de las capas de pintura en forma de escamas o lascas.
- Filacteria:** banda de tela o pergamino con los extremos enrollados que contiene inscripciones.
- Grifo:** figura fantástica compuesta por partes de distintos animales.
- Malaquita:** pigmento verde de carbonato básico de cobre.
- Nervaduras o nervios:** moldura saliente en cada arista de la bóveda gótica.
- Patología:** estudio de las enfermedades.
- Plementería:** interior de cada sección de la bóveda de crucería en forma de triángulo.
- Pulverulencia:** cuando la pintura ha perdido su aglutinante y aparece el pigmento suelto en forma de polvo.
- Secundum:** persona que sigue en jerarquía al principal.
- Símbolos pasionarios:** objetos que se refieren a la pasión de Cristo: columna, tres clavos, Santa Faz, bolsa con treinta monedas, dados, hisopo, escalera, linterna, corona de espinas, túnica.

- Sisa:** técnica para dorar que consiste en pegar la hoja de oro con un adhesivo a base de aceite.
- Tiento:** vara que se descansa en un extremo del lienzo para apoyar la mano con que se pinta.
- Tinta neutra:** tipo de reintegración pictórica que consiste en poner color en la falta, normalmente de gran tamaño, de un color que vaya con el fondo o con la tonalidad general del original.
- Tendel:** capa de mortero entre las hileras de piedras o ladrillos.
- Tetramorfos:** representación de los símbolos de los cuatro evangelistas: toro S. Lucas, águila S. Juan, león S. Marcos y hombre S. Mateo.
- Tondo:** marco redondo que contiene un busto, muy utilizado en el Renacimiento.
- Tratteggio:** tipo de reintegración pictórica que consiste en poner color, en reconstruir la falta por medio de finas líneas paralelas con superposición de tonos.
- Yserías:** relieves de yeso (sulfato de calcio), a diferencia de los «estucos» que son de carbonato de calcio.





ÁNGELES Y DRAGONES

Restauración de la Iglesia de Santiago Apóstol de Villa del Prado

En la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Villa del Prado se conjugan las formas del estilo gótico tardío, representado en sus portadas de cresterías y pináculos y en sus bóvedas de nervios, con las que llegan con los nuevos aires del renacimiento hasta su enorme torre cuadrada.

La consolidación y reparación de los muros y cubiertas de la iglesia, su restauración completa, ha permitido la recuperación de su interior. En él, los siglos se superponen en las valiosas pinturas murales y yeserías del XVI, XVII y XVIII, ocultas hace más de cien años bajo sucesivas capas de enlucido. Han sido restauradas para recuperar todo su esplendor. El templo ha conservado la huella del paso de los años, acumulando épocas y estilos, dejando constancia de una historia que es nuestro patrimonio común.

ISBN 84-9744-016-1



9 788497 440165