

# NEOCLASICISMO AL SUR DE LA COMUNIDAD DE MADRID

## Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo

05

Monografías de Patrimonio Histórico



# NEOCLASICISMO AL SUR DE LA COMUNIDAD DE MADRID

## Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo



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](http://www.madrid.org/publicamadrid)  
[culpubli@madrid.org](mailto:culpubli@madrid.org)



El texto de la presente monografía sobre la Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo ha sido extraído del Proyecto Básico y de Ejecución y de la Memoria de la Restauración realizada por los autores: Juan de Dios de la Hoz Martínez, *Arquitecto*; Elsa Soria, *Restauradora*; Sabela Concheiro, *Historiadora*; Elena Serrano, *Arqueóloga* y Mar Torra, *Arqueóloga*. Su lenguaje técnico ha sido debidamente adaptado a las características divulgativas y didácticas que tiene la presente Colección de Monografías del Patrimonio Histórico de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

Igualmente ha ocurrido con el apartado de la restauración del Retablo Mayor, el Frontal del Órgano y la Hornacina de la Capilla de Fátima, cuyo texto ha sido extraído del Informe de Conservación, redactado por Mónica Ballester Pérez y Susana Lescure Ezcurra, restauradoras.

© De la presente edición: EDICIONES DOCE CALLES, S.L. Apdo. 270. 28300 Aranjuez  
COMUNIDAD DE MADRID, Consejería de Cultura y Deportes  
Dirección General de Patrimonio Histórico

ISBN: 84-9744-058-7

Depósito Legal: 50.993-2006

Composición: Távara, s.l.

Fotomecánica: Távara, s.l.

Impresión: Gráficas Muriel, s.a.

Encuadernación: Millenium, s.l.

# NEOCLASICISMO AL SUR DE LA COMUNIDAD DE MADRID

## Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo



DOCE  
CALLES



Dirección General de Patrimonio Histórico  
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

**Comunidad de Madrid**

## Consejero de Cultura

Santiago Fisas Aixelà

## Viceconsejera de Cultura y Deportes

Isabel Martínez-Cubells Yraola

## Director General de Patrimonio Histórico

Francisco Javier Hernández Martínez

## Subdirectora General de Difusión y Gestión

María de los Ángeles Montull Cremades

### COLECCIÓN

#### MONOGRAFÍAS DE PATRIMONIO HISTÓRICO

##### Dirección de la Colección

Javier Aguilera Rojas

*Jefe del Área de Promoción y Difusión del Patrimonio Histórico*

Número 5

##### Coordinación de la edición

Natalia del Río López *Historiadora*

*Área de Promoción y Difusión del Patrimonio Histórico.*

##### Textos

Juan de Dios de la Hoz Martínez. *Arquitecto*

Elsa Soria Hernáiz. *Jefa de Obra y Restauradora*

Sabela Concheiro. *Historiadora*

Elena Serrano Herrero. *Arqueóloga*

Mar Torra Pérez. *Arqueóloga*

Mónica Ballester Pérez. *Restauradora*

Susana Lescure Ezcurra. *Restauradora*

##### Fotografías

Ayuntamiento de Brea de Tajo, Archivo Fotográfico del Área de Promoción y Difusión del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Memoria de Restauración de la Iglesia Parroquial de N<sup>o</sup> Sra. de la Asunción de Brea de Tajo Informe de Conservación del Retablo Mayor, Frontal de Órgano y Honacina de la Capilla de Fátima, Jorge Poo, Carlos Roca, Fernando Madariaga, Real Academia de la Historia de Madrid, Congreso de los Diputados, Madrid, Ediciones Doce Calles, S.L. y Cíteara

##### Dibujos y planos

Juan de Dios de la Hoz Martínez. *Arquitecto*

### RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA

Dirección General de Patrimonio Histórico  
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

Con la colaboración de la Fundación Caja Madrid



##### Proyecto y dirección de obra

Juan de Dios de la Hoz Martínez. *Arquitecto*

Tec Nartec, L&L, S.L.

Lourdes García Moreno. *Aparejadora*

Luis de la Hoz Martínez. *Aparejadora*

##### Restauración de pinturas murales

Elsa Soria Hernáiz. *Coordinadora de Restauración*

Rocío García Camarero. *Jefa de Producción*

Beatriz Burrerros García. *Restauradora*

Ana Isabel Gómez Prieto. *Restauradora*

Sara Bosch Maurício. *Restauradora*

##### Supervisión y seguimiento de la restauración arquitectónica

Área de Protección del Patrimonio Mueble e Inmueble

Ángeles González Álvarez. *Arquitecta*

Rosario Fernández de las Heras. *Arquitecta Técnica*

##### Empresa Constructora y Restauradora

J. Quijano, S.A.

##### Restauración del Retablo Mayor, Frontal y Hornacina de la Capilla de Fátima

Mónica Ballester Pérez. *Restauradora*

Susana Lescure Ezcurra. *Restauradora*

##### Empresa Restauradora

Albaya de Arte y Restauración, S.L.

##### Supervisión y seguimiento de la restauración de bienes muebles

Área de Inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico

##### Proyecto y dirección de la excavación arqueológica

Elena Serrano Herrero. *Arqueóloga*

M<sup>o</sup> del Mar Torra Pérez. *Arqueóloga*

##### Empresa de Arqueología

T.A.R., S. Coop. Mad. (Trabajos de Arqueología y Restauración)

##### Supervisión y seguimiento de la excavación arqueológica

Área de Protección del Patrimonio Arqueológico,

Paleontológico y Etnográfico

Pilar Mena Muñoz. *Arqueóloga*

##### Fecha realización de las obras

2004-2005

No es exagerado decir que la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo es una joya, ejemplar exquisito del neoclasicismo de nuestra región, desconocida por el gran público, motivo de orgullo no sólo de los vecinos de esta localidad, sino también de todos los madrileños. Levantada sobre una antigua iglesia del siglo XVI, *Santa María la Mayor*, de la que se conservan el baptisterio y la torre, hoy se nos presenta como un gran edificio de estilo Neoclásico, sobrio y puro, que contiene recuerdos góticos y renacentistas. Desde el sobrio exterior no se adivina, en ningún momento, la majestuosa decoración y articulación de espacios con la que nos sorprende una vez que atravesamos el portalón de entrada.

La actual decoración de la Iglesia, en la que destacan las pinturas del pintor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Andrés Ginés de Aguirre, que finalizó su encargo en agosto de 1778, goza de una delicada pureza de líneas y una ornamentación elegante y estructural. También es digno de mención su retablo-baldaquino (de la segunda mitad del siglo XVIII) realizado en madera dorada y estuco, decorado con pinturas al fresco realizadas también por Andrés Ginés de Aguirre, y presidido por un relieve de la Asunción de la Virgen. Se trata de uno de los retablos mayores más interesantes que se conservan en la región.

De igual forma que la mayor parte de los edificios históricos, esta Iglesia ha sufrido las consecuencias derivadas del paso del tiempo y del necesario mantenimiento que ello provoca. Se han realizado, por ello, un conjunto de intervenciones sobre toda la Iglesia. Se han conservado, consolidado y recuperado aquellos elementos susceptibles de aprovechamiento (en general la totalidad de los sistemas estructurales del edificio) y mejorado aquellas zonas en las que los daños constructivos o las condiciones habían variado tanto que no era posible su recuperación con técnicas y materiales tradicionales.

También se han realizado trabajos correspondientes al interior del templo en sus distintas dependencias, incluyendo las restauraciones del edificio y pinturas, instalaciones de electricidad y calefacción, solados, humedades, sacristía... En definitiva, las labores de restauración del edificio, tanto en el exterior como en el interior, le han devuelto su antiguo esplendor, protegiéndolo de los rigores del paso del tiempo y devolviendo a todos los elementos que lo conforman su riqueza original.

La intervención realizada en esta iglesia se enmarca en la política de Patrimonio Histórico que impulsamos desde el Gobierno de la Comunidad de Madrid, conscientes de la importancia de nuestro patrimonio. Ahora bien, en este empeño no nos gusta estar solos, queremos contar con la colaboración de otras instituciones que persigan nuestros mismos objetivos en esta materia, como la Fundación Caja Madrid a cuyos representantes quiero agradecer su colaboración, siempre generosa, para la restauración de esta iglesia. Es motivo de enorme satisfacción para la Comunidad de Madrid poder colaborar con una institución tan sensible con nuestro patrimonio histórico.

La actuación de la Consejería de Cultura y Deportes en materia de patrimonio histórico, se guía por tres grandes líneas de actuación: la protección jurídica del patrimonio histórico y artístico; la conservación y restauración de bienes muebles e inmuebles y su documentación, promoción y difusión. De estas tres líneas de trabajo es muy buen ejemplo la actuación de la Consejería, a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico, sobre esta Iglesia.

Respecto a la protección jurídica, esta Iglesia, dado su alto valor histórico y artístico, cuenta, desde 1997, con la Declaración de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento. Esta declaración implica una protección legal que la preserva y la defiende y supone, también, un reconocimiento público de su importancia y valores culturales y artísticos. De la segunda línea de actuación de la Consejería en materia de patrimonio, su conservación y restauración, dan fe las obras realizadas.

Respecto a la documentación, promoción y difusión de esta iglesia, quisiera reseñar varias actuaciones emprendidas por la Consejería. En primer lugar la restauración de esta Iglesia tuvo un lugar preeminente en la exposición titulada "Huellas", que se celebró, con gran éxito por parte del público y muy buena aceptación por parte de la crítica, en la Sala de Exposiciones temporales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre los meses de diciembre a febrero del año 2006. Muchos de los vecinos de Brea, tuvieron la ocasión de visitar dicha exposición. En esta línea de difusión quiero también mencionar el hecho de que la felicitación de las pasadas fiestas de Navidad de nuestra Consejería representaba las magníficas pinturas de la Adoración de los Pastores de la bóveda de la iglesia. Todas estas actuaciones en materia de documentación, protección, restauración, y promoción, permiten poner en valor y acercar al conjunto de los españoles la gran riqueza patrimonial de la Comunidad.

Para finalizar quisiera agradecer a la empresa constructora encargada de las obras y a los arquitectos, restauradores y técnicos que han intervenido, su trabajo que tan magníficos resultados ha alcanzado, y por supuesto al Alcalde de Brea de Tajo y a todos los vecinos su interés y amor por su patrimonio que es la mejor garantía de su protección.

Santiago Fisas Ayxelà  
*Consejero de Cultura y Deportes*

en virtud del Convenio entre la Provincia Eclesiástica de Madrid y la Comunidad de Madrid, se llevó a cabo la restauración integral del edificio, debido a su precario estado de conservación.

La restauración ha comprendido obras tendentes al saneado de las cubiertas y su consolidación estructural, afectando a las cúpulas, bóvedas, tambores, linternas, cupulines, torre y pórticos de acceso a las fachadas sur y oeste. En el interior, se han restaurado las magníficas pinturas de Aguirre, se han eliminado las humedades y se han mejorado las instalaciones de electricidad y calefacción, interviniéndose también en los solados.

El proyecto de restauración respeta y persigue los planteamientos de máxima sencillez y economía de ejecución, así como los de facilidad de mantenimiento en un futuro, con el objetivo garantizar su conservación y con ello, su disfrute.



## Introducción

Pinceladas de robles y encinas, con recuerdos de un río que le da nombre a una de las villas con más encanto de Madrid, conforman el paisaje que enmarca el municipio de Brea de Tajo. Paisaje, una y otra vez sentido y visto, por la mirada tranquila de los pastores, que avanzaban lentamente con sus rebaños por la Cañada Real Soriana, dejando tras de sí vestigios de su ancestral caminar, en forma de tinados, perfectamente camuflados con el terreno que los acoge. Paisaje tranquilo, al que se enrosca indisolublemente el pueblo de Brea, con casas de tipo castellano que observan el discurrir del tiempo, bajo la sombra de la torre de su imponente iglesia.

Frente a la Plaza de la Iglesia y lindando con las calles del Viento y Gualajara, se erige la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, flanqueada por la torre que en su fachada oeste presenta un vano con decoración plateresca que contrasta intensamente con la estructura cerrada, tipo fortaleza, de la torre de Brea.

Contraste, precisamente sería la palabra que con más acierto define la iglesia. El estilo Neoclásico, sobrio y puro, que marca las líneas del templo, mantiene en su interior la memoria de su origen intensamente viva, a través de los restos de la primitiva Iglesia de Santa María la Mayor. Así, el conjunto de capillas situadas al norte configuran un recinto longitudinal compuesto por la torre, la antecapilla y la cúpula de la Capilla del Rosario, junto a una nave rectangular unida al camarín de la virgen. Se trata de la estructura de la antigua iglesia del siglo XVI, que posteriormente se amplía e incorpora a la gran nave central debido a las necesidades de espacio.

Contrastes y recuerdos que continúan con la decoración plateresca del ya citado vano de la torre, todo, sin embargo, rítmicamente acogido por la serena arquitectura de la iglesia, cuyo interior se orna con una cadencia de motivos neoclásica, cuya belleza se potencia con los juegos de luces y sombras que marcan el paso de un espacio a otro, de una capilla a otra, centralizado todo por la magnífica cúpula semiesférica con linterna central apoyada sobre un liso y reducido tambor. En las pechinas de la cúpula se representan a los Padres de la Iglesia, pinturas realizadas por el académico Ginés Andrés de Aguirre, encargado también de las escenas de la bóveda de la nave central.

Todo este bello conjunto se ha sometido a una intervención con el objetivo de garantizar su perpetuidad, asegurando así la posibilidad de su disfrute por parte de todos los ciudadanos. Su importancia arquitectónica, tal como se ha referido, hizo que fuera declarada Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento el 26 de junio de 1997. Así, con objeto de mantener los valores que la hicieron merecedora de tal nivel de protección, y

# ÍNDICE

<b>entre robles y encinas</b> .....	13
LA VILLA DE BREA DE TAJO	
<b>Historia de Villa</b> .....	14
<b>La diócesis de Alcalá de Henares</b> .....	20
<b>Edificios y elementos singulares</b> .....	24
<b>Personajes y artistas</b> .....	26
Juan Hurtado de Mendoza .....	26
Fray Gonzalo Núñez de Guzmán .....	28
Ignacio Thomas .....	30
León de Vargas .....	30
<b>del gótico al neoclásico</b> .....	33
LA IGLESIA PARROQUIAL	
<b>Descripción arquitectónica</b> .....	34
<b>Historia del edificio</b> .....	48
<b>Inventario artístico del patrimonio mueble</b> .....	54
<b>Restauraciones históricas</b> .....	55
<b>cubiertas, bóvedas y fachadas</b> .....	65
RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA	
<b>Trabajos previos</b> .....	66
Metodología de trabajo .....	66
Excavaciones arqueológicas .....	68
<b>Estado inicial y propuestas de restauración</b> .....	72
<b>Restauración del edificio</b> .....	78
Fachadas .....	78
Cubiertas .....	92
Interior de cúpula, bóveda y resto .....	96
<b>pintura mural</b> .....	109
LA ACADEMIA Y GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE	
<b>Ginés Andrés de Aguirre</b> .....	110
Programa decorativo de Brea de Tajo .....	116
Técnicas pictórica .....	128
<b>Patologías</b> .....	132
Indicadores de las alteraciones .....	132
<b>Restauración de las pinturas</b> .....	136
Tratamiento realizado .....	136
<b>rejas, retablos, y ventanas</b> .....	145
RESTAURACIÓN ELEMENTOS SINGULARES	
<b>Rejería</b> .....	146
Flores de la reja .....	146
<b>Carpinterías</b> .....	148
<b>Ventana plateresca</b> .....	150
<b>Retablo de Jesús Nazareno</b> .....	156
<b>Últimas restauraciones</b> .....	157
Retablo Mayo .....	157
Frontal del Órgano .....	158
Hornacina de la Capilla de Fátima .....	159
<b>anexo</b> .....	161
<b>bibliografía</b> .....	171



entre robles y encinas  
la Villa de Brea de Tajo



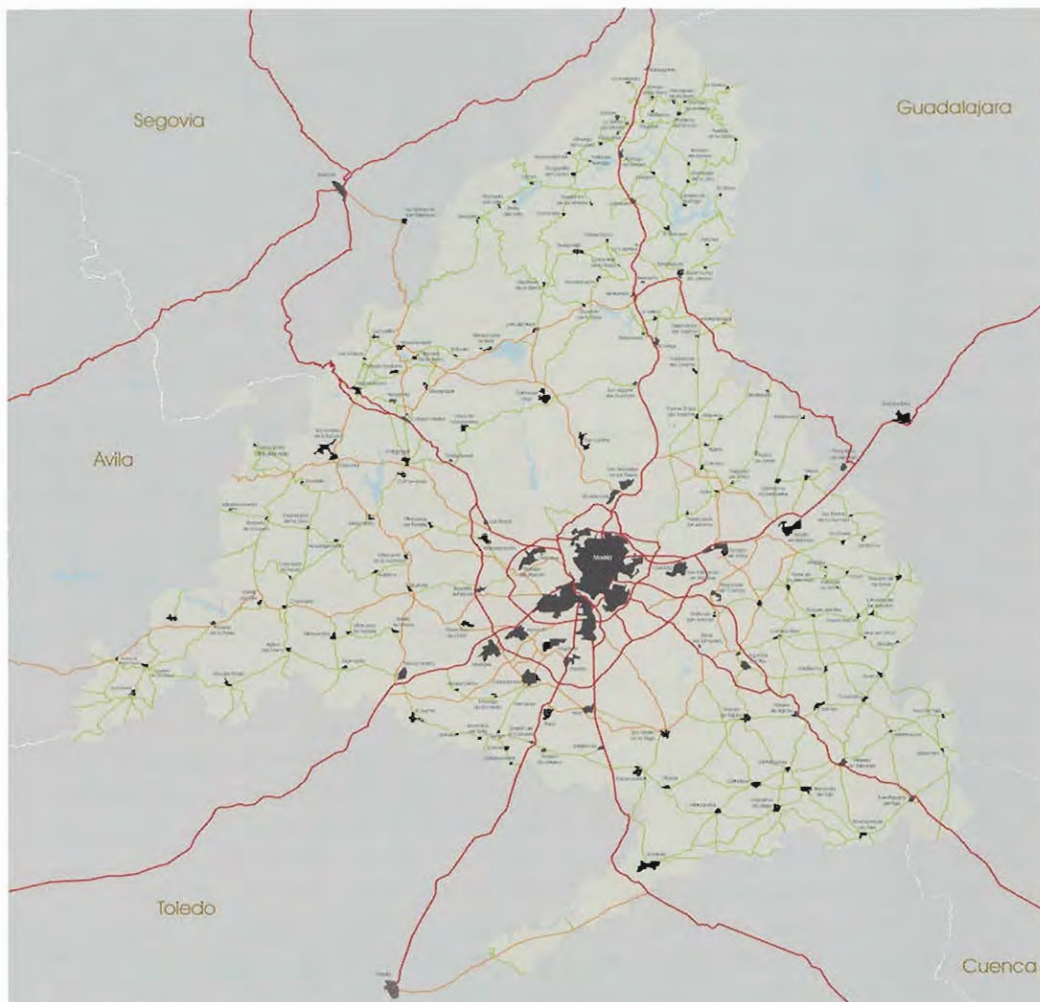
## La Villa de Brea de Tajo

### Historia de la Villa

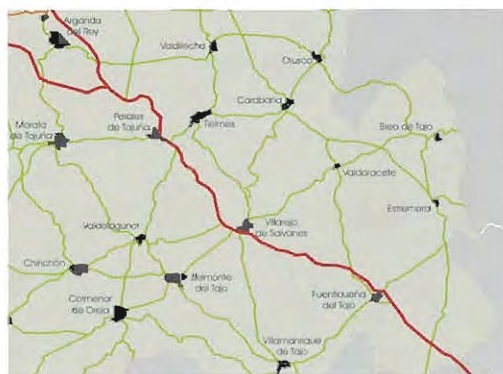
Rastrear sus orígenes es una tarea harto complicada, debido a la escasa documentación conservada. Los datos más antiguos se remontan al siglo XIV, según demuestra uno de los primeros documentos en el que se habla de Brea como Villa ya organizada con un concejo establecido. El documento, fechado el 28 de junio de 1326, hace referencia a los viejos conflictos entre los ganaderos castellanos de la Mesta y el Concejo de Almoduera y sus aldeas. Según estas acusaciones, tanto el Consejo de Almoduera como algunos Concejos de sus aldeas (entre ellos Brea, Almoduera, Valdeolmeña) habían efectuado una serie de ataques y robos a los ganados de la Mesta a su paso por sus términos. En el caso de Brea, estos altercados tuvieron lugar en los años 1310, 1313, 1320 y 1321. El conflicto quedó resuelto ya que, en otro documento posterior, los representantes de la Mesta decían que los distintos concejos "les habían pagado y satisfecho todas las demandas que tenían contra ellas."

Vista aérea de  
Brea de Tajo





*Brea de Tajo se encuentra al Sureste de la Comunidad de Madrid. Se accede a la Villa desde la capital por la N-III hasta Villarejo de Salvanés, km. 48, donde se toma la M22 que lleva a la localidad, tras pasar por Valdecerete.*



Brea de Tajo contiene la mentira de su apellido encerrada en su nombre, ya que no es atravesada por el caudaloso río, sino que se encuentra próximo a él, enmarcada por un paisaje de robles y encinas, cruzado por la Cañada Real Soriana, del que emerge una Brea altiva y vetusta, de origen árabe, que una vez reconquistada fue donada a la Orden de Calatrava como aldea de Almoguera. El Maestre de la Orden Calatrava, Don Gonzalo Núñez de Guzmán, le concedió el título de Villa en 1401, confirmado después por los Reyes Católicos y Carlos I. Esta estrategia de conceder territorios fronterizos a las órdenes militares, en este caso de Calatrava, aseguraba a la Corona la defensa de un territorio conflictivo y disputado, al mismo tiempo que sentaba las bases para el desarrollo continuo del proceso repoblador.



Escudo nobiliario.  
Casa de Los Escudos  
de Brea de Tajo

Posteriormente, Carlos I vendió la ya Villa de Brea de Tajo a Don "...Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar, Conde de Tendilla, Capitán General de S.M. Imperial en el Reino de Granada, por la cantidad de 17.778.156 maraverises..." quién tomó posesión del señorío en 1538, en función de la carta de venta custodiada en el Ayuntamiento, según afirma Tomás López en el siglo XVIII y Marín ratifica ya en el XIX, asegurando que dicha carta "se conserva como oro en paño" en el Ayuntamiento de Brea. Mediante esta operación, el segundo Marqués de Mondéjar incorporó Almoguera al mayorazgo familiar. En recuerdo de su cesión a la Orden de Calatrava y a la posterior venta al Marqués de Mondéjar, el escudo de la Villa combina la Cruz de Calatrava y las Armas de los Mendoza<sup>1</sup>.

Los Mendoza mantuvieron su posesión en el siglo XVIII. Siguiendo a Tomás López, la villa perteneció al Señorío del Duque de Bélgica, Marqués de Mondéjar. Tras mucho trabajo, Brea consiguió su independencia en el siglo XVIII, según afirma Marín<sup>2</sup>.

Existen diferentes teorías sobre el origen del nombre de Brea de Tajo. Algunos autores, como García de Diego, defienden que el topónimo podría derivar del gallego de Lugo, y tendría relación con la acción de

<sup>1</sup> Escudo cuartelado en aspa de primer y cuarto de sinople con una banda de gules perfilada de oro. 2º y 3º de oro con cruz de Calatrava de gules. Al timbre corona real cerrada.

<sup>2</sup> Documadrid: *Aranjuez y la vega del Tajo*. Comunidad de Madrid, 1999.

llover. Esta hipótesis plantea que podría existir un término "brear", que significaría "borear". C. Álvarez y Julio González establecen que "brea" deriva de vereda y que tuvo sus orígenes en la época de la romanización.

Debido a su fértil tierra, las labores agrícolas han sido la actividad económica más importante. En las Relaciones de Lorenzana, se estima que la producción media anual, en el siglo XVIII era principalmente el zumaque, arbusto de la familia de las anacardáceas<sup>3</sup>, que puede llegar a alcanzar unos tres metros de altura. Se caracteriza por contener una alta cantidad de tanino, sustancia utilizada para curtir pieles. El zumaque o zumaquera, se relaciona con la presencia de encinas, alcornoques, espinares... etc. Con frecuencia su distribución se asocia a las cercanías de pueblos y barrios de curtidores y pellejeros. Esta planta es cultivada desde la antigüedad en terrenos secos, usada para las aflicciones en el curtido de las pieles, así como tinte de un color amarillento. Sobre sus propiedades y su uso como curtiente se refería ya el escritor griego Teofrasto<sup>4</sup>.

En Castilla, tradicionalmente, se rozaban periódicamente los zumacales y se llevaban en gavillas a las "eras de zumaque", donde se trillaban las ramillas y hojas hasta que se reducían casi a polvo, llevándose entonces a la tenería. Para su correcto uso, se llevaban a triturar a molinos especiales, los conocidos "molinos de zumaque".

Este cultivo, por lo tanto, generaba una auténtica red económica, contándose en la Villa de Brea, hasta catorce molinos de zumaque en este siglo, con las consecuentes infraestructuras necesarias para el transporte del producto. Este cultivo determinaba también el paisaje de la villa, sobre todo en otoño, ya que es en esta estación cuando sus hojas toman un resplandeciente color rojizo. La trascendencia del cultivo de este arbusto persiste hasta hoy, ya que la Casa Rural del pueblo se llama *Zumaque*.

Además de este importante cultivo, existen datos de producción de trigo, cebada, aceite y vino. Respecto a la ganadería, se basaba en el ganado lanar, de labor, de cerda y apicultura. La actividad ganadera descendió considerablemente en el siglo XIX, momento en el que la industria irrumpió en el tranquilo discurrir de los días de los breanos, aunque ya en el siglo XVIII se documenta la existencia de tres telares de lienzo, donde hilaban las mujeres y aparecían ocho hombres como tejedores de lienzo.

<sup>3</sup> Montejano, Isabel: *Crónica de los pueblos de Madrid*. Diputación de Madrid, 1983.

<sup>4</sup> Oria de Rueda, Juan Andrés y Díez, Justino: *Guía de Árboles y Arbustos de Castilla y León*, Ediciones Calamo, 2002.

R H V S.



Zumaque. Xilografía.  
Dioscorides.  
Salamanca, 1566





Vista general de la Villa con la Iglesia Parroquial en primer término

La Villa de Brea, cuenta en la actualidad con aproximadamente 500 habitantes. Entre sus casas blancas de estructura castellana se esconde una de las joyas de la arquitectura neoclásica de la Comunidad de Madrid, la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, fechada de la segunda mitad del siglo XVIII y dependiente de la Diócesis de Alcalá de Henares.



Vista de la portada desde el sureste



Capilla de la Virgen del Rosario. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Patrona de Brea de Tajo

*La Patrona de Brea es la Virgen del Rosario. La Fiesta se celebra el primer domingo de octubre. A finales del siglo XVI, el Reverendo Padre Fray Pablo de Soto "... predicó la bula del Rosario de la Bendita Virgen, Madre de Dios, Señora Nuestra...". Acto seguido se instituyó la cofradía del Rosario, a la que se dedicó una capilla en la Iglesia Parroquial. A finales del siglo siguiente, la Virgen del Rosario se reconoce como patrona principal de la Villa y será a partir de entonces cuando los primeros domingos de octubre se la honra y festeja.*

*En la Capilla de la Virgen del Rosario o "de Diario" se encuentra el altar menor con un retablo donde se ubica la imagen de la virgen. El recinto se cubre con cúpula sobre pechinas y se encuentra recorrido por un entablamento de triglifos metopas.*

## Diócesis de Alcalá de Henares

La Villa de Brea de Tajo pertenece a la Diócesis de Alcalá de Henares, diócesis relativamente reciente, que nace mediante bula del Papa Juan Pablo II "*In hac beati Petri Catedra*", en 1991, constituyéndose así el obispado de Alcalá de Henares, con sede en la Magistral, desde este momento elevada a la categoría de Catedral, tomando posesión como primer obispo Monseñor Don Manuel Ureña el 13 de octubre de 1991. Pero tras de sí, tiene una larga historia que se inició con Asturio, obispo visigodo de Toledo, quien después de encontrar las reliquias de los Santos Niños Justo y Pastor decide construir un templo e instaurar allí una sede episcopal. Las reliquias, al parecer, se encontraron a principios del siglo V en el "Campo Laudable", lugar donde los Santos habían sido martirizados durante las persecuciones a las que se vieron sometidos los



Escudo de la Diócesis de Alcalá de Henares

Interior de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares



cristianos durante el Bajo Imperio Romano, siguiendo el edicto de Diocleciano de 23 de febrero del año 303 y que en *Complutum* fueron seguidas por el prefecto Daciano. Para conmemorar y custodiar los restos de los Santos Niños, Asturio mandó edificar un templo. Siguiendo las huellas de este origen mitad leyenda, mitad historia, se hace difícil encontrar rastros que atestigüen con fidelidad los primeros momentos de la vida de la Sede Episcopal, resultando complicado incluso, encontrar un acuerdo a la hora de determinar quién fue el primer obispo complutense.



Placa conmemorativa del martirio de los Santos Niños Justo y Pastor. Catedral Magistral, Alcalá de Henares

Durante la ocupación musulmana se mantuvo el culto mozárabe, conservando la memoria de al menos ocho obispos (Novelio, Hilario, Dadila, Ascisclo, Fuldemiro...). Tras la reconquista, alrededor del año 1099, la diócesis complutense es agregada a Toledo pasando a ser un señorío eclesiástico (pretalicio). Desde este momento los cardenales toledanos serán quienes gobiernen estas tierras y se decide construir un Palacio Arzobispal a comienzos del siglo XII. El Palacio Arzobispal, será objeto de sucesivas ampliaciones, promovidas por los grandes arzobispos de Alcalá, destacando don Pedro Tenorio en el siglo XIV, el Cardenal Cisneros y el Cardenal Fonseca en el siglo XV y ya en el siglo XVII el Cardenal Lorenzana.

La Iglesia de los Santos Niños Justo y Pastor será elevada a rango de Colegiata por bula papal de Sixto IV en 1479, durante el mandato pretalicio de D. Alonso Carrillo de Acuña. El cardenal Cisneros la reedifica a finales del siglo XV y consigue del Papa León X que la eleve al rango de Magistral en 1519, título muy importante, ya que tan sólo existe otra colegiata que recibe tal título, la de San Pedro de Lovaina.

Domenico Fancelli y Bartolomé Ordóñez. Sepulcro del Cardenal Cisneros, 1519. Capilla de San Ildefonso, Alcalá de Henares





Catedral de  
Santa María  
Magdalena  
Getafe

El espíritu renovador del Cardenal Cisneros, iniciador de un proyecto que pretendía convertir Alcalá en un importante centro cultural a través de la Universidad, a la par que religioso, mediante la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, no se apagará a su muerte. Alcalá de Henares mantendrá una brillante actividad en años posteriores. Se fundan diferentes colegios universitarios, destacando el de San Ildefonso que comienza a construirse en 1508, perpetuando su bullir estudiantil hasta que en 1836, la Universidad es trasladada a Madrid.

A finales del siglo XIX, la Santa Sede crea la Diócesis de Madrid-Alcalá, bajo el mandato del Papa León XIII y mediante *Bula Romani Pontifices Praedecessores*. El territorio de la nueva Diócesis coincide con los de la recién creada provincia de Madrid. Esta diócesis se mantendrá sufragánea de la Provincia Eclesiástica de Toledo. En 1964 la sede de Madrid es elevada a Arzobispado dependiendo directamente de la Santa Sede. Posteriormente, se observa la necesidad de crear dos nuevas Diócesis, Alcalá y Getafe, resolviéndose mediante bula papal de Juan Pablo II el establecimiento de un Obispado en Alcalá de Henares, que tenga sede en la iglesia magistral, que desde este momento adquiere la categoría de Catedral y en el mismo documento se determina la creación de un Obispado en Getafe, que tendrá sede en la iglesia de la Magdalena<sup>5</sup>. Así, el día 12 de octubre de 1991, toma posesión de su cargo el Obispo de Getafe y un día después, tiene lugar la solemne toma de posesión del Primer Obispo de la recién nacida diócesis, por parte de D. Manuel Ureña, que será promotor de un importante programa de restauración de iglesias y edificios religiosos<sup>6</sup>.

La nueva Diócesis de Alcalá de Henares<sup>7</sup> reúne un total de 52 municipios comprendidos entre Patones al norte, Villamanrique de Tajo al sur, Estremera y Brea de Tajo por el este y Rivas-Vaciamadrid, Coslada, Algete y Torrelaguna al oeste, con una gran riqueza cultural que cuenta con 23 edificios declarados Monumento Histórico Artístico, numerosos con el expediente incoado y otros muchos calificados de Interés Cultural.

<sup>5</sup> Junquera Martín, Trinidad: "En la Diócesis de Alcalá de Henares" en *La antigua iglesia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, actual parroquia de Santa María*, Juan de Dios de la Hoz Martínez (Director), Dirección General de Patrimonio Histórico Artístico, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid, 2001.

<sup>6</sup> De Diego Pareja, Luis M. y Canalda Cámara, José C.: *Alcalá de Henares. Crónica General*, Bracar, Asociación Bibliófila y Cultural, 2001.

<sup>7</sup> La Diócesis de Alcalá está formada por los siguientes municipios: El Berrueco, Patones, Torremoncha, Torrelaguna, Valdepiélagos, Talamanca, Valdetorres, Fuente del Saz, Valdeolmos, Ribatejada, Valdeavero, Fresno de Torote, Algete, Cobeña, Daganzo, Camarma, Meco, Ajalvir, Paracuellos, Coslada, San Fernando, Torrejón de Ardoz, Alcalá de Henares, Los Santos de la Humosa, Santorcaz, Anchuelo, Villalbilla, Torres, Loeches, Mejorada, Velilla, Rivas Vaciamadrid, Arganda, Campo Real, Pozuelo del Rey, Nuevo Baztan, Pozuelo, Olmeda de las Fuentes, Ambite, Villar del Olmo, Valdelecha, Campo Real, Arganda, Morata, Perales, Tielmes, Carabaña, Orusco, Villarejo de Salvanés, Valcaracete, Brea de Tajo, Estremera, Fuentidueña, Villamanrique.



Mapa de la Diócesis de Alcalá de Henares



Vista general de  
Brea de Tajo

## Edificios y elementos singulares

Brea de Tajo cuenta con diferentes edificios de interés artístico que sorprenden al visitante, configurando un paseo singular y no exento de sorpresas.

A las afueras del municipio, existen dos ermitas del siglo XIX. La de San Isidro, hasta la que se dirige una procesión el día del Santo, situada a un kilómetro en la carretera de Brea a Drieves y la de San Roque, en la carretera hacia Valdaracete, a unos 200 metros del pueblo. Presenta esta última planta rectangular de una sola nave, con los muros de ladrillo y mampostería encalados, con sillares en las esquinas frontales y cubierta a cuatro aguas.

Actualmente como edificio de viviendas, organizadas éstas en torno a un patio con soportes de madera, encontramos un edificio barroco con un escudo labrado en piedra y portada de gran movimiento, con puerta adintelada

sobre la que se ubica una imagen de San Miguel. Otro escudo, esta vez de la Inquisición, aparece en el interior de una de las casas-cueva que alberga el pueblo, en la Calle Costanilla de los Ángeles nº 3. Característico de este pueblo son precisamente las casas cueva, configurando una arquitectura local típica de esta zona.

El monumento más importante de la villa es sin duda la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, construida en mampostería revocada, excepto el lado norte que es mampostería vista. Su sobrio exterior no augura el espacioso interior, delicadamente ornamentado. Se accede a este luminoso templo a través de portadas sencillas, una abierta a los pies y la otra situada en el lateral derecho, ambas cubiertas por porches que han sufrido intervenciones posteriores a su factura.

Vista general de la iglesia desde el sureste



Puerta adintelada barroca con la imagen de San Miguel. Casa de Los Escudos de Brea de Tajo





## Personajes y Artistas

La Villa de Brea, vio caminar entre sus polvorientas calles a interesantes personajes, desde marqueses, a pintores y arquitectos, que configuraron un peculiar mosaico de nobles y artistas, de caballeros del pincel y de la espada que fueron los que, a lo largo de los siglos, han ido construyendo una Brea de Tajo tal como la conocemos hoy. Por ello, es justo recordar su papel en el pasado de la villa, realizando un breve recorrido por su biografía, tan ligada a este municipio.

### LUIS HURTADO DE MENDOZA

Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar tomó posesión de la Villa de Brea en 1538, de manos del emperador Carlos V, dejando así la villa de pertenecer a la orden de Calatrava. La familia Mendoza conforma un linaje perteneciente a la alta nobleza de la Corona de Castilla. Su origen se sitúa en el siglo XI en tierras alavesas, en los señores de Llodio. Pero fue una rama colateral de esta familia, la de los Señores de Mendoza, situada también en Álava, la que alcanzó su máximo apogeo a partir del siglo XIV. Pedro González de Mendoza apoyó la causa de Enrique II de Trastámara en la guerra que sostuvo con su hermanastro Pedro I, recibiendo a cambio importantes señoríos en la zona de Guadalajara y al sur de Somosierra (Buitrago, Colmenar de la Sierra...).

En la primera mitad del siglo XV, el cabeza de la familia era Don Íñigo López de Mendoza, hombre cultivado y brillante escritor, que recibió de mano de Juan II de Castilla los títulos de marqués de Santillana y conde Real de Manzanares. De este núcleo inicial se fueron desgajando diferentes ramas, entre las que destacan los señores de Almazán, Priego y los de Tendilla.

1. Jorge Inglés, Copia con variante de Gabriel Maureta y Aract. Retrato de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, 1878. Real Academia de la Historia

2. Francisco Díaz Caireño. Copia de Juan Bautista Espinosa. Retrato de Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, 1878. Real Academia de la Historia

1



2





Antonio Gisbert, Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo, 1860. Congreso de los Diputados. Madrid

Luis Hurtado de Mendoza y Pacheco era el tercer Conde de Tendilla y segundo marqués de Mondéjar. Nace en Guadalajara en 1489, hijo de Íñigo López de Mendoza, el Gran Tendilla y Francisca Pacheco, hija del marqués de Villena. Fue el segundo Alcalde de la Alhambra y capitán general de Granada, pues a la muerte de su padre le sucedió en todos los cargos. Colaboró en la construcción de la iglesia y Castillo de Tendilla e incorporó Almuquera al mayorazgo familiar.

Cuando las finanzas familiares tocaban un punto bajo, acaeció la Rebelión de las Comunidades y Luis fue el primero en pronunciarse en toda Andalucía a favor de Carlos V, demostrando por él la fidelidad que su padre mostró por Fernando el Católico.

Supervisó la construcción de la Catedral de Granada y del Palacio de Carlos V en la Alhambra (Pedro Machuca, el arquitecto, era su escudero) y también el llamado Pilar de Carlos V. Acompañó al Rey en la conquista de Túnez en 1535 y participó en la defensa de la costa granadina, realizando incursiones contra Marruecos, como la fallida contra el peñón de Vélez.

Sus servicios y fidelidad fueron recompensados por el Rey con honores y bienes que proporcionaron a sus sucesores una abundante renta y su nombramiento como virrey y capitán general de Navarra (1543-1546).

Patio interior de la Catedral de Granada

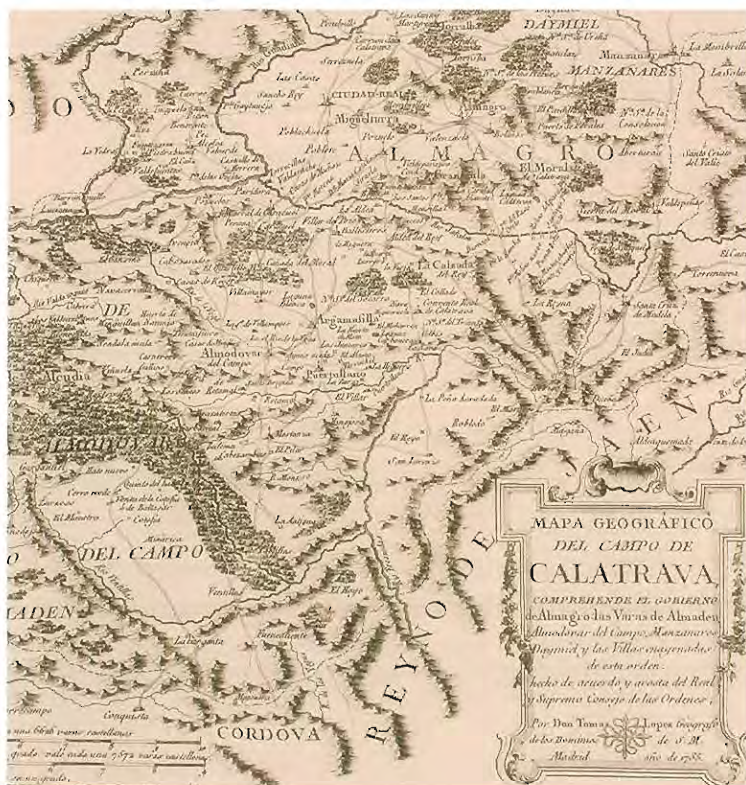


Mientras el emperador estaba fuera de España y gobernaba como regente, el futuro Felipe II fue uno de los nobles elegidos por el emperador en Ratisbona para aconsejar a su joven hijo, por lo que fue nombrado presidente del Consejo de Indias, Grande de España, miembro de los consejos de Guerra y Estado y finalmente presidente del Consejo Real de Castilla, hasta que debido a una enfermedad se retiró, muriendo en Mondéjar en 1566.

### FRAY GONZALO NÚÑEZ DE GUZMÁN

En 1401 eleva a la categoría de Villa a Brea de Tajo, comenzando ésta a pertenecer a su orden, la Orden de Calatrava, siendo esto confirmado por los Reyes D. Fernando y D<sup>a</sup> Isabel y por el emperador D. Carlos en Pastrana a fecha de 14 de octubre de 1401.

La Orden de Calatrava es la orden militar más antigua de cuantas surgieron en tierras hispanas. Nació en el siglo XII, cuando el abad cisterciense del monasterio de Fitero, Don Raimundo, y el monje Diego Velázquez decidieron defender el Castillo de Calatrava la Vieja, que les había otorgado el rey de Castilla Sancho III y que en aquellas fechas estaba sometido a un duro ataque por



Tomás López. Mapa geográfico del campo de Calatrava. Atlas de las Órdenes Militares nº 9. 1785. Real Academia de la Historia de Madrid

parte de los almohades. Los defensores de dicha plaza, un numeroso ejército de monjes-soldado, pasaron a constituir la Orden de Calatrava, que seguía como modelo en lo religioso a la Orden del Cister y en lo militar se guiaba por los preceptos de la Orden del Temple.

A finales del siglo XII, se promulgaron los primeros estatutos. El gobierno de la orden correspondía al maestro, que era elegido por el capítulo general y que constituía la autoridad suprema de la orden. Fernando el Católico logró ser elegido maestro de la orden por bula papal y a partir de él todos los reyes de España revalidaron su título. En una escala inferior al maestro se encontraban los comendadores mayores de Castilla y Aragón, encargados de las encomiendas de sus respectivos reinos. Existía la figura del clavero, cuya misión era guardar y defender el castillo y convento mayor de la orden. Encargado de la salud espiritual de los caballeros se encontraba el prior, que representaba al abad Morimond, máxima autoridad espiritual de la orden después del Papa. La orden contaba también con otros cargos, como el sacristán, encargado de la custodia de las reliquias de la orden o el obrero mayor.

Esta orden, integrada por caballeros y clérigos, ejerció el derecho de visita sobre las órdenes de Alcántara, de Montesa y por un tiempo, de Avis. Actuó básicamente en la Meseta Sur, siendo su principal misión la defensa de los caminos que conducían desde Toledo hacia Andalucía. Pero también intervino en la victoria de las Navas o en las conquistas de Andalucía por Fernando III.

Sus dominios se situaban sobre todo en La Mancha, en el denominado Campo de Calatrava, con centro en la Villa de Almagro. Asimismo organizaron una encomienda mayor en Aragón, al recibir en 1179 la Villa de Alcañiz de manos del Rey Alfonso II.

La donación del Campo de Calatrava a esta orden incluía su defensa contra los sarracenos y su población, iniciándose un movimiento migratorio hacia esta tierra, que entonces se encontraba prácticamente desierta, cumpliendo el encargo de los Reyes "...os doy esta tierra para que la defendáis y la pobléis (...) enorme extensión rasa, llana y árida (...)":

A partir de la incorporación del maestrazgo a la Corona a finales del siglo XV y la creación de un consejo como organismo supremo de la orden, se abre una nueva etapa que comprende el siglo XVI y principios del XVII. La principal innovación de estos tiempos se refiere al funcionamiento del Consejo Real de las Órdenes y el comienzo de la utilización directa por el Estado de sus bienes privativos,

Fernando el Católico fue el Maestro de todas las Órdenes Militares, entre ellas la de Calatrava. Anónimo. Hacia 1500. Kunsthistorische Museum, Viena



reflejado en el arrendamiento de las rentas del maestrazgo y la enajenación de patrimonios de encomiendas.

A mediados del siglo XVII el Papa autoriza la enajenación de bienes del maestrazgo, lo que se tradujo en el intento desamortizador de la dehesa de la Alcudia, que puede considerarse un precedente de las sucesivas desamortizaciones del siglo XIX. Confiscados los bienes por José I, fueron restituidos por Fernando VII y secularizados posteriormente con Pascual Madoz. Tras sucesivas supresiones y restituciones, la orden aparece hoy como una institución honorífica.

Don Gonzalo Núñez de Guzmán fue el maestre número 23 de la orden, desde 1385 a 1404, año en que murió en los palacios de Almagro. De su actividad destaca el arrendamiento de la mina de Almadén a los genoveses en 1387 y 1397, la convocatoria a Capítulo en 1397 momento en que se erigieron los Prioratos Formados y el cambio de la capilleta y el escapulario por la cruz colorada sobre veste.

## IGNACIO THOMAS

El Arquitecto Ignacio Thomas fue nombrado Académico Supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de los Santos el 6 de febrero de 1774, y al mes siguiente, Académico de Mérito. Trabajó en Brea desde 1776 hasta 1780, retomando las obras del anterior maestro y corrigiendo todas las imperfecciones existentes, lo que supuso que en algunas zonas se derribaran partes de la construcción. Ignacio Thomas aplicó a la Iglesia de la Asunción las nuevas directrices que marcaba la corriente neoclásica, que se dirigía preferentemente a edificios civiles, pero que cuenta con importantes obras religiosas como San Francisco el Grande, la fachada de la Catedral de Pamplona o la ampliación de la Catedral de Valencia, en cuya nave gótica se introdujeron capillas neoclásicas, participando Goya en su decoración, al igual que en la Basílica madrileña.

En la Real Academia se conservan diferentes trabajos del arquitecto de la Iglesia de Brea de Tajo entre ellos, de 1769, el proyecto "Retablo del Oratorio de los Padres Misioneros del Salvador" por el cual obtuvo el segundo premio de la Academia cuando tan sólo contaba con 24 años. Se conservan también diferentes obras como "Panteón", "Monumento", "Tabernáculo" o "Capitel".

## LEÓN DE VARGAS

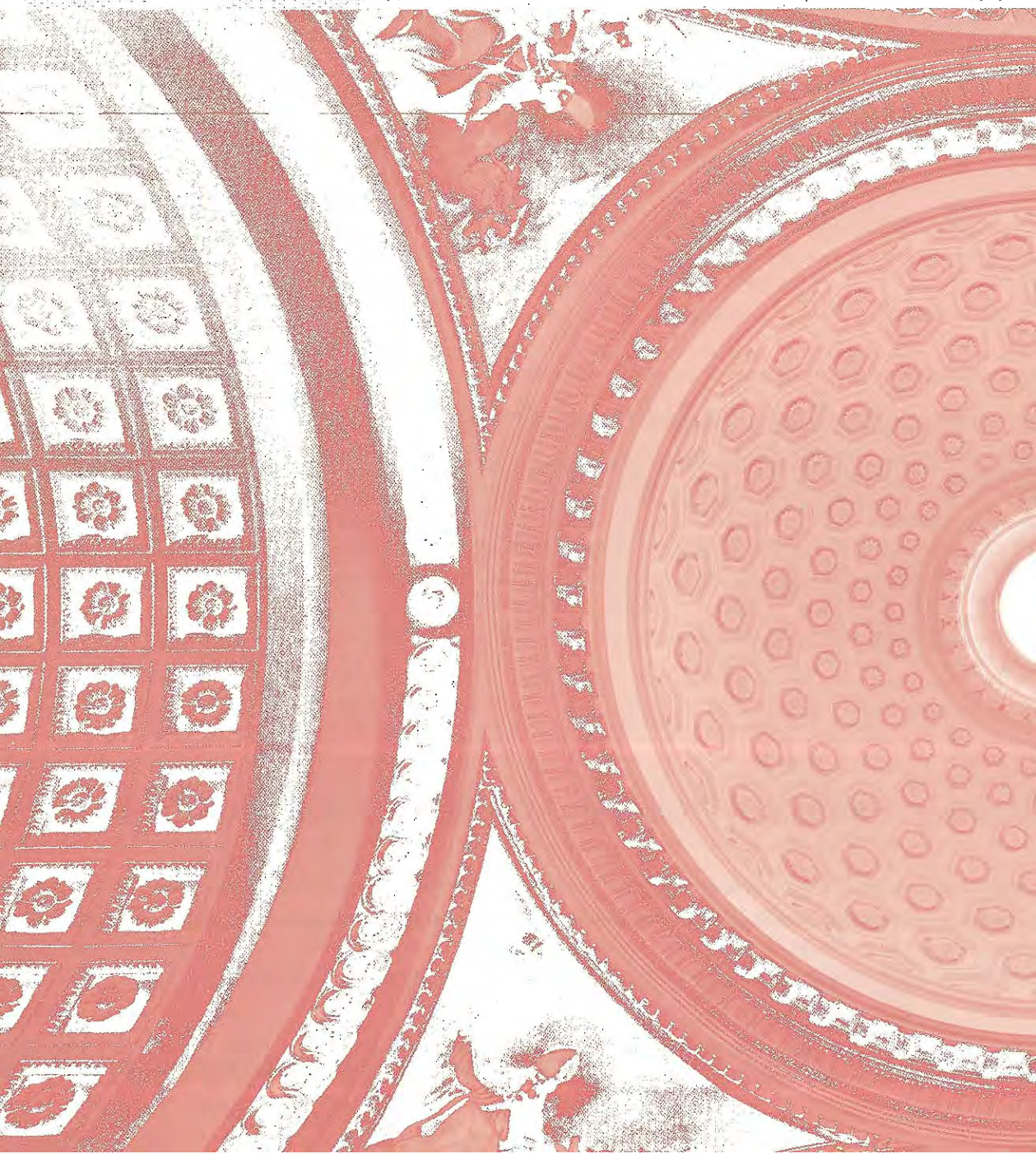
Fue el autor de la primera fase de construcción de la Iglesia de Brea. El 14 de marzo de 1763 dieron comienzo las obras de la iglesia, empezando por la Capilla Mayor, aprovechando el tabique divisorio y el cuerpo de la Capilla Mayor de la antigua iglesia del siglo XVI. Derribó todo el cubo antiguo e hizo las zanjas, determinando que la obra de mampostería se hiciera de cal y arena.

El proyecto de León de Vargas, vecino de Colmenar, fue tasado en 21.000 reales, comprometiéndose la Villa de Brea a encargarse de todo lo necesario

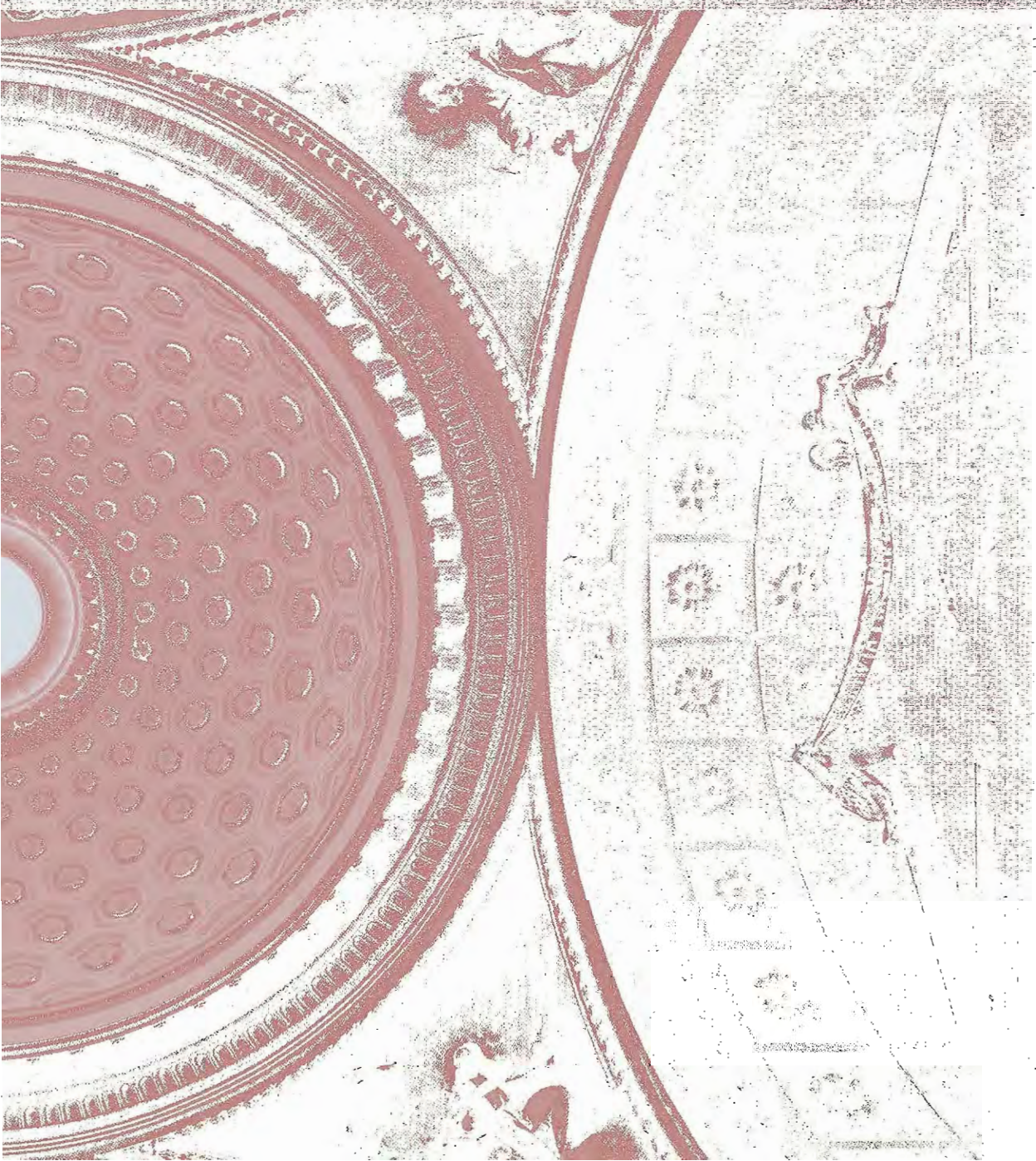
para la ejecución de la obra: piedra, yeso negro, arena, cal y 200 peones de la villa. La piedra de sillería que se utilizó para la construcción de la iglesia, se trajo del paraje conocido como "Los Corrales del Camino". La obra comenzó el 14 de marzo, pero no fue hasta el 27 de noviembre de 1768 cuando Don Fernando Briz y Medrano, nuevo párroco de Brea bendijo la Capilla Mayor. En 1773 se intenta conseguir dinero para continuar las obras, cuyo costo se había incrementado considerablemente. La obra de la iglesia no es satisfactoria y adolece de numerosas imperfecciones. Este sentimiento se muestra en una nota que dice "encontrándose la iglesia muy desaliñada, cubierta teja vana, su madera muy envejecida, pobre de altares, y el mayor indecente para tal, el coro amenazando ruina porque la viga principal que la mantiene está poco firme en los extremos y muy doblada". En 1776, gracias a las limosnas ofrecidas por los habitantes y a las buenas cosechas del 75 y del 76, se consiguió dinero para la financiación del Templo adjudicando las obras al académico D. Ignacio Thomas.

Vista General de la Iglesia parroquial de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Asunción de Brea de Tejo





del gótico al neoclásico  
**La Iglesia Parroquial de**  
Nuestra Señora de la Asunción



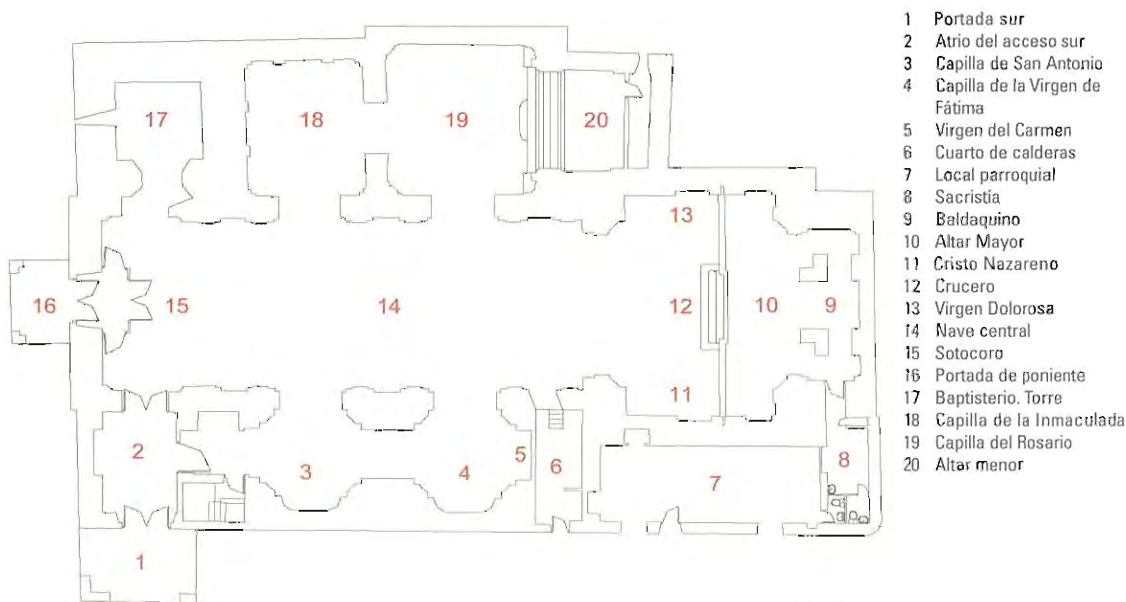


## La Iglesia de Brea de Tajo

### Descripción Arquitectónica

La Iglesia parroquial de la Asunción de Brea de Tajo, a pesar de que se encuentra fechada a mediados del siglo XVIII contiene en su interior restos evidentes de su origen gótico y su evolución renacentista, para culminar finalmente en una obra neoclásica, de serena amplitud y rítmica decoración. Estos ricos contrastes evidencian la importancia que desde antiguo tenía este enclave. Aparece como un brevisimo manual artístico, donde se observa la evolución estética en diferentes elementos decorativos y arquitectónicos, que van desde la bóveda gótica que cubre el baptisterio al vano plateresco de la torre, pasando por las pinturas murales de la bóveda de la nave y la magnífica cúpula, creando un continuo y sorprendente contraste.

La iglesia consta de una nave central de tres tramos con capillas laterales. El cuerpo del crucero se eleva sobresaliendo del resto de la planta, con cubierta a cuatro aguas y coronada por una linterna cilíndrica que ilumina la cúpula de media naranja que alberga en su interior. Las naves laterales tienen cubierta de teja cerámica árabe con pendiente a un agua hacia el exterior salvo el cuerpo central de la nave lateral sobre elevado del resto

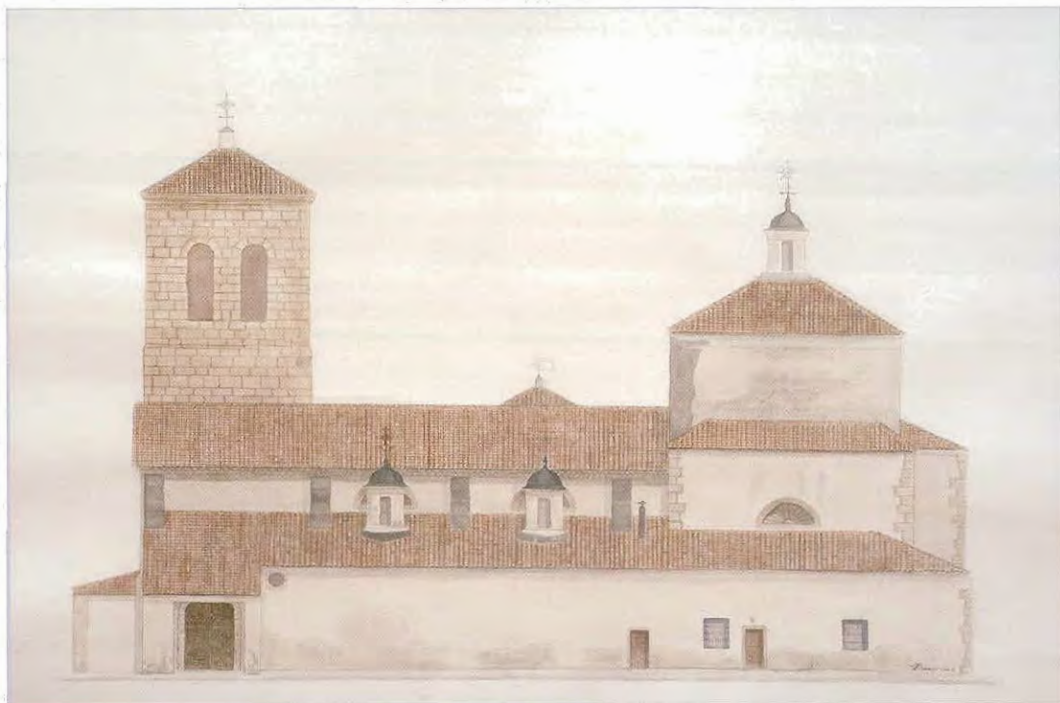




*La Iglesia Parroquial de Brea de Tajo pertenece a la diócesis de Madrid-Alcalá de Henares y al Arciprestazgo de Villarejo de Salvanés.*

*La Dirección General de Patrimonio Histórico adquiere competencia directa sobre las intervenciones en Patrimonio Histórico de nuestra comunidad y, de acuerdo con la legislación vigente, el Decreto 76/1997 de 26 de junio del Consejo de Gobierno publicado en el BOCAM el 8 de junio de 1997, se declara Bien de Interés Cultural (BIC) con la categoría de Monumento a la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en Brea de Tajo. Corresponde a partir de este momento y según se indica en la Ley 10/1998 de 9 de julio de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid "salvaguardar la integridad del bien y no destinarlo en ningún caso a usos y actividades que pongan en peligro la pervivencia de los valores que hacen de él un bien cultural", adquiriendo el compromiso de mantenerlo, custodiario, cuidarlo y protegerlo." En base a ello, la Dirección General de Patrimonio inició el proyecto de restauración integral de la parroquia, con el objetivo de salvaguardar su valor artístico e histórico, como patrimonio de todos los madrileños.*

<sup>1</sup> Integran el patrimonio, los bienes muebles e inmuebles de interés cultural, social, artístico, paisajístico, arquitectónico, geológico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico y técnico, así como natural, urbano, social e industrial, relacionados con la historia y la cultura de la Comunidad. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los conjuntos urbanos y rurales, los lugares etnográficos, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques de valor artístico, histórico o antropológico y aquellos bienes inmateriales que conforman la cultura popular, folclore, artes aplicadas y conmemoraciones tradicionales.



Detalle de la fachada principal y lado sur. Acuarela del estado de conservación



Detalle de la fachada principal y lado sur. Acuarela de la Iglesia una vez restaurada

que presenta cubierta a cuatro aguas. Sobre la cubierta de la nave lateral sur se elevan dos linternas cilíndricas que iluminan centralmente las capillas ubicadas en esta ala. Igualmente la nave central posee cubierta a dos aguas con excepción del ábside a tres aguas. En la esquina noroeste se alza una torre, resto de la primitiva iglesia del siglo XVI, de planta cuadrada y tres cuerpos en altura, el último con ocho huecos terminados en arco de medio punto. En el paramento de poniente existe un hueco de ventana con recercado escultórico de estilo plateresco. En el exterior la iglesia presenta muros de mampostería revocada con cal excepto en la fachada norte en que la mampostería es vista, así como la torre en sillería de piedra correspondiendo al antiguo templo del siglo XVI sobre el que se construyó el actual de estilo neoclásico en la segunda mitad del siglo XVIII.

A los pies de la iglesia se encuentra la fachada principal de gran sobriedad, abarcando el ancho de la nave central. El frontón de remate es triangular perfilado perimetralmente por moldura de doble fila de arquillos, con un óculo circular a modo de tragaluz. Una sencilla y robusta puerta adintelada remata el acceso principal al templo, precedida por un pórtico apoyado en dos machones rectangulares uno y en el ángulo recto el otro, alterados de su original factura.

Vista de la torre y la portada tras la restauración





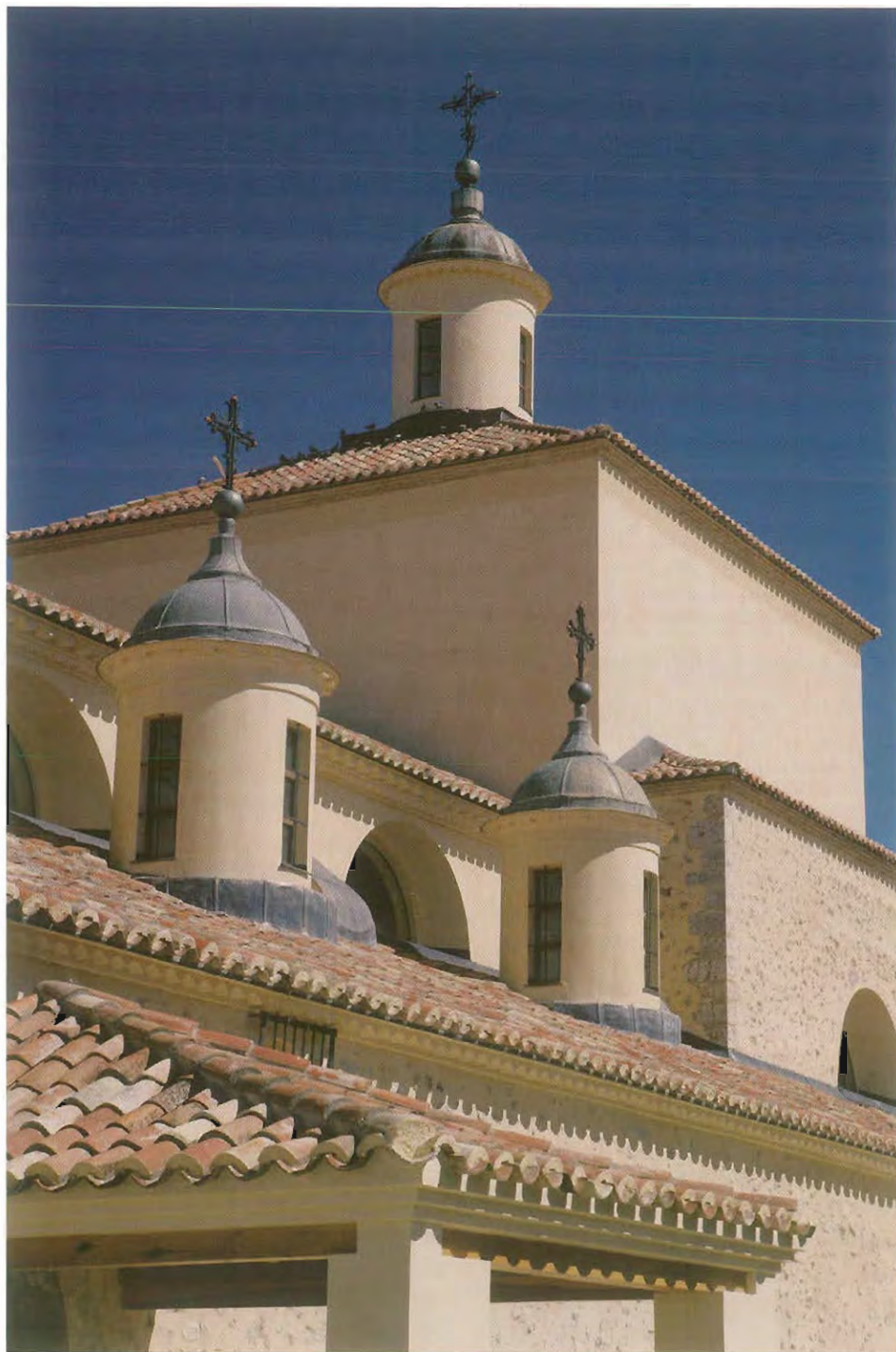
Detalles de pilastras estriadas de capitel compuesto de la nave central

naranja sobre pechinas cubre el espacio, rematando el encuentro entre las bóvedas de cañón de la nave central y de los brazos del crucero, decorada con casetones hexagonales y florones en su interior que se alzan decreciendo hasta encontrarse con la linterna cilíndrica que la corona. En las pechinas hay frescos con representación de los Padres de la iglesia obra de Ginés Andrés de Aguirre enmarcados por molduras de escayola.

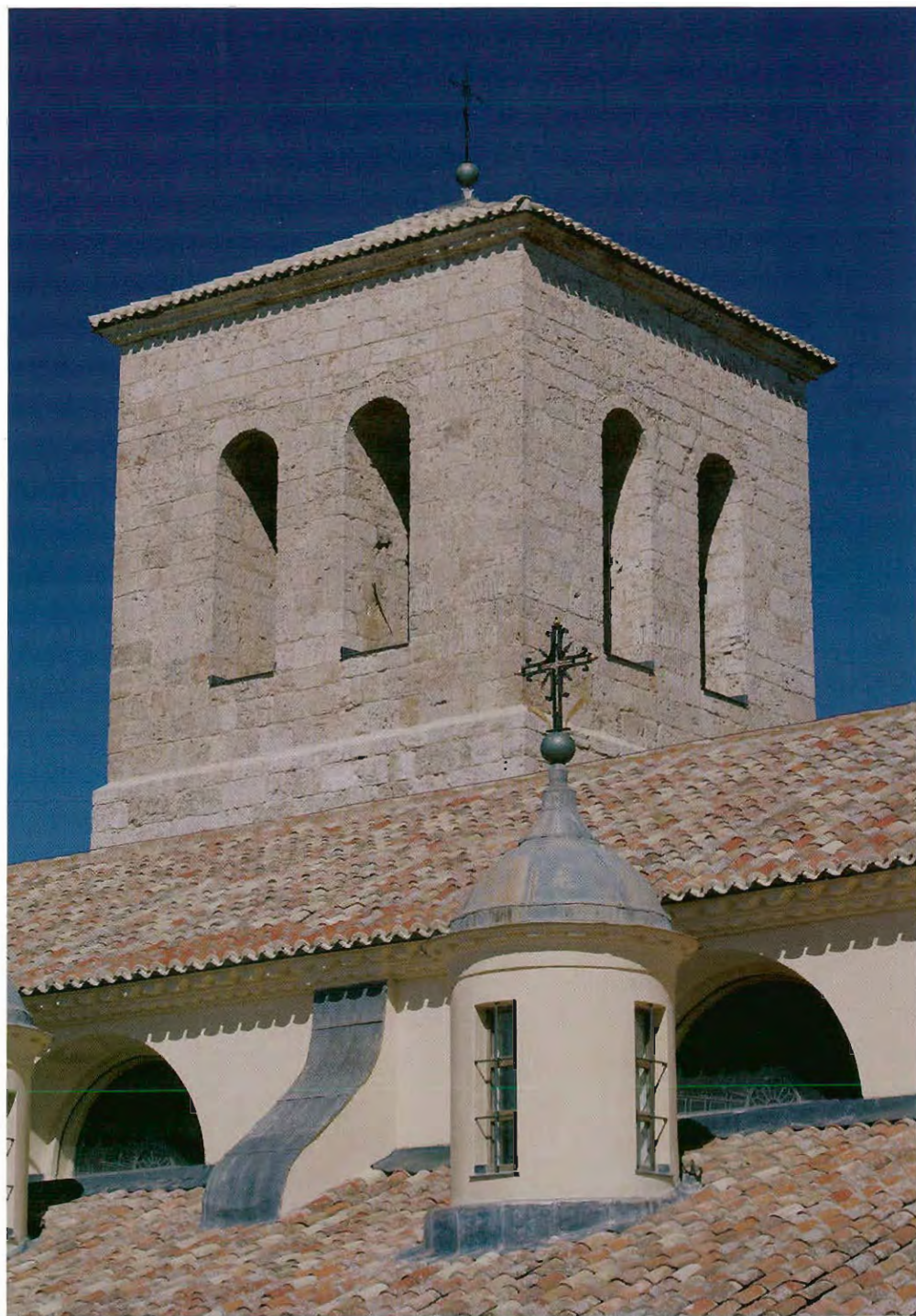
La Capilla Mayor se cubre con bóveda de cañón al igual que la nave. Los muros se visten con esbeltas pilastras estriadas de capitel compuesto. Los espacios entre pilastras se decoran con guirnaldas de flores, reforzando el esplendor del conjunto. A la altura del arranque de las bóvedas, un gran entablamento decorado con cornisa dentada recorre el perímetro interior de la iglesia.

En el Altar Mayor un gran baldaquino de estilo neoclásico preside el espacio, tetrásilo, con enormes columnas de orden corintio, de fuste liso jaspeado imitando mármol. En el centro un relieve de madera y yeso aparentando mármol representa la Asunción de la Virgen. El cielo del retablo situado bajo un frontón triangular está decorado con pinturas que representan la Santísima Trinidad.

Nave lateral donde se encuentran las Capillas de San Antonio y de la Virgen de Fátima, a la derecha, y la Capilla de la Virgen del Carmen enfrente

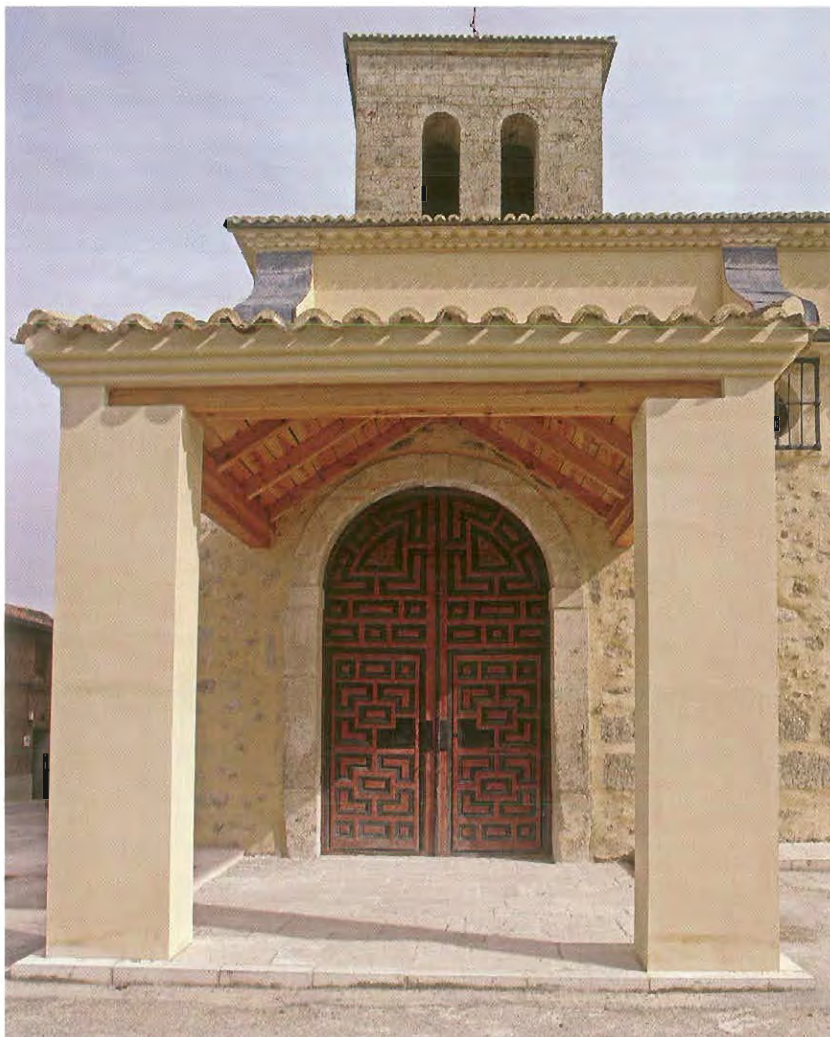


Vista de las linernas del crucero y de las naves laterales



Detalle del cuerpo de campanas de la torre





Detalle del pórtico sur

Existe otro acceso a la iglesia en el lado sur con arco de medio punto y pórtico sobresaliente similar al anterior, con cubierta a un agua, prolongación de la nave lateral a la que da acceso. La puerta es de madera policromada con cuarterones.

Como ya se ha comentado, interiormente, la planta de la iglesia se organiza en una gran nave central, adosándose capillas laterales a ambos lados del primer tramo. La nave central se cubre con bóveda de cañón recto, con lunetos horadados en los que se insertan ventanales rematados con vitrales emplomados en abanico. La bóveda se encuentra decorada con tres franjas de casetones cuadrados con florones. En la clave promediando cada tramo se encuentran unos tarjetones con pinturas murales al fresco, obras de Ginés Andrés de Aguirre. En el crucero, una gran cúpula de media







En la nave lateral del lado de la epístola se ubican dos capillas comunicadas entre sí, coronadas con cúpula semiesférica y linterna cilíndrica cenital. En la cabecera de la iglesia en el lado de la epístola se dispone la sacristía, actualmente dividida en dos salas. Se encuentra cubierta con cielo raso de cañizo. Un púlpito de forja metálica asoma a la nave central desde el muro que la separa con la capilla lateral en este lado.

(Página 44)  
Vista de la nave central hacia el crucero

(Página 45)  
Vista del retablo y bóveda

En el lado del evangelio, aparecen tres capillas. La de los pies, situada en el cuerpo bajo de la torre, es la capilla bautismal, cubierta con bóveda de crucería con arcos terceletes y florones que decoran los nervios. Se accede a ella a través de un hueco practicado en el grueso muro de la torre rematado con arco biselado y abocinado de medio punto, con dovelas de piedra tallada. La capilla del segundo tramo, es de planta rectangular, cubierta con bóveda de cañón recta con lunetos, decorada con estucos geométricos y rematada por un cupulín cenital semiesférico macizo. La siguiente capilla es abovedada con cúpula sobre pechinas y se encuentra recorrida por un entablamento de triglifos y metopas.

A los pies, se sitúa el sotocoro, con bóveda de arista rebajada. Sobre este, el coro, sostenido por un elegante arco carpanel apoyado en pilastras laterales que resaltan de los muros. Una robusta balaustrada de madera se dispone a lo largo del borde del mismo con pasamanos recto de remate. Ilumina el coro un gran óculo circular situado en el piñón.

De la antigua iglesia del siglo XVI, Santa María la Mayor, se conservan la torre, el baptisterio y parte del muro exterior norte, formando parte del actual templo en su crujía norte. En el baptisterio, situado en el cuerpo bajo de la torre, y al que se accede a través de un arco de medio punto biselado y abocinado, se encontraba una pila bautismal con gallonada del siglo XVI, que fue ubicada posteriormente en el presbiterio del Altar Mayor. Durante las labores de restauración, se localizó la antigua peana de la pila bautismal en el interior del baptisterio, lo que ha permitido que en la actualidad se ubique en su posición original.

Se han podido localizar otros elementos de la iglesia del siglo XVI, entre los que destaca el muro sur que separa la nave central de la capilla del Rosario. Por lo tanto, del primitivo templo, la Iglesia Parroquial de la Asunción de Brea, conserva la torre de estilo gótico-renacentista y el muro exterior localizado en la fachada norte, correspondiente a la Capilla del Rosario y el Camarín.

Vista de la nave lateral con la Capilla de la Virgen del Rosario al fondo, a la izquierda Órgano de la Capilla del Rosario



## Historia del edificio<sup>2</sup>

El actual templo de Nuestra Señora de la Asunción tiene orígenes antiguos, según atestiguan los restos conservados y diversos documentos, que sitúan una primera iglesia, mucho más pequeña, en el siglo XVI. De esta antigua iglesia del siglo XVI, llamada Santa María la Mayor, se conservan la torre, la capilla bautismal y restos del muro exterior norte, que forma parte de la estructura del actual templo. La capilla bautismal, ya hemos visto, se encuentra situada en el lado del evangelio, en el cuerpo bajo la torre, y en ella se ubicaba una pila bautismal con gallones del siglo XVI que actualmente está colocada en el presbiterio del Altar Mayor.



Vista de los cuerpos superiores de la torre antes de la restauración. Alzado norte

La torre, situada a los pies de la iglesia, es de planta cuadrada y consta de tres cuerpos. En el último, donde se encuentran las campanas, se abren ocho arcos de medio punto y en el muro de poniente una ventana con decoración plateresca. El muro norte está realizado en mampostería vista y piedra.

A raíz de las investigaciones realizadas recientemente, se han podido localizar otros elementos de la primitiva iglesia, entre los que cabe destacar el muro sur que separa la nave central de la Capilla del Rosario, actualmente enmascarado por la ornamentación neoclásica y haciendo medianería con el muro que separa la nave central de ésta y que actualmente ha pasado a ser una nave lateral. Se puede apreciar en la planta de la iglesia, que dicho muro es de mayor grosor que el resto.

<sup>2</sup> Ver anexo 1.



Detalle de la ventana plateresca, en el paño este de la torre, antes de la restauración

Oculto en el espacio bajo cubierta de la Capilla de la Virgen del Rosario se encuentran los restos de un arco de medio punto con las dovelas embebidas en el muro, donde nace la cúpula del

Possible arco triunfal de la antigua iglesia



Posible arco triunfal de la antigua iglesia

## CAPILLA DEL ROSARIO

*En el lado de la epístola se ubica la sacristía, en el encuentro entre el brazo sur del crucero y las capillas del mismo lado. La Capilla del Rosario se sitúa al norte de la iglesia, en el lado del evangelio y conecta directamente con la nave principal, pero sin acceso al transepto del templo. El conjunto de capillas al norte configuran un recinto longitudinal compuesto por la torre, la antecapilla, la cúpula del Rosario y una nave rectangular unida al Camarín de la Virgen rematado en origen, quizá de forma achavada.*

*Todo el perímetro se articula mediante pilastras, cubriéndose la antecapilla con bóveda de lunetos. Se trata de la primitiva iglesia, del siglo XVI, que posteriormente se amplia e incorpora a la nave central debido a las necesidades de espacio, ante el aumento del número de fieles*



Fachada este de la Capilla del Rosario



Hueco cegado en el lado norte de la Capilla del Rosario

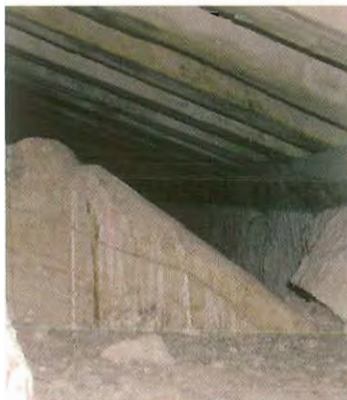


Montaje fotográfico de la fachada este de la Capilla del Rosario antes de la restauración

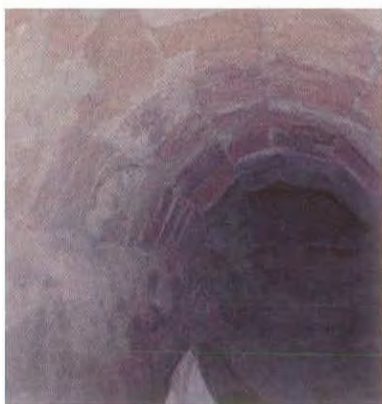


siglo XVIII que cubre el espacio sobre el altar. Tras realizar las pertinentes comprobaciones, se observó que coincide con lo que sería el encuentro entre el crucero y la cabecera por lo cabría plantear la hipótesis de que podría ser el arco triunfal de la antigua iglesia.

En la cubierta de la nave central, se encuentran vigas de madera talladas y policromadas que provienen de la techumbre de la iglesia del siglo XVI, y que han sido aprovechadas para su estructura.



Vigas de madera tallada y policromada de la techumbre de la Iglesia del siglo XVI



Nivel de coronación del anterior muro

Igualmente se pudo observar que los peñaños de acceso al altar fueron modificados, siendo dos de ellos de posterior factura, habiéndose desplazado uno hasta el nivel superior del actual Altar Menor la Capilla del Rosario.

Se aprecia en el acceso existente al espacio bajo cubierta –Capilla del Rosario– el nivel de coronación del anterior muro de la iglesia.

Esta primitiva iglesia fue ampliada y modificada durante el siglo XVIII para acoger al cada vez mayor número de fieles de la Villa.

Como se ha dicho anteriormente, la Iglesia Parroquial de Brea de Tajo pertenece actualmente a la Diócesis de Madrid-Alcalá, pero no ocurría lo mismo en el siglo XVIII, época en la que el señor de la ciudad de Alcalá de Henares era el Cardenal Arzobispo de Toledo. Por lo tanto todas las obras de mejora ejecutadas en la Iglesia Parroquial de Brea de Tajo debían estar precedidas por el beneplácito del Cardenal-Arzobispo de Toledo, D. Francisco Antonio Lorenzana.

El 23 de octubre de 1762 el cura párroco D. Alonso Crisanto de la Fuente y José Ramos, mayordomo de la iglesia, reciben la licencia del Consejo de Gobernación de Toledo para las obras de ampliación de la iglesia. El proyecto del maestro de obras D. León de Vergara, vecino de Colmenar, es aprobado por el concejo y por el Cardenal de Córdoba y Arzobispo de Toledo en diciembre de 1762, iniciándose las obras el 14 de marzo de 1763, siendo sus maestros además de D. León de Vergara, Gabriel García Moreno, vecino de Tendilla, Manuel Mortufo, vecino de Estremera y Roque Pascual, vecino de Guadalajara.

La ampliación se debía a que el templo, resultaba pequeño para el aumento de fieles y se producían mezclas “indecorosas”:

*“Respecto del aumento que ha tenido el vecindario de esta villa es tan reducida la iglesia parroquial que sobre no sea suficiente para contener todas las personas en un día festivo y función solemne, ocurre muchas veces hallarse tan estrechas y mezcladas las de ambos sexos que suele producir algunas indecencias e irreverencias, quedándose algún número de otras personas fuera de la iglesia...”*

Para la ampliación de la iglesia se decide empezar con el tabique divisorio de la Capilla Mayor antigua, el actual Camarín, y el nuevo cuerpo de la iglesia que se ubicará en el mediodía. Para ello comienzan con las zanjas de los cimientos



Interior de la Capilla de la Virgen del Rosario antes de su restauración

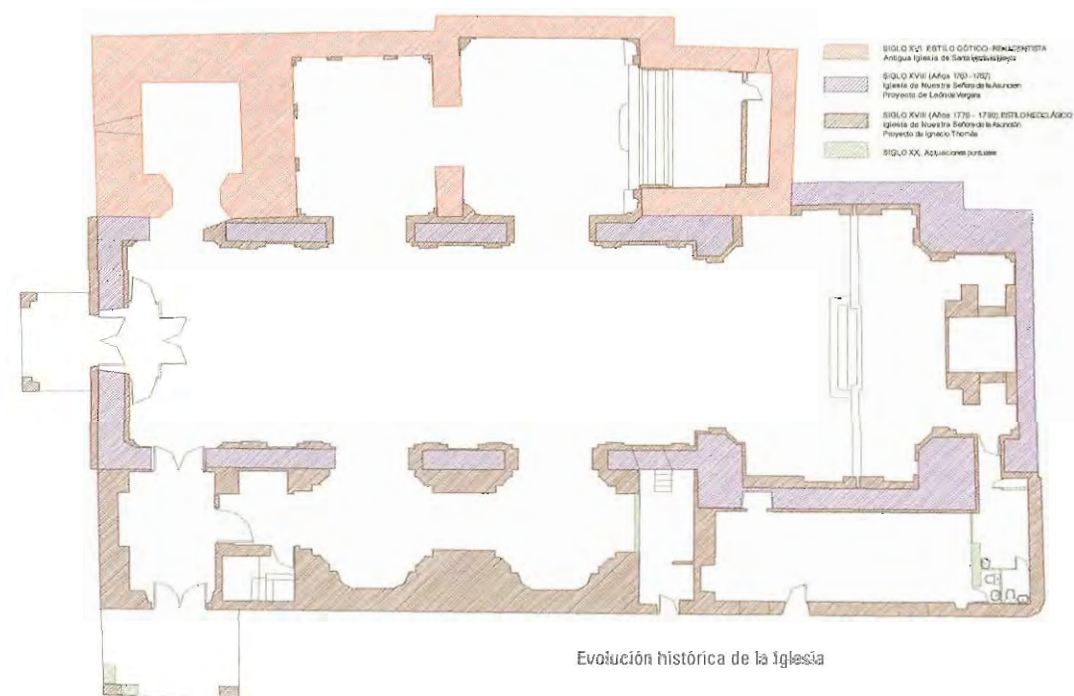
para proseguir con el levantamiento de los muros de mampostería y el inicio de la cubrición de la nueva nave con un artesonado. En este estadio de la obra, el párroco, cambia de residencia, ocupando el puesto de cura párroco D. Gregorio de Aguilera, quien tomará las riendas de la obra con el mismo empeño de su antecesor pero con la introducción de cambios en la traza de la iglesia.<sup>3</sup>

En las memorias de la fábrica de la Iglesia de la Villa de Brea (1748-1818), localizadas en el Archivo de Brea, aparecen varias cartas del arzobispo de Toledo dirigidas a ambos párrocos, interesándose por el desarrollo de las obras y autorizando la ejecución de las mismas.

El nuevo párroco, junto con algunos representantes del pueblo, deciden recaudar dinero<sup>4</sup> para la continuación de las obras, dando prioridad al levantamiento de la bóveda y del tejado. Así en 1773, aparece una nota alusiva al mal estado del templo,

<sup>3</sup> La obra que inició D. León Vergara, después de cuatro años de construcción, no convenció a Gregorio Aguilera, por lo que recurrió a D. Ignacio Thomas, maestro de obras de la Real Academia de San Fernando: “Al parecer, no gustó la obra de Vergara, al cura párroco, D. Gregorio Aguilera, quien con permiso del Arzobispado de Toledo, D. Juan Antonio Lorenzana, contrató para reformarla y terminarla a D. Ignacio Thomás, quien realizó la fábrica entre 1776 y 1779.” Archivo Parroquial.

<sup>4</sup> Año 1776: 18 de febrero. A toque de campana tañida, según era costumbre, y habiendo dado recado al alguacil, se reúnen los vecinos de Brea en el ayuntamiento y se les hace saber de la ejecución de la obra, si querían que se hiciera y si se comprometían a contribuir en ella con los materiales necesarios y en la conformidad que se había de practicar. Todos unánimes y conformes acordaron que se ejecutasen las obras, que se reducen a “que la oboveda levantando por ello el tejado y haciendo lo demás que se vea conducente, para que quede con la perfección que corresponde”. (H.6). Archivo Parroquial.



*[...] "encontrándose la iglesia muy desaliñada, cubierta de teja vana, su madera muy envejecida, pobre de altares, y el mayor indecente para tal, el coro amenazando ruina por que la viga principal que la mantiene está poco firme en los extremos y muy doblada..."*

que justifica la unanimidad y el apoyo de los vecinos de la villa para la constitución de una iglesia más acorde a sus necesidades.

Tres años después, gracias a las limosnas ofrecidas por los habitantes y a la buena cosecha del año 1775 y 1776, se consiguieron 12.000 reales para la continuación de las obras.

El maestro encargado en esta segunda fase es Ignacio Thomas, académico de la Real Academia de San Fernando, quien diseñó la actual decoración neoclásica de la iglesia. Así, siguiendo el nuevo estilo sobrio y monumental, los elementos decorativos se ciñen a pilastras estriadas y capiteles compuestos, arquitrabe, friso y cornisa, que recorren los paramentos. Este cadencioso ritmo se interrumpe suavemente con la bóveda y cúpula, que aparecen adornadas con casetones que enmarcan motivos florales y pinturas que narran episodios del Nuevo Testamento. Thomas también intervino en toda la nave sur, diseñando la sacristía y los diferentes altares, el coro y las fachadas de poniente y mediodía. Las pinturas, tanto de la bóveda central como

de las pechinas de la cúpula, fueron ejecutadas por Ginés Andrés de Aguirre, pintor de la Academia de San Fernando, que empezó sus trabajos el 28 de mayo de 1977 y los finalizó el 28 de agosto del mismo, según las memorias de la fábrica de la Iglesia de la Villa de Brea (1748-1818).



Detalle de La Adoración, antes de su restauración. La Virgen con el Niño Jesús

Vista de la nave central desde el coro antes de la restauración. En el altar mayor, un gran retablo de estilo neoclásico, terástilo, con grandes columnas de orden corintio, con fuste jaspeado que imita el mármol. En el centro, aparece un relieve de madera y yeso que representa La Asunción de la Virgen. El cielo del retablo, situado bajo un frontón triangular está decorado con pinturas de la "Santísima Trinidad". El retablo, ha sufrido grandes cambios desde su creación original, siendo uno de los más visibles los rayos de luz dorados



## Inventario artístico del patrimonio mueble

El templo de Brea cobija diferentes obras pictóricas y escultóricas que forman parte del patrimonio mueble de la villa. Estas obras corresponden a diferentes estilos y épocas, abarcando una cronología de aproximadamente dos siglos, desde el siglo XVI al XVIII. En el lado de la epístola, observamos diferentes pinturas al óleo, del siglo XVII y de autores anónimos españoles. Cabe señalar "El Sacrificio de Isaac", el "Martirio de San Sebastián" o "Santiago Matamoros", restaurado en el año 2004 por Mayte Camino, con cargos a la Fundación Caja Madrid, al igual que "La Virgen de la Leche". Brea cuenta también con una obra del siglo XVIII, "La Virgen de Nieva". En muy delicado estado de conservación, encontramos un trozo de vestimenta litúrgica, de raso, sedas de colores e hilos de oro, que representa bordada a una Santa Mártir. Esta tela, "Ecce Homo" pintado al óleo sobre una plancha de cobre, de Luis de Morales (1515-1586), son las obras más antiguas de la iglesia, datadas en el siglo XVI. El "Ecce Homo" desprende toda la delicadeza que ha hecho apodar a Luis de Morales "El Divino". Esta magnífica obra ha sido restaurada por Mayte Camino en el año 2005. Fechada en el siglo XVI, encontramos la pila bautismal con decoración gallonada que hoy se puede observar en el baptisterio, bajo una bóveda de terceletes, caprichosos dibujos de los nervios en la bóveda, típicos del gótico.

Sobre cobre, con la técnica al óleo, se representa también una "Virgen Dolorosa", del siglo XVII, de autor desconocido. A la Virgen está dedicada el retablo, realizado en madera estucada, obra del autor de la decoración mural de la iglesia, Ginés Andrés de Aguirre. El Retablo de la Asunción es un retablo baldaquino con pintura y escultura en relieve, realizado en madera, dorada

Capilla del Rosario y parte de la nave central antes de la restauración





Capilla de la Virgen de Fátima, antes de la restauración



Capilla de San Antonio, antes de la restauración

y policromada. “San José con el Niño” y “San Juanito”, del siglo XVII y XVIII, respectivamente, representan dos ejemplos de escultura en bulto redondo, de madera dorada y policromada, tallas éstas de pequeño tamaño pero de cuidada factura.

Entre el mobiliario eclesiástico destaca una cajonera de madera, con decoración geométrica tallada en el frontal, del siglo XVIII, al igual que el tenebrario y el ciral. Auténtica joya de la Iglesia de Brea, es la custodia de plata sobredorada y esmalte, datada de la primera mitad del siglo XVII, de autor desconocido.

## Restauraciones Históricas

La historia de la Iglesia de Brea ha estado marcada por las sucesivas intervenciones a las que se ha visto sometida, prácticamente desde que el edificio se terminó. Las más antiguas observaciones sobre su estado datan de mediados del siglo XIX, cuando apenas contaba con un siglo de vida.

En 1851 se encargó al arquitecto Antonio Herrera de la Calle un estudio pormenorizado sobre el estado de conservación de la Iglesia Parroquial de la Villa de Brea de Tajo, según se extrae de la correspondencia establecida entre el alcalde de Brea, Mariano Díaz y el arquitecto.

En el proyecto elaborado por Antonio Herrera de la Calle se indicaba el mal estado de las cubiertas, haciendo especial hincapié en el estado de ruina en el que se encontraba la cubierta de la Capilla del Rosario:

## RELACIÓN DE BIENES MUEBLES DEL PATRIMONIO

**SACRIFICIO DE ISAAC**

Localización: Capilla, lado Epístola  
 Tipo de objeto: Pintura  
 Material/Soporte: Óleo sobre lienzo  
 Técnica: Óleo  
 Medidas: 172 x 112.5 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVII

**MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN**

Localización: Capilla, lado Epístola  
 Tipo de objeto: Pintura  
 Material/Soporte: Óleo sobre lienzo  
 Técnica: Óleo  
 Medidas: 210 x 167 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVIII

**SANTIAGO MATAMOROS**

Localización: Capilla, lado Epístola  
 Tipo de objeto: Pintura  
 Material/Soporte: Óleo sobre lienzo  
 Técnica: Óleo  
 Medidas: 200 x 157 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVIII

**VIRGEN DE LA LECHE**

Localización: Capilla, lado Evangelio  
 Tipo de objeto: Pintura  
 Material/Soporte: Óleo sobre lienzo  
 Técnica: Óleo  
 Medidas: 128 x 106 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVII

**VIRGEN DE NIEVA**

Localización: Coro  
 Tipo de objeto: Pintura  
 al/Soporte: Óleo sobre lienzo  
 Técnica: Óleo  
 Medidas: 124 x 103 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVIII

**REPRESENTACIÓN DE UNA SANTA MÁRTIR**

Localización: Capilla, lado Evangelio  
 Tipo de objeto: Vestimenta litúrgica  
 Material/Soporte: Raso de seda. Sedas de colores. Hilos de oro  
 Técnica: Bordado  
 Medidas: 62.5 x 44.5 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVI

**ECCE HOMO**

Localización: Capilla, lado Evangelio  
 Tipo de objeto: Pintura  
 Material/Soporte: Óleo sobre cobre  
 Técnica: Óleo  
 Medidas: 42 x 31 cm  
 Autor: Luis de Morales  
 Cronología: Siglo XVI

**VIRGEN DOLOROSA**

Localización: Capilla, lado Evangelio  
 Tipo de objeto: Pintura  
 Material/Soporte: Óleo sobre cobre  
 Técnica: Óleo  
 Medidas: 42 x 31 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVII

**CORONACIÓN DE LA VIRGEN**

Localización: Bóveda del retablo  
 Tipo de objeto: Pintura. Perteneciente al retablo de la Virgen  
 Material/Soporte: Madera  
 Técnica: Estucado.  
 Medidas: 180 cm. aprox.  
 Autor: Ginés Andrés de Aguirre  
 Cronología: Siglo XVIII, segunda mitad

**CAJONERA**

Localización: Capilla bautismal, lado Evangelio.  
 Tipo de objeto: Cajonera  
 Material/Soporte: Madera  
 Técnica: Talla, policromía  
 Medidas: 117 x 360 x 113 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVIII

**SAN JOSÉ CON EL NIÑO**

Localización: Casa Parroquial  
 Tipo de objeto: Escultura de bulto redondo  
 Material/Soporte: Madera  
 Técnica: Talla, dorado, policromía  
 Medidas: 60 x 22 x 22 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVII

**SAN JUANITO**

Localización: Capilla, lado Evangelio  
 Tipo de objeto: Escultura de bulto redondo  
 Material/Soporte: Madera  
 Técnica: Talla, policromía  
 Medidas: 75 x 30 x 20 cm  
 Autor: Anónimo Español  
 Cronología: Siglo XVIII

## LA ARQUITECTURA MADRILEÑA DURANTE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN

*Coetáneas a la construcción de la Iglesia Parroquial de Brea de Tajo, aparecen diferentes edificios neoclásicos, que introducen en Madrid un nuevo lenguaje que intenta innovar y romper con los últimos coletazos del barroco.*

*A mediados del siglo XVIII, se observa una voluntad de renovación, restaurando el lenguaje de la arquitectura greco romana que se utiliza como traslación del ideal artístico de la racionalidad de la Ilustración y como contrapuesto del gusto barroco y rococó.*

*Desde el punto de vista teórico filosófico, esta tendencia surge de la mano de una generación de teóricos racionalistas, que desarrollan su actividad en los años centrales del siglo, principalmente Winckelmann o Piranesi. Proponen como máxima la sencillez y la belleza devenida de la arquitectura por si misma.*

*Nuevas tendencias comienzan a llegar amparadas por la creación del Palacio Real, tras el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 e impulsadas por el nacimiento de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en Madrid (la Junta Preparatoria en 1744 y la Academia en 1752) que adquirió la potestad de enseñar Arquitectura y otorgar titulaciones y competencias, a pesar de que la actividad de los gremios continuaba, como colegios profesionales bajo diferentes advocaciones devocionales. No será hasta mediados de siglo cuando se introduce el cambio fundamental de la mano de los proyectos de Ventura Rodríguez y Francisco Sabatini; innovadoras y precursoras de la obra ya puramente neoclásica de los arquitectos Diego de Villanueva y Juan de Villanueva, principalmente.*

*Juan de Villanueva será considerado el arquitecto neoclásico por excelencia. Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, será uno de los primeros en recibir un pensionado en Roma, trasladándose a la capital italiana en 1759. Su estancia, le*

Vista de la general de la cúpula sobre pechinas. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo

Basílica de San Francisco el Grande, Madrid. Finalizada por Sebattini en 1784





En 1953 se desarrollaron una serie de obras con el objetivo de estabilizar la estructura de la iglesia. Así, se repararon los tejados, incluyendo el tejado del porche del mediodía, practicando además subida a las bóvedas por detrás de la Virgen del Rosario, mediante buhardilla, para su posterior mantenimiento. Debido a su mal estado, se procedió a la ejecución de un nuevo solado, incluyendo el vaciado de tierras de 10 cm y la nueva solera de hormigón. En las capillas laterales del mediodía, se realizaron gradas. En la sacristía, se restauraron los paramentos de los zócalos y se arreglaron las grietas y fisuras de este techo y del coro.

Se reforzó el machón de apoyo del porche principal y se reformó la cripta, cubriendo con yeso los nichos que habían sido profanados durante la Guerra Civil. Por último, se repararon las vidrieras de cimborrios y laterales.

En 1958 se desarrollaron las obras de restauración del Altar Mayor, realizadas por el Taller de Dorador "Mario Díaz y Hermanos": se colocó una figura entera en el primer término a la izquierda y se continuó el ropaje en otra. En el primer término de la derecha se realizó una mano que faltaba. Se decoraron en sus tonos naturales carnes, ropajes, plateado y policromado de las nubes y se terminó de dorar el fondo y el marco que rodeaba el relieve<sup>6</sup>.

Se montaron y decoraron dos ángeles, que se colocaron en la parte superior del templete. Altar y retablo, fueron doradas y pintadas. Se policromó el zócalo del presbiterio y, finalmente se arreglan las cornisas.

Entre 1972-1973 el arquitecto Fernando Lapayese del Río se encargó de la reparación de cubiertas, aleros y cornisas, de paramentos horizontales y verticales, así como la reparación de la grieta vertical en el muro del ábside. Se enfoscaron los paramentos verticales de fachada. Se arreglaron las linternas y chapiteles y se sustituyó el pavimento de la iglesia en barro por otro de terrazo. En el año siguiente, se repararon y colocaron las puertas del portal.

Ya en 1992, el Arzobispado de Alcalá de Henares se encargó de la reparación de tejados.

A pesar de las diversas restauraciones, el edificio presentaba innumerables problemas y daños que hacían peligrar su integridad física. Por ello, se encargó al equipo de Juan de Dios de la Hoz, entre los años 2004-2005, la restauración integral de la iglesia que afectó a cubiertas, forjados, sacristía, baptisterio, paramentos de todas las naves, coro y antecoro, pinturas murales, pilastras del retablo y fachadas.

<sup>6</sup> Presupuesto de las obras de restauración del Altar Mayor. 11 de Abril de 1958. Mario Díaz y Hermanos. Archivo Parroquial.

*“ha pasado a verificar alto reconocimiento y por él, y demás operaciones practicadas al intento, resulta ser de indispensable necesidad, la demolición de la armadura que cubre la Capilla de la Virgen, construyéndola de nuevo, recalzar y reparar el zócalo exterior de sus fachadas, guarnecer, enfoscar la mayor parte de estas, blanquearlas y recorrer los tejados de todo el edificio.”*

En 1862, aparece una carta del párroco de Brea al Sr. Deán en la que se indica que las obras que se presupuestaron en el año 1851 nunca se llegaron a comenzar

*“que desde el primero de enero de 1850 hasta la fecha no saben se halla aprobado obra alguna en la parroquia de mi cargo y mucho menos subvencionado cierta cantidad para dicha obra, advirtiendo que desde el año 1851 hasta 1854 en cuya época estuvo encargado en este parroquial don Pedro Fernández, quien desde esta se marchó a las Américas se aprobó la reparación del chapitel que se halla barado sobre la capilla, en la que se venera Nuestra Señora bajo el título del Rosario que está en una nave colateral de la parroquia en 4.000 reales poco mas o menos de los que se han cobrado 1.000 solamente y en dos veces, los 1º 600 r. que según me han informado se cobró para el referido Sr. Cura en 1853, los que nos dicen se gastó en la iglesia y otros que no saben en que se invirtieron y la 2º de 400 r. que las recibió el Ayuntamiento de esta Villa, en cuyo Mayordomo siguen depositados desde el 1854.”*

Fue en 1869 cuando se encargó un nuevo proyecto al arquitecto Cirilo Vara y Loira en el que se llevaron a cabo diferentes intervenciones, como el apeo y demolición de cubierta, linterna y cúpula de la Capilla del Rosario, ejecución de nueva cúpula rebajada y cubierta de la capilla del Rosario, sustitución de uno de los machones del pórtico de la fachada oeste y retejado de las cubiertas.

Pero la lucha por mantener las condiciones más adecuadas para la parroquia no finaliza en el siglo XIX, ya que que la iglesia ha sido objeto de numerosas restauraciones durante más de la segunda mitad del siglo XX, concluyendo con la actual realizada por el arquitecto de Juan de Dios de la Hoz Martínez.

A mediados de este siglo, se realizan una serie de obras de poca envergadura arquitectónica<sup>5</sup>, entre las que destacan el arreglo de la cruz y diversos trabajos de carpintería en los años 1945 y 1946. Un par de años más tarde se acometió el arreglo de la cruz y la puerta del cementerio, así como la reparación general de las paredes del mismo y a la instalación del coro. Un año después, en 1949, se restauraron estolas. Domingo Quintana, fabricante fundidor de campanas, fue el encargado de la reparación de las mismas y del arreglo de la instalación.

En 1952 se llevó a cabo la construcción del retablo de la nave lateral izquierda, utilizando como estructura principal el antiguo órgano. Se hicieron nuevos bancos para la iglesia y se construyó el dosel del Santísimo Cristo, así como el altar de la Inmaculada, realizado en madera y con adornos dorados.

<sup>5</sup>Don Federico Alonso Subiñas, Mayordomo de la Iglesia de Brea de Tajo. Libro de Cuentas de Fábrica de 1939-1956. Archivo Parroquial.

### **PILA BAPTISMAL**

Localización: Presbiterio  
Tipo de objeto: Pila Bautismal  
Material/Soporte: Piedra caliza  
Técnica: Labra  
Medidas: 94 x 92 cm  
Autor: Anónimo Español  
Cronología: Siglo XVI

### **TENEBRARIO**

Localización: Capilla, lado Evangelio  
Tipo de objeto: Tenebrario  
Material/Soporte: Madera  
Técnica: Talla, policromía  
Medidas: 218 x 144 cm  
Autor: Anónimo Español  
Cronología: Siglo XVIII

### **CIRIAL**

Localización: Presbiterio, lado Epístola  
Tipo de objeto: Cirial (4)  
Material/Soporte: Madera  
Técnica: Talla  
Medidas: 104 x 50 cm  
Autor: Anónimo Español  
Cronología: Siglo XVIII

### **RETABLO**

Localización: Capilla, lado Evangelio  
Tipo de objeto: Retablo con escultura de bulto redondo  
Material/Soporte: Madera  
Técnica: Talla, policromía, dorado  
Medidas: 300 x 500 cm  
Autor: Anónimo Español  
Cronología: Siglo XVIII

### **RETABLO DE LA ASUNCIÓN**

Localización: Presbiterio  
Tipo de objeto: Retablo Baldaquino con pintura y escultura en relieve  
Material/Soporte: Madera  
Técnica: Talla, policromía, dorado, estucado  
Medidas: 1000 x 550 x 400 cm aprox.  
Autor: Anónimo Español  
Cronología: Siglo XVIII

### **ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA**

Localización: Presbiterio  
Tipo de objeto: Escultura en relieve. Perteneciente al retablo de la Asunción  
Material/Soporte: Estuco  
Técnica: Modelado, policromía  
Medidas: 500 x 300 cm. aprox.  
Autor: Anónimo Español  
Cronología: Siglo XVIII

### **CUSTODIA DEL TEMPLETE**

Localización: Casa de la Caridad  
Tipo de objeto: Custodia  
Material/Soporte: Plata sobredorada. Esmalte  
Técnica: Fundido  
Medidas: 72 x 17,7=PIE x 14=VIRIL cm aprox.  
Autor: Anónimo Español  
Cronología: Siglo XVII, primera mitad



influirá profundamente y será definitiva para la configuración de su estilo puro y sobrio, caracterizado por la profusa utilización de columnas, que hizo que Chueca Goitia lo denominara "Stylofilo", condición que alcanza su máxima expresión en su obra más importante: el actual Museo del Prado. La obra de Villanueva no se puede entender sin el caldo de cultivo cultural que generaron las ideas ilustradas en España y sin la influencia del Conde de Floridablanca, que dio al arquitecto los importantes encargos que hicieron de él el afamado arquitecto que hoy conocemos. Importantes obras coetáneas a la Iglesia de Brea serán las Casitas de El Escorial, la Casita de Arriba para el infante don Gabriel y la Casita del Príncipe para el futuro Carlos IV. Posteriormente llegarán otros importantes proyectos ya en la década de los 80, como la ampliación del antiguo oratorio de la congregación del Caballero de Gracia de Madrid, la ampliación de la Casita del Príncipe de El Escorial, el Observatorio Astronómico o el ya citado Museo del Prado, concebido en un primer momento para el Real Gabinete de Historia Natural.

Entre sus seguidores destaca Isidro González Velázquez arquitecto mayor de Fernando VII, que diseñó un proyecto para la ordenación y construcción de la nueva Plaza de Oriente, en el que también se contemplaba el Teatro Real, aunque finalmente se optó por desarrollar el proyecto de Narciso Pascual y Colomer. Autor del proyecto de ordenación urbana de la Plaza de Oriente, en 1844. Destaca también Antonio López Aguado, el más fiel alumno de Juan de Villanueva, autor de la conocida Puerta de Toledo y del Teatro Real de Madrid, este último junto a los arquitectos Custodio Teodoro Moreno y Francisco Cabezedo ya en el siglo XIX.

Otro importante arquitecto será Juan Pedro Arnal, nacido en 1735, de padres franceses y formado en Toulouse, incorporándose después a la Real Academia de la que llegaría a ser Académico de Mérito en 1767, Teniente Director en 1774, Director de Arquitectura en 1786 y Director General en 1801. Entre sus obras más importantes destaca la Casa de Postas, recientemente rehabilitada, en la plaza de Pontejos o el altar principal de la Iglesia de Santa Bárbara de Madrid.

Antonio López Aguado. Puerta de Toledo, Madrid





Juan de Villanueva. Museo Nacional del Prado. Puerta de Velázquez, fachada oeste. 1785-1808

Juan de Villanueva. Casita de Abajo o del Infante. El Escorial, Madrid





cubiertas, bóvedas y fachadas  
restauración de la Iglesia  
Parroquial de la Asunción





## Restauración de La Iglesia

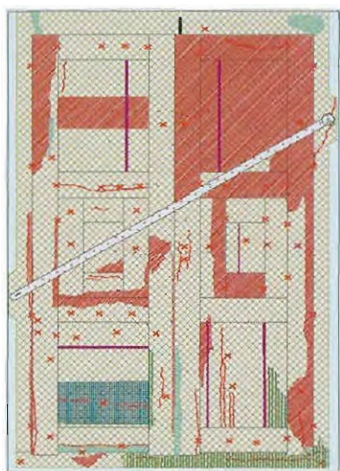
### Trabajos previos

#### METODOLOGÍA DE TRABAJO

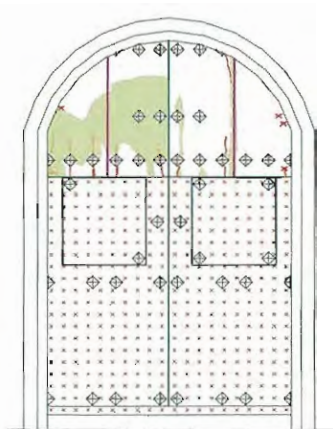
La restauración de la Iglesia de Brea de Tajo ha implicado un profundo estudio historiográfico para identificar y conocer los distintos elementos que conforman el monumento. La documentación histórica ha comprendido una investigación exhaustiva de la evolución de la iglesia, sus restauraciones, los artífices que en ella han participado y el contexto histórico cultural que ha propiciado el desarrollo de este monumento al sur de la capital madrileña. Para la realización de la memoria histórica se han consultado diferentes fuentes procedentes del Archivo Parroquial, Archivo Municipal (Ayuntamiento de Brea de Tajo), Archivo del Arzobispado de Madrid, Archivo Diocesano de Toledo, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo Histórico Nacional de Madrid, Archivo de la Diputación Provincial de Murcia, del Instituto del Patrimonio Histórico Español y de la Biblioteca Nacional.

Los criterios de intervención y la metodología, se han basado en los siguientes puntos básicos:

- 1.-La elección de los sistemas de limpieza se ha realizado optando en cada caso por el sistema más adecuado a la vista de la naturaleza y grosor de la suciedad a eliminar y del estado de conservación del monumento. La limpieza no debe alterar los componentes mineralógicos, ni el aspecto del material pétreo, por lo que será homogénea y no eliminará material original.
- 2.-Las resinas epoxídicas empleadas han sido siempre cicloalifáticas y las cargas en los morteros de sellado de fisuras no presentaban sales en su composición.
- 3.-Los productos utilizados se han empleado en concentraciones que no exceden los máximos recomendados por los fabricantes.
- 4.-Los materiales empleados en cada una de las fases del proceso son de probada eficacia y en todo momento se ha tenido en cuenta el hecho de no introducir nuevos factores de alteración ya sea a través de las limpiezas, los sistemas y productos de sellado, los biocidas o los consolidantes.
- 5.-La reintegración se ha limitado a aquellos elementos o parte de los mismos que se hayan considerado absolutamente necesarios para la estabilidad del conjunto. Siempre se han realizado con materiales similares al original y se ha dejado constancia de su reposición para que sean fácilmente reconocibles.



ALZADO INTERIOR. CARPINTERIA



ALZADO EXTERIOR. CARPINTERIA

Puerta principal de la fachada sur Mapa de lesiones existentes (estado de conservación)

La intervención realizada ha seguido el siguiente esquema de trabajo:

- 1.-Estudio histórico-artístico.
- 2.-Elaboración de mapas de lesiones existentes y tratamientos realizados, sobre dibujo de alzado, en los cuales han quedado reflejados gráficamente la distribución de todas las alteraciones existentes y de los tratamientos que se han ejecutado para la conservación de las obras de arte intervenidas.
- 3.-Pruebas de solubilidad que han determinado el método de limpieza a emplear en los diferentes materiales.
- 4.-Realización de reportajes fotográficos antes, durante y después, de tal forma que todas las labores de restauración han quedado reflejadas y documentadas.

Fachada sureste, antes y después de la restauración



## EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS

Según la normativa vigente en materia de protección del Patrimonio Arqueológico, cualquier remoción del terreno que se vaya a realizar en el transcurso de una obra ha debido ser analizada previamente desde el punto de vista arqueológico. En el caso de este edificio, la Dirección General de Patrimonio Histórico ha propuesto el control arqueológico en función de las siguientes pautas:

- Seguimiento arqueológico de la zanja perimetral exterior para el saneamiento de la iglesia.
- Realización de cinco sondeos arqueológicos en el interior del templo.
- Control de las zanjas perimetrales en el interior de la iglesia con el fin de eliminar humedades.

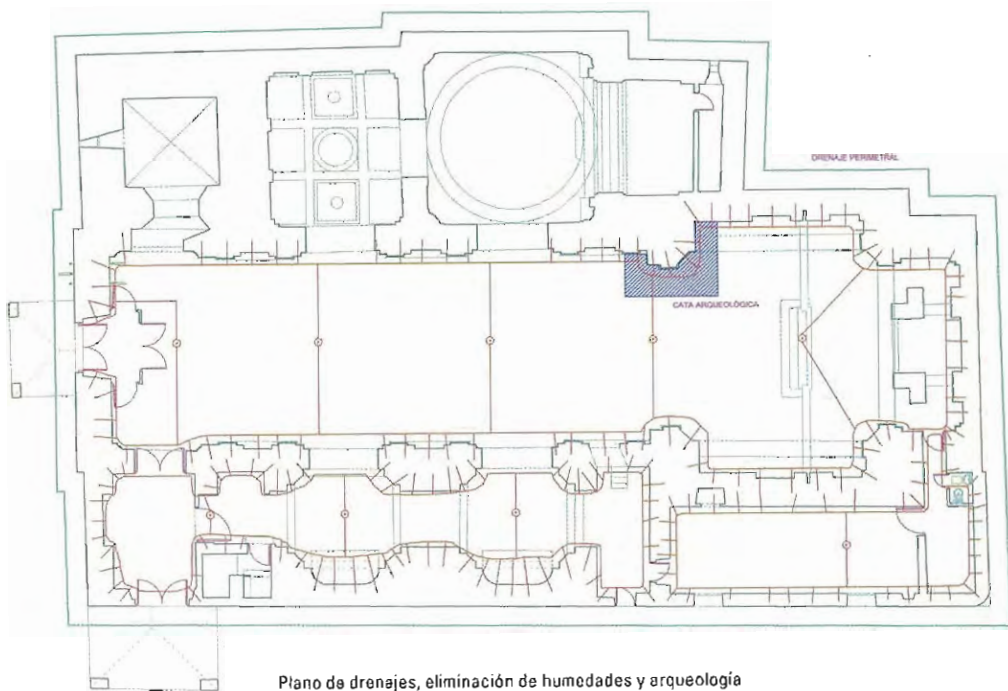
Los trabajos desarrollados han consistido en el control arqueológico durante la realización de las zanjas perimetrales efectuadas con objeto de eliminar humedades. Se han llevado a cabo en la nave central, meridional, los accesos y la sacristía. Las zanjas tenían una anchura de aproximadamente 0,45 m, aunque en algunas zonas se han visto ampliadas. Se estima que la superficie total documentada es de 88,15 m<sup>2</sup>.

Los restos aparecidos se han concentrado en las cuatro zanjas. Éstos han consistido fundamentalmente en muros o cimientos pertenecientes a la edificación actual, y un grupo reducido de enterramientos en muy mal estado de conservación, afectados por las remociones provocadas por las obras de los años 70.

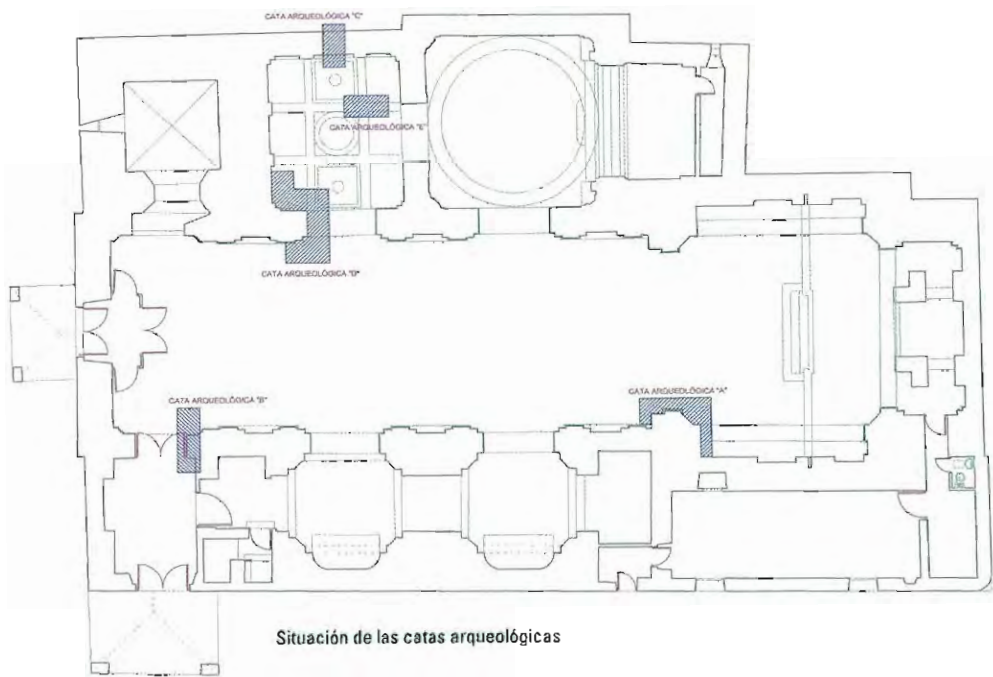
Se han localizado diferentes fases constructivas, correspondientes a las obras realizadas en la Iglesia en diferentes etapas: restauraciones o mejoras que han afectado al edificio a lo largo de su vida, como las obras de saneamiento y conducciones del siglo XX o la segunda ampliación de la iglesia realizada entre los años 1776 y 1779. De esta fase se ha documentado, en el lateral este, parte de la cimentación construida mediante sillares, que apoya directamente en la cimentación de la iglesia anterior. En la fachada norte y a una profundidad aproximada de un metro respecto a la cota actual de la calle, se han localizado restos de un estrato de relleno que parece adscribirse a este momento de reforma.

Se han encontrado indicios de la obra realizada entre 1763 y 1776 por Don León de Vergara. De este momento se han documentado restos de dos contrafuertes situados en el lateral sur, interpretados como reparación de una rotura en la fachada.

Muy importante ha sido el hallazgo de los restos de la iglesia del siglo XVI. En la fachada norte y este se pudo documentar parte de la cimentación de la iglesia, realizada mediante mampuestos de cuarzo y apoyando directamente en el terreno de roca caliza. En el muro norte parece reconocerse restos de un acceso al antiguo cementerio. Los restos óseos recuperados en varios



Plano de drenajes, eliminación de humedades y arqueología



Situación de las catas arqueológicas

puntos de la zanja, aunque descontextualizados, podrían pertenecer a este cementerio. También se han localizado estructuras anteriores a la construcción de la iglesia.

Junto a la fachada norte, se documentaron restos humanos sin conexión anatómica, posiblemente pertenecientes al osario situado bajo la Capilla de la Inmaculada, y cuyo acceso se ha intentado localizar.



Enterramiento 4,  
zanja 1-3

### VALORACIÓN HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICA

La intervención realizada permitió identificar una secuencia temporal más amplia de lo hasta ahora señalado en las distintas investigaciones históricas. Sin duda lo más novedoso ha sido la documentación de una fase de enterramientos<sup>1</sup> que parece remitirnos al periodo bajomedieval de la villa, cuando todavía pertenecía a la Orden de Calatrava y a su posible fundación tras la conquista del Reino de Toledo por Alfonso VI en 1085.

Por tanto, el solar ocupado por la actual iglesia en el que previamente se instaló un templo del siglo XVI, ha sido un espacio de enterramiento o de culto con una cronología más antigua, que obliga a considerar necesario y a valorar cualquier intervención o remoción de tierra que se realice no sólo en el espacio de la edificación, sino en las zonas próximas.

Por otra parte, se ha documentado también un muro o cimiento que por su técnica constructiva (sillarejo de piedra caliza sin escuadrar, trabado con arena, similar a los muros de la torre), podría corresponder a la iglesia del siglo XVI, interpretándolo como de la fachada sur de la misma.

En cuanto a las fases constructivas del edificio en el siglo XVIII, los sondeos se han centrado especialmente en la nave central, que se considera obra de D. León de Vergara y que se desarrolló entre 1763 y 1767. Así parecen demostrarlo las estructuras halladas. Se ha documentado el adosamiento posterior de las estructuras para la realización de las bóvedas de la cripta, finalizada en 1779, pudiendo afirmar que parte del edificio originario fue eliminado en gran medida, o al menos modificado. Añadiremos como referencia, la que se encuentra en el Libro de Obra el 11 de noviembre de 1779:

*“Regis<sup>2</sup> empieza a trabajar en los nichos. Prosigue la bóveda por su cuenta, a 4 reales menos cuartillo por cada nicho, a condición de que han de quedar abovedados. Siguen desmontando y derriban el murallón.”*

<sup>1</sup> Enterramiento por inhumación, con fosa antropomorfa, cubierta por lajas de piedra caliza, previa a la construcción de la iglesia del siglo XVI.

<sup>2</sup> Juan Francisco Regis López, oficial que trabaja junto al maestro Ignacio Thomas López.



Detalle del muro y de los enterramientos



Los enterramientos documentados en la nave central se han establecido como anteriores a la construcción de la cripta (finalizada según Libro de Obras el 24 de diciembre de 1779), ya que a partir de ese momento se supone que el grueso de los mismos ocuparía dicha edificación. Por tanto, deben ser anteriores a 1779 y algunos de ellos posteriores a 1767, momento en el que la obra de León de Vergara queda paralizada hasta el nuevo proyecto de Ignacio Thomas de 1776.

La mayoría de las estructuras murarias documentadas en las zanjas perimetrales, corresponden al actual edificio, cuya construcción se realizó durante el siglo XVIII. Todas ellas están realizadas en mampuesto o sillarejo calizo, trabados con mortero de arena y cal. Sin embargo, las situadas al sur y en la cabecera de la iglesia, presentan también yeso negro.

Detalle de la zanja 8





Planteamiento de la zanja de la nave

Tras un primer estudio, y a partir de los datos obtenidos durante la fase de peritación con sondeos manuales, se supuso que los diferentes morteros, correspondían a las distintas fases constructivas del siglo XVIII. Durante el seguimiento, esta hipótesis se ha visto ratificada siendo identificado únicamente como del siglo XVI la estructura muraria documentada en el sondeo D. Con respecto a las diferentes fases de enterramientos existentes en la iglesia, se han confirmado varias, siendo algunas de ellas con total seguridad anteriores al edificio del siglo XVIII. Además de los datos aportados en el informe de intervención, se ha comprobado que los enterramientos registrados durante el seguimiento se encuentran cortados o cubiertos por las cimentaciones de la edificación actual. Subrayamos por tanto, el uso del solar de la iglesia como espacio cementerial con una cronología amplia que abarca al menos desde el siglo XII<sup>3</sup> al XVIII. Tras la construcción de la iglesia se empleó la cripta como nuevo cementerio, hasta el traslado de los difuntos al cementerio antiguo de Brea de Tajo, que debió ocurrir en el primer tercio del siglo XIX<sup>3</sup>.

## Estado inicial y propuestas de restauración.

### Justificación y descripción

La solución ha pretendido mejorar las condiciones de conservación del edificio, así como recuperar aquellos elementos que permitan una correcta lectura de las características históricas y arquitectónicas de la iglesia. El proyecto respeta y persigue los planteamientos de máxima sencillez y economía de ejecución así como los de facilidad del futuro mantenimiento.

Uno de los principales problemas del edificio eran los paramentos. En general, éstos se encontraban muy deteriorados por las humedades tanto de

<sup>3</sup> En la actualidad la sepultura más antigua del cementerio viejo de Brea de Tajo, es de 1870. La cripta de la iglesia, de la que se conocen reformas en 1952 y 1953, sin que se haya podido evaluar la intensidad de las mismas, presenta enterramientos datadas entre las fechas 1791 y 1804. Por lo tanto se observa un vacío cronológico, en el que ha sido imposible identificar el lugar de enterramiento.

capilaridad, como de filtración desde las cubiertas superiores. Era urgente acometer estas humedades, pues su estado presentaba un elevado deterioro en las bóvedas y en el yeso y sobre todo estaban afectando a los frescos de las pechinas de la cúpula y de la bóveda de cañón. Para ello, se propuso la ejecución de un enlucido y tendido de yeso, para posteriormente pintar al temple en las zonas donde no hubiera pinturas murales y existieran alteraciones del soporte. Antes del proceso de revestimiento de yeso se terminaron las obras de la cubierta del edificio y los muros exteriores, el recibo de los cercos de puertas y ventanas y el repasado de la pared, tapando los desperfectos que hubiera.

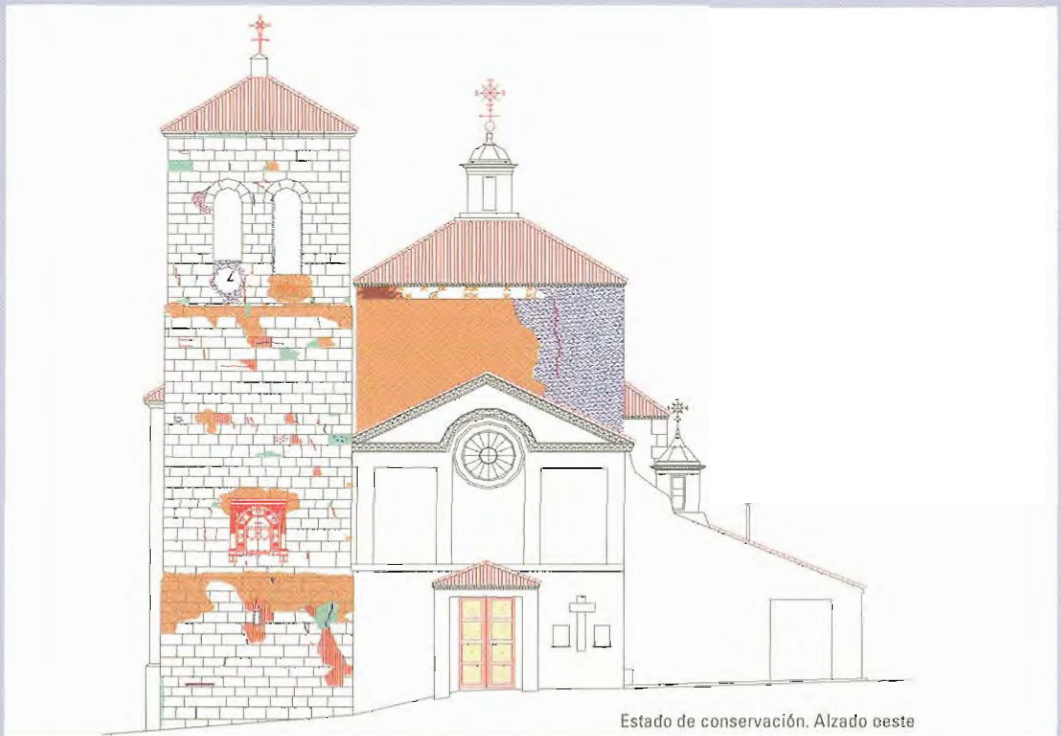
Las intervenciones han tenido como objetivo la recuperación del equilibrio de cargas sobre todo en el encuentro entre la torre y la nave (fachada oeste), pero principalmente en el arranque del tambor de la cúpula, ya que los arcos formeros que lo sustentan se encontraban agrietados en sus claves. Esto ha conllevado una serie de intervenciones para evitar los deterioros que en determinados momentos de la historia del edificio han podido llegar a producirse: accesos de agua en los encuentros tambor-naves, sobrecargas de cubierta sobre los arcos formeros, deterioros en los alfeizares, caída de revocos, asientos diferenciales entre dos zonas de distinta época y tipología constructiva, etc...

Las cubiertas presentaban un estado razonablemente bueno, si bien se han producido históricamente problemas en puntos determinados (agravados por las dificultades que supusieron en su momento el adaptar una iglesia antigua ya construida a una nueva edificación). Además, las cubiertas presentaban una multiplicidad de soluciones que la presente intervención ha pretendido homogeneizar para mejorarlas, por ejemplo, mediante la colocación de materiales que aseguren la estanqueidad de las mismas hacia el intradós en el caso de fallos en la cobertura. Para ello, las cubiertas se repasaron en todas las zonas, restaurándolas en profundidad en aquellos faldones de torre, camarín y brazos del crucero.

Estado inicial. Detalle de cubierta y linterna de la cúpula y cubiertas de la nave. Fachada sur esquina este



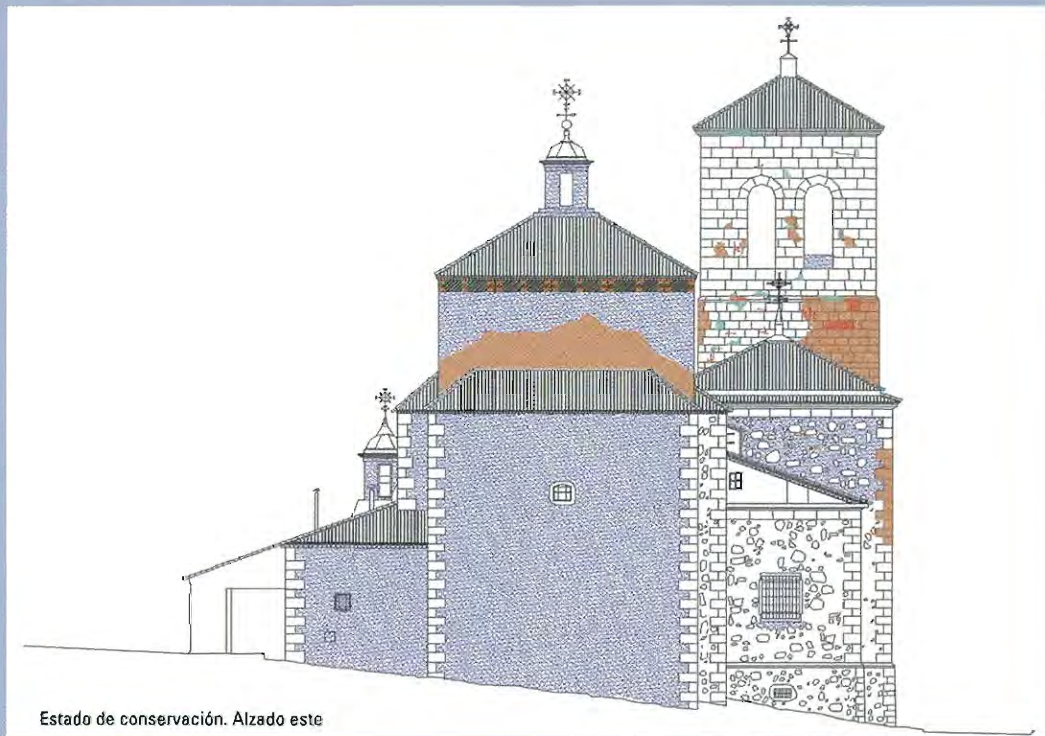




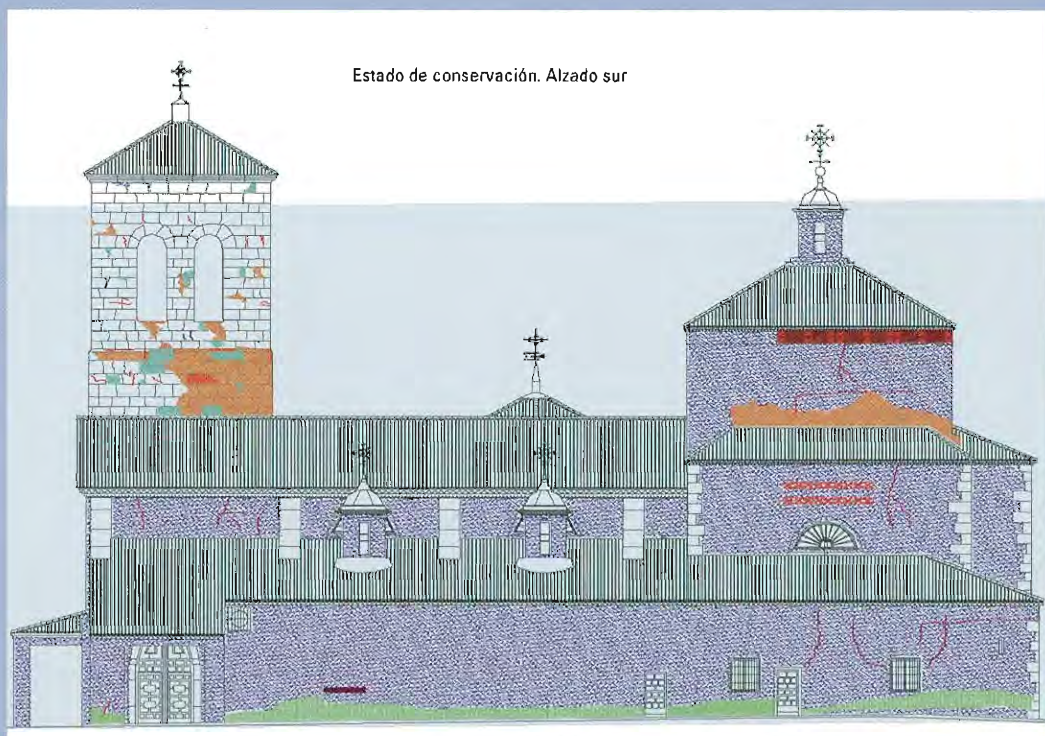
Estado de conservación. Alzado oeste



Estado de conservación. Alzado norte



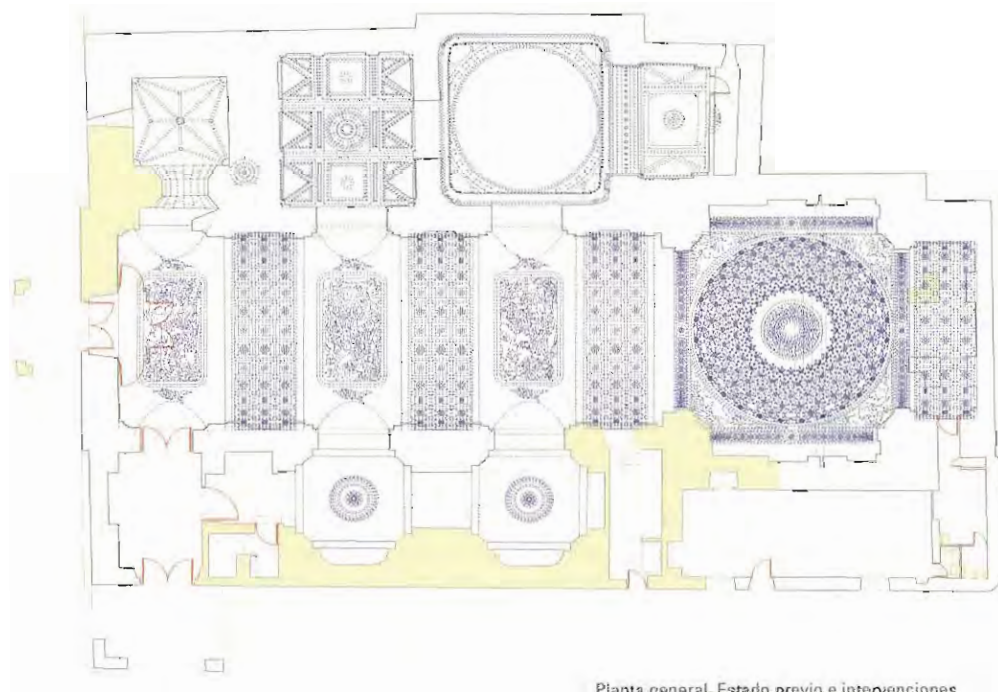
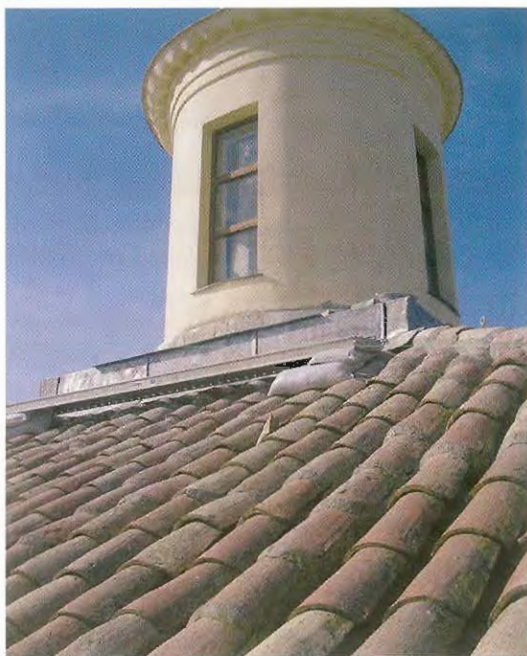
Estado de conservación. Alzado este



Estado de conservación. Alzado sur



Proceso de restauración de la linterna y estado final



Planta general. Estado previo e intervenciones

El proyecto implicó la instalación de un sistema de iluminación a través de las cornisas del templo (extendido tanto a la nave central como el crucero y las cúpulas y bóvedas de la Capilla de Rosario y del sur). Salvo la cúpula y la linterna se dispusieron de un número más reducido de lámparas, considerándose que se trataba de elementos menos representativos.

Paralelamente se plantearon otros trabajos de igual o superior envergadura e igualmente necesarios, como el desmontaje del actual solado y ejecución de uno nuevo, o la instalación de un nuevo sistema de calefacción y vidrieras de protección de los tambores y linternas que se encontraban en mal estado y peligrosas y que han sido sustituidas por unas nuevas.

Finalmente señalar que en el tambor y linternas se apreciaban restos de morteros de cemento, así como en algunos de los rejuntados de sillares, si bien no se habían producido significativas pérdidas de volumen en los elementos constructivos, aunque si existían daños mayores en los encuentros con las cubiertas u otros elementos arquitectónicos (por efectos mecánicos, químicos o de cualquier tipo como sales, erosión, contaminación, humedades, colonias de microorganismos o plantas, animales...). La intervención se ha centrado en la ejecución de revocos en los paramentos y linternas con el fin de mantener la imagen original de la iglesia.

Todo ello se proyectó desde la perspectiva de su concepción como proyecto unitario sin separar la intervención en un bien de Interés Cultural de aquellos de su propia localidad y de la vida de sus ciudadanos. Es evidente que la protección de un edificio no es ajena al propio municipio en el que se asienta, ni al uso al que esta destinado. Por ello se hace preciso no sólo una adecuada asignación de funciones a sus propietarios, sino el intento de conseguir junto a lo anterior, la conservación integrada y de animación del Patrimonio en su sentido cultural, extremos que sin duda se han convertido en los últimos años en motor de los proyectos y las obras, por la representatividad, valor altamente simbólico y emblemático que tienen estos edificios, íntimamente ligados a su localización.

Montaje de la vidriera y estado final del rosetón de la fachada oeste



## Restauración del edificio

### FACHADAS

Las alteraciones que afectaban a la fachada eran consecuencia de la acción continua de los factores atmosféricos que incidían de forma constante sobre la superficie pétreo del edificio. Así, los cambios de temperatura, la humedad y el viento, han sido los agentes climáticos que más han dañado la estructura de la iglesia.

Las oscilaciones térmicas han sido un factor determinante en la disgregación de los materiales. Esto es debido a que cada mineral que compone una piedra posee unas características diferentes de dilatación y conductividad térmica y se dilata en diferentes proporciones y direcciones creando unas tensiones que pueden disgregar el material.

La humedad constante en el ambiente ha favorecido la biodegradación y la erosión mecánica, acentuada por la acción constante del viento que provoca una erosión directa sobre las fachadas.

La acción de los agentes atmosféricos sobre la superficie de las fachadas ha provocado una serie de patologías que afectaban al conjunto arquitectónico tanto desde el punto de vista estructural como estético. Las patologías que afectaban a la fachada y que se han tratado en las labores de restauración son las que a continuación se describen:

**Escorrentías:** Patología provocada por el agua de las precipitaciones que discurría por la superficie pétreo, generando un efecto de lavado, haciendo que la piedra se viera limpia en aquellas zonas por donde el agua circulaba.

**Grietas y fisuras:** Tal como se ha dicho anteriormente, las deformaciones a las que se ha visto sometido el material pétreo se han debido tanto a procesos físicos, derivados de cambios de temperatura, humedades, o crecimiento de sales, como químicos (transformaciones de los minerales o disolución parcial de alguno de sus componentes). Visiblemente, estas deformaciones se traducen en grietas y fisuras, entendiéndose por fisura las roturas en la piedra cuyo diámetro no supera el milímetro de espesor. Las fisuras no suponen pérdida de materia, pero son un aviso inicial del peligro de formación de roturas mayores, es decir, grietas.

**Fractura y pérdidas de volumen:** Las grietas y fisuras se pueden ver agravadas o potenciadas por otros agentes externos e internos, pudiendo derivar en fracturas y pérdidas de materia.

**Eflorescencias y sulfataciones:** Son alteraciones superficiales originadas por la migración y evaporación de soluciones que pueden proceder de la piedra o de otros materiales como morteros, elementos metálicos, el terreno, la atmósfera, etc... Las eflorescencias pueden ser debidas a cualquier sal soluble, siendo las más frecuentes las producidas por sulfatos, nitratos y cloruros. Los sulfatos aparecen en algunos compuestos de calcio y aluminio,

pudiéndose convertir en sulfato aluminato de calcio o yeso, provocando las fermentaciones que generan las sulfataciones.

**Oxidaciones y humedades:** En los procesos de oxidación intervienen el oxígeno y el ozono, tanto en estado gaseoso como disuelto en agua, siendo el agua natural mucho más oxidante que el medio atmosférico. Existe otro tipo de oxidación ocasionada por factores extrínsecos a la piedra, provocada por la inserción de elementos metálicos como medios estructurales del edificio, que se ven afectados por procesos de oxidación.

**Arenizaciones:** Se trata de un proceso muy avanzado de pérdida de cohesión interna, producido por procesos químicos y caracterizado por la caída de materia en forma de granos, proceso que se ve acentuado por la contaminación atmosférica.

Con el objetivo de eliminar o minimizar al máximo estas patologías, se llevó a cabo un tratamiento de restauración, desarrollado en varios pasos (preconsolidación, limpieza, consolidación estructural, reintegración volumétrica, sustitución de morteros y reintegración cromática). Estos pasos han constituido el esquema de trabajo del restaurador y se han mantenido en cualquier intervención, adaptándose a la superficie a tratar: rejerías, carpinterías, pinturas... etc. La sucesión de estos pasos, y su correcta ejecución, por parte de profesionales cualificados aparecen como el certificado de garantía de que la intervención ha respetado la estructura natural del edificio.

Como tratamiento de preconsolidación, se realizó un engrasado previo con un producto acrílico no muy fluido para consolidar la superficie antes de proceder a cualquier tratamiento. Tras esta preconsolidación, se procedió a la limpieza, con el objetivo de eliminar las costras negras de contaminación y combustión, mediante el microabrasimetro, que permite eliminar la costra sin dañar la superficie y respetando la pátina de envejecimiento de la caliza. Se erradicaron los depósitos superficiales no adheridos mediante lavado con agua desionizada. Las eflorescencias salinas se eliminaron con una solución similar, es decir, con lavados prolongados de agua desionizada.

El siguiente paso fue la desalación de los materiales. Antes de llevar a cabo la desalinización o desalación se han de estudiar tanto el estado de conservación de la piedra, para considerar si ésta tiene la suficiente resistencia mecánica para soportar el tratamiento acuoso, como las propiedades capilares de la piedra. En este caso, para la desalación de los materiales se empleó pulpa de papel, impregnada en agua desionizada.

El siguiente paso, la consolidación estructural, ha comprendido el proceso de anclaje de piezas y adhesión de fragmentos, primero con la separación de éstos, en el caso de no encontrarlos ya desprendidos, para limpiar las zonas a unir y preparar la superficie para la readhesión de éstos.

Los fragmentos que se encontraban fracturados y con peligro de desprendimiento, así como todos aquellos que se ha considerado necesario unir o

SECUENCIA DEL PROCESO DE LIMPIEZA DE LOS SILLARES DE LA TORRE



Estado inicial y final de la fachada norte



reforzar, se han cosido insertando varillas de fibra de vidrio de diferentes diámetros, dependiendo del peso y tamaño de las piezas a unir. Las varillas, presentan muy buena resistencia a la tracción, gran ligereza y óptima estabilidad química. El anclaje se ha efectuado mediante la inyección de dos tipos de resina, para evitar amarilleamientos y para garantizar la estabilidad<sup>4</sup>. En la sujeción de pequeños fragmentos también se han utilizado varillas de fibra de vidrio, introducidas en la piedra mediante taladros y afianzadas con resina, para evitar movimientos posteriores. Una vez adheridos los fragmentos, se rellenaron las uniones y orificios donde iban insertadas las varillas con morteros de restauración.

Debido a que las fisuras y grietas que aparecían en la superficie de la piedra eran de poca entidad y no suponían un riesgo de fragmentación, se efectuó un sellado por inyección con resina, cargada con marmolina tamizada finalizando en la superficie con mortero de restauración de similares características al original. Aquellos elementos que se encontraban en mal estado (por ejemplo que constituían una vía de penetración de agua o que afectaban a la estética del conjunto) han sido reemplazados por otros de las mismas características que el material original. Las sustituciones únicamente deben realizarse cuando el elemento a sustituir cumple una función estructural o de protección y su avanzado estado de deterioro le impide cumplirla.

Éstas se han realizado, en los casos pertinentes, con piedra de Burgos, piezas de cantería labradas por maestro cantero. La pieza se ha colocado en su lugar, mediante empleo de resina cargada con arena de sílice, y se ha asegurado su fijación a la piedra adyacente con varillas de fibra de vidrio, colocadas oblicuamente para evitar el desprendimiento de la pieza elaborada, que en ocasiones es de gran peso. En función del mismo se han empleado varillas de diferentes diámetros. Por último, tanto las juntas de unión como los orificios de entrada de las varillas colocadas se sellaron con morteros.

Las reintegraciones se realizaron utilizando mortero o piedra natural, ambos con características lo más parecido a la piedra original en cuanto a color, porosidad y resistencia mecánica. La reintegración tiene la finalidad de restituir las pérdidas y discontinuidades presentes en la superficie de la piedra reduciendo la posibilidad de la adhesión de partículas atmosféricas y la penetración del agua. Tanto las reintegraciones como las sustituciones deben restringirse al máximo y ser fácilmente reconocibles.

En las zonas donde la pérdida de material era muy evidente y desfiguraba el conjunto se ha llevado a cabo la reintegración volumétrica con piedra. En las zonas a reintegrar se ha realizado la labra de un cajeadado que incluyese únicamente las zonas disgregadas de la piedra a reintegrar, se han labrado las piezas nuevas con piedra de Burgos y éstas se han colocado utilizando resina, fijadas a la piedra contigua, como ya hemos citado, mediante varillas de fibra de

<sup>4</sup>Resina epoxi cicloalifática y resina epoxi (Hilti).



## SEGUIMIENTO DEL REJUNTADO DE LA SILLERÍA DE LA TORRE



Estado inicial y estado final, Fachada sur



Estado inicial y estado final, Fachada oeste



SECUENCIA DEL PROCESO DE REJUNTADO DE LA MAMPOSTERÍA



FASES DEL PROCESO DE REPOSICIÓN DE SILLARES



vidrio. Tanto las juntas como el hueco de entrada de las varillas, han sido selladas con mortero de reintegración.

En otras zonas, debido a que las pérdidas de volumen eran de menor tamaño, se han realizado reintegraciones con mortero de restauración, (mortero mineral preparado para reaccionar de igual manera que la piedra natural) cargado con pigmento.

Para la recuperación de las líneas arquitectónicas con estos morteros ha sido necesario el picado y saneado previos, hasta la obtención de una zona estable y resistente, que permitiera la fijación de varillas y demás elementos estructurales para su posterior recrecido. Se han sustituido todos los morteros originales en mal estado (disgregados o con falta de adherencia al sustrato) y se han eliminado los morteros de cemento de antiguas intervenciones. Con el relleno y saneado de juntas se dificulta el paso del agua al interior de la piedra. El nuevo rejuntado se ha realizado mediante un mortero de cal pigmentado, con el fin de no alterar estéticamente el conjunto. Los componentes que conforman el mortero utilizado han sido seis partes de arena de río, una de ladrillo molido, media de cemento blanco y una de cal. A éste se le han añadido óxidos para conseguir el tono adecuado y lo más parecido al original.

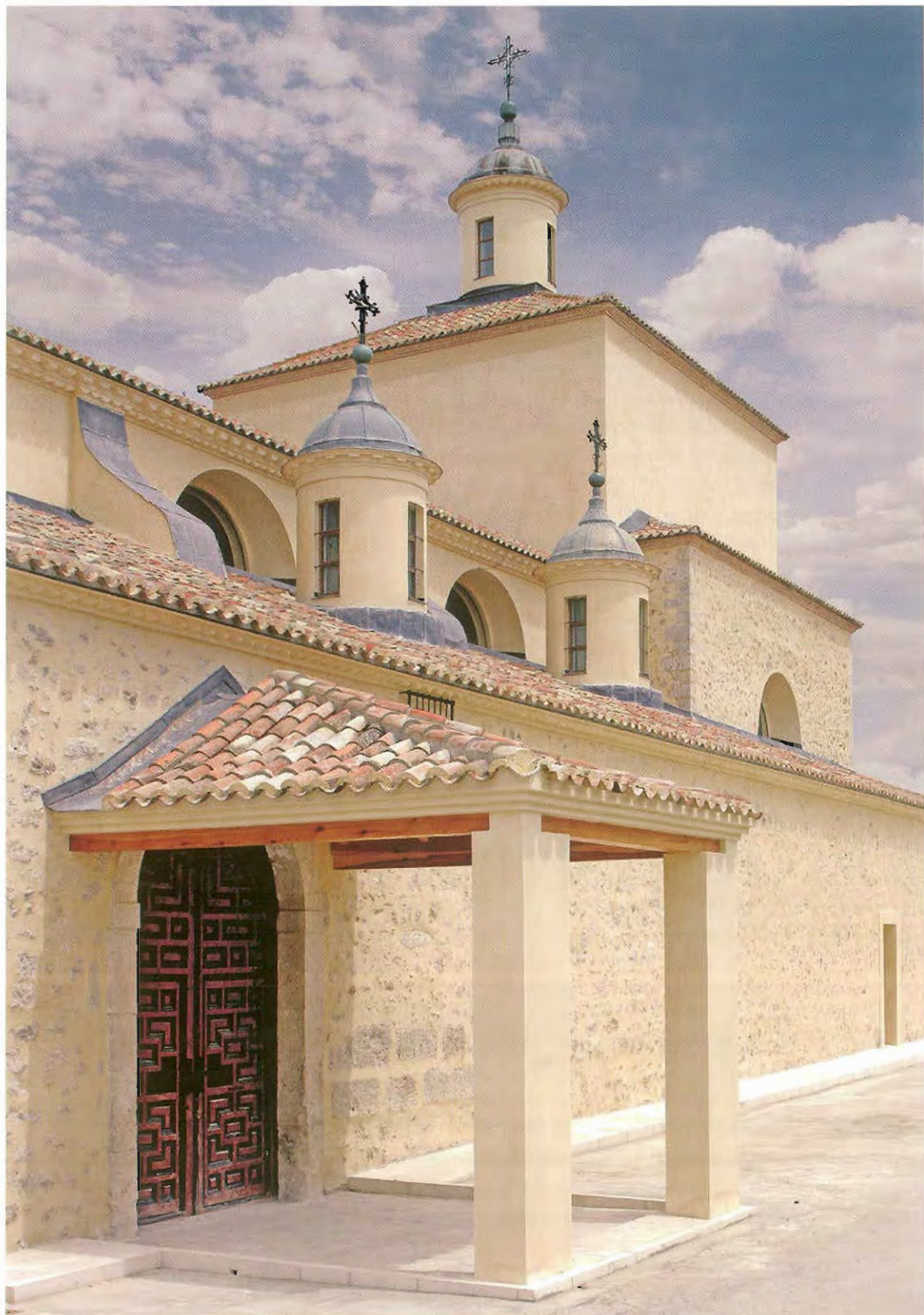
En todas las cornisas de las fachadas se realizó una pendiente con morteros de restauración. A éstos se les aplicó un tratamiento hidrófugo que permite la evaporación del vapor de agua, ayuda a la evacuación del agua de lluvia y evita la filtración de la misma a través del material pétreo.

### **CONSOLIDACIÓN DE LAS SUPERFICIES**

La consolidación tiene como fin aumentar la cohesión entre los componentes de la superficie de la piedra alterada y disminuye la porosidad de la piedra. El consolidante no debe penetrar sólo en la parte alterada de la superficie, sino que debe enraizarse en la parte sana de la misma. El éxito de la consolidación implica la completa desalinización de la piedra. Para desarrollar este paso, se utilizó un material<sup>7</sup> que consolidaba el soporte tratado y a su vez formaba una barrera hidrófuga, protegiéndolo de la humedad.

Al realizarse reposiciones o cuando aparecían pátinas en la piedra original, se estimó necesaria la aplicación de veladuras para homogeneizar colores. Éstas se han aplicado sobre la superficie a tratar, en suspensión acuosa antes del tratamiento de hidrofugación, tratamiento que evita la penetración del agua en profundidad. Después de un tratamiento de limpieza siempre es conveniente aplicar este tratamiento, ya que la superficie queda rugosa y con mayor porosidad, lo que facilita el acceso de agua y el ataque de los contaminantes atmosféricos. Los hidrofugantes son productos incoloros utilizados para reducir la absorción de agua, a través de la superficie de la

<sup>7</sup> Copolímetro de Siloxano/Acrilato –Consistone A– modificado para obtener la máxima penetración sobre el soporte a aplicar.



Vista de la fachada sur, con el pórtico en primer término



Fachada sur, esquina este, tras la restauración











pedra, modificando la tensión superficial de ésta, de forma que se evite la penetración del agua en profundidad.

## CUBIERTAS

En cuanto a las cubiertas, la intervención se ha dirigido a las naves laterales, la nave central y la Capilla del Rosario. En general, los tratamientos aplicados en las cubiertas han tratado los siguientes puntos:

- Repaso de plomos de todas las linternas y contrafuertes.
- Ejecución de pesebrón sobre el encuentro entre el brazo norte del cruce, capilla del Rosario y Camarín.
- Ejecución de pesebrón en los faldones con teja paralela al paramento.
- Ejecución de roza y babero en faldones perpendiculares a paramento.
- Reparación de las vigas, durmientes, hileras, pares, correas, etc., mediante prótesis de madera encoladas con resorcina y eliminación de xilófagos mediante pulverización mas inserción de válvulas antirretorno en la cabeza de todos los elementos.

Concretamente, en la actuación en la nave central, gran parte de la cubierta de la Capilla del Rosario y en la lateral sur (excepto el segundo y último paño) se han barrido las canales, colocado las tejas movidas y fijando las de caballetes, limas y líneas sueltas. Además se fijó una fila de cada cinco en toda la longitud del paño y se ejecutaron los elementos de servicio (patas, ganchos, cables, etc...). Para asegurar la correcta impermeabilización se colocaron alelos mediante planchas de plomo.

En la zona norte, sobre el Camarín de la Virgen, se ha ejecutado una cubierta a dos aguas, sustituyendo a la cubierta primitiva. Se repararon las pequeñas cubiertas de teja entre la torre y la cúpula del Rosario y los brazos del cruce, que eran las que se encontraban en peor estado.

La cubierta de la nave central demostraba grandes deterioros por humedades y xilófagos, además de presentar una estructura por reaprovechamiento de estructuras de madera –pares, canecillos, etc.– de la iglesia anterior o de otras. Se trata de una estructura no demasiado habitual y, al menos en

(Páginas 88-89)  
Fachada este. Detalle de la cabecera de la iglesia tras la restauración. En los laterales, la sacristía y la capilla de la Virgen del Rocío

(Páginas 90-91)  
Vista general de la fachada norte tras la restauración

Estado inicial y final de las cubiertas. Detalle

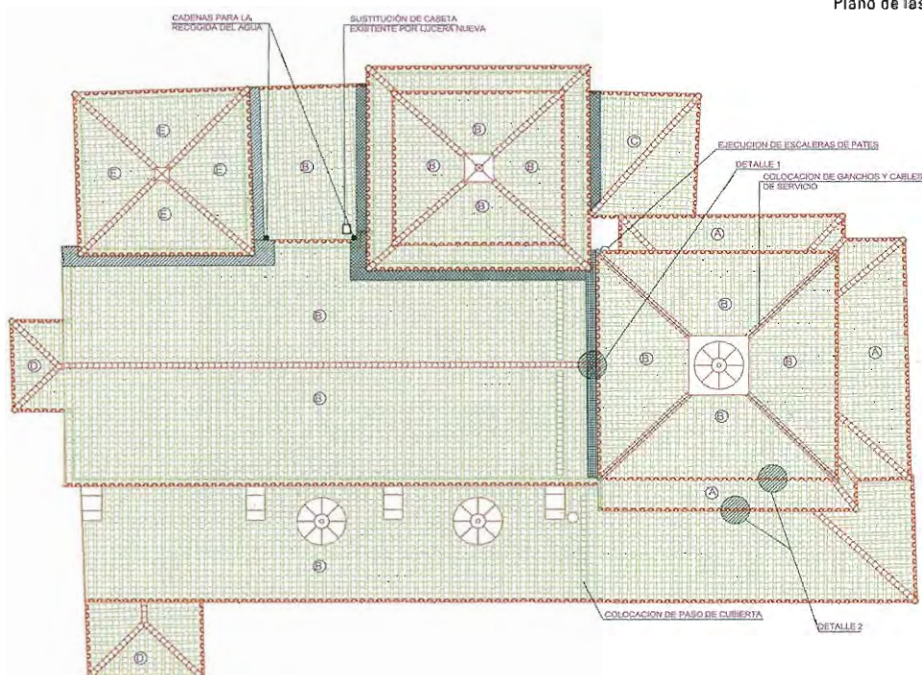


esta zona que abarca desde Toledo hasta la Sierra de Guadarrama, prácticamente inexistente, conformada a base de dos grandes vigas de madera perpendiculares a los muros que se unen en cumbra conformando una especie de tijera que además, recibe una hilera sobre ambas. Sobre esta estructura se disponen carreras paralelas a los muros y, encima de estas, pares desde carrera a carrera.

Con esta configuración, el principal problema derivaba de las vigas principales ya que, por un lado se ejecutaron utilizando piezas reaprovechadas, por lo que no apoyaban directamente en una pieza y, por otro, en gran parte de los casos, bien por deficiencias de cálculo o ejecución, bien por movimientos de la estructura, estas vigas apoyaban directamente sobre la bóveda.

En la zona de los brazos del crucero se procedió al desmontaje de la teja y de la tabla de ripia o tablero de rasillones que se encontraban en mal estado, para ejecutar nuevos pares o prótesis y retejar sobre la misma interponiendo planchas impermeabilizantes del tipo Onduline. Para evitar los accesos de agua se introdujeron pesebrones de plomo en la totalidad de las cubiertas. Finalmente, con el objetivo de garantizar la correcta aireación de las cubiertas, se colocaron tejas especiales de ventilación de forma suplementaria a las ventilaciones existentes, garantizando así la renovación continua del aire.

Plano de las cubiertas



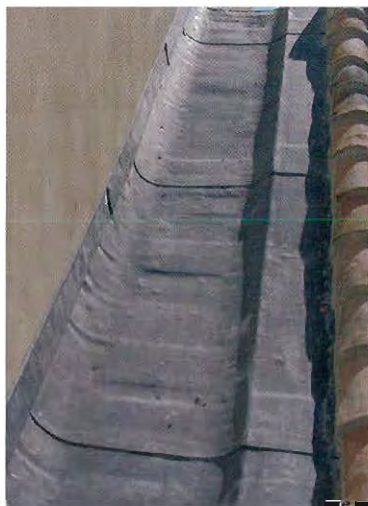


Pórtico sur antes y después de la restauración





Vista desde la torre de las cubiertas de la nave, crucero y vista parcial de la Capilla del Rosario, antes y después de la restauración



Detalle del pesubrón de plomo crucero-nave central



Detalle de las grietas de la cúpula en su unión con la bóveda de la nave central

### INTERIOR DE LA CÚPULA, BÓVEDA Y RESTO DE LA IGLESIA

Todo el interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Brea de Tajo, se encuentra ricamente decorado y pintada la bóveda y las pechinas con magníficos frescos.

Esta exquisita decoración se encontraba en aceptable estado de conservación, aunque tanto las grietas como las humedades, lógicamente influían negativamente en el estado de conservación de las capas pictóricas y en el resto de las decoraciones de florones, molduras, etc.... Además de lo anterior, las humedades por capilaridad y por filtraciones, sobre todo en los encuentros entre las distintas alturas de las naves, afectaban a la totalidad de los paramentos y a las pilastras de orden compuesto que los recorren. La obra presentaba, por lo tanto, los deterioros habituales de este tipo de inmuebles históricos, traducidos en grietas y fisuras, suciedad superficial, pintura con pérdida de adhesión, lagunas, pérdida de capa pictórica, escorrientías, repintes, desgastes de la policromía, etc...

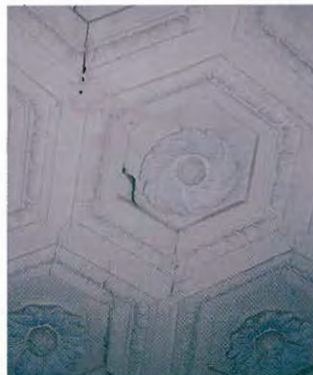
Tras el saneado de los exteriores del edificio y de las humedades que afectaban a los muros mediante drenajes y electroósmosis activa y las correspondientes a las zonas próximas a las ventanas y a los encuentros con las naves más bajas, mediante baberos de plomo y goterones por el exterior, se realizaron las intervenciones destinadas a tratar los desperfectos. Se sanearon los yesos de las zonas

Detalle de las humedades y grietas en el arranque de la bóveda



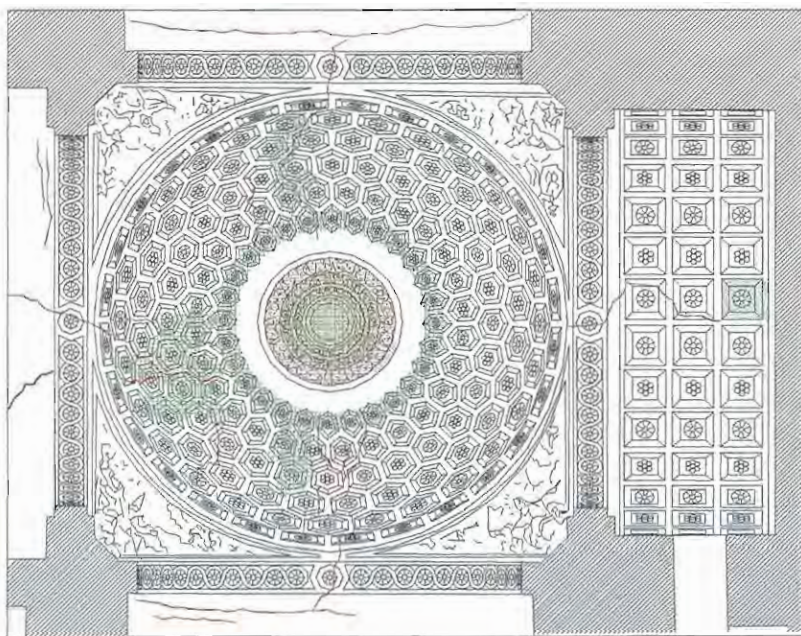
inferiores, y una vez restaurados todos los paramentos y selladas las grietas y fisuras, se procedió a la reparación pictórica de los frescos de la bóveda y de las pechinas, así como las molduras y motivos decorativos de toda la iglesia.

Las intervenciones de mayor importancia, es decir, las enfocadas a la recuperación tipológica y funcional del monumento, se han materializado a través de la eliminación de la caldera de la Capilla de la Virgen del Carmen y la colocación de un nuevo sistema de climatización a base de radiadores eléctricos colocados bajo los bancos. Muy importante también, para la recuperación y mantenimiento de la estética de la iglesia ha sido la ejecución de los pórticos oeste y sur a tres aguas con falso techo interior, que se encontraban desfigurados de su imagen original. Junto a estas intervenciones, se realizaron otras de menor importancia como la eliminación de los cableados eléctricos que discurrían por los paramentos, y la supresión de las humedades en las linternas del lado sur, el saneado de ventanas y rejas de la nave central, el cambio del solado de la iglesia, la eliminación de humedades en las bóvedas de la Capilla del Rosario, la apertura de ventana en el brazo del crucero norte, la restauración y traslado a su ubicación original de la pila bautismal, la recuperación de los espacios de la sacristía eliminando puertas o tabiques espúreos (previa cata con supervisión con el fin de corroborar los datos históricos) y la restauración del frente de la tribuna del presbiterio y nuevo solado en el resto.



Detalle de casetón con profundas grietas

Estado de conservación de la cúpula. Detalle de las grietas







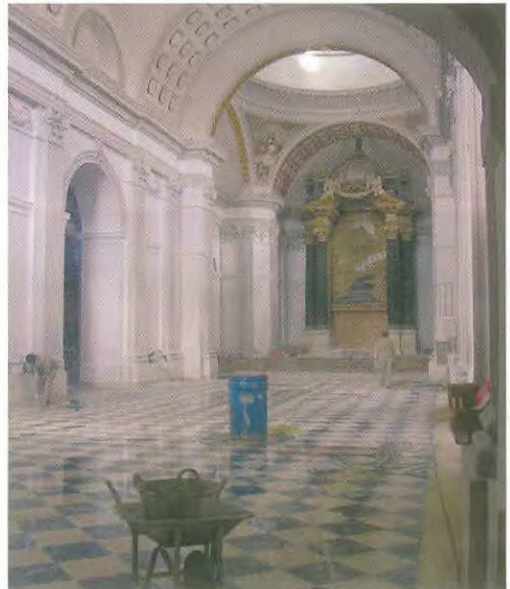
PLANTA BASA

### SELLADO DE GRIETAS DEL MURO

Planta de solados

El objetivo fue devolver la continuidad al muro, tanto en las grietas de los paramentos lisos como en las faltas de volumen de las cornisas. Tras comprobar la adherencia de la pintura en los perímetros de las zonas perdidas, se realizó la consolidación necesaria para que pudieran soportar el tratamiento de reintegración del volumen y evitar su disgregación al aplicar el nuevo enfucido. Esto, a su vez, evitó que el material de relleno sobrepasara los límites de la laguna manchando el original.

Trabajos para la colocación del nuevo solado en la nave central



Se realizó una consolidación de las capas antiguas con una emulsión acrílica para reforzar su cohesión y mejorar la adherencia con la nueva capa de enlucido.

El material de relleno utilizado ha sido escayola, que es el material compositivo del enlucido original y se ejecutó siguiendo la técnica tradicional de preparación del muro, aplicándose en función del tamaño de la superficie a tratar. En el caso de volúmenes grandes, como es en el caso de cornisas perdidas, se realizó un refuerzo adicional con unos anclajes físicos a base de varillas de fibra de vidrio y estructura de alambre de latón. Todas las grietas se sanearon y se cosieron con varillas de fibra de vidrio de diferentes diámetros y con grapas de acero inoxidable. También se inyectó resina en el interior de las grietas.

Como tratamiento superficial, una vez que ya se había cosido e inyectado, se incorporaron a la escayola, fibras de vidrio o estopa reforzando la estructura interna de ésta, con el objetivo de aumentar la fuerza estructural del material evitando las fisuras que se pudieran producir con las nuevas tensiones el edificio.

#### DECORACIONES EN PARAMENTOS Y CÚPULA

Las alteraciones más importantes que sufrían las pinturas murales han sido provocadas por la humedad. Esta humedad aparecía por filtración, debido a grietas y faltas del soporte que facilitaban la actuación directa del agua de lluvia, por condensación del aire húmedo sobre los muros fríos y por capilaridad, proveniente de filtraciones a través del suelo, ya que los muros absorbían la humedad y ésta ascendía hasta el nivel de evaporación denominado *nivel freático*.

Detalles de manchas de humedad en los paramentos del lado de la epístola

La presencia constante de la humedad ha generado la formación de eflorescencias y criptoeflorescencias salinas. Éstas se generaban debido a que la sal no encontraba salida hacia el exterior (ya que las últimas capas carbonatadas son impermeables) cristalizando en el interior a modo de criptoeflorescencias que provocaban la disgregación de las decoraciones en forma de pulverulencias. Esas fracturas permitían la entrada de aire favoreciendo que las sales aéreas volvieran a cristalizar. Esta alteración se agravaba por la humedad procedente del suelo que se convertía en un potente activador de las sales.

En el caso de las zonas más porosas del soporte, la salida de las sales localizadas en el interior del muro era captada por el agua infiltrada y volvía a salir hacia el exterior, por capilaridad. Al entrar entonces en contacto con el aire se secaban y formaban capas de sales, denominadas eflorescencias, sobre las decoraciones, que desvirtuaban la



COSIDOS ESTRUCTURALES. LIMPIEZA, RESINÁ Y VARILLAS DE FIBRA DE VIDRIO



Estado inicial



Perforaciones para insertar varillas



Inyección de resina epoxi



Varillas de fibra de vidrio



Reintegración volumétrica



Estado final

COSIDOS ESTRUCTURALES. GRÁPAS Y VARILLAS DE FIBRA DE VIDRIO



Estado inicial



Saneado de grietas



Perforaciones para grapas



Perforaciones para insertar varillas de fibra de vidrio



Varillas de fibra de vidrio



Estado final

## COSIDOS ESTRUCTURALES. LIMPIEZA Y SELLADO Y REINSERCIÓN



Estado inicial



Limpieza de la suciedad adherida



Sellado de las grietas



Sellado de las grietas

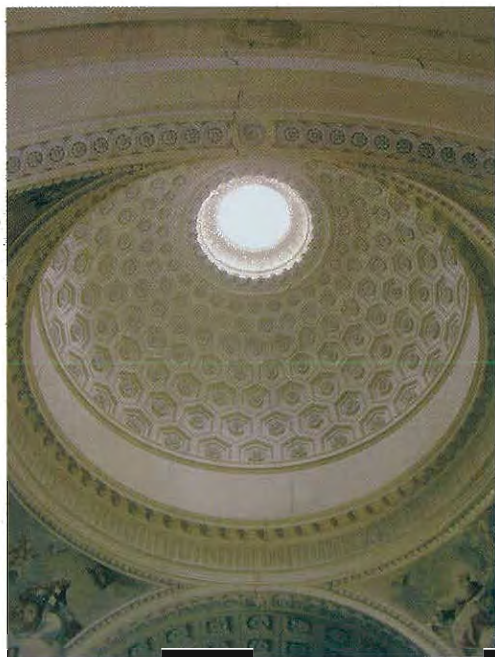


Reintegración volumétrica

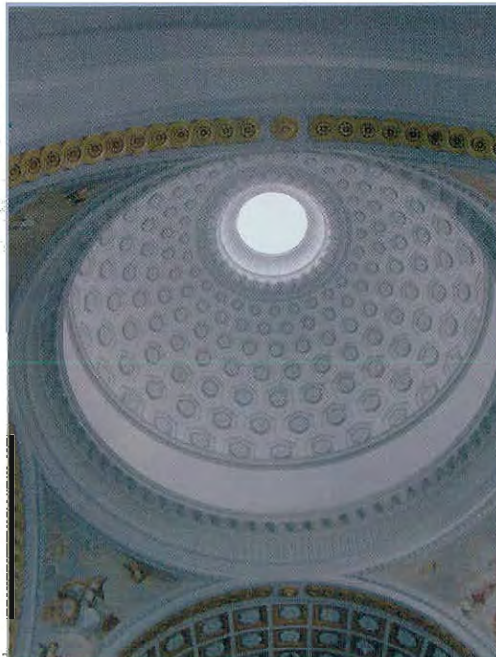


Estado final

Cúpula. Estado inicial



Cúpula. Estado final



observación de la superficie original. Con estas alteraciones se provocaban desprendimientos de las capas superficiales de decoración o entre las decoraciones y el soporte.

El primer tratamiento que se llevó a cabo en los relieves de estuco fue la preconsolidación de los estratos con peligro de pérdida y el engasado preventivo puntual. Este tratamiento se realizó en las zonas que presentaban riesgo de caída, utilizando para ello un mortero de restauración compatible. Tras las pruebas de solubilidad, se procedió a la limpieza utilizándose para la retirada de partículas de polvo de mayor tamaño métodos mecánicos como brochas de cerdas suaves y aspiradores.

En las zonas colonizadas por hongos, la limpieza se llevó a cabo mediante procesos químicos. En primer lugar se efectuó una ligera limpieza mecánica con cepillos de cerda, para eliminar los restos orgánicos de la superficie. En los casos en que estas manchas no desaparecían con un simple cepillado, se trataron químicamente con el objetivo de eliminar la materia orgánica y decolorar las manchas de los restos orgánicos. Las eflorescencias se retiraron mecánicamente y luego se les aplicó un tratamiento de pasivación.

La consolidación ha pretendido fijar los estratos disgregados del soporte y la fijación de los morteros laminados. La consolidación de las decoraciones disgregadas se realizó con una resina acrílica disuelta en agua desmineralizada que se aplicó por imprimación en la superficie y por goteo en los bordes.

Para la reintegración volumétrica se utilizó un mortero de características similares al original que se moldeó y talló *in situ*. La reposición de los segmentos perdidos se resolvió utilizando moldes, reproduciendo con exactitud todos los detalles ornamentales. El vaciado se constituyó con el mismo tipo de mortero de restauración, de fina granulometría y características similares a las del yeso original. Los fragmentos de mayor peso fueron fijados con anclajes de varillas de fibra de vidrio, las cuales, al tener una base mineral fibrosa, permanecen estables a los cambios de temperatura. Finalmente se aplicó una capa de protección final.



Detalle de grietas y humedades en el interior de la capilla

(Página 103) Vista general de la nave central. En la bóveda, detalle de "La Presentación de Jesús en el Templo" de Ginés Andrés de Aguirre

(Páginas 104-105) Vista de la nave central hacia el coro, sostenido por un arco carpanel apoyado en pilastras laterales. El coro se ilumina por un óculo situado en el piñón

(Páginas 106-107) Vista general de la bóveda de cañón de la nave central, decorada con tres bandas triples de casetones entre las cuales se sitúan las tarjetas con decoración pictórica. De izquierda a derecha: "La Adoración de los pastores" y "La Presentación de Jesús en el Templo"



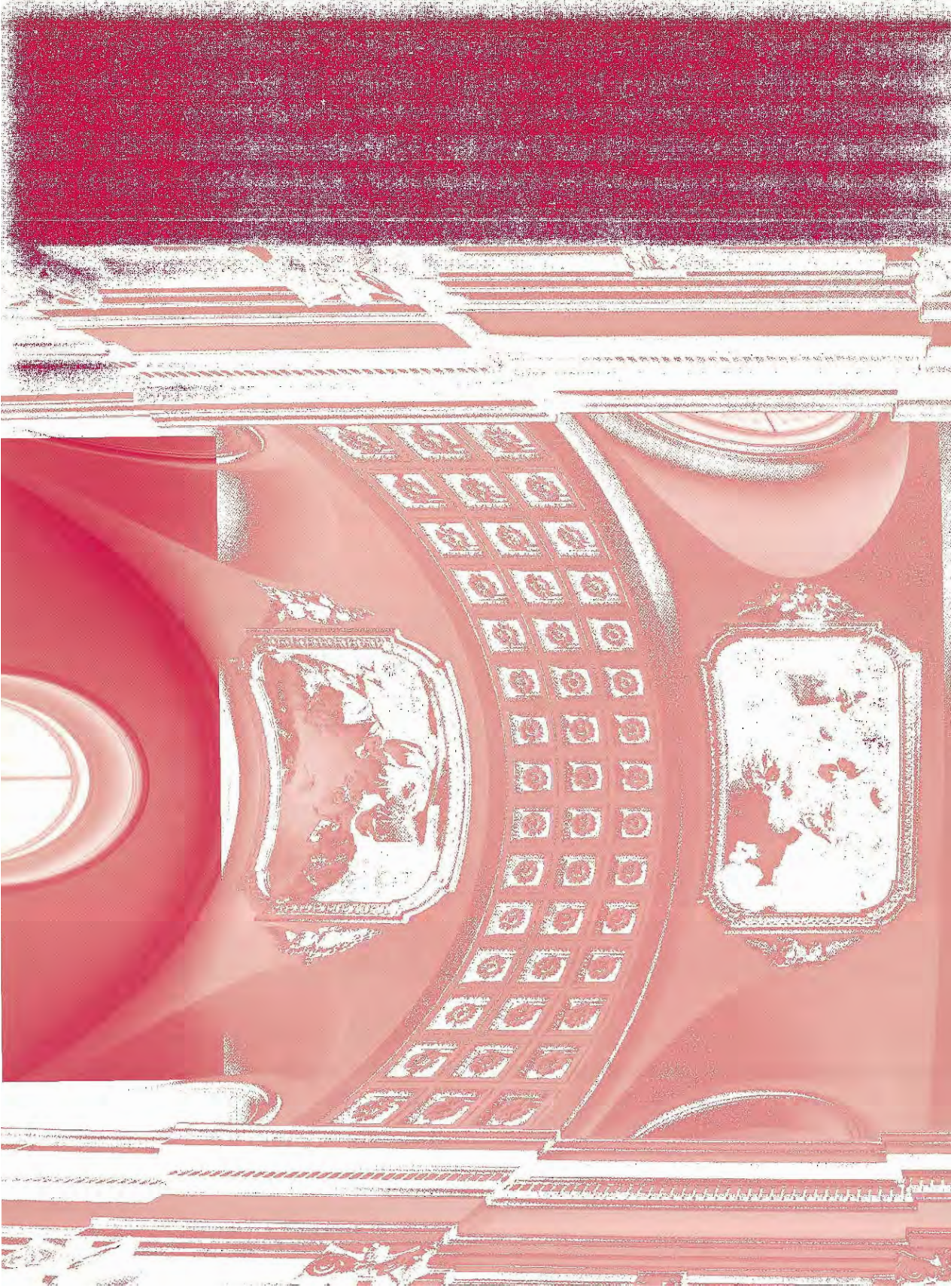








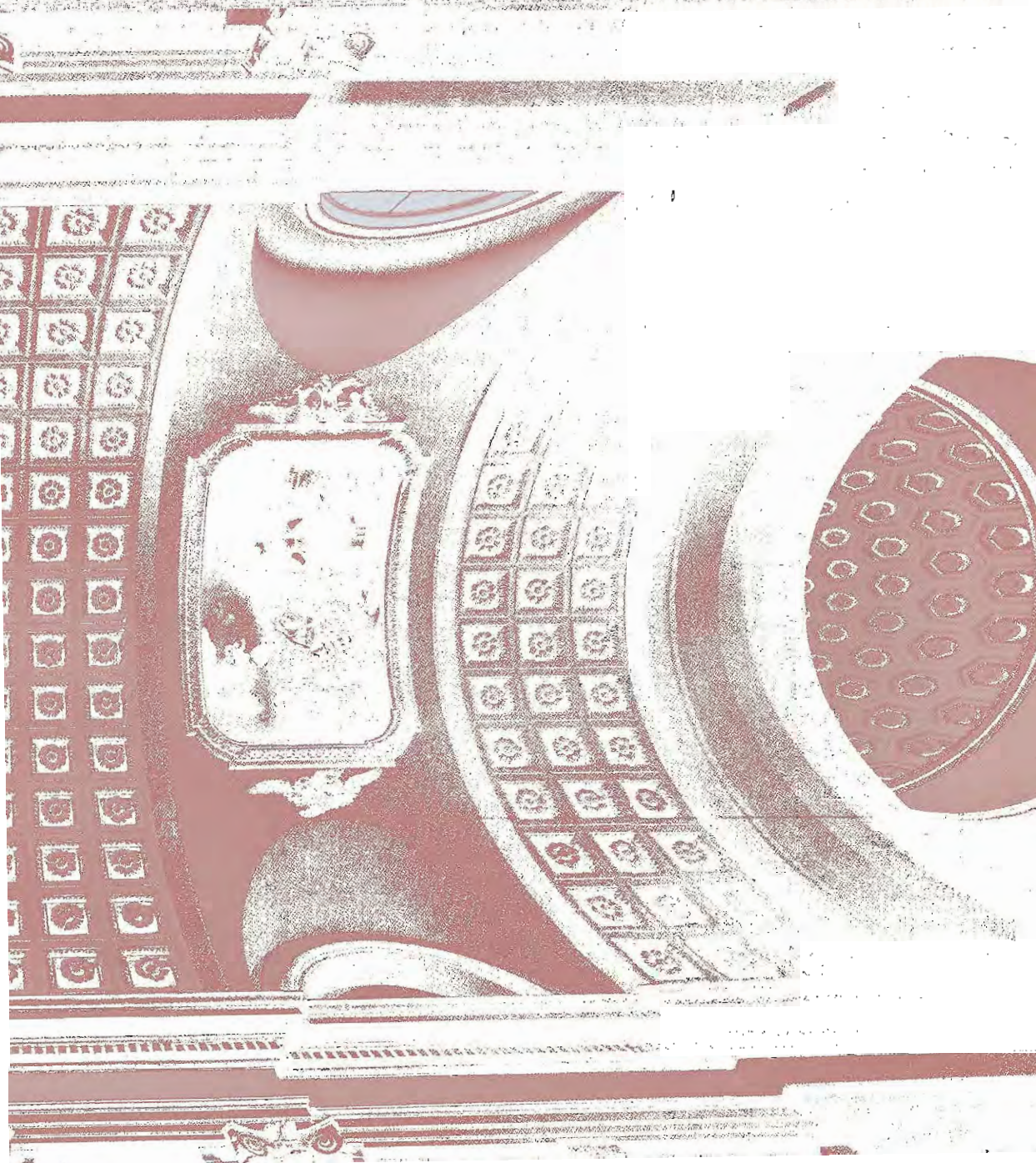




# La Academia

pintura mural

Ginés Andrés de Aguirre



## La Academia y Ginés Andrés de Aguirre

### Ginés Andrés de Aguirre

Las pinturas que decoran bóveda de la nave central, la cúpula y las pechinas de la iglesia, fueron encargadas al pintor Ginés Andrés de Aguirre, nacido en Yecla en 1727. No existen documentos conocidos sobre su infancia y juventud hasta que no ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1753. Durante su formación académica, el pintor murciano participó en todos los concursos de la Real Academia, obteniendo en 1757 el segundo premio en la asignatura de pintura. El Rey Fernando VI le concedió en 1758 una pensión que le permitió continuar con su formación, estudiando y practicando mediante la copia de obras de los grandes maestros de la pintura pertenecientes a las colecciones reales, como *La Batalla de Sanaquerib* de Lucas Jordán y *El Retrato ecuestre del conde duque de Olivares* de Velázquez.

Su carrera avanza con éxito, logrando ser nombrado en 1764 Académico Supernumerario de la Real Academia de San Fernando y Académico de Mérito en 1770, como reconocimiento del trabajo realizado en la restauración de

Ginés Andrés de Aguirre. La Puerta de San Vicente. Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo Municipal de Madrid





una serie de cuadros de gran formato, traídos de las casas de jesuitas de América.

El estilo de Aguirre es deudor de las corrientes estéticas del momento. A finales del siglo XVIII las propuestas artísticas en España seguían fieles a las premisas del barroco decorativo encabezado por la familia Bayeu. Como consecuencia del centralismo borbónico, la Corte era el principal foco de actividad. Se movía entre un academicismo clasicista, de talante ilustrado que utilizaba modelos procedentes del barroco francés e italiano, y un decorativismo próximo al rococó. Aguirre se forma en este ambiente que combina las corrientes estéticas de Conrado Giaquinto (1703-1765) y Antonio Rafael Mengs (1728-1779).

El primero llega a España de la mano de Fernando VI (1746-1759) como pintor de cámara. Desempeñó el cargo de director de la Academia de San Fernando, desarrollando un estilo que se corresponde con las premisas decorativas del rococó napolitano y romano, ciudades donde se formó.

El hombre que más influyó al autor de las pinturas de Brea fue Antonio Rafael Mengs, cuyo nombre casualmente está formado por el de dos de los artistas que el alemán tomará como modelo y que seguirá fielmente, sobre todo en las primeras etapas de su formación: Antonio, de Antonio Allegri, conocido como Corregio y Rafael, de Rafael Sanzio. Mengs orientó su formación no sólo a la técnica sino a la teoría del Arte, como buen alumno de Winckelmann, quien establecía que sólo la vuelta a los principios clásicos imitando la Antigüedad, permitiría conseguir la grandeza del Arte. Así Mengs, se convierte en

Francisco Bayeu.  
El Paseo de las  
Delicias (boceto).  
Museo Nacional del  
Prado. Madrid

## LA IMPORTANCIA DE LAS REALES ACADEMIAS EN LA FORMACIÓN DEL ARTISTA

Las academias de artistas nacen como a raíz de la necesidad de configurar una institución diferenciada de los gremios medievales, imagen de la concepción de los oficios que tradicionalmente, se consideraban "mecánicos" (realizados con las manos). Por esta razón siempre fueron aborrecidos por los artistas, que en todo momento anhelaron y lucharon por conseguir la categoría de "liberales" (relacionado con el acto de la creación, fruto del intelecto). Cabe destacar en este sentido los diferentes intentos de reivindicar el arte de la pintura de los grandes maestros del siglo de oro español, manifestados en los continuos pleitos de Alonso Cano o el proyecto de Academia de Pintura creado por Murillo y Herrera el Mozo, a finales del siglo XVII.

Si bien el Gremio trataba de regular las relaciones laborales de los oficios, los artistas pretendían plantear desde la Academia un sistema que abordara la problemática intelectual que rodeaba a los artistas, desde un punto de vista institucional. Así se trataban temas teóricos como la nobleza de la pintura, la superioridad de la pintura sobre la escultura... etc. Los nuevos académicos rechazaban los procedimientos de aprendizaje tradicional, por medio de los cuales el futuro pintor ingresaba como aprendiz en el taller del maestro, prácticamente como sirviente y tras una serie de evaluaciones conseguía los títulos de oficial y finalmente de maestro, pudiendo ejercer así el oficio de la pintura, tan sólo en el ámbito territorial en el que el gremio tuviera jurisdicción y tan sólo en el género pictórico para el que se hubiera examinado.

Resulta por lo tanto coherente, que los artistas rechazaran esta concepción medieval y que pusieran sucesivos pleitos para lograr que la pintura fuera considerada oficio liberal y no mecánico, equiparado en esta escala con otros oficios manuales sin ningún tinte creativo.

El nuevo procedimiento educativo dignificaba la enseñanza y con ello, la actividad del artista. Además tenía la capacidad para otorgar títulos, ejerciendo el control ideológico sobre la profesión ya que imponían los requisitos que debían ser superados por los aspirantes a artistas, determinando así quién podía ejercer el arte de forma profesional. El papel jugado por las academias en la consideración de las bellas artes como fenómeno nacido del espíritu -artes liberales- y no como labor realizada con las manos -artes mecánicas- fue decisiva, reglamentando y modificando la enseñanza del arte y su consideración social.

Los orígenes del Academicismo español, se remontan al siglo XVII: La Academia de San Lucas de Madrid y demás academias establecidas en Barcelona, Valencia y Sevilla. Las nuevas ideas que removieron el alma de los artistas fueron, probablemente introducidas por los manieristas italianos que llegaron con objeto de la decoración de El Escorial. Es muy importante subrayar que éstos, llegaron como Maestros, como Artistas, no como artesanos,



La Purísima Concepción.  
Mariano Salvador Maella,  
1784. Basílica de  
San Francisco  
el Grande, Madrid

siendo el más notable el caso de Federico Zuccaro. Las ideas de este pintor y sus discípulos tuvieron una importante repercusión posterior.

Si bien durante este siglo el modelo de academia a seguir proviene de Italia, durante el siglo XVIII, las academias españolas sustituyen éste por otro de carácter francés, más acorde con los intereses de la nueva monarquía borbónica, con la diferencia de que si bien en el caso francés la Academia controla la pintura y la escultura, en el caso español, se añade la arquitectura.

Los planes de estudio se concibieron en base a la idea de que el cuerpo humano era el elemento más digno de ser imitado en toda la creación, estableciendo una serie de escalafones hasta llegar a la copia del modelo vivo, que suponía la confirmación del talento artístico. La interpretación personal de la creación artística se encontraba supervisada por los docentes, para evitar que se desviaran de los cánones establecidos, estableciendo a la vez un férreo control sobre las artes, incluida la arquitectura.





Mariano Salvador Maella. Pescadores sacando una red del agua (boceto). Museo Nacional del Prado. Madrid

Las Academias se convirtieron así en las instituciones encargadas del control del gusto. El academicismo español del siglo XVIII promovió el clasicismo de Mengs y Winckelmann pero tampoco rechazó otras opciones. En 1757 con la publicación de los estatutos definitivos la Academia comenzó a funcionar normalmente, creando un sistema fuertemente jerarquizado que a finales de la centuria comienza a entrar en crisis, a partir de la introducción de las primeras ideas del movimiento romántico. A pesar de éstas, la Academia continuó.

Finalmente, las Academias y Escuelas de Bellas Artes habían sustituido a los talleres como centros de formación de artistas y canalizaban los intereses estéticos que tendían por lo tanto a la uniformidad. Las Academias contribuyeron a la difusión de nuevas teorías que afectaron a la creación durante largo tiempo, como el sentido utilitarista del arte, que arranca del academicismo. La rígida formación recibida en ellas transformó la práctica pictórica y afectó decisivamente a la condición del artista, cuya figura comenzó a ser valorada de manera creciente en la sociedad.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Úbeda Cobos, Andrés: *La Academia y el Artista*. Cuadernos de Arte Español, Historia 16. Madrid, 1991.



Ginés Andrés de Aguirre. La Puerta de Alcalá. Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo Municipal de Madrid

el pintor de la línea, del equilibrio y de la composición clásica, intentando con estas armas renovar el estancado panorama pictórico español, anclado en un barroco decorativista y teatral. Aguirre absorbe esta nueva forma de pintar y asume los preceptos de la pintura neoclásica, con el mismo espíritu renovador que transmitió la pintura de Mengs, considerado el pintor más importante de su tiempo. Si bien la renovación pictórica pretendida por Mengs tuvo su principal repercusión en los círculos cortesanos, introdujo una nueva forma de pintar que se basaba en el rigor dibujístico que se mantuvo y perpetuó de la mano de fieles seguidores como Salvador Maella (1739-1819).

El Neoclasicismo, término acuñado en el siglo XIX, vino a denominar una nueva corriente cultural que se plasmó en todas las artes y que proponía la contención y la armonía clásicas frente a la "frivolidad" del rococó. Este hecho coincidía con las ideas ilustradas de sencillez y claridad, de racionalidad y con las teorías estéticas de Winckelmann. El descubrimiento de Pompeya y Herculano permitió conocer la grandeza del arte romano, ofreciendo información exacta sobre esa Antigüedad clásica que tan efusivamente se imitaba. Italia se convierte así en el destino de todos aquellos artistas que desean completar su información siguiendo los cánones clásicos puestos de nuevo en boga con las nuevas teorías neoclásicas.

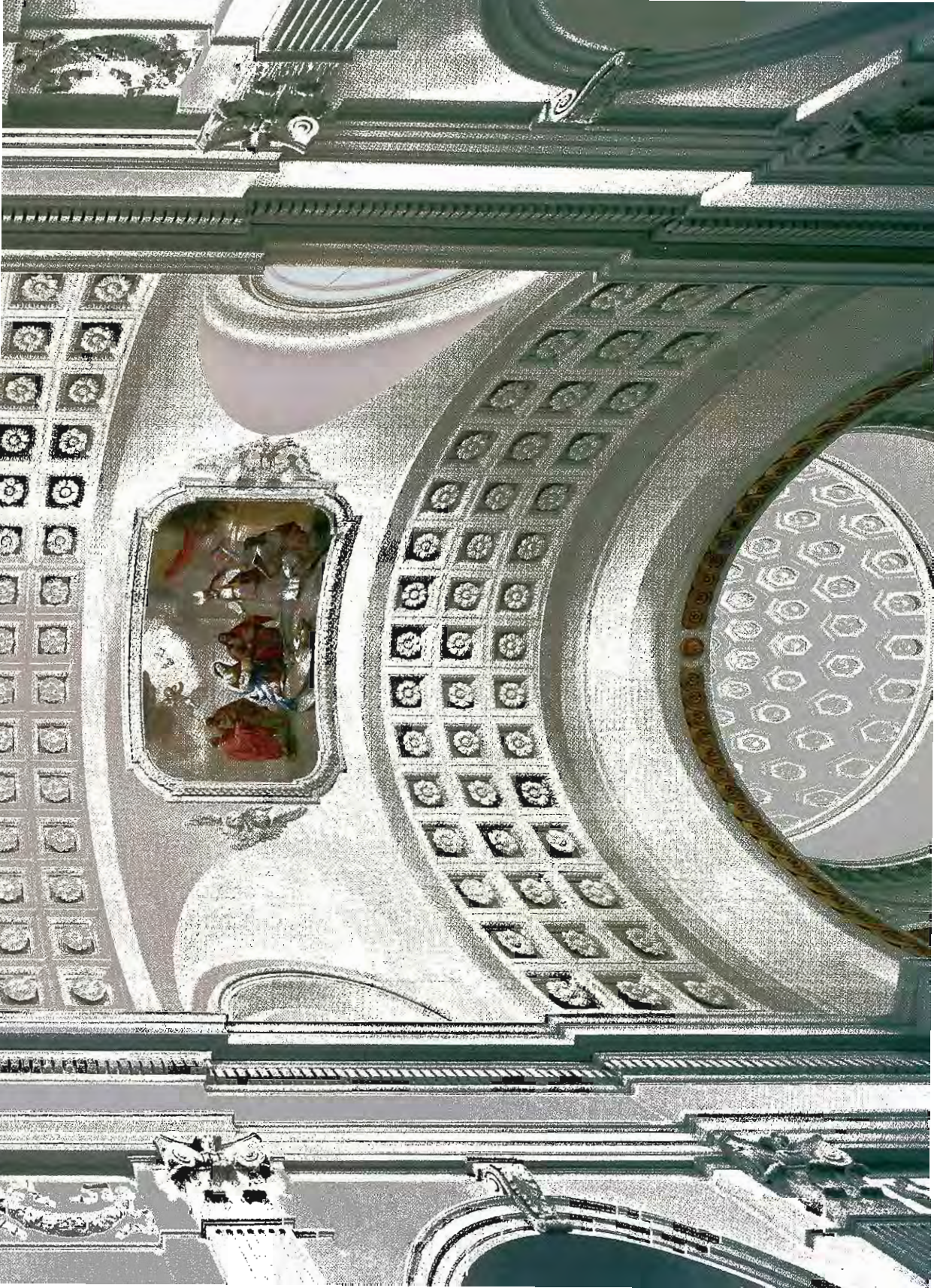


Retrato de Mengs. Grabado









## ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

## LA ANUNCIACIÓN

*Dios envía al arcángel Gabriel<sup>2</sup> para anunciar a María el nacimiento de un hijo, concebido por el Espíritu Santo. Primero espantada y turbada, María se inclina ante la voluntad de Dios.<sup>3</sup>*

La Anunciación<sup>4</sup> es uno de los temas que mejor se prestan a la evocación de un contexto ambiental realista y rico en detalles. Es uno de los puntos de articulación de la historia cristiana, configurando una escena que se ha prestado a diferentes interpretaciones lo largo de la Historia del Arte.

Muchas Anunciaciones se representan en el interior de la habitación de María: los Evangelios apócrifos insisten en el hecho de que, desde la primera infancia, María siempre tuvo en su casa una habitación para ella sola. La composición de la escena que nos ocupa se encuentra formada por

varios personales y símbolos religiosos:



–María aparece en el centro de la composición junto con el arcángel San Gabriel. María interrumpe la lectura de un libro de oraciones en el momento de la aparición del arcángel, en este caso, el libro se encuentra en una especie de mesa de altar. La Virgen inclina la cabeza y pone las manos sobre el pecho, gesto de tradicional sumisión.

–La paloma junto al haz de luz es la representación de la emanación divina del Espíritu Santo.

–La Azucena es el símbolo del amor puro y virginal.

–El arcángel San Gabriel adopta una actitud de plegaria y devoción, del todo similar a la de María; ambos se inclinan ante la manifestación de la recíproca divinidad.

–José aparece en el taller junto a sus herramientas de carpintero<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> El Arcángel San Gabriel anuncia a María que va a dar a luz a un niño, Jesús, que “será llamado Hijo el Altísimo”. Pero María pregunta “¿Cómo será puesto que no conozco varón?” Y Gabriel responde: “El Espíritu Santo descenderá sobre tí (...) por eso el que ha de nacer será Santo y será llamado Hijo de Dios” San Lucas en su Evangelio estructuró el texto e la Anunciación. Duchetsucchaux, G. y Pastoreau M. *La Biblia y los Santos*. Alianza Editorial, 2003, p.29.

<sup>3</sup> Stefano Zuffi: *Episodios y personajes del Evangelio*. Ed. Electa. Barcelona, 2003. p.54.

<sup>4</sup> La Anunciación es uno de los temas más fascinantes de todo el Evangelio de Lucas, el único de los canónicos que narra el episodio. Las fuentes de dicho tema religioso se pueden encontrar, además de en el Evangelio de Lucas, en el Protoevangelio de Santiago, que será retomado en la Leyenda Dorada.

<sup>5</sup> José es venerado en oriente desde el siglo IV; su culto en occidente fue introducido por Santa Teresa de Jesús y los jesuitas.

## LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES

La escena de la Adoración de los Pastores es narrada en el Evangelio según San Lucas, quien subraya el momento nocturno. En este sentido, los episodios relativos a la Natividad y –en el extremo opuesto del ciclo iconográfico cristológico– el Prendimiento, constituyen una excepción en la pintura sacra que, al menos hasta finales del siglo XVI, los recrea sobre todo con la luz diurna. Un imprevisto resplandor, que asusta a los pastores, señala la llegada de un ángel. Lucas habla repetidamente en singular: sólo más tarde añade “un ejército numeroso de la milicia celestial”. El ángel anuncia a los pastores un “grandísimo gozo”: las mismas palabras en latín que se utilizan para proclamar a un nuevo pontífice. Sigue el célebre *Gloria in excelsis Deo*, que pronuncian los ángeles; Lucas no especifica si se trata de un coro musical, como habitualmente se lo representa. Los ángeles no acompañan a los pastores, sino que se limitan a dar una “señal”: un Niño envuelto en pañales colocado en un pesebre. Los pastores se encaminan a Belén hasta encontrar a María con José y el Niño en el pesebre. Al ver así confirmado el anuncio del ángel difunden la noticia (son pues, los primeros “evangelistas”) y vuelven con sus rebaños “alabando y glorificando a Dios”<sup>6</sup>.



## LA PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO

Los datos para la representación de este tema también son extraídos del *Evangelio según San Lucas (2,22-40)*. San Lucas narra la primera visita de Jesús al templo<sup>7</sup> a las dos semanas de nacer. Según las normas de la ley de Moisés (*Ex. 13,2*), los padres de Jesús van a Jerusalén para presentar a su primogénito al Señor y ofrecer un sacrificio de dos tórtolas. Simeón, un hombre santo, se encontraba en el Templo, al que había acudido impulsado por el Espíritu Santo. Toma a Jesús en sus brazos y dirigiéndose a Dios exclama: “(...) Ahora, Señor, puedes... dejar que tu siervo se vaya en paz (...). Porque mis ojos han visto tu salvación (...) luz para iluminar a los gentiles” (*LC 2,29-32*). Simeón anuncia a María “que una espada le traspasará el corazón” (*LC. 2,35*) y



<sup>6</sup> Stefano Zuffi: *Op. cit.*, p.77.

<sup>7</sup> Duchetsucchaux, G. y Pastoreau M., *Op. cit.*, p.321-322.



es precisamente de estas frases de donde surge el tema de la Virgen de los siete dolores. La profetisa Ana, que vive en el templo, comienza "a hablar del niño a todos los que esperaban la redención de Jerusalén" (LC 2,38). Así, una visita casi de rutina se convierte en la ocasión para el primer reconocimiento de Jesús como el Mesías por parte del sacerdote Simeón y de la profetisa Ana. A la alegría por la llegada del Salvador se une el amargo vaticinio del dolor de María.

## LOS DOCTORES DE LA IGLESIA<sup>9</sup>

### SAN AGUSTÍN

La vida de San Agustín, el teólogo más importante de la Iglesia Católica, es conocida sobre todo por sus *Confesiones*. Nace en Tagaste, cerca de Hipona (Bona), en el año 354. Posteriormente se dirigirá a Milán para ocuparse de la cátedra de Retórica y será en esta ciudad donde conozca a San Ambrosio, que le influirá notablemente.

Su conversión tendrá lugar en Milán, donde, mientras estando tumbado bajo una higuera en el jardín, escucha la voz de un niño que le dice "tolle, lege" (Toma y lee). Al abrir al azar el libro de las epístolas de San Pablo que llevaba consigo, encuentra el texto "No viváis en la inmoralidad y en la impureza, sino revestíos de Nuestro Señor Jesucristo", procedente del capítulo 8 de la *Epístola de los romanos*. Tras esta revelación, San Ambrosio lo bautiza la noche de Pascua del año 387, junto a su hijo Adeodato y su amigo Alipio. Sacerdote en el año 391, será consagrado obispo de Hipona poco después, ciudad en la que morirá.

En sus representaciones más antiguas, entre los siglos V y VIII, Agustín aparece desprovisto de cualquier atributo específico y de nimbo. Posteriormente es representado con el atavío episcopal, con mitra, cruz y diferentes atributos. Varias órdenes regulares ven en él a su fundador, tales como los canónigos regulares de San Agustín, que se diferencian en su hábito de los franciscanos por el cinturón de cuero.



<sup>9</sup> Stefano Zuffi: *Op. cit.*, p.98.

<sup>9</sup> La Iglesia ha atribuido este título a algunos escritores eclesiásticos de cierta autoridad. Tradicionalmente hay cuatro doctores en Occidente: Ambrosio, Agustín, Gregorio y Jerónimo. Su número aumentó posteriormente. Después de Santo Tomás de Aquino, Buenaventura y Anselmo, este título se le otorgó a Bernardo en 1830 y a Teresa de Jesús en 1970. En oriente se habla de cuatro "megalo didascaloi": Basilio de Cesarea, Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo y Atanasio.

San Agustín puede aparecer representado como monje agustino, con el hábito negro y el cinturón de cuero, como autor que dicta a su secretario, aludiendo a su faceta como escritor. Puede representarse también entronizado entre sus alumnos y enseñándoles o como obispo, de pie o sentado en un trono episcopal.

Será en el siglo XIV cuando los artistas lo asocian con los otros tres Doctores de la Iglesia, San Jerónimo, San Gregorio y San Ambrosio<sup>10</sup>. Esta representación es la que eligió Ginés de Andrés de Aguirre para decorar las pechinas que nos ocupan.

### **SAN AMBROSIO**

Nació en Tréveris hacia el 339. Perteneció a la nobleza senatorial siendo gobernador de las provincias de Emilia y Liguria, y fue nombrado obispo de Milán en 373, según la leyenda, tras el grito de un niño "Que el obispo sea Ambrosio". Contribuyó enormemente a la conservación de la herencia cultural de la Antigüedad, ocupando sus escritos un papel muy destacado en la Iglesia Católica. Un episodio legendario narra la historia de que siendo niño, mientras se encontraba en la cuna, unas abejas depositaron en sus labios la miel de la ciencia sagrada.

Aparece representado con mitra y cruz, escribiendo, con el buey de San Lucas cerca de él (alusión a su *Comentario del Evangelio de San Lucas*).



<sup>10</sup>Stefano Zuffi: *Op. cit.*, p.12-13.

**SAN GREGORIO**

Papa y doctor de la Iglesia, nació en Roma hacia el 540. Antes de ser nombrado Papa en el 590 fue abad benedictino de un monasterio que fundó en los dominios de su familia. Es muy importante su papel como administrador y reformador, principalmente en materia de liturgia y también como erudito, teólogo y filósofo, autor de numerosas obras que marcaron profundamente el pensamiento medieval.

Aparece representado como Papa, con los atributos de la cruz pontifical y la tiara papal (en forma de cono con las tres coronas superpuestas, representación común a partir del siglo XV) en este caso portada por un ángel y como escritor, inspirado por la paloma del Espíritu Santo.

**SAN JERÓNIMO**

Nacido en Venecia o en Dalmacia hacia el 340, partió joven hacia roma para estudiar griego y latín con Donato. Tras recibir el bautismo, viaja a Tierra Santa y se retira al desierto de Siria para hacer penitencia y llevar una vida de anacoreta. De regreso a Roma hacia el año 382 ingresa en el círculo íntimo del Papa Dámaso. Tradujo la Biblia al latín según la versión griega de los *Setenta* y los manuscritos hebreos conservados, dedicando por completo su vida a esta ardua tarea, primero en Roma y después en Palestina. Revisada y completada en varias ocasiones, su versión de la Biblia, denominada la *Vulgata*, fue reconocida como versión oficial de la Iglesia católica por el concilio de Trento.

La iconografía de Jerónimo concede a menudo prioridad a la leyenda sobre la biografía. Casi siempre aparece acompañado por un león fiel y agradecido que había curado sacando de su pata una espina. En este caso el león conlleva una doble alusión: por un lado hace referencia



a la leyenda y por otro representa al evangelista San Marcos. Puede aparecer representado sufriendo las tentaciones en el desierto, similares a las de Cristo o San Antonio o sus visiones.

En la pechina de Brea, aparece como Doctor de la Iglesia, personaje anciano vestido de cardenal, con sombrero y con todos sus atributos.

### EVANGELISTAS

La representación de los Evangelistas en la Iglesia es abundante, debido a su importancia en la religión cristiana. Los cuatro son autores de los Evangelios Canónicos. Además Mateo y Juan, formaron parte de los doce Apóstoles y conocieron personalmente a Jesús. Marcos y Lucas, no conocieron a Cristo y redactaron su Evangelio en la segunda mitad del siglo I.

Aparecen representados en grupo conforme a la tesis de la unidad de los cuatro Evangelios en relación con Cristo. Será a partir del siglo V cuando aparecen los cuatro símbolos en forma de seres vivos: el hombre representa a Mateo, el león a Marcos, el toro a Lucas, el águila a Juan. Estas representaciones se nutren de la visión de Ezequiel (*Ez 1, 1-28*) y el Apocalipsis (*Ap 4, 1-11*). Estos símbolos pueden aparecer junto a los evangelistas o solos.

En esta ocasión los evangelistas aparecen como una posición subordinada ante los Doctores de la Iglesia, como si sirvieran de escritorio o taburete a los mismos.

Pechina de San Agustín. Detalle del águila



Pechina de San Ambrosio. Detalle del toro



Pechina de San Jerónimo Detalle del león



## TÉCNICA PICTÓRICA

Ginés de Andrés de Aguirre poseía una técnica al fresco muy practicada en este momento, donde se prefería las superficies con cuerpo, texturas rugosas y colores empastados.

En un primer momento, cuando el mortero estaba fresco, se traspasaba en grabado un dibujo a través de los cartones. Este dibujo de grabado es muy difícil de percibir por el color cubriente que luego se le aplicaba, sin embargo, es normal que en algunas zonas se vislumbre líneas grabadas, que muchas veces son sólo orientativas y no se sigue su composición al pintar, y huellas de clavos de sujeción del cartón.

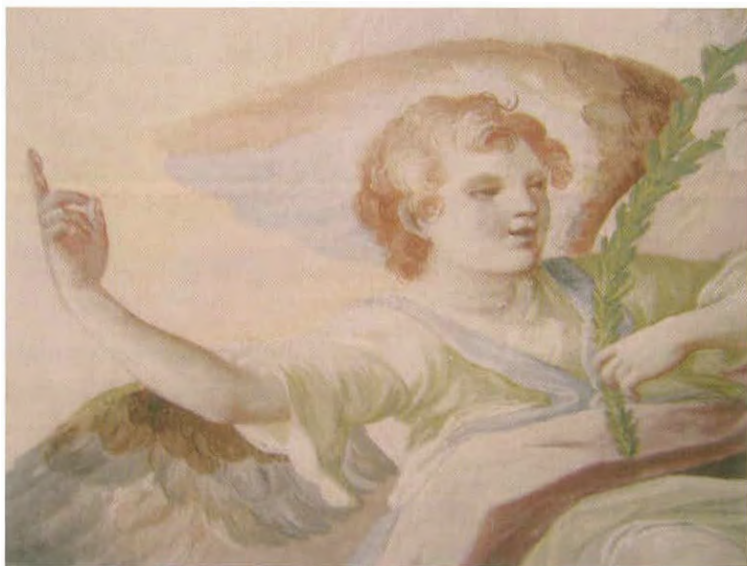
Seguramente realizase los bocetos a escala real sobre cartón, para ser transferido exactamente por medio del punzón sobre el revoco fresco, y luego delineados con un color ocre. Este dibujo se practicaba sobre el arriccio, como se ha podido constatar en aquellas zonas que presentaba pérdidas de intonaco.

La pintura se encuentra realizada sobre un enlucido fresco, y se pinta mientras éste está húmedo, de modo que los pigmentos se fijan por carbonatación de la cal (hidróxido cálcico) que contiene el enlucido y el revoco. El pigmento, que puede estar mezclado con agua o cal, se aplica con brocha sobre el revoco. En el momento que empieza a secar, la solución saturada de hidróxido cálcico se desplaza hacia la superficie, donde reacciona con el dióxido de carbono que contiene el aire formando un carbonato cálcico, mientras que el agua se evapora. Los pigmentos así quedan unidos por la cristalización del carbonato superficial, que los fija como si formaran parte integral de la piedra caliza.

La elección de los colores es esencial para el buen acabado. El propio artista conoce que éstos palidecen al secar, por ello preparaba de antemano los colores en grandes cantidades. En todas las obras de Ginés Andrés de Aguirre se observa una unidad tonal de la obra, aunque a través de esta restauración se ha constatado la presencia de toques en seco.

Pasajes de  
"La Adoración de los  
pastores" y  
"la Presentación de  
Jesús en el Templo"  
el techo de la nave  
central

Detalle del ángel de la Anunciación

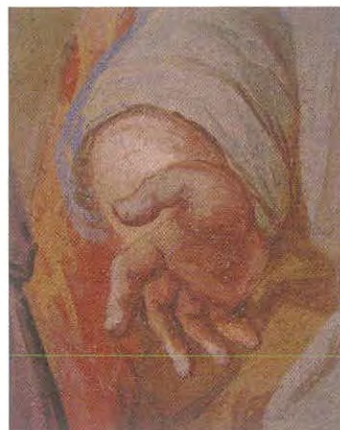




## CARACTERÍSTICAS DE LOS MATERIALES

El conocimiento de las técnicas pictóricas y de los materiales es fundamental antes de abordar cualquier restauración. Las pinturas de Ginés de Andrés de Aguirre están ejecutadas con la técnica *al fresco*<sup>11</sup>, es decir, se ha realizado sobre un enlucido fresco-húmedo a base de cal, en el que los pigmentos, de naturaleza inorgánica-mineral, son aplicados en suspensión acuosa y fijados por carbonatación del hidróxido de calcio<sup>12</sup>.

La técnica de ejecución de pinturas y policromías se encuentra condicionada en gran medida por el tamaño, calidad, forma y otras características físicas del material sustentante. El paramento sobre el que están ejecutados los frescos de la parroquia de Brea de Tajo está compuesto por ladrillo. En el momento que se empezara a ejecutar el fresco el ladrillo no debería contener nada de humedad, grasa ni polvo, antes de aplicar el enlucido. En la determinación analítica de los morteros aparece una composición del fresco que sería paralela a la que se considera como *Buon Fresco*:



La Adoración de los pastores. Detalle

### DETERMINACIÓN ANALÍTICA DE LOS MORTEROS

POLICROMÍA	3	PIGMENTOS	Aplicados sobre el intonaco
		INTONACO	Masilla de cal y arena con polvo o arenisca de mármol en una proporción de 1 a 1
ENLUCIDO	2	ARRICIO+SINOPIA	Masilla de cal con una mezcla de arena gruesa y fina en una proporción de 1 a 2
	1	TRULLISATIO	Masilla de cal, arena gruesa/grava en una proporción aprox. de 1 a 3
PARAMENTO		LADRILLO	Soporte mural

**El trullisatio:** Cuando el paramento ha sido bien humedecido, se da la primera capa de enlucido, conocida con los nombres de capa tosca, capa desigual o trullisatio.

**El arriccio:** La segunda capa, conocida con los nombres de capa nivelada o arriccio, es menos tosca que la primera, pero no tan fina como la última capa. El arriccio se aplica de forma enérgica sobre la primera capa húmeda, y se alisa lo suficiente como para poder trazar sobre él los contornos del boceto del mural, que es lo que se conoce con el nombre de Sinopia<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> La técnica del Buon fresco fue práctica en civilizaciones antiguas como la del último período minoico, los etruscos y los romanos. El período más brillante de la historia de esta técnica de la pintura mural fue desde finales del siglo XIII a mediados del XVI en Italia.

<sup>12</sup> La pintura al fresco es la que mejor se conserva en igualdad de condiciones ambientales debido a la ausencia de materia orgánica en su composición y al hecho de que el pigmento se convierte en parte integral del soporte.

<sup>13</sup> Se conoce con el nombre de Sinopia a partir de la ciudad junto al Mar Negro (Sinope) de donde procedía el ocre rojo que se utilizaba antiguamente para realizar el dibujo.

**El intonaco:** La última capa o intonaco esta compuesta por una mezcla de masilla de cal y arena en una proporción de 1 a 1. La parte de arena contiene polvo de mármol que le confiere brillo a la superficie. La aplicación del intonaco se debe realizar por partes, sobre las zonas que se vayan a pintar en una sesión de trabajo, entre la primera fase de secado, en la que el enlucido está firme pero continúa húmedo, y la segunda fase, cuando comienza el proceso de carbonatación y la pared deja de absorber los pigmentos.

**Pigmentos:** Los colores artificiales parten de diversos óxidos, como los de óxido de hierro (colores Marte), que incluyen rojo, violeta, amarillo y negro y de diferentes materias, como el carbón vegetal para los negros. Como blanco se ha empleado la propia cal apagada. Estos pigmentos se han desleído en agua, para que fueran lo más finos posible. Posteriormente se han aplicado directamente sobre el enlucido blando sin añadir ningún otro medio como aglutinante.

Los colores aclaran al secarse, con ritmo de unas siete semanas, en que ya se estabilizan, por ello todos deben tener un elevado poder colorante. El grado de molienda, la finura de su grano, aumenta su poder colorante, además del rendimiento que aporta esa finura, pudiéndose conseguir la misma intensidad que con otro de más gruesa granulometría, pero con menos cantidad. Sin embargo, no todos los pigmentos admiten el mismo grado de molienda, lo que limita la gama de los que pueden ser utilizados con la cal.

**Acabados:** A través de los trabajos realizados se ha podido determinar la inexistencia de acabados.



En la imagen se aprecia la pérdida del intonaco, de la policromía y los restos de la sinipie sobre el arriccio



## Patologías

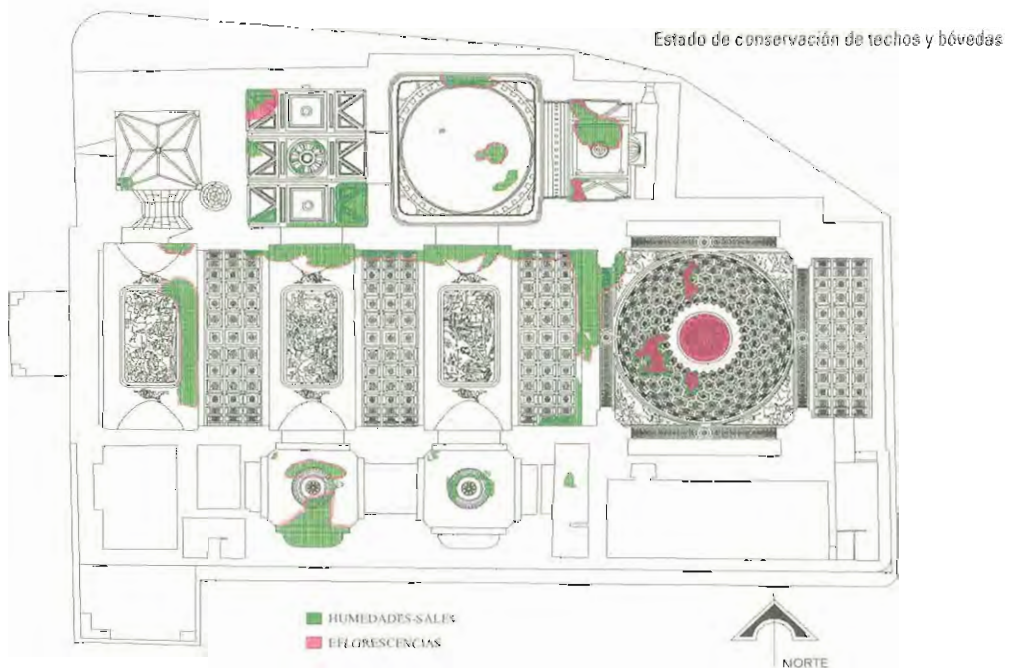
### INDICADORES DE LAS ALTERACIONES

Las causas de degradación de las pinturas al fresco aparecían íntimamente ligadas a los problemas del edificio y de los muros que actúan como soportes. Los problemas de absorción de humedad, por infiltración de agua de lluvia, por capilaridad, o por condensación, eran la causa de las alteraciones más importantes con la aportación de sales disueltas en el agua.

La técnica del fresco se ha combinado con toques al seco. Esto conlleva que la debilidad del estrato de color venga determinada por la mayor consistencia de las pinceladas y la carbonatación superficial respecto al cuerpo de color, lo que da lugar a su exfoliación desde los estratos más débiles de la pincelada. Esto provocaba escamaciones, de mayor o menor entidad, que caían tras separarse del soporte provocando pérdidas de color.



Alteraciones causadas por la humedad en paredes y en la decoración



La necesidad de mezclar colores oscuros con poco aglutinante, provoca que sean menos resistentes y con escasa adherencia a su base, sobre la que pueden aparecer disgregados. Su caída da lugar a micropérdidas que con el tiempo se convierten en lagunas de color de notable tamaño.

Las alteraciones se han agrupado en función de las causas que las han originado.

#### **ALTERACIONES DEBIDAS A LA HUMEDAD**

La humedad ha constituido la principal causa de alteración de estas pinturas murales porque ha iniciado diversos procesos de degradación y ha favorecido reacciones secundarias que desintegran tanto el soporte como la decoración policroma. La humedad aparece por diferentes factores:

#### *HUMEDAD POR FILTRACIÓN*

##### *Humedad por defectos en el sistema de drenaje en las cubiertas*

El agua de lluvia había penetrado filtrándose al interior por defectos en su evacuación en la cubierta y en el alero de la cúpula. En el primer caso se producía por deterioro de la cubierta, penetrando así el agua al interior de la nave central, provocando bolsas de humedad a lo largo de la bóveda. En el alero de la cúpula, por defecto de conservación de la estructura en la zona norte y sur, se filtraba el agua que vertía la cubierta en dicho punto. En la carpintería de las ventanas de las linternas de la nave sur y del crucero, la filtración se producía a través de las fisuras de dilatación que se creaban en los encuentros de los diferentes materiales.

Estas filtraciones, provocaban lavados por escorrentía de la película pictórica, es decir, que el agua se iba acumulando en la zona de la gotera provocando una grave desintegración del enlucido y por tanto pérdida de la capa pictórica, además de un efecto físico de lavado del color de la pintura, dejando dicha superficie más erosionada. Se observaban también diferentes manchas, compactas y oscuras, que se formaban por la acumulación de sustancias transportadas por el agua. Las filtraciones también producían disgregaciones de la capa pictórica y del enlucido por migración y recristalización de sales solubles. Las sales solubles, contenidas en los yesos de los enlucidos que componen la fábrica, se solubilizan en los ciclos de lluvia y se precipitan hacia el interior del muro, recristalizándose al evaporar el agua en los ciclos de secado. Cuando ocurre esto a nivel superficial se habla de eflorescencias y si se produce en el interior del material se denominan criptoeflorescencias.



Detalle de una humedad por filtración localizada en la bóveda central



Detalle de lavado por escorrentía en la película pictórica

La alteración física por descohesión de los materiales ha favorecido los desprendimientos de la capa pictórica. Eran frecuentes también las ampollas y levantamientos de los estratos pictóricos y el estado pulverulento de la película pictórica.

#### *Infiltración a través de las paredes de yeso*

El agua de filtración, procedente de la lluvia, penetraba por los poros y fisuras de la fachada, mojando la superficie y avanzando hacia el interior por capilaridad, hasta alcanzar una zona de evaporación. La orientación de las paredes con respecto a los vientos predominantes es un factor muy importante, siendo los muros del crucero los más dañados por su exposición directa al agua, y perjudicando, por tanto, a la pintura mural de las pechinas que se ubican en la parte interior en dicho muro. La cantidad de agua absorbida por el muro y la aparición de humedad en la superficie interior han estado favorecidas por las características de alta capilaridad de la fábrica de ladrillo.



Levantamiento de las capas que componen el fresco por la presencia de criptoeflorescencias localizadas en la pechina de San Agustín

#### *HUMEDAD DE CAPILARIDAD*

Provenían de filtraciones a través del suelo: los muros absorbían la humedad y ésta ascendía hasta el nivel freático. Se detectó la presencia de humedad por capilaridad en todos los muros, principalmente en el muro norte, debido a la existencia de la cripta que actúa como cámara bufa.

Se manifestaban externamente a modo de manchas oscuras en las paredes, desde el nivel del suelo hasta una altura de dos metros, describiendo una línea prácticamente paralela al suelo. Se observaba también disgregación de los yesos de enlucidos y estucos por recristalización de las sales en la zona de evaporación y levantamientos de la película pictórica de las pilastras por presentar fuertes barnices que impedían la evaporación de la humedad, empujando la pintura y desprendiéndola del soporte.

#### *HUMEDAD POR CONDENSACIÓN*

Se producía por la diferencia de temperatura entre el muro y la humedad ambiental, que provocaba que las paredes aparecieran recubiertas de una capa uniforme de humedad y de depósitos de polvo fijados al muro.

Las bóvedas son las áreas más elevadas de la estructura arquitectónica y por tanto las zonas más expuestas a la condensación, ya que el aire caliente asciende hacia las zonas más frías (bóvedas altas, bajo el tejado), creándose así las condiciones favorables para este fenómeno. Los elementos metálicos, principalmente las hojas metálicas que decoran el camarín, se encontraban visiblemente oxidadas debido a este fenómeno.

## ALTERACIONES DEBIDAS A INTERVENCIONES ANTERIORES

La presencia de repintes en las pechinas, hace pensar que estos fueron ejecutados en el momento en que se decidió reparar los paramentos verticales y horizontales de la iglesia<sup>14</sup>. Todas las escenas murales presentaban restos de pintura al temple, procedente de la pintura que se empleó para decorar la iglesia en los años setenta.

### SUCIEDAD SUPERFICIAL

La suciedad que afectaba a toda la superficie de la iglesia, era ocasionada, principalmente, por la falta de un mantenimiento adecuado. Debido a las dimensiones del templo, resultaba complicado llevar a cabo un mantenimiento continuado que permitiera retirar el polvo de las cornisas con la frecuencia adecuada. Esto generaba una enorme cantidad de polvo ennegrecido con materias grasas en suspensión, que provocaba una distorsión estética de la policromía y de los estucos, ennegreciendo la superficie y dificultando la lectura coherente del conjunto artístico.

### ALTERACIONES ESTRUCTURALES

La Iglesia de Brea de Tajo se asienta sobre el antiguo lecho de un río que discurría por la calle donde hoy se localiza. Los movimientos del substrato y de asentamiento de la edificación se han transmitido a la fábrica provocando numerosas grietas estructurales que han llegado a manifestarse en los muros internos de la iglesia, en la zona del crucero o sobre la bóveda de la nave. En este caso, se ha provocado la rotura del arco fajón central, separando la nave en dos partes. Las grietas de los paramentos parecen derivar directamente del asentamiento diferencial de la cimentación de los muros de la nave.



Detalle de la reintegración pictórica realizada al temple, probablemente ejecutada al restaurar los paramentos (obras de Fernando Lapayese en los años 70)



Alteración de la imagen de la pintura mural de San Ambrosio por manchas de pintura gris procedentes de la última vez que se pintó la iglesia

<sup>14</sup> 1972-1973. Obras realizadas por el arquitecto Fernando Lapayese del Río.

## Restauración de las pinturas

### TRATAMIENTO REALIZADO

El tratamiento comenzó con la realización de las pertinentes pruebas de limpieza. Dado el tipo de suciedad presente en las pinturas murales y tras valorar los resultados de los estudios previos, se optó por un método de limpieza selectiva, desarrollado en un primer momento mediante brochas suaves y aspiración controlada del polvo superficial e intervención con goma blanda. Posteriormente se aplicó agua desionizada en los restos superficiales de pintura gris procedente de la actuación que se realizó sobre los paramentos en los años 70.

Se realizaron pruebas con diversos fijativos<sup>15</sup>, aplicados a través de papel japonés. Estos fijativos han sido empleados para sentar las zonas pulverulentas de policromía, para los estratos del *intonaco* que se encontraban disgregados y para las reintegraciones volumétricas en aquellas zonas que presentaban pérdidas en el *arricio* y en el *intonaco*.

Tras el análisis de las patologías, el tratamiento continuó con la eliminación de la humedad, teniendo en cuenta que antes de comenzar la intervención sobre las pinturas murales, ha sido necesaria la intervención arquitectónica para eliminar cualquier vía de penetración de la lluvia. Así, en la cúpula, como ya hemos visto, se restauró la estructura de madera sustituyendo las zonas dañadas y se añadió emplomado en los encuentros de los paramentos. Se colocó, además, un alero de plomo con goterón en todas las cubiertas.

Se eliminaron los morteros de juntas entre mamposterías que se encontraban disgregados y con falta de adherencia al sustrato, realizando labores de sellado con un mortero de cal, para evitar la entrada de agua en la fábrica. Bajo las vidrieras se colocó un vierteaguas de plomo que desviará el agua de lavado lejos del muro.

Tras estos procedimientos de estabilización del soporte, se comenzó el proceso de restauración del conjunto pictórico.



Estado previo. Alero inexistente



Formación del alero



Final. Alero con plomo

<sup>15</sup> Paratón B-72, Prima AC33 y morteros PLM.

## LIMPIEZA SUPERFICIAL

Se planteó la necesidad de una limpieza superficial para revelar el estado real de los materiales a tratar. La gruesa capa de polvo acumulada y el ennegrecimiento de la superficie impedían determinar con fiabilidad, el grado de alteración de las capas subyacentes y por tanto del método de trabajo a seleccionar en las fases posteriores. Se procedió a la eliminación de la suciedad en seco (salvo en las zonas que necesitaban una fijación previa de la película pictórica) con métodos mecánicos: brochas y aspiradores para recoger los depósitos de polvo acumulados en la superficie y, especialmente, en los paramentos horizontales.



Detalle de la vidriera. Verteaguas del vano localizado en el crucero

Mediante la operación de fijación de la película pictórica se pretendía consolidar ésta para posibilitar una limpieza mecánica y química, reforzar la cohesión de la película pictórica debilitada por la desintegración del intonaco y reforzar la adherencia entre la capa de pigmento (intonaco) y el enlucido.

El fijativo que se consideró más adecuado para la adherencia de los estratos fue la resina acrílica, de carácter elástico y termoplástico, aplicado en emulsión acuosa. En los casos donde fue necesaria una fijación del pigmento al intonaco se empleó una resina acrílica en disolución.

Proceso de fijación de la capa pictórica descohesionada



Tras la impregnación de una solución acuosa de alcohol (1:1), el fijador fue aplicado con pincel suave y, en aquellos casos donde la superficie resultaba demasiado frágil, se aplicó con jeringuilla. Se repitieron las aplicaciones siempre que se hizo necesario, pero sin sobrepasar una concentración excesiva de resina, para evitar un aspecto brillante y la falta de transpiración del muro.

Las zonas donde la película pictórica se encontraba en tan mal estado que hacía dudosa su resistencia ante el tratamiento, fueron consolidadas temporalmente. Los restos de adhesivos fueron eliminados en el momento de la aplicación, garantizándose su total desaparición.

### **CONSOLIDACIÓN DE LOS MARCOS**

El objetivo fue devolver la continuidad al muro, tanto en las grietas de los paramentos lisos como en las faltas de volumen de los marcos.

Primero se comprobó la adherencia de la pintura en los perímetros de las zonas perdidas y se realizó la consolidación necesaria para que pudieran soportar el tratamiento de reintegración del volumen y evitar su disgregación al aplicar el nuevo enlucido.

Esto, evitó que el material de relleno sobrepasara los límites de la laguna manchando el original. Se realizó una consolidación de las capas antiguas con una emulsión acrílica para reforzar su cohesión y mejorar la adherencia con la nueva capa de enlucido.

El material de relleno utilizado fue sulfato cálcico de fina granulometría, que es el material compositivo del enlucido original. Se ejecutó siguiendo la técnica tradicional de preparación del muro. Cuando se trataba de volúmenes grandes, como es en el caso de cornisas perdidas, se realizó un refuerzo adicional con unos anclajes físicos a base de varillas de fibra de vidrio y estructura de alambre de latón.

Consolidación de los marcos con una emulsión acrílica no superior al 15%



## TRATAMIENTO DE LAS LAGUNAS DE POLICROMÍA

El tratamiento de las lagunas de policromía se rigió por los criterios actuales de restauración, es decir, empleando una técnica diferente a la original, lo que permite diferenciar e identificar la zona reintegrada y eliminarla, en caso necesario. Los productos utilizados se eligieron en función de su resistencia al envejecimiento y a los agentes atmosféricos.

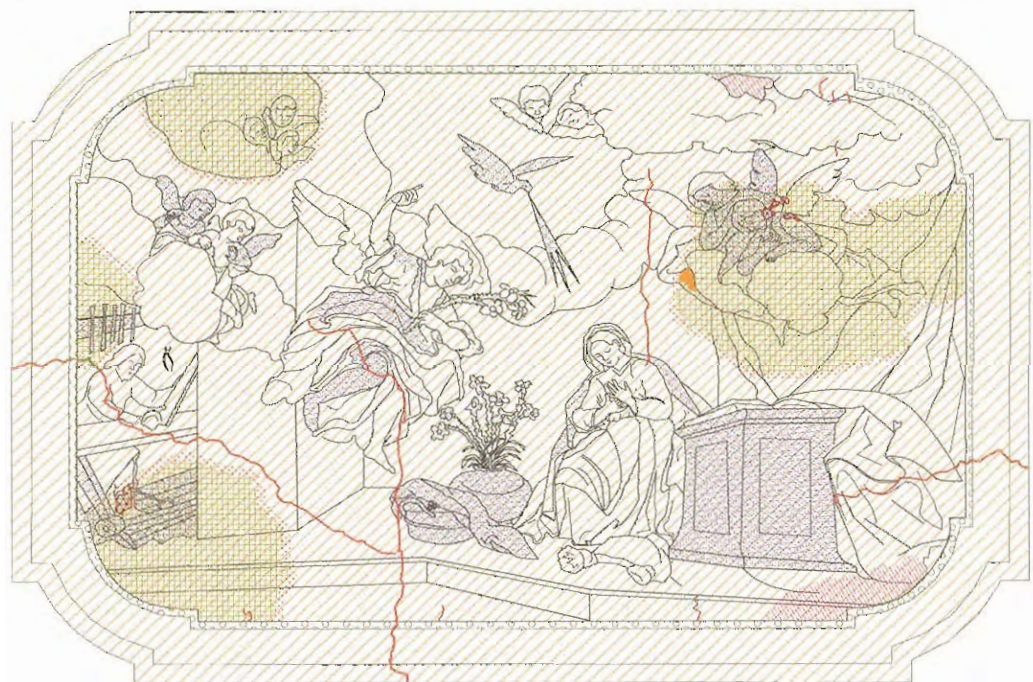
*Reintegración de la capa pictórica:* La reconstrucción de dos zonas muy deterioradas como eran el área inferior de la pechina de San Agustín y la pierna de San José en la escena de la Anunciación, se ha basado en una interpretación crítica justificable estéticamente. La finalidad fue permitir la visión unitaria de dichas imágenes que se encontraba fragmentadas y distorsionadas. Se realizó mediante técnicas de reintegración lineal con rigattino perceptibles a corta distancia. Para poder matizar cómodamente el color se trabajó con gouache para formar las bases y con colores al barniz para realizar los retoques.

*La Reintegración del estuco:* Se ha realizado en las lagunas de los paramentos causadas por los anclajes antiguos y los sistemas de iluminación y en las áreas de estuco deterioradas por ser zonas de mucho desgaste y por la presencia de focos de humedad. Se realizaron siguiendo las técnicas tradicionales de estuco para las decoraciones con una intervención suave cuyo nivel final no desentonaba del conjunto, y con los mismos efectos ópticos de acabado y textura.

Estucado y reintegración pictórica en la pechina de San Agustín







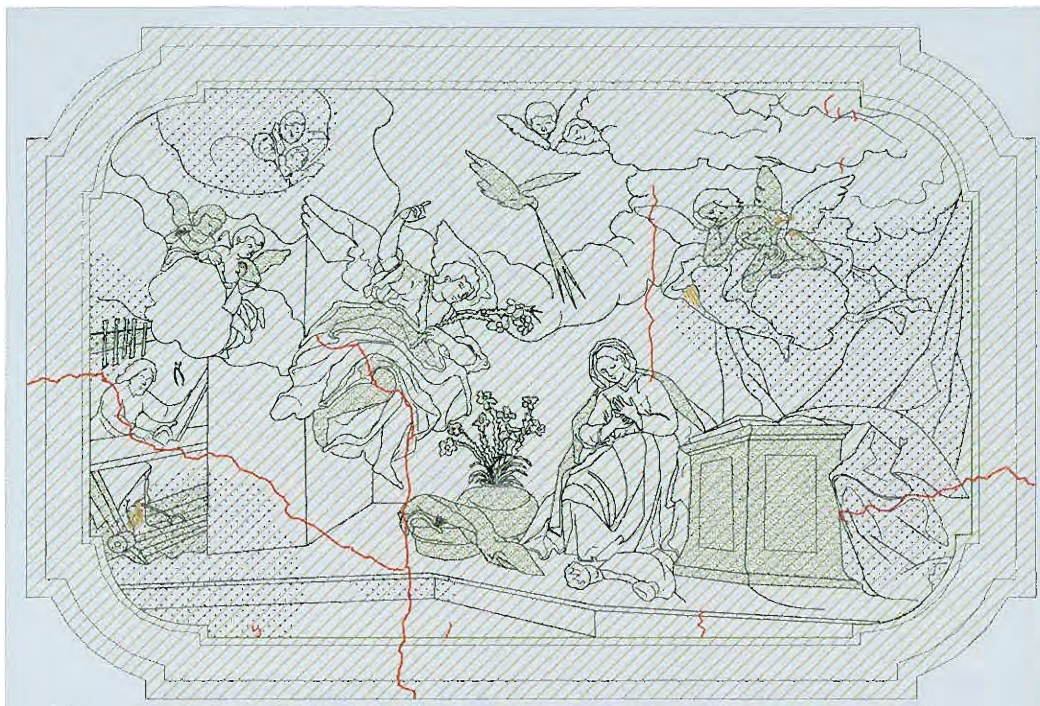
Estado de conservación

#### BÓVEDA DE LA NAVE CENTRAL: LA ANUNCIACIÓN

La superficie de la pintura presentaba suciedad generalizada debido a la acumulación excesiva de partículas de polvo. La alteración más importante que sufría el fresco era la humedad. En zonas puntuales, aparecían diferentes manchas oscuras delimitadas por otras blanquecinas: eforescencias, que afectaban a la obra tanto física como estéticamente. La película pictórica también se había visto afectada por la humedad, se observaban zonas pulverulentas y pérdidas de policromía.

La pintura al fresco presentaba a su vez pequeñas picaduras y parte de su superficie se encontraba desgastada y erosionada. Sin embargo, tanto el arriccio como el intonaco tenían buen estado de cohesión, salvo en zonas donde el intonaco se encontraba disgregado o perdido. Aparecían además algunos problemas puntuales de adhesión al soporte en bordes, grietas y lagunas. Los movimientos de la estructura arquitectónica desplazaron el soporte, originando grietas y fisuras por toda la superficie de la pintura mural.

El tratamiento realizado ha comprendido la preconsolidación de los estratos con peligro de pérdida. Tras las pruebas de solubilidad y limpieza necesarias para determinar los materiales y métodos más afines a las necesidades de la pintura se procedió a la consolidación y relleno de grietas y fisuras, al estucado y desestucado de lagunas y finalmente a la reintegración cromática.



Tratamiento realizado

### REINTEGRACIÓN CROMÁTICA



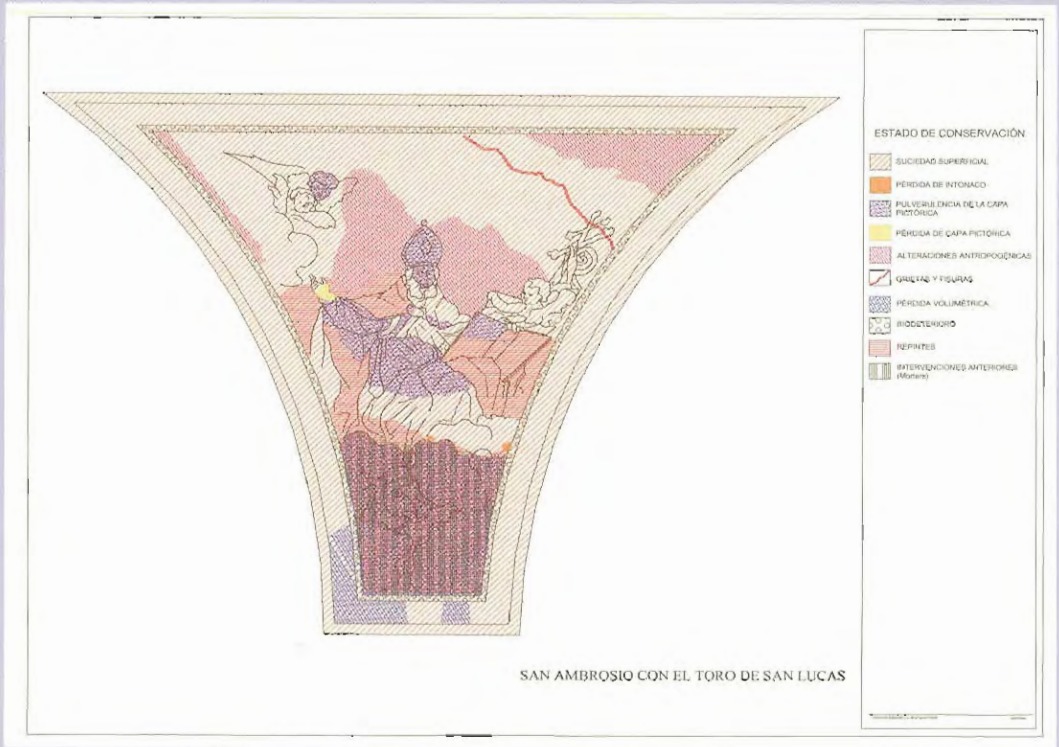
### ELIMINACIÓN DE MANCHAS DE HUMEDAD



## PECHINAS. SAN AMBROSIO

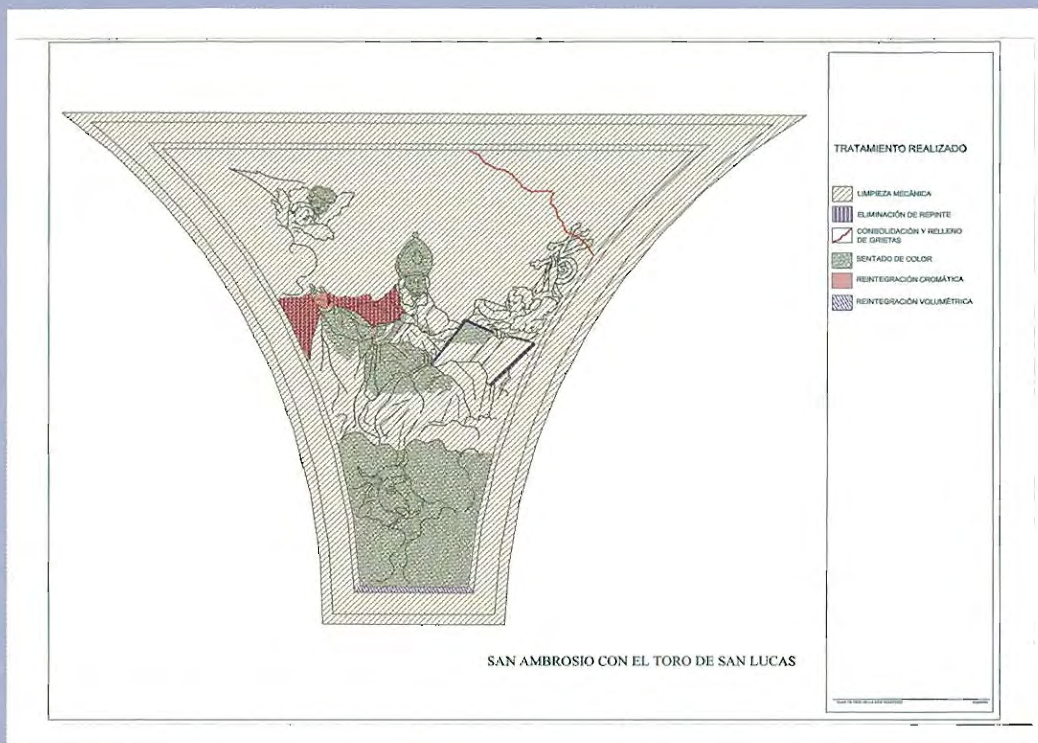
Las principales alteraciones que aparecían en esta pintura eran suciedad superficial y alteración de los pigmentos, sobre todo los ocre, azules y rojos, que debido a la humedad se encontraban muy pulverulentos. El tratamiento realizado siguió la misma pauta comentada en la escena de la Anunciación, utilizándose como técnica de reintegración cromática, la técnica del *Rigattino*. El método de reintegración utilizado ha sido una primera base con *gouache* y retoques con colores al barniz.

Estado de conservación



## ESTADOS INICIALES Y FINALES





Tratamiento realizado

ESTADOS INICIALES Y FINALES





rejas, retablos y ventanas  
restauración de elementos  
singulares



## Restauración de elementos singulares

### Rejería

Las principales alteraciones que presentaban los elementos de rejería venían derivados de la presencia de una alta cantidad de suciedad superficial y de la oxidación del metal. La corrosión en el metal produce cambios afectando a su composición química, color, peso, dureza..., que generalmente provocan un aumento de volumen debido a que durante el proceso de corrosión se incorporan nuevos elementos, como el oxígeno u otros cercanos al entorno del metal, dando lugar a un producto de menor densidad y por tanto de mayor volumen.

Las rejerías de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se encontraban dañadas por una corrosión superficial y uniforme, lo que implicaba el ataque del metal de forma constante y generalizada.

El tratamiento realizado para combatir estos daños ha comprendido la limpieza con brochas y aspirador para eliminar la suciedad superficial y el polvo. Los productos de corrosión que aparecían sobre la superficie como consecuencia de la oxidación del hierro se han eliminado mediante cepillos de fibra de vidrio, bisturís, lijas y micro tornos. Tanto los cepillos de fibra de vidrio como las lijas actúan como abrasivos muy ligeros, desprendiendo las partículas de óxido poco cohesionado. Posteriormente se procedió a la estabilización del metal a través de la eliminación de las sales solubles mediante el lavado intensivo y continuado con agua destilada o desmineralizada. Era preciso eliminar todos estos restos para evitar el reinicio del proceso de corrosión y para obtener un perfecto contacto entre el metal y las capas de protección que garantice la total efectividad del aislamiento del metal.

Una vez sometido el metal a los tratamientos anteriores, era necesario neutralizar la corrosión y evitar que pudiera reproducirse las circunstancias de deterioro. Para ello, se protegió la superficie metálica con una capa de transformador de óxido e inhibidor. Finalmente se aisló el metal mediante la aplicación de un protector para conseguir una segunda capa de aislamiento que refuerce la actuación del inhibidor.

### FLORES DE LA REJA

El tratamiento de realización de molde y vaciado de los elementos decorativos solamente se ha efectuado en la reja de la ventana ubicada en la fachada este, en el camarín.

## RESTAURACIÓN DE LA REJERÍA DEL CAMARÍN



## REALIZACIÓN DE MOLDE Y VACIADO DE ELEMENTO DECORATIVO





## Carpinterías

Se han tratado las carpinterías de las puertas principales de acceso a la iglesia (fachada sur y fachada oeste), puerta del coro, ventana plateresca y ventana del camarín. Las principales alteraciones eran debidas a la acción de los xilófagos, que provocaban galerías y pérdidas volumétricas. Las pérdidas volumétricas eran debidas además de a la acción de los xilófagos, a diferentes factores, como higroscopicidad de la madera, vandalismo, intervenciones desafortunadas... etc. Además se observaba un alto grado de suciedad y grietas y fisuras generadas por la reacción de la madera ante los cambios de humedad. En las puertas policromadas, aparecían repintes, separación de paneles por pérdida del poder adhesivo de la cola original, oxidación de elementos metálicos y barnices y finalmente, alteraciones en las capas de policromía y preparación.

Tras las pruebas de solubilidad y limpieza, se establecieron los tratamientos más adecuados en función de cada tipo de material y sus patologías: los elementos metálicos, los herrajes en las carpinterías del Camarín y la ventana plateresca, así como todo el chapeado y clavos ornamentales que conforman dicha ventana, se encontraban en un avanzado proceso de deterioro, debido a su oxidación. Su tratamiento consistió en una primera limpieza mecánica, por abrasión y la posterior estabilización, que consiste en la eliminación de las sales solubles. Se continuó con el secado y desengrasado y la aplicación de un tratamiento inhibidor de la corrosión. El último paso es, como en todos los casos anteriormente citados, la aplicación de la protección adecuada para que se prolongue su buen estado tras la intervención.

Puerta oeste. Estado inicial y final



## REINTEGRACIÓN CROMÁTICA EXTERIOR DE LA PUERTA DE LA FACHADA OESTE



Estado inicial



Imprimación



Policromía

La consolidación de estratos, se ha efectuado en las dos puertas policromadas, recuperando la perfecta cohesión y resistencia física original de sus materiales. La pérdida de adhesión entre el soporte y el aparejo se subsanó mediante el sentado de color, adheriendo el aparejo y la película pictórica al soporte de madera. Los tratamientos estructurales del soporte se enfocaron hacia el encolado de las piezas separadas y al relleno y estabilización de grietas. Tras la reintegración volumétrica, se ha procedido a la reintegración cromática mediante acrílicos y colores al barniz para los retoques.

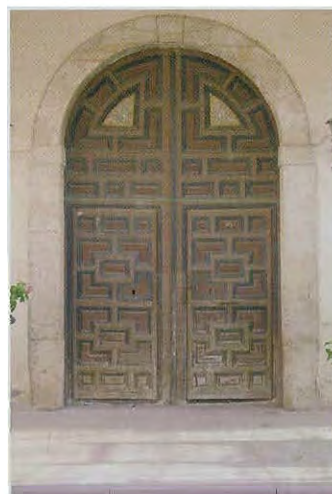


Esponjado



Estado final

Puerta principal de la fachada sur.  
Estado inicial y final



## Ventana Plateresca

Los principales problemas de la ventana venían derivados de la contaminación atmosférica, que generaba una costra negra de suciedad por toda la superficie. La aparición de líquenes, musgo y pequeñas plantas, retenía la humedad provocando alteraciones cromáticas. Presentaba erosiones debidas a la acción de los agentes atmosféricos, pérdidas de volumen y desaparición de parte de los morteros de las juntas, además de grietas y fisuras por toda la superficie de la piedra. La clave y el sillar que se encuentra en la cornisa, se encontraban desplazados de su posición original.



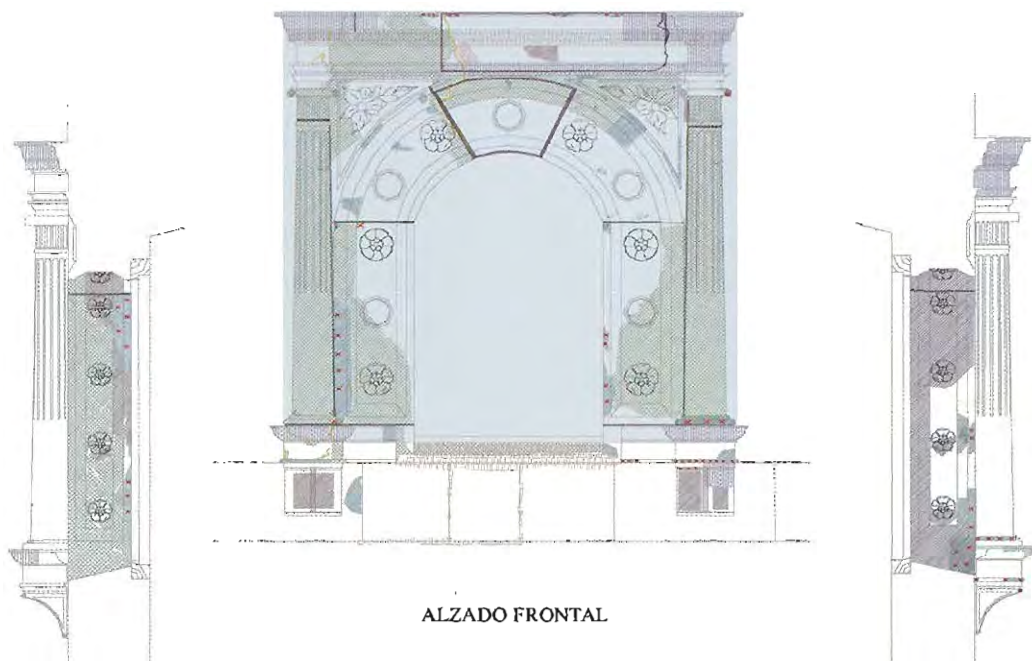
Vista general de la ventana antes de la restauración

Tras la preconsolidación, se procedió a la limpieza de la superficie pétreo, ya que además de perjudicar estéticamente el conjunto fomentaba el deterioro del mismo, al aumentar la higroscopicidad de la piedra.

Para eliminar las costras negras de contaminación y combustión tras las catas de limpieza, se optó por la utilización del microabrasímetro, que permite eli-

Estadío inicial. Detalle de las patologías: suciedad provocada por contaminación, musgo y líquenes, manchas de humedad y pérdidas de volumen





ALZADO FRONTAL

ALZADO LATERAL IZQUIERDO

ALZADO LATERAL DERECHO

Tratamiento realizado

REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA





Limpieza mecánica a punta de bisturí



Limpieza mecánica con microabrasamiento

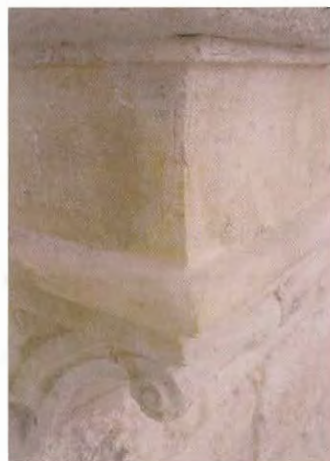


Limpieza biocida y eliminación de biodepósitos

Limpieza química con papetas



### REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA CON MORTERO



minar la costra negra sin dañar la superficie y respetando la pátina de envejecimiento de la caliza.

La aplicación de lavados de agua desionizada mediante cepillos o bisturí, fueron los elementos utilizados para la eliminación de los depósitos superficiales no adheridos. Las eflorescencias salinas se eliminaron mediante lavados prolongados de agua desionizada.

Para la eliminación del ataque biológico, se aplicó un tratamiento preventivo. La aplicación de un producto biocida, asegura la erradicación de las colonias existentes. Para la desalación de los materiales, se empleó pulpa de papel impregnada en agua desionizada.

La consolidación estructural se ha desarrollado siguiendo los pasos ya descritos en ocasiones anteriores, al igual que el sellado de fisuras y grietas.

Para la sustitución de los elementos dañados, se han utilizado piezas de cantería labradas de piedra de Colmenar, unidas con resina epoxídica cicloalifática cargada con arena de sílice, asegurando su fijación a la piedra adyacente con varillas de fibra de vidrio, colocadas oblicuamente para evitar el desprendimiento de la pieza elaborada, que en ocasiones es de gran peso. En función del mismo, se han empleado varillas de diferentes diámetros. Por último, tanto las juntas de unión como los orificios de entrada de las varillas colocadas se sellaron con morteros. Las reintegraciones se han realizado utilizando mortero o piedra natural, ambos con características lo más parecido a la piedra original de color, porosidad y resistencia mecánica.

Se han sustituido todos los morteros originales en mal estado y se han eliminado los morteros de cemento de antiguas intervenciones. El nuevo rejuntado se ha realizado mediante un mortero de cal pigmentado, con el fin de no alterar estéticamente el conjunto.

El sillar que constituye la clave de la ventana se encontraba desplazado de su posición original y mediante la utilización de un puntal apoyado en la zona del intradós de la clave, se llevó el sillar a su posición original. El sillar de la cornisa, también desplazado, se elevó haciendo palanca por medio de una barra de acero corrugado. En la cornisa superior y en el vierteaguas se realizó una pendiente con morteros de restauración y se les aplicó un tratamiento hidrófugo que permite la evaporación del vapor de agua, ayuda a la evacuación del agua de lluvia y evita la filtración de la misma a través del material pétreo.

Posteriormente se consolidaron las superficies, con el fin de aumentar la cohesión entre los componentes de la superficie de la piedra alterada, disminuyendo así la porosidad de la piedra.

Con objeto de homogeneizar los colores, era necesaria la utilización de veladuras. Éstas se han aplicado en suspensión acuosa antes del tratamiento de hidrofugación. Los hidrofugantes son productos incoloros utilizados para







reducir la absorción de agua, a través de la superficie de la piedra, de forma que se evite la penetración del agua en profundidad.

## Retablo de Jesús Nazareno

El retablo, se encuentra fechado hacia 1777-1778, y está formado por banco, dos columnas de orden compuesto, cuerpo de una calle y frontón, con figura de vestir de Jesús Nazareno.

Las pilastras del retablo de Jesús Nazareno fueron sometidas a un tratamiento de restauración, ya que presentaban diferentes alteraciones, provocadas en su mayor parte por el ataque de xilófagos, intervenciones anteriores y por el envejecimiento y natural movimiento de la madera, que unido a una humedad relativa alta, había provocado numerosas grietas en la estructura. Como primera medida, se eliminaron los detritus y repintes, y todos aquellos elementos que se habían añadido, como clavos, rellenos de masilla y madera...etc. Tras la consolidación de estratos para recuperar la cohesión y resistencia física original de los materiales, se llevaron a cabo las reconstrucciones de las zonas perdidas o con faltas de volumen, con materiales diferentes al original, pero compatibles con éste. Finalmente se procedió a



Reintegración volumétrica I



Reintegración volumétrica II



Estucado y desestucado de lagunas



Reintegración cromática



Estado final

aplicar una capa de protección, con la finalidad de conservar y aislar la superficie de los agentes nocivos externos, como polvo o humedad, consiguiendo el efecto de que el color parezca más saturado.

## Últimas restauraciones

Las últimas intervenciones realizadas en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo se han referido al retablo mayor, el frontal del órgano y la hornacina de la Capilla de Fátima. Se ha aplicado un tratamiento de conservación de carácter preventivo con objeto de mantener en el mejor estado posible estos elementos y garantizar su durabilidad en el uso diario, antes de realizar una restauración en profundidad.

Los tres elementos presentaban dolencias similares, referidas a una densa acumulación de suciedad superficial, diversos repintes y pérdida de policromía en algunos casos. Así, el tratamiento aplicado ha sido el mismo y siguiendo las pautas que en el resto del monumento y de los bienes muebles que alberga, es decir que las intervenciones realizadas sean reversibles, realizadas con materiales estables y productos compatibles con la obra.

El programa de trabajo ha comenzado con las pruebas de solubilidad y limpieza, para posteriormente iniciar las labores de limpieza, eliminándose la capa de escombros y el grueso del polvo de manera mecánica, en un primer momento y posteriormente eliminándose la suciedad superficial, mecánicamente también, con brochas muy finas y suaves, debido al gran peligro de desprendimiento.

La última fase de limpieza, ha implicado la utilización de medios químicos, a través de una disolución de jabón neutro en agua. Posteriormente, se ha procedido a la reintegración cromática, entonando los estucos blancos con témperas, material totalmente reversible. Finalmente se ha aplicado una capa de protección a la película pictórica.

### RETABLO MAYOR

Retablo baldaquino neoclásico, de calle central con cuatro columnas de orden compuesto, con fuste liso que imita el mármol y entablamento decorado con hojas de acanto y cornisa con modillones. Sobre la cornisa apoya un frontón triangular, abierto en su base, que acoge un gran relieve central que representa la Asunción de la Virgen. El conjunto se remata con cúpula, decorada en el interior con pinturas con el tema de la Santísima Trinidad, coronando a la Virgen del relieve central.

El retablo ha sido repintado en sucesivas ocasiones, al óleo en las zonas de color y con purpurina en las zonas de los dorados, quedando la policromía original



Estado final del retablo de Jesús Nazareno

prácticamente oculta. La policromía se encontraba cubierta por una gruesa capa de escombros y polvo, debida a las labores de rehabilitación del edificio. El gran problema del retablo era el mal estado de la policromía, que presentaba grandes levantamientos, con peligro de desprendimientos en aproximadamente el 81 % de su superficie.

Las intervenciones realizadas son reversibles, utilizando materiales estables y productos compatibles con la obra. En un primer momento se realizaron las pertinentes pruebas de solubilidad y limpieza, para posteriormente iniciar las labores de limpieza. Se eliminó la capa de escombros y el grueso del polvo de manera mecánica y posteriormente se eliminó la suciedad superficial, mecánicamente también, con brochas muy finas y suaves, debido al gran peligro de desprendimiento. Así se descubrieron en la parte superior, sobre los florones y los ángeles que sujetan la filactelia, los repintes. También salieron a la luz diferentes catas de limpieza, sobre todo en las columnas y marmorizados, donde se podían apreciar los gruesos repintes de óleo que sustituían al original.

La última fase de limpieza, implicó la utilización de medios químicos, con una disolución de jabón neutro en agua. Posteriormente se procedió a la reintegración cromática, entonando los estucos blancos con témperas, material totalmente reversible. Finalmente se aplicó una capa de protección a la película pictórica, de manera selectiva, en vista a que en un futuro cercano se realice una restauración en profundidad y no impida el normal funcionamiento de los materiales a utilizar.

### FRONTAL DEL ÓRGANO

Consta de dos pisos, el primero cerrado con paneles lisos y un segundo piso abierto, con cinco calles, la central más ancha que las laterales. Los cinco huecos formados por las calles, a modo de hornacinas, se coronan en la parte superior con decoración vegetal policroma.

El frontal aparecía cubierto con una gruesa capa de polvo y escombros. Debido a las distintas manipulaciones que ha sufrido, ha perdido un gran número de piezas. La policromía es la zona más afectada de la obra, debido a las manipulaciones y a los cambios de humedad que han provocado la pérdida de parte de la preparación y policromía. En la zona inferior se observaban diferentes repintes al óleo y en la zona superior, los estucos, que se encontraban levantados por haber perdido adhesividad con el soporte. Ade-

Órgano. Estado final





Detalle de la restauración del órgano



más, la policromía aparecía cubierta por cola orgánica oscurecida que se aplicó a modo de protección.

Las diferentes fases de la intervención se realizaron siguiendo las mismas pautas que en el retablo citado anteriormente: pruebas de solubilidad, limpieza (mecánica y química), reintegración cromática y protección de la película pictórica.

#### HORNACINA DE LA CAPILLA DE FÁTIMA

Hornacina formada por un arco de medio punto, flanqueada en los laterales por pilastras estriadas de basa sin decoración y capiteles lisos que soportan un frontón triangular con decoración de modillones.

La hornacina está realizada en madera de pino policromada. La obra se encontraba en mal estado de conservación, cubierta por una gruesa capa de polvo y escombros, con la zona inferior prácticamente perdida y varias capas de repinte. La policromía está gravemente dañada, con pérdidas de preparación y capa pictórica y con restos que se están levantando al haber perdido la adhesividad las colas originales, corriendo grave riesgo de pérdida.

Horacina. Estado final



## ANEXO<sup>1</sup>

**1762**

**23 de octubre**

El cura párroco de Brea, D. Alonso Crisanto de la Fuente, y José Ramos, mayordomo de la Iglesia, reciben la licencia de los Sres. Del Consejo de Gobernación de Toledo para dar comienzo a las obras que se proyectan hacer.

En diciembre: Se mandan edictos a Guadalajara y a Colmenar convocando a los maestros de obras D. León de Vergara, vecino de Colmenar, y García Moreno, vecino de Tendilla, Manuel Montufar vecino de la villa de Estremera, y Roque Pascual, vecino de Guadalajara.

El proyecto de D. León de Vergara es tasado en 21.000 reales, siendo aprobado por el Concejo y por el Cardenal de Córdoba y Arzobispo de Toledo. La Villa de Brea se compromete a todo lo necesario para la ejecución de la obra: piedra, yeso negro, arena, cal y 200 peones de dicha villa.

**1763**

**14 de marzo**

Se comenzó la obra. Trajeron la piedra de sillería del paraje conocido como "los corrales de Ramiro".

**11 de abril**

Se empieza la obra de la Capilla Mayor con el tabique divisorio de la capilla mayor antigua y el cuerpo de la iglesia.

**13 de abril**

Se empezó a derribar el cubo antiguo. "La techumbre tenía más de dos varas de recio".

**5 de mayo**

Se empiezan a hacer las zanjas, a cuyo reconocimiento vino el Maestro Vergara y determinó que la obra de mampostería se hiciera de cal y arena.

**25 de mayo**

Empezaron los cimientos, se puso la primera piedra y se continuó la mampostería hasta el 20 de julio, día en que "se suspendió faltando para su conclusión como estadio y medio hasta hoy día de la fecha"(?).

**30 de agosto**

"Se empleó el año de la obra en labrar y poner dos vigas de aire y los pares y demás necesario para el artesonado. Y en este estadio dejó la obra dicho cura (D. Alonso Crisanto de la Fuente) con el motivo de cambio de residencia a cuyo cargo fue promovido".

**1767**

**Septiembre**

En el margen izquierdo de la primera hoja una anotación dice: "Esta obra por su mala dirección ha salido como se ve con tantas imperfecciones sustanciales, que ha durado y dura cuatro años. Ha tenido hasta septiembre de 1.767 9.000 reales más de coste, que se ha mandado poner al mayordomo, Joseph Ramos, por el Consejo sobre los 21.000 reales para su remate y corregir los sustancialismos y errores de maestro, sino hubiera sido preciso demoler lo fabricado de las paredes y empezarla de nuevo. Ha ocasionado muchos pleitos y discordias, en los que se han gastado más de 50 doblones y consta por ver, porque será preciso demoler el tejado por mal formado y sin seguridad, crecer el cuadrado y poner más

<sup>1</sup> Consulta de archivos: Archivo Parroquial; Fondo Archivo: 1550-2000. Fondos consultados: Libro de Fábrica y Diario de Obras de la Iglesia Parroquial de Brea de Tajo. Años 1762, 1763, 1767, 1768, 1773, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780.

madera. El tiempo lo dirá. Todo se hubiese ejecutado si el Sr. Cura de la Fuente hubiese admitido la postura del Maestro de Guadalajara (en 26 reales) con la condición de que no había de recibir un cuarto hasta que la obra estuviera concluida y aprobada por el maestro a satisfacción del Consejo”.

**1768**

**27 de noviembre**

D. Fernando Briz y Medrano, cura párroco de Brea, bendijo la Capilla Mayor con “asistencia de todos los sacerdotes de ella y de todo el pueblo con la solemnidad y acompañamiento de luces, cruz y estandartes, guardando en todo las ceremonias que previene el ritual romano por dentro y por fuera de la iglesia”. (Hoja 219)

**1773**

**25 de julio**

Reunión en el Ayuntamiento para tratar sobre la obra que se intenta hacer en la iglesia de esta villa. La reunión está compuesta por: Francisco Fernández Azconas y Pablo Fernández Calvo (Alcaldes ordinarios), Gregorio Aguilera (cura párroco), Antonio Cirilo García Altares y Pedro Díaz Polanco (presbíteros), Joseph Ramos y Pedro Zorita de Lara (alcaldes de la Santa Hermandad), Ambrosio Pérez Valle y Antonio Vázquez (diputados de la común), Joseph Germe Baquero y Joseph Díaz Polanco (diputados del ayuntamiento), Francisco Zorita (personero), Tomás Pérez Valle (procurador síndico general) y unos 50 vecinos de la villa. (Hoja 2)

Todos los reunidos se comprometen a facilitar los medios necesarios para la ejecución de la obra y a nombrar una comisión que se encargue directamente de los proyectos.

**26 de julio**

Se eligen las personas que formarán dicha comisión. El original de todas estas actas quedan “entre los libros de acuerdos de esta villa del presente año a que me remito” (12-diciembre-1773) (Hoja:3).

**15 de agosto**

Se reúne la junta para tratar del reglamento interno y se ve la forma de conseguir dinero. Si alguien ofrece alguna cosa la haga saber a la Junta. El cura Aguilera propone que el sobrante de la iglesia y de las cofradías (especialmente la Sacramental) se dedique para la obra (unos 8.000 reales), “quedando dicho párroco obligado a responder a los reparos que se puedan poner por parte de algún eclesiástico o cualquier otro superior”. Acuerdan construir dos caleras en otoño y buscar un “sujeto de satisfacción e inteligencia” para prepararla. También acuerdan pedir trigo, cebada y otros frutos al pueblo cuando acabe la cosecha. Se decidirá el nombramiento de una persona para custodiar las limosnas. Acaban con el acuerdo de que se informase a los vecinos de lo tratado en la Junta, viendo el ánimo de cada uno.

**17 de agosto**

Se le comunica a D. Felipe Díaz Polanco que ha sido nombrado depositario de todas las limosnas. Se acuerda salir a recoger frutos una vez recolectados. La reunión acaba con un “responso por las almas del Purgatorio y por el buen éxito de la obra”.

**3 de octubre**

El cura informa que ya ha contactado con un amigo suyo para armar las caleras, pero que como él no puede mandará a un sujeto de su satisfacción. Se habla de que no se ha salido a pedir trigo, cebada y zumaque por el pueblo “por haber ocurrido asuntos que lo han impedido”. Darán una vuelta en el mes de agosto próximo para ver lo que cada vecino se obligue a dar de limosna.

**5 de diciembre**

El cura propone salir para ver lo que cada vecino tiene la intención de dar, pero la Junta hace que se suspenda esto por ahora. El próximo domingo se juntará el pueblo para sacar peñas y leña para quemar el yeso, dando “principio con esto a la obra”. (Hoja 5)

**1776**

**18 de febrero**

A toque de campana tañida, según era costumbre, y habiendo dado redado el alguacil, se reúnen los vecinos de Brea en el Ayuntamiento y se les hace saber de la ejecución de la obra, si querían que se hiciese y si se comprometían a contribuir en ella con los materiales necesarios y en

la conformidad que se había de practicar. Todos unánimes y conformes acordaron que se ejecutasen las obras, que se reducen a "que la abovede levantando por ello el tejado y haciendo lo demás que se vea conducente, para que quede con la perfección que corresponde" (Hoja 6).

#### **25 de febrero**

Se empezó una calera. Se emplearon 130 peones de limosna del pueblo en abrir la caña. A la vez que se va haciendo desmonte en la iglesia, sacando arena y haciendo una zanja contra la sacristía.

#### **24, 25 y 31 de marzo**

Se traen 800 fanegas de cal. La mitad se puso en la plazuela de la iglesia al mediodía y lo restante en la ermita de Santa Catalina.

#### **8 y 9 de abril**

Se remojó la cal de la plazuela. Las mujeres se encargaron de traer el agua (400 cántaros) y los hombres la arena correspondiente. Una vez hecha la mezcla se empezó la obra por el machón que parte del pórtico antiguo, que es el tercero desde los pies de la iglesia, una vez que se hicieron los cimientos. Empiezan a trabajar el maestro de obra D. Ignacio Thomas y un oficial.

#### **14 de abril**

Cómo es domingo no trabajan los oficiales, pero el pueblo se empleó en traer cantos y hacer desmonte. Al día siguiente se une otro maestro de la villa: Juan Fco. Regis López.

#### **28 de abril**

Dirigidos por el maestro traen catorce álamos para hacer andamios. Quitan el cancel que mira al mediodía y los altares de S. Nicolás y S. Antonio, los cuales se pusieron en el presbiterio, colaterales del altar mayor.

#### **24 de mayo**

Se recibe la autorización del Arzobispo de Toledo en carta dirigida por su secretario al cura Aguileta. La carta dice así:

Muy Sr. Mío

He hecho presente al Arzobispo mi señor la representación que se incluye en la carta del 4 del corriente y enterado S.E. de todo su contenido, me manda decirle que aplaude el celo de V.M. y de todos sus feligreses y el buen gusto que han tenido en elegir maestro de tanta habilidad para el repaso y obra de la iglesia parroquial. Que si no ha obtenido V.M. la licencia del Consejo de la Gobernación para dicha obra, desde luego se la da a V.M. contribuyendo con la limosna de 600 reales que se pondrán dónde diga V.M. que quien lo participo para su inteligencia.

Toledo y mayo 24 de 1776  
Fdo.: Don Fco. Pérez Sedano

"Muchas reflexiones pudieran hacerse de la grandísima diferencia de dictados entre la licencia del Sr. Arzobispo en lo que logramos todos los del pueblo tanto aplauso por nuestra empresa y la providencia conminatoria y nada favorable de su visitador. Pero se omiten porque quasi se palpan y descubren fácilmente. Al fin, su Exc. El Arzobispo, mi señor, procede como padre con sus hijos." Este comentario proviene del cura párroco, Gregorio Aguileta, que así mismo comenta: "A continuación de este aviso, cuánto pudiera lisonjarme valiéndome de una facultad tan absoluta, me he sometido más y más a mis superiores. Hice mi representación y súplica a los Sres. del Consejo de Gobernación en 7 de junio próximo antecedente y al día siguiente proveyeron dichos señores, según consta del testimonio de D. Jacinto Marina, su secretario, que trasladado fielmente a la letra dice así:

En la ciudad de Toledo a 8 de junio de 1776.

Los Sres. del Consejo de Gobernación del Excmo. Arzobispo, mi señor, en vista de lo expuesto y pedido por parte de D. Gregorio Aguileta, cura propio de la Iglesia Parroquial de la Villa de Brea sobre que le conceda licencia para la continuación y conclusión de la obra de dicha su iglesia a costa de sus pegujares y caudales de limosnas voluntarias de unas cofradías, en que consienten todos los vecinos que las han contribuido, dijeron que en atención a lo que expone dicho cura y estado en que está la obra de esta su iglesia le concedían y concedieron licencia para continuarla, presentando en otro consejo dentro de 15 días: diseño y

traza de ella, las condiciones del maestro, las obligaciones de los vecinos para asegurar su finalización y qué otros caudales se invierten para que conste de todo y tenga presente a su tiempo para la formal cuenta de su importe.

Fdo.: Jacinto Marina

Para cumplir este decreto presente los planes y obligaciones como me manda, con nueva representación y proveieron los Sres. del Consejo como se sigue a la letra

D. Fco. Antonio Lorenzana por la Gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, por cuanto en nuestro consejo representó en el día 8 de junio próximo pasado la representación siguiente: Excmo. Sr. D. Gregorio Aguilera, cura propio de la Parroquia de Brea, ante su Excelencia con el debido respeto dice que habiendo tomado posesión de dicho curato el 14 de marzo de 1773 encontró su feligresía con bastante trabajo y su iglesia muy desaliñada, cubierta a teja vana su madera muy envejecida; pobre de altares y el Mayor indecente para tal, de modo que no ocupa la parte cuarta de lo que corresponde; el coro amenazando ruina porque la viga principal que mantiene esta poco firme en los extremos y muy doblada; con otras cosas de menor consideración. Por lo cual procuró, desde luego, conciliar los ánimos y conmooverlos al decoro y decencia de su templo, instándoles que formasen algunos pegujares y diesen algunas limosnas. Todo lo cual ha conseguido el exponente con tal prontitud y felicidad, que con la cosecha de agosto del 1775 y la que se espera de este 1776 junto con algunas limosnas ya cobradas y otras aseguradas, asciende este caudal a más de 12.000 r. Con esta consideración y después de varios dictámenes en distintas juntas del pueblo sobre el empleo de este caudal, por ser muchos los particulares que piden remedio, se han traído en distintas ocasiones tres maestros de arquitectura y retablos. Todo a costa de los vecinos y sin tocar dicho caudal. Finalmente, han traído desde Madrid a D. Ignacio Thomás, académico de la Real Academia de San Fernando y de los más bien acreditados de la arquitectura, que ha presencia de todo el pueblo y con vistas de planes anteriores propuso que ya que todos los vecinos estaban en ánimo de continuar sus pegujares, parecía más conveniente empezar la composición de la iglesia por lo que haría mayor y más vigente necesidad: embovedarla toda de ladrillo, tabicado dos y tres veces doblado según y donde convenga sus fuerzas, haciendo sus lunetas y tragaluces, forjar y abultar el techo y cascote el zócalo, basas, pilastras, alquitrabe, friso y cornisa. Y formando primero toda la dicha nave de yeso negro, empezar desde arriba hasta rematar las molduras, casetones, dentellones, capiteles compuestos, cartelas, pilastras estriadas, basas áticas, medias tintas donde sea necesario y otros adornos según plan que formó y presentó en público en el Ayuntamiento. Que los arcos de las dos capillas del Rosario y la nueva que miran al norte y están desiguales entre sí y más bajo de lo que corresponde, según reglas de arquitectura, convenía elevarse o igualarse según ellas, formando al lado opuesto otro y que figura el siguiente con la correspondiente simetría. Que era necesario formar cuatro machones al lado del mediodía de 3 pies y  $\frac{3}{4}$  de grueso y 23 de fondo, con arcos intermedios de 10 pies de ancho y 15 hasta la cornisa, 20 hasta el medio punto, para formarse otras dos capillas y paso de una a otra elevando sus paredes en recto hasta la formación de su tejado y seguir los embotareles hasta el de la nave principal. Que es necesario derribar el coro y le parece conveniente hacerla de bóveda y elevando un pie o poco más.

Que para todo necesitan 5.000 cargas de piedra, 3.000 fanegas de yeso negro, 800 de cal viva y su correspondiente arena.

Y como el pueblo oyó toda esta relación, que sucedió a mediados de cuaresma, desde luego se ofrecieron intrépidamente a contribuir con todos los referidos materiales y 20.000 ladrillos para la bóveda con tal constancia, unión y celo, que ya están todos al pie de la obra.

Que habiendo vuelto el referido maestro en el día 9 de abril último, se empeñaron todos los vecinos, excepto uno que no ha querido contribuir a los barbechos y limosnas, en que se empezase la obra al instante, ofreciendo al maestro para sí y sus oficiales 32.000 reales y 500 peones, con todos los demás utensilios necesarios hasta la conclusión de la obra, y el dicho maestro convino en todo y ofreció darla concluida toda en el presente año o algún mes más. Y los vecinos se obligaron con sus personas, caudales y limosnas de sus cofradías, que, ciertamente, tienen bastantes reales sin otro destino preciso que los haberes de sus pegujares, que hacen y se obligan a hacer en adelante en número de 104 fanegas al año y vez. Con efecto emprendieron desde luego las zanjas y cimientos con 6 oficiales y 18 peones que han continuado desde entonces sin intermisión.



En estos últimos días ha ofrecido un vecino hacer un altar de estuco a su costa y colateral al mayor. Los mayordomos de San Nicolás ofrecen hacer una capilla y altar mayor a este santo.

Confieso ingenuamente que no me atreví a oponerme a su determinación lo uno por estar ahora el pueblo tan conmovido, enardecido y deseoso, y lo otro porque habiéndose preparado ocasión tan oportuna y en el tiempo más propio de empezarse tan grande obra, podría malograrse ésta y suspenderse a tiempo menos oportuno. Y por no exponernos a que se defraudasen tan buenos, unidos y eficaces pensamientos, exponiendo y sacrificando el exponente del concepto de su obediencia y el sonrojo que justamente merezca de sus superiores, a la decencia, culto, perfección y hermosura de la casa de Dios y su parroquia. Siempre pensando que el exponente pasaría a presentarse a V.E. a suplicar rendidamente indulto de esta omisión y continuación de la obra, a costa de dichos pegujares y caudales de las cofradías, que no consienten en fricar raíces, sino sólo en limosnas diarias de los vecinos.

Las ocupaciones de parroquia y la indispensable presencia del exponente en tan vasto asunto le retardaron su buen deseo hasta el día 4 de mayo último, en que paró a Madrid con el fin de continuar sus viajes hasta Toledo y hacer algunas otras forzosas vigencias, pero con la noticia repentina que tuve de que nuestro visitador pasaba a dicha villa de Brea, inmediatamente me pareció preciso volverme al pueblo hasta la conclusión de dicha visita eclesiástica, que fue el día 30 de dicho mes. Y al siguiente volvió el exponente a Madrid, donde se le ha agravado un afecto de pecho, destilación de cabeza con que salió de casa y por ahora le imposibilita a continuar su viaje y presentarse como debe ante V.E.

Por todo lo cual a V.E. rendidamente suplica se digne, indultándole la omisión en que ha incurrido de no comunicar previamente todos los pensamientos a V.E. de la referida obra, concederle licencia para que se continúe y concluya, a costa de los pegujares y caudales de limosnas voluntarias de dichas cofradías en que han consentido todos los vecinos que han contribuido y contribuyen, mandando se lleve, como efectivamente se lleva, cuenta y razón con cargo y data de todas las limosnas, frutos, gastos y ramos que se pagan diariamente para darla a V.E. o a quien lo cometa siempre que convenga y sea de su agrado y dispensar al suplente su actual viaje, en atención a su imposibilidad, con la obligación que ofrece cumplir de presentarse cuando se le mande.

Así lo espera,  
D. Gregorio Aguilera

Y con vista de dicha relación por el proveído del dicho Consejo, en el mismo día 8 de junio, y en atención a lo que se exponía en ella por dicho cura y estado en que estaba la obra de la iglesia, se le concedió licencia para continuarla.

(La carta que recoge el parecer del Consejo de Gobernación ya ha sido transcrita más arriba).

#### **10 de septiembre**

Se han gastado ya 2.000 fanegas de yeso dadas por el pueblo excepto Pedro Sánchez de la Vega. Luego se hizo otro repartimiento de 1.000 fanegas más.

#### **15 de septiembre**

Queda cerrada del todo la bóveda, después de 131 días de trabajo.

#### **20 de octubre**

Se celebra la función del Rosario que había sido retrasada por las obras.

#### **Noviembre**

Se saca la peña de Anos, para lo cual se compran 13 papeles de pólvora para sacar dicha peña, a 3 reales cada uno.

#### **A finales de año**

Quedan puestas las vidrieras: el frontón del coro y dos lunetas que miran al mediodía. Costaron con todos los materiales, alambres y barras 3.100 reales.

### **1777**

#### **22 de enero**

Se empiezan a trabajar las paredes de afuera de la iglesia para formar el hueco de portada, capilla, sacristía y cuarto. De frente y costado componen 144 pies de largo, 22 de alto y 2 y 1/4 de ancho, formando 7.128 metros cúbicos.

**9 de marzo**

Se pagan a Juan Antonio, el cantero, por labrar las piedras de la portada, 6 días a 12 reales.

**A partir del 16 de marzo**

Se gastan 175 fanegas de cal en parte de la fachada de abajo. Se hacen dos estanques para la cal fina.

**5 de mayo**

Continúa las paredes que servían para la primera capilla.

**12 de mayo**

Se ajusta con el maestro la portada del mediodía, entrada hasta el cuerpo de la iglesia, escalera al coro y cuarto para entrar en él, en la cantidad de 1.400 reales, dándole todos los materiales. Se concluye el 22 de junio de este mismo año.

**28 de mayo**

Ginés de Aguirre, pintor muy diestro y de la Real Academia de San Fernando, viene a Brea para pintar los tres recuadros de la iglesia, que se hallan en la bóveda. Concluyó el 16 de agosto. Su costo fue de 2.100 reales. Se ajustó en 25 reales diarios a los que hay que añadir manutención y transporte. Se marchó de Brea el 28 de agosto.

**4 de junio**

Se ajusta la fábrica y adorno de las dos capillas del mediodía.

**7 de junio**

Se pagan 45 r. Por hacer el andamio para el cuadro de la Purificación.

Primeros de octubre: Se recibe una nueva carta del Consejo de Gobernación, que en contestación de otra dirigida a ellos por el cura de Brea, en las que le pide licencia "para emprender nueva obra con nuevos arbitrios". La carta dice así

D. Fco. Antonio Lorenzana, por la G. De Dios y ante la Santa Sede Apostólica, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, de por cuanto en el Consejo de Gobernación se hizo la representación que sigue:

D. Gregorio Aguilera, cura propio de la parroquia de Brea, ante V.E. con el debido respeto dice

Que en 7 de junio del año próximo pasado se sirvió de V.E. a concederle licencia, y en primero de julio siguiente comisión en amplia forma, para continuar y concluir la fábrica, bóveda y adorno de dicha iglesia, a costa de varias limosnas, pegujares y voluntarios de los vecinos, caudal sobrante de cofradías y, en caso preciso, de la iglesia. En cuya virtud ha procurado el exponente cumplir su encargo.

Obrando con gran y dirección del maestro académico ya está concluido todo el cuerpo, bóveda, portada, arcos, coro y su escalera con cuatro machones de fortificación por de fuera, a que se ha añadido un florón o tragaluz con 9 pies de diámetro, dos lunetas o semicírculos de igual medida, todos con vidrieras, cristal y bien firmes; tres pinturas al fresco en la bóveda de 18 pies y medio de largo y diez y medio de ancho y hechos por el pintor D. Ginés de Aguirre, pintor académico de Madrid; una pared de 145 pies de largo, 22 de alto y 2 de ancho, que corre de esquina a esquina a distancia de 23 pies, en cuyo ámbito, después de la portada y escalera dichas, se han hecho dos capillas con bóvedas linternas y arcos de una a otra en forma de nave colateral y queda formado y concluido el hueco para una sacristía cuadrilonga de bastante capacidad, con otra oficina para muebles.

Aunque la idea de súplica primera del exponente y su feligresía era mucho menor de lo ejecutado, pero como el maestro de obras D. Ignacio Thomás ha perfeccionado dicha obra con tal esmero, habilidad y hermosura, que la que antes era, por su deformidad, desaliño y lobreguez, lubricado de los pueblos circunvecinos, es ya hoy la admiración de cuantos la ven, resulta que el crucero no sólo no conviene con el cuerpo, sino también resalta un cúmulo de deformidad e imperfección muy considerable en todas sus partes y diversa arquitectura.

Por todo lo cual, pretende el pueblo y exponente que se siga el mismo orden compuesto y demás adornos en el crucero, que se haga media naranja con linterna, altar mayor que ocupe todo su frente, colaterales y sacristía. Para lo que han ofrecido los labradores y se han obligado voluntariamente a continuar los pegujares, que son de 32 fanegas anuales. Con este seguro han formado dicho maestro planta y diseño de todo lo referido, que presento a V.E.,

y se ofrece a hacerlo y darlo concluido dentro de un año y en la cantidad de 34 ducados y 400 reales para sí, sus oficiales y peones, quedando de cuenta del pueblo e iglesia todos los materiales.

Como en tan poco tiempo no se puede equivaler el caudal de iglesia, cofradías, limosnas y pegujares ni a la cuarta parte del coste, hasta que se complete el total puede desvanecerse las combinaciones actuales del maestro y devoción y conformidad de ánimos y otras que todas juntas son precisas para hacer fácil y asequible el presente empeño, desea el exponente, como medio indispensable y con el beneplácito de V.E., poder buscar toda cantidad necesaria, que poco más o menos serán de 40 a 42 mil reales, obligando los bienes raíces y rentas de la iglesia como plica. Según el reeditor, a la verdad del cómputo regular ya experimentado, los pegujares producen anualmente 150 fanegas de trigo y en dinero deducidas sus expensas más de 3.000 reales; las cofradías, después de sus precisos gastos, quasi igual cantidad, y la iglesia muchísimo más, de modo que por este medio puedan hacerse cuanto se pretende quedar la iglesia con toda perfección y sin precisos gastos en algunos años para que con el producto anual satisfaga el total que se necesita y corresponda, a la satisfacción y aún podrá proveerse la iglesia de ropas y otros menajes, de que ciertamente carece de esta atención.

A V.E. suplica designe concederle la facultad para tomar a censo la referida cantidad, mandando que los referidos caudales no se inviertan en otros destinos hasta que se acabe de satisfacer el principal y réditos que se devengasen. Para todo lo cual ofrece el suplente de llevar, como hasta ahora lo ha hecho, cuenta y razón con cargo y data de cuanto se ha destinado y destinase a la referida obra.

Favor que espera de la alta comisión de V.E.  
Gregorio Aguilera

Y vista en dicho nuestro Consejo, en atención al buen concepto que se ha merecido dicho cura por lo bien que ha desempeñado sus obligaciones y encargos, tenemos a bien concederle, como por la presente le concedemos, licencia para que pueda tomar y tome a censo sobre los bienes, raíces y rentas de la fábrica de su iglesia al menor rédito que le sea preciso la cantidad de 4.000 ducados, otorgando a nombre de dicha fábrica la correspondiente cita de imposición, con la condición de rendimientos por terceras partes, llevando de todo puntual cuenta y razón para darla en nuestro consejo, finalizada que sea la obra, para su aprobación y que concede lo presentado.

Dada en Toledo a primeros de octubre de 1777.

D. Jacinto Marina, secretario de S.E. lo hizo escribir para su mandado, con acuerdo de los del Consejo.

Noviembre: Se compran 4 tapices en Madrid por valor de 200 reales.

## 1778

### 19 de enero

Las 6 vidrieras de las linternas de las capillas nuevas cuestan 1.252 reales.

Por las tierras que se barbechan y siembran que pertenecen a la Capellania de D. Alfonso Simancas se abonan 600 reales al año.

### 26 de mayo

Se abona al vidriero Julián de Colmenar 492 reales por hacer las 4 vidrieras de la linterna mayor, 2 ventanas en redondo de medios cristales con sus redes por ambos lados para la escalera y entrada del coro y emplomar la media naranja de otra linterna.

Al herrero por las veletas, composiciones de cruz de linternas, etc.. 264 reales.

Se compran 12 fanegas de cal viva para empezar el estuco del Altar Mayor que se traen del Villar; 42 arrobas de plomo de Madrid para la linterna mayor; 2 óvalos para dos vidrieras; 6 arrobas de carbón para estañar. Componen el tejado de las capillas y sacristía; cerrar un lucero del coro y otro de su escalera y tabique junto a los fuelles costó 136 reales.

4 de septiembre: Viene Ginés de Aguirre, pintor de cámara del rey, para pintar las 4 pechinas y el cóncavo del Altar Mayor. Se va el 18 de noviembre. El total pagado es de 3.500 reales incluido el sueldo de su ayudante.

1779

**Enero**

Ajustan en 3.000 reales el acabado de la sacristía, cuarto que va al presbiterio, las capillas del Carmen, San Nicolás y San Antonio, púlpito, altares, mesas y todo lo correspondiente al adorno de "modo que en todo lo otro no había de quedar que hacer más que el embaldosado".

**25 de enero**

Se encarga a Cristóbal Martínez el dorado del Altar Mayor y colaterales, ajustado en 200 ducados por año, además de "casa, alimento y limpieza". Se pagan a Matías Montaña 600 reales a cuenta del oro y colores que empieza a suministrar para el dorado y jaspeado del Altar Mayor.

**2 de abril**

"Se concluyó toda la obra de la iglesia parroquial de esta villa de Brea por D. Ignacio Tomás, natural de la ciudad de Lérida, maestro académico de la Real Academia de San Fernando y la empezó el día 7 de abril de 1776. ... primeramente sólo se ajustó el cuerpo de la iglesia según se ve en 32.500 reales. Después, se ajustó el adorno del coro y composición de su fachada exterior en 2.900 reales".

En la hoja 92 del Libro de Asientos se concluye toda la suma de gastos con la cantidad de 72.589 reales.

**6 de abril**

Una nota dice:

"Emprendí hacer la bóveda por debajo de la capilla que está entre la del Rosario y la torre con el dictamen de unos y contra el de otros. Me incliné al de los primeros por mayor decencia, utilidad y salud del pueblo y porque ahora parece arreglado al superior dictamen del gobierno".

**25 de abril**

Ajustado en Madrid con Francisco Calderón el solado de la iglesia a 8 maravedíes por baldosa.

Últimas semanas de abril y primeros días de mayo: Se empieza el desmonte de la bóveda funeraria. El 5 de mayo se empiezan a enrasar, hacer maestras y bovedillas. Del 25 al 29 de mayo dejan de trabajar en la bóveda para poner las puertas del mediodía nuevas y levantar parte del cielo raso. Del 12 de junio al 19 se hace el desmonte, mientras se trae leña para los hornos de yeso.

**31 de mayo**

Viene a trabajar en el dorado Braulio Sánchez, vecino de Santa Cruz. El 8 de Julio vendrá un tercer dorador, Joseph del Olmo. Mientras, ya se han gastado 2.800 reales en oro y colores. El 18 de septiembre se le da al tercer dorador 49 reales para traer "vidriado... colores, aguas, aceites, espíritus, cola, yeso...".

**23 de junio**

El cantero, Juan López, concluye la puesta de las gradas del Altar Mayor, que había empezado el 27 de mayo. Todo, incluido 9 trabas de hierro para juntar las piedras, costo 329 reales.

**3 de noviembre**

Se continúa la bóveda. Ahora debajo de la Capilla del Rosario.

**4 de noviembre**

Juan Antonio inicia el pórtico del mediodía, que concluyó el 2 de diciembre. Su coste fue de 969 reales.

**11 de noviembre**

Regis empieza a trabajar en los nichos. Prosigue la bóveda por su cuenta, a 4 reales menos cuartillo por cada nicho, a condición de que han de quedar abovedados. Siguen desmontando y derriban el murallón.

**24 de diciembre**

Se acaba la bóveda que alberga 148 nichos ajustados a 3 reales y 3 cuartillos. Además han compuesto los tejados, sentado las puertas de hierro abierto y puesto una reja bajo el Altar de San José, enrasar las puertas, poner la grada de aumento en la capilla del Rosario y recibir los cimientos de la iglesia por lo que se ha rebajado el suelo.

Toda la bóveda ha costado 3.927 reales y 28 maravedíes.

**18 de diciembre**

Se acaba el embaldosado de la iglesia, que ha costado hasta ahora 4.399 reales y 25 maravedíes. Entre la iglesia, capillas, sacristía, presbiterio, portada y peanas de altares se han gastado 10.616 baldosas "útiles, raspadas y cortadas" a 9 maravedíes cada una. En total: 2.810 reales y 4 maravedíes, que fueron rebajados a 1.858 reales y 16 maravedíes. Todo: 5.818 reales y 4 maravedíes.

**27 de diciembre**

Se ajusta un techado en la puerta de poniente, de 10 pies de fondo y 16 de ancho con "cielo raso, media caña, florón y tejado a 3 aguas, todo ello en 190 reales".

**1780****8 de enero**

Regis empieza el pórtico. Días después lo dejan para remover el Altar de los Cristos que estaba en la capilla de la torre y que removieron a la capilla nueva, más debajo de la del Rosario.

**18 de febrero**

Concluye todo el dorado y jaspeado del Altar Mayor y "el día 19 se dijo la primera misa celebrada por el cura, diácono Santiago Serrano, vecino de Corpa, y Pedro Díaz Polanco, teniente de cura de esta villa". Durante febrero se mantiene a los doradores en la posada y "por la comida, cama y limpieza de la ropa pago diariamente para los dos 9 reales y medio".

**25 de febrero**

Continúan en el pórtico y se gastan 48 fanegas de yeso y 12 de tornizas para el cielo raso. El total del pórtico, altar y capilla es de 1283 reales.

**1780**

En el año 1788 debió de haber alguna epidemia que produjera muchas muertes. El olor traspasaba las paredes de los nichos y subía a la iglesia, por lo que hubo de levantar el piso junto a las paredes y darles de yeso y cal.

Para realizar el Diario de Obras se ha consultado lo siguiente:

- Asientos para la obra de la iglesia (apartado de gastos).<sup>2</sup>
- Memorias de la Fábrica de la Iglesia de la Villa de Brea (1749-1818).
- Asiento para la obra de la iglesia: Obra de la iglesia desde su principio en cuanto a machones, coro y demás que se dirá a partir de la hoja 180.

<sup>2</sup> Recoge los gastos que en la obra de la iglesia se hicieron entre 1774 y 1779. Los primeros que aparecen son relativos a faenas del campo y alimentos para los que se realizaron. Dichas faenas se hacían en tierras cedidas en usufructo de la iglesia. También hay gente que trabaja por limosna. Todo ello tendente a la financiación de las obras a realizar.

Otra partida importante es la dedicada a los salarios de los empleados en las obras: peones, maestros, oficiales, herreros, etc. que están recogidos en el Diario de Obras escrito anteriormente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASUNTO, Rosario: *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del Neoclasicismo Europeo*. 1990.
- AZCARATE, J. M<sup>o</sup>: *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Madrid, 1970.
- CANTOTELLEZ, Antonio: *El turismo en la provincia de Madrid*. Madrid, 1958.
- Enciclopedia de la Región de Murcia*.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco: *La orden militar de Calatrava en el siglo XVI: Infraestructura institucional: Sociología y prosopografía de sus caballeros*. CSIC, 1992.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco: *La provincia de Calatrava de Almonacid de Zorita en el siglo XVI según las visitas*. CSIC, 2001.
- MORALESY MARIN, José Luis: *Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte*. CSIC. Academia Alfonso X el Sabio de la Excm. Diputación Provincial de Murcia.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Honorio: *Algo sobre la Fundación de la Orden de Calatrava*. 1917.
- TORMO, Elías: *El pintor murciano Ginés de Aguirre*. Patronato de la Junta del Patrimonio Nacional del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, 1923, n<sup>o</sup> 22.
- TORMO, Elías: *El pintor Ginés de Aguirre. Su etapa española*. Arte en América y Filipinas, cuaderno 3, Sevilla, 1949.
- VIÑASY MEY/PAZ, Ramón: *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II*. Provincia de Madrid, Madrid: CSIC, 1949.



Este libro se terminó de imprimir  
en el mes de diciembre de 2006  
en los talleres de Gráficas Muriel  
bajo el cuidado de  
Ediciones Doce Calles

## NEOCLASICISMO AL SUR DE LA COMUNIDAD DE MADRID

### Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo

La restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, llevada a cabo por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, ha sido un proyecto realizado por profesionales cualificados, con técnicas y materiales absolutamente respetuosos con el edificio histórico original, declarado Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento, debido a sus características especiales, que lo configuran como uno de los templos neoclásicos más impresionantes del sur de la Comunidad de Madrid. La belleza de las obras de arte, en este caso, la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, se apoya en materiales perecederos, susceptibles de gradación debido a diversos factores, que pueden minar sus características originales. La intervención realizada, ha permitido frenar este proceso de deterioro y contribuir a la conservación del templo, garantizando su disfrute para todos los ciudadanos.

## Números anteriores de la colección Monografías de Patrimonio Histórico:



**O1**  
**DE LA UNIFORMIDAD A LA  
VARIEDAD**  
Restauración de la plaza de Segovia  
de Navalcarnero



**O2**  
**ÁNGELES Y DRAGONES**  
Restauración de la Iglesia de  
Santiago Apóstol de Villa del Prado



**O3**  
**ARQUEOLOGÍA MEDIEVAL  
URBANA**  
Las murallas de Madrid



**O4**  
**EL ISLAM EN TIERRAS  
CRISTIANAS: LOS MUDÉJARES:**  
Restauración de la Ermita Santa  
María La Antigua de Carabanchel

