

TFG

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO, ICONOGRÁFICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UNA TALLA BARROCA POLICROMADA DE SAN AGUSTÍN. IMAGEN TITULAR DE UNA IGLESIA DE ALZIRA

Presentado por J. Alfredo Benavent Boluda
Tutor: José V. Grafià Sales

Facultat de Belles Arts de sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo se ha realizado con la intención de dar a conocer la historia de la siguiente escultura de san Agustín, así como determinar los métodos necesarios para su conservación y restauración.

Para ello, se ha realizado un estudio inicial de la localidad y de la iglesia a la que pertenecía, la cual constituía uno de los conjuntos conventuales más importantes de la provincia, y con mayor arraigo en la localidad. También, se ha realizado un estudio comparativo de su iconografía con otras imágenes del santo, que ha destapado algunos aspectos iconográficos desconocidos hasta el momento, y que son el reflejo de la vida de este filósofo-teólogo de la Iglesia cristiana. Además de una breve descripción de los materiales y técnicas utilizados por el artista (estofados, dorados con oro fino, troquelados...) para dar forma a esta bella talla, testigo de la ostentación del barroco valenciano. Todo ello, documentado en un exhaustivo estudio fotográfico.

Por otra parte, se ha establecido un plan de conservación y restauración adecuado a sus necesidades. Se han detectado las causas de degradación y se ha documentado gráficamente las numerosas alteraciones que, además de velar la belleza de su rica policromía y dorados, pone en serio riesgo la estabilidad del soporte lúgneo. A partir de estos estudios previos, se han determinado la metodología idónea para su restauración, y su posterior conservación.

Con este trabajo se pretende reactivar una de las pocas piezas conservadas del antiguo convento agustino, y una de las obras con mayor valor histórico-artístico de la ciudad de Alzira.

RESUM

El present treball s'ha realitzat amb la intenció de donar a conèixer la història de la següent escultura de sant Agustí, així com determinar els mètodes necessaris per a la seua conservació i restauració.

Així, s'ha realitzat un estudi inicial de la localitat i de l'església a la que perteneixia, la qual constituïa un dels conjunts conventuals més importants de la província, i amb major arrelament a la localitat. També, s'ha realitzat un estudi comparatiu de la seua iconografia amb altres imatges del sant, que ha descobert alguns aspectes iconogràfics desconeguts fins el moment, i que són el reflex de la vida d'este filòsof-teòleg de l'Església cristiana. A més d'una breu descripció dels materials i tècniques emprats per l'artista (estofats, daurats d'or fi, encunyants,...) per a donar-li forma a esta bella talla, testic de la ostentació del barroc valencià. Tot açò, documentat amb un exhaustiu estudi fotogràfic.

D'altra banda, s'ha establert un pla de conservació i restauració adequat a les

seues necessitats. S'han detectat les causes de degradació i s'han documentat gràficament les nombroses alteracions que, a més de velar la bellesa de la seua rica policromia i daurats, posa en seriós risc l'estabilitat del suport de fusta. Mitjançant estos estudis previs, s'ha determinat la metodologia idònia per a la seua restauració, i posterior conservació.

Amb este treball, es pretén reactivar una de les poques peçes conservades de l'antic convent agustí, i una de les obres amb major valor històric-artístic de la ciutat d'Alzira.

ABSTRACT

This work has been done to know all about the history of this sculpture, and to decide necessary methods for his conservation and restoration.

So that, has been achieved an initial plan about the town and the church it concerned, whom represented one of more important monastery united in this region, and main established in this town. Too, has been achieved a comparative plan about his iconoclast with other statues of this saint, which has detected some unknown iconoclastic aspects up to now, and that is the lifetime's proof of this philosopher of Christianity. Besides a short description of materials and crafts used by the artist, to create this beautiful carving, an example of valencian baroque ostentation. Whole has been documented in an exhaustive photography plan.

On the other hand, has been established a right conservation and restoration plan for his needs. Have been detected alteration causes and has been documented with graphics all alterations that, in addition to veil the beauty of his luxurious paintings and gilts, is getting in a serious danger stability of wood support. Through this preliminary plans, has been established the suitable methodology for his restoration, and his rear conservation.

Through this work, I pursue to reactive one of no much works of art that still are preserved from this old monastery, and one of the more important historic and artistic pieces of art of Alzira town.

PALABRAS CLAVE

Escultura; siglo XVII; restauración; policromía; san Agustín

PARAULES CLAU

Escultura; segle XVII; Restauració; Policromia; sant Agustí

KEY WORDS

Sculpture; XVII century; Restoration; Paintings; saint Augustine

AGRADECIMIENTOS

A la meua família i amics, pel seu recolçament constant i incondicional. A Pepe Grafià, pels seus savis consells. A Agustí Ferrer, per creure en este projecte. A Mónica Ibañez, per la seua paciència i entrega infinites. Al personal del MUMA, per la complicitat i les rises. I a tots els que d'una manera o altra, han col·laborat per fer-lo realitat.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| 2. OBJETIVOS..... | 5 |
| 3. ESTUDIO HISTÓRICO..... | 6 |
| 3.1 HISTORIA DE LA LOCALIDAD..... | 6 |
| 3.2 HISTORIA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN..... | 7 |
| 3.3 BIOGRAFÍA DE SAN AGUSTÍN..... | 9 |
| 4. ESTUDIO ARTÍSTICO..... | 11 |
| 4.1 ICONOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO..... | 11 |
| 4.2 MÉTODO DE MANUFACTURA..... | 15 |
| 4.2.1 Trabajo de talla..... | 15 |
| 4.2.2 Dorado..... | 17 |
| 4.2.3 Policromado..... | 19 |
| 5. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA..... | 20 |
| 5.1 DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA PIEZA..... | 20 |
| 5.1.1 Fotografías generales..... | 20 |
| 5.2 DIAGRAMAS..... | 24 |
| 5.2.1 Daños..... | 24 |
| 5.2.2 Medidas..... | 27 |
| 5.2.3 Características técnicas..... | 29 |
| 6. PLAN DE CONSERVACIÓN..... | 32 |
| 6.1 ESTADO DE CONSERVACIÓN..... | 32 |
| 6.2 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN..... | 34 |
| 6.2.1 Ensayos previos..... | 34 |
| 6.2.2 Pruebas de solubilidad..... | 34 |
| 6.2.3 Propuesta de tratamientos..... | 37 |
| 6.3 PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA..... | 40 |
| 7. CONCLUSIONES..... | 42 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA..... | 43 |
| 9. ÍNDICE DE IMÁGENES..... | 45 |
| 10. ANEXOS..... | 48 |

1. INTRODUCCIÓN

En este TFG se han realizado todos los estudios previos (excepto las analíticas químicas de caracterización de los materiales) necesarios para abarcar el proceso de restauración de una talla policromada y dorada.

En primer lugar, se ha realizado un estudio histórico. En este, primero se introduce al lector en la historia de la localidad de Alzira, desde su fundación por los árabes hasta la reconquista de Jaime I de Aragón, periodo en el que se construyó la iglesia. Después, se describe brevemente la historia del templo, desde su construcción hasta su derribo, así como todo lo referente a la decoración arquitectónica de este templo, en el que presidía el altar mayor. Además, se describe la biografía de Agustín de Hipona, un pensador del siglo IV ac. que tomó contacto con multitud de círculos de filósofos de la época: maniqueos, neoplatónicos, escepticistas... Hasta llegar a ser un personaje histórico, convirtiéndose en doctor de la Iglesia. Así como los elementos iconográficos que lo caracterizan en la Historia de Arte, y que están presentes en esta escultura.

En segundo lugar, el trabajo se ha centrado en la documentación de la pieza. Para ello, se ha realizado un estudio fotográfico que muestra sus rasgos principales, y el estado de conservación que presenta antes del proceso de intervención. Todo ello mediante fotografías generales, de detalle y macrofotografías con luz artificial; y diagramas de medidas y de daños.

Por último, se presenta la propuesta de intervención, para la que se realizaron pruebas de sensibilidad a los tratamientos con humedad y calor, al agua, y pruebas de solubilidad con disolventes, con el fin de determinar los tratamientos idóneos para su restauración. Y, para asegurar la perdurabilidad y estabilidad de la pieza intervenida, se han propuesto ciertas medidas de conservación preventiva.

2. OBJETIVOS

- Conocer la historicidad de la pieza, desde su aspecto simbólico hasta su relación con un conjunto histórico-artístico.
- Adquirir conocimientos de identificación de las técnicas artísticas antiguas, referentes a la realización de esta obra.
- Documentar gráficamente su estado de conservación.
- Reflexionar sobre resultados prácticos y proponer un plan de conservación y restauración para esta talla.

3. ESTUDIO HISTÓRICO

3.1 HISTORIA DE LA LOCALIDAD

Durante la Edad Antigua, se ha constatado arqueológicamente la formación de algunos pequeños asentamientos por la zona del meandro del río Júcar en las eras del hierro y bronce, y por las culturas lítica y romana. Aunque no fue hasta la llegada de los musulmanes cuando se asientan en medio de este los primeros pobladores de *Al-ʿYazīra*¹ para (según comenta Ibn Khaldún) primar su función defensiva. Varios poetas árabes alagaron el bello enclave de esta población:

«Isla fluvial de Al-Ándalus, cerca de Xàtiva. Está rodeada por el río Júcar»[...]
Al-Himyari, Kitab ar-Rawd al-Mi'tar

«Alzira no es una isla en el mar, y solamente se llama así porque la rodea el río Júcar [...]»
Ibn Saïd Al-Magribi

«Hubiéramos deseado detenernos entre el río Sukr y el lugar en que se juntan los 2 brazos del río [...]»
Abü Ishäq, Ibrähim ibn Jafäya

La ínsula fue reforzada con un poderoso circuito amurallado, constituido por torreones y 255 metros de circuito amurallado, a su vez que se alzaron dos sólidos puentes que cruzaban el río, conocidos como “de la calzada” (hacia Valencia) y “del Arrabal” (hacia Xàtiva, después conocido como puente de san Agustín), (Fig.1)

Ya en el siglo XIII, el rey *Jaume I* conquista la villa y pasa a formar parte de la corona de Aragón. Según narra en sus crónicas:

«Y los musulmanes de la Villa nos enviaron sus mensajeros diciendo que Alzira era un lugar bueno y notable y de los mejores que había en el reino de Valencia, y que si nosotros queríamos, ellos se entregarían a Nosotros, si les permitíamos quedarse en aquel lugar [...]»

En 1243, tras un pacto y negociación con el rey *Jaume I*, le es entregada la villa de Alzira, estableciéndose el primer asentamiento en el espacio de la alcazaba, conocido popularmente como el *castellet de sent Pere*, enmarcado entre las defensas del puente de la calzada y el estrangulamiento que forma en este lugar el espacio insular (Fig.2). Tan solo dos años después, una sublevación de los musulmanes provocó que fuesen expulsados del recinto amurallado, pasando a ocupar el barrio de “la Alcanicia”, el nuevo barrio de la morería².

¹Según señala el insigne arabista Emilio García Gómez, la etimología de esta localidad proviene de la abreviación árabe de *ʿYazīrat Suqar*, que significa “la isla del Júcar”.

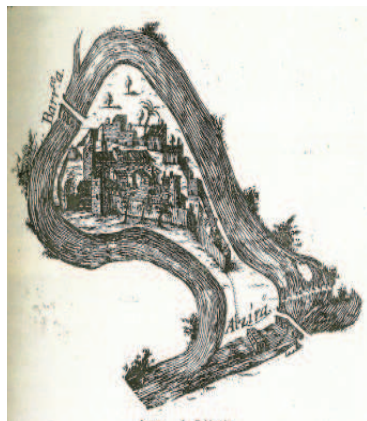


Fig.1 Grabado antiguo de Alzira, conocida como "Isla del Júcar".



Fig.2 Puente de san Gregorio, antiguo puente "de la calzada".

3.2 HISTORIA DE LA IGLESIA

En el arrabal de san Agustín, situado en un llano junto al río al sureste de la ciudad, y frente al puente de san Agustín, se encontraba el primitivo convento de los padres agustinos, el más antiguo de Alzira. Junto a este se extendía un inmenso solar que había sido siempre un lugar sagrado, ya que desde la dominación árabe (previa a la conquista del rey Jaime I), estaba destinado a cementerio de los cristianos que vivían fuera del recinto amurallado de la ciudad, en el lugar que ahora ocupan las casas de la calle *Barrio de Santa Catalina* y adyacentes. En ese cementerio esta comunidad alzó una pequeña iglesia para orar por sus difuntos, de ahí que los árabes designasen al lugar y sus contornos con el nombre de *Al-Canicia*³, que el paso del tiempo se ha encargado de corromper y transformar en *l'Alquenència*, cuyo territorio comprende hoy los campos de la actual partida de ese nombre y los solares de las casas de la *Plaza Mayor*, y las calles de *Pérez Galdós*, *Hort dels frares*, *Santa Rita*, *Salvador Santamaría* y parte de *Reyes Católicos* y adyacentes.

Tras la conquista cristiana, la mayoría de pobladores eran árabes y no profesaban la religión cristiana. Por ello se les ordenó trabajar como obreros para la construcción de una iglesia más grande y así, tomaran contacto con la fe cristiana⁴. Para encabezar las obras y la gestión del convento, el rey puso al padre fray Raimundo de Canals, prior del convento de *Santa Maria d'Aigües Vives*, quien llevó al nuevo convento monjes del convento del que era prior. Compró entonces un huerto y el cementerio que había inmediato para aumentar el ensanche de la nueva construcción. Todavía se conserva el auto recibido por el notario Jaime Corrallo, el 20 de Junio de 1278, en el que se confirma que:

«Fray Raimundo Canal, Prior del convento de Aguas Vivas, compró a Raimundo Tejedor y su mujer, un solar de tierra que en el tiempo de los

² ANDRÉS, S. *Alzira Pretérita*. p.74-77.

³ En árabe, "lugar de los cristianos".

⁴ MONTAGUD, B. *Alzira. Estudios Artísticos I*, p.114.

moros era cementerio de los cristianos, para fábrica de la iglesia [...]» [sic]

Se conoce la fecha aproximada de su construcción porque la primera escritura sobre su construcción lleva fecha de 1277, y la segunda, de 1278. Hasta entonces los padres agustinos no tomaron posesión de esta escuela-convento, de modo que se puede suponer que en esa fecha estaría hecho dicho convento. (Escritura de 11 de Marzo de 1278 existente en el mismo archivo).

Junto a la portalada se encontraba una torre cuadrangular con estrecho cuerpo, y decorada por austeros adornos de falsa cornisilla que subdividía el tronco en 4 altillos. Sobre estos, culminaba el cuerpo con los nichos campaniles, cuyas jambas estaban ornamentadas con pilastras neoclásicas. Sobre estas, una terracilla de pináculos y tejas de 4 vertientes con veleta de forja. Mientras, la fachada (Fig.3) presenta en su única nave un solo portalón adintelado, y sobre ella un nicho con el santo. Del cuerpo de la nave destacan los recios contrafuertes, de estilo cronológico similar a los de Santa Catalina y Capuchinos.⁵ En el interior el templo, de estilo toscano, estaba dividido en una nave central y dos laterales, subdivididas estas en 6 capillas sin pasillos clausurales. En el centro de la nave se encontraba el presbiterio⁷, al que se accedía por una hermosa escalera de mármol de seis o siete peldaños. Sobre este se alzaba un grandioso retablo excelentemente decorado, cuyo nicho central contenía la monumental imagen del santo titular. Adosadas a los laterales del retablo mayor se encontraban dos diminutas capillas con sus mesas y retablos, que albergaban las imágenes de la Inmaculada Concepción y de san José (Fig.4).

Subsistió así durante casi seis siglos hasta que fue promulgada la *Ley de Supresión de conventos* decretada por las Cortes del 1 de Octubre de 1820, y sancionada por Fernando VII en 25 del mismo. De la misma manera ocurrió con los conventos cercanos de *Aigües Vives* y de la *Murta*. Pero no fue hasta la promulgación de la *R.O. Del 21 de Mayo de 1821*, cuando los monjes agustinos fueron forzados a abandonar del monasterio (integrándose en la comunidad alcoyana); y el templo pasó a formar parte de la parroquia de santa Catalina⁸. Años más tarde, entre 1847 y 1848, José Ros Escoto adquirió el convento, el huerto y el corral abonando respectivamente 63.000 y 89.100 reales.

Todo el conjunto se mantuvo cerrado hasta que el 28 de Octubre de 1877 se comenzó a construir sobre los cimientos del antiguo convento un edificio para la enseñanza. Este edificio fue entregado por el consistorio a la orden de *San José de Calasanz*, para usufructo de los Padres Escolapios y para que ejercieran su ministerio sacerdotal, conocido popularmente como *Escuelas Pías*. Este hecho evitó el abandono del edificio, y con ello, que se continuara el uso de la iglesia para sus funciones religiosas.

Finalmente, el 19 de Marzo de 1936, se inició la demolición del templo. Entonces tuvo lugar al saqueo, ocultamiento, pérdida y desaparición de las

⁵ MONTAGUD, B. *Arte Alzireño. Aproximación histórica*, p.44.

⁶ *Op.Cit.* MONTAGUD, B. p.114.

⁷ *Op. Cit.* MONTAGUD, B. p. 152.

⁸ *Op. Cit.* MONTAGUD, B. p.48.

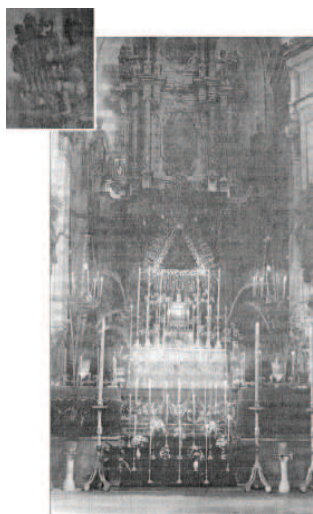


Fig.3 Fachada de la desaparecida iglesia.

Fig.4 Retablo mayor de la iglesia, durante la celebración de la Semana Santa.



valiosas pinturas y esculturas acumuladas. Sólo se conocen 5 esculturas y nuestra talla barroca.

Por ello, gracias a la buena voluntad de una familia de la localidad, nuestra talla barroca fue salvada de las llamas por una familia alzireña, tal y como muestran dos firmas en el lateral izquierdo de las vestiduras con la frase “Salvado por Armengol”. Durante el periodo de la Guerra Civil Española, nuestra imagen se mantuvo escondida por esta familia para evitar su destrucción. En 1940, ya acabada la contienda, fue entronizado en un oratorio habilitado por los Padres Escolapios, hasta que en 1954, pasa al salón de sesiones del Ayuntamiento (Fig.5)

En la actualidad, rememoran el desaparecido convento la plaza, el puente, la calle y el barrio con el mismo nombre; y la talla de san Agustín permanece expuesta en el Museo Municipal de Alzira (MUMA)⁹.

3.3 BIOGRAFÍA DE SAN AGUSTÍN

Aurelio Agustín nació en Tagaste (Argelia), actual *SukArrás*, el 13 de Noviembre del 354 dc. Sus padres, Patricio y santa Mónica, aunque especialmente su madre, ejercieron sobre él una fuerte influencia respecto al interés en las corrientes del pensamiento. Estudió en Tagaste, Cártago y Madaura, y a los 17 años se otorgó una concubina con la que al año siguiente, tuvo su primer hijo, Adeodato. La *lectura de Hortensio*, de Cicerón, despertó en él el interés por la filosofía, en concreto por la corriente maniquea puritana durante 10 años. Pero, decepcionado por los maniqueos, en el 373 marchó a Roma, abrió una escuela de elocuencia y se entregó al escepticismo académico. Tal fue su éxito que al año siguiente ganó la cátedra de Retórica de Milán. En dicha ciudad tuvo la ocasión de escuchar los sermones de san Ambrosio, quien le hizo cambiar de opinión respecto a la iglesia, la fe y la imagen de Dios. Más tarde, tomó contacto con el círculo de neoplatónicos de la capital, y leyó textos de autores como Plotino y Porfirio, que por fin determinaron su conversión intelectual. En septiembre del

⁹Para más información del templo, véase Anexo 2.



Fig.5 San Agustín, expuesto en el ayuntamiento.

386, fue nombrado y bautizado en la fe cristiana, y ordenado monje.

Su larga experiencia en el entorno de las corrientes filosóficas y su fuerte inquietud por ser útil a la Iglesia, le llevó a volver a África y comenzar a planear una reforma de la vida cristiana. Años después, en el 391, fue ordenado presbítero en Hipona (actual Bona, Etiopía), para ayudar al anciano obispo Valerio, quien lo consagró como obispo en el 396, un año antes de su muerte. Bajo su mando, la derrotada iglesia africana fue recobrando la iniciativa para derrotar a sus adversarios. Maniqueos, pelagianos, semipelagianos, donatistas y arrianos, fueron siendo desenmascarados y desarmados, acabando en una guerra y el sitio de su ciudad, que ocupó al santo los últimos años de su vida.

Según las referencias de este personaje histórico que nos han llegado hasta la actualidad, Agustín era un hombre fuerte y sano, ya que fue capaz de dirigir multitud de actividades, viajes, trabajos, además de vivir serenamente sus últimos años. A pesar de ello, padeció varias enfermedades debidas a excesos de fatiga, ascesis¹⁰ y su apostolado. Durante toda su vida luchó buscando el concepto de la <<verdad>> absoluta y única para la humanidad. A pesar de su carácter sereno y apacible, logró convertir su pequeña diócesis en un importante centro de la cristiandad africana.

Todavía se conserva en buen estado (y casi en su totalidad) su obra literaria, cuyas obras fueron enumeradas en las *Retractaciones* del mismo Agustín y en el *Indiculus* de san Podidio. Los numerosos y variopintos temas que este autor trató durante su vida se organizan en varios libros: *personales*, *primeros escritos*, *polémica con los maniqueos*, *apologéticas*, *exegéticas*, *polémica con los donatistas*, *dogmáticos*, *polémica con los pelagianos*, *los maurinos* y *Corpus Christianorum*. Su vocación consistió en recoger, transmitir y coordinar dos culturas contrapuestas: la grecorromana y la judeocristiana. Incluso existe una corriente que lo considera como padre de todos los movimientos

¹⁰ f. Reglas y prácticas encaminadas a la liberación del espíritu y el logro de la virtud. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.

del pensamiento europeo. Su éxito se debió a la inteligencia, capacidad de análisis e interpretación de las diferentes corrientes, y a la crítica y oratoria que utilizaba para la transmisión de sus ideas. Fue el primer filósofo que renunció al cosmologismo u objetivismo helénico exclusivista, para implantar un subjetivismo cristiano irreducible, proclamando la supremacía del espíritu humano frente a la naturaleza. Fue el primer cristiano que presentó la “imagen de Dios” como una idea en la que todos los hombres coinciden, como una idea común en todas las culturas que cada una interpretaba o caracterizaba de diferente manera. Fue pionero en la adaptación de una teología racional a los tres problemas radicales de la existencia: la verdad, el ser y el bien; y casi siempre el primer teólogo que confió en una filosofía crítica, frente a los dogmatismos y fideísmos ilusorios, considerando al entendimiento como revelación natural¹¹.

San Agustín unificó sus obras, su vida y sus intenciones en un sistema vivo y dialéctico, a veces implícito. Teoría y práctica fueron para él dos formas de una sola postura, aunque sus teorías no deben interpretarse como meras generalizaciones de sus experiencias. Aunque no escribió obras sistemáticas, es en el fondo más sistemático que los pensadores medievales, más sincretistas. Es antropocentrista, no teocentrista¹².

Murió el 28 de Agosto del 430 en pleno uso de facultades y de su actividad filosófica, tras finalizar su última obra, *Ciudad de Dios*. Sus restos mortales fueron trasladados por Luitprando, rey de los lombardos, a la Basílica de *sant Pietro en el ciel d'oro* de Pavía (Italia), donde descansan en la actualidad. Por sus escritos, fue elegido patrón de los teólogos y los impresores. En Florencia, incluso, es patrón de los *perzai* (recolectores de residuos)¹³.

4. ESTUDIO ARTÍSTICO

4.1 ICONOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO

De acuerdo con las costumbres cristianas ancestrales, todos los personajes de la religión cristiana presentan unos atributos o elementos propios que los caracterizan. A continuación, se expone aquellos atributos que podemos encontrar durante la Historia del Arte en imágenes de san Agustín:

1. El corazón. En casi todas las culturas y religiones el corazón es el símbolo que mejor representa lo más íntimo y profundo del ser humano: su inteligencia, sus sentimientos y su voluntad. En el cristianismo el corazón de Cristo ha sido exaltado y venerado, de forma más o menos explícita, como el símbolo o emblema más apropiado a su figura sagrada, tal y como sucede con san Agustín. Desde el inicio de los orígenes de los Canónigos regulares y de los ermitaños de san Agustín, el corazón ha sido el mejor símbolo de identificación tanto del santo

¹¹ <http://es.scribd.com/doc/187865860/San-Agustin-Pensamiento>.

¹² Para más información de su obra filosófica, véase Anexo 2.

¹³ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, p. 36-38.

como de ambas instituciones. Muestra de la importancia que se le ha otorgado al corazón de san Agustín es la “Leyenda de Sigisberto”. Según esta, debido al gran amor que demostró el santo en su vida mortal, su ángel custodio le arrancó el corazón en el momento de su muerte, para así conservarlo incorrupto. Más tarde en el siglo X, el obispo Sigisberto, gran devoto del santo, pidió a Dios que le regalase alguna reliquia del santo. Entonces se le apareció dicho ángel y le regaló un ostensorio que contenía el corazón de san Agustín, el cual comenzó a palpar en el momento en el que cantaban el *Te Deum*. Desde este momento el corazón de san Agustín será el atributo que mejor le identifique. También puede aparecer atravesado por una o tres flechas, del que se habla en el IX libro de *Confesiones*: <<...habías herido mi corazón con las flechas de tu amor [...]>>, que puede aparecer en la mano o pintado sobre el pecho. Así lo ha resaltado desde sus orígenes la familia Agustiniana, que ha colocado siempre junto al libro un corazón en su escudo.

Más tarde, ya en los siglos VXII y XVIII, bajo la influencia de la exaltación del corazón de Jesús, se generalizará y exaltarán como nunca el corazón de san Agustín, tanto en los escritos espirituales como en la iconografía¹⁴.

2. La pluma. Al ser esta el símbolo de la inteligencia y sabiduría, es el mejor modo de representar a un filósofo y teólogo. Suele aparecer cuando se representa el santo sentado o de pie en su estudio.

3. El libro. Es símbolo de su magisterio espiritual y teológico, será otro de los atributos peculiares del santo. En ocasiones aparecen varios libros, cuando se le representa dentro de su estudio o en imágenes en las que se le proclama doctor de la iglesia, tal y como ocurre en nuestra talla (Fig.6).

4. La mitra. Es un atributo que denota jerarquía y poder eclesiástico. Puede aparecer con la cabeza al descubierto con la mitra sobre una mesa o en el suelo, como signo de humildad o para simbolizar que por encima del poder está el amor a Dios y el servicio al pueblo. O bien estar colocada sobre la cabeza del santo como señal de autoridad, como se pretendía con la imagen de este santo, titular del templo (Fig.7). Lo mismo ocurre con otra imagen de san Agustín de la ciudad, en este caso, en un panel cerámico.

5. El báculo. Con el báculo sucede lo mismo que con la mitra, y puede presentar diferentes posiciones. Por un lado, el santo puede aparecer aferrado a él, lo que representa su poder episcopal; mientras que por otro lado, el báculo puede aparecer reposado en el suelo, como un objeto pesado o sostenido en ángulo, lo cual representa su actitud de servicio a los hombres. Esta fue la posición elegida tanto para la escultura como para el panel, ya que se perseguía el adoctrinamiento de los fieles y árabes de la zona, en la figura del santo.

Por otra parte, puede aparecer con el báculo y la mitra posados en el suelo,

¹⁴FERRANDO, J. *Iconografía de los santos*. p.170-176.



Fig.6 El libro se posa sobre su pierna izquierda. Además, se observan algunos orificios producidos por clavos, en el libro y en la capa pluvial.

Fig.7 La mitra, como símbolo del poder eclesiástico.

representando un momento de trance espiritual. A su vez, cada parte del báculo incluye tres símbolos. Por una parte, la zona superior curva, hace alusión a la solicitud pastoral; la zona de la mitad, indica que debe pastorear a su grey¹⁵; y la parte superior, terminada en punta o aguijón, simboliza el celo pastoral¹⁶ que corrige y estimula. En nuestro caso, el báculo aparece rematado por una doble cruz, símbolo cristiano.

6. La capa pluvial. Esta simboliza el poder y el ministerio episcopal, y suele ser bastante habitual en la mayoría de las representaciones. Puede aparecer ricamente decorada por su parte delantera, desde el cuello hasta los pies, con cenefas bordadas en oro y tejidos que representan escenas evangélicas, o santos evangelistas como son san Pedro y san Pablo (que habitualmente son representados juntos) (Fig.8), grandes oradores del cristianismo. Habitualmente, la capa suele aparecer sujeta por un broche ricamente adornado por joyas y en forma de corazón. Bajo la misma suele llevar los hábitos de fraile, habitualmente de color negro y con cinturón de cuero, que son elegidos por el patrocinador de la imagen¹⁷.

7. La vestimenta. Para la representación de santos que ostentaron un cargo dentro de la Iglesia católica, el hábito es un elemento imprescindible. Es por ello que san Agustín aparece siempre con hábito, pero podemos encontrar distintos elementos (adornos) según la época en la que se le represente. Si su representación es de joven, aparece con un turbante de moro que simboliza que todavía no está bautizado. Si se le representa como profesor de retórica, aparece con un birrete universitario. Y por último, si aparece en su época de maniqueo, aparece como un joven apuesto, rafaesco. En nuestros ejemplos, aparece con este hábito, pero con ciertas diferencias. En una de ellas, lleva una túnica dominica con mangas anchas y largas que sobrepasan las rodillas, y un hábito interior blanco con mangas ajustadas con botones (Fig.9). Mientras que en la otra, sí lleva un hábito completamente negro, aunque sin mangas largas, cuyos brazos están cubiertos por el hábito interior blanco.

8. Maqueta de una iglesia. Suele ser bastante habitual su presencia en los llamados doctores de la Iglesia, y especialmente en san Agustín. Se debe a la importante figura del santo dentro de la institución, como defensor de la unidad de la Iglesia, y el hecho de ser considerado como fuente de sabiduría, luz de Doctores, escritor de *Ciudad de Dios* y martillo de herejes. En este último caso, aparecerá pisando a uno o varios herejes.

9. Un niño o un ángel. Pueden aparecer al lado del santo un ángel que le susurra

¹⁵ (l. grege) fig. congregación de los fieles en la Iglesia cristiana. ALVAR, R. *Gran diccionario general de la lengua española*, p. 556.

¹⁶ (l. zelu< gr. zelos) m. interés ardiente por una causa o persona, especialmente por la gloria de Dios y el bien de las almas. ALVAR, R. *Gran diccionario general de la lengua española*, p. 234.

¹⁷ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, p. 36-38.

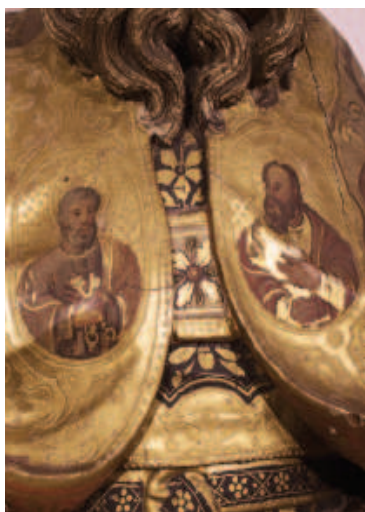


Fig.8 Los evangelistas san Pedro, con las llaves de la puerta del Paraíso; y san Pablo, de izquierda a derecha.



Fig.9 El cinturón, que ajusta el hábito azul, es común en su iconografía, que habitualmente, es de cuero.

algo a los oídos o un niño a sus pies que lo acompaña. Es una clara alusión al encuentro de san Agustín con el niño de la concha¹⁸.

10. Posición del cuerpo y gestos. Otro rasgo importante para la identificación del santo son otros aspectos aparentemente secundarios, como pueden ser la posición de las manos, la fijación de los ojos, y el ambiente del entorno donde se encuentra. Que se represente a Agustín sentado, de pie o de rodillas denota un momento determinado. Si se le representa de rodillas es que se encuentra en éxtasis. Si aparece sentado o recostado, se trata de una escena de conversión. Pocas veces aparece acostado, y en ese caso, fue realizado por el artista para representar mejor el momento de su conversión. Incluso en muchas ocasiones, aparecen cuerpos tumbados a los pies del santo, representando a los herejes que fueron abatidos por su palabra y escritos. Puede aparecer también sentado, cuando se encuentra en su estudio, bien escribiendo, o bien entrando en éxtasis. En este caso el ambiente siempre es el mismo: aparecen unos libros, una mesa un tintero, una pluma, una ventana, un halo de luz, una visión sobrenatural...

En estas imágenes aparece de pie, aunque con una gestualidad completamente diferente. Mientras en la escultura su rostro presenta una gestualidad serena, y con la boca entreabierta, como pronunciando uno de sus discursos, en la imagen cerámica muestra un semblante más serio (Fig.10).

Otro aspecto de gran importancia es la colocación de las manos. Algunos de los gestos de estas son fáciles de entender, como los de súplica, de oración, de escucha, de rechazo, de admiración o de bendición. Otros, por el contrario, son

¹⁸Según cuenta la leyenda, surgida alrededor del s. XIII, un día san Agustín se encontraba paseando por la playa, abstraído pensando en el misterio de la Santísima Trinidad, cuando se encontró a un niño haciendo un hoyo en la arena, que rellenaba con agua del mar. Entonces san Agustín le replicó que era imposible vaciar toda el agua del mar, a lo que le contestó el niño Jesús que no es menos que encerrar el misterio de la Trinidad en un razonamiento humano. <http://www.sanagustin.org/Documentos/lamemoriaensanagustin.doc>.



Fig.10 San Agustín, recitando uno de sus discursos.

más difíciles de comprender por estar en desuso, como cuando es representado apoyando su cabeza sobre la palma de su mano en señal de dolor o desolación, o cuando los personajes parecen estar jugando con los dedos para expresar una discusión acalorada, o cuando uno señala con el índice hacia arriba como gesto demostrativo de algo.

Por una parte, en el panel cerámico, aparece mirando hacia arriba, con unos gestos faciales marcados, sosteniendo fuertemente el báculo con una postura bastante erguida y tensa, como sufriendo una visión sobrenatural. Por otra, en nuestra talla presenta una gestualidad suave y relajada, sosteniendo en una mano el libro, ligeramente baja, como recitando alguno de sus textos. Mientras, sostiene sin apenas fuerza el báculo, que inclina hacia delante como símbolo del poder eclesiástico, y de su palabra, recostando el peso de su cuerpo sobre la rodilla derecha.

11. Fisonomía. Antes del siglo XVI, es representado joven e imberbe, a diferencia de nuestra escultura, en la que presenta a un hombre anciano, con espesa barba y aspecto patriarcal, de acuerdo con su figura de obispo-filósofo de la Iglesia. Su corpulencia, y la anatomía marcada de las falanges de las manos denotan la fuerza, vitalidad y masculinidad del santo, de acuerdo con los escritos antiguos.¹⁹

Todo este estudio se he realizado sobre dos imágenes del santo en esta población (Figs. 11 y 12).

4.2 MÉTODO DE MANUFACTURA

4.2.1 Trabajo de talla

Se trata de una talla de madera de pino²⁰ (Fig. 13) realizada mediante la técnica sustractiva. A partir de un tronco entero, el artista fue completando los volúmenes apoyándose con otros cuatro grandes embones al hilo, y otros embones²¹ más pequeños para el acople al retablo en el lado derecho del reverso. Todos ellos, adheridos con alguna cola²². Fue ahuecada por el reverso, ya que con ello los artistas conseguían que los costes económicos de talla, dorado

¹⁹ En esta talla se hallan algunos orificios que no corresponden con la sujeción al retablo, que se encuentran en la parte inferior izquierda y derecha, sobre el libro y sobre la zona superior de la capa pluvial. Indicio de que se hayan perdido algunos elementos iconográficos. Por ejemplo, es probable que se encontrase a los pies de san Agustín o el niño de la concha, o herejes. Por otra, es muy probable que se encontrase una maqueta de una iglesia sobre el libro y una pluma junto a la mano. Véase Anexo 3.

²⁰ <http://www.casadelatierra.com/ASR002002.pdf>.

²¹ Es un sistema de ensamblaje constituido por varios fragmentos de caras alisadas, ensamblados con diferentes sistemas y pegados con cola fuerte o cola de carpintero (...) deja un gran hueco en su interior, sobre todo en aquellas piezas de gran tamaño [sic]. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/278/269>.

²² Para conocer con exactitud el número y la colocación de los embones, sería necesario observar la pieza desde el reverso y la base del pedestal. A pesar de ello, desde el reverso se observa que no todos los embones están adheridos siguiendo el mismo sentido de las fibras, ya que encontramos tanto en sentido radial como en sentido tangencial. Información contrastada con J.V. Grafià.



Fig.11 ALZIRA. Panel cerámico de San Agustín Obispo. Calle Mayor de san Agustín, nº 25. S. XVII.

Fig.12 San Agustín de Hipona, filósofo-obispo.



Fig.13 Madera del soporte. Según un análisis organoléptico, se ha determinado que es madera de pino por su fisonomía. De la familia de las coníferas, se caracterizan por tener canales resiníferos en sentido longitudinal en el leño tardío, como transversalmente en los radios del leño. Encontramos dos tipos de leños: el leño temprano, de color amarillento y de paredes delgadas; y el leño tardío, estrecho, oscuro y de paredes gruesas. Además, sus fibras son rectas.

y policromado fuesen menores, disminuir el peso total de la figura (y con ello el peso que hubiera de resistir el retablo), y que la talla quedase firmemente adosada a este. Además, se estudió con exactitud el acoplamiento de la talla a su hornacina del retablo, dejando la madera al descubierto en la parte inferior de ambos laterales (Fig. 14) y en un extremo derecho de la capa pluvial (Fig.15). Para asegurar su firmeza, fue adosado al retablo con clavos en el lado izquierdo y en el reverso²³. Esta pieza está atribuida al taller de Vergara, y su referencia más antigua es del siglo XVII²⁴.

Según las marcas que se observan por el reverso, utilizó un formón plano para conseguir los volúmenes iniciales de los distintos elementos (Fig. 16), como la mano, el libro y la cabeza. Una vez conseguidos estos, realizó el trabajo de labra con un cincel de menor tamaño, para conseguir el volumen de detalles como los dedos y el rostro. A parte, se tallaron otros elementos que no era posible realizar en el tronco principal. Como por ejemplo el báculo, realizado de una sola pieza central de madera, a la que se adhirió con cola cuatro piezas al hilo en la parte superior para rematar el báculo; y una pequeña pieza en la parte inferior²⁵ (Fig.17). Mientras, en la mano derecha (que va unida al cuerpo central mediante una espiga de madera) (Fig.18) fueron adheridos al hilo tallados en una misma pieza de madera tres dedos de la mano (hoy desaparecidos) (Fig.19). Además del resto de elementos iconográficos, que fueron adosados al cuerpo central mediante clavos. (Fig. 20 y 21). Otra característica es la intencionada desproporción de su anatomía: el cuerpo mide 214 cm de alto, la cabeza 27'2 cm (casi 1/7 parte del cuerpo); y las manos unos 24 cm (casi 1/9 parte del cuerpo). También en el rostro: la nariz tiene una longitud de 8 cm, y los ojos de 2'5, respecto a los 22 cm de longitud total de la cara. Proporciones que rompen con

²³Véase un caso similar. DE CAMPAÑA, P. *Pedro de Campaña en el retablo de Triana. La restauración del IAPH*, p.40-41.

²⁴Información contrastada con Mónica Ibáñez, restauradora del MUMA.

²⁵Probablemente, por un error de cálculo inicial respecto a la altura de este.

²⁶<http://www.agalano.com/Cursos/MetExpl/Vitruvian%20Man.pdf>.



Fig. 14 Zona de acoplamiento al retablo del lateral izquierdo.



Fig. 15 Abertura en la parte inferior derecha de la capa pluvial.



Fig. 16 Textura de las marcas del formón por el reverso.

el canon de belleza renacentista que propuso Leonardo da Vinci con el hombre de Vitrubio, quien dictaba que la longitud de la cabeza había de ser $1/8$ parte de la longitud total del cuerpo; y la longitud de las manos, $1/10$ parte de la longitud del cuerpo²⁶.

Pero esta desproporción fue realizada intencionadamente por el artista para corregir el defecto visual que se producía en su localización original, ya que presidía el retablo mayor a varios metros de altura del espectador. Y también, para potenciar la expresividad y dramatismo de esta imagen barroca.

4.2.2 Dorado

Una vez conseguida la volumetría, comenzaron las labores de ornamentación. Tradicionalmente, se aplicaba una primera capa en dos manos de cola fuerte de retales ($1/3$ parte en agua). Sobre esta, se adhería una tela de lino viejo y delgado, cortado a tiras, impregnadas en cola, conocida como estopa (Fig.22) sobre toda la superficie, dejándola secar durante días. Con ello, conseguían reforzar las juntas de entre los embones y proporcionar un acabado liso. Sobre esta, se aplicó una gruesa capa de preparación blanca (Fig.23) que, en el caso de la escultura entelada, era común el uso del “fondo de piedra”²⁷, y que después fue lijada.

Para las superficies a dorar y estofar, se aplicó una capa de bol rojo²⁸, en varias capas finas. Sobre estas capas de preparación, se dibujaban con un carboncillo

²⁷ Es una solución fuerte de cola (100 gramos por $\frac{3}{4}$ de litro de agua) una parte en volumen de creta gris (anhidrita o yeso vivo) colada con tamiz y aplicada en caliente. En su variedad grasa (resina 5 partes, sulfato de calcio 4 partes, carbonato de calcio 5 partes, y aceite de linaza 1 parte. GONZÁLEZ-,E. *Tratado sobre el dorado y su policromía*, p.146-149.

²⁸ Probablemente se trate de Almagra, arcilla de buena calidad de Valencia, mezclada con un aglutinante como cola de conejo muy suave o clara de huevo. *Ibíd.* p.58-59.

²⁹ CENINI, C. *Tratado de la pintura. El libro del arte*, cap. CXXII.

³⁰ Es posible que por el elevado coste que supondría esta talla, se decidiera no dorarla por completo, dejando pequeñas superficies alargadas con el bol al descubierto. Defecto que no sería discernible en su emplazamiento original. Información contrastada con J. V. Grafià.



Fig.17 Pieza inferior del báculo.



Fig.18 Desde el lateral, se observa la unión-espiga de la mano.

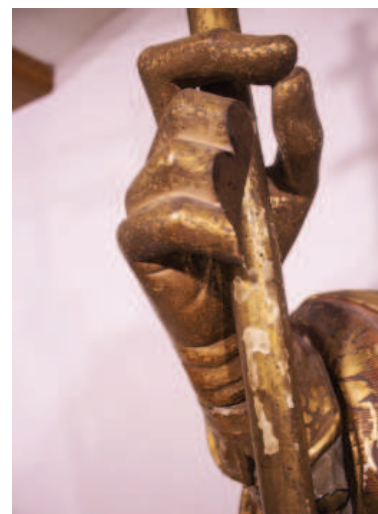


Fig.19 La superficie plana del faltante demuestra que los dedos fueron adheridos.

los motivos ornamentales, que después repasaban con tinta y un pincel de pelo de marta, que en ocasiones marcaban con un punzón²⁹.

A continuación, se humectó el bol con algún tipo de cola (templa de clara de huevo, cola suave de conejo o de pergamino) para adherir las láminas de oro fino con una polonesa, aunque no por completo³⁰. Tiempo después, sería bruñido con algún hueso para bruñir, para así conseguir fijar con más seguridad el pan de oro al soporte, y conseguir el característico efecto brillante y lustroso.

Más tarde, comenzarían las labores de ornamentación del oro con el dibujo preparatorio, con el que se transfieren al soporte los contornos de los motivos ornamentales³¹. Después, grababan los contornos incidiendo con punzones de punta fina, tal y como muestran las marcas continuas y muy finas que bordean (algo imprecisos) todas las ornamentaciones. Después, se realizó todo el trabajo de burilado y troquelado por toda la superficie exterior de la capa pluvial y del hábito. En los dorados de las cenefas de la capa pluvial encontramos, de izquierda a derecha, incisiones paralelas al borde de la capa realizadas con un buril plano. Dichas incisiones aparecen bordeadas por el extremo interior por un burilado redondeado, que también se utilizó para realizar la forma de los pétalos y las hojas que aparecen en la imagen, así como en los distintos ornamentos dorados de la túnica (hojas de acanto y flores). Encontramos también otros troquelados de estrellas en el interior de los pétalos y de círculos en el borde interior de la cenefa. Por otra parte, en las flores doradas del estofado encontramos también la marca del buril de punta fina como dibujo preparatorio de los ornamentos, y más troquelados de círculos para ornamentar el interior de sus pétalos (Fig. 24) Pero el rasgo más destacable de este burilado es que se trata de un graneado: una marca rotunda realizada con un buril de punta roma, en forma de lágrima,

³¹ Era común el uso del estarcido para la realización de los dibujos. Para ello, utilizaban patrones de los motivos ornamentales de papel cuyas líneas agujereaban, y sobre el que estarcían una capa de polvo almagre o tierra de Siena, que transfería el dibujo al soporte a ornamentar. *Op. Cit.* GONZÁLEZ-,E. p.152.



Fig.20 Junto a la mano izquierda, se observa un solo orificio, que muy probablemente sostuvo una pluma.



Fig.21 En el lateral inferior derecho se conservan algunos orificios. Según la iconografía, era común representar herejes debajo o junto a sus pies.



Fig.22 La estopa demuestra su antigüedad, ya que habitual en obras de finales del XVI y del siglo XVII.

que según la iluminación que incida, produce un efecto óptico en el que se confunde entre cóncavo y convexo. (Fig.25) . Encontramos también una cenefa semicircular que bordea el contorno interior del dorado, realizada con cincel plano y que deja el bol al descubierto³².

4.2.3 Policromado

En primer lugar, se realizó el dibujo preparatorio, muy probablemente con la misma técnica descrita en el apartado anterior. Más tarde, comenzaron los trabajos de policromado en el hábito, capa pluvial, zapatos, mitra, rostro y manos. Para ello se utilizó la técnica del estofado al temple, muy común para la imitación de brocados de vestiduras y telas en la imaginería religiosa. Para realizarlo, aplicarían sobre el dorado una capa de color muy fina (principalmente rojos, verdes, azules y blanco), cuyo grosor es apenas perceptible. Después, se rascó la policromía con un utensilio de madera de punta sesgada y roma, sobre el dibujo preparatorio, para sacar los ornamentos dorados. En la capa pluvial, en la mitra y en el hábito se utilizó la variante del escalfado, en la que la superficie dorada constituye los motivos vegetales, mientras que la policromía constituye el fondo. En esta, encontramos de nuevo otra variante, el brocado alto, en la que la policromía es rallada en líneas paralelas longitudinales, consiguiendo una superficie más cálida y brillante, con la que se entremezclan visualmente el dorado con la policromía. Mientras, los zapatos y las manos fueron escalfados mediante un tosco puntillismo³³, que en las manos, se mezcla con motivos vegetales minúsculos. Mientras, en el pedestal encontramos también un marmoleado, probablemente realizado con una primera capa de yeso y cola madre que se pulía y abrillantaba³⁴.

Y por último, encontramos carnaciones en el rostro y en las manos. Sobre la capa de preparación, se aplicaba dos primeras capas de tierra verde con

³² *Ibíd* GONZÁLEZ- ,E. p. 179-180.

³³ Realizado, probablemente, para evitar que estas desentonasen con el resto del esgrafiado.

³⁴ *Ibíd.* GONZÁLEZ, E. p.182-186.

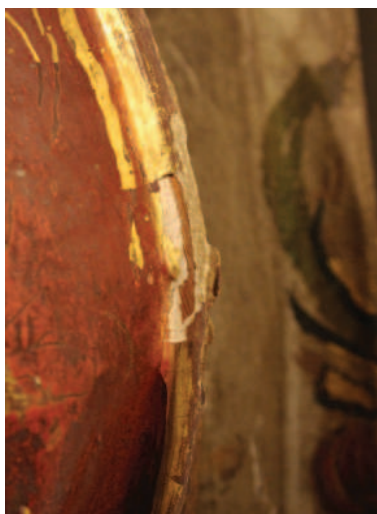


Fig.23 En este faltante se pueden observar todos los estratos: soporte lígneo, capa de preparación blanca, e incluso el bol, en las zonas no doradas.



Fig.24 Detalle del trabajo de burilado y troquelado. Además, puede observarse la falta de simetría en algunos elementos que denota la rapidez de ejecución del mismo, especialmente en la flor del estofado.



Fig.25 Graneado en los perfiles de los pétalos.

albayaalde aglutinada en yema de huevo, siendo más espesa la primera que la segunda. Una vez entonado el color de la carnación, se aclaraban las zonas más salientes como la punta de la nariz y las cejas con albayaalde; mientras que las oscuras, como los ojos y los huecos de sus cuencas, con almagra oscura³⁵.

Por último, pudo utilizarse clara de huevo como barniz protector³⁶. Pero no se conoce con exactitud³⁷.

5. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

5.1 DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA PIEZA

En este apartado, por una parte aparecen documentados tanto aspectos técnicos de la obra, como son sus medidas generales y sus características de manufactura. Por otra parte, aparece documentado el aspecto general y su estado de conservación³⁸.

5.1.1 Fotografías generales

³⁵ CENINI, C. *Tratado de la pintura. El libro del arte*, cap. CXLVIII.

³⁶ *Ibid.* CENINI, C. cap. CLIV.

³⁷ Se desconocen la técnica es la utilizada en el estofado, ni en el dorado, ni cuál es la naturaleza del barniz, por lo que se ha explicado las técnicas más habituales. Según las pruebas de solubilidad realizadas, se ha determinado que puede tratarse de un temple al huevo, y que fue barnizado en varias ocasiones, tanto con una cola como con resina natural. Para conocerlo, serían necesarios análisis de identificación de materiales.

³⁸ El mal estado de conservación de la pieza y sus grandes dimensiones han impedido realizar una documentación previa idónea. No se ha podido documentar el reverso de la obra, tan solo en algunas tomas de detalle. Además, las tomas se han realizado *in situ* con los focos de la sala (y no con focos con filtros de luz difusa, como es recomendable) y sin trípode, lo cual dificultó esta tarea. Además, no se realizaron tomas con luz UV, aunque sí se realizó un rastreo con una linterna UV por toda su superficie, descartando la presencia de repintes. Fotografías de detalle en Anexo 4.

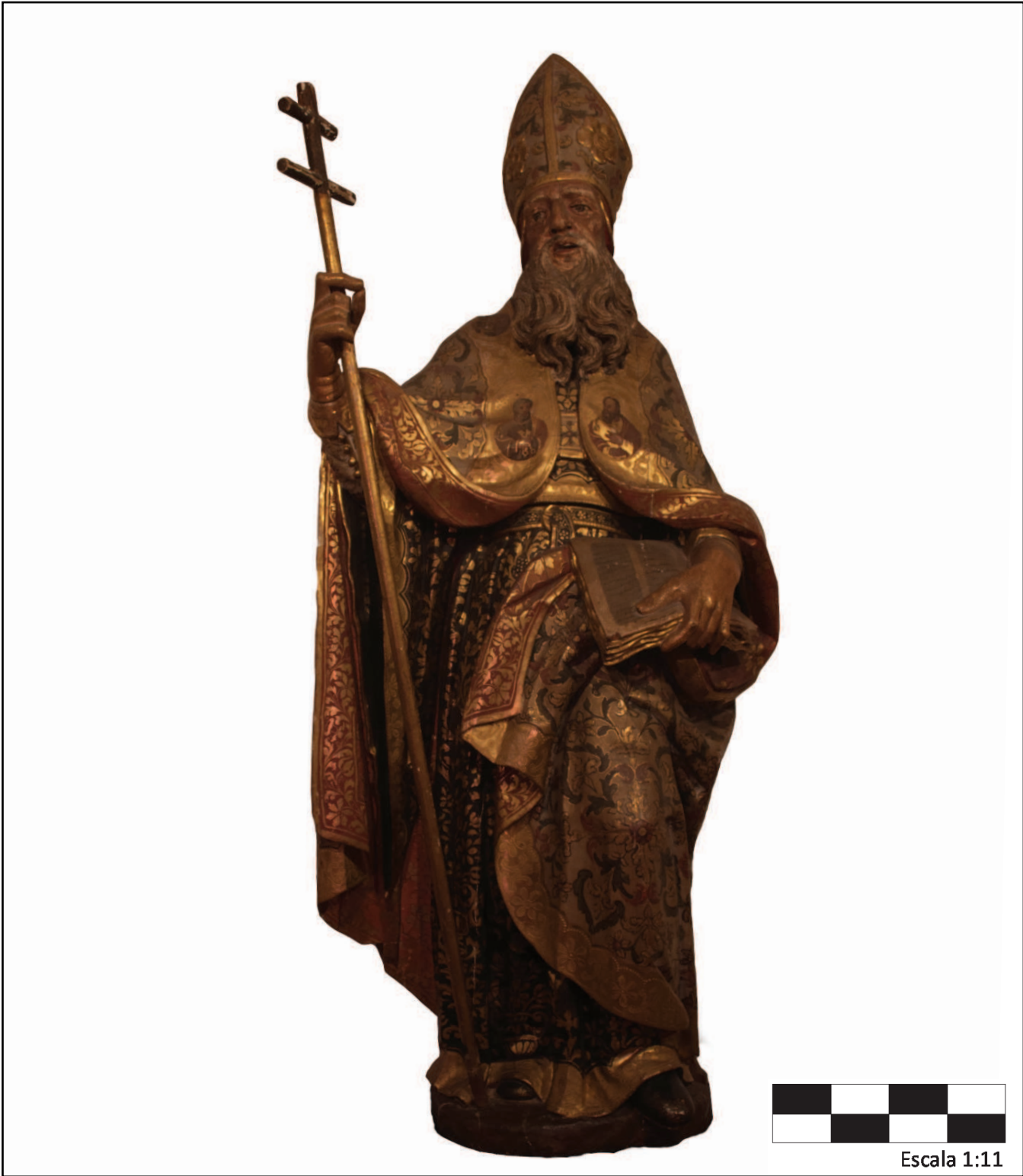


Fig.26 General frontal

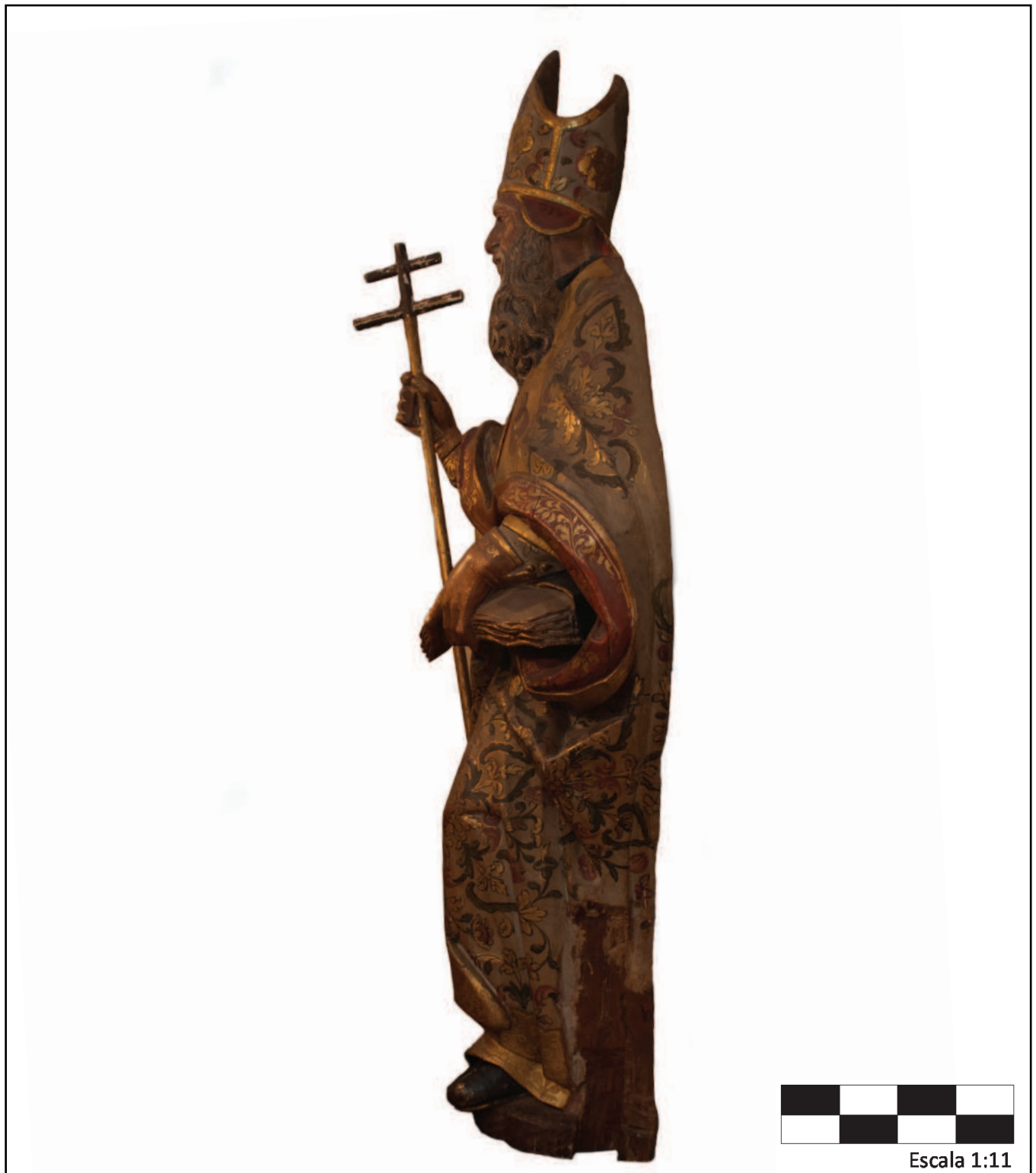


Fig.27 General lateral izquierdo



Fig.28 General lateral derecho

5.2 DIAGRAMAS

5.2.1 Daños

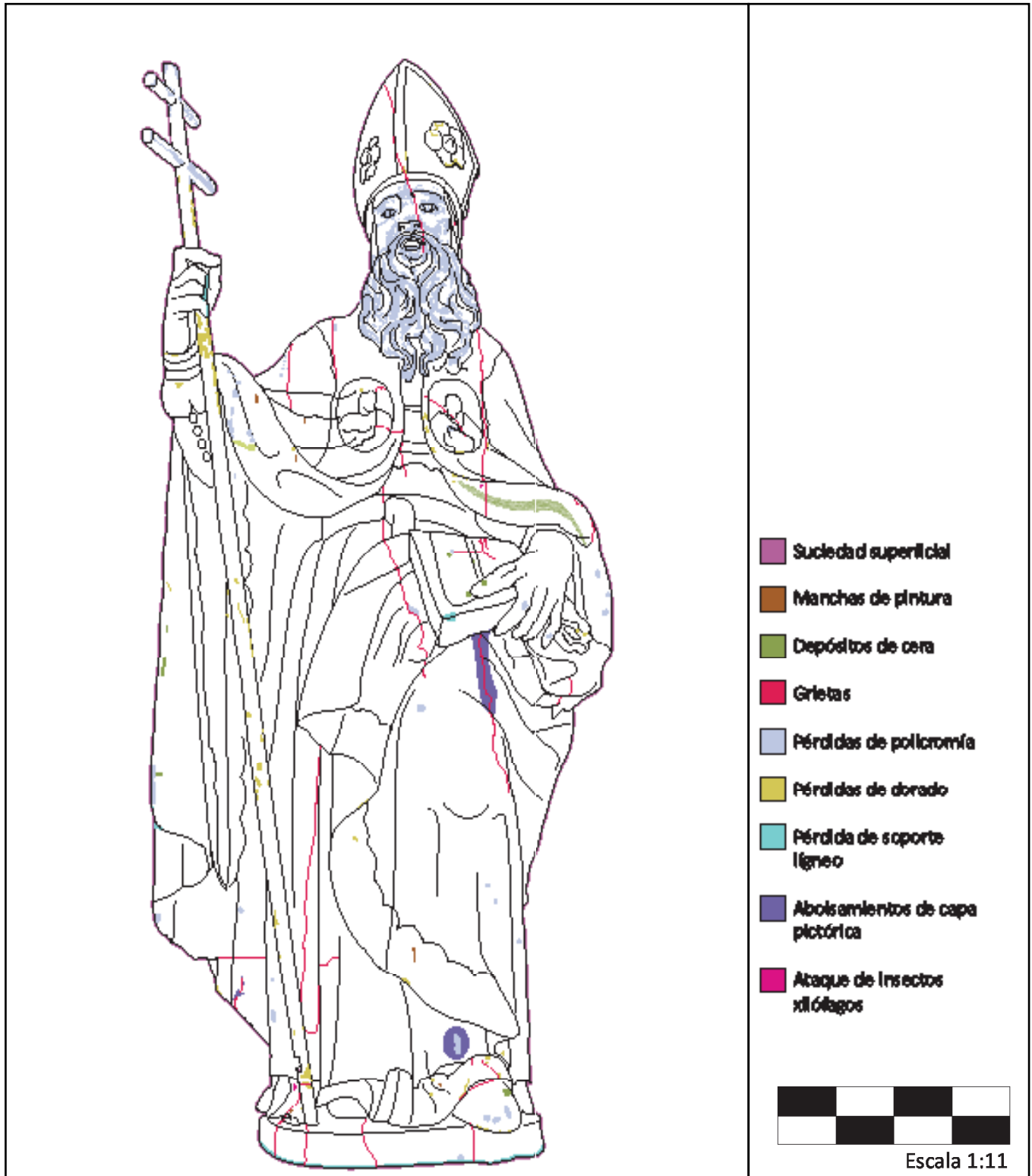


Fig.29 Daños. Vista frontal

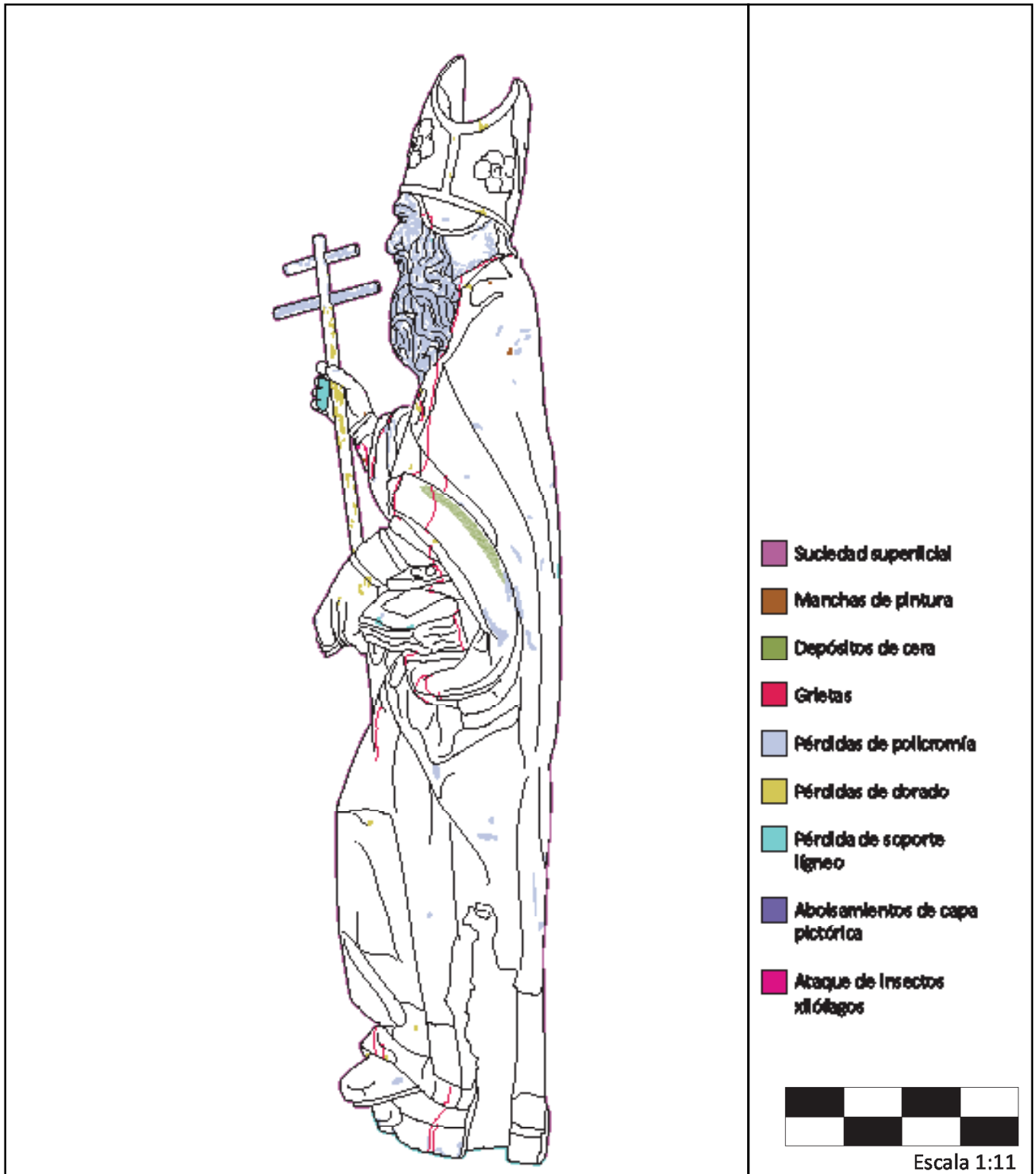


Fig.30 Daños. Vista lateral izquierdo

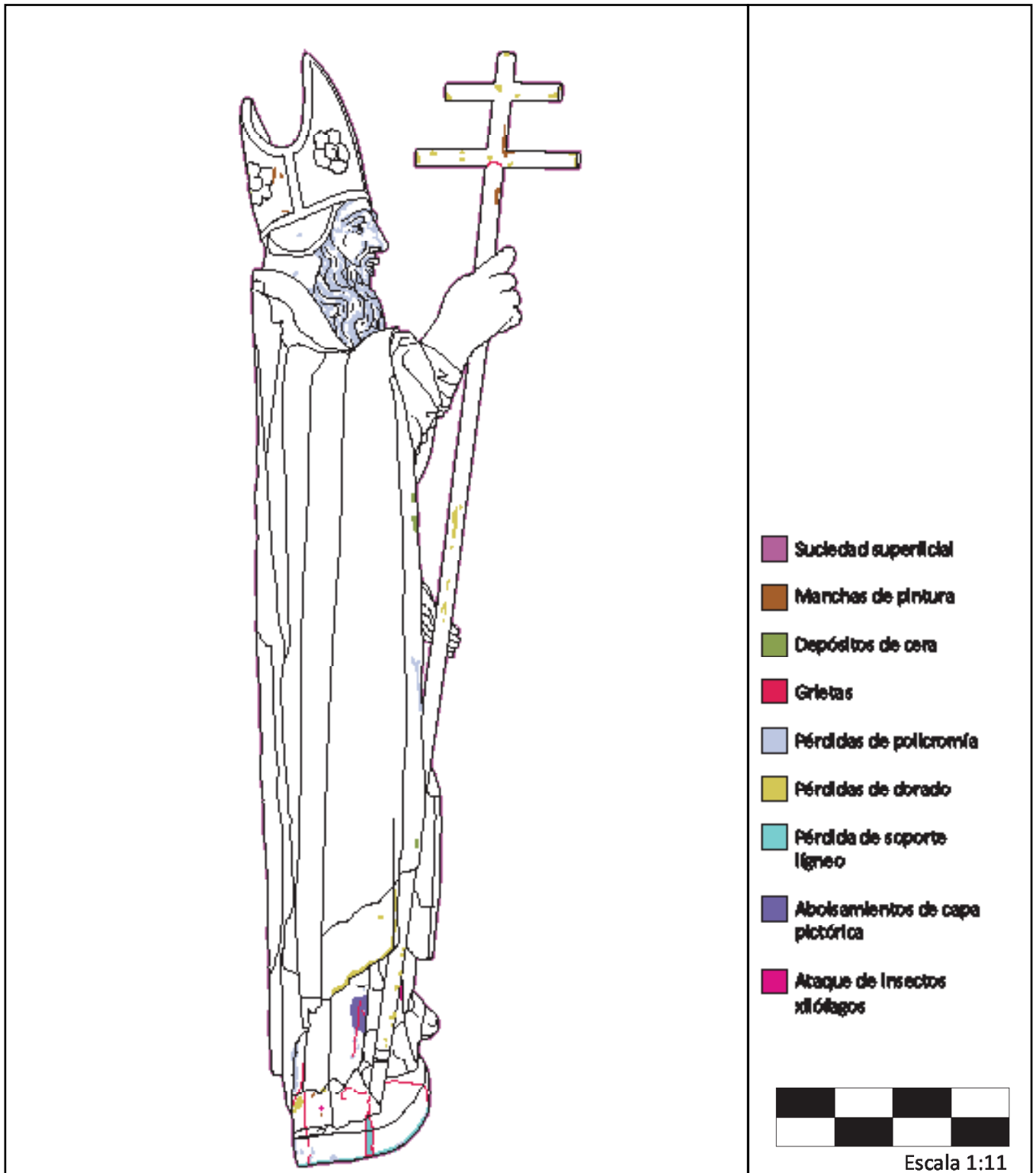


Fig.31 Daños. Vista lateral derecho

5.2.2 Medidas

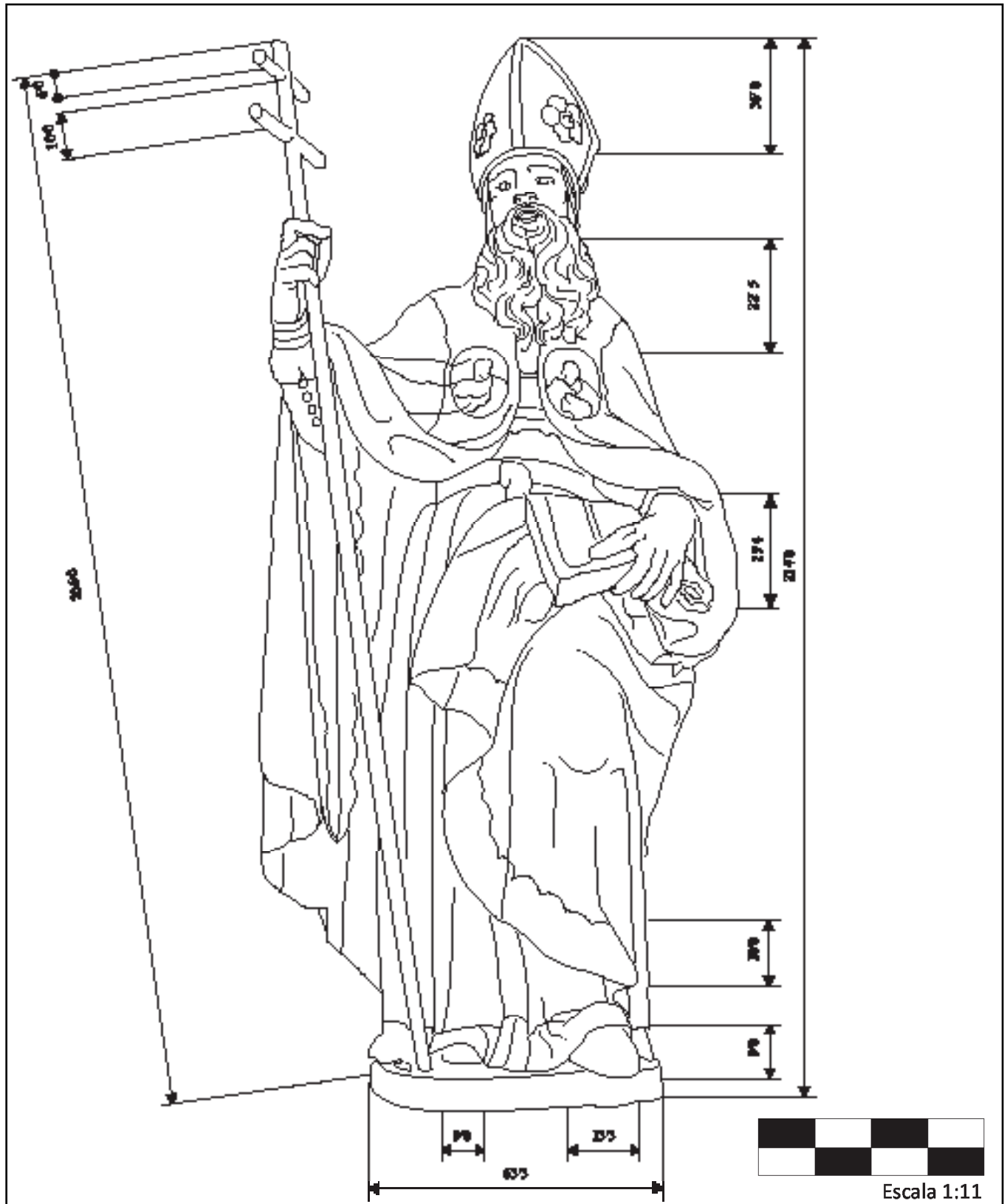


Fig.32 Medidas. Vista frontal

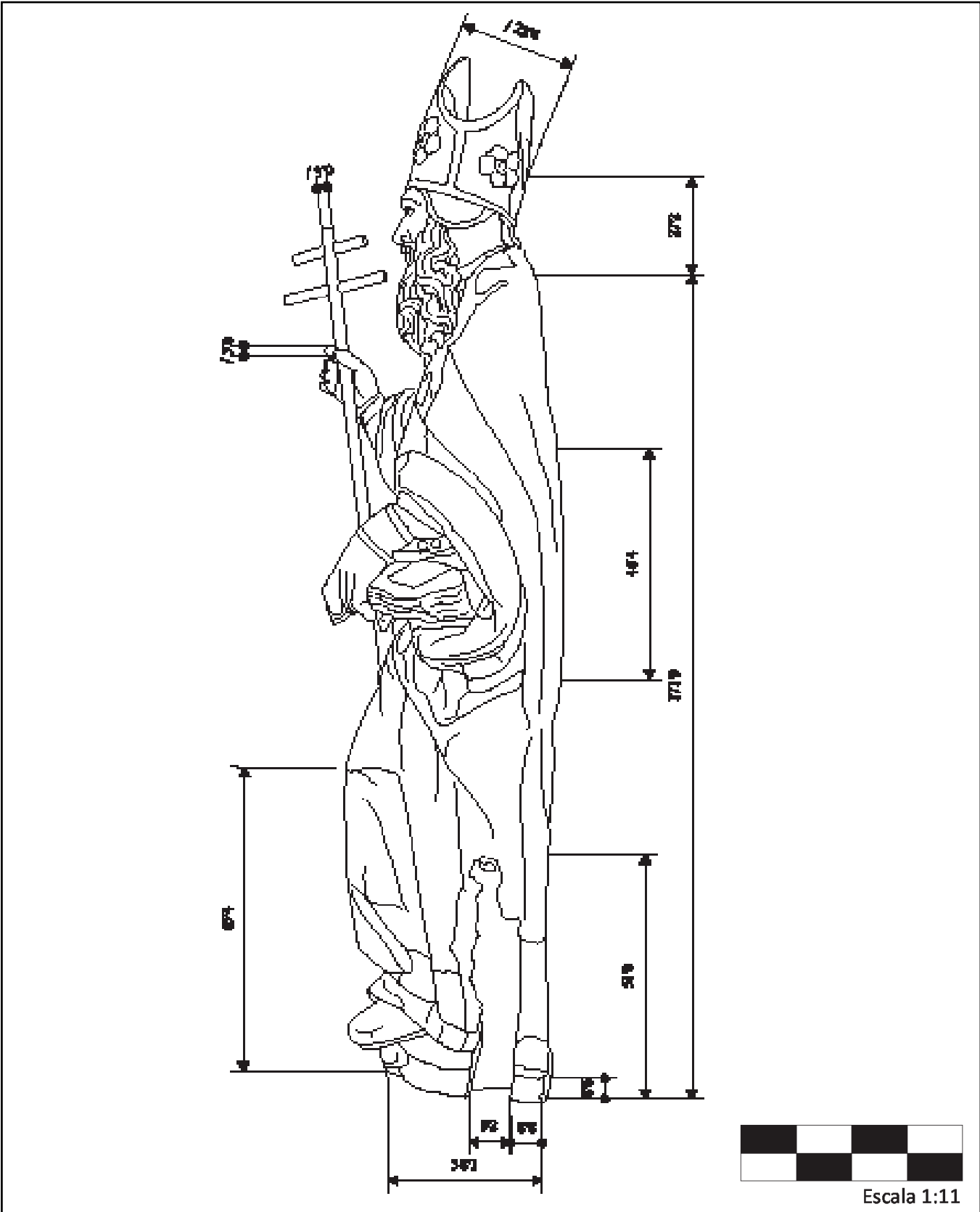


Fig.33 Medidas. Vista lateral izquierdo

5.2.3 Características técnicas

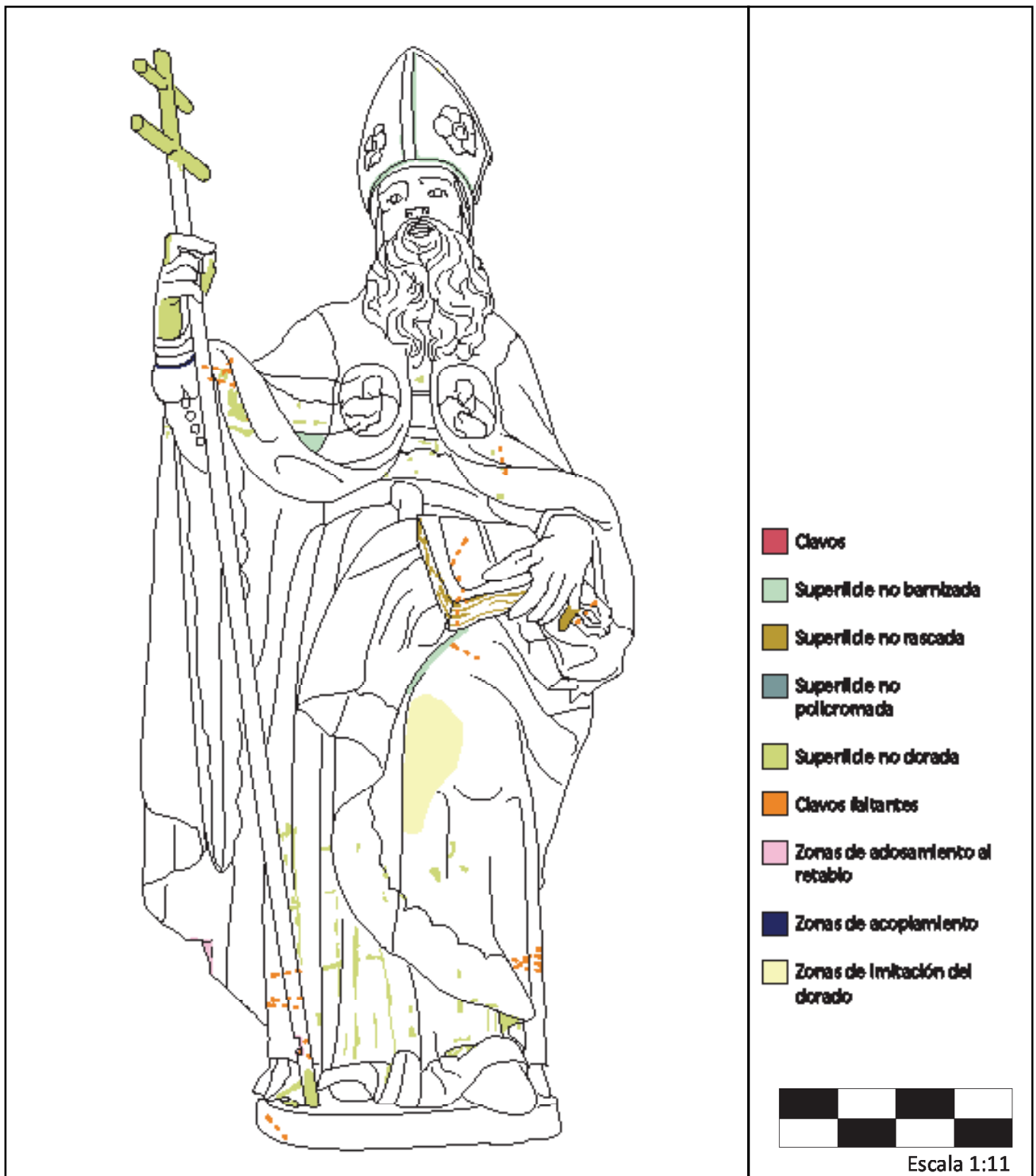


Fig.34 Características de la talla. Vista frontal

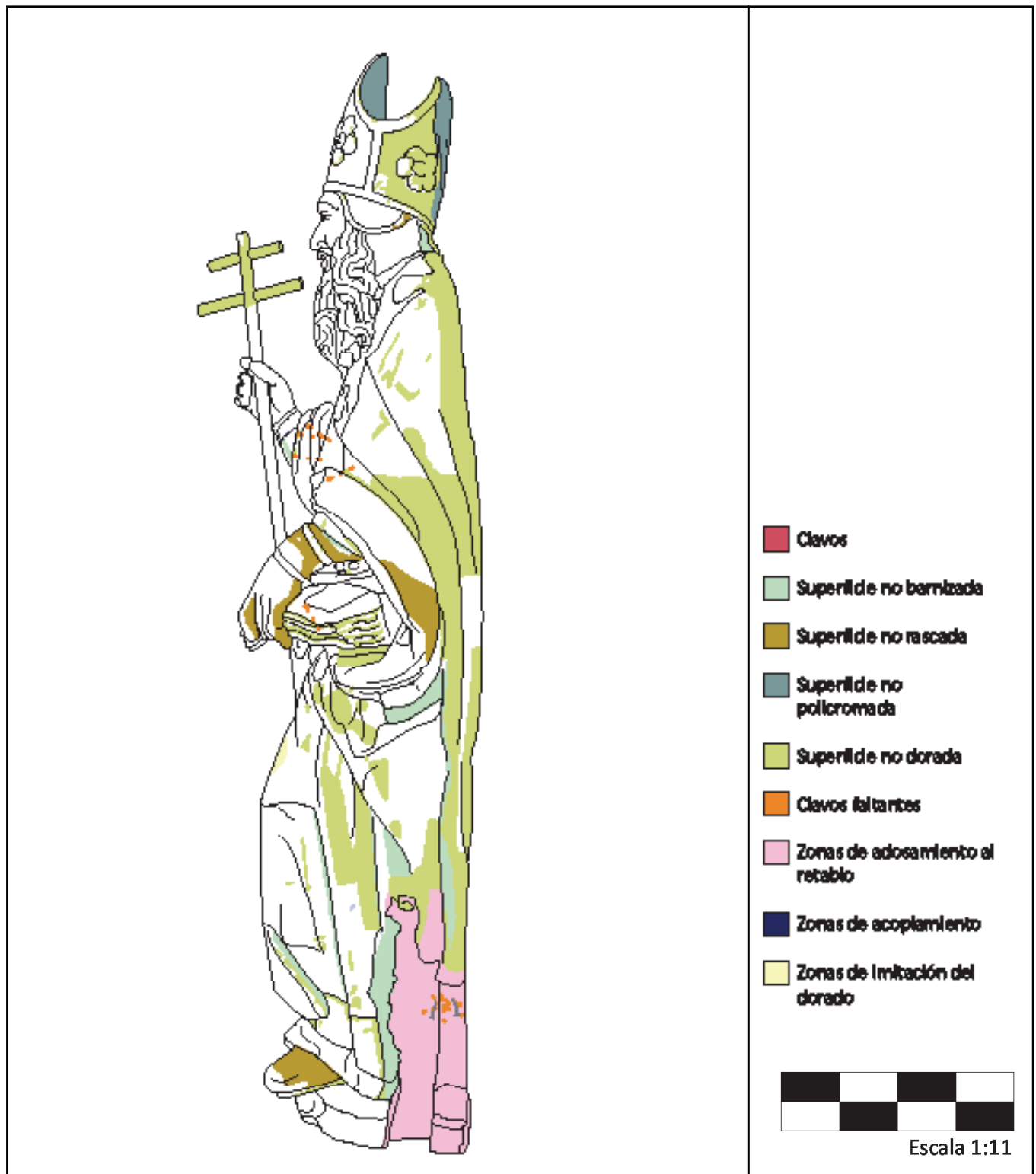


Fig.35 Características de la talla. Vista lateral izquierdo

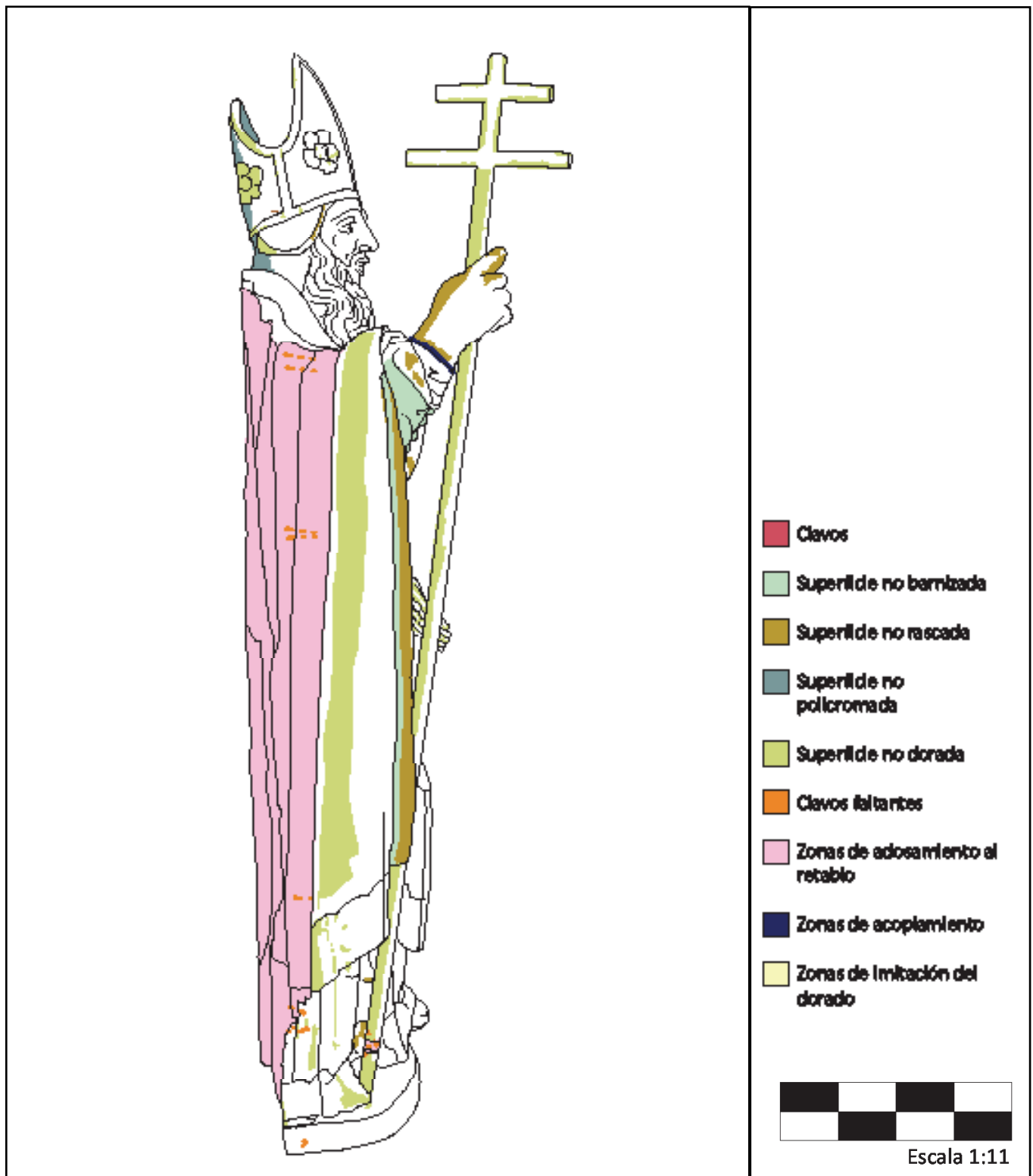


Fig.36 Características de la talla. Vista lateral derecho

6. PLAN DE CONSERVACIÓN

6.1 ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los principales problemas de conservación provienen del soporte de madera, mientras que la estopa, el dorado y la policromía muestran una alta estabilidad y están en óptimo estado de conservación. A continuación, organizaremos las alteraciones según su origen:

A. Origen intrínseco

- El principal problema de esta pieza surge de la mala colocación de los embones, ya que están cortados tanto en sentido radial como tangencial. Por otra parte, una de las principales características de este material es su elevada higroscopicidad, que genera cambios dimensionales en sus fibras; es decir, fenómenos de contracción y merma. Este fenómeno se basa en la absorción y desorción de la humedad relativa del aire, que aumenta según aumenta la temperatura (y viceversa). Así pues, las fibras de la madera de pino presentan diferentes índices de contracción-retracción en las mismas condiciones de humedad. En sentido longitudinal (dirección de las fibras) aumentan un 0'4%; en sentido radial (en dirección de los radios) un 4'0%, y en sentido tangencial (en dirección de los anillos anuales) un 7'7%. En definitiva, un 12'1% del volumen³⁹. Hecho que se agrava cuando los embones adheridos no están cortados en el mismo sentido, a pesar de que las esculturas vaciadas tienen un mejor envejecimiento que las de busto redondo. Además, es también perjudicial utilizar la madera antes de su correcto secado, como puede haber ocurrido⁴⁰.
- A causa del envejecimiento natural de la cola que se empleó para adherir los embones, esta pierde elasticidad y capacidad de adhesión. La conjunción de ambos factores ha generado fuertes tensiones internas que se traducen en la apertura de las juntas (que llega a afectar toda su profundidad), y el rasgado de la estopa, con las consiguientes descohesiones, grietas, cuarteados y pérdidas de capa pictórica. Además, ha provocado la pérdida de elementos adheridos como los dedos corazón, anular y meñique de la mano derecha.
- El envejecimiento natural de la capa de barniz (de cola orgánica y de resina), ha provocado un fuerte amarillamiento que desvirtúa las gamas cromáticas del dorado, de la policromía y de las carnaciones. Las variaciones cromáticas más acusadas las encontramos en las carnaciones, que han virado a un color marrón pardo; y de la capa pluvial, cuyo fondo ocre pardo es en realidad blanco.
- El envejecimiento natural de la madera provoca con frecuencia cambios de color. En este caso, observamos como la madera de pino ha virado a un color marrón más oscuro (característico de las maderas claras). Esto no ha

³⁹ NICOLAUS, K. *Manual de restauración de cuadros*, p.19-22.

⁴⁰ BOSCH, I. *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos*, p.188.

constituido ninguna modificación estructural de importancia. Además, no se observan microfisuras ni pérdida de resistencia mecánica, lo que prueba que se ha conservado a unos valores de humedad no excesivos⁴¹.

- La mayor cantidad de pérdidas de capa pictórica se acumulan en la policromía del rostro y de la barba, mientras que la capa de preparación se encuentra en buen estado de conservación. Esta alteración localizada, que contrasta con el buen estado de conservación del resto de la policromía, puede deberse a algún error en la aplicación o en las proporciones de esta pintura⁴².
- Los clavos del adosamiento al retablo que se conservan muestran un buen estado de conservación, y no se observa oxidación a la madera.

B. Origen extrínseco

- En este apartado destacaremos el factor humano. El problema de conservación de las grietas estructurales puede haber sido agravado en las últimas décadas por los diversos traslados que ha sufrido. Por ejemplo la localización durante siglos en el retablo, el traslado precipitado de la iglesia a una casa particular durante la contienda, de nuevo el traslado y exposición en las Escuelas Pías, y el traslado y exposición en el salón de sesiones del ayuntamiento. En todos los casos, sin las correctas medidas de embalaje, transporte y exposición. Estas pueden haber generado más tensiones en las grietas estructurales, y pérdidas de estratos pictóricos, principalmente en el pedestal y el báculo.
- La falta de mantenimiento a lo largo de los siglos se traduce en una importante capa de suciedad adherida a toda la superficie, provocada, a su vez, por las partículas grasas de la combustión de las velas, que se depositan en su superficie, adhiriendo las partículas de polvo, y acidificando la capa pictórica. Además, la acumulación de polvo sirve como vehículo transportador de insectos y esporas microbianas⁴³.
- La antigua costumbre de iluminar los pisos de los retablos con candelabros adosados a estos, ha provocado la formación de depósitos de cera de abeja en la zona superior izquierda de la capa, en el libro y en la mano izquierda. Además, el repintado de elementos del retablo cercanos ha ocasionado manchas de pintura puntuales⁴⁴.
- Las inadecuadas medidas de conservación a las que ha estado expuesta esta pieza ha provocado además la aparición de una plaga de insectos xilófagos. Aunque no está activa y tiene pocos orificios de salida, es un problema que dado el estado de conservación del soporte, puede agravar más si cabe su cohesión estructural y resistencia mecánica. Según la morfología de los orificios, se ha identificado una plaga de *Hylotrupes Bajulus*⁴⁵.

⁴¹ GRAFIÀ, J.V. *Imaginería de la semana santa marinera de Valencia. El paso de la crucifixión del Señor*, p.84.

⁴² Información contrastada con J.V. Grafià.

⁴³ VAILLANT, M. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*, p.105.

⁴⁴ Información contrastada con Mónica Ibáñez.

⁴⁵ O bicho taladro, se caracterizan por dejar un orificio de grandes dimensiones y de sección ovalada. VALENTÍN, R. *La desinsectación de la madera*, p.60.

También de *Anobium Punctatum*⁴⁶

- Los cambios de gusto han provocado la pérdida de algunos elementos iconográficos.

6.2 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

6.2.1 Ensayos previos

En primer lugar, se realizaron pruebas de resistencia al calor, a la humedad, y a los disolventes. En la prueba de resistencia al calor, se humectó ligeramente la superficie del dorado y de la policromía, y se aplicó calor con una espátula caliente sobre melinex, a 30°C (Fig.37). De esta manera, se demostró la sensibilidad de la policromía a los tratamientos de calor con humedad, ya que reblandeció la capa de policromía en exceso (Fig.38). Lo mismo ocurrió en la superficie dorada, en la que la lámina de oro perdió adherencia a la capa de bol. Así pues, se descartó cualquier tratamiento de consolidación que necesitara de humectación, calor y presión.

Después, se realizaron pruebas de sensibilidad al agua de ambas capas. En este caso, se consiguieron resultados dispares. Por un lado, el agua disuelve la capa de policromía. Lo contrario ocurre con el dorado. Por consiguiente, se descarta también el uso de tratamientos acuosos tanto para la consolidación como para la limpieza del dorado y la policromía.

Se realizó también pruebas de humectación sobre la madera aplicando una gota de agua desionizada en la superficie. Fue absorbida con rapidez (en tan solo 6 segundos), lo cual demostró su elevada porosidad. Con esta prueba, se asegura que en los posteriores tratamientos de consolidación y de prevención de ataque de insectos xilófagos, la disolución penetrará correctamente. A pesar de ello, será recomendable humectar el soporte lúneo con una solución de agua+ alcohol (1:1) para aumentar la capacidad de absorción.

6.2.2 Pruebas de solubilidad

Una vez realizadas estas pruebas, se comprobó la solubilidad de la capa pictórica a los disolventes. Los objetivos de estas catas son:

- Determinar qué disolventes disuelven la capa de suciedad y de barniz del mismo, sin dañar a la policromía y dorado, para el tratamiento de limpieza.
- Determinar qué disolventes disuelven la policromía y el dorado, que no podrán ser utilizados.
- Determinar qué disolventes no alteran policromía y dorado, útiles para el tratamiento de consolidación y barnizado.

Las catas de limpieza se realizaron en lugares poco visibles, cerca del reverso de la obra (Fig. 39 y 40).

⁴⁶ O carcoma común, forman orificios de sección circular de 1 a 2 mm. de diámetro. *Ibíd.* VALENTÍN, R. p.61.



Fig.37 Sobre un film de melinex se aplicó calor con una espátula caliente,

Fig.38 Tras las pruebas de sensibilidad al calor y a la humedad, parte de la policromía quedó adherida al film, probablemente, porque sea un temple.

Fig.39 Mapa de pruebas de solubilidad. Lateral izquierdo.

Fig.40 Mapa de pruebas de solubilidad sobre dorado. Frontal.



Los resultados de las pruebas se adjuntan en la siguiente tabla:

Tabla 1. Resultados de las pruebas de solubilidad.

| | Soportes | Soluciones | Resultados |
|----|------------|---|--|
| 1 | Madera | Agua desionizada | Elimina por completo la suciedad superficial |
| 2 | Dorado | Acetona | Disuelve el dorado |
| 3 | Dorado | Alcohol | Ni disuelve dorado, ni barniz |
| 4 | Dorado | White Spirit | Disuelve el dorado. Se puede observar mayor brillo del dorado, pero es demasiado agresivo. |
| 5 | Dorado | Agua | Ni disuelve dorado, ni barniz |
| 6 | Policromía | Acetona | Ni disuelve dorado, ni barniz |
| 7 | Policromía | Alcohol | Ni disuelve dorado, ni barniz |
| 8 | Policromía | White Spirit | Ni disuelve dorado, ni barniz |
| 9 | Policromía | Agua | Disuelve la policromía |
| 10 | Policromía | Agua +Alcohol 96º +acetona (1:2:1) | Disuelve el barniz. Útil |
| 11 | Policromía | Agua +Alcohol 96º +acetona (2:1:1) | Ni disuelve la policromía, ni barniz |
| 12 | Policromía | Agua +Alcohol 96º +acetona (3:1:1) | Ni disuelve la policromía, ni barniz |
| 13 | Policromía | Agua +Alcohol 96º +acetona (1:3:1) | Ni disuelve la policromía, ni barniz |
| 14 | Policromía | Agua +Alcohol 96º +acetona (2:2:1) | Disuelve suciedad superficial y parte del barniz, aunque tiene poca efectividad. |
| 15 | Policromía | Agua +Alcohol 96º +acetona (4:1:1) | Disuelve la policromía |
| 16 | Policromía | Agua +Alcohol 96º +acetona (1:4:1) | Ni disuelve la policromía, ni barniz |
| 17 | Policromía | Isoctano +isopropanol (1:1) | Disuelve la policromía |
| 18 | Policromía | Tolueno +isopropanol (1:1) | Ni disuelve la policromía, ni barniz |
| 19 | Policromía | Acetona +agua +2 gotas de amoniaco (80:20) (en 5 ml) | Disuelve la suciedad superficial y el barniz, aunque la eliminación de este no es uniforme, lo retira por zonas. |
| 20 | Policromía | Esencia de trementina +alcohol (1:1) | Disuelve el barniz. Útil |
| 21 | Policromía | Agua (7 ml) +amoniaco (3 gotas) | Disuelve la policromía |
| 22 | Dorado | Formiato de etilo +isopropanol +ácido fórmico (50:50:1) | Disuelve el barniz. Útil |
| 23 | Policromía | Formiato de etilo +isopropanol +ácido fórmico (50:50:1) | Ni disuelve la policromía, ni barniz |

Los anteriores resultados fueron trasladados al triángulo de solubilidad de Teas, en el que las distintas familias de materiales filmógenos se distribuyen por zonas. Así, se pudo teorizar sobre la naturaleza del barniz a retirar (Fig.41). Por una parte, en las catas de limpieza de los dorados se consiguieron unos resultados excelentes: pudo eliminarse la amarillenta capa de barniz sin alterar el oro (disolución 22). Por otra, en las catas de solubilidad de la policromía se consiguieron unos resultados dispares. En una zona, fue efectiva una solución de Esencia de trementina y etanol (1:1), que disuelve resinas. Mientras, en otra zona se logró eliminar la capa de barniz con una solución de agua +etanol +acetona (1:2:1), que elimina sustancias proteicas. Ante estos resultados, se expuso la posibilidad que hubiese recibido por manos del artista una primera capa de protección con clara de huevo o alguna cola animal. Tiempo más tarde, por el amarillamiento de la policromía posiblemente fuese aplicada una segunda capa de barniz con alguna resina, una práctica muy común⁴⁷.

6.2.3 Propuesta de tratamientos

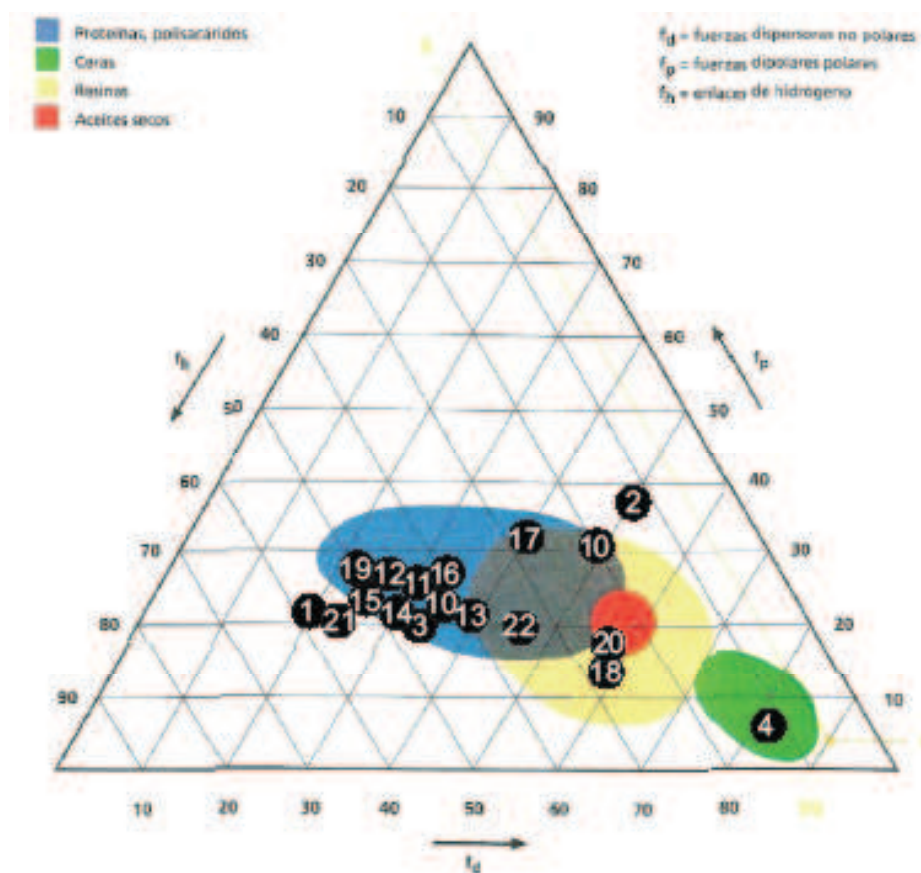
Tras los resultados de las pruebas realizadas en el punto anterior, se propone seguir por orden este tratamiento:

1. **Preconsolidación.** Es primordial, ya que la obra presenta abolsamientos de la capa pictórica (que incluye la estopa, la preparación y la policromía). Se propone una humectación previa con jeringuilla de una disolución de agua+ alcohol (1:1) para facilitar la penetración del adhesivo. Después, se propone la aplicación de una solución de Acuzol® y etanol al 4% sobre papel japonés.
2. **Desmontaje** del báculo y la mano derecha, para facilitar la intervención.
3. **Limpieza mecánica** de los depósitos de polvo, mediante aspiración suave y brochas de pelo sintético suave.
4. **Desinfección** de la plaga de insectos xilófagos. El método elegido es el de la atmósfera modificada por sus ventajas: el gas utilizado es inerte (y por tanto, no contaminante); no altera las propiedades físico-químicas de la obra; y es altamente efectivo. En primer lugar, la obra ha de envolverse por completo con un plástico de poca permeabilidad, como es el PvdC (policloruro de vinilideno). A continuación, se ha de cerrar herméticamente el plástico con una prensadora de calor, de manera que no se permita la entrada o salida de oxígeno al interior de la burbuja. Entonces han de colocarse dos válvulas que permitan la transferencia de gases⁴⁸. Por una de las válvulas, han de conectarse la entrada de gas a presión suave (de unos 0'5 bares) y un sistema de humidificación, ya que el gas produce cierto desecamiento del aire, evitando que se reseque la madera. Mientras, por el otro orificio (que ha de encontrarse en el otro extremo de la burbuja) ha de conectarse un analizador de oxígeno que determine la concentración de oxígeno del aire del interior de la burbuja y que extraerá el oxígeno del interior, hasta que se obtengan unos valores de oxígeno inferiores al 0'05% (500 ppm).

⁴⁷ Información contrastada con Mónica Ibáñez.

⁴⁸ GRAFIÀ, J.V. *Imaginería de la semana santa marinera de Valencia. El paso de la crucifixión del señor*, p. 190-191.

Fig.41 Triángulo de Solubilidad de Teas, y parámetros de solubilidad de las disoluciones empleadas. En el gráfico, se han representado según las catas de limpieza. En los disolventes con más de una cata, se representa el primero: Agua (1,5,9); Acetona (2,6); Alcohol (3,7); White Spirit (4,8); y formiato de etilo +isopropanol +ácido fórmico (22,23).



Entonces comienza a ser efectiva la anoxia, y deberá desconcentrarse el gas y cerrar herméticamente las válvulas con una silicona de baja permeabilidad (pergamum). De esta manera, se exterminará la plaga de insectos y sus huevos por anoxia. Pero, para asegurarnos de su completo exterminio, se propone que durante el tratamiento se mantenga una temperatura de 20°C, con una HR del 50%, con unos valores del 0'03% de oxígeno, y que se prolongase al menos durante 7 días⁴⁹.

5. Prevención de nuevos ataques. El tratamiento anterior es sólo curativo, aunque no previene de futuras plagas de xilófagos. Para ello se propone introducir por inyección un producto que contenga permetrina⁵⁰, en cada uno de los orificios.

⁴⁹ VALENTÍN, R. *La desinsectación de la madera. Revisión de los últimos sistemas*, p.14-15.

⁵⁰ Por ejemplo Xylazel, que previene el ataque hongos, carcomas y termitas. Compuesto por un 0'654% de diclofuanida; un 0'60% de propiconazol; y un 0'05 de cipermetrina. *Ibid.* VALENTÍN, R. p.12.

6. Sellado de las grietas estructurales y de los orificios. Este es el principal problema, ya que pelagra la integridad estructural de la pieza, y afecta a todos los estratos pictóricos. Es irreversible, pero puede ralentizarse mediante un chuleteado de las grietas con una madera más blanda que la original (madera de balsa), que se adherirá al soporte original siguiendo el mismo sentido de las fibras de los embones. Este, se adherirá al original con Araldit SV-247®+endurecedor HV-24, cubriendo su superficie con el mismo material. De esta manera, (siempre que se mantengan las condiciones ambientales adecuadas) se evitará que las grietas sigan abriéndose y transmitiendo tensiones a las capas superiores. Por otra parte, se recomienda el sellado de los orificios con Araldit SV-247®.

7. Limpieza química. Por un lado, encontramos los clavos del retablo, que deben conservarse como fuente documental del emplazamiento original de la talla. Para eliminar la suciedad superficial adherida a su superficie se recomienda una limpieza con diferentes aplicaciones de alcohol y acetona con algodón. Después, se secará con una última aplicación de acetona. Después de pasar un mínimo de 48 horas para el completo secado de los clavos, se debe aplicar una solución de taninos al 15% en alcohol etílico, aplicado en varias capas. Por último, ha de aplicarse con una muñequilla la capa de protección con cera microcristalina al 4% en White Spirit⁵¹.

En segundo lugar, encontramos polvo adherido a los laterales y al reverso (zonas sin policromar) que puede eliminarse fácilmente con un hisopo humedecido en agua desionizada.

Por último, el problema estético más grave es el fuerte amarillamiento por el barniz oxidado. Para solucionarlo, se propone eliminar la capa superficial de barniz, consiguiendo sacar a la luz los colores originales, aunque sin poner en riesgo la estabilidad de la policromía. Tras las pruebas de solubilidad (con óptimos resultados), se ha determinado la limpieza de la policromía mediante remoción con hisopo, y en dos fases. La primera, con una disolución de Esencia de trementina y etanol (1:1) para retirar la capa de barniz resinoso. La segunda, con una solución de agua +etanol +acetona (1:2:1) para eliminar la capa de barniz original de cola orgánica. Por otro lado, se propone la limpieza del dorado con una solución de formiato de etilo, isopropanol y ácido fórmico (50:50:1), neutralizando después con isopropanol⁵².

8. Barnizado completo de la talla. Con ello, protegeremos la madera, la policromía y el dorado originales, de todas las reconstrucciones posteriores. Es recomendable aplicar un barniz de retoques oleo-resinoso a pistola disuelto en White Spirit, puesto que de esta manera no se daña la policromía.

9. Reintegración volumétrica de los faltantes de soporte lúneo. Se reconstruirán los faltantes de soporte lúneo producidos accidentalmente. En el caso de los faltantes de la mano derecha, se reconstruirán con Araldit®, y se

⁵¹ ALONSO, J.M. *Metodología y técnicas de conservación de objetos arqueológicos de hierro*, p.89-90.

⁵²http://www.museothyssen.org/pdf/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas_eliminacion_EN.pdf.

completarán los volúmenes con lijas de grano grueso. Por contra, se protegerán como testigo de su función de talla adosada a un retablo todos aquellos orificios de clavos esparcidos por la talla, dejándolos sin sellar. Para ello, se recomienda de nuevo emplear Araldit SV-247®+endurecedor HV-247, a bajo nivel, y delimitando los contornos de los orificios.

10. Estucado de los faltantes de capa de imprimación y bol mediante un compuesto de cola animal y yeso con espátula, sin cubrir las capas de oro y policromía y al mismo nivel. Después, ha de lijarse con lija de grano muy fino hasta conseguir una textura lisa, e imitar a punta de bisturí o cinceles de punta fina, los relieves del burilado y troquelado⁵³.

11. Impermeabilización del estucado con un barniz de retoques oleoso disuelto en White Spirit⁵⁴, mediante aplicación con pincel.

12. Reintegración cromática de estofados y dorados con pigmento y barniz de retoques. Se propone el uso de pinceles de 3/0 y 5/0 para el método de cuatricromía de “selección efecto oro”⁵⁵ en las superficies doradas.; y puntillismo y regatino para la reintegración de la policromía⁵⁶.

13. Barnizado final. Se recomienda el uso del mismo barniz oleo-resinoso aplicado con pistola, para que proteja las reintegraciones del polvo y de las radiaciones UV.

6.3 PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

A continuación, se establecerá una serie de medidas para ralentizar la degradación de la materia, y a su vez asegurar la estabilidad del soporte lúneo. Las tensiones que este ha generado son la causa del mal estado de conservación de las capas de policromía y dorado, por lo que las siguientes pautas se centrarán en prevenir la merma y dilatación de la madera. Además, se adecúan a las actuales medidas de prevención que ya se llevan a cabo en el museo. Son:

A. Temperatura. De unos 20°C, con lo que se evita la aparición de microorganismos.

B. Humedad relativa. En torno al 50%, puesto que en valores inferiores al 40% de HR puede producir el agrietamiento de materiales rígidos como la madera⁵⁷.

C. Iluminación. Se recomienda utilizar lámparas de Wolframio, puesto que emiten seis veces menos energía UV que la luz solar, prescindiendo de los filtros UV.

D. Estancia. Es recomendable que las estancias del museo estén pintadas con pintura blanca que contenga dióxido de titanio, blanco de zinc o plomo, ya que

⁵³ GONZÁLEZ, E. *Tratado sobre el dorado y su policromía*, p.236.

⁵⁴ Es más apropiado utilizar White Spirit como medio en un barniz frente a la Esencia de trementina, ya que de este modo ralentizamos el amarillamiento del barniz. Información contrastada con J.V. Grafià.

⁵⁵ Con la superposición de líneas de color rojo, verde, amarillo y azul se consigue un efecto óptico que simula el dorado.

⁵⁶ GONZÁLEZ, E. *Tratado sobre el dorado y su policromía*, p.245.

⁵⁷ Valentín, R. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*, p. 101.

son buenos absorbentes de los rayos UV ⁵⁸.

E. Mantenimiento. Se recomienda la aspiración suave con brocha de pelo fino al menos, cada 15 días.

⁵⁸ *Ibid.* VALENTÍN, R. p.115.

7. CONCLUSIONES

- Se ha descrito detalladamente la historia de todo el entorno de la pieza, y la relación con su emplazamiento original.
- Se ha determinado los materiales y técnicas que lo constituyen.
- Se ha documentado gráficamente su estado actual de conservación.
- Se ha propuesto un plan de conservación y restauración adecuado a sus necesidades.

8. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- ALONSO, J.M. *Metodología y técnicas de conservación de objetos arqueológicos de hierro* [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada, 1995.
- ALVAR, R. *Gran diccionario general de la lengua española: Vol 1, de la A a la G*. Ed. Biblograf, 1987.
- ANDRÉS, S. *Alzira Pretérita*. Alzira: Comissió Falla Plaça Malva, 1989.
- BOSCH, I. *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos*. 1998-2001. Valencia: UPV, 2001.
- CENINI, C. *Tratado de la pintura. El libro del arte*. Barcelona: Messeguer, 1956.
- DE CAMPAÑA, P. *Pedro de Campaña en el retablo de Triana. La restauración del IAPH*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2010.
- FERRANDO, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950.
- FERRI, M. *Veus de postguerra*. Alzira: Germania, 2011.
- GRAFIÀ, J.V. *Imaginería de la semana santa marinera de Valencia. El paso de la crucifixión del señor* [Tesis doctoral]. Valencia: UPV, 2004.
- LAIRÓN, A. *El escudo y la bandera de la ciudad de Alzira*. Alzira: Comissió Falla Plaça Major d'Alzira, 1994.
- . *Alzira, Crónica del siglo XX: 1941-1955*. Alzira: Asociación Cultural Falla Pintor Teodoro Andreu, 2004.
- . *Alzira, Crónica del siglo XX: 1956-1970*. Alzira: Asociación Cultural Falla Pintor Teodoro Andreu, 2005.
- . *Alzira, Crónica del siglo XX: 1971-1980*. Alzira: Asociación Cultural Falla Pintor Teodoro Andreu, 2006.
- . *Alzira, Crónica del siglo XX: 1991-2000*. Alzira: Asociación Cultural Falla Pintor Teodoro Andreu, 2008.
- LAZCANO, R. *XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín. Separata. Iconografía agustiniana*. Roma: Institutum Historium Agustinianum, 2001.
- MONTAGUD, B. *Arte Alzireño: Aproximación histórica*. Alzira: Comissió Falla Plaça Major d'Alzira, 1978.
- . *Alzira: Estudios Artísticos I*. Alzira: Comissió Falla Plaça Major d'Alzira, 1989.
- . *La Plaça Major de Alzira y su entorno*. Alzira: Comissió Falla Plaça Major d'Alzira, 1997.
- NICOLAUS, K. *Manual de restauración de cuadros*. Berlín: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999.
- PART, B. *Noticias de la Villa de Alzira en los siglos XVII-XVIII*. Alzira: Falla Pintor Andreu, 1993.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F. Tomo II. Vol. 3*. Barcelona: Serbal, 1997.

SARTHOU, C. *Geografía general del reino de Valencia: Provincia de Valencia. Tomo II*. Barcelona: Alberto Martín, 1920

SIFRE, R. *Historia de Alzira: Vol. I*. Alzira: Comissió Falla Plaça Major d'Alzira, 1982.

VAILLANT, M; VALENTÍN, N; DOMÉNECH, M.T. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: UPV, 2003.

VALENTÍN, R. et al. *La desinsectación de la madera. Revisión de los últimos sistemas*. Valencia: UPV, 2008.

ENLACES WEB

[consulta: 2014-02-22] Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/187865860/San-Agustin-Pensamiento>>

[consulta: 2014-05-04]. MINISTERIO DE ECONOMÍA, CULTURA Y DEPORTE. Real Academia Española. Madrid: Secretaría de ESTADO de Cultura. Disponible en: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>

[consulta: 2014-02-12]. Disponible en: <<http://www.sanagustin.org/Documentos/lamemoriaensanagustin.doc>>

[consulta: 2014-03-27]. Disponible en: <<http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=gMNPzztN8ZkC&oi=fnd&pg=PA9&dq=san+agustin+iconografia&ots=Iz9vamlm5Q&sig=MbrRsrc5kP1cg9z4UXwrDpmW9gY#v=onepage&q=san%20agustin%20iconografia&f=false>>

[consulta: 2014-08-24]. Disponible en: <<http://www.agalano.com/Cursos/MetExpl/Vitruvian%20Man.pdf>>

[consulta: 2014-08-24]. Disponible en: <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/278/269>>

[consulta: 2014-08-24]. Disponible en: <<http://www.casadelatierra.com/ASR002002.pdf>>

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

FIGURAS

- Fig.1** Grabado antiguo de Alzira, conocida como Isla del Júcar". (p.7)
- Fig.2** Puente de san Gregorio, antiguo puente "de la calzada". (p.7)
- Fig.3** Fachada de la desaparecida iglesia. (p.9)
- Fig.4** Retablo mayor de la iglesia, durante la celebración de la Semana Santa. (p.9)
- Fig.5** San Agustín, expuesto en el ayuntamiento. (p.10)
- Fig.6** El libro se posa sobre su pierna izquierda. Además, se observan algunos orificios producidos por clavos, en el libro y en la capa pluvial. (p.13)
- Fig.7** La mitra, como símbolo del poder eclesiástico. (p.13)
- Fig.8** Los evangelistas san Pedro, con las llaves de la puerta del Paraíso; y san Pablo, de izquierda a derecha. (p.14)
- Fig.9** El cinturón, que ajusta el hábito azul, es común en su iconografía, que habitualmente, es de cuero. (p.14)
- Fig.10** San Agustín, recitando uno de sus discursos. (p.15)
- Fig.11** ALZIRA. Panel cerámico de San Agustín Obispo. Calle Mayor de san Agustín, nº 25. S. XVII. (p.16)
- Fig.12** San Agustín de Hipona, filósofo-obispo. (p.16)
- Fig.13** Madera del soporte. Según un análisis organoléptico, se ha determinado que es madera de pino por su fisonomía. De la familia de las coníferas, se caracterizan por tener canales resiníferos en sentido longitudinal en el leño tardío, como transversalmente en los radios del leño. Encontramos dos tipos de leños: el leño temprano, de color amarillento y de paredes delgadas; y el leño tardío, estrecho, oscuro y de paredes gruesas. Además, sus fibras son rectas. (p.16)
- Fig. 14** Zona de acoplamiento al retablo del lateral izquierdo. (p.17)
- Fig. 15** Abertura en la parte inferior derecha de la capa pluvial. (p.17)
- Fig. 16** Textura de las marcas del formón por el reverso. (p.17)
- Fig.17** Pieza inferior del báculo. (p.18)
- Fig.18** Desde el lateral, se observa la unión-espiga de la mano. (p.18)
- Fig.19** La superficie plana del faltante demuestra que los dedos fueron adheridos. (p.18)
- Fig.20** Junto a la mano izquierda, se observa un solo orificio, que muy probablemente sostuvo una pluma. (p.19)
- Fig.21** En el lateral inferior derecho se conservan algunos orificios. Según la iconografía, era común representar herejes debajo o junto a sus pies. (p.19)
- Fig.22** La estopa demuestra su antigüedad, ya que habitual en obras de finales del XVI y del siglo XVII. (p.19)
- Fig.23** En este faltante se pueden observar todos los estratos: soporte lígneo, capa de preparación blanca, e incluso el bol, en las zonas no doradas. (p.20)
- Fig.24** Detalle del trabajo de burilado y troquelado. Además, puede observarse la falta de simetría en algunos elementos que denota la rapidez de ejecución del mismo, especialmente en la flor del estofado. (p.20)
- Fig.25** Graneado en los perfiles de los pétalos. (p.20)
- Fig.26** General frontal. (p.21)
- Fig.27** General lateral izquierdo. (p.22)
- Fig.28** General lateral derecho. (p.23)
- Fig.29** Daños. Vista frontal. (p.24)
- Fig.30** Daños. Vista lateral izquierdo. (p.25)
- Fig.31** Daños. Vista lateral derecho. (p.26)
- Fig.32** Medidas. Vista frontal. (p.27)
- Fig.33** Medidas. Vista lateral izquierdo. (p.28)
- Fig.34** Características de la talla. Vista frontal (p.29)
- Fig.35** Características de la talla. Vista lateral izquierdo (p.30)
- Fig.36** Características de la talla. Vista lateral derecho (p.31)
- Fig.37** Sobre un film de melinex se aplicó calor con una espátula caliente. (p.35)
- Fig.38** Tras las pruebas de sensibilidad al calor y a la humedad, parte de la policromía quedó adherida al film, probablemente, porque sea un temple. (p.35)
- Fig.39** Mapa de pruebas de solubilidad. Lateral izquierdo (p.35)

- Fig.40** Mapa de pruebas de solubilidad sobre dorado. Frontal (p.35)
- Fig.41** Triángulo de Solubilidad de Teas, y parámetros de solubilidad de las disoluciones empleadas. En el gráfico, se han representado según las catas de limpieza. En los disolventes con más de una cata, se representa el primero: Agua (1,5,9); Acetona (2,6); Alcohol (3,7); White Spirit (4,8); y formiato de etilo +isopropanol +ácido fórmico (22,23). (p.38)
- Fig.42** Plano de la iglesia y distribución de sus capillas. (p.52)
MONTAGUD, B. La Plaça Major de Alzira y su entorno, p.116
- Fig.43** En el fondo, la iglesia de san Agustín preside la Plaça Major, centro neurálgico de la ciudad. Celebración del Año Nuevo de 1900. (p.52)
MONTAGUD, B. La Plaça Major de Alzira y su entorno, p.154
- Fig.44** Recepción de la Virgen durante las fiestas patronales. (p.52)
LAIRÓN, A. Alzira. Crónica del siglo XX. 1971-1980, p.219.
- Fig.45** Acto de entrega de galardones con la insignia de oro de la ciudad. (p.53)
LAIRÓN, A. Alzira. Crónica del siglo XX. 1991-2000, p.248.
- Fig.46** Presentación 19 de Mayo de cuadros restaurados. (p.53)
LAIRÓN, A. Alzira. Crónica del siglo XX. 1991-2000, p. 248.
- Fig.47** Pleno extraordinario, salón de actos. (p.53)
LAIRÓN, A. Alzira. Crónica del siglo XX. 1991-2000, p. 78.
- Fig.48** Sala del Apostolado del MUMA, donde se conserva san Agustín en la actualidad. (p.54)
- Fig.49** Agustín representado como joven maniqueo, representación poco utilizada. (p.56)
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 26.
- Fig.50** San Agustín, junto al mar en la parábola del “niño de la concha”. (p.56)
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 61.
- Fig.51** San Agustín predicando. Destacan la figura de Apóstoles en su capa pluvial, y una rica ornamentación de pedrería en la mitra. (p.56)
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 39.
- Fig.52** San Agustín entrega su corazón al niño Jesús, quien le clava una flecha. Importante elemento iconográfico. (p.56)
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 77.
- Fig.53** San Agustín lava los pies a Cristo. De nuevo, representado como obispo. (p.57)
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p.59.
- Fig.54** Además de los elementos que encontramos en nuestra talla, encontramos un la característica maqueta de una iglesia, sobre un libro. Elemento muy común en sus representaciones. (p.57)
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 120.
- Fig.55** Detalle del libro. A la izquierda, la capa pluvial es atravesada por una grieta estructural. En el extremo del libro, se observa un faltante del soporte de madera; y sobre este, aparecen depósitos de cera, con tono amarillento. También destaca el dorado irregular de las hojas, y el puntillismo de las manos. (p.58)
- Fig.56** Detalle del rostro y de la barba. Ambas zonas presentan la mayoría de faltantes de capa pictórica, mientras que la capa de preparación está estable. Probablemente, se deba a una mala técnica de las carnaciones. (p.58)
- Fig.57** Detalle del rostro. Destacan la grieta estructural del rostro, lo cual demuestra que no es una mascarilla, sino que se talló con embones. También, destaca la intencionada desproporción de nariz, ojos y boca. Además, se observa la fuerte oxidación de las capas de barniz. (p.59)
- Fig.58** Detalle de las firmas. “Salvado por Armengol”; son el testigo de la familia que salvó esta pieza de su quema durante la Guerra Civil, escondida en su casa particular. (p.59)
- Fig.59** Detalle de báculo. En la imagen, aparece una grieta entre la pieza añadida y el báculo, que sería añadida por un error de cálculo inicial. A la derecha, tosco puntillismo en el zapato derecho. (p.59)
- Fig.60** Macrofotografía de mano. En la mano izquierda de san Pedro puede observarse la rapidez del artista, que con trazos de líneas gruesas y más propias de un boceto, dibuja los volúmenes de ambos santos. (p.60)
- Fig.61** Macrofotografía de policromía. En la zona superior izquierda de la capa pluvial, aparece una superficie que simula un falso estofado. De nuevo, un posible error de cálculo, o incluso

de presupuesto, llevó al artista a simular un dorado, aplicando una capa de policromía amarilla. También se observa una zona no dorada, en la que queda el bol rojo al descubierto. Estos engaños y faltas de detallismo ni fueron perceptibles desde su localización original, ni lo son expuestos en el museo. (p.60)

Fig.62 Detalle del reverso. En este, puede observarse la zona de transición entre zona policromada y el soporte, el sistema de adosamiento al retablo, y los característicos nudos del pino. (p.61)

Fig.63 Detalle de san Pedro. En la imagen, san Pedro, con las llaves del de la puerta del Cielo, importante personaje en la iconografía agustiniana. Destaca el detallismo del burilado y troquelado del dorado de la cenefa de la capa. (p.61)

Fig.64 Detalle de san Pablo. Una grieta estructural atraviesa el lateral izquierdo. En la esquina inferior derecha, pueden observarse algunos faltantes puntuales, que se deben a los clavos que allí sostenían un elemento iconográfico. (p.61)

Fig.65 Detalle del perfil derecho. Sostiene en la cabeza la mitra de obispo. En la imagen, destaca la gestualidad del rostro. (p.61)

Fig.66 Detalle del pedestal. Lateral izquierdo. Los traslados que ha sufrido la pieza pueden haber agravado el problema de grietas estructurales, como esta. Destaca la oxidación del barniz, que vela el marmoleado. (p.62)

Fig.67 Detalle del hábito. Lateral izquierdo inferior. Las fuertes tensiones de los embones y la pérdida de adherencia de los aglutinantes han provocado abolsamientos importantes entre la estopa y la capas de preparación, ocasionando pérdidas. (p.62)

Fig.68 Detalle de la capa pluvial. Lateral izquierdo. En la imagen, aparecen depósitos de cera en uno de los pliegues de la capa. Acumulados durante su exposición en el retablo. (p.62)

Fig.69 Detalle del pedestal. Lateral derecho. En la imagen, aparece la grieta estructural más grave, que ha generado pérdidas de soporte y preparación. (p.62)

Fig.70 Detalle de la capa pluvial. Cenefa dorada, lateral derecho. En la imagen, aparece un orificio producido por un xilófago. (p.63)

Fig.71 Detalle del hábito. Rico estofado, con dibujo de hojas de acanto y flores. A la izquierda, pueden verse algunos faltantes de capa de preparación, producidos por clavos. (p.63)

Fig.72 Detalle del hábito. Vista frontal. Grieta estructural. (p.63)

Fig.73 Detalle del reverso. Lateral inferior derecho. Es en esta zona se conservan huecos en la madera, para el adosamiento al retablo. (p.63)

Fig.74 Macrofotografía de la capa pluvial Lateral derecho. Esparcidos de manera puntual por la pieza, estas gotas de pintura atestiguan que el retablo fue repintado. (p.64)

Fig.75 Macrofotografía de san Pablo. En la imagen, se observa cómo el rostro lo conforma trazos sueltos y rápidos, resaltado luces y sombras. (p.64)

Fig.76 Macrofotografía del san Pedro. Pueden observarse algunas pérdidas y una grieta. (p.64)

Fig.77 En la imagen, técnicas de burilado, troquelado y graneado. Según la incidencia de la luz, se entremezcla en efecto de cóncavo y convexo del burilado, que en realidad, es cóncavo. (p.64)

Fig.78 Detalle del reverso. Lateral derecho. En la imagen, se observa en el centro un tronco cortado en sección radial, en el que se conservan las marcas del formón. En los laterales, los dos embones principales, cuyas juntas se mantienen abiertas, sobre todo en la junta entre el embón izquierdo y el tronco, con una abertura de unos 15 cm. (p.65)

Fig.79 Detalle del báculo en la man derecha. (p.65)

TABLAS

Tabla 1. Resultados de las pruebas de solubilidad (p.36)

10. ANEXOS

ANEXO 1

Historia del convento y de la imagen

Fundado el convento en el s. XIII, era un retablo gótico de la escuela valenciana con pinturas sobre tabla, que reproducía en su conjunto varias imágenes. En los guardapolvos se encuentran varias figuras que representan a Santiago El Mayor y San Francisco de Asís, con sendos escudos de la Villa. Aparece San Agustín pontifical, sentado en la cátedra episcopal, con dos discípulos o familiares en pie a uno y a otro lado. En el bancal y la predela, aparecen escenas apenas deletreables, referidas a la vida del santo; una de las cuales la escena del Sacramento del Orden, ordenación sacerdotal y consagración episcopal del santo. Los restantes están dedicados a los santos Lorenzo, y juntos, Cosme y Damián. Por encima de ellos, se conservan colaterales, en el campo, semidesnudos, penitentes, a San Jerónimo y San Onofre. Mientras, el lugar central de esa tabla, y el lugar de la tabla única, o de espina, está ocupado por una representación de San Bernardo de Alzira, del siglo XVI o XVII.

Las tablas altas del guardapolvo de este típico retablo de batea, representan de izquierda a derecha (y bajando) a Santiago peregrino, y a San Miguel; San Abdón (en lo horizontal lateral), Santa Mónica, la Trinidad, (con cristo crucificado), otra santa en lo central, San Senén, y el santo Ángel Custodio de la ciudad y San Francisco de Asís.

Se desconoce realmente la autoría de este, atribuido al siglo XV o XV. [...] [sic]

LAIRÓN, A. *El escudo y la bandera de la ciudad de Alzira*, p. 30.

Cita a don Elías Tormo:

La iglesia es muy bella aunque antigua y sin crucero, mui espaciosa, con ocho capillas entre el Choro y dos retablos colaterales del Presbiterio, que con los ángeles que ocupan el arco forman unión el retablo mayor, todo mui precioso, ricamente dorado de orden Corintia y con buenas pinturas en los cuadros. También se ven los dos remates tarjones con las armas de la Villa. Es Iglesia consagrada por Dn. Fr. Jayme Pérez, obispo Christopolitano Gobernador del Arzobispo de Valencia.

Con la instalación de los escolapios en el recinto adyacente al templo en 1872, y la construcción de un grandioso inmueble, se continuó la preservación del mismo. [...] [sic]

MONTAGUD, B. *Arte alzireño. Aproximación histórica*, p.46.

En el arrabal de San Agustín, que en un extremo cimentó el convento de capuchinos denominado de la Encarnación, fundado en 1602 por el patriarca Juan de Ribera, virrey de Valencia, se mostró desde siglos anteriores otro monasterio primitivo, que Jaime I el Conquistador, fundó en 1274 [...] Este compró tierras para el templo y dependencias monásticas, emprendiendo en 1277, la obra que posteriormente se fue ensanchando con nuevas adquisiciones [...] En el templo consagrado por el obispo auxiliar de Valencia fray Jacobo Pérez, hicieron panteones familiares del cardenal Vera, en el presbiterio; los López del Pomar, en la capilla de San Miguel y la Magdalena; los García de la Tonda, en la de San Pedro y san Pablo; los Garín, en la de santa Úrsula; los Roca en la de san Bernardo; y los Ladrón de Guevara, luego. Se fundaron antiguas cofradías, entre ellas la de san Agustín, por Jaime II en 1307, mediante privilegio que suscribió en Xàtiva en 18 de Febrero, según diploma que se conservó en el monasterio. Descollaba la capilla de Nuestra Señora de Gracia, labrada en 1335. Clemente VI y Benedicto XIII privilegiaron este templo agustino; en su convento se celebraron capítulos generales de la orden. La misma orden agustiniana fundó en Alzira el convento de monjas de santa Lucía. [...] [sic]

Cita a don Elías Tormo:

En la capilla 1ª, imagen de santo Tomás de Villanueva, del s. XVIII, de bella policromía. (...) En la sacristía, bellísima tabla -1410- de san Jorge y santa Magdalena. En el presbiterio ángeles llevando escudos de bella escultura barroca; retablo Mayor de Francisco Vergara el Viejo, en la última capilla derecha, curioso paso del Descendimiento, del siglo XVIII; en la Capilla 5ª derecha de la Comunión, hermosas tablas de un discípulo de Hernández Yáñez de Almedina -1520- en retablo moderno. [...] [sic]

Cita a don Rafael de Alzira:

Recordamos la iglesia de san Agustín, compuesta de una sola nave sin pasillos clausurales. Ofrecía seis capillas a cada lado [...] un solar de tierra que en el tiempo de los moros era cementerio de los cristianos, para fábrica de la iglesia que se había de llamar de san Agustín, como formando parte del convento del mismo nombre fundado en 1277 por monjes agustinos procedentes del citado convento de Aguas Vivas [sic][...].

SARTHOU, C. *Geografía general del reino de Valencia. Provincia de Valencia*, p. 130-137.

Se advertía que sobre las capillas laterales, a ambos lados y a la altura normal de un poco más de un primer piso, se encontraba el coro eclesial. Sus asientos eran 50, tenía semblanza de butacón plano y su materia era madera labrada. En dos hileras, una detrás de la otra, (la de atrás se hallaba a mayor

altura), estaban adosadas a ambas paredes laterales del templo y también a la pared de atrás, dando frente al altar mayor.

(...) por cierto, a la parte derecha de este coro, unido a la pared y sobresaliendo de ella en una base de alrededor dos metros de anchura y en una longitud de poco más de 5 metros, se conservaba en pleno funcionamiento desde tiempos de los Padres Agustinos, un órgano tan potente y con tantas voces, que era la admiración de propios y extraños (...) Capillas. Al lado izquierdo, las primera y segunda, no recordamos a qué santos estaban dedicadas; la tercera, la presidía una hermosa talla del Santísimo Cristo en su agonía; la cuarta mostraba sobre su mesa-altar y pendiente de un vistoso retablo, un artístico cuadro de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, con todos sus atributos, que la Cofradía del mismo nombre integrada por señoras sostenía económicamente y todos los años le celebraba fiestas; en la quinta, era la capilla de la Purísima Concepción, representada por una artística imagen de la Inmaculada Virgen María, depositada en la hornacina central del retablo de escayola que sobre la mesa se alzaba; la sexta, no era Capilla; era una puerta seguida de un patio por el que, desde la nave de la iglesia se salía de esta, accediendo al patio columnario del Colegio (...) Al lado derecho de nuestra iglesia, las seis capillas que se contenían eran: la primera llamose de las fosas, porque en ella se encontraban los enterramientos de los fallecidos monjes del antiguo convento y de algunos señores ajenos al mismo, que con su influencia en vida, habían protegido al dicho convento; al fondo de esta Capilla sobre la mesa-altar, se alzaban seis departamentos o nichos con otras tantas imágenes de Santos, seguramente a los que tuvieron devoción mientras vivieron, alguno o algunos de los difuntos allí enterrados; la segunda Capilla, estaba dedicada a la Virgen del Consuelo y de la Correa, patrocinada por la Cofradía de señoras del mismo nombre, que allí se hallaba domiciliada. Al fondo de esta capilla y detrás del retablo, separada por un tabique de fábrica de atobón, estaba la Sacristía de la capilla de la comunión o del Sagrario. La tercera, era la capilla nombrada de la comunión, donde permanentemente se conservaban las Sagradas Formas de Jesús Sacramentado en una arqueta dorada y muy artística y voluminosa. Esta capilla a su derecha entrando y junto al reclinatorio de colectivo del Comulgatorio, se hallaba la puerta de entrada a su sacristía, que hemos mencionado precedentemente. La cuarta capilla, los padres escolapios, la tenían dedicada a san José de Calasanz, su Santo Patrono y fundador de la Orden, al que todos los años le celebraban fiestas con la asistencia de los alumnos del Colegio. A su fondo y, a los extremos de la pared sobre la que se apoyaba el retablo que albergaba la imagen del Santo (...) La quinta capilla, estaba ocupada por un vistoso paso de mucho valor artístico y económico esculpido en el siglo XVIII, propiedad de la Cofradía del Descendimiento de la Cruz, cuyo paso representaba a Jesucristo en su Descendimiento (...) en aquellos años se hallaba domiciliada en dicha Iglesia de San Agustín (...) y la sexta capilla, no se utilizaba como tal Capilla, aunque a su uso podía estar destinada. Servía como modo de guardaornamentos de

la Iglesia [sic] [...]

SIFRE, R. *Historia de Alzira*, p. 214-217.

Sobre la puerta de entrada, se encontraba un majestuoso coro de madera labrada que ocupaba unos 150 metros cuadrados, compuesto por 50 asientos, en forma de butaca. Estos se hallaban adosados en dos filas a las paredes laterales del edificio y de su fachada, formando dos ángulos rectos, estancia cerrada en el lado frontal por una barandilla metálica. A la derecha del coro, se mantenía en funcionamiento desde el tiempo de los pp. Agustinos un órgano potente de muchas voces, que tenía fama en la comarca.

De entre las capillas laterales, destacaban la 4ª capilla de la derecha, a la que se trasladó el retablo mayor primitivo, de estilo similar al de Nicolás Falcó y en cuyos laterales había dos puertas por las que se accedía a un vestíbulo, recayente a la calle del Fosar de sant Agustí; y en la 6ª capilla a la derecha se guardaba un curioso paso del Descendimiento del siglo XVIII.

En la sexta capilla de la izquierda, se accedía por una puerta al patio columnario del colegio, que a su derecha encontraba otra puerta por la que se accedía a la sacristía, recayente al lado izquierdo del retablo mayor. Se describe como una estancia iluminada por dos grandes ventanales y que albergaba obras de un valor histórico-artístico incalculable. Entre ellas dos cuadros: uno representaba el martirio de sant Bernat; y en el otro, una perspectiva de la muntanyeta de sant Salvador y del también ahora desaparecido convento de san Francisco. Además de un hermoso retablo del siglo XV mandado labrar por un noble alzireño, Domingo Pérez de Pomar. [sic]. [...]

C. SARTHOU, *Geografía general de reino de Valencia*, p.128.

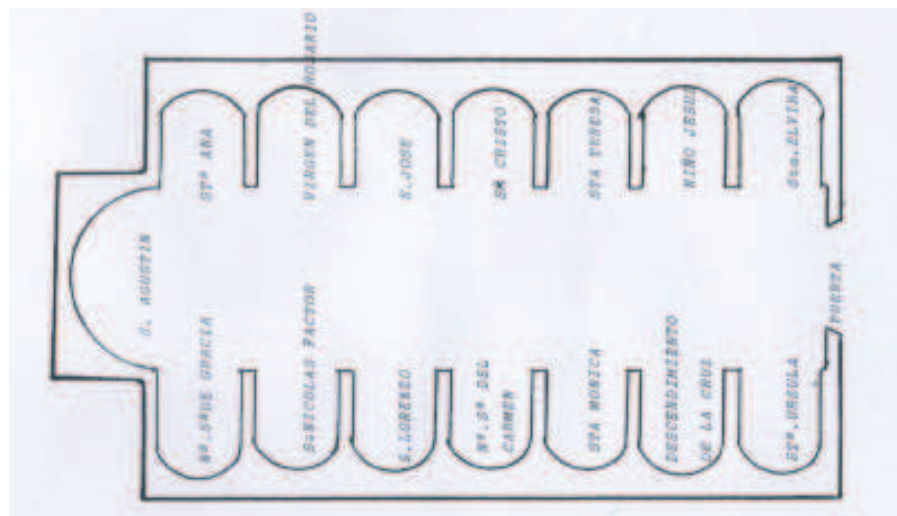


Fig.42 Plano de la iglesia y distribución de sus capillas.
MONTAGUD, B. *La Plaça Major de Alzira y su entorno*, p.116



Fig.43 En el fondo, la iglesia de san Agustín preside la *Plaça Major*, centro neurálgico de la ciudad. Celebración del Año Nuevo de 1900.
MONTAGUD, B. *La Plaça Major de Alzira y su entorno*, p.154



Fig.44 Recepción de la Virgen durante las fiestas patronales.
LAIRÓN, A. *Alzira. Crónica del siglo XX. 1971-1980*, p.219.

Fig.45 Acto de entrega de galardones con la insignia de oro de la ciudad.
LAIRÓN, A. *Alzira. Crónica del siglo XX. 1991-2000*, p.248.



Fig.46 Presentación 19 de Mayo de cuadros restaurados.
LAIRÓN, A. *Alzira. Crónica del siglo XX. 1991-2000*, p. 248.



Fig.47 Pleno extraordinario, salón de actos.
LAIRÓN, A. *Alzira. Crónica del siglo XX. 1991-2000*, p. 78.





Fig.48 Sala del Apostolado del MUMA, donde se conserva san Agustín en la actualidad.

ANEXO 2

Obra filosófica de san Agustín

Su obra podría definirse como antropología teológica y, en ese sentido, podría hablarse de humanismo cristiano. La condición humana es su punto de partida, incluso para demostrar la existencia de Dios. El sistema entero evoluciona a medida que lo hace el concepto de ser humano. En las dos dimensiones elementales del hombre, la “memoria sui” y la “memoria Dei”, que presentan al hombre como equilibrio inestable entre lo individual y lo social, descansa toda la teología agustiniana. Por la primera, el hombre es despegado de la Naturaleza y constituido en espíritu libre; por la segunda, es portador de la “imagen” divina, oculta en toda alma humana. El hombre fue para san Agustín “tierra de sudor y de fatiga”, y causa de indecibles asombros.

La posteridad ha venerado siempre a este genio, englobando autoridades de diferentes ámbitos. La teología occidental lo reconoce como su fundador, en contraste con la teología oriental. Incluso algunos científicos lo consideran el “Padre de la evolución”, por haber ideado un “Universo” en estado dinámico, es decir, en progresivo y perpetuo cambio, curiosamente en contraposición a ciertos dogmas de la Iglesia cristiana. Los historiadores lo presentan como reanimador de una humanidad agotada. Los psicólogos ven en él al maestro de la introspección y de la fenomenología sistemática. Los sociólogos lo definen como descubridor del “Eón-sociedad”, y como organizador de una grandiosa teología de la Historia. Los moralistas le atribuyen el título de “legislador supremo de Occidente”. Los escritores destacan al genio de estilo cálido, preciosista y rotundo, y de frase buida, pendular y contrastada. Los místicos le definen como el revelador de la centellica mística. Por todo ello, puede ser considerado el inspirador de todas las tendencias polémicas. Su autoridad es tan fuerte, que llega a constituir un peligro. Ejerció una gran influencia en el campo de la Antropología teológica, y después, en los terrenos del dogma, la Iglesia y la Biblia. Hoy en día, lejos de disminuir este prestigio, se va constituyendo una <<agustinología>> como ciencia.

Información extraída de:

http://ec.aciprensa.com/wiki/Vida_de_San_Agust%C3%ADn_de_Hipona#.UwxitPkrdsI

<http://www.sanagustin.org/Documentos/lamemoriaensanagustin.doc>

<< (...) Su obra podría definirse como antropología teológica y, en ese sentido, podría hablarse de humanismo cristiano. La condición humana es su punto de partida, incluso para demostrar la existencia de Dios. El sistema entero evoluciona a medida que lo hace el concepto de ser humano. En las dos dimensiones elementales del hombre, la memoria sui y la memoria Dei, que presentan al hombre como equilibrio inestable entre lo individual y lo social, descansa toda la teología agustiniana. Por la primera, el hombre es despegado de la Naturaleza y constituido en espíritu libre; por la segunda, es portador de la "imagen" divina, oculta en toda alma humana. El hombre fue para san Agustín "tierra de sudor y de fatiga", y causa de indecibles asombros.

Fig.49 Agustín representado como joven maniqueo, representación poco utilizada.
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 26.



Fig.50 San Agustín, junto al mar en la parábola del "niño de la concha".
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 61.

Fig.51 San Agustín predicando. Destacan la figura de Apóstoles en su capa pluvial, y una rica ornamentación de pedrería en la mitra.
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 39.



Fig.52 San Agustín entrega su corazón al niño Jesús, quien le clava una flecha. Importante elemento iconográfico.
LAZCANO, R. XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín, p. 77.



Fig.53 San Agustín lava los pies a Cristo. De nuevo, representado como obispo.

LAZCANO, R. *XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín*, p.59.

Fig.54 Además de los elementos que encontramos en nuestra talla, encontramos un la característica maqueta de una iglesia, sobre un libro. Elemento muy común en sus representaciones.

LAZCANO, R. *XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de san Agustín*, p. 120.



ANEXO 4

Documentación fotográfica. Fotografías de detalle y macrofotografía.

Fig.55 Detalle del libro. A la izquierda, la capa pluvial es atravesada por una grieta estructural. En el extremo del libro, se observa un faltante del soporte de madera; y sobre este, aparecen depósitos de cera, con tono amarillento. También destaca el dorado irregular de las hojas, y el puntillismo de las manos.



Fig.56 Detalle del rostro y de la barba. Ambas zonas presentan la mayoría de faltantes de capa pictórica, mientras que la capa de preparación está estable. Probablemente, se deba a una mala técnica de las carnaciones.



Fig.57 Detalle del rostro. Destacan la grieta estructural del rostro, lo cual demuestra que no es una mascarilla, sino que se talló con embones. También, destaca la intencionada desproporción de nariz, ojos y boca. Además, se observa la fuerte oxidación de las capas de barniz.



Fig.58 Detalle de las firmas. "Salvado por Armengol"; son el testigo de la familia que salvó esta pieza de su quema durante la Guerra Civil, escondida en su casa particular.



Fig.59 Detalle de báculo. En la imagen, aparece una grieta entre la pieza añadida y el báculo, que sería añadida por un error de cálculo inicial. A la derecha, tosco puntillismo en el zapato derecho.



Fig.60 Macrofotografía de mano. En la mano izquierda de san Pedro puede observarse la rapidez del artista, que con trazos de líneas gruesas y más propias de un boceto, dibuja los volúmenes de ambos santos.

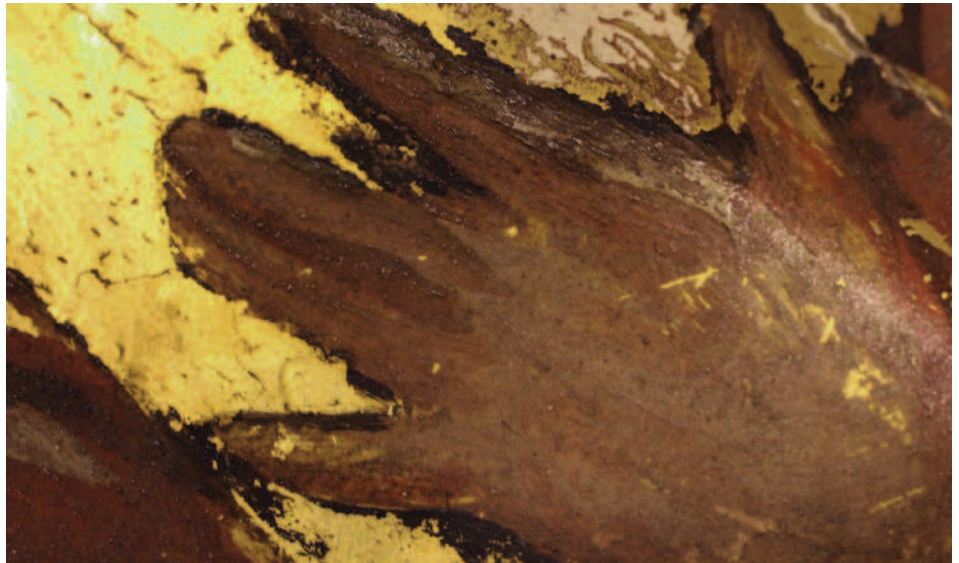


Fig.61 Macrofotografía de policromía. En la zona superior izquierda de la capa pluvial, aparece una superficie que simula un falso estofado. De nuevo, un posible error de cálculo, o incluso de presupuesto, llevó al artista a simular un dorado, aplicando una capa de policromía amarilla. También se observa una zona no dorada, en la que queda el bol rojo al descubierto. Estos engaños y faltas de detallismo ni fueron perceptibles desde su localización original, ni lo son expuestos en el museo.



Fig.62 Detalle del reverso. En este, puede observarse la zona de transición entre zona policromada y el soporte, el sistema de adosamiento al retablo, y los característicos nudos del pino.



Fig.63 Detalle de san Pedro. En la imagen, san Pedro, con las llaves del de la puerta del Cielo, importante personaje en la iconografía agustiniana. Destaca el detallismo del burilado y troquelado del dorado de la cenefa de la capa.



Fig.64 Detalle de san Pablo. Una grieta estructural atraviesa el lateral izquierdo. En la esquina inferior derecha, pueden observarse algunos faltantes puntuales, que se deben a los clavos que allí sostenían un elemento iconográfico.



Fig.65 Detalle del perfil derecho. Sostiene en la cabeza la mitra de obispo. En la imagen, destaca la gestualidad del rostro.



Fig.66 Detalle del pedestal. Lateral izquierdo. Los traslados que ha sufrido la pieza pueden haber agravado el problema de grietas estructurales, como esta. Destaca la oxidación del barniz, que vela el marmoleado.



Fig.67 Detalle del hábito. Lateral izquierdo inferior. Las fuertes tensiones de los embones y la pérdida de adherencia de los aglutinantes han provocado abolsamientos importantes entre la estopa y la capas de preparación, ocasionando pérdidas.



Fig.68 Detalle de la capa pluvial. Lateral izquierdo. En la imagen, aparecen depósitos de cera en uno de los pliegues de la capa. Acumulados durante su exposición en el retablo.



Fig.69 Detalle del pedestal. Lateral derecho. En la imagen, aparece la grieta estructural más grave, que ha generado pérdidas de soporte y preparación.



Fig.70 Detalle de la capa pluvial. Cenefa dorada, lateral derecho. En la imagen, aparece un orificio producido por un xilófago.



Fig.71 Detalle del hábito. Rico estofado, con dibujo de hojas de acanto y flores. A la izquierda, pueden verse algunos faltantes de capa de preparación, producidos por clavos.



Fig.72 Detalle del hábito. Vista frontal. Grieta estructural.



Fig.73 Detalle del reverso. Lateral inferior derecho. En esta zona se conservan huecos en la madera, para el adosamiento al retablo.

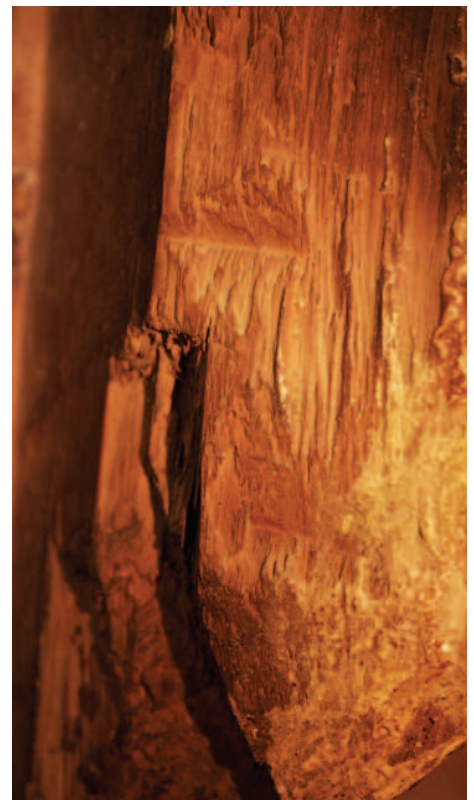


Fig.74 Macrofotografía de la capa pluvial. Lateral derecho. Esparcidos de manera puntual por la pieza, estas gotas de pintura atestiguan que el retablo fue repintado.



Fig.75 Macrofotografía de san Pablo. En la imagen, se observa cómo el rostro lo conforma trazos sueltos y rápidos, resaltado luces y sombras.

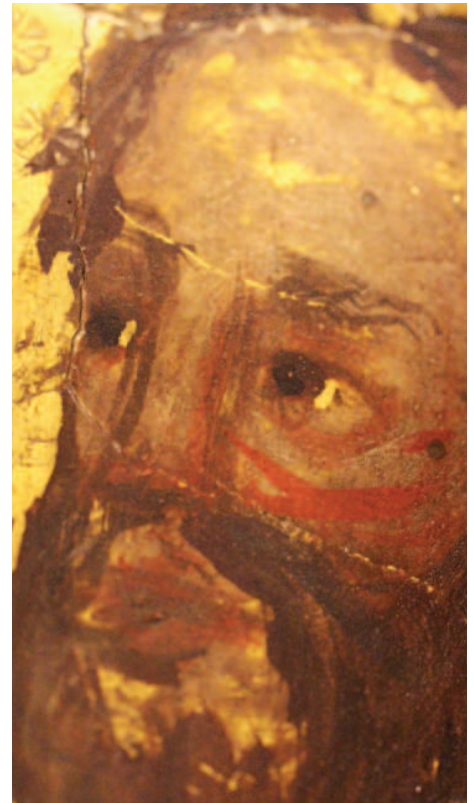


Fig.76 Macrofotografía de san Pedro. Pueden observarse algunas pérdidas y una grieta.



Fig.77 En la imagen, técnicas de burilado, troquelado y graneado. Según la incidencia de la luz, se entremezcla en efecto de cóncavo y convexo del burilado, que en realidad, es cóncavo.



Fig.78 Detalle del reverso. Lateral derecho. En la imagen, se observa en el centro un tronco cortado en sección radial, en el que se conservan las marcas del formón. En los laterales, los dos embones principales, cuyas juntas se mantienen abiertas, sobre todo en la junta entre el embón izquierdo y el tronco, con una abertura de unos 15 cm.



Fig.79 Detalle del báculo en la man derecha.

