

TFG

ESTUDIO HISTÓRICO - ARTÍSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UNA TALLA POLICROMADA DE LA FIGURA DE SANTIAGO MATAMOROS EN LA CIUDAD DE ALZIRA.

Presentado por Guillem Galán Sanjuán
Tutor: Jose Vicente Grafiá Sales

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo pretende determinar los métodos necesarios para la conservación y restauración de una talla escultórica de la figura de Santiago Matamoros. Dicha pieza se encuentra actualmente en el Museo Municipal de Alzira (MUMA) a la espera de ser restaurada, así que este trabajo irá encaminado a ser la base teórica sobre la que se pueda realizar en un futuro la propia restauración.

Para ello, se llevará a cabo un estudio de la ciudad de Alzira en relación con este santo para poder entender mejor su significado y la relevancia de la obra. También se realizará una referencia iconográfica de la figura del santo comparándola con otras provenientes del mismo municipio. Asimismo, se pretende esclarecer el origen de la talla, ya que se desconoce el autor y la fecha de creación. Además, se realizará una breve descripción de los materiales y técnicas utilizados por el artista (vidrio, metal, cuero, tela, estofados, dorados...).

Por otra parte, se diseñará un plan de conservación y restauración adecuado a sus necesidades. Para ello, se detectarán las causas de degradación y se documentarán gráficamente las numerosas alteraciones. El plan incluirá todas sus fases bien detalladas y la aportación también de determinadas catas que justifiquen todos los pasos que se vayan a dar en la propuesta de conservación y restauración. A partir de estos estudios previos, se determinará la metodología idónea para su restauración y su posterior conservación.

Con este trabajo, se busca reactivar una pieza que ha estado muy olvidada en la memoria de los alzireños y que servirá de punto referencial en la importancia que tiene la figura de este santo en relación con la ciudad de Alzira.

RESUM

El present treball busca determinar els mètodes necessaris per a la conservació i restauració d'una talla escultòrica de la figura de Sant Jaume Matamoros. Es tracta d'una peça que es troba actualment en el Museu Municipal d'Alzira (MUMA) a l'espera de ser restaurada. Així doncs, aquest treball anirà encaminat a ser la base teòrica sobre la qual es realitzarà en un futur la mateixa restauració.

Per a tal fi, es durà a terme un estudi de la ciutat d'Alzira relacionant-lo amb aquest sant per poder entendre millor el seu significat i la rellevància de l'obra. També es realitzarà una referència iconogràfica de la figura del sant

comparant-la amb altres originàries del municipi. Igualment, esdevé necessari esclarir l'origen de la talla, ja que es desconeix l'autor i la data de creació. A més a més, es portarà a cap una breu descripció dels materials i tècniques utilitzades per l'artista (vidre, metall, cuir, tela, estofats, daurats...).

D'altra banda, es realitzarà un pla de conservació i restauració adequat a les seues necessitats, per a la qual cosa es detectaran les causes de la degradació i es documentaran gràficament les nombroses alteracions. El pla inclourà totes les fases ben detallades i la aportació també de determinades cates que justificaran tots els passos que es vagen a donar en la proposta de conservació i restauració. A partir d'aquests estudis previs, es determinarà la metodologia idònia per a la seua restauració i, en últim terme, la seua conservació.

Amb aquest treball es busca reactivar una peça la figura de la qual s'ha perdut en la memòria dels alzirenys. Al mateix temps, aquesta servirà com a punt referencial amb la importància que té la figura d'aquest sant en relació amb la ciutat d'Alzira.

ABSTRACT

This work aims at setting up the essential methods for the conservation and restoration of a Santiago Matamoros sculpture. This piece is currently located in the Museu Municipal d'Alzira (MUMA), waiting for being restored. Therefore, this work can be regarded as a theoretical basis on which the restoration will be performed in the future.

First of all, a study of the city of Alzira will be carried out in relation to this saint in order to understand the meaning and the relevance of the work. An iconographic reference of the figure of the saint compared to other pieces of work from the same town will also be made. It is intended to clarify the origin of the sculpture as well, since the author and the date of creation are unknown. In addition, a brief description and analysis of the materials and techniques used by the artist (glass, metal, leather, cloth, *estofado*, gildings...) will also be provided.

On the other hand, an accurate conservation and restoration plan will be designed according to the needs of the sculpture. In order to do this, the causes of degradation and the numerous alterations will be graphically recorded. The plan will include all its detailed phases and also the contribution of certain tests that justify all the steps to be given in the conservation and restoration proposal. From these previous studies, the appropriate

methodology for the restoration of the sculpture will be determined, and so its subsequent conservation performance.

The intention of this work is thus to bring back a piece that has been completely forgotten in the memory of the people from Alzira. It will serve as a reference point for the importance of the figure of this saint in relation to the city of Alzira.

PALABRAS CLAVE:

Escultura, restauración, policromía, Santiago Matamoros, siglo XIX

PARAULES CLAU:

Escultura, restauració, policromia, Sant Jaume Matamoros, segle XIX

KEY WORDS:

Sculpture, restoration, polychromy, Saint James the Moor-slayer, XIX century

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p. 6
2. OBJETIVOS.....	p. 6
3. METODOLOGÍA.....	p. 7
4. ESTUDIO HISTÓRICO.....	p. 7
4.1 BIOGRAFÍA DE SANTIAGO EL MAYOR.....	P. 7
4.2 RELACIÓN DE LA CIUDAD DE ALZIRA CON SANTIAGO EL MAYOR.....	p. 10
4.2.1 La ruta jacobea del Camino de Levante por Alzira.....	p. 10
4.2.2 Ejemplos de la iconografía de Santiago el Mayor en Alzira.....	p. 11
4.2.3 Festividad y culto a la figura de Santiago el Mayor en Alzira.....	p. 12
5. ESTUDIO ARTÍSTICO.....	p. 13
5.1 ICONOGRAFÍA.....	p. 13
5.1.1 Santiago, apóstol.....	p. 14
5.1.2 Santiago el peregrino.....	p. 14
5.1.3 Santiago Matamoros.....	p. 14
5.1.4 Escenas recurrentes en las representaciones artísticas.....	p. 15
5.2 MÉTODO DE MANUFACTURA.....	p. 16
5.2.1 Trabajo de talla.....	p. 17
5.2.2 Dorado.....	p. 18
5.2.3 Policromía.....	p. 19
6. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	p. 19
6.1 DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA PIEZA.....	p. 19
6.1.1 Fotografías tomadas en el lugar de hallazgo. Capilla del cementerio de Alzira.....	p. 20
6.1.2 Fotografías generales actuales. Museo Municipal de Alzira.....	p. 21
6.2 DIAGRAMAS.....	p. 25
6.2.1 Cotas.....	p. 26
6.2.2 Daños.....	p. 29
7. PLAN DE CONSERVACIÓN.....	p. 32
7.1 ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	p. 32
7.1.1 Causas de origen intrínseco.....	p. 32
7.1.2 Causas de origen extrínseco.....	p. 34
7.2 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	p. 36
7.2.1 Ensayos previos.....	p. 36
7.2.2 Propuesta de tratamientos.....	p. 37
7.3 CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	p. 39
8. CONCLUSIONES.....	p. 40
BIBLIOGRAFÍA	
ÍNDICE DE IMÁGENES	
ANEXO	

1. INTRODUCCIÓN

En este TFG se han realizado un compendio de diversos estudios previos referidos a la talla de Santiago Matamoros, ubicada actualmente en el Museo Municipal de Alzira (MUMA) con el fin de abarcar su futura restauración.

En primer lugar, se ha realizado un estudio histórico. Se ha descrito de una manera breve pero concisa el origen de este santo, su conversión y vida para poder entender las referencias tanto estéticas como iconográficas que lo caracterizan en la Historia del Arte y que están presentes en esta escultura. Este estudio también ha sido acompañado de una investigación sobre la relación que posee el santo con la ciudad de Alzira para intentar llegar a las conclusiones de la creación de dicha talla y su posterior “olvido” en la capilla del cementerio municipal de Alzira.

En segundo lugar, se ha procedido a realizar una exhaustiva documentación gráfica con la cual atestiguar el estado de conservación de la talla. Todo este repertorio fotográfico comprende tomas tanto generales como de detalle donde se pueden apreciar tanto la estética de la pieza como de los problemas que esta acarrea. Esta documentación va acompañada de diagramas de daños y cotas para una correcta visualización y comprensión de la talla.

Por último, se ha realizado un plan de conservación donde se ha analizado el estado de conservación de la obra y se ha detallado una propuesta de intervención acorde a las necesidades de esta. Al mismo tiempo, también se ha tenido en cuenta la conservación preventiva como un aspecto vital para la correcta transmisión de este patrimonio al futuro.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal que busca este trabajo es plantear una propuesta de intervención para la talla dorada y policromada de Santiago Matamoros ubicada actualmente en las dependencias del Museo Municipal de Alzira. Para llegar a este punto, es necesario acometer una serie de objetivos secundarios que nos van a marcar la ruta, ayudar y comprender los entresijos del personaje histórico en cuestión, así como las características técnicas de la talla. Para ello se han abordado las siguientes cuestiones:

- Conocer la historicidad de la talla, tanto simbólicamente como poniéndola en relación con la ciudad de Alzira.
- Documentar gráficamente el estado de conservación de dicha obra para justificar la realización de un plan de actuación.
- Acompañar la propuesta de intervención con una de conservación preventiva que garantice su estabilidad en el tiempo.

3. METODOLOGÍA

La metodología que se ha seguido en este trabajo ha sido de ámbito conceptual, donde se busca ante todo la recopilación teórica de las diferentes fuentes bibliográficas afines al tema. Para la obtención de información, se ha realizado una búsqueda exhaustiva utilizando fuentes bibliográficas de ámbito primario tales como monografías y artículos de revistas científicas seriadas, así como consultas on-line.

Respecto a la búsqueda en las monografías y revistas, se ha focalizado en tres campos: la historia e iconografía de Santiago Matamoros, la relación entre este santo y la ciudad de Alzira y los materiales y procedimientos para su correcta intervención. También se ha hecho uso de forma más minoritaria de fuentes bibliográficas secundarias como son los diccionarios técnicos de terminología de conservación y restauración.

4. ESTUDIO HISTÓRICO

Se ha incidido en los temas de la iconografía y vida del santo en cuestión para llegar a comprender la relevancia que este santo tuvo y tiene con la ciudad de Alzira.

4.1 BIOGRAFÍA DE SANTIAGO EL MAYOR

La figura de Santiago el Mayor (Figura 1), apóstol de Cristo, ha sido siempre objeto de debate entre los historiadores, concretamente su traslación. Si bien podemos encontrar fuentes que narran su vida en los *Evangelios*, en los *Hechos de los Apóstoles* y en algunos documentos y crónicas de épocas romanas, así como las escrituras aportadas por los primeros historiadores de la Iglesia entre los siglos III y IV, los datos históricos que se tienen de esta figura apostólica son bastante limitados.

De acuerdo con estas fuentes, Santiago o Jacobo nació en Betsaida, Galilea. Hijo de Zebedeo y Salomé y hermano de Juan el Apóstol, fue pescador del lago Tiberiades. Fue llamado a la predicación por Jesús junto con otros pescadores del lugar como Pedro y Andrés (*Mateo 4, 18-22*), y formó parte del grupo de los doce discípulos que acompañó al Mesías durante su Pasión (*Mateo 10, 2-4*). El propio Jesucristo le puso el sobrenombre de "Boanerges", que significa Hijo del Trueno, seguramente debido a su fuerte carácter o a la potencia de su voz (*Marcos 3, 16-20*). Pese a ser conocido como Santiago de Zebedeo o Jacobo¹ de Zebedeo, en la cultura cristiana lo es por Santiago el Mayor para poder

¹ "Jacobus: (gr. Iakobos) traducido en algunas versiones como Santiago; ambas formas del nombre en castellano se derivan del hebreo Yaakob, que en el Antiguo Testamento se traduce por Jacob. Este nombre tomó en castellano antiguo la forma Iago y, al anteponersele el título de santo, se convirtió en Santiago".

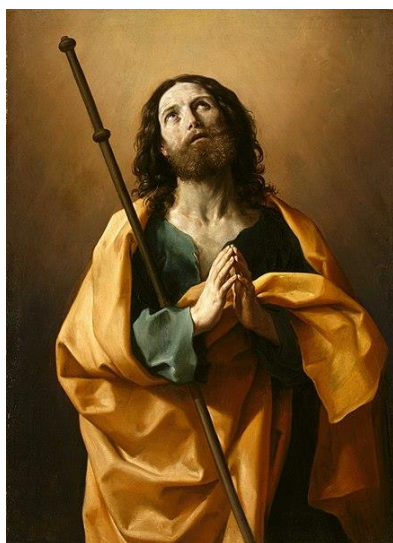


Figura 1.
Guido Reni: El Apóstol Santiago el Mayor, 1618-1623.
 Óleo sobre lienzo.
 135 x 89 cm.
 Museo del Prado. Madrid.

diferenciarlo de otros dos Santiagos: otro apóstol, Santiago el Menor y un primo de Jesús citado como obispo de la comunidad de Jerusalén.

Ocupó junto con Pedro y Juan un lugar de preeminencia en el grupo de los Doce, donde en los *Evangelios* aparece destacado al lado de Jesucristo en varios episodios: la Transfiguración de Jesús junto a Moisés y Elías (*Mateo* 17, 1-13), la resurrección de la hija de Jairo (*Marcos* 5, 35-43) o en la Oración en el Huerto de Getsemaní (*Mateo* 26, 37-46).

En los *Hechos de los Apóstoles* encontramos que Santiago fue el primer mártir entre los cristianos ya que fue decapitado en Jerusalén en torno al año 42, bajo el reinado de Herodes Agripa (*Hechos* 12, 1-3). En relación con su muerte, el filósofo y teólogo Clemente de Alejandría dijo en torno al año 200 que Santiago fue enterrado en un lugar llamado Akaia Marmarica, situado en la región Marmárica junto a la Península del Sinaí.

Hasta aquí los datos obtenidos de la vida de Santiago el Mayor han sido recogidos de La Biblia. Pero llegados a este punto, la gran pregunta es: ¿Cómo y en qué momento Santiago se relaciona con España? Para explicarlo nos hemos de basar en los datos de la tradición medieval. Es en este aspecto donde los expertos discrepan entre dos posturas totalmente opuestas.

La tradición española: afirma que el santo, tiempo después de Pentecostés, viajó a la Península Ibérica para emprender la tarea evangelizadora que Jesucristo les había inculcado. Según la tradición, Santiago consiguió mediante su mensaje varios discípulos en España que continuarían los pasos del santo una vez este fuera martirizado, los Varones Apostólicos. En el año 40 la Virgen María se le apareció a Santiago el Mayor en Caesaraugusta en el Pilar (actual Zaragoza) para advertirle de su propia muerte y el santo marcha a Jerusalén al encuentro de la Virgen María de donde nunca regresaría².

La tradición palestina: desmiente que el santo hubiera viajado en vida a España ya que históricamente esa idea es incompatible con los datos que aporta La Biblia. En esta se narra la conversión del mago Hermógenes por la figura de Santiago Apóstol. Así pues, estamos ante una tradición española que contradice la leyenda Palestina³.

Respecto a la leyenda de su tumba, la tradición narra que, tras la muerte en Jerusalén del santo, sus siete discípulos lo transportan en una nave a través del Mar Mediterráneo, atravesando las Columnas de Hércules y el Atlántico hasta Iria Flavia⁴ (actual Padrón), cerca de Finisterre⁵ (Figura 2 y 3). Allí sus restos son depositados en una gruta donde excavan un sepulcro en la roca. Sobre este lugar erigen una capilla quedándose Teodoro y Atanasio para custodiar la reliquia mientras los otros cinco discípulos de Santiago seguirán con la tarea predicadora.



Figura 2.

Martín Bernat: Embarque en Jafa del cuerpo de Santiago el Mayor, 1480-1490. Técnica mixta sobre tabla. 159 x 73 cm. Museo del Prado. Madrid.

² RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z*, p. 170.

³ *Íbid.* RÉAU, L. p. 171.

⁴ Existen varias versiones de este relato, una de las cuales defiende que los restos del santo fueron transportados por el mar en un sarcófago de piedra arrastrado por los ángeles del Señor.

⁵ DELLA VORAGINE, J. *La leyenda dorada. Vol 1*, p. 396 – 400.



Figura 3.
Martín Bernat: Traslado del cuerpo de Santiago el Mayor ante el palacio de la reina Lupa, 1480-1490.
 Técnica mixta sobre tabla.
 159 x 73 cm.
 Museo del Prado. Madrid.

Con el paso del tiempo, las invasiones y guerras, el lugar sagrado se relega al olvido. No es hasta el reinado de Alfonso II el Casto, cuando en el año 813 un eremita llamado Pelagio descubre en el bosque de Libredón, provincia de La Coruña, unos fenómenos lucernarios sobrenaturales que le hacen avisar al obispo de Iria Flavia, Teodomiro, con el fin de esclarecer tan inusual hecho. De este acontecimiento nace el término “*Campus Stellae*” que derivará en el tiempo en el nombre de Compostela. Teodomiro descubre un sarcófago tardorromano que identifica con el del apóstol Santiago el Mayor y se hace enterrar allí a su muerte para corroborar la santidad de aquel lugar. Es Alfonso II el Casto el que pone en conocimiento de este hecho al Papa y edifica en el lugar un mausoleo. Toda la monarquía y el orbe cristiano dan por válida la veracidad de la tumba de Santiago el Mayor y empieza a crearse un culto a la figura de este santo que derivará en la búsqueda de alguna reliquia con el fin de validar la autenticidad de los hechos.

Así pues, la existencia de los restos de Santiago en lo que actualmente es Compostela, fue fervorosamente aceptada por la fe popular, dando como resultado el extraordinario fenómeno de las peregrinaciones jacobeanas, tan en apogeo durante toda la Edad Media y en la actualidad.

Paralelamente a la importancia a nivel religioso que tuvo este hecho, cabe destacar un nuevo acontecimiento histórico, que se cuenta como una nueva tradición popular y que marcó nuevamente la figura de Santiago el Mayor y le dio un nuevo significado.

En el año 722, el reducto de la resistencia cristiana frente al avance de la invasión islámica, consigue frenarla en la batalla de Covadonga. Es en este punto de la historia donde empieza a forjarse la idea de la *Salus Hispaniae*⁶, llegando a adquirir esta empresa una gran connotación religiosa, considerándola de cruzada contra el infiel. El apoyo divino como fuente de inspiración y justificación ideológica tuvo su máximo exponente cuando en la batalla de Clavijo en el año 844, el rey Ramiro I de Asturias se encomendó a Santiago la noche antes de la batalla dada su situación de inferioridad frente al ejército de Abderramán II. Cuenta la tradición que, a la mañana siguiente, el propio apóstol se apareció montado sobre un corcel blanco arrojando a los moros sin piedad y conduciendo a los cristianos hacia la victoria.

Este hecho fue el que propició el nacimiento del mito de Santiago Matamoros junto con el famoso lema “Santiago y cierra España”, significado el cual era que, gracias a la intervención divina, España cerraría por fin sus puertas a los infieles expulsándolos de la Península⁷.

⁶ Expresión equivalente a la “Salvación de España” referido al periodo de la Reconquista cristiana, con carácter de cruzada, frente a la invasión musulmana que duró ocho siglos (Covadonga, 722 d.c. – Granada, 1492 d.c).

⁷ YZQUIERDO, R. *Leyendas e historias jacobeanas*, p. 46.

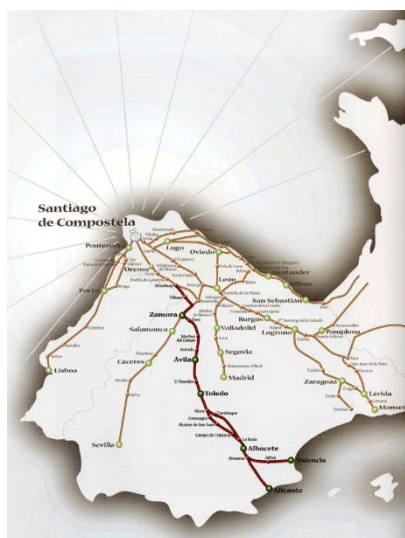


Figura 4.

Mapa representante de las diversas rutas de peregrinación a Santiago de Compostela en la Península Ibérica.

El Camino de Levante pasa por cinco comunidades autónomas: Comunidad Valenciana, Castilla La Mancha, Madrid, Castilla-León y Galicia.

4.2 LA RELACIÓN DE LA FIGURA DE SANTIAGO MATAMOROS Y LA CIUDAD DE ALZIRA

Son diversos aspectos por los que podemos atestiguar la profusión de una devoción a Santiago que trascenderá a través de los años y llega a nuestros días. La vida del santo sigue siendo para muchos, motivo de peregrinación, y si bien ciertas festividades que antaño se realizaban han caído en un relativo olvido, en la actualidad se pretende dar un revitalizado significado y puesta en valor de este personaje histórico tan popular durante la Edad Media. Esto se consigue especialmente con los años jacobeos y todas las actividades religiosas y populares que giran en torno a este acontecimiento.

4.2.1 La ruta jacobea del Camino de Levante por la ciudad de Alzira.

Pese a la gran tradición popular del Camino de Levante (Figura 4), no existen muchos documentos que certifiquen materialmente la condición jacobea de este recorrido. Pese a esto, existe una serie de leyendas y tradiciones que prueban la veracidad del mito de Santiago. Se narran predicaciones del santo en Valencia, así como huellas de su caballo o la presencia de una extensa iconografía jacobea que lo justifica. Como prueba fehaciente o testimonio, es la docena de hospitales para *pellerini* que funcionaban en Valencia en el siglo XIII, encontrándose referencias a Roncesvalles o Santiago⁸.

Encontramos en la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia, de estilo gótico del siglo XIV, el punto de partida para una etapa que recorre diversas ciudades de la geografía valenciana. El peregrino que quiere iniciar la ruta debe tomar la calle El Micalet hasta la plaza de la Reina, atravesarla y buscar la salida de la ciudad siguiendo la calle de San Vicente Mártir. A unos dos kilómetros aproximadamente, un crucero del siglo XV (Cruz Cubierta), marca el límite de la ciudad.

Limitándonos en este caso a la geografía valenciana, el Camino de Levante recorre los siguientes pueblos y ciudades: Valencia, Alfafar, Massanassa, Catarroja, Silla, Almussafes, Benifaió, Algemesí, Alzira, Carcaixent, Cogullada, Poble Llarga, Manuel, Torre Lloris, Xàtiva, Novetlé, Anahuir, Ayacor, Canals, Vallada, Moixent i Font de la Figuera⁹.

Centrándonos en la ciudad de Alzira, hay que destacar que durante el siglo XIII tenía tres hospitales para peregrinos, lo que reafirma entre otros muchos aspectos, la gran devoción que se profesaba a la figura de Santiago en esa época¹⁰.

⁸ Todos los caminos llevan a Santiago. Biblioteca Leonesa digital. <<http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/todos-los-caminos-llevar-a-santiago/html/t13.htm>>

⁹ Asociación Amigos del Camino de Santiago Comunidad Valenciana. Camino de Levante. <<http://www.vieiragrino.com/camino/camino.asp>>

¹⁰ *Op. Cit.* Todos los caminos llevan a Santiago.

Desgraciadamente, las grandes pérdidas documentales por los recurrentes hechos bélicos a través de la historia, desamortizaciones o catástrofes de índole climática, nos ha privado de conocer con más detalle la que debió ser abundantísima presencia de más referencias en relación con los hospitales para peregrinos de Alzira, del siglo XIII¹¹.

Hoy en día se sigue promocionando esta ruta mediante los años jacobeos, los ciclos de ponencias, la implicación popular y diversas actividades religiosas que giran alrededor de la figura de Santiago Apóstol. Tanto el ayuntamiento y museo de Alzira como la Asociación de Amigos del Camino de Santiago de la Comunidad Valenciana se implican en este hecho conscientes de la importancia para la sociedad que está teniendo en la actualidad esta peregrinación y ofrecen información al peregrino, así como su difusión (Figura 5 y 6).



Figura 5.
Cartela informativa sobre el Camino de Santiago de Levante al paso de la ciudad de Alzira.



Figura 6.
Boletín informativo de la Asociación de Amigos del Camino de Santiago de la Comunidad Valenciana. Nº 101-104.

4.2.2 Ejemplos de la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Alzira.

Perpendicular a una vía tan antigua y céntrica en Alzira como lo es la calle Mayor San Agustín, encontramos la calle de Sant Jaume, exceptuando durante el periodo de la II República que se renombró como Doctor Marañón, y en la Guerra Civil como Durruti. En dicha calle podemos observar una de las muestras urbanas de azulejería devocional, ubicada en la fachada del edificio número 21 (Figura 7).

¹¹ BENEDITO, P. *Alzira Santiaguista*. p. 283-293. En: IX Congreso internacional de Asociaciones Jacobeas, 2011.



Figura 7.
Santiago Matamoros.
Calle de Sant Jaume, Alzira.

El panel cerámico cuenta con 48 piezas escenificando al Apóstol en su iconografía de “matamoros”, pudiendo así constatar la existencia de una devoción particular a la figura del Santo¹². Cabe destacar también que este fenómeno se manifiesta incluso en los mismos registros parroquiales de bautismo, siendo abundantes las inscripciones de niños con el nombre del Apóstol Santiago y sus homónimos, Jaime-*Jaume*-Jacobó.

Otro importante elemento vinculado a la devoción a Santiago es una representación medieval del Apostolado, una predela de altar que se conserva parcialmente. Esta magnífica pieza se encuentra entre los fondos del Museo Municipal de Alzira (MUMA) y en ella se puede ver la figura de Santiago con los atributos de peregrino junto a otros seis apóstoles (Figura 8)¹³. Su procedencia por el momento es desconocida, aunque se encuentran referencias en los inventarios municipales a principios del siglo XX, proponiéndose para la misma una procedencia resultado de la desamortización monacal. La autoría se estipula que puede ser del Maestro de Villahermosa entre los siglos XIV y XV. Se trata de una pintura de temple sobre tabla y dorado al agua.



Figura 8.
Fragmento de predela. Representación del apostolado. Atribuida al Maestro de Villahermosa.
Temple sobre tabla dorada al agua. Siglos XIV-XV.
Procedencia desconocida.
MUMA, Alzira.

4.2.3 Festividad y culto a la figura de Santiago el Mayor en la ciudad de Alzira.

Es el 25 de Julio el día determinado por la iglesia para la celebración de la festividad de Santiago, siendo este patrón de España. Según cuenta la tradición popular, la degollación y muerte de Santiago, protomártir de la iglesia, ocurrió un 25 de marzo y no es hasta el 25 de julio cuando su cuerpo es trasladado a Compostela con ayuda de sus discípulos¹⁴.

No se tiene constancia de que se conserven archivos documentales exactos sobre esta festividad en la ciudad de Alzira, tan sólo memoria y relatos de la

¹² *Ibid.* BENEDITO, P. p. 283-293

¹³ *Ibid.* BENEDITO, P. p. 283-293

¹⁴ *Op. Cit.* DELLA VORAGINE, J. p. 399.



Figura 9.

La Santísima Virgen en su camarín. Principios de siglo XX. Junto a la *Moreneta*, en hornacinas, los Patronos de Alzira y el Patrón de España. Ermita de San Salvador. Alzira.

cultura popular local. A palabras de Don Aureliano Lairón Pla¹⁵, sobre la tradición y culto moderno a la figura de Santiago el Mayor comenta que:

[...] “en la antigua ermita del Salvador de Nuestra Señora del Lluch¹⁶, que ya se llamaba así en el siglo XVIII, junto con el retablo mayor donde estaba la imagen de la patrona de Alzira, al lado había unas imágenes de San Bernardo, María y Gracia y al otro lado estaba la imagen de *Sant Jaume* (Figura 9). Ese *Sant Jaume Matamoros* es seguramente el mismo que después pasó a ser venerado en el cementerio municipal. Cabe destacar que a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, las fiestas de Alzira se iniciaban siempre con la bajada de la Madre de Dios desde la Montañeta de San Salvador hasta el pueblo y que finalizaban precisamente el día de *Sant Jaume*, en que la Madre de Dios era subida tras participar en las fiestas de los Santos Patronos otra vez a su ermita y esto es curioso porque se terminaba justamente el día de *Sant Jaume*. De hecho, si no recuerdo mal, en la ciudad existió un sindicato agrícola, que llevaba el nombre de *Sant Jaume* y también hubo un altar en la Iglesia de Santa Catalina en la época medieval, que estaba dedicado a *Sant Jaume*. Pese a que no se ha encontrado ningún artículo que hiciera referencia a una festividad oficial del santo en la ciudad, es probable que los propios devotos hicieran una fiesta aprovechando la talla de la ermita¹⁷.”

No se han encontrado datos en el archivo municipal que expliquen el traslado de dicha talla de la ermita de San Salvador a la capilla del cementerio municipal, ni de su posterior “olvido” en ella. Tampoco de evidencias fotográficas o textos que corroboren su uso, pese a que la talla está hecha para procesionar.

5. ESTUDIO ARTÍSTICO

5.1 ICONOGRAFÍA

Todos los personajes de la religión cristiana presentan una serie de atributos o elementos propios que los caracterizan. En este punto se va a tratar aquellos atributos que podemos relacionar con la figura de Santiago el Mayor en las distintas imágenes que han sucedido a lo largo del tiempo en la Historia del Arte.

En la figura de Santiago se deben de diferenciar tres tipos iconográficos muy diferentes que irán ligados según las tradiciones que llevan detrás: el apóstol, el peregrino y el caballero.

¹⁵ Don Aureliano Lairón Pla, doctor en Geografía e Historia, archivero municipal y cronista oficial de la ciudad de Alzira.

¹⁶ LAIRÓN, A. Una aproximación a la historia de Nuestra Señora del Lluch. p.102.

¹⁷ Transcripción de una breve conversación sobre la tradición, festividad y culto de Santiago en la ciudad de Alzira con Don Aureliano Lairón Pla, 2018. Para ver su totalidad consultar el anexo.



Figura 10.
Santiago, apóstol.
Puerta de las Platerías en la
Catedral de Santiago de
Compostela. Siglo XII.

5.1.1 Santiago, apóstol.

En los monumentos más antiguos Santiago está representado como apóstol (Figura 10). Cubierto con una toga y descalzo, lleva un rollo (volumen) del Nuevo Testamento. A veces se presenta entre dos troncos de árboles podados (Toulouse, Santiago de Compostela) o dos palmeras (Horas del Mariscal de Boucicaut). Sus atributos son la **cruz primacial**¹⁸ de doble travesaño, porque según la leyenda habría sido el primer arzobispo de España, y la **espada** con la cual fue decapitado¹⁹.

5.1.2 Santiago el peregrino.

A causa de la influencia de la peregrinación a Santiago de Compostela, a partir del siglo XIII casi siempre Santiago fue representado con ropas de peregrino (Figura 11). En este caso está **calzado**, en vez de ir descalzo, como los apóstoles. Viste con un sombrero de ala ancha guarnecido de **conchas**²⁰, apoyado en un **bordón**, con el habitual equipaje de los peregrinos, con lo justo para comer y beber: el **zurrón** y la **cantimplora**²¹. Se lo representa, ya de pie, ya sentado. Este tipo fue popularizado por las insignias de peregrinación de azabache que los peregrinos traían desde Santiago de Compostela²². Por un curioso fenómeno de contaminación iconográfica con los tipos de la Virgen de la Misericordia y de santa Úrsula, Santiago ha sido representado abrigando a los peregrinos bajo su **manto protector**.

5.1.3 Santiago Matamoros.

Existe un tercer tipo más tardío, difundido por la cruzada de la Reconquista y la orden de Santiago, es el tipo **ecuestre**. Santiago está representado cargando en el aire sobre un **caballo blanco**, y derrotando a los moros en la batalla de Clavijo²³. En esta tercera encarnación aparece como “Matamoros” (Figura 12). Representativo de esta iconografía encontramos la Cruz de Santiago²⁴, una

¹⁸ También conocida como cruz patriarcal o arzobispal. Es una variante de la cruz cristiana, conserva la forma, pero añadiendo una pequeña barra transversal o travesaño por encima de la principal. Es empleada como signo distintivo de arzobispos y patriarcas.

¹⁹ *Op. Cit.* RÉAU, L. p. 175.

²⁰ La concha de Santiago (venera jacobea) en España se convirtió en un motivo de decoración con el cual se adornaron las fachadas, tan como ocurrió en la famosa *Casa de las conchas* en Salamanca.

²¹ *Op. Cit.* RÉAU, L. p. 176.

²² DUSCHET-SUCHAUX, G. PASTOUREAU, M. *La Biblia y los santos*. p. 347-348.

²³ *Íbid.* DUSCHET-SUCHAUX, G. PASTOUREAU, M. p. 348.

²⁴ Representa la Orden de Caballeros de Santiago, fundada en León en el año 1061 por trece caballeros y aprobada por Bula del Papa Alejandro II del año 1175, para proteger a los peregrinos que visitaban el sepulcro del Apóstol Santiago y luchar por la religión cristiana.



Figura 11.
Georges de La Tour: Santiago el peregrino, 1614-1620.
 Óleo sobre lienzo.
 Colección privada.



Figura 12.
Francisco Camilo: Santiago Matamoros, 1649.
 Óleo sobre lienzo.
 263 x 178 cm.
 Museo del Prado. Madrid.

alegoría gráfica del apóstol desde la Edad Media. Esta cruz es la simplificación de una espada y simboliza también la cruz cristiana²⁵.

Así pues, es durante la Edad Media cuando Santiago se convierte en el patrón de los peregrinos y de los caballeros, siendo este el momento histórico donde más alcanza su expresión devocional. Ya en la Edad Moderna, con la decadencia de las peregrinaciones y del espíritu de cruzada, su culto disminuye considerablemente.

5.1.4 Escenas recurrentes en las representaciones artísticas.

Existen una serie de escenas de la vida del Santo que resultan ser recurrentes en la Historia del Arte y han sido motivo de representaciones artísticas por parte de numerosos artistas a lo largo del tiempo. Podemos clasificar dos vertientes respecto a la procedencia de las escenas: las provenientes del marco de leyendas palestinas y las generadas a partir de las leyendas españolas de la peregrinación y reconquista.

Escenas de las leyendas palestinas:

- La vocación de los hijos de Zebedeo: Santiago y Juan Evangelista.
- Triunfo de Santiago sobre el mago Hermógenes²⁶.
- Santiago condenado a muerte.
- Santiago conducido al suplicio²⁷.
- La degollación de Santiago.

Escenas de las leyendas españolas (peregrinación y reconquista):

- Traslación del cuerpo de Santiago el Mayor²⁸.
- El milagro del ahorcado desahorcado²⁹.
- Santiago Matamoros en la batalla de Clavijo³⁰.

La doble existencia de leyendas populares nos ofrece una prolífica iconografía dentro de la vida de Santiago, plasmada tanto en escritos como en representaciones artísticas, hecho que remarca la importancia de este santo³¹.

²⁵ RUIZ, M. *Crónicas heráldicas: el proceso de adopción del escudo de Alesanco*. p. 94.

²⁶ Leyenda copiada de la de Simón el Mago vencido en Roma por San Pedro.

²⁷ Mientras es conducido al suplicio tras la sentencia a muerte por Herodes Agripa, Santiago convierte y bautiza a un escriba llamado Josías que morirá degollado junto a él.

²⁸ También conocido por *El milagro de los toros de Lupa*. Se narra como dos toros salvajes domesticados por una señal de la cruz arrastran hasta el palacio de la reina Lupa la carreta sobre la cual reposan los restos de Santiago.

²⁹ Milagro también asociado a Santo Domingo de la Calzada, donde se narra una muerte injusta por calumnias y su posterior resolución favorable mediante la intercesión del Santo.

³⁰ Existen dos versiones de este tema, según el santo cabalga sobre la tierra o en el cielo.

³¹ *Op. Cit.* RÉAU, L. p. 178-182.

5.2 MÉTODO DE MANUFACTURA

En este bloque se desarrolla de una manera técnica las características y procedimientos con los que se estima que la talla de Santiago Matamoros, depositado actualmente en las dependencias del MUMA (Figura13), fue realizada.



Figura 13. Santiago Matamoros. a) vista lateral izquierda parcial, b) vista general frontal, c) vista lateral derecha parcial MUMA, Alzira.

Encontramos en la parte trasera de la peana y en lados opuestos, los únicos dos grafismos que se hallan en toda la obra. Se trata de dos datos escritos con grafito donde se lee: “Pintor 1878” y “J. Bodría” (Figura 14).

Nos encontramos pues que la autoría de la policromía y dorado es de José Bodría Roig. Valencia, 25/6/1842 – Alcoy 1/5/1912. Fue pintor, dorador y encarnador de escultura religiosa valenciana y poeta. Realizó sus estudios de pintor-dorador en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Policromó toda una serie de esculturas talladas por sus compañeros de taller, entre ellos José Guzmán y Guállar, José Burgalat, Damián Pastor, Modesto Quilis y Jose Antonio López Palao³².

Pero la auloría de la talla se cree que no es suya. Es muy posible que el escultor José Guzmán y Guállar, amigo íntimo de Bodría fuera su creador, ya que hay registro histórico que afirma que la gran parte tanto de las obras del taller donde Bodría trabajaba como de las esculturas propias de Guzmán, las doró y policromó él. Así pues, estaríamos ante un trabajo de una obra tallada y dorada-policromada por el mismo taller, pero con dos artistas diferentes³³.

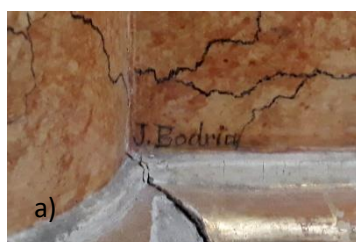


Figura 14. Detalle de los grafismos. a) firma del autor, b) fecha de la realización

³² Real Academia de la Historia <<http://dbe.rah.es/biografias/41355/jose-bodria-roig>>

³³ Para más información, consultar las biografías del anexo.

5.2.1 Trabajo de talla.

Esta escultura atiende a las características técnicas y estéticas de una talla o paso procesional. Su configuración, tanto interna como externa está destinada a ser transportada, por lo tanto, hablamos de una escultura procesional de carácter devocional.

Como todo paso procesional podemos observar una distribución de elementos que atienden a una lógica estructural. Por un lado, contamos con la peana o base sobre la cual van todos los elementos y por otro, las propias tallas que representan los diferentes personajes.

Está realizada en madera de pino según se puede comprobar visualmente por la parte de abajo y en la pérdida de soporte lúneo del dedo del moro o de la sección de la cola. Su trabajo mediante técnica sustractiva, seguramente fue realizada con gubias a partir de volúmenes enteros de madera. Cada personaje de la escena se ha trabajado por separado, uniéndose al resto de la composición mediante espigas de madera. Sólo existe una excepción en este caso siendo esta una técnica poco común.

El conjunto de Santiago Matamoros y su caballo, al tener su único punto de apoyo a la base en las patas traseras del equino, estas se han realizado con metal (se intuye que hierro por el tipo de oxidación) y se han atornillado a la peana a través de dos varillas roscadas y dos tuercas del mismo material (Figura 15). Con este sistema se garantiza una estabilidad al conjunto que con la madera no se podría en tan poca superficie de contacto. La combinación de clavos de metal está presente en gran parte de la obra como elemento paralelo a las espigas para unión de piezas. También se evidencia la presencia de embones (Figura 16) que el autor realizaría para aligerar la talla y para eliminar zonas de conflicto como son los nudos. Como material de refuerzo en las adhesiones de bloques de madera se usó algún tipo de cola.



Figura 15.
Detalle del sistema de sujeción del conjunto de Santiago Matamoros-caballo a la peana.



Figura 16.
Detalle del embón que abarca la zona de la cola.

El empleo de ojos de vidrio implica que las caras fueron trabajadas con la técnica de la mascarilla y adheridas al soporte mediante cola y mechones.

Otro aspecto importante a destacar es el tamaño del paso. Es una talla de dimensiones bastante reducidas para ser una composición de tres personajes, ya que su altura no llega ni a metro y medio (130 cm de base inferior de la peana a mano que sujeta la espada) y es de sección cuadrada (107 cm de lado).

5.2.2 Dorado.

Una vez tallada la composición, seguramente se dio una capa de cola de conejo diluida en agua para regular la absorción de la madera y conseguir que esta coja mejor la capa de preparación. Dicha capa se realizaría con diversas aplicaciones de cola de conejo y carbonato cálcico con proporciones que irían de menor carga de CaCO_3 a mayor. Con estas aplicaciones se consigue una preparación que absorbe las tensiones internas de la madera para que no se transmitan a las capas externas de dorado y policromía. Las últimas aplicaciones serían con sulfato de calcio, el cual es más flexible que el CaCO_3 y da un acabado óptimo. No se aprecia el uso de franjas de tela de lino como refuerzo entre juntas.

Existe todo un trabajo de rayado decorativo que se realiza antes de la aplicación del bol mediante el uso de hierros de dorador que abarca prácticamente todas las zonas que han sido doradas. Este trabajo ha sido realizado para contornear estas áreas, hacer divisiones y para simular el flecado y unos motivos vegetales en el faldón de la silla de montar (Figura 17). También ha sido usado para simular alguna de las ondas del pelo del santo. A las zonas que posteriormente han sido doradas, se les ha aplicado varias capas finas de bol rojo que con el tiempo se puede ver debido al desgaste que ha sufrido el pan metálico. Las zonas doradas se limitan tanto a la figura de Santiago y a la sillería, como a distintas partes de la peana.



Figura 17.

Detalles del trabajo de rayado decorativo. a) simulación del fleco y motivos vegetales, b) contorneado de la filigrana y de los bordes de las capas doradas

El dorado ha sido con oro fino, ya que no se aprecia signos de oxidación que denoten el uso de oro falso y el propio envejecimiento del material confirma este hecho. Se aplicaría una capa de adhesivo muy suave sobre el bol y con la ayuda de una polonesa se depositaría el oro que posteriormente se bruñiría para

conseguir el efecto brillante que actualmente todavía tiene. Se puede comprobar en las aplicaciones de pan metálico que se han trasparentado en la zona de la peana, cómo se aplicó el oro y el rango de solapamiento entre lámina y lámina.

5.2.3 Policromía.

En este caso, la policromía es bastante austera en cuanto a estofados se refiere ya que no se observa ninguno. Todo el conjunto está pintado a base de colores planos en una gama tonal fría donde el gran contraste es la capa de Santiago Matamoros de color rojo. Sólo hay cuatro ejemplos de zonas de la talla donde se ha aplicado el color sobre una base de otro color, siendo estos los tres cintos de los personajes donde se ha simulado una breve decoración a base de rayas, y en el escueto dibujo que simula los botones del moro con capa.

Los colores empleados son blancos, grises, verdes, azules, marrones, negros, almagras y los colores de las carnaciones. Se estima que estos colores se aplicaron al óleo, técnica recurrente por José Bodría y que luego se protegieron con algún barniz oleoso que le aporta un cierto efecto brillante³⁴. La exquisita imitación del mármol semejando jaspes, aporta un valor clasicista a la talla.

Por el tipo de acabado, se estima que las carnaciones se realizaron con la técnica mate, una técnica factible de ser retocada y que se obtiene por aplicación sobre la base de blanco de albayalde con un trabajo final de muñequilla³⁵.

6. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

En este apartado se van a proceder a detallar una serie de documentación gráfica que se dividirá en dos ámbitos: las tomas fotográficas y los mapas de daños. Con la realización de ambos registros se pretende gestionar visualmente toda la carga informativa que esta obra nos aporta de cara a una futura intervención.

6.1 DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA PIEZA

La toma de fotografías generales y de detalle son imprescindibles para determinar su aspecto global y el estado de conservación de la pieza. A continuación, se presentan dos grupos de imágenes a tener en cuenta. Por un lado, imágenes tomadas en el momento del hallazgo y traslado de esta pieza desde la capilla del cementerio hasta las dependencias del Museo Municipal de Alzira. Por otro, fotografías actuales realizadas ya en el MUMA con la ayuda de la luz pertinente de la sala y un foco externo.

³⁴ Real Academia de la Historia <<http://dbe.rah.es/biografias/41355/jose-bodria-roig>>

³⁵ GONZÁLEZ, E. Patrimonio y restauración: tecnología tradicional y tecnología actual. p. 116.

6.1.1 Fotografías tomadas en el lugar del hallazgo. Capilla del cementerio de Alzira.



Figura 18.
Vista general de la ubicación de la talla de Santiago Matamoros en la capilla del cementerio municipal de Alzira. 2010.

La imagen de archivo (Figura 18³⁶) nos muestra en qué sitio y cómo estuvo guardada esta talla en la capilla del cementerio durante años. La total falta de mantenimiento y las condiciones ambientales poco óptimas son las que derivan en las patologías que actualmente presenta la pieza.

³⁶ Imagen cedida por el Museo Municipal de Alzira, archivo propio. 2010.



Figura 19.

Detalle de la talla de Santiago Matamoros en la capilla del cementerio municipal de Alzira. 2010.

Se puede apreciar con claridad el esfuerzo humano por tratar de ubicar esta talla en una hornacina que no estaba preparada para esta pieza. La falta de espacio provoca que se tenga que desmontar partes del anda procesionaria (Figura 19³⁷). Esta falta de espacio repercute en la obra en golpes y rozamientos.

6.1.2 Fotografías generales actuales. Museo Municipal de Alzira.

Hay que destacar que su ubicación actual en el MUMA no es la definitiva. Su estatus actual no es de obra que esté expuesta al público, puesto que no está restaurada (aunque esté en un tramo del edificio transitable) y por ende su ubicación no es la óptima. Esta situación no favorece una buena perspectiva para la realización de fotografías ya que su emplazamiento está en una esquina, entre un pilar y la pared. Esto deriva en que las tomas laterales no pueden hacerse a la distancia correcta, siendo imposible por la parte trasera ya que está a 50 cm de la pared³⁸. No se han realizado fotos con luz UV, aunque se ha hecho un barrido con ella y no se ha detectado ningún indicio de repintes.

³⁷ Imágenes cedidas por el Museo Municipal de Alzira, archivo propio. 2010.

³⁸ El relativo gran tamaño y peso de la pieza no favorece su movimiento.



ESCALA 1:6



Figura 20. Vista general delantera.



ESCALA 1:6



Figura 21. Vista (parcial) general lateral izquierda.



Figura 22. Vista (parcial) general lateral derecha.

Hay que destacar que la obra se halló en el 2010, llegando a realizarse una mínima intervención que posteriormente se aplazó. Esto implica que varios de los elementos que originalmente presenta la pieza, no se encuentran en la actualidad ya que se desmontaron. El estado actual de los elementos desmontados varía entre dos posiciones: hay piezas que se han restaurado (ciertas partes metálicas) y otras que se preservan por separado debido a su mal estado de conservación. Esta situación ha llevado a no poder incluir estos elementos en las tomas generales, aunque existen fotografías de archivo donde sí que se pueden ver (Figura 20³⁹)⁴⁰.



Figura 23.

Varios elementos que se desmontaron del Santiago Matamoros. a) pilastras, cola del caballo, alfanje y bandera, b) estribo, c) nimbo MUMA, Alzira.



6.2 DIAGRAMAS

Como se acaba de comentar, ciertos elementos que se retiraron no han podido ser fotografiados por su estado de conservación, aunque otros sí, como es el caso de los pilones que sostendrían los farolillos y el alfanje.

³⁹ Imágenes cedidas por el Museo Municipal de Alzira, archivo propio. 2010.

⁴⁰ Para más información gráfica consultar el anexo.

6.2.1 Cotas

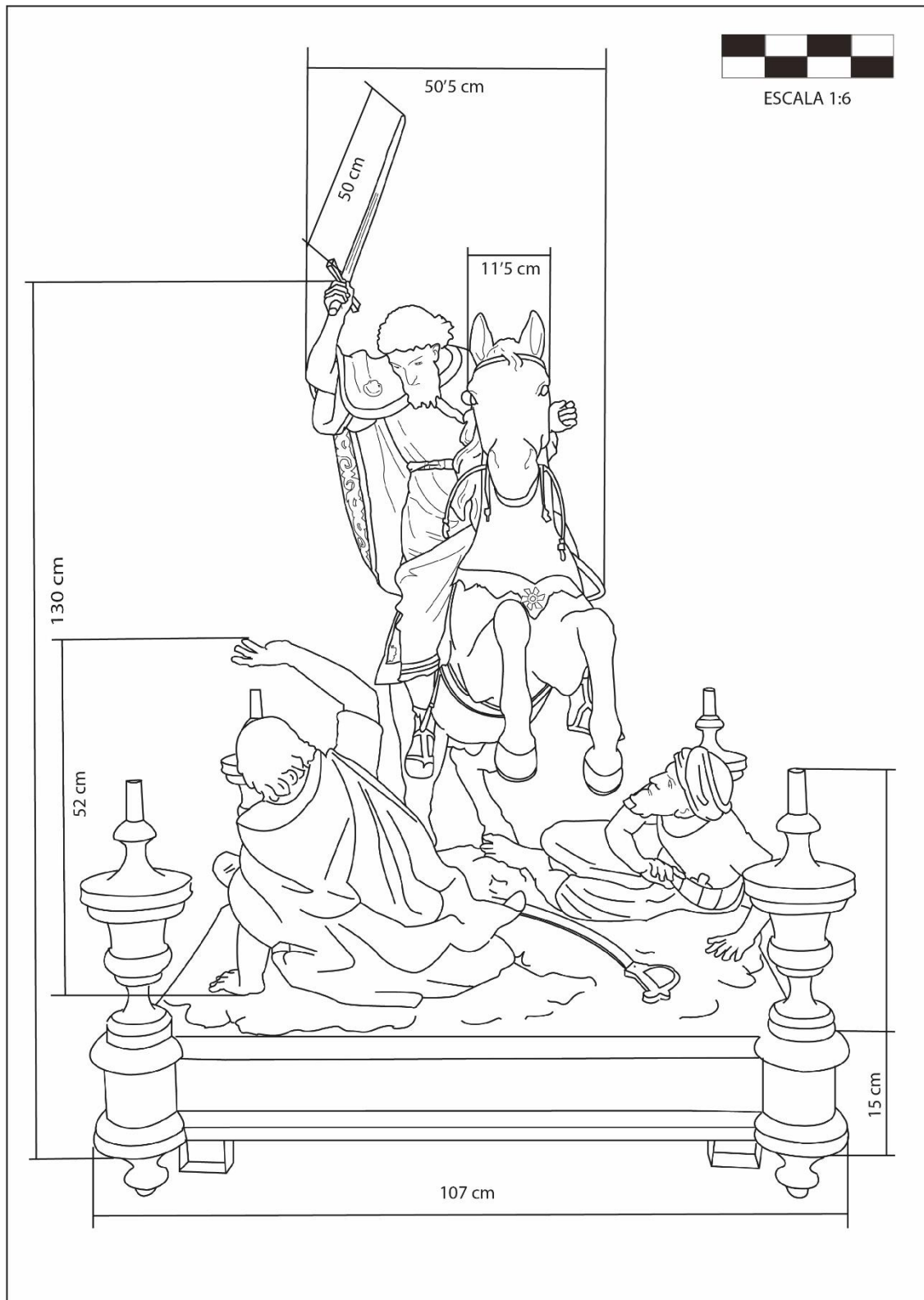


Figura 24. Cotas de la vista general delantera.

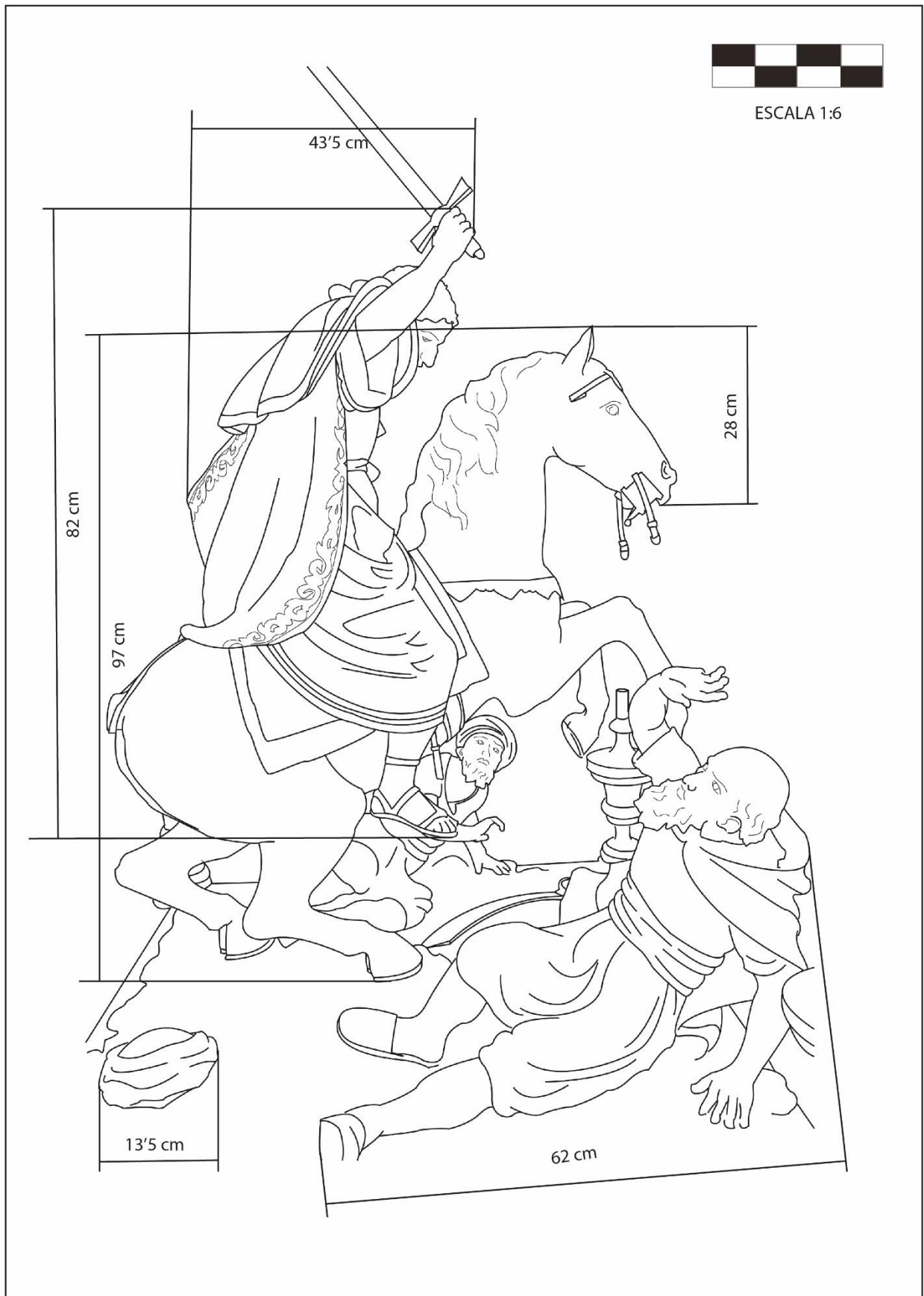


Figura 25. Cotas de la vista (parcial) general lateral izquierda.

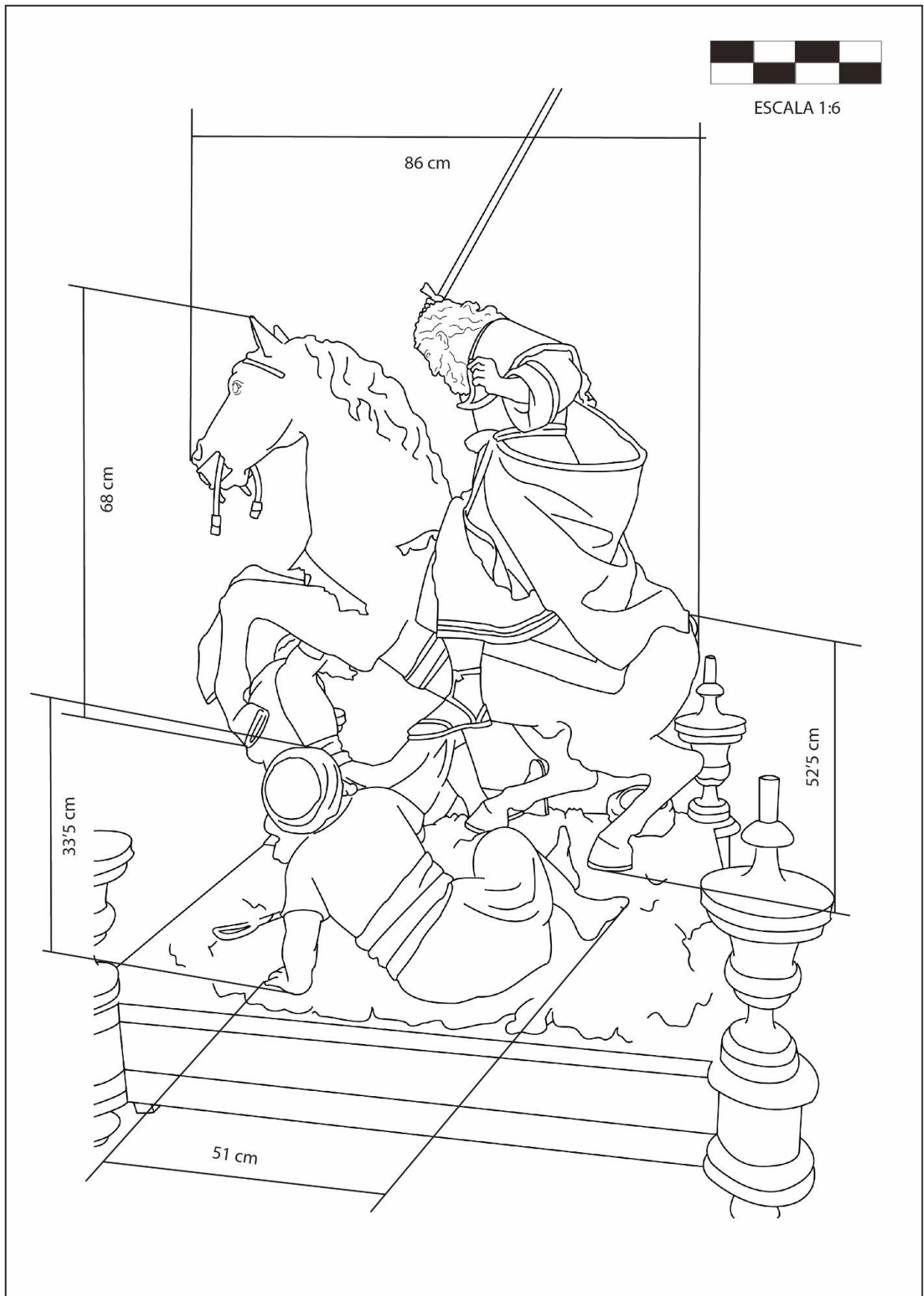


Figura 26. Cotas de la vista (parcial) general lateral derecha.

6.2.2 Daños

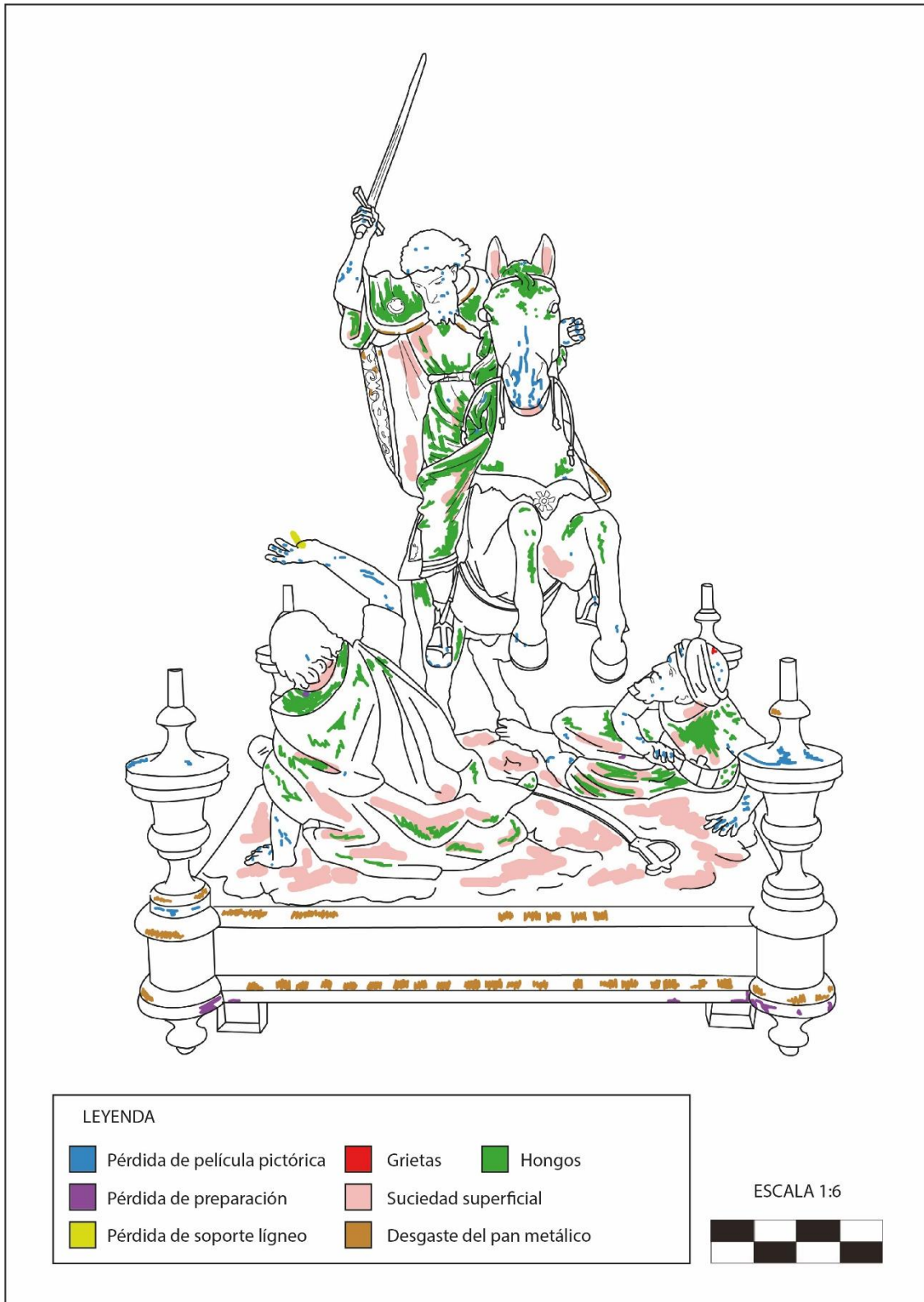


Figura 27. Daños de la vista general delantera.

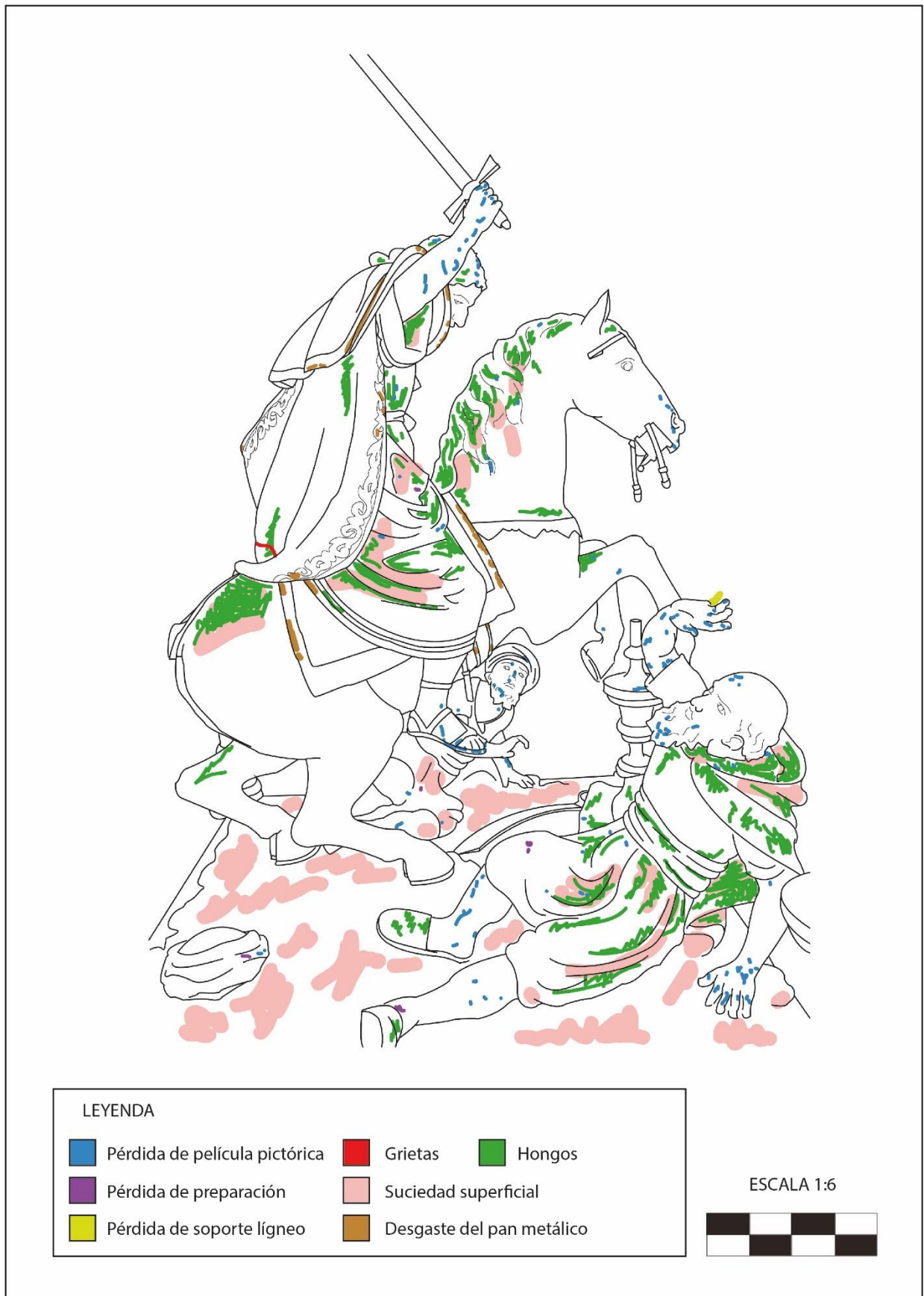


Figura 28. Daños de la vista (parcial) general lateral izquierda.

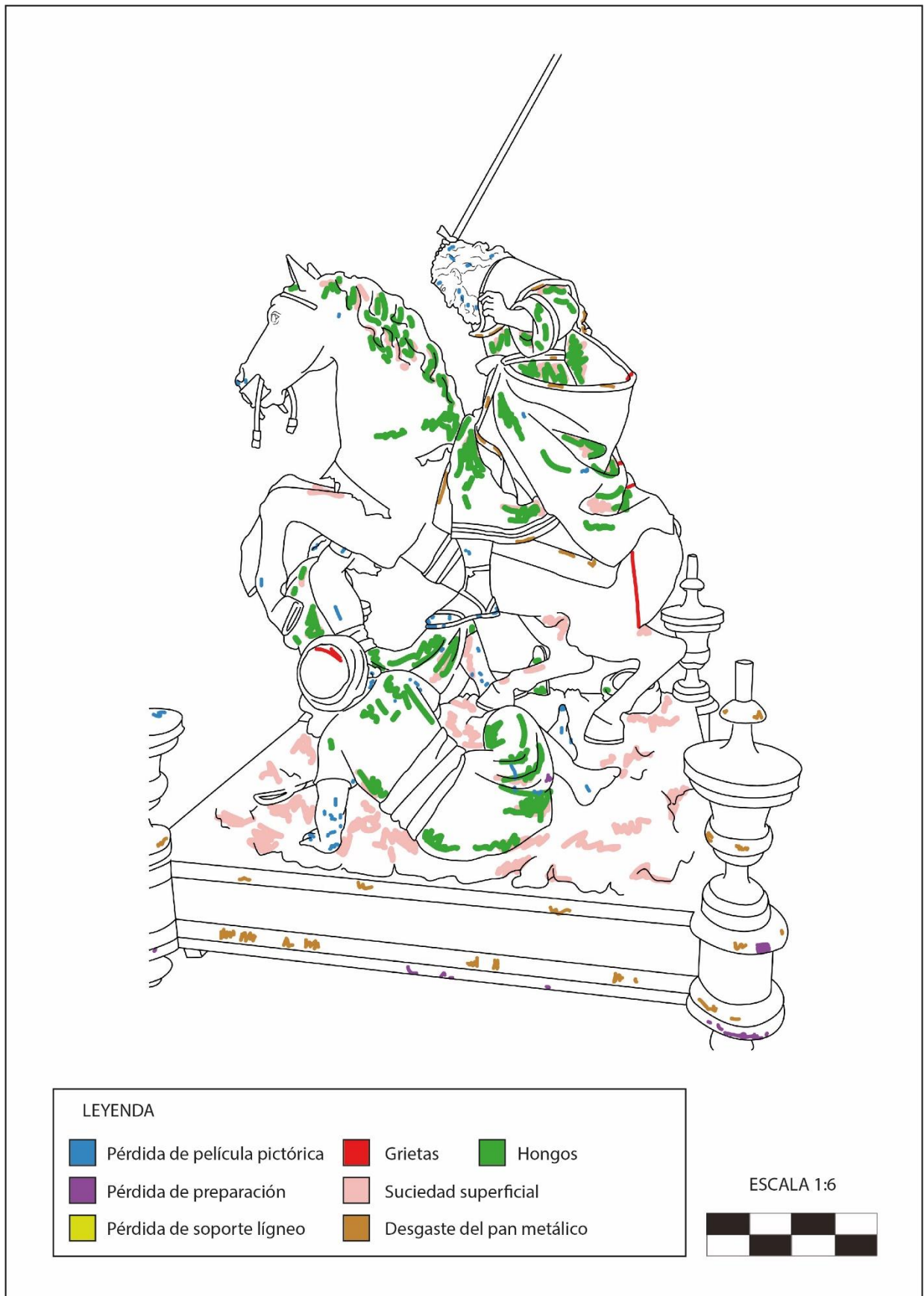


Figura 29. Daños de la vista (parcial) general lateral derecha.

7. PLAN DE CONSERVACIÓN

7.1 ESTADO DE CONSERVACIÓN

La principal y clara alteración que presenta esta talla es la grandísima presencia de hongos en su superficie debido a la falta de mantenimiento y a las condiciones ambientales subóptimas que ha sufrido durante su estancia en la capilla del Cementerio Municipal de Alzira. Sólo se ha podido analizar el estado de conservación del conjunto desmontado, ya que el museo ha considerado delicado el estado de los demás objetos. A continuación, se divide su estado de conservación según su origen:

7.1.1 Causas de origen intrínseco.

Para poder abarcar de una manera más detallada todos los aspectos técnicos del estado de conservación de la talla, se procede a continuación a analizar pieza por pieza:

- Caballo (Figura 30): este elemento presenta tres problemáticas a destacar. Por una parte, como se ha comentado previamente, el hecho de combinar metal con la madera ha provocado que la madera, siendo un material higroscópico que genera cambios dimensionales en sus fibras, es decir, fenómenos de contracción y merma⁴¹, choque contra un material que es dimensionalmente estable en el tiempo. Este desajuste entre un material orgánico y un inorgánico provoca que estas tensiones deriven a los estratos más superficiales, originando en este caso, la rotura de las capas de preparación. Este descubrimiento del metal al aire libre, acompañado de una cierta HR (como es el caso de la capilla del cementerio municipal), ha derivado en una oxidación puntual del hierro. Por otra parte, los clavos de forja de los cascos delanteros han sufrido la misma oxidación. En ninguno de los dos casos ha afectado o ha provocado la tinción al material lúneo o a la policromía de su perímetro, al menos en superficie. Un último caso es la zona de la cola. Esta se ha tenido que retirar ya que la espiga de madera que la unía estaba debilitada y también porque los clavos que afianzaban la unión estaban oxidados. Además de esto, esta zona comprende un área donde se estima que hay un embón que ha sido marcado en su perímetro a causa de no estar cortado en el mismo sentido que el

⁴¹ 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 volumen. NICOLAUS, K. *Manual de restauración de cuadros*, p.19-22.

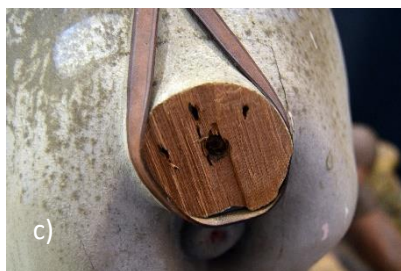


Figura 30.

Caballo de Santiago Matamoros. a) detalle de la zona de unión maderametal, b) detalle de los clavos de forja, c) detalle del embón y sección de la cola.



Figura 31.
Brazo derecho de Santiago Matamoros. Detalle de la rotura de la preparación y levantamiento de la capa pictórica por una espiga.

resto de la figura, hecho agravado por la HR pese a tener mayor estabilidad en el tiempo una escultura vaciada. El contraste entre maderas más secas o húmedas puede haber sido también la causa⁴². Otra de las alteraciones que se ha observado es que tras haber sido retiradas ciertas partes de las correas de cuero del caballo, estas han dejado unas marcas amarillentas sobre la policromía. Esto es posible que se deba a un envejecimiento de este material que haya desencadenado algún tipo de reacción química o que el cuero estuviese tratado con algún material que con las condiciones climáticas se haya degradado y manchado la capa pictórica.

- **Santiago:** nuevamente encontramos grietas, esta vez un poco más anchas que derivan del movimiento interno que sufre la madera con la humedad relativa. Este movimiento origina rotura tanto en las capas de preparación como de policromía. Situamos dos importantes ejemplos en la capa roja en zonas de pliegues. Otra importante alteración es la acaecida en el brazo derecho del santo. Por la forma redondeada y la posición en la que está, hablamos de un mechón de madera que sirve de unión interna (Figura 31).
- **Moro con capa:** volvemos a encontrar un ejemplo de lo que suponemos que es un embón en la pierna derecha y de una espiga de madera en el antebrazo derecho.
- **Moro sin capa:** presenta grietas profundas en la zona de la cabeza, concretamente en el turbante. También tenemos otro caso de espiga en la pierna izquierda a la altura de la tibia que levanta y astilla tanto la preparación como la capa pictórica. Encontramos en una zona de pliegues un clavo oxidado que ha generado que la preparación se hinche y salte, generando pérdidas de soporte.
- **Peana:** existen grietas en las zonas de unión del arranque de las pilastras donde se sitúan los farolillos. Acompaña a esta patología un levantamiento de la preparación y en ciertas zonas también de la película pictórica. Por el contrario, los trozos de madera que simulan el terreno pedregoso están bastante agrietados por sus zonas de unión. Se pueden apreciar clavos oxidados en la unión de estos sectores. Otro aspecto importante es la transparencia que ha adquirido el pan de oro, llegándose a ver el bol y las zonas de solape (Figura 32), patología derivada de los factores medioambientales, en especial la luz.



Figura 32.
Detalle de la peana donde el pan de oro se ha trasparentado con el tiempo debido a factores medioambientales.

Encontramos como alteración común a las tres figuras humanas, que en las zonas de las carnaduras la capa pictórica se ha levantado de una manera muy sistemática en forma de estrías (Figura 33). En ciertas áreas donde la

⁴² BOSCH, I. *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos*, p.188.



Figura 33.

Detalle de cortes y de la pérdida de policromía de las carnaciones en forma de estrías.

preparación queda al aire libre se conserva bien, mientras que, en otras, la humedad ha hecho que pierda consistencia y se haya hinchado y perdido parcialmente. Esta alteración localizada, que contrasta con el buen estado de conservación del resto de la policromía, sobre todo en las vestimentas, puede deberse a algún error en la aplicación o en las proporciones de esta pintura⁴³. También se observan abolsamientos puntuales de la capa pictórica que han roto y se puede apreciar la preparación.

Sobre el envejecimiento del barniz, este ha reaccionado bastante bien en el tiempo sin amarillear en exceso, hecho que mantiene los tonos originales bastante vivos.

7.1.2 Causas de origen extrínseco.

En este apartado destacan dos factores claramente diferenciables. Se detallan a continuación estos de una manera generalizada, ya que están presentes en prácticamente toda la talla.

- El factor humano: el hecho de ser una obra concebida para procesionar (pese a que no se tienen datos históricos de que lo hiciera), ya hace que tenga una predisposición a ser alterada por este. Debido a las reubicaciones de la talla que se tienen constancia (especialmente la del cementerio), estas han provocado toda una serie de golpes y rozamientos que han alterado severamente ciertos puntos de la obra, generalmente zonas perimetrales, llegando incluso a provocar fracturas y pérdidas de soporte lúneo. Cuando la obra se reubicó en la hornacina del cementerio, esta no tenía el espacio suficiente para hacerlo, así que se procedió a desmontar parte de las pilastras para que cupiera. El meter la talla en un sitio tan estrecho y sin garantías de hacerlo de una forma segura para la conservación de esta, ha generado que la parte de la peana, especialmente la parte de atrás, presente numerosos daños por golpes donde se ha perdido tanto capa policroma, dorados y preparación (Figura 34). Los arañazos y rozaduras están presentes en toda la obra, tanto por causas del transporte como de quitar y poner los elementos desmontables. En todos los casos, sin las correctas medidas de embalaje, transporte y exposición, estas situaciones pueden haber dado lugar a más grietas estructurales y pérdidas de estrato pictórico.

- La falta de mantenimiento: durante todo su período en la capilla del cementerio, esta obra no ha recibido el mantenimiento necesario. Debido a esto, la obra presentaba una cantidad de depósitos de suciedad, polvo y restos biológicos muy alta. Estos estratos de polvo sirven como vehículo transportador de insectos y esporas microbianas que con el tiempo se apelmazan y acidifican el



Figura 34.

Detalle de los golpes con pérdida de preparación y dorado.

⁴³ Información contrastada con Mónica Ibáñez, conservadora-restauradora del MUMA.



Figura 35.
Detalle de la alteración estética de los hongos cromógenos.

soporte⁴⁴. Fueron retirados en el 2010 cuando se realizó una primera intervención a la pieza.

- **Factores medioambientales:** las condiciones de humedad, temperatura, ventilación y luz a las que esta pieza ha estado sometida durante tantos años han influido de una manera decisiva en su estado de conservación. Todos estos parámetros en un determinado rango son decisivos para la formación de microorganismos que pueden afectar a la obra, como son los hongos. En primer lugar, una humedad relativa en torno al 65-100% dada ya sea por el sitio o por la propia higroscopicidad del material, es el entorno perfecto para que estos microorganismos proliferen. En segundo lugar, una variación térmica en un rango entre los 15 y los 35°C favorece el metabolismo y el desarrollo de estos. Un tercer aspecto a tener en cuenta es la falta de ventilación que ha sufrido la talla. Este hecho provoca que la humedad persista en los estratos y que el material no seque, generando microclimas. Asimismo, la falta de ventilación permite que las esporas no se dispersen y pueda gestarse una reproducción favorable. Finalmente, la luz juega también un importante factor de crecimiento. Si bien es cierto que los hongos se pueden desarrollar con o sin luz (puesto que no realizan la fotosíntesis), este aspecto es más condicionante respecto a la humedad o la temperatura. Siempre va a ser más propicia la proliferación de hongos en espacios con poca luz⁴⁵.

- **Los hongos:** su proliferación generalizada por toda la superficie de la talla es evidente. En este caso hablamos de un tipo de hongo xilófago concreto, los cromógenos⁴⁶. Por suerte, este tipo de hongo no afecta a la integridad física de los materiales, si no que atañe meramente a la estética de estos (Figura 35), siendo en muchas ocasiones, muy difícil su remoción total, ya que se puede remover el hongo, pero no la marca o tinción que deja en el soporte⁴⁷. Así pues, el estado de la policromía, preparación y madera no peligra por esta patología. Está presente en todos los diferentes colores de las policromías del caballo, Santiago y los dos moros y siguen un patrón;

⁴⁴ VAILLANT, M. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*, p.105.

⁴⁵ TORRAS, A.C; ADELANTADO, C; MARÍN, E.C. *Principales características de los hongos causantes de alteraciones en materiales celulósicos*, 2005, p. 20.

⁴⁶ Los mohos y los hongos cromógenos se alimentan de las sustancias de reserva de la madera y no producen degradaciones en la pared celular, solo coloración de la madera. Su crecimiento se detecta cuando la superficie se oscurece o cuando el cuerpo de fructificación forma sobre la superficie una especie de pelusilla (proliferaciones algodonosas) transparente o con tonalidades que van desde el color blanco al negro. Aunque no resultan nada peligrosos por su mínima acción degradadora, indican un mayor riesgo porque crean las condiciones necesarias para el desarrollo de los hongos de pudrición. CANEVA, G; NUGARI, M.P; SALVADORI, O. *La biología en la restauración*, p.81.

⁴⁷ MURILLO, S.G; PÉREZ, A.M. *Los organismos vivos como factores que contribuyen activamente al deterioro de los monumentos*, 1996, p. 64.

allá donde hay pliegues del ropaje o sitios más escondidos, la proliferación es mayor. Del mismo modo, en los planos más horizontales, donde los depósitos de suciedad y polvo son más espesos, los hongos se vuelven más numerosos. Esto se debe a que el polvo es una de las fuentes de nutrientes que le aporta elementos minerales diversos, sales y agua que favorecen su crecimiento. Otro valor a tener en cuenta es el pH del sustrato en el que el hongo está activo, ya que prefieren un pH ácido en torno al 4 y el 6⁴⁸.

7.2 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

A continuación, se van a enumerar y detallar todos los pasos que se aconseja tomar para una correcta intervención de esta talla. Debido a su pequeña intervención que tuvo en el 2010, algunos de los tratamientos ya se han realizado. Se especificará pues cuáles han sido y los resultados obtenidos.

7.2.1 Ensayos previos.

Como información necesaria y previa a cualquier tratamiento, se propone la realización de las pruebas de resistencia al calor, a la humedad y a los disolventes en zonas marginales donde no afecten a la estética del conjunto. Se debe de valorar que sean zonas sanas pues no en todos los sitios la policromía presenta buen estado debido a los abolsamientos y a las pérdidas en carnaciones en forma de estrías.

- Pruebas de resistencia al calor: humectar ligeramente la superficie dorada y de la policromía y aplicar una espátula caliente sobre Melinex® a unos 30°C. De este modo podemos ver si la lámina de oro o policromía pierde adherencia y se reblandece, con lo que se descartarían tratamientos que impliquen calor.
- Pruebas de resistencia a la humedad: aplicar una gota de agua desionizada sobre cada tipo de superficie (dorado y policromía) y anotar el tiempo de absorción si se llega a producir. Hay que observar también la tensión superficial por si en posteriores tratamientos se tuviera que usar un tensoactivo y si la gota pasados unos 10'' disuelve o no estos estratos.
- Pruebas de resistencia a los disolventes: se van a realizar con el fin de determinar los disolventes con los que realizar la limpieza química una vez se haya conseguido retirar la parte más grande de los hongos con algún fungicida. Con ello se pretende saber qué disolventes disuelven la capa de suciedad y barniz envejecido sin dañar la policromía y dorado para descartar el resto. A parte de la limpieza, también se extraerán conclusiones para el posible uso en

⁴⁸ *Íbid.* MURILLO, S.G; PÉREZ, A.M., p. 64.

tratamientos de consolidación y barnizado. Las catas de limpieza se deben realizar en sitios poco visibles y anotar todos los resultados para elaborar una tabla con los datos recogidos.

Como punto de partida se pueden usar los Test de *Feller* y de *Cremonesi* e ir jugando con la polaridad de los disolventes. Para una correcta visualización de los resultados, una vez obtenidos, se recomienda ubicarlos en un triángulo de *Teas* para ver los parámetros de solubilidad, teorizar sobre la naturaleza de los materiales e ir tomando decisiones acerca de cuál es el mejor según tipo de material a retirar.

7.2.2 Propuesta de tratamientos.

Una vez conseguida toda la información acerca de la resistencia tanto de los dorados como de la policromía a calor, humedad y disolventes, se procede ya a la elaboración de un plan de intervención que garantice una restauración respetuosa con la obra.

- 1) **Preconsolidación**⁴⁹. Esta intervención es necesaria debido a todos los abolsamientos de película pictórica que presenta la obra. Primeramente, se propone una humectación previa con jeringuilla de una disolución de agua:alcohol al 50% para que rompa la tensión superficial y permita que penetre mejor en los estratos el consolidante. Como material consolidante se propone el uso de *Acril-33*⁵⁰, ya que las emulsiones sintéticas acrílicas presentan un nivel de penetración óptimo y una excelente calidad, además de ser siempre reversibles y fácilmente eliminables⁵¹. Aplicación por inyección al 10% en agua desionizada + papel japonés.
- 2) **Retirar las partes desmontables**. Esta operación ya se realizó en el 2010 con varios elementos como la bandera, las pilastras, ciertas partes del cuero, aureola y otros elementos metálicos. Para finalizar esa operación, se trataría de retirar lo que queda, especialmente los cueros enganchados con adhesivo y clavos. Para este cometido se ayudará de material mecánico y de apoyo químico si hay que reblandecer algún adhesivo o cola.
- 3) **Limpieza mecánica**. Aspiración controlada de los depósitos de polvo con ayuda de brochas de pelo sintético suave (se hizo en el 2010).

⁴⁹ En el 2010 se realizó una preconsolidación diferente que se detalla en el anexo.

⁵⁰ El Acril-33 es una resina acrílica pura al 100% en dispersión acuosa, caracterizada por una óptima resistencia a los agentes atmosféricos y estabilidad química. Por la elevada resistencia a los álcalis, Acril-33 resulta particularmente indicada para aplicaciones con ligantes hidráulicos. Tiene un pH de 8-9 y tiene una buena resistencia a los rayos UV. MUÑOZ, S. OSCA, J. GIRONÉS, I. *Diccionario técnico Akal de materiales de restauración*. p. 25.

⁵¹ FUSTER, I. *Prácticas de restauración de esculturas en la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. p. 19-20.

- 4) **Desinfección.** La problemática de los hongos es la principal razón de alteración de la talla. Se propone realizar varias catas con diferentes materiales que actúen de fungicida para valorar las conclusiones y optar por una o varias que compaginen su poder limpiador. Los materiales propuestos son el amoniaco, el fenol ⁵² y el NeoDesogen ⁵³ ®. Se aconseja usar estos productos en concentraciones bajas en torno al 1-6% en agua desionizada y con tiempos cortos antes de neutralizar para ir aumentando estos parámetros según sea necesario. Es imprescindible su neutralización con agua desionizada después de cada pasada. Se puede probar su aplicación tanto por libre con hisopo como con geles para aumentar el tiempo de contacto y controlar la aportación de fungicida. Dependiendo de los diferentes tipos y acumulación de estratos de hongos y la suciedad a la que estén agarrados, así como de si los planos están en vertical o en horizontal, servirá un material u otro y con proporciones diferentes. Hay que destacar que normalmente pese a eliminar la totalidad del hongo cromógeno, siempre se va a quedar una sombra ya sea a bajo tono o por encima. En casos extremos, una de las soluciones estéticas pasa por la reintegración cromática.
- 5) **Limpieza química.** El propio tratamiento de limpieza de los hongos ya ha debido de eliminar gran parte de la suciedad, no obstante, se puede complementar este proceso de limpieza con aplicaciones de disolventes que hayamos creído oportunos en la realización de las pruebas de solubilidad. Particularmente se aconseja una limpieza con hiel de buey rectificada, jabones neutros + disolvente orgánico al 20% o las distintas combinaciones de la 3A (agua:alcohol:acetona). Otro punto importante es el saneamiento de todos los clavos que han quedado al aire libre. Se limpian con acetona y/o alcohol en hisopo y bisturí si llegara a ser necesario para la eliminación de los cloruros más importantes. Se seca con una aplicación de acetona y se deja pasar unas 48h. Luego se aplica una solución de ácido tánico (previene la oxidación del metal) al 15% en alcohol etílico en varias capas. Finalizamos con una protección de cera microcristalina al 4% en White Spirit aplicada por el método de la muñequilla.
- 6) **Sellado de las grietas y orificios.** Al no tener ninguna grieta excepcionalmente grande (más de 1cm de ancho) se propone

⁵² Sustancia química obtenida a partir del benceno. El fenol es utilizado en muchos ámbitos como fungicida, bactericida, antiséptico y desinfectante. En restauración se suele usar como antiséptico añadiéndolo en muy pequeña cantidad a productos (orgánicos) que tienden a deteriorarse con facilidad. *Op. Cit.* MUÑOZ, S. OSCA, J. GIRONÉS, I. p. 143.

⁵³ Detergente con propiedades biocidas y tensoactivas. Compuesto por una disolución al 10% de cloruro de alquidimetilbencilamonio. Es un líquido transparente e incoloro que se puede disolver en agua. Sirve para combatir la acción de algas, líquenes y musgos. *Íbid.* MUÑOZ, S. OSCA, J. GIRONÉS, I. p. 213.

rellenarlas con una resina epoxídica, Araldit SV-247® + Endurecedor HV-247®. Debido a su plasticidad se puede trabajar con la espátula para dejarlo ligeramente a bajo nivel para que reciba posteriormente el estuco.

- 7) **Barnizado completo de la talla.** Con el fin de proteger la madera, la policromía y el dorado originales de los tratamientos posteriores, se aconseja aplicar un barniz oleo-resinoso a pistola.
- 8) **Reintegración volumétrica de los faltantes de soporte lúneo.** Reconstrucción del dedo de la mano derecha del moro con capa mediante Araldit SV-247® + Endurecedor HV-247®. Se trabajará su textura con lijas de grano grueso para que pueda coger el estuco.
- 9) **Estucado de los faltantes.** La restitución de la capa de preparación se aconseja hacerla con los mismos materiales que el original, un estuco de cola animal, carbonato (primeras capas) y sulfato de calcio (últimas capas). Aplicación con espátula, respetando los perímetros y llevándolo al mismo nivel. Después se ha de lijar el estuco con lijas de grano muy fino hasta conseguir la textura lisa final⁵⁴.
- 10) **Impermeabilización del estucado.** Con un barniz de retoques oleoso disuelto en White Spirit, mediante aplicación con pincel.
- 11) **Reintegración cromática de la policromía y dorados.** Se aconseja realizar dos aplicaciones con distintos materiales. Una primera aproximación tonal con acuarelas y finalizar con barniz de retoques pigmentado. Uso de la técnica de cuatricromía “selección efecto oro” en las superficies doradas, mientras que en la policromía restante se aconseja el uso del puntillismo y del *tratteggio*⁵⁵. Se puede usar pinceles de 3/0 y 5/0.
- 12) **Barnizado final.** Se puede usar el mismo tipo de barniz oleo-resinoso aplicado con pistola. De 2 a 3 manos, pudiéndose dar una última con brocha a pasadas rápidas y bastante secas para matar un poco el brillo. Con esto evitamos que las radiaciones UV afecten en exceso a la obra al mismo tiempo que la protegemos del ambiente y del polvo.

7.3 PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Para finalizar, con el objetivo de prevenir futuras patologías que degraden nuevamente la obra, o que las ya intervenidas puedan volver a manifestarse, se ha elaborado un plan de conservación preventiva que garantice la estabilidad en el tiempo de la obra para su correcta difusión en el futuro.

Hay una serie de parámetros de sencilla sistematización que son de obligado control en cualquier objeto: temperatura, humedad relativa e iluminación⁵⁶.

⁵⁴ GONZÁLEZ, E. *Tratado sobre el dorado y su policromía*, p.236.

⁵⁵ *Íbid.* GONZÁLEZ, E. p. 245.

⁵⁶ MUÑOZ, S. *et al.* La conservación y restauración de obras de arte. p. 40.

- 1) Temperatura. El rango óptimo para la preservación de la obra de ataques por parte de microorganismos se sitúa en torno a los 19°C, siendo entre los 15 y los 35°C la variación térmica adecuada para su desarrollo. Para controlar este aspecto, se propone el uso de reguladores ambientales en sala, ya sean aires acondicionados como termohigrómetros para registrar los valores.
- 2) Humedad relativa. Así pues, es necesario controlar especialmente este parámetro, ya que este sí que se puede regular fuera del rango de desarrollo de los hongos, en torno al 65-100HR%. Una correcta HR oscilará en torno al 50%, pudiéndose controlar en sala por medio de humidificadores, aires acondicionados y nuevamente registrados con el termohigrómetro.
- 3) Iluminación. Se aconsejan valores de lux en torno a 150, para ello se pueden usar focos LED que no transmiten calor. Se ha de incorporar filtros UV para prevenir la degradación química.
- 4) Mantenimiento. De forma periódica, ya sea cada semana o cada quincena, es aconsejable un mantenimiento por parte del especialista o de personal de limpieza instruido para ello. Se procederá a una aspiración controlada del polvo con ayuda de brocha sintética de pelo suave.

8. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, tras tratar diversas cuestiones que han permitido tanto conocer en profundidad históricamente como iconográficamente a la figura de Santiago el Mayor, así como de analizar y formular un estado de conservación y su propuesta de intervención, se ha podido extraer una serie de conclusiones que manifiestan los conocimientos adquiridos en este trabajo.

- El nuevo florecimiento que se está experimentando en la actualidad en torno a la figura de Santiago Apóstol mediante los años jacobeos y la promoción del Camino de Santiago, ha sido la justificación para que esta talla haya podido ser rescatada del parcial olvido que había sufrido durante la segunda mitad del siglo XX.
- Este parcial olvido en un sitio de condiciones ambientales desfavorables durante tantos años es el causante principal de las patologías que presenta dicha obra, siendo los hongos la degradación principal que caracteriza a esta talla.
- La propuesta de intervención va destinada a abordar la restitución física y estética de la pieza, pero sólo será efectiva si se toman en referencia los planes posteriores de conservación preventiva que garanticen una correcta trasmisión de este patrimonio al futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- BENEDITO, P. Alzira Santiaguista. En: *El mediterráneo en el origen: IX Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas*. Valencia, 2011. Valencia: Asociación Amigos del Camino de Santiago de la Comunidad Valenciana, 2012
- BOSCH, I. *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos*. 1998-2001. Valencia: UPV, 2001.
- CANEVA, G; NUGARI, M.P; SALVADORI, O. *La biología en la restauración*. Hondarribia: Nerea, 2000.
- DELLA VORAGINE, J. *La leyenda dorada. Vol. 1*. Madrid: Alianza, S, 1982.
- DUSCHET-SUCHAUX, G. PASTOUREAU, M. *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza, 1996.
- FUSTER, I. *Prácticas de restauración de esculturas en la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia* [tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- GONZÁLEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997.
- GONZÁLEZ, E. *Patrimonio y restauración: tecnología tradicional y tecnología actual*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2006.
- LAIRÓN, A. *Una aproximación a la historia de Nuestras Señora del Lluch. Patrona de Alzira*. Alzira: Excm. Ajuntament d'Alzira, 2009.
- MURILLO, S.G; PÉREZ, A.M. *Los organismos vivos como factores que contribuyen activamente al deterioro de los monumentos*. En: PH Boletín. Sevilla: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1996, núm. 14.
- MUÑOZ, S. OSCA, J. GIRONÉS, I. *Diccionario técnico Akal de materiales de restauración*. Madrid: Akal, 2014.
- MUÑOZ, S. VIVANCOS, V. OSCA, J. GONZÁLEZ, E. *La conservación y restauración de obras de arte*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- NICOLAUS, K. *Manual de restauración de cuadros*. Berlín: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z. Tomo II. Vol. 5*. Barcelona: Serbal, 1998.
- RUIZ, M. *Crónicas heráldicas: el proceso de adopción del escudo de Alesanco*. En: Boletín A.R.G.H. La Rioja: Asociación Riojana de Genealogía y Heráldica, 2014, núm. 6.
- TORRAS, A.C; ADELANTADO, C; MARÍN, E.C. *Principales características de los hongos causantes de alteraciones en materiales celulósicos*. En: PH Investigación. Sevilla: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2005, núm. 53.
- YZQUIERDO, R. *Leyendas e historias jacobeas*. Valladolid: Castilla, 1999.
- VAILLANT, M. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003.

BIBLIOTECA LEONESA DIGITAL. *Todos los caminos llevan a Santiago*. [consulta: 2018-06-5] Disponible en:

<<http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/todos-los-caminos-llevan-a-santiago/html/t13.htm>>

ASOCIACIÓN AMIGOS DEL CAMINO DE SANTIAGO COMUNIDAD VALENCIANA. *Camino de Levante* [consulta: 2018-06-6] Disponible en:

<<http://www.vieiragrino.com/camino/camino.asp>>

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. José Bodría Roig. [consulta: 2018-07-2] Disponible en: <<http://dbe.rah.es/biografias/41355/jose-bodria-roig>>

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. José Guzmán Guállar. [consulta: 2018-07-4] Disponible en: <<http://dbe.rah.es/biografias/41354/jose-guzman-guallar>>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Guido Reni: El Apóstol Santiago el Mayor, 1618-1623. Óleo sobre lienzo. 135 x 89 cm. Museo del Prado, Madrid. (p. 7)

Figura 2. Martín Bernat: Embarque en Jafa del cuerpo de Santiago el Mayor, 1480-1490. Técnica mixta sobre tabla. 159 x 73 cm. Museo del Prado, Madrid. (p. 8)

Figura 3. Martín Bernat: Traslado del cuerpo de Santiago el Mayor ante el palacio de la reina Lupa, 1480-1490. Técnica mixta sobre tabla. 159 x 73 cm. Museo del Prado, Madrid. (p. 9)

Figura 4. Mapa representante de las diversas rutas de peregrinación a Santiago de Compostela en la Península Ibérica. En:

<<http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/todos-los-caminos-llevan-a-santiago/html/t13.htm>> (p. 10)

Figura 5. Cartela informativa sobre el Camino de Santiago de Levante al paso por la ciudad de Alzira. MUMA. [fotografía de autoría propia] (p. 11)

Figura 6. Boletín informativo de la Asociación de Amigos del Camino de Santiago de la Comunidad Valenciana. Nº 101-104. MUMA. [fotografía de autoría propia] (p. 11)

Figura 7. Panel cerámico devocional de Santiago Matamoros. Calle de Sant Jaume, Alzira. [fotografía de autoría propia] (p. 12)

Figura 8. Fragmento de predela. Representación del apostolado. Atribuida al Maestro de Villahermosa. Museo Municipal de Alzira. [fotografía cedida por el MUMA] (p. 12)

Figura 9. La Santísima Virgen en su camarín. Junto a la *Moreneta*, en hornacinas, los Patronos de Alzira y el Patrón de España. Ermita de San Salvador. Alzira. En: LAIRÓN, A. *Una aproximación a la historia de Nuestras Señora del Lluch. Patrona de Alzira*. Alzira: Excm. Ajuntament d'Alzira, 2009. (p.13)

Figura 10. Santiago, apóstol. Puerta de las Platerías en la Catedral de Santiago de Compostela. Siglo XII. [fotografía en arteguias.com] (p. 14)

Figura 11. Georges de La Tour: Santiago el peregrino, 1614-1620. Óleo sobre lienzo. [fotografía en catequesis.com a través del arte] (p. 15)

Figura 12. Francisco Camilo: Santiago Matamoros, 1649. Óleo sobre lienzo. 263 x 178 cm. Museo del Prado, Madrid. (p. 15)

Figura 13. Santiago Matamoros. a) vista lateral izquierda parcial, b) vista general frontal, c) vista lateral derecha parcial MUMA, Alzira. [fotografías de autoría propia] (p. 16)

Figura 14. Detalle de los grafismos. a) firma del autor, b) fecha de la realización [fotografías de autoría propia] (p. 16)

Figura 15. Detalle del sistema de sujeción del conjunto de Santiago Matamoros-caballo a la peana. [fotografía de autoría propia] (p. 17)

Figura 16. Detalle del embón que abarca la zona de la cola. [fotografía de autoría propia] (p. 17)

Figura 17. Detalles del trabajo de rayado decorativo. a) simulación del fleco y motivos vegetales, b) contorneado de la filigrana y de los bordes de las capas doradas [fotografías de autoría propia] (p. 18)

Figura 18. Vista general de la ubicación de la talla de Santiago Matamoros en la capilla del cementerio municipal de Alzira. 2010. [fotografía cedida por el MUMA] (p. 20)

Figura 19. Detalle de la talla de Santiago Matamoros en la capilla del cementerio municipal de Alzira. 2010. [fotografía cedida por el MUMA] (p. 21)

Figura 20. Vista general delantera. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 22)

Figura 21. Vista (parcial) general lateral izquierda. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 23)

Figura 22. Vista (parcial) general lateral derecha. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 24)

Figura 23. Varios elementos que se desmontaron del Santiago Matamoros. a) pilastras, cola del caballo, alfanje y bandera, b) estribo, c) nimbo MUMA, Alzira. [fotografías cedidas por el MUMA] (p. 25)

Figura 24. Cotas de la vista general delantera. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 26)

Figura 25. Cotas de la vista (parcial) general lateral izquierda. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 27)

Figura 26. Cotas de la vista (parcial) general lateral derecha. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 28)

Figura 27. Daños de la vista general delantera. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 29)

Figura 28. Daños de la vista (parcial) general lateral izquierda. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 30)

Figura 29. Daños de la vista (parcial) general lateral derecha. Santiago Matamoros. [fotografía de autoría propia] (p. 31)

Figura 30. Caballo de Santiago Matamoros. a) detalle de la zona de unión madera-metal, b) detalle de los clavos de forja, c) detalle del embón y sección de la cola [fotografías de autoría propia] (p. 32)

Figura 31. Brazo derecho de Santiago Matamoros. Detalle de la rotura de la preparación y levantamiento de la capa pictórica por una espiga. [fotografía de autoría propia] (p. 33)

Figura 32. Detalle de la peana donde el pan de oro se ha transparentado con el tiempo debido a factores ambientales. [fotografía de autoría propia] (p. 33)

Figura 33. Detalle de cortes y de la pérdida de policromía de las carnaciones en forma de estrías. [fotografía de autoría propia] (p. 34)

Figura 34. Detalle de los golpes con pérdida de preparación y dorado. [fotografía de autoría propia] (p. 34)

Figura 35. Detalle de la alteración estética de los hongos cromógenos. [fotografía de autoría propia] (p. 35)

ANEXO

Trascripción de una breve conversación sobre la tradición, festividad y culto de Santiago en la ciudad de Alzira con Don Aureliano Lairón Pla, doctor en Geografía e Historia, archivero municipal y cronista oficial de la ciudad de Alzira. 2018.

“Los antecedentes de *Jaume* los tenemos en primer lugar en la figura de *Jaume I*. Es el monarca, el rey por excelencia de los valencianos y es el rey que conquista Alzira a los musulmanes el 30 de diciembre del 1242. Por lo tanto, el *Jaume* que nos suena, vinculándolo a nuestra ciudad, es la figura de este monarca aragonés. A partir de ahí viene la cristianización de nuestras tierras y muchos de los que se bautizan en Alzira o de los pobladores que vienen se llaman *Jaume* y a sus hijos les llamarán exactamente igual. De hecho, en los libros de registro de bienes muebles e inmuebles aparecen unos cuantos *Jaumes*, es decir *Jaume* se popularizó entre los alzireños. De hecho, es curioso que una de las alquerías de Alzira que con el tiempo adquirirá importancia, actual ciudad y antes vila de Algemés, dedica su iglesia, la iglesia parroquial y actual basílica, a *Sant Jaume*. De hecho, se habla de que hay un itinerario de Levante, el Camino de Santiago, que desde Valencia pasa por Algemés, de Algemés a Alzira, de Alzira a Játiva y en Almansa se va ya a Compostela. También contamos con una predela que formaba parte seguramente de la iglesia de Santa María de Alzira donde también se representa a *Sant Jaume*. Es una tabla preciosa por lo que se refiere al patrimonio histórico artístico local que hoy en día está en el museo y se puede ver allí. Después también podríamos añadir como cosa anecdótica que, en la antigua ermita del Salvador de Nuestra Señora del Lluch, que ya se llamaba así en el siglo XVIII, junto con el retablo mayor donde estaba la imagen de la patrona de Alzira, al lado había unas imágenes de San Bernardo, María y Gracia y al otro lado estaba la imagen de *Sant Jaume*. Ese *Sant Jaume Matamoros* es seguramente el mismo que después pasó a ser venerado en el cementerio municipal. Cabe destacar que a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, las fiestas de Alzira se iniciaban siempre con la bajada de la Madre de Dios desde la Montañeta de San Salvador hasta el pueblo y que finalizaban precisamente el día de *Sant Jaume*, en que la Madre de Dios era subida tras participar en las fiestas de los Santos Patronos otra vez a su ermita y esto es curioso porque se terminaba justamente el día de *Sant Jaume*. De hecho, si no recuerdo mal, en la ciudad existió un sindicato agrícola, que llevaba el nombre de *Sant Jaume* y también hubo un altar en la Iglesia de Santa Catalina en la época medieval, que estaba dedicado a *Sant Jaume*. Pese a que no se ha encontrado ningún artículo que hiciera referencia a una festividad oficial del santo en la ciudad, es probable que los propios devotos hicieran una fiesta aprovechando la talla de la ermita.”

BIOGRAFÍA JOSÉ BODRÍA ROIG

Bodría Roig, José⁵⁷. Valencia, 25.11.1842 – Alcoy (Alicante), 1.5.1912. Pintor, dorador y encarnador de escultura religiosa y poeta.

Notable dorador y encarnador de talla religiosa valenciano, además de brillantísimo poeta, realiza estudios de pintor-dorador en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, donde en el curso 1861- 1862 se halla matriculado en la asignatura de Dibujo aplicado a las artes, simultaneando la teoría del estudio con la práctica de taller en los obradores del pintor Rafael Berenguer Conde y del dorador José Grollo. Destacó pronto en el oficio en el taller valenciano de José Grollo, localizado primero en la calle de Na Jordana, número 13, y desde 1886 en la calle del Salvador, número 29, uno de los más acreditados de la época. Se especializó en la pintura y en la restauración de imágenes religiosas, y de dicho taller salieron soberbias tallas policromadas, debidas a la gubia y el cincel de acreditados escultores, entre ellos José Guzmán y Guállar (gran amigo suyo y poeta), José Burgalat, Damián Pastor, Modesto Quilis y José Antonio López Palao, quienes fueron sus patrocinadores asociados. Ya en época temprana (1863) había llevado a cabo la decoración de los dorados de los techos del edificio de Gascó, situado en la calle de Quart, de Valencia. En lo que corresponde a su actividad profesional, son muchas las imágenes que estofó y policromó, debiéndose varias de ellas a la gubia de José Guzmán y Guállar.[sic.]

Hay noticia documentada de las siguientes, según secuenciación cronológica. En 1879 encarna una *Purísima Concepción* del escultor José Guzmán y Guállar, para Santander, y otra imagen bajo la misma advocación para la Asociación de las Hijas de María, de Jaén; en 1880 policroma varias imágenes del escultor Luis Gilabert Ponce para Asturias; en 1885, una *Resurrección de Cristo* para Orxeta y un *Cristo yacente* para Alzira, ambas talladas por José Guzmán; en 1886, una *Purísima Concepción*, también del renombrado escultor, para la iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Yecla, que fue muy elogiada por la prensa; en 1887 un *Ecce Homo*, de Damián Pastor y José Burgalat, para el monasterio de las monjas de la Zaidía, de Valencia; una *Virgen del Remedio*, de Guzmán Guállar, para la iglesia de Rafelcofer, y un *Cristo de la Pobreza* para Aiello de Malferit; en 1889, una *Purísima Concepción* (de José Burgalat) para la iglesia parroquial de Gijón y una imagen del *Corazón de Jesús* para Vélez Rubio; en 1890, el sepulcro de un *Cristo yacente*, de José Burgalat, para la iglesia parroquial de El Grao, de Valencia; en 1891 una *Sagrada Familia*, de tamaño natural, con destino a San Sebastián; una imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* para la iglesia de Xalón; otra del *Beato Pompilio Pierrotti*, para el Colegio de las Escuelas Pías, de Gandía; y un *San Juan de la Cruz*, para la iglesia de las monjas de San José, todas las citadas en ese año debidas al es cultor José

⁵⁷ Información extraída de la Real Academia de la Historia:
<<http://dbe.rah.es/biografias/41355/jose-bodria-roig>>

Burgalat; en 1893, un frontal de altar de estilo renacentista (diseñado por José María Dorá), dorado y plateado, para la iglesia parroquial de Santa Catalina, de Alzira. [...] *[sic.]*

José Bodría también cultivó la pintura de temática religiosa, el paisaje y el retrato, destacando el lienzo de una *Piedad* (hacia 1876) que realizó con destino a la iglesia parroquial de la Santa Cruz, de Valencia, así como diversas pinturas de retablos cerámicos valencianos, en 1884, para el retablo de Marchalenes (Valencia), una *Virgen* para Orense, un *San Rafael* sin precisar destino, la imitación en jaspes de los altares de la iglesia del Hospital, de Valencia, y otros muchos cuadros para iglesias valencianas y oratorios de particulares. *[sic.]*

El autor fue también un destacado poeta. Publicó sus primeros versos en castellano en las revistas *El Cosmopolita*, *Valencia Ilustrada*, *La Antorcha* y el *Boletín Literario*. Es a partir de 1872 y durante el resto de su vida cuando escribirá en lengua vernácula (valenciano), desarrollando con preferencia, en clave poética, costumbres de la huerta de Valencia e idilios de las gentes sencillas, que dará a conocer en las obras *Roselles*, *Fulles seques*, *Llibret de records* y *Festes del carrer* y en algunos trabajos sueltos publicados en el *Almanaque Las Provincias* de 1892 y 1893. *[sic.]*

Fue también uno de los socios fundadores de la entidad literaria valenciana Lo Rat Penat, corporación que le tuvo por uno de sus más prestigiosos individuos, y de la que fue presidente en 1895, junto a José Guzmán y Guállar, quien actuaba por esos años de secretario de la misma. *[sic.]*

La crítica de arte ejercida desde las páginas del diario *Las Provincias* hacia la figura de José Bodría siempre fue ponderada, considerándole un excelente encarnador. Se resaltaba siempre el esmero de la policromía, los adornos, la suavidad de los tonos y el perfecto acabado del dorado que confería a las tallas desvastadas, pintando las ropas con mucha propiedad y subrayando, en más de una ocasión, que “los mantos pintados al óleo parecían que fuera realmente la lana” (*Las Provincias*, Valencia, 24 de mayo de 1894, pág. 2). De igual modo, se hacía hincapié en la perfecta imitación de los mármoles que lograba en los frontales de retablos semejando jaspes, y que le proporcionaría a éstos un sello clasicista. *[sic.]*

La muerte sorprendió a este pintor en Alcoy en 1912, en el momento en el que se hallaba realizando algunos trabajos de restauración pictórica mural en la iglesia parroquial de San Mauro de la mencionada localidad alicantina. *[sic.]*

Es de justicia resaltar que la ciudad de Valencia, en grata memoria a la trayectoria literaria y plástica de José Bodría, rotuló una de sus calles con su nombre, manteniendo de esta manera vivo su recuerdo. *[sic.]*

BIOGRAFÍA JOSÉ GUZMÁN GUÁLLAR

Guzmán Guállar, José⁵⁸. Valencia, 15.X.1844 – 1929. Escultor imaginero.

Fue discípulo del escultor Francisco Pérez Figueroa, a cuyo servicio entró a la edad de catorce años, simultaneando el aprendizaje de la talla en madera con los estudios realizados en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, donde aparece matriculado durante el curso académico 1868-1869 de las asignaturas de Dibujo Antiguo y Escultura. Entre tanto, y a la edad de veintitrés años —en 1867—marchó a Lyon y París, con objeto de buscar un más amplio espectro a sus aspiraciones artísticas, que debieron de ser muchas, pero la realidad es que la guerra franco-prusiana le hizo desistir en el empeño, por lo que regresó a su tierra natal.

Trabajó los primeros años (de 1870 a 1880) con el escultor y *mestre pedrapiquer* José Aixa, abriendo luego taller en la calle de Salinas, n.º 9, donde se fraguó la totalidad de su producción escultórica. Ésta tuvo como destino no sólo la capital y provincia de Valencia, sino otros muchos lugares de la geografía hispana y de tierras de América del Sur, siendo considerado como uno de los grandes temperamentos de la imaginería del siglo xix. Colaboró en el oficio su hijo Jaime (que sería catedrático en Palma de Mallorca) y en cuyo obrador se formaron los escultores Isidoro Garnelo Fillol, Emilio Calandín Calandín (que casó con una hija de José Guzmán), Vicente Benedito, Juan Bautista Porcar y Victorino Gómez López.

En su trayectoria artística contó en todo momento con la eficacísima ayuda del dorador José Bodría Roig, que fue quien encarnó todas las tallas devocionales salidas de su taller, en el estudio que dicho pintor- decorador poseía en la calle del Salvador, n.º 29, uniéndoles a ambos no sólo la profesión sino también la afición por la literatura. Al respecto cabe anotar que Guzmán Guállar, además de escultor, fue un distinguido literato, autor de distintas obras dramáticas de resonante éxito, como *Nit d'Albaes*, con música del maestro Giner, que se hizo popularísima, expresándose siempre en lengua vernácula. En los Juegos Florales de 1892 obtuvo un accésit por un cuadro lírico dramático, escrito en valenciano, y fue elegido, también en dicho año, presidente de Obreros Católicos de San Vicente Ferrer; en 1895 fue designado asimismo vicepresidente de la Sección de Artes de la asociación Lo Rat Penat.

Artífice con una dilatada vida profesional, dominó todas las técnicas (madera, arcilla, piedra y mármol), siendo numerosas las imágenes devocionales en estilo neogriego que talló en madera para iglesias y oratorios, así como bustos y cenotafios labrados en mármol para personajes ilustres. Una de sus primerizas obras es un barrococido que representa a *Un torero herido*, llevada a cabo en 1877 y que, dos años después, destinaría para la rifa que los artistas valencianos celebrarían a favor de las víctimas de la inundación de Murcia.

⁵⁸ Información extraída de la Real Academia de la Historia:
<<http://dbe.rah.es/biografias/41354/jose-guzman-guallar>>

Fue también asiduo participante a exposiciones, concurriendo en 1893 a la Exposición Eucarística de Valencia, con una imagen del *Corazón de Jesús* y un proyecto de carroza eucarística, por los que fue premiado con un accésit, junto a los escultores Manuel Chambó y Rafael Gérique.

En el contexto de obras realizadas, se inscriben, en Valencia capital, un tabernáculo neobizantino para la iglesia de Jesús y María, de 1878, realizado en colaboración con José Aixa; una talla escultórica de *La Purísima Concepción* para la iglesia parroquial de los Santos Juanes, de 1886; los *Santos Cosme y Damián* para la capilla de la Asociación de Médicos que tenía en la iglesia de San Juan del Hospital; dos ángeles del tamaño del natural en adoración, colocados en el altar mayor de la iglesia de San Bartolomé (desaparecida), de 1892; un *San José* para la iglesia de los padres carmelitas, en dicho año; un *Santo Tomás* para la iglesia parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri, de 1894; y los *Santos Atanasio y Agapito* para el oratorio privado de Anastasio Lleó, de 1895. En la provincia de Valencia cabe destacar las siguientes obras: en Alcira, un *Cristo yacente* para la iglesia parroquial de Santa Catalina y de Santa María, de 1885; en Ayelo de Malferit, un anda para el Santísimo Cristo de la Pobreza, de 1887, y un *Cristo amarrado a la columna*, de 1890, considerada esta segunda una de sus mejores obras, para la iglesia de San Pedro; en Gandía, un grupo escultórico de *Nuestra Señora de la Saleta*, para la iglesia parroquial, de 1885; en Orcheta (dependiente del arciprestazgo de Villajoyosa), una talla de *La Resurrección del Señor*, para la iglesia parroquial de San Jaime, de 1885; en Rafelcofer, una *Virgen del Remedio* para la iglesia parroquial de San Antonio de Padua; y para Játiva, por encargo de la colonia setabense existente en Valencia, una *Virgen de las Nieves*, de perfecto modelado, de 1895. [...]

En lo que concierne a obras labradas en mármol, hay que hacer referencia al gran mausoleo que llevó a cabo para los condes de San Carlos (el potentado y militar Francisco Albalat Navajas y su primera esposa, la baronesa de Caix), que acoge la iglesia-panteón de San Francisco de Asís, de Caudete (Albacete), realizado hacia 1921, así como el sepulcro del cardenal Barrio, construido muchos años antes (hacia 1878) para la capilla de la Santísima Trinidad, de Valencia.

La prensa valenciana (*Las Provincias*, 27 de noviembre de 1886 y 27 de febrero de 1892) siempre elogió la minuciosidad en el detalle de las obras de Guzmán Guállar, achacando a sus obras tempranas una falta de soltura y de movimiento. Sin embargo, con la experiencia de los años en el oficio, el artista sería considerado como uno de los mejores imagineros del siglo xix en Valencia, centuria en la que desarrolló el grueso de su obra, adquiriendo nombre y justa popularidad.

Son muy celebradas obras suyas como la desaparecida *Purísima Concepción* de la capilla de la Comunión, en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia, copia de la de José Esteve Bonet que existía en la catedral de Valencia, otra *Purísima Concepción* y un *San Pedro Apóstol* que hizo para Yecla, y el mausoleo de los condes de San Carlos, en Caudete (Albacete).[sic.]

DOCUMENTOS ENCONTRADOS EN EL INTERIOR DE LOS REMATES DEL ANDA DE SANTIAGO MATAMOROS PROCEDENTE DE LA CAPILLA DEL CEMENTERIO MUNICIPAL⁵⁹

- EL MERCANTIL VALENCIANO - Miércoles 12 de Junio de 1895
- MOLINO DE LA VILA
- CORREO DE VALENCIA – Miércoles 12 de Junio de 1895



Figura 2.
Detalle de todos los fragmentos de periódico encontrados.



Figura 1.
Ubicación de los toques de periódico.



Figura 3.
Fragmentos de periódico de la época. a) anverso, b) reverso

Como se puede ver en las fotos se han encontrado tres trozos de periódico posteriores a la fecha de creación de la talla que sirvieron para ajustar las pilastras para que no se movieran. Se restauraron entre el 2010 y el 2011 en el Museo Municipal de Alzira y han servido para contextualizar históricamente la obra junto con la fecha escrita con grafito en la peana.

⁵⁹ Imágenes cedidas por el Museo Municipal de Alzira (MUMA).

PROCESO DE RESTAURACIÓN “SANTIAGO MATAMOROS”

Como se ha comentado durante el trabajo, en el 2010 hubo una breve intervención para estabilizar la talla debido al mal estado de conservación. Esta intervención fue muy puntual y no se ha seguido desarrollando en el tiempo. A continuación, se detallan notas y fotografías del proceso seguido. Toda esta información ha sido cedida por el Museo Municipal de Alzira.

➤ INFORME RESTAURACIÓN. MUMA 2010. [sic.]

- Completado de documentación (ficha técnica, croquis de daños y documentación fotográfica).
- Preconsolidación de zonas en peligro de desprendimiento:
 - Dorado: Paraloid B-72 al 10% en xileno.
 - Policromía: Preparar cola de conejo: Hidratar los gránulos de cola de conejo (20% en agua destilada). Dejar en remojo 24 h. Al día siguiente calentar al baño María SIN QUE HIERVA. Aplicación de la cola caliente mediante pincel a través de melinex o papel siliconado.
- Eliminación de suciedad superficial (limpieza mecánica) mediante brocha y aspirador.
- Eliminación de hongos (previa elaboración de catas en cada uno de los colores), mediante NEWDES o DESOGEN al 5% en H₂O.
Neutralización: agua destilada.
- Elaboración de catas (limpieza química) con las mixtas siguientes:
 - Agua destilada.
 - White spirit o isoctano.
 - Isoctano + isopropanol (50:50).
 - Etanol + H₂O (90:10) / etanol y acetona (50:50).
 - Acetona + H₂O + etanol (probar distintas concentraciones).
 - H₂O + 2% de amoníaco.
 - Esencia de trementina + etanol (50:50).
 - Esencia de trementina + tolueno (50:50).
 - Xileno y etanol (50:50).
 - Xileno y acetona (50:50).

La esencia de trementina y el xileno son buenos para rebajar el poder (la potencia) de los otros disolventes.

LISTADO DE MIXTAS

- Isoctano + Isopropanol (50:50).
- Etanol + H₂O + Desogen (90:10:2).
- Etanol + H₂O (90:10).
- Tolueno + Isopropanol (50:50).
- Isoctano + Etanol (80:20).
- Xileno + H₂O + Tritón x100 o Desogen (50:30:2).
- Diclorometano + Formiato de etilo + Ácido fórmico (50:50:2).
- White spirit.
- Xileno.
- Acetato de etilo.
- Etanol + H₂O + Fenol (70:30:1 gotita).

(Nuevas catas 2013):

- Acetona: Etanol: Amoníaco (50:50:1 gota).
- Etanol: White spirit (50:50).

(Baño María: cuando se derrita la cola de conejo: 5 ml cola de conejo + 45 ml H₂O).

Como se puede apreciar la propuesta de intervención inicial resulta muy escueta y no proporciona gran información ya que no se anotaron resultados de las catas. No obstante, se tiene registro fotográfico tanto de la limpieza mecánica, catas y consolidación. Toda esta documentación gráfica ha sido cedida por el Museo Municipal de Alzira.

Limpieza mecánica por aspiración.



Catas de limpieza.



Consolidaciones.

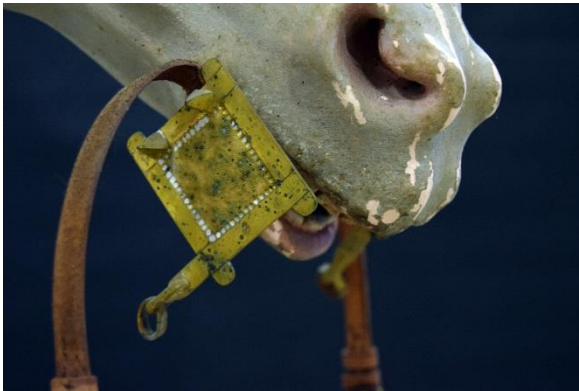




INFORMACIÓN GRÁFICA ADICIONAL DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

A continuación, se presentan tomas fotográficas extras de autoría propia en las que se pueden ver en detalle toda la superficie de la talla.

1. Fotos de detalle del caballo.





2. Fotos detalle de Santiago Matamoros.



3. Fotos detalle del moro sin capa.



4. Fotos detalle del moro con capa.



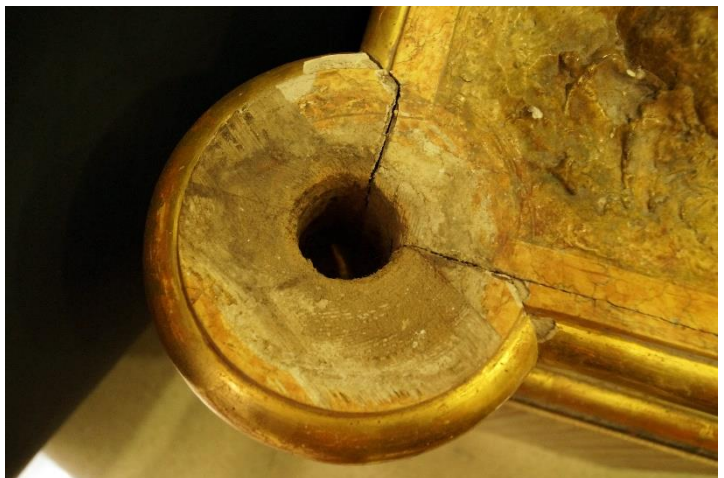


5. Detalles de algunos elementos retirados.

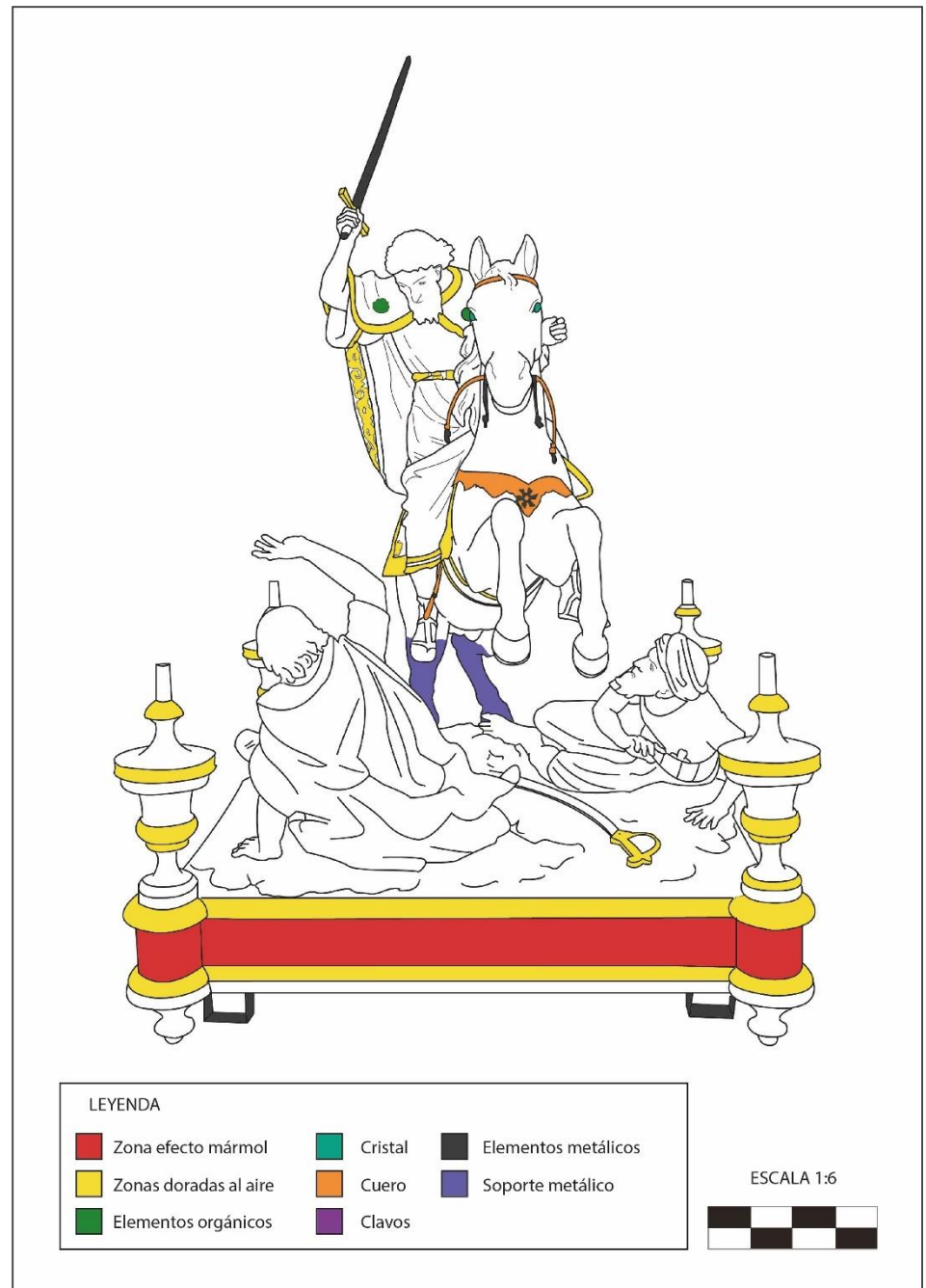




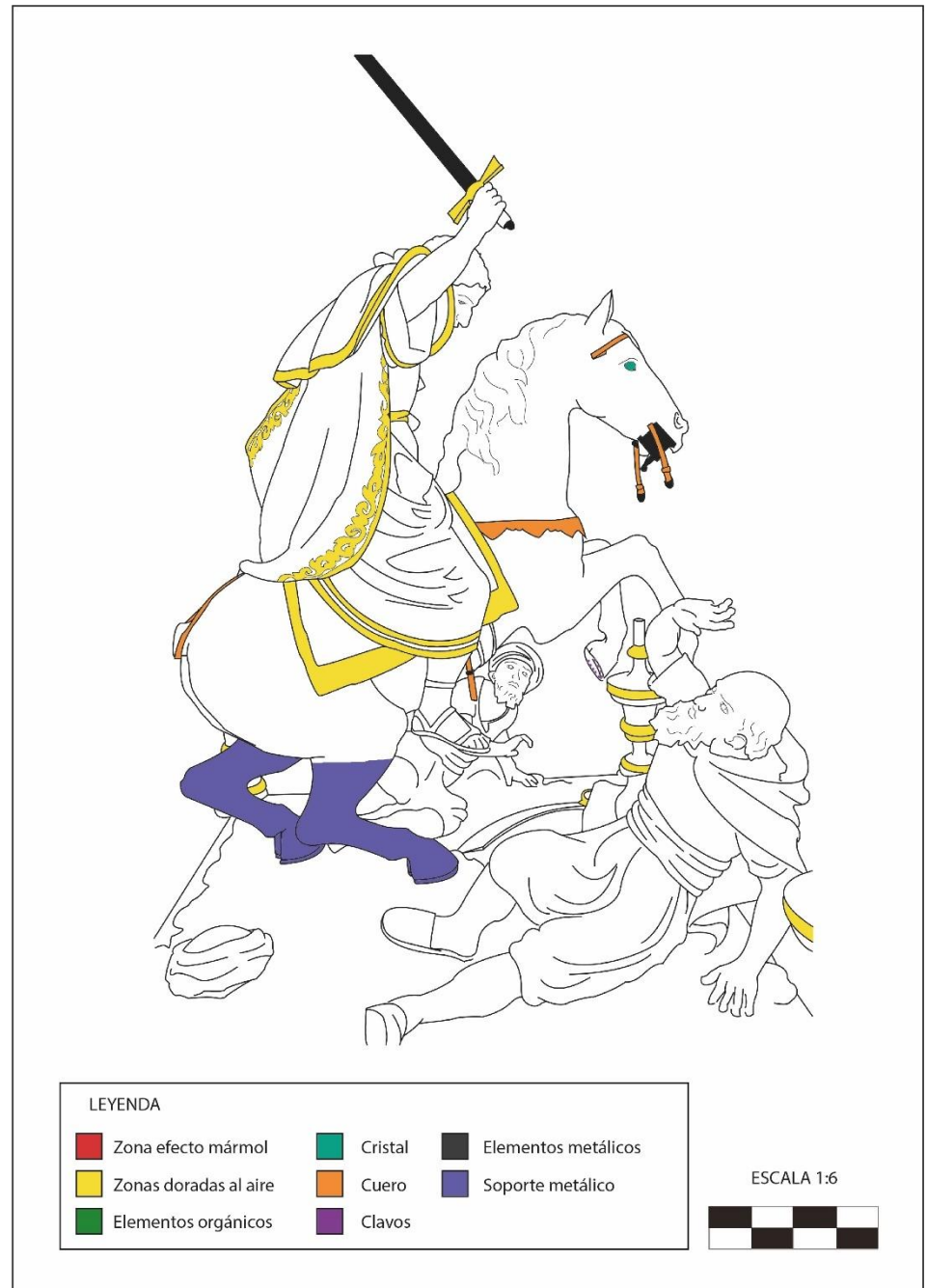
6. Detalles de la peana.



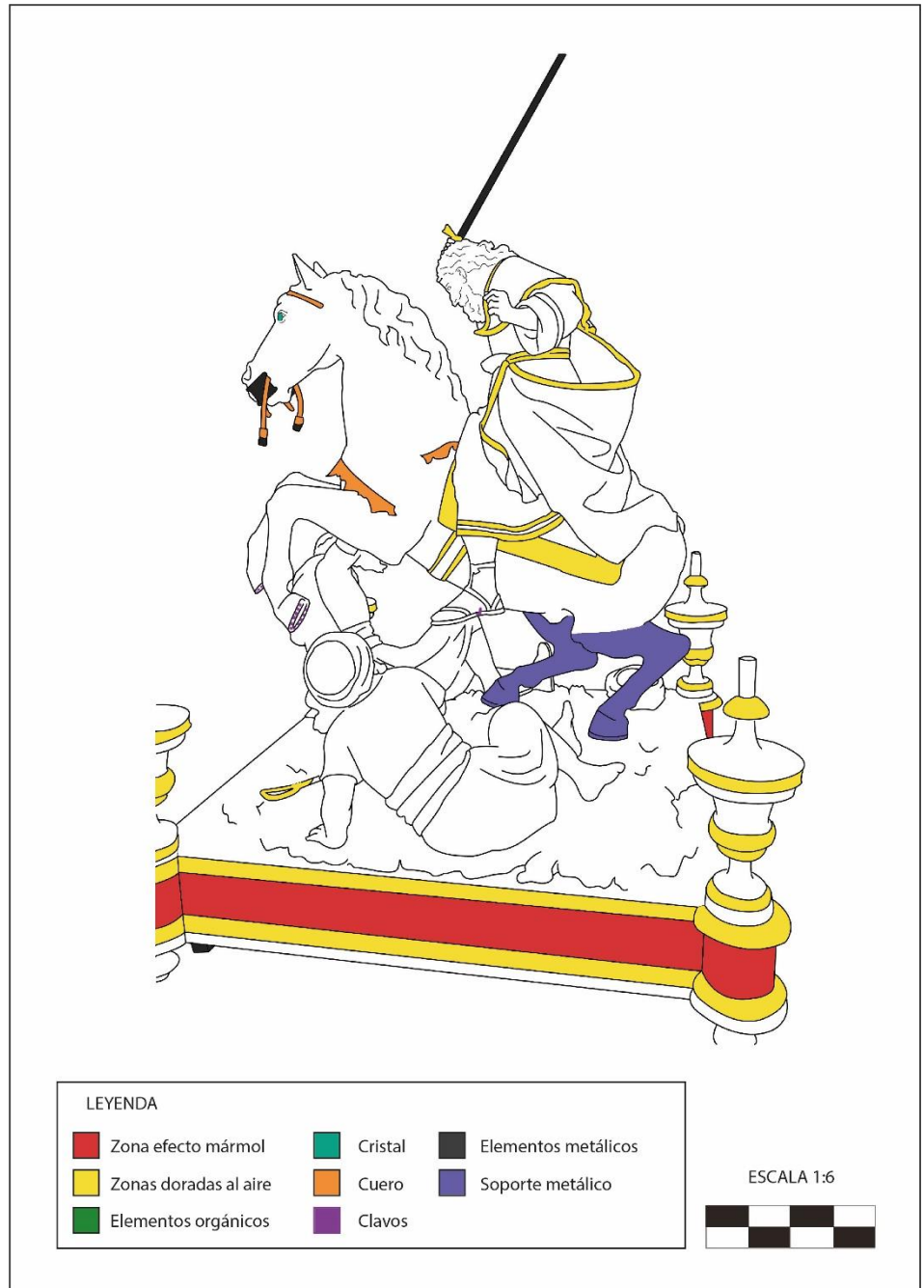
Características técnicas de la vista general delantera.



Características técnicas de la vista (parcial) general lateral izquierda.



Características técnicas de la vista (parcial) general lateral derecha.



De una manera visual se ha expuesto la distribución de las distintas fases de la intervención durante los días pertinentes (se ha realizado una estimación del tiempo). Esta plantilla permite la organización del restaurador para llevar una regularidad en los tratamientos y poder gestionar mejor el tiempo de cada fase y de forma general.

2. PRESUPUESTO

De una manera orientativa se ha procedido a establecer los precios de los distintos apartados en la intervención con la finalidad de obtener una aproximación a lo que podría ser la restauración real.

ANÁLISIS PREVIOS Y DOCUMENTACIÓN				
CONCEPTO	CANTIDAD	MEDICIÓN	PRECIO	IMPORTE
FOTOGRAFÍAS	90	UD.	0,30 €	27,00 €
MACROFOTOGRAFÍAS	30	UD.	0,30 €	9,00 €
INFORME ESTADO CONSERVACION Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	1	UD.	150,00 €	150,00 €
INFORME FINAL	1	UD.	150,00 €	150,00 €
TOTAL				336,00 €

PRECONSOLIDACIÓN				
CONCEPTO	CANTIDAD	MEDICIÓN	PRECIO	IMPORTE
KIT RESTAURADOR	1	UD.	10,37	10,37
MANO DE OBRA RESTAURADOR	32	H	12	384
ACRIL-33	0,5	L	39	19,5
PAPEL JAPONÉS	2	M	2,1	4,2
AGUA DESIONIZADA	1	L	1,78	1,78
ALCOHOL ETÍLICO	0,5	L	5,03	2,515
TOTAL				422,365

DESINFECCIÓN				
CONCEPTO	CANTIDAD	MEDICIÓN	PRECIO	IMPORTE
KIT RESTAURADOR	1	UD.	10,37	10,37
MANO DE OBRA RESTAURADOR	104	H	12	1248
FENOL	1	L	45,26	45,26
NEO DESOGEN	1	L	13,42	13,42
AGUA DESIONIZADA	3	L	1,78	5,34
AMONIACO	0,5	L	11,03	5,515
TOTAL				1327,905

LIMPIEZA				
CONCEPTO	CANTIDAD	MEDICIÓN	PRECIO	IMPORTE
KIT RESTAURADOR	1	UD.	10,37	10,37
MANO DE OBRA RESTAURADOR	80	H	12	960
HIEL DE BUEY	1	L	25,82	25,82
ACETONA	1	L	4,67	4,67
AGUA DESIONIZADA	1	L	1,78	1,78
ALCOHOL	1	L	5,03	5,03
TOTAL				1007,67

SELLADO DE GRIETAS Y REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA				
CONCEPTO	CANTIDAD	MEDICIÓN	PRECIO	IMPORTE
KIT RESTAURADOR	1	UD.	10,37	10,37
MANO DE OBRA RESTAURADOR	48	H	12	576
ARALDIT SV-247	0,25	KG	50,91	12,7275
ENDURECEDOR SV-247	0,25	KG	50,91	12,7275
PAPEL DE LIJA	5	UD.	0,43	2,15
TOTAL				613,975

ESTUCADO				
CONCEPTO	CANTIDAD	MEDICIÓN	PRECIO	IMPORTE
KIT DEL RESTAURADOR	1	UD.	10,37	10,37
MANO DE OBRA RESTAURADOR	24	H	12	288
CARBONATO CÁLCICO	1	KG	6,37	6,37
SULFATO CÁLCICO	1	KG	6,84	6,84
AGUA DESIONIZADA	2	L	1,78	3,56
COLA DE CONEJO	0,1	KG	14,21	1,421
TOTAL				316,561

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA				
CONCEPTO	CANTIDAD	MEDICIÓN	PRECIO	IMPORTE
KIT DEL RESTAURADOR	1	UD.	10,37	10,37
MANO DE OBRA RESTAURADOR	56	H	12	672
MAIMERI	0,15	L	78,2	11,73
CAJA ACUARELAS (24UDS)	1	UD.	52,3	52,3
AGUA DESIONIZADA	2	L	1,78	3,56
PINCELES (PACK)	1	UD.	13	13
TOTAL				762,96

COMPUTO GLOBAL		
ANÁLISIS PREVIOS Y DOCUMENTACIÓN		336,00 €
PRECONSOLIDACIÓN		422,365
DESINFECCIÓN		1327,905
LIMPIEZA		1007,67
SELLADO DE GRIETAS, ORIFICIOS Y REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA		613,975
ESTUCADO		316,561
REINTEGRACIÓN CROMÁTICA		762,96
TOTAL		4.787,44 €
COSTES INDIRECTOS GENERALES	12% (574,49€)	5.361,93 €
GASTOS IMPREVISTOS	5% (268,09€)	5.630,02 €
IVA	21% (1182,30€)	6.812,32 €
TOTAL		6.812,32 €