

TFG

APROXIMACIÓN TÉCNICA, ESTADO DE CONSERVACIÓN Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UN ÁNGEL TENANTE

PALACIO DUCAL DE GANDIA

Presentado por Raquel Fernández Peinado

Tutor: Xavier Mas i Barberà

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El siguiente trabajo final de grado desarrolla principalmente una aproximación técnica de una de las reducidas piezas de carácter pétreo que el Palacio Ducal de Gandía posee, en especial, un pequeño ángel tenante del cual se desconoce información, pues se puede considerar que todas las obras pétreas de dicho inmueble son inéditas en lo que respecta al campo de conservación y restauración.

Siendo este el punto de partida y eje de nuestro trabajo, a través de su estudio técnico se pretende conseguir a su vez, una ampliación del estado de conservación que presenta a día de hoy dicha obra, desarrollando y destacando así todos los deterioros producidos a lo largo de su longeva vida.

Esta acción lleva por consiguiente, la realización de una propuesta de intervención que presenta como finalidad, la recuperación de toda la continuidad visual que sea posible, de la cual gozó en sus inicios esta pieza.

PALABRAS CLAVE

Palacio Ducal de Gandía, mármol de carrara, material pétreo, San Juan Evangelista, ángel tenante, escudo heráldico.

SUMMARY

The following final work of degree develops mainly a technical approach of one of the small pieces of stony character that the Ducal Palace of Gandía owns, in particular, a small angel of whose information is unknown, since all the stone works can be considered Of this property are unpublished in regard to the field of conservation and restoration.

Being this the starting point and axis of our work, through its technical study is intended to achieve, in turn, an expansion of the state of preservation that today presents the work, developing and highlighting in this way all the deteriorations produced at the Long of his long life.

This action therefore leads to the realization of a proposal for intervention that has as its aim the recovery of all visual continuity that is possible, which in the beginning was enjoyed by this piece.

KEYWORDS

Ducal Palace of Gandía, carrara marble, stone material, St. Juan the Evangelist, supporter angel, heraldic shield.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de todo el largo proceso de ejecución de este trabajo, han ido apareciendo personas que han resultado ser un gran apoyo y ayuda durante este año. Personas que sin ellas no habría sido posible nada de todo esto, personas a las que me gustaría mencionar para poder transmitirles mi más sentido agradecimiento en forma de este pequeño tributo.

Principalmente a mi tutor, Xavier Mas i Barberà, porque pese a todo a los inconvenientes encontrados durante la trayectoria del aquí presente quehacer, he tenido su confianza, su comprensión, su apoyo y sobre todo su orientación, palabras claves para la finalización de esta investigación.

Por otro lado, a todos los integrantes de la plantilla del Palacio Ducal que han ayudado a la búsqueda de información de tan osada pieza escultórica que muy gratamente me han cedido. De toda esta gente a la que me refiero en este párrafo, caben destacar varias personas, entre ellas; Balbina, coordinadora del Palacio, con quién he estado en contacto vía e-mail durante todo este tiempo y dio el visto bueno a mi solicitud. También a Arturo, Gabriel, Sorín, María, Laura y Adrián, guías que han facilitado cada una de mis visitas, aportando nuevas informaciones y documentos.

Y por último, pero no por ello menos importante, a mi familia y amigos más cercanos por creer en mí, involucrarse en esto proyecto tanto como yo y, sobretodo, por aconsejarme y apoyarme desde el primer momento.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. OBJETIVOS.....	7
3. METODOLOGÍA.....	8
4. EDIFICIO PALACIO DUCAL.....	9
4.1. GANDIA.....	9
4.2. HISTORIA PALACIO.....	10
4.3. ESTILO COMPOSITIVO/ESTILÍSTICO.....	13
5. CASO DE ESTUDIO.....	21
5.1. INTRODUCCIÓN.....	21
5.2. APROXIMACIÓN TÉCNICA.....	23
5.2.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	23
5.2.2. APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA.....	27
5.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	29
5.3.1. ALTERACIONES POR CAUSAS ANTRÓPICAS.....	33
5.3.2. ALTERACIONES POR CAUSAS FÍSICAS.....	35
5.4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	37
5.4.1. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.....	37
5.4.2. LIMPIEZA.....	38
5.4.3. TRATAMIENTO VOLUMÉTRICO.....	40
5.4.4. TRATAMIENTO CROMÁTICO.....	41
5.4.5. PROTECCIÓN.....	42
5.4.6. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	43
5.4.7. MUSEALIZACIÓN.....	44
6. CONCLUSIONES.....	45
BIBLIOGRAFÍA.....	46
INDICE DE IMAGENES.....	47
ANEXO I.....	54
ANEXO II.....	55



Fig. 1. Fotografía de la pieza en la que se basa el proyecto.

1. INTRODUCCIÓN

El Palacio Ducal representa uno de los edificios más importantes de toda la Comarca de la Safor, siendo testigo de la historia de la capital de esta comarca, Gandía, desde prácticamente su nacimiento. Este edificio urbano es el núcleo cultural e histórico de esta ciudad, declarado Bien de Interés Cultural desde 1964¹, siendo uno de los ejemplos de arquitectura civil más emblemáticos e importantes del patrimonio arquitectónico y ornamental valenciano.

Su interior alberga una gran cantidad de obras de arte de temáticas diversas o mobiliario de la época, todas ellas de diferentes estilos artísticos, los cuales van del siglo XV hasta el XIX. Dentro de este amplio campo artístico destacaremos las esculturas de soporte pétreo, de las cuales todas excepto la pieza en la que se basa este proyecto (fig. 1) están dentro del recorrido de visita y se encuentran en la zona norte del Patio de Armas, bajo la escalera principal, en el último de los tres ascendentes arcos apuntados, el más alto de ellos.

Nuestro caso de estudio estuvo durante el comienzo de nuestra investigación ubicado en una de las habitaciones de la *Sala Dorada* (fig. 2) que estaba siendo empleada como pequeño almacén hasta que, en febrero a causa de una exposición temporal, fue reubicada a la actual posición en el margen derecho del principio de dicha sala (fig. 3).

El motivo fundamental que nos ha impulsado a la elección de este ángel es la escasa información que hay acerca de él, puesto que sólo existen los datos presentes a día de hoy en su ficha de catalogación. Alguno de ellos no certificados con exactitud, considerándose incluso una pieza desubicada dentro del recinto del Palacio Ducal.

Por lo que nuestro proyecto se convierte en una investigación tanto histórica como iconográfica de la obra, que tiene la finalidad de conseguir una aproximación técnica y una ubicación dentro del espacio-tiempo de la historia del Palacio. Aunque el trabajo no se centra únicamente en este punto, porque a raíz de este primer estudio, se va a exponer su estado de conservación, reconociendo así todas las patologías presentes.

En último lugar, y en base a los estudios llevados a cabo, se ha procedido a redactar una propuesta de intervención acorde a las características de la pieza, que en la medida de lo posible consiga devolver la continuidad visual que pudo llegar a tener en su día.

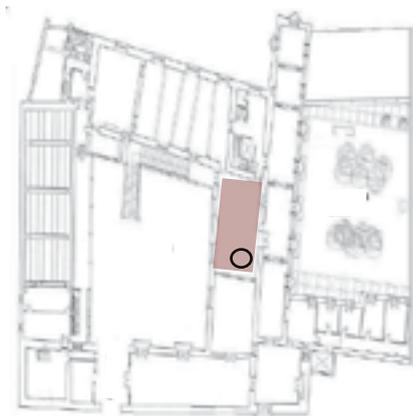


Fig. 2. Antigua ubicación de la escultura.

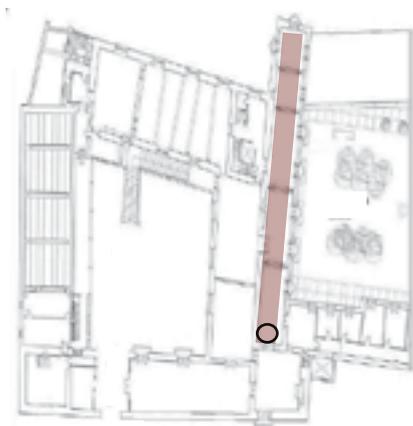


Fig. 3. Ubicación actual de la escultura.

¹ PALACIO DUCAL DE GANDIA. Edificio. Introducción. Disponible en: <http://www.palacioducal.com/?i=es&sec=edi> Consulta [15/05/2017]

2. OBJETIVOS

Los objetivos principales de este estudio han sido:

- Analizar la pieza en busca de referencias de cualquier tipo, con las cuales se pueda llegar a aproximar la historia y estilo de la escultura, además de los materiales que fueron empleados para su talla.

Por otro lado, se enumeran a continuación una serie de objetivos secundarios que se desprenden del objetivo anterior:

- Realizar una investigación que abarque aspectos relacionados con su historia, su posible autor, estilo artístico y época de ejecución, datos que nos permitirán conocer el valor de la obra.
- Observar y analizar el material constitutivo de la escultura con el fin de detallar todos los deterioros presentes y sus procesos de desarrollo.
- Formular una propuesta de intervención de la obra, ajustada a sus necesidades particulares para devolver su continuidad visual, en la medida de lo posible.

3. METODOLOGÍA

La metodología que se llevó a cabo para la realización del presente *Trabajo Fin de Grado (TFG)* tiene como punto de partida una búsqueda bibliográfica acerca de la obra, reconocer sus características iconográficas y los ornamentos que presenta, intentando así ubicarla en un momento histórico concreto.

Posteriormente se realizó una exhaustiva documentación fotográfica, con diversos medios, que permitió estudiar en profundidad su estado de conservación y realizar posteriormente una propuesta de intervención acorde a las patologías detectadas.

Todo fue establecido en un orden jerárquico, tal y como se muestra a continuación en el la figura 4:

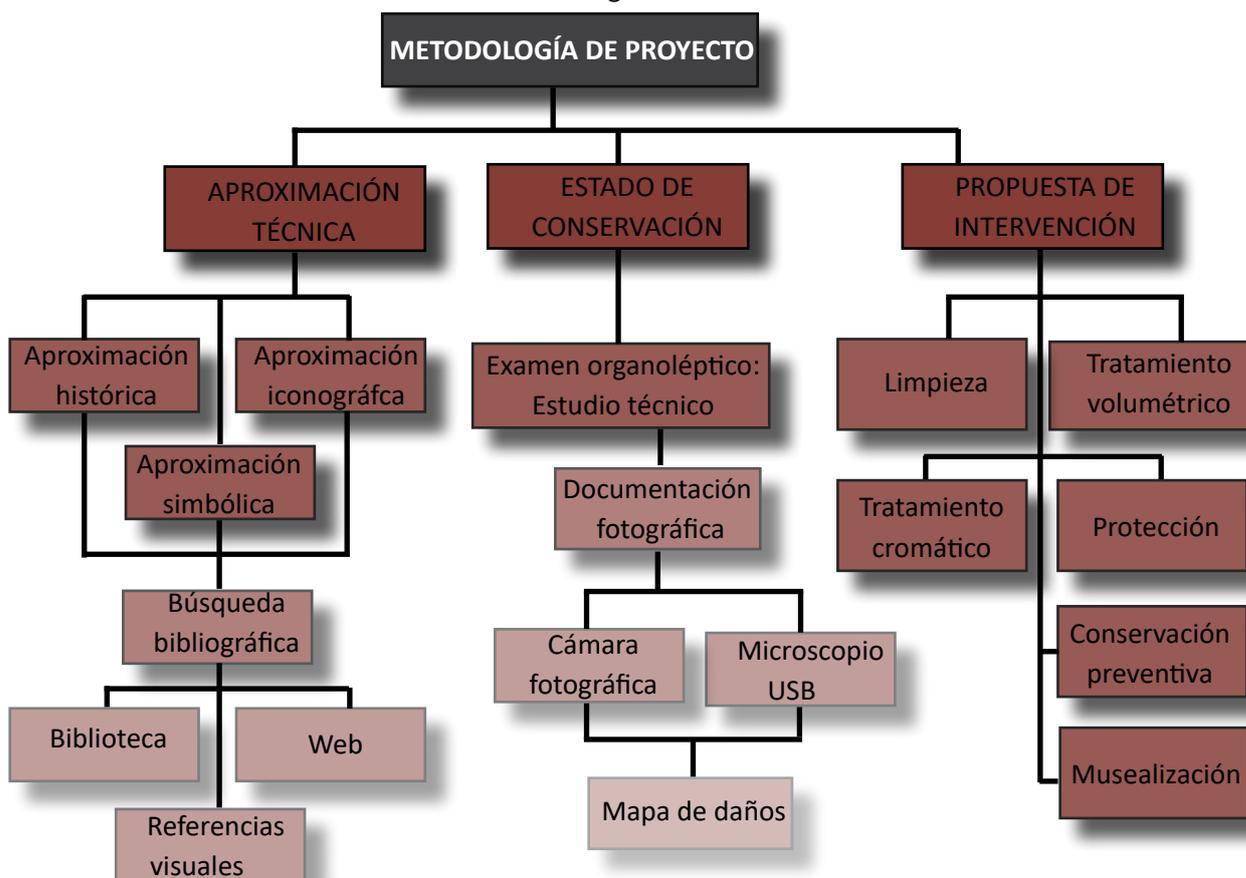


Fig. 4. Diagrama conceptual donde se presenta la metodología del proyecto seguida.

4. EDIFICIO PALACIO DUCAL

4.1. GANDÍA



Fig. 5. Mapa de la Safor.

Gandía es una ciudad de la Comunidad Valenciana, ubicada al sureste de la provincia de Valencia, encontrándose dentro del término de la Comarca de la Safor, siendo un llano entre las montañas y el mar, su capital y localidad más poblada con 31 municipios¹.

El toponímico Gandía queda documentado por primera vez en el siglo XIII, en el *Llibre del Repartiment* del rey catalano-aragonés Jaime I *El Conquistador*, fundador del reino de Valencia. En este documento consta el reparto de decenas de casa en un lugar llamado Gandía².

De patrimonio real pasó a ser un territorio de señorío cuando, en 1323 el rey Jaume II *El Justo* entregó esta ciudad a su hijo el infante Pere de Ribagorza³, el cual en 1339 cede a su hijo Alfonso *El Viejo*, cuyo mandato hizo que durante este siglo Gandía fuera uno de los territorios más importantes e influyentes de la Corona de Aragón⁴, siendo incluso concedida con el título ducal poco después, en 1399 gracias al rey Martín *El Humano*⁵.



Fig. 6. Mapa de Gandía.

A día de hoy, este territorio alberga una gran cantidad de edificios emblemáticos que forman parte del Patrimonio Cultural Valenciano, desde restos de la antigua muralla árabe hasta modernas construcciones civiles que configuran un conjunto urbanístico de gran fusión estilística y que dota a Gandía de gran singularidad. Entre todos los edificios que configuran esta ciudad destaca el Palacio Ducal de Gandía, o también llamado *El Palacio de los Borja*. Se trata de un edificio civil de grandes dimensiones, situado en el seno histórico de la ciudad, próximo al ayuntamiento y a la colegiata de Gandía, construcciones representativas de esta Gandía de época medieval.

¹ COSTA, E. *Gandía: Ciudad Ducal*, p. 30

² Ibid, p. 34

³ Ibid, p. 56

⁴ Ibid, p. 65

⁵ PALACIO DUCAL DE GANDIA. Edificio. La historia y sus personajes. Disponible en: <http://www.palauducal.com/?i=es&sec=edi&subsec=his> Consulta [15/05/2017]



Fig. 7. Palacio Ducal en 1893.

4.2. HISTORIA DEL PALACIO DUCAL

Posiblemente, el Palacio Ducal tenga su origen en una modesta construcción musulmana, de la cual se han encontrado vestigios y documentos que hablan sobre ella, como por ejemplo, escritos que redactan el momento en el que Jaime I *El Conquistador* logró en 1240 dominar la Vall del Bayren, mediante rendición incruenta⁶. Y desde ese momento este pasará a formar parte del patrimonio de la corona de Aragón, y la población musulmana hasta ese momento dispersa en alquerías, será unificada bajo el dominio cristiano en núcleos de población de entre los que destacará la villa que actualmente se conoce como Gandía⁷. Estos datos se encuentran en el *Llibre del Repartiment* donde aparece que, después de dicha conquista, Jaime I repartió tierras y casas entre los caballeros que le habían ayudado, poniéndose de manifiesto que se donó a Gandía una torre, que servía de vigía y refugio, además de ser posiblemente el núcleo principal de la casona que llegaría a ser el Palacio⁸, lugar de estancia para los personajes más importantes de la corona de Aragón.

Como hemos comentado en el apartado anterior, en 1323 el rey Jaime II *El Justo* cede a su hijo Pere de Ribagorza el señorío de Gandía, convirtiéndose así en el primer señor de la villa, por lo tanto necesitaba una residencia para cumplir su mandato, para ello elegiría el punto más alto de la villa⁹, cercana a dicha torre de vigía y refugio, sobre los cuales con el tiempo, se iría configurando la forma definitiva del Palacio Ducal.

De todos modos, el primer esplendor que vivirían el Palacio y la villa llegaría a manos del hijo de Pere, Alfonso de Aragón, llamado comúnmente Alfonso *El viejo*, el cual amplió y ennobleció el edificio acorde a un personaje de su categoría.

⁶ Que se realiza sin derramamiento de sangre.

⁷ PALACIO DUCAL DE GANDIA. Edificio. La historia y sus personajes. Disponible en: <http://www.palauducal.com/?i=es&sec=edi&subsec=his> Consulta [15/05/2017]

⁸ PERLES, F. *Guía del Palacio Ducal de Gandía*, p. 4

⁹ COSTA, E. Op. Cit., p. 57

LOS DUQUES BORJA DE GANDÍA	
I	Pedro Luis de Borja
II	Juan de Borja
III	Juan de Borja y Enríquez
IV	Francisco de Borja y Aragón
V	Carlos de Borja y Castro
VI	Francisco Tomás de Borja y Centelles
VII	Carlos Francisco de Borja y Fernández de Velasco
VIII	Francisco Diego Pascual de Borja y Doria
IX	Francisco de Borja y Doria-Colomna
X	Pascual Francisco de Borja y Ponce de León
XI	Luis Ignacio de Borja y Fernández de Córdoba

Fig. 8. Listado de los duques Borja que residieron en el Palacio Ducal.

De todos modos, poco se conoce del edificio en esta época, salvo las referencias a algunas intervenciones que realiza Alfonso *El Viejo*. Tras su muerte en 1412, su hijo, Alfonso *El Joven* será quien le suceda en el ducado y permanezca en esta residencia ducal, aunque durante poco tiempo, ya que en 1424 muere, y en este caso, sin descendencia. Este hecho provocará que el ducado y el Palacio, que se había quedado sin sucesor, revierta en la corona, cumpliendo así las condiciones del tipo de donación, denominada prerrogativa¹⁰, que Jaime II había realizado a su hijo Pere¹¹. A partir de ese momento, el ducado de Gandía y su palacio pasarán por diversas manos; en primer lugar, el rey Alfonso *El Magnánimo*, que entregará el palacio a su hermano Juan, rey consorte de Navarra, quien lo cedió a su hijo, el príncipe de Viana¹².

Pero sin duda el segundo y quizás más conocido momento de esplendor le llegará a Gandía, y sobre todo al Palacio Ducal, en 1485, cuando el cardenal Roderic de Borja, que posteriormente se convirtió en el papa Alejandro VI, le compró por 50.000 ducados¹³ al rey Fernando II de Aragón, también llamado Fernando *El Católico*, el ducado real de Gandía, y con él el Palacio Ducal. Desligando este edificio definitivamente de la corona, puesto que dicha compra fue un regalo para su primogénito, Pedro Luis de Borja¹⁴, convertido entonces, en el primer duque de Gandía. Con esta llegada, se inicia la saga de los duques Borgia de Gandía que contará con al menos once generaciones (fig. 8) que vivieron en este Palacio, ampliándolo, mejorándolo y decorándolo acorde a cada una de las necesidades de cada duque.

Muerto el último de los duques Borja sin descendencia, el undécimo duque Luís Ignacio de Borja y Fernández de Córdoba, en Madrid el 1747¹⁵, el palacio y el ducado acabarán en manos primero de los Condes de Benavente y después de los duques de Osuna a través de diversos contratos matrimoniales¹⁶ e intervendrán y cambiarán el aspecto del edificio adaptándolo a sus nuevas necesidades. A finales del siglo XVIII¹⁷, los duques de Osuna, aún teniendo el título del ducado gandiense, decidirán prescindir del palacio que quedará abandonado y a merced de cualquier persona durante prácticamente cien años. Tras estos años, y ante el aspecto ruinoso que presentaba el edificio, ese saca a pública subasta como solar con la esperanza de que el edificio fuera derruido, ya que fue denunciado por ruinoso a causa de una terrible

¹⁰ Privilegio, gracia o exención que se concede a alguien por su situación o cargo.

¹¹ COSTA, E. Op. Cit., p. 70

¹² Ibid, p. 74

¹³ PALACIO DUCAL DE GANDIA. Edificio. La historia y sus personajes. Disponible en: <http://www.palauducal.com/?i=es&sec=edi&subsec=his> Consulta [17/05/2017]

¹⁴ COSTA, E. Op. Cit., p. 83

¹⁵ Ibid, p. 86

¹⁶ PALACIO DUCAL DE GANDIA. Edificio. La historia y sus personajes. Disponible en: <http://www.palauducal.com/?i=es&sec=edi&subsec=his> Consulta [17/05/2017]

¹⁷ COSTA, E. Op. Cit., p. 73



Fig. 9. Escudo Compañía de Jesús.

desgracia; a la banda oriental de uno de los aposentos había una azotea, la cual un día se desplomó y cayó encima de un pobre niño, que pereció víctima de la catástrofe¹⁸.

La Compañía de Jesús (fig. 9) no dudo en comprar el Palacio cuando este se puso en venta, puesto que se echaba de menos una iglesia en honor de San Francisco de Borja, IV duque de Gandía, quien se había llegado a convertir en III General de dicha Compañía, llegando a ser incluso, una eminencia.

La subasta se celebró simultáneamente en Madrid y Gandía el 31 de Agosto de 1888¹⁹. El palacio, con el huerto incluido, se evaluó en 104.656 ducados, y para poder participar en la subasta había que ofrecer por lo menos las dos terceras partes²⁰. Los Jesuitas contaban para ello con la cantidad de 150.000 ducados que acababan de heredar del P. Santiago Alfredo Rodríguez Vaamonde. En la subasta pujaron como testaferros dos abogados amigos de los Jesuitas en Madrid y Eduardo Aldeanueva, que fue el único postor con 69.773 ducados, pero a Gandía vino de Barcelona el abogado Jaime Raventós que ganó la subasta por una cantidad de 69.800,90 ducados, cifra que a día de hoy equivaldría a la cuantía de 419,50 €²¹.

En noviembre de ese mismo año, ante el notario de Madrid Zacarías Alonso Caballero, se efectuó el pago y el Palacio Ducal de Gandía pasó a ser propiedad de la Compañía de Jesús el 16 de Enero de 1890²², quienes, a lo largo de los años se han hecho cargo de la gran cantidad de restauraciones que ha necesitado este emblemático edificio después de casi un siglo de abandono, salvaguardándolo de un futuro incierto. Estas intervenciones de restauración siguen activas en la actualidad con la finalidad de seguir recuperando el estado original del Palacio, sirviendo como restaurador de la historia de Gandía y convirtiéndolo en referente artístico de nuestro patrimonio cultural.

A día de hoy, parte del Palacio ha sido convertido en un colegio (fig. 10) y hogar cristiano donde tienen su residencia gran parte de esta Compañía, siendo todavía su casa de probación²³.



Fig. 10. Escudo Colegio Borja Jesuitas.

¹⁸ CERVÓS, F. *El Palacio Ducal de Gandía*, p. 10

¹⁹ *Ibid*, p. 18

²⁰ *Ibid*, p. 19

²¹ *Ibid*, p. 24

²² *Ibid*, p. 11

²³ En las órdenes regulares, examen y prueba que debe hacerse, al menos durante un año, de la vocación y virtud de los novicios antes de profesar.

4.3. ESTILO COMPOSITIVO/ESTILÍSTICO

Muchos fueron los señores que adquirieron este edificio y lo moldearon de acuerdo a sus propias necesidades, creando así uno de los monumentos de arquitectura civil más importantes de la Región Valenciana.

En este edificio se acumulan tesoros artísticos, procedentes de Italia y España, de todas las familias que pasaron por este edificio a lo largo de seis siglos.

Producto de esto, añadiendo además, sus diversas ampliaciones, remodelaciones y decoraciones surge una fusión estilística que se puede observar tanto en su exterior como en su interior, con variedades estilísticas y arquitectónicas que van desde sus primitivos y austeros orígenes góticos del siglo XIV y XV, aportaciones renacentistas del siglo XVI, ampliaciones y transformaciones barrocas propias de los siglos XVII y XVIII, hasta su más moderno estilo neoclasicista propido de finales del siglo XIX y principios del XX²⁴.



Fig. 11. Entrada principal.

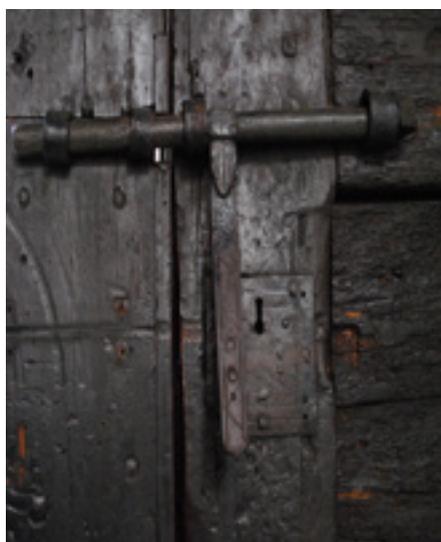


Fig. 12. Cerrojo original con el escudo de la Corona de Aragón.



Fig. 13. Arco escarzano del siglo XV.

Desde su construcción hace siete siglos, a raíz de dichas obras y reformas, la imagen del edificio ha quedado distanciada de su aspecto original y primitivo ideado por el duque real Alfonso *El Viejo*, aunque a día de hoy todavía se conservan indicios de aquella antigua fortaleza urbana. De ese periodo inicial destaca principalmente la puerta, o portalada de la entrada principal (fig. 10), que forma un dovelado arco de medio punto, de tradición románica²⁵. Todo ello creado por sillares de piedra, albergando robustas planchas de hierro de herraje sencillo con sus recias y flordelisadas bisagras, que aún contienen el cerrojo original con el escudo de la Corona de Aragón²⁶ (fig. 12).

²⁴ FELIPE, G. *Guía del Palacio Ducal de Gandía*, p. 3

²⁵ *Ibid*, p. 5

²⁶ CERVÓS, F. *Op. Cit.*, p. 22

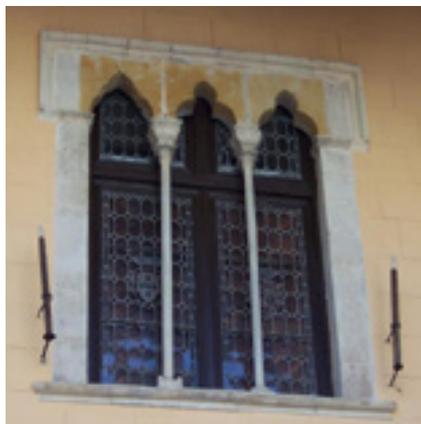


Fig. 14. Ventana gótica del siglo XIV.

Una vez pasado este tramo, nos encontramos con más insignias de esta época; el zaguán, que conserva uno de los artesanados más antiguos del edificio, un maderaje en el techo formado con incrustaciones al parecer de nácar y hueso. Estancia que da paso al Patio de Armas con un arco escarzano²⁷ de principios del siglo XV con goterón, en piedra sillar (fig. 13).

En este patio, se articulan las cuatro crujías del edificio primitivo con sus cuatro fachadas ojivales, donde la orientada hacia el levante presenta esbeltos ajimeces de arquitectura románica²⁸. De este espacio cabe destacar la única de las ventanas perteneciente a la construcción primitiva del siglo XIV (fig. 14), situada a mediada escalera y dividida por delgadas columnas con capiteles, exactamente iguales a los que se ven en construcciones civiles de la Corona de Aragón²⁹, que sostienen diminutos arcos lobulados encerrados en cuadrada moldura toral exenta de rosetas. A sus lados todavía se conservan los hacheros, que consisten en unos hierros salientes de la pared, uno rematado en forma de anillo para sostener la antorcha y el otro en disco con la función de dar descando a la misma³⁰.



Fig. 15. Sala de la Cinta en 1894.



Fig. 16. Recreación de un fragmento de la pintura mural hallada en *La Sala de la Cinta* al completo.

Otro punto de esta antigua época son las pinturas murales (fig. 15) encontradas en uno de los aposentos del Palacio, que antiguamente se conocía como *La Sala de la Cinta*, durante una restauración que se realizó en 1894 con el fin de colocar la nueva escalera central interior³¹. Con dicha intervención se repicaron las paredes y se encontró, bajo un espesor de cinco centímetros, una imagen que no concorbada con el estilo de la sala.

²⁷ Tipo de arco rebajado simétrico que consiste en un sector circular que posee su centro por debajo de la línea de impostas.

²⁸ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 26

²⁹ Ibid, p. 29

³⁰ Ibid, p. 30

³¹ Ibid, p. 123



Fig. 17. Entrada al Salón de Coronas por la Sala de la Cinta.

Esta imagen se puede remontar o bien a finales del siglo XIV, con la dominación de Jaime II de 1291 a 1292, o a la instancia de la emperatriz de Constantinopla D^a. Constanza desde el año 1296 al 1320, e incluso puede pertenecer a principios del siglo XIV con el momento de dominación de Gandía por los reyes e infantes de Aragón y época de la creación del ducado real de la ciudad por el rey Martín, abarcando un periodo de tiempo que va del año 1240 al 1399³².

Esta pequeña pintura mural hallada comenzaba por la parte superior con una ancha franja con follaje serpenteante ojival, interrumpido por los escudo de Aragón y Sicilia, donde bajo esta corría asimismo otra de menor anchura interrumpida también por dichos escudos por la que se lee una inscripción latina trazada con caracteres góticos, alternando cada palabra en rojo y negro separadas por tres rosetas:

*AVE. GRATIA. PLENA. DOMINVS. TECVM. BENEDICTA. TV. IN.
MVLIERIBVS. ET. BENEDICTVS. FRVCTVS. VENTRIS. TVI. SPIRITVS.
SANCTVS. SVPER. VENIET. IN. TE. ET. VIRTVS. ALTISSIMI.
OBVMBRABIT. TIBI.*



Fig. 18. Salón de Coronas.

Debajo de esta inscripción se forma un entrelazado de líneas rojas a manera de grecas, y entre ellas unos espaciosos cuadrados en que figuran rosetas pintadas de verde cerrada por una fajita ornada hasta la mitad, seguida por otra faja formada por los sobredichos escudos encuadrados en sus orlas de estilo ojival y por escenas grotescas de figuras extrañas que representan juglares y caballeros dentro de sus respectivos encuadramientos. Todo esto, rematado por otra cenefa más estrecha que varía entre ornamentación de hojarasca y entrelazados³³, viéndose en una de las paredes de la *Sala de la Cinta* al completo (fig. 16).

A partir de finales del siglo XV, gracias a la buena administración de los duques Borja y las ganancias producidas por el cultivo de caña de azúcar, hizo que se viviera durante los siguientes siglos un momento álgido en la villa, y el Palacio lo reflejaba con intervenciones de relevancia por parte de sus moradores. Es también éste el momento en el que se intenta dejar atrás el estilo gótico que hasta entonces había caracterizado al edificio, para ir incorporando nuevos estilos más modernos y acordes con los residentes, siguiendo siempre las modas de cada una de las épocas³⁴.

³² CERVÓS, F. Op. Cit., p. 127

³³ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 124

³⁴ Ibid, p. 74

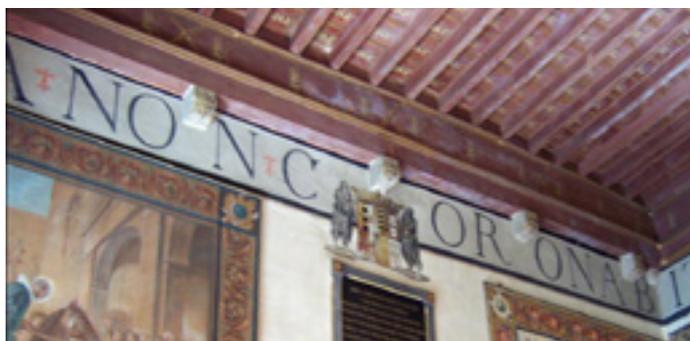


Fig. 19. Detalle de la antigua inscripción interrumpida por el blasón de armas de la familia Borja y sus alianzas.



Fig. 20. Detalle de la inscripción.

A raíz de ello se pueden apreciar la gran mayoría de estancias que a día de hoy forman parte del recorrido turístico del Palacio de las cuales nombraremos las más representativas del Palacio.

Primero, subiendo por la escalera principal, se encuentra a mano izquierda la antigua puerta que da al *Salón de Coronas* (fig. 18), llamada también *Sala y Cuarto de las Coronas* en casi todos los inventarios de los siglos XVI y XVII³⁵, de un sobrio estilo renacentista fruto de una reforma realizada por Francisco de Borja, labrada en 1544 y 1545, para administrar justicia y dispensar clemencia a sus vasallos³⁶. En esta sala, a día de hoy, en concreto en la pared que da a la escalera principal y en alguno que otro en el resto de paredes, todavía se conservan algunos de aquellos grandes y hermosos azulejos del siglo XVI que decoraban el salón³⁷.

Por otro lado tenemos el artesanado, el cual salvo algunas piezas menores que fueron sustituidas por estar podridas a causa de unas goteras, que continua siendo el de traza original del siglo XV, y finalmente como punto más destacado, encontramos una antigua inscripción pintada por el propio San Francisco de Borja que recorre todo el espacio inmediato a la techumbre, con grandes y hermosos caracteres romanos solamente interrumpidos en los cuatro puntos centrales por el blasón de armas de la familia Borja y sus alianzas con otras familias (figs. 19-20). La inscripción presumiblemente fue tomada de la primera Epístola de San Pablo a los Corintios (IX, 24), y de su discípulo Timoteo (II, 5)³⁸:

*SIC. CVRRI. TE. VT. COMPREHENDATIS. QVIA. NON. CORONABITVR.
NISI. QVI. LEGITIME. CERTAVERIT.*³⁹

³⁵ Ibid, p. 82

³⁶ Ibid, p. 75

³⁷ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 78

³⁸ Ibid, p. 83

³⁹ [sic] "Correr de modo que se arrebate el premio, pues no será coronado sino el que luchare legítimamente". FELIPE, G. Op. Cit., p. 18

Una pequeña puerta situada al lado del altar nos franquea el paso a la *Santa Capilla*, oratorio privado de San Francisco de Borja, con techo en forma de artesa, aunque la estancia es anterior a él como lo evidencia, por un lado, el solado de alfardons⁴⁰ del siglo XIV⁴¹. El cual a día de hoy está recubierto salvo un acristalado rectángulo testigo, con maderas tropicales formando dibujos en taracea, y por otro lado las pinturas o grisallas de las paredes que representan los misterios del rosario⁴².

Durante el siglo XIX, gracias a la Compañía de Jesús, se realizaron restauraciones en esta sala, como por ejemplo el techo que se adornó con placas de mármol de color pajizo, con relieves metálicos y florones de metal combinados con mayólicas de reflejos metálicos. Florones que están sostenidos todos con clavos de metal dorado, además se añadieron tersos y grandes cristales encima de las grisallas, sujetos por columnas metálicas que sostienen con sus capiteles la hermosa cornisa en la que descansa la techumbre de mármol que estriba sobre un zócalo de rico mármol negro con aguas amarillas de Portugal⁴³.

Subiendo por otra de las escaleras que tiene el zaguán, llegamos a la *Cámara de la Duquesa*, o también llamada *Capilla del Nacimiento*, conocida como la habitación del nacimiento de San Francisco de Borja en 1510. Dentro de dicho aposento todavía se conserva el solado de azulejos azules de dibujo y traza morisca del siglo XV⁴⁴.

Continuando por el recorrido creado a partir de dicha habitación, entramos al *Salón de Águilas*, o antigua *Capilla de San Miguel*, llamada así en los inventarios de los siglos XVII y XVIII⁴⁵. Contiene un peculiar y ancho friso de estilo barroco tardío que recorre la sala representando, en relieve, unas posibles aves que picotean guirnaldas de flores y frutos, toda ella relizada en yeso siendo posteriormente pintado de verde oscuro casi negro y dorado (fig. 21). Todo esto formando conjunto con un espléndido y hermoso florón en madera tallada del siglo XV que está dorado como la cornisa, situándose en el centro del techo. En dicha sala se realizó una reforma datada a finales del siglo XVII, o principios de XVIII, de la que son características las ventanas y balcones, que fueron adintelados⁴⁶.

⁴⁰ Azulejo hexagonal alargado, con su parte central rectangular.

⁴¹ FELIPE, G. Op. Cit., p. 19

⁴² CERVÓS, F. Op. Cit., p. 108

⁴³ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 116

⁴⁴ Ibid, p. 154

⁴⁵ Ibid, p. 148

⁴⁶ FELIPE, G. Op. Cit., p. 10

Fig. 21. Detalle de la ornamentación del friso que recorre el *Salón de Águilas*.



Contiguo a este salón se halla lo que posiblemente tiempo atrás fuera el comedor del Palacio, conocido también como *Salón de los Estados de Cerdeña* por las extensas posesiones que la familia Borja heredaron de las familias Carroz y Centelles en aquella isla. Este original y altísimo artesonado presenta un friso y canecillos tallados toscamente en figura de rostros humanos que se remontan al siglo XVI⁴⁷, donde sus paredes permanecen las mismas desde la primera construcción de este regío alcázar⁴⁸.

Inmediato a esta habitación se encuentra el *Salón de los Carroces y Centelles*, donde se conserva original e intacto el maderamiento de su primitiva techumbre y las vetustas paredes, aunque estas se encuentran algo reformadas⁴⁹. Por otro lado, el pavimento tal y como se conserva es el antiguo, que no carece de gracia y originalidad esta combinación de baldosas rojas con azulejos, mitad blancos y mitad verdes, en diagonal formando cuadros⁵⁰ (fig. 22).

También está la conocida *Sala Verde*, llamada así por el color de sus azulejos del solado, de florecillas verdes y azules sobre fondo blanco de Manises del siglo XVI⁵¹ (fig. 23), unos representan dos coronas invertidas casi tocándose y otros llevan palos flamantes a manera de centellas⁵² (fig. 24).

⁴⁷ FELIPE, G. Op. Cit., p. 11

⁴⁸ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 131

⁴⁹ Ibid, p. 152

⁵⁰ Ibid, p. 144

⁵¹ FELIPE, G. Op. Cit., p. 11

⁵² CERVÓS, F. Op. Cit., p. 165



Fig. 22. Detalle del pavimento original del *Salón de los Carroces y Centelles*.



Fig. 23. Azulejos originales de Manises del siglo XVI con dos coronas invertidas representadas.



Fig. 24. Representación del solado de *la Sala Verde*.

Y como sala más característica de todo el edificio tenemos *la Obra Nueva o Galería Dorada* (fig. 25). Sala con un claro estilo rococó que es una vasta sucesión de cinco estancias creada por el décimo duque Pascual Francisco de Borja Centelles y Ponce de León, para exaltar la memoria de su ilustre abuelo, con motivo de su canonización por Clemente X en 1671. Comenzada construir poco después de esa fecha, se debió terminar sobre 1714.

Esta galería está considerada como el paradigma, obra maestra y única del barroco valenciano, consiguiendo un efecto esceno-gráfico difícilmente superable a base de efectos de luz, juegos de perspectivas y pinturas en *trompe l'oeil*⁵³. Conjunto seiscentista donde las diferentes salas se encuentran separadas entre sí por magníficas puertas o mamparas móviles labradas de talla dorada a modo de retablos por ambos lados, donde además figuran diferentes dibujos como ramos y flores creados en taracea de primorosa labor con ricas maderas. Todas estas estancias están rematadas por una cornisa de la misma talla, con jarrones y un vistoso medallón con un óvalo en medio.

De toda esta gran galería aparte de los magestuosos techos pintados por Gaspar de la Huerta⁵⁴ hace falta destacar los azulejos perdidos de Manises de finales de siglo XVII o principios del XVIII⁵⁵, de los cuales todavía quedan los originales en la *Sala de los Cuatro Elementos* (fig. 26). Esta última sala ha sido concebida como una apoteosis artística y religiosa, dedicada sin duda a enaltecer dicha galería⁵⁶. En este salón, cuadrado en su planta, los azulejos de su solería adoptan en dibujo la forma de circunferencias concéntricas, que obligan a los azulejos a ser trapezoidales a modo de cuñas de distinto tamaño, siendo éste decreciente a medida que se acercan al centro, desarrollándose simbólicamente los *Cuatro Elementos*, donde de los cuatro ángulos, surge cada uno de ellos (fig. 27).

⁵³ FELIPE, G. Op. Cit., p. 12

⁵⁴ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 182

⁵⁵ FELIPE, G. Op. Cit., p. 14

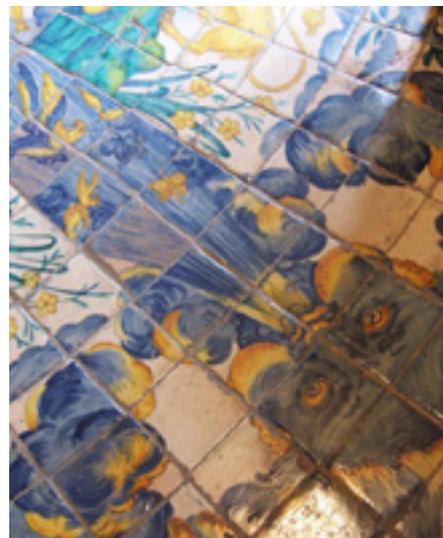
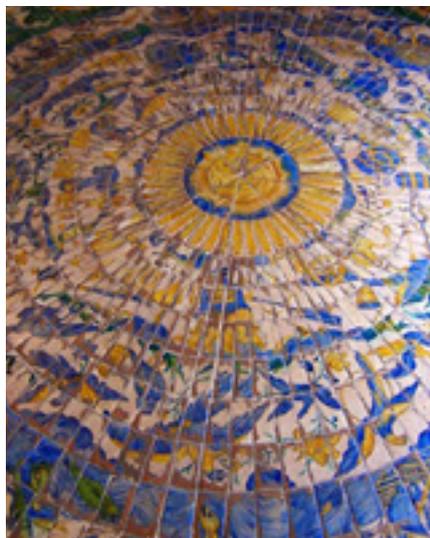
⁵⁶ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 179



Fig. 25. Obra Nueva o Galería Dorada en 2007.

Fig. 26. Azulejería de la Sala de los Cuatro Elementos.

Fig. 27. Detalle de los azulejos del ángulo izquierdo representando el elemento aire.



Finalmente y como estancia más moderna del Palacio, nos encontramos con la *Capilla neogótica*, o antiguo *aposeno del IV duque*, donde este tenía su despacho personal que a finales del siglo XIX se transformó en una capilla de marcado estilo neogótico, devolviendo a la sala su trama primitiva de estilo ojival. La parte más llamativa de la sala es sin duda el bajo techo nervado de vivos colores azules con estrellas doradas (fig. 28), que imita una bóveda de crucería estrellada formada por pequeñas bóvedas gracias a la distribución de lunetos y nervios que son obra de Joaquín Arnau y Enrique Llopis.



Fig. 28. Techo de la *Capilla neogótica*.

Por otro lado, hay más ornamentos alrededor del Palacio que son parte también de esta mezcla de diversos estilos, como por ejemplo, el blasón borgiano con tenantes de finales del siglo XV, que forma conjunto con la puerta principal. Otro blasón con diferentes escudos datado de 1485 que se encuentra en uno de los arcos de la escalinata de honor, y junto a él, unos relieves alegóricos con referencias a parábolas evangélicas del siglo XVI, procedentes de otros castillos que la familia Borja poseía alrededor de la Safor, también se puede apreciar en la planta baja, justo debajo de la Galería Dorada, un gran portón de arco rebajado y estilo manierista con las armas de Borja y Centelles datado del siglo XVI, o la colocación de los seis balcones de la planta noble del siglo XVIII y la remodelación de la fachada de finales del siglo XIX

Se puede decir que la planta general del edificio, tanto las paredes, como los pisos, salones y aposentos son los mismos, en el Palacio mantienen en lo esencial la estructura y ámbitos tal como los dejó el décimo duque de este linaje, Pascual Francisco de Borja.



Fig. 29. Anverso de la pieza.



Fig. 30. Reverso de la pieza.



Fig. 31. Base de la pieza.

5. CASO DE ESTUDIO

5.1. INTRODUCCIÓN

Lo que más resalta, llegado este punto, es lo poco que se conoce del ángel tenante, que es nuestro caso de estudio. Simplemente podemos hacer referencia a la información obtenida acerca del catálogo de los Bienes Muebles del Palacio Ducal de Gandía (Véase ANEXO II) con datos de dimensiones, datación, material, técnica y una breve descripción sobre la pieza, aunque también somos conscientes de otros datos de esta misma referencia que son de origen desconocido. Estos últimos ni la propia institución del Palacio ni la Compañía de Jesús conoce, ya que ha sido información obtenida verbalmente y sin ninguna veracidad justificada. Hablamos pues de inscripciones y procedencia, datos que no han podido servir de ayuda para la realización de la aproximación técnica de la pieza.

Como hemos comentado anteriormente, nos encontramos con una de las pocas piezas pétreas que contiene el inmueble, siendo ésta la única sin reconocimiento histórico y conceptual de alguna de las estancias del Palacio, el resto forman parte del recorrido turístico guiado, presentando incluso su propia breve historia que los guías conocen y dan a conocer a los visitantes.

Dicha escultura es de piedra, tallada en mármol de Carrara con unas dimensiones de $67 \times 40 \times 21$ cm. y con un peso de aproximadamente 60 kg. La pieza contiene una característica peculiar, pues presenta una base plana cuadrada en forma de pequeño pedestal sobre la que aparecen varias figuras, por su anverso, un ángel tenante semidesnudo (fig. 29) que sustenta un pequeño escudo con el brazo derecho por debajo y con el izquierdo por arriba, donde están representadas las heráldicas de la familia Borja y sus alianzas (respectivamente Centelles, Figueroa y Oms) con una pequeña ave que deja asomar su ala izquierda bajo este. En el reverso (fig. 30) de la obra aparece un fragmento de un posible remate que creemos que por el ángulo que presentan lo que parecen arquivoltas podrían ser arcos de medio punto, siendo una figura donde su faz y su revés son completamente diferentes.

Gracias a estos datos, es fácil imaginar que la pieza formara parte de un conjunto escultórico formado por diversos ángeles tenantes de las mismas características que complementarían, por el reverso de la pieza, los posibles arcos de medio punto que parece representar, emplazados de tal manera que ambas vistas fueran visibles.



Fig. 32. Comparación de una posible ubicación de nuestra pieza.

Fig. 33. Blasón heráldico situado en el tesonado del primero salón de la Galería Dorada.

Fig. 34. Representación en rojo de la posible ubicación de la corona ducal.



Es probable que este posible conjunto estuviera ubicado o bien como tenantes de altar, situados horizontalmente soportando por el centro dicho altarejo, o formando parte de alguna antigua entrada que presentara diversos arcos, donde este grupo de ángeles se encontrara sobre las impostas de las columnas formando un conjunto ecultórico ornamental, dando paso como tal, a una sala de gran importancia. Incluso cabe la posibilidad que fueran figuras decorativas de algún pórtico, como se puede apreciar en una de las entradas del claustro superior del Monasterio de Sant Jeroni de Cotalba⁵⁷ (fig. 32), único castillo propiedad de la familia Borja, que junto con el Palacio Ducal siguen en pie a día de hoy.

La posición de las figuras es singular, pues el ángel está inclinado hacia la izquierda, teniendo la cabeza, mirada, brazo derecho y pierna izquierda hacia esa dirección mientras que la cabeza del ave mira hacia el otro sentido, encontrándose a la misma altura que la mano derecha del personaje, tocándose ambos y situándose en una posición que parece intuir que el animal ayude a cargar el peso del escudo y la antigua corona ducal, con aro de oro y pedrería con ocho florones, que actualmente se encuentra totalmente destruida. Estas representaciones heráldicas, junto con las coronas correspondientes a sus diversas insignias jerárquicas y honoríficas, aparecen en gran parte de las estancias del Palacio Ducal, como se puede observar por ejemplo en el pedón genealógico de los duques de gándía del tesonado del primer salón de la *Galería Dorada* (fig. 33), e incluso en las ventanas del *Salón de Coronas*.

En su tosca talla destaca el empleo de una técnica muy representativa, como es el trepano, que como su propio nombre indica se basa en que mediante el uso de dicho objeto se realizan orificios en la obra, profundizando en ella con el fin de crear volúmenes y efectos de claroscuro, apreciándose sobre todo en el cabello, alrededor del escudo y en el pedestal que hace de base. Sin olvidar en este conjunto las pequeñas representaciones de hojas de acanto que aparecen en las aristas del pedestal de la obra y sobre el lado izquierdo e inferior del escudo.

⁵⁷ MONASTERIO DE SANT JERONI DE COTALBA. Disponible en: <http://www.cotalba.es/>

5.2. APROXIMACIÓN TÉCNICA

Dentro de estos apartados se describen los diferentes datos de interés que aportan nueva información relevante acerca de la pieza, sobre todo se insiste en una aproximación histórica para poder definir la obra dentro de un periodo histórico y artístico concreto, centrandose si es posible su procedencia, autoría y la finalidad de su ejecución, además de una aproximación iconográfica referida al tema, simbología y atributos que identifican a los personajes representados.

5.2.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Hay diferentes tipos de ornamentación en la pieza que ayudan a centrarla en un momento histórico, conociendo si es posible, su momento de creación.

Empezaremos por el más importante y característico, el blasón heráldico sustentado por el ángel con las representaciones heráldicas de diferentes familias (fig. 35), todas ellas han mantenido enlaces matrimoniales con los Borja por lo tanto, a raíz de ahí podríamos concretar en qué momento fue realizada la pieza, por quien y posiblemente, con qué finalidad.



Fig. 35. Detalle del escudo heráldico con las representaciones de cuatro familias diferentes.

En primer lugar es necesario conocer el significado de la palabra blasón, pues se trata de un conjunto de diversas insignias que algunos individuos, familias o corporaciones tienen derecho a llevar en la perpetuidad⁵⁸. Después de ello es aconsejable también aprender que es la heráldica, siendo ciencia, arte del blasón y blasonar, es decir, trazar y describir escudos como dictan las reglas básicas que hay para componer y llevar emblemas de armas

En cuanto a la división de cualquier divisa, advertiremos que las denominaciones de derecha a izquierda es preciso interpretarlas como si una persona estuviera situada detrás del escudo y lo sostuviera del pecho, por lo tanto, la parte superior derecha del escudo es la más honrosa y siempre hay que tenerle preferencia a esta zona al blasonar y empezar por ella. Recordar también que cuando un escudo se encuentra dividido mediante líneas se originan campos, llamados cuarteles⁵⁹.

En primer lugar, es un escudo español cuartelado en cruz de forma apuntada⁶⁰, es decir rectangular por arriba y redondeado por abajo, dividido en cuatro cuarteles.

⁵⁸ MEYER, F. *Manual de ornamentación*, p. 650

⁵⁹ *Ibid*, p. 665

⁶⁰ *Ibid*, p. 667

Por el uso de la iconografía de las alianzas se trata de un blasón familiar, mostrando su credencial matrimonial y donde aparece el elemento heráldico borgiano situado en la parte superior derecha, siendo el más importante de todos como acabamos de comentar, seguido del escudo de los Centelles en la parte superior izquierda, donde justo debajo de este se encuentran las armas de los Oms y a su diestra la heráldica de la familia Figueroa. A raíz de ahí conocer en qué año se realizaron dichos enlaces matrimoniales y por tanto que familia fue la última en incorporarse a la heráldica de los Borja.

Primera y principal, la heráldica de dicha familia, que apareció gracias a Alejandro VI, representada por un toro estante⁶¹ de perfil, cuyas cuatro extremidades se apoyan en el suelo (fig. 36) que simboliza trabajo, abstinencia y fertilidad⁶². Interpretado en color sería: de oro, toro de gules⁶³ terrasado de sinople, (fig. 37) donde el gules escenifica el valor, la fuerza y el oro, la nobleza, la fe y riqueza⁶⁴.

Fig. 36. Escudo de la familia Borja representado en color.



Fig. 37. Escudo de la familia Borja representado en la pieza.



Siguiendo por el segundo cuartelado, a su diestra, el escudo Centelles (fig. 39), que se incorporó a la heráldica borgiana en el año 1548 cuando el IV duque Carlos de Borja y Castro contrajo matrimonio con Magdalena de Centelles y Folch de Cardona. La pieza representada se llama *losangeado* de oro y gules (fig. 38), ya que aparecen figuras romboidales con un significado de proclamación de hechos y acciones memorables⁶⁵.

Fig. 38. Escudo de la familia Centelles representado en color.

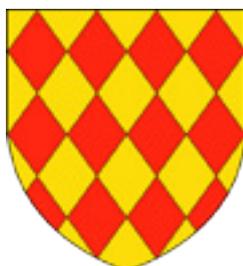


Fig. 39. Escudo de la familia Centelles representado en la pieza.



⁶¹ MEYER, F. Op. Cit., p. 672

⁶² SEGUNDO, J. *Guía heràldica del Palau Ducal de Gandia*. p. 38

⁶³ En la heráldica, gules es la denominación de color rojo vivo, perteneciente al grupo de los esmalte.

⁶⁴ SEGUNDO, J. Op. Cit., p. 22

⁶⁵ Ibid, p. 38

Justo bajo éste, el tercer cuartelado, en la siniestra inferior, las armas de los Oms (fig. 41) que aparece a raíz del matrimonio entre Roderic de Borja, conocido también como Alejandro VI con Francisca de Oms quedado, reflejado este escudo fajeado, símbolo de pureza y fortaleza con siete bandas, cuatro de oro y tres de sable⁶⁶ representando la prudencia y modestia⁶⁷ (fig. 40).

Fig. 40. Escudo de la familia Oms representado en color.



Fig. 41. Escudo de la familia Oms representado en la pieza.

Y finalmente, en el cuarto y último cuartelado, los Figueroa, este escudo proviene del matrimonio 1669 entre el X duque Pascual Francisco de Borja Y Centelles Ponce de León con Joana Fernández de Córdoba y Figueroa, el cual contiene cinco hojas de higuera en posición en dos, uno, dos (fig. 43) que sería de sinople⁶⁸ que simboliza la amistad, servicio y respeto, en sautor o aspa (fig. 42).

Fig. 42. Escudo de la familia Figueroa representado en color.



Fig. 43. Escudo de la familia Figueroa representado en la pieza.

Siendo este por tanto el último matrimonio en unirse a la heráldica de la familia Borja, pues del matrimonio del XI duque Luis Ignacio Francisco de Borja Fernández de Córdoba con Rosolea Bernarda de Benavides y de Aragón en 1694⁶⁹ no se ha encontrado escudo representativo.

Una vez llegados a este punto y teniendo en cuenta que la genealogía de los Borja se vió finalizada con la muerte sin descendencia de dicho duque en 1740, es fácil pensar que la pieza abarca un periodo que va desde el año 1694, pudiéndose realizar como objeto decorativo en conmemoración del enlace nupcial, hasta dicho año, correspondiente a finales del siglo XVII o mediados del siglo XVIII, como bien se hace referencia en el catálogo de bienes muebles del Palacio, perteneciendo por tanto, a la época barroca.

⁶⁶ En heráldica, el sable es esmalte de color negro.

⁶⁷ SEGUNDO, J. Op. Cit., p. 25

⁶⁸ Color heráldico que en pintura se representa por el verde.

⁶⁹ CERVÓS, F. Op. Cit., p. 133



Fig. 44. Detalle de una hoja de acanto ubicada en el perfil izquierdo.

Un dato interesante, que sería importante conocer es que se tiene constancia de la realización de un inventario de ropa y muebles del Palacio Ducal en 1670, en el cual no aparece nuestro ángel tenante. Aunque sí que hay referenciados gran cantidad de cuadros, medallas y objetos escultóricos de diversa índole y material. Teniendo en cuenta este dato es posible que la pieza o bien no fuera considerada mueble, o incluso no perteneciera a dicho edificio, siendo quizá propiedad de algunos de los muchos otros palacios o castillos que la familia Borja poseía por toda la Corona de Aragón los cuales, con el paso del tiempo fueron abandonados, saqueados e incluso destruidos, destacando que a día de hoy todavía se conservan dos de ellos, obviamente el Palacio Ducal y el Monasterio de San Jerónimo de Cobalta, como hemos mencionado anteriormente.

Es necesario remarcar que las pocas piezas escultóricas que contiene el Palacio, todas ellas ubicadas en el último arco de medio punto debajo de la escalinata mayor del Patio de Armas, verdaderamente no pertenecen a dicho edificio, son de antiguos castillos que la familia Borja poseía y que han desaparecido, por lo tanto, nuestra obra puede presentar también las mismas características.

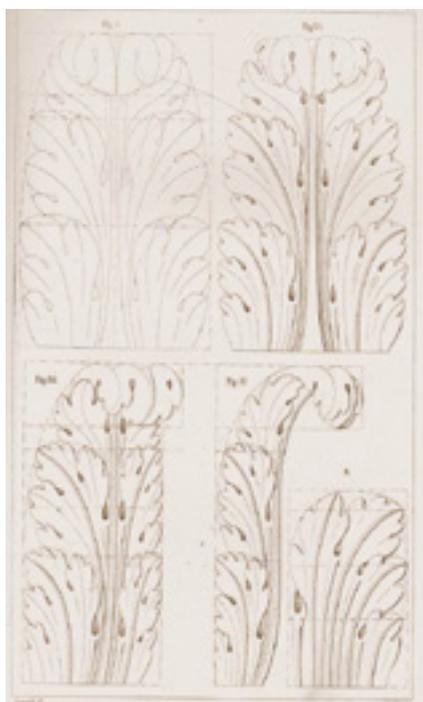


Fig. 45. Dibujo de hojas de acanto barrocas vistas desde diferente ángulos muy similares a las hayadas en la pieza.

Entre otros ornamentos que también nos pueden ayudar a conocer su historia, tenemos las hojas de acanto (fig. 44) que se encuentran sobre todo en la base de la pieza, formando las aristas y vértices de ésta, también encontrándose al lado izquierdo del escudo heráldico que sustenta el ángel. En todos los estilos han servido de modelo a la ornamentación las creaciones del reino vegetal para emplearse como motivos de decoración, buscando la concepción naturalista. Pretendiendo estilizar las piezas conservando, en lo posible la forma y el color, construyendo ornamentos según las reglas de la rítmica y la simetría. La elección de este motivo se debe a la belleza de su forma en gran parte, al contorno de la hoja, la delicadeza de sus ramajes y su bello perfil dentado.

Nos encontramos con una ornamentación de hoja de acanto similar a una de sus plantas, el *Acanthus mollis*, con hojas de punta ancha y roma, donde su concepción y reproducción del borde de la hoja o perfil de la hoja, es lo verdaderamente característico en los distintos periodos del estilo, reflejando un carácter de ornamentación clásica con un ramaje hasta la perfección suprema muy característico del periodo barroco⁷⁰. De esta época es típico el olvido de la forma que tiene la naturaleza, complicándola hasta tal punto de desfigurarla. Creando cabezas semiesféricas, hojas apicales que se enroscan junto a sus hijuelas para constituir el remate en un extremo, teniendo forma de voluta u otra cabeza, adoptando el tallo formas marcadas, en “C” o “S”.

⁷⁰ SEGUNDO, J. Op. Cit., p. 42

Fig. 46. Fotografía de la base donde se pueden apreciar las marcas de trépano y las hojas de acanto.



Por otro lado, no siendo ornamentación, pero sí técnica de ejecución, esas pequeñas hendiduras creadas por la superficie mediante el trepano (fig. 46), sistema muy empleado durante la época del Renacimiento y Barroco, para profundizar en el modelado de las figuras, creando, como hemos comentado anteriormente grandes efectos de claroscuro repasando las perforaciones con diferentes limas o raspines.

Y finalmente, pero no por ello menos importante, los aspectos históricos referentes a su material constructivo, el mármol de Carrara. Se trata de una piedra blanca, casi sin vetas, y de grano de fino aspecto harinoso que se extrae de las cercanas Alpes Apuanas de la ciudad de Carrara, provincia de Massa e Carrara en la región de la Toscana⁷¹. Gracias al gran desarrollo que tuvo este característico mármol en la época romana se exportaba en toda Italia y alrededor de todos los países del área mediterránea, llegando a su momento de esplendor a partir del gótico y renacimiento. Es considerado como material de lujo para los nobles, para construir columnas, estatuas, decoraciones y objetos varios en sus villas, pues la particular conformación de esta piedra se adaptaba muy bien a la búsqueda de perfección anatómica a la cual aspiraban sus escultores.

5.2.2. APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA

Centrándonos ahora en las figuras labradas, el característico ángel tenante no es una representación cualquiera, se trata de un pequeño querubín de San Juan Evangelista, llegando a esa conclusión gracias a la aparición del animal que le acompaña, el águila, imagen distintiva del conjunto de los Tetramorfos.

Dicho Santo normalmente se le representa muy joven, en este caso personificado en forma de pequeño ángel, ya que según la tradición era el menor de todos cuando fue llamado apostolado, pero también en virtud de su perpetua virginidad⁷².



Fig. 47. Detalle águila.

⁷¹ CONOCIENDO ITALIA. Disponible en: <https://www.conociendoitalia.com/conociendo-el-marmol-de-carrara-toscanael-marmol-mas-prestigioso-del-mundo/> Consulta [22/07/17]

⁷² ROIG, J. *Iconografía de los santos*. p.69

Tiene diversas representaciones, por ejemplo, bebiendo veneno de un cáliz, metido dentro de un caldero, escribiendo el libro del Apocalipsis, del cual surge el origen del conjunto de los Tetramorfos, (IV, 7) :

El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando.

Texto que a su vez, remitiría al Antiguo Testamento, en *El Libro de los Profetas* de Ezequiel (I, 10) :

Y la figura de sus rostros era rostro de hombre; y rostro de león a la parte derecha en los cuatro; y a la izquierda rostro de buey en los cuatro; asimismo había en los cuatro rostros de águila⁷³.

El cristianismo posterior identificó a esas cuatro figuras con los símbolos de los cuatro evangelistas y, más concretamente, señaló que el águila era animal simbólico de Juan, el hijo de Zebedeo, autor del Cuarto Evangelio, escrito en Éfeso entre los años 90 y 100⁷⁴ d.C. . La causa de dicha identificación era muy sencilla: El Evangelio de San Juan está considerado como el texto de más altura espiritual, intentando caracterizar lo más profundo del pensar de Cristo, y el águila es considerada como el ave que más alto vuela, considerando a este santo elevado por encima de los otros tres, como águila sobre las nubes, alcanzando el cielo límpido. Además, Juan se había detenido de manera especial en el tema de la Divinidad de Cristo, narrando sus acontecimientos desde un punto de vista diferente, centrándose en sublimes ideas y, por lo tanto, se podía afirmar que se había remontado teológicamente a las alturas como si de un águila se tratara.

El resto de animales han sido atribuidos a los autores del resto de Evangelios en el siguiente orden: San Mateo el hombre o ángel, debido a que su Evangelio comienza repasando la genealogía de Cristo, presentándolo como descendiente de David y de Abraham, como Hijo del Hombre, San Marcos, el león, pues su Evangelio comienza con la predicación de Juan el Bautista: Voz que clama en el desierto, siendo dicha voz similar a la de un león, San Lucas el toro ya que su Evangelio comienza con el sacrificio que hizo Zacarías, padre de Juan el Bautista⁷⁵, a Dios, formando entonces todos ellos el grupo de los Tetramorfos, corte celeste cuya función es alabar, glorificar y dar gracias al todopoderoso.

⁷³ COFRADÍA DE SAN JUAN EVANGELISTA. Historia. Disponible en: <http://cofradiasanjuanbenjuzar.blogspot.com.es/p/iconografia.html> Consulta [11/07/2017]

⁷⁴ VORAGINE, S. *La leyenda dorada: Vol.2*. p. 42

⁷⁵ CULTURA DE LAS RELIGIONES. Timeslide. Disponible en: <http://culturadelasreligionesjoja.blogspot.com.es/2013/02/el-pantocrator-y-los-tetramorfos.html> Consulta [11/07/2017]

5.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Antes de comenzar a explicar todas las irregularidades encontradas en necesario destacar que a petición de la propia institución del Palacio Ducal no ha sido posible la realización de ninguna cata o acción directa sobre la pieza que pudiera comprometer su integridad, como se expone en la autorización firmada por el tutor, Xavier Mas i Barberà (Véase ANEXO I)

En base a un examen organoléptico de la pieza, se puede comprobar que su estado de conservación es regular, como además se indica en su ficha de catalogación, ya que aunque no se aprecian graves patologías que hagan temer su estabilidad, si presenta pérdidas de material pétreo tanto de grandes como pequeñas dimensiones que no llegan a distorsionar la visión de la obra, abrasiones o desgastes causadas por continuos manoseos, suciedad acumulada por el paso del tiempo y pequeñas manchas de pintura de diversos colores, pudiéndose decir que todos estos deterioros son de tipo antrópico.

Todas estas alteraciones se encuentran representadas con diversas tonalidades en diferentes mapas de daños de cada una de sus vistas, que se exponen a continuación:



Fig. 48. Cartografía de daños correspondiente al anverso.

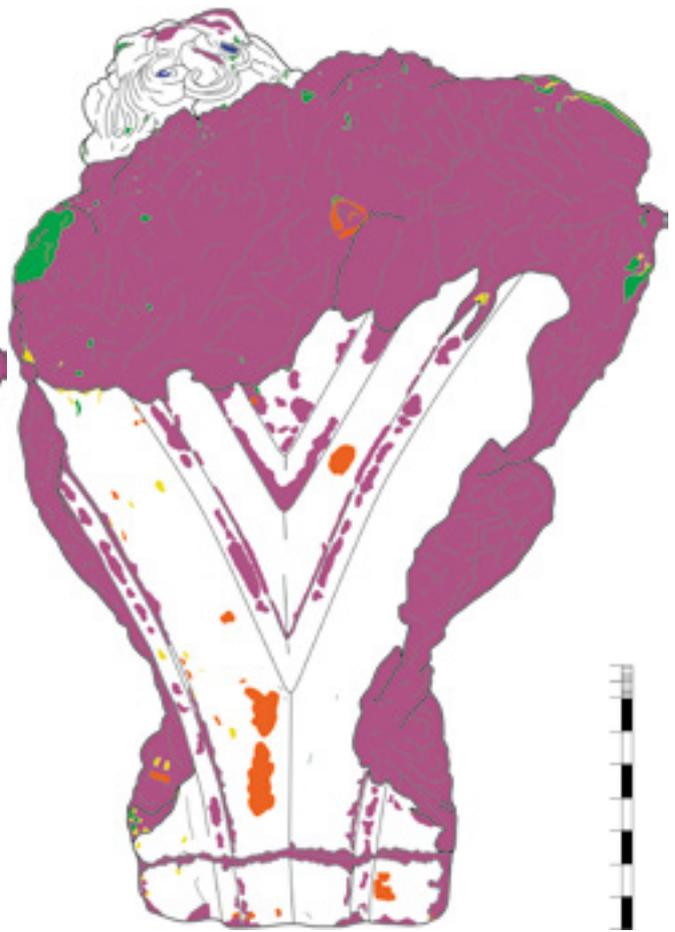


Fig. 49. Cartografía de daños correspondiente al reverso.

LEYENDA	
●	Manchas de pintura plástica
●	Depósitos de polvo y suciedad superficial
●	Manchas de suciedad
●	Desgastes y abrasiones
●	Manchas de escayola
●	Faltantes y pérdida de material



Fig. 50. Cartografía de daños correspondiente al perfil **Fig. 51.** Cartografía de daños correspondiente al perfil derecho. izquierdo.

LEYENDA	
●	Manchas de pintura plástica
●	Depósitos de polvo y suciedad superficial
●	Manchas de suciedad
●	Desgastes y abrasiones
●	Manchas de escayola
●	Faltantes y pérdida de material

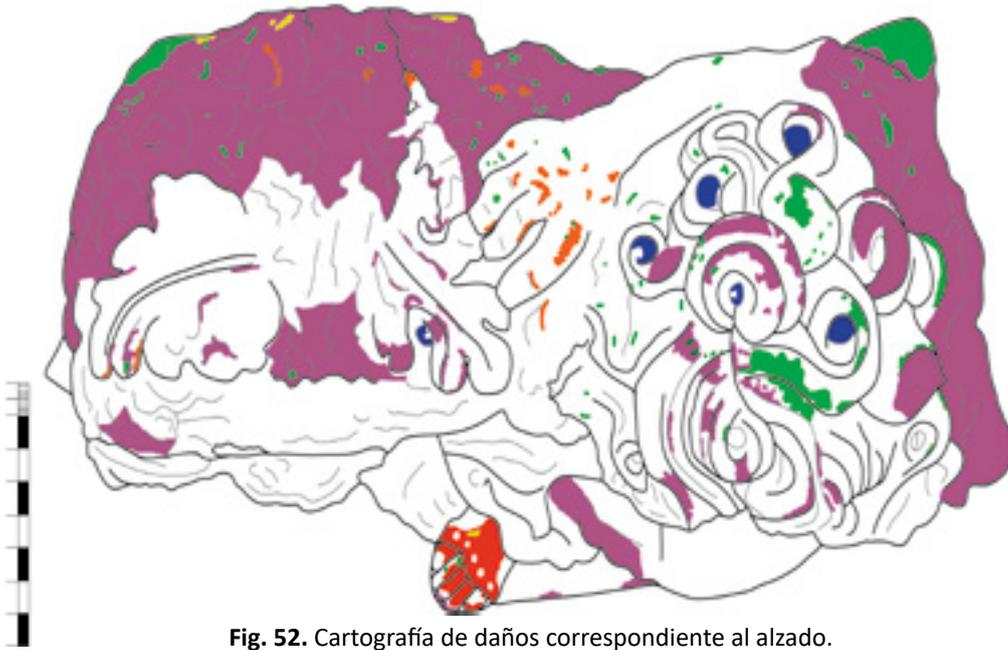


Fig. 52. Cartografía de daños correspondiente al alzado.

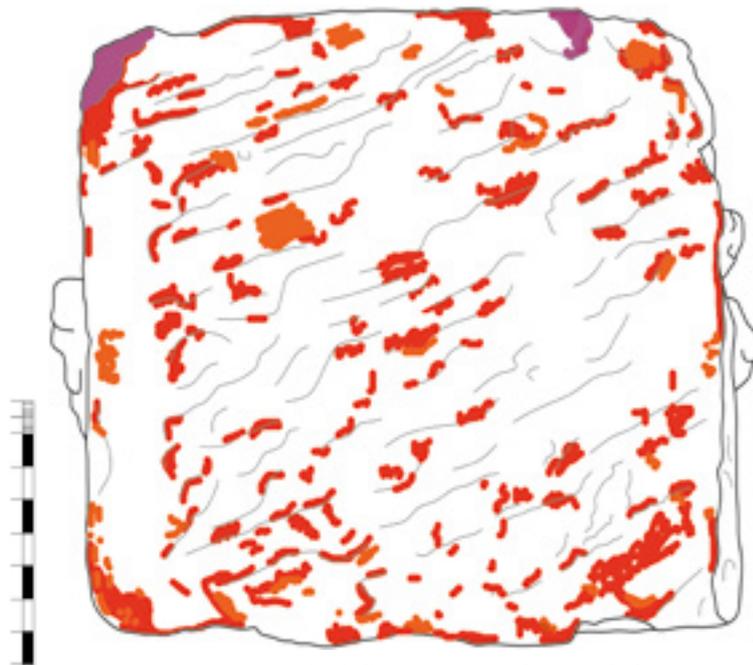


Fig. 53. Cartografía de daños correspondiente a la base.

LEYENDA	
●	Manchas de pintura plástica
●	Depósitos de polvo y suciedad superficial
●	Manchas de suciedad
●	Desgastes y abrasiones
●	Manchas de escayola
●	Faltantes y pérdida de material



Fig. 54. Detalle de las líneas de estradós en la parte del reverso que pierden su continuidad.

Fig. 55. Detalle del pelo de ángel donde aparecen pérdidas de pequeño formato, acompañadas de pequeñas manchas de escayola.

Fig. 56. Detalle de las pérdidas de material en el brazo derecho.

Fig. 57. Detalle de las pérdidas de material en el brazo derecho.



5.3.1. ALTERACIONES POR CAUSAS ANTRÓPICAS

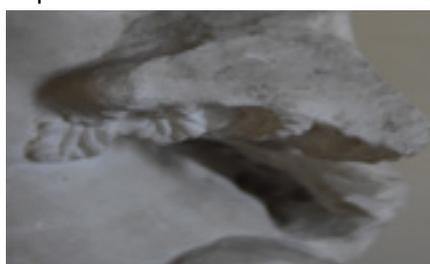
Son todas las intervenciones de deterioro fruto de la actuación humana, llegando incluso a constituir el 60 % de las desapariciones de obras de arte y monumentos¹.

- Intencionalidad destructiva - Cambios por modas

Principalmente destacan las **pérdidas o faltantes de material pétreo** que se pueden percibir alrededor de toda la pieza en grandes y pequeños formatos. Imprescindible destacar las de la zona del reverso, pues es un dato que nos da a entender que antiguamente la pieza presentaba unas dimensiones más grandes que las actuales ya que se aprecia una continuidad en la líneas de lo que serían los extradós que se ve interrumpida (fig. 54).

Este tipo de alteración, dependiendo de las dimensiones que presente la pérdida, puede haber surgido de diversas formas; es muy probable que durante mediados del XVIII, época de la desaparición de la genealogía Borja, gran parte de los palacios que poseían se vieran envueltos en un proceso de remodelación, abandono progresivo, expropiación o incluso destrucción. Es posible pensar que, durante algunas etapas de trabajos de transformación de dichos edificios, o salas pertenecientes, el ángel tenante no fuera destruido del todo, solamente fuera modificado, conservándose y llegando a tener el aspecto que actualmente presenta por ser un elemento escultórico decorativo con la presencia de escudos de la familia Borja. Simplemente se aprecia que disminuyó su tamaño, posiblemente, para su fácil manipulación y desplazamiento, eliminando zonas de la parte trasera, alzado y ambos perfiles, realizando dichas acciones con algún material punzante y la ayuda de un martillo, hablamos por ejemplo de cinceles, picos, mazos entre otros.

El resto de pérdidas son de reducido formato, producidas por las acciones recientemente comentadas, mala manipulación o bien a raíz de la excoiación, es decir, intervenciones efectuadas por una acción mecánica externa que se relaciona con un rozamiento violento sobre la superficie², donde las más importe serían la ubicada en el brazo derecho y el ala del ángel.



¹ MÀS, X. *Conservación y restauración de materiales pétreos; diagnóstico y tratamiento*. p. 87

² Ibid, p. 61

- Intencionalidad no destructiva - Mantenimiento

Otro tipo de deterioro son las pequeñas **manchas de color verde claro y blanco** (figs. 58-59) localizadas en muy pocos puntos de la pieza.

Según entrevistas realizadas a los co-responsales, equipo técnico y personal de limpieza del Palacio Ducal, se ha confirmado que los trabajadores de esta institución son los responsables de dichos desperfectos. Alegan que desde la llegada de la pieza a la organización en 1972⁷⁶ su ubicación cambia continuamente, pues la obra viaja por diversas salas de almacenaje empleadas para exposiciones temporales. Dichas estancias han de adecuarse a las exigencias de las diversas exhibiciones realizando continuos cambios de imagen, actuaciones que han ocasionado manchas verdes por goteo de pintura plástica de este color, además de salpicaduras de **escayola, yeso o mortero de cal**, no pudiendo conocer con exactitud su composición debido a la prohibición de realización de catas o muestras. Todo ello debido a una mala actuación de protección y limpieza de la pieza por parte de la institución ya que a causa de su elevado peso, la obra se ha encontrado en el interior de las diversas salas durante los procesos de cambios de imagen.

Fig. 58. Detalle de manchas de escayola, yeso o cal y manchas de pintura plástica.

Fig. 59. Detalle del cabello donde aparecen las alteraciones causadas por mal mantenimiento de la pieza.

Fig. 60. Detalle de las manchas por posibles rozamientos.



- Intencionalidad no destructiva - Abrasiones y erosiones

Sobre la zona inferior de la pieza, exactamente en los pies, se puede observar el pulido que superficie pétreo de la pieza presenta producidas por abrasiones o erosiones, alteraciones que suelen deberse a acciones derivadas del sentido simbólico de la obra de arte, materializándose en el uso, manejo, manoseo y palpamiento de las obras.

⁷⁶ Véase ANEXO II p. 55



Fig. 61. Detalle del pie izquierdo.



Fig. 62. Detalle del pie derecho.



Fig. 63. Detalle de la base.

En muchos casos deriva del sentido emblemático, simbólico o religioso del objeto, tratando de conseguir a través de la acción, un favor, gracia o recompensa, existiendo ejemplos de tipo civil y religioso⁷⁷, como en este caso.

Ello puede deberse a las cuatro significaciones de la figura de San Juan Evangelista, relacionadas con los privilegios de los que este santo disfrutó:

- Juan quiere decir *gracia de Dios*, referido al amor que Cristo le tuvo, ya que fue entre los apóstoles el predilecto y recibió de él mayores pruebas de confianza y amistad.
- Como segundo significado, *en quién está la gracia*, pues el segundo privilegio que se le concedió fue el de la incorporación de su carne es decir, el de la virginidad, la gracia de la pureza.
- El tercero, *al que se ha concedido alguna gracia*, consistió en haber sido confidente de algunos secretos de Cristo.
- Finalmente, *a quien Dios ha hecho alguna donación* por haber sido escogido para que se hiciera cargo de la Madre del Señor.

Por lo tanto es posible que las personas, teniendo en cuenta las significaciones de este nombre, manosearan los pies del santo con el fin de encontrar ayudas, gracias o donaciones para solucionar sus problemas o incluso para pedir favores.

También dentro de este conjunto hablaremos de los desgastes producidos por la base de la pieza, causados por el continuo movimiento de arrastre que ha tenido ya que por su peso era imposible levantarla y trasladarla a otra ubicación entre una sola persona, con lo cual era deslizada por el suelo, acción vista a lo largo de una de las visitas realizadas al Palacio.

5.3.2. ALTERACIONES POR CAUSAS FÍSICAS

- Acción del viento - Depósitos de polvo y suciedad superficial

La acción del viento es puramente mecánica y, suele llevar partículas sólidas de diverso origen en suspensión que presentan escasa cohesión, espesor variable y baja adherencia al soporte sobre el que se asienta. Estas concreciones de polvo se pueden justificar por los continuos cambios de ubicación de la pieza durante años, la falta de limpieza hacia ésta y la presencia de relieves, sobre todo aquellos realizados con el trepano.

⁷⁷ Información procedente de los apuntes de la asignatura de *Técnicas de reintegración pictórica en bienes culturales*.



Fig. 64. Detalle de las hojas de acanto del lado izquierdo donde en sus orifios se aprecia la presencia de depósitos de polvo.



Fig. 65. Detalle de suciedad superficial.

CAUSAS EXTERNAS	FACTOR ANTRÓPICO	Intencionalidad destructiva	Cambios por modas	P R O V O C A N	- Faltantes - Pérdida de material	C A U S A	- Remodelaciones - Excoriación
		Intencionalidad no destructiva	Mantenimiento		- Manchas de pintura - Manchas escayola, yeso o cal - Manchas superficiales		- Pésima protección - Pésima limpieza - Pésimo mantenimiento
			Abrasiones y erosiones		- Pulido superficie - Desgaste superficie		- Manoseo constante - Movimientos de arrastre
	FACTOR FÍSICO	Acción del viento	Depósitos de polvo y suciedad superficial		- Depósitos de partículas de polvo		- Falta de limpieza - Ubicación

Fig. 66. Tabla donde se muestra el conjunto de causas y alteraciones presentes en la pieza.

5.4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

En este apartado, una vez reconocidos los daños, se plantea una propuesta de intervención tomándose en consideración todas las características examinada previamente. Por ello hay que cumplir una serie de criterios básicos de conservación con el fin de preservar la pieza.

5.4.1. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

En cualquier intervención de conservación y restauración en Patrimonio hay una serie de criterios básicos que han de cumplirse, teniendo en cuenta las necesidades que presenta la pieza con el propósito de preservarla y transmitirla a generaciones futuras:

- La restauración, aparte de tener que seguir unos principios de mínima intervención, debe de realizarse acorde a los factores medioambientales a los que está sometida la pieza en estos momentos y en ocasiones futuras, puesto que se deben de valorar todos los materiales que se vayan a emplear, eligiendo los más acordes a sus características.

- Es necesario, previo a cualquier tipo de intervención, una investigación multidisciplinar de la pieza a restaurar, obteniendo información acerca de sus características, composición, talla o estado de conservación.

- Aplicar en todo momento el principio de mínima intervención, eliminando actuaciones que puedan agredir a la integridad de la pieza.

- La limpieza empleada debe ser homogénea y selectiva pues es una acción irreversible que puede alterar la obra. Es necesario realizarla con todas las garantías posibles, habiendo efectuado previamente pruebas de solubilidad y limpieza, para elegir así los materiales más acordes a las características de la pieza y, detener la acción si se considera oportuno. Acorde a la variedad de suciedad presente en la superficie se realizarán diferentes tipos de limpiezas, donde cada una de ellas se encuentran divididas en diversos colores establecidos por el mapa de daños (figs. 67-68).

- Respecto a la reconstrucción volumétrica, sólo se llevará a cabo para recuperar la estabilidad de la pieza, realizando la intervención sobre aquellas zonas donde se tiene referencia, respetando el original y utilizando materiales acordes a las propiedades físicas y estéticas de la obra, empleando dos tipos de reconstrucción diferente, remarcadas en diversa tonalidad en el mapa del anverso (fig. 68).



Fig. 67. Mapa del anverso donde se dividen en diversa tonalidad morada las diferentes reintegraciones volumétricas. El resto de colores corresponde con la leyenda de los mapas de daños y con los diversos tipos de limpieza.

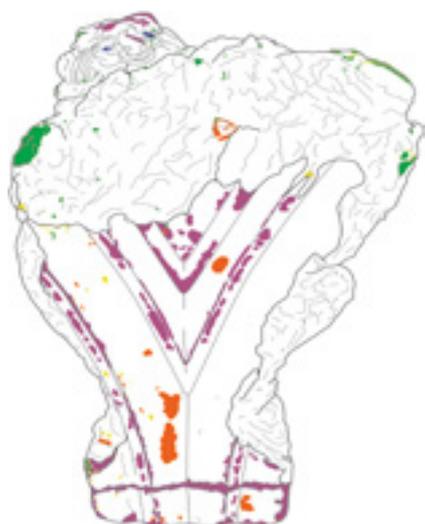


Fig. 68. Mapa del reverso donde además de las pérdidas de material a reintegrar, también aparecen las diferentes suciedades presentes donde cada color que, corresponden a las diversas limpiezas.

5.4.2. LIMPIEZA

Este proceso es el más importante, se trata de eliminar de la superficie toda la suciedad y productos nocivos ajenos a la obra, siempre realizándose de manera efectiva, gradual, con materiales inocuos y sin dañar el original.

- Limpieza mecánica

Se realizará una primera limpieza mecánica manual y en seco que elimine toda la suciedad superficial menos adherida en el soporte y los depósitos de polvo. Ésta será mediante aspiración y brocha de pelo sintético suave, y si es necesario se empleará otro pincel de pequeñas dimensiones que pueda alojarse en los orificios característicos de la pieza, incidiendo en la suciedad acumulada en dichas zonas.

Posteriormente, para las diferentes manchas, ya sean las de pintura plástica, escayola, yeso o cal, sería necesario una serie de pruebas previas con diferentes materiales para elegir el método mecánico más eficaz para su remoción, rebajándolas todo lo posible.

Sin embargo se puede proceder a la eliminación de dichas manchas ubicadas sobre todo en las zonas más rugosas de la pieza, mediante bisturíes, escalpelos o incluso lápices de fibra de vidrio, incidiendo en aquellas áreas de difícil acceso. Si con esto la suciedad persiste, se emplearán métodos eléctricos, como microincisores, vibroincisores o tornos de dentista. En definitiva, métodos de aire comprimido con proyección de abrasivo en seco de manera que producen un decapado de la superficie. Realizando previamente pruebas con diferentes tipos de abrasivo, teniendo en cuenta tamaño, dureza y morfología de éste, y sobre todo potencia, tipo de boquilla, presión del aire, distancia entre ambos objetos y ángulo de proyección del sistema. Todo ello con el fin de no dañar la superficie pétreo. Estos métodos se deben de controlar continuamente mediante aspiración.

Finalmente, el resto de manchas de suciedad, las cuales parecen ser de un elemento blando y de fácil remoción. Para ellas, se emplearán materiales abrasivos de diversas características como gomas tipo Smoke Sponge[®]38 o Milán[®]39. Precedente a la elección del instrumental, se realizarán diversas pruebas previas escogiendo el material abrasivo de menor residuo y mayor efectividad.

- Limpieza química

Para finalizar con éxito la remoción de todas estas patologías si alguna de ellas no ha sido eliminada por completo, se puede pasar a un tipo de limpieza más intensa que disuelve la suciedad y necesita de un riguroso control.

Las manchas presentes también se pueden eliminar en profundidad con el empleo de limpiezas de tipo químico, reblandeciendo el producto sólido restante. Para ello, obviamente se realizarán varias pruebas previas de solubilidad para encontrar uno o diversos tipos de disolventes orgánicos que presenten unas características acordes a la superficie, pues estos se emplean para eliminar sustancias de origen orgánico, como en este caso. Para que estos sean capaces de disolver el deterioro es necesario que entre ambos haya una similitud química con respecto al grado y tipo de polaridad, rompiendo así las fuerzas de atracción intramolecular presentes en la suciedad⁷⁸.

Se empezará con una limpieza química mediante hisopos, es decir, se impregnará un aspersorio con el disolvente orgánico elegido y realizando movimientos circulares se irá reblandeciendo la mancha y eliminándola a su vez. Es posible que no toda la suciedad pueda ser removida de esta manera, por ello se puede emplear la aplicación del disolvente con un apósito de materiales absorbentes libres de sales, colocando una capa intermedia entre el producto aplicado y el soporte para amortiguar el efecto limpiador y facilitar su retirada⁷⁹. Durante este método es necesario un control riguroso del tiempo de contacto ya que se pueden generar productos de neofromación nocivos para el soporte y provocar, a corto o medio plazo, importantes deterioros en el material. Después de retirar el apósito se procede a una eliminación mecánica, mediante bisturí o pincel de cerdas suaves, de la suciedad reblandecida.

Una vez finalizado el proceso de limpieza química se debe de neutralizar la pieza para contrarrestar, hacer que disminuya o quede anulado el efecto nocivo que pueden llegar a presentar los disolventes hacia la pieza, devolviéndole su pH original.

⁷⁸ MÀS, X. Op. Cit., p. 87

⁷⁹ PROYECTO COREMANS: *Criterios de intervención en materiales pétreos*, p.83

5.4.3. TRATAMIENTO VOLUMÉTRICO

La tarea de reintegrar volumétricamente las zonas perdidas de la pieza se debe a la acción de reducir la entrada, posada o adhesión de partículas atmosféricas contaminantes perjudiciales y, evitar la penetración de agua o disoluciones agresivas hacia el interior, dotando al conjunto de una mayor uniformidad visual, coherencia e integridad, favoreciendo así su óptima conservación⁸⁰ y devolviendo a la pieza la continuidad óptica que presentaba originalmente.

Aunque los faltantes que presenta la pieza no crean una pérdida de visión del conjunto, es necesario devolver ciertas zonas de interés y mejorar todos aquellos puntos dañados completando la lectura de la pieza sin falsificaciones históricas, los cuales como presentan diversas dimensiones se emplearán dos tipos de reintegraciones acordes a sus tamaños.

Los faltantes de pequeño formato ubicados en superficie y de muy poco grosor son llamados lascas y exceptuando las pérdidas de gran visibilidad, el resto formarían parte de esta patología. Hablamos pues de pérdidas que no superan los 3cm² ubicadas en cara, pelo, arquivoltas y algún pequeño detalle de ornamentación, por lo tanto, se puede realizar su intervención mediante colocación de morteros *in situ* ya que el área a reponer es de pequeña extensión en relación al tamaño del objeto.

El mortero a emplear se obtendrá de cargas similares a las características mecánicas e hídricas de la piedra, donde se emplean diferentes tipos de áridos en función de porosidad, homogeneidad y color de la piedra, combinados con un conglomerante inorgánico, por ser elementos que poseen propiedades más afines a los materiales constructivos de la pieza y, finalmente, sus respectivos aditivos, en este caso pigmentos, pues se dará color al mortero, todo ello diluido en agua para formar una pasta;

Carga + conglomerante + disolución + aditivo

Previo a la colocación, se realizan diversas pruebas de mortero para la obtención de una correcta dosificación y cromatismo, pues el resultado debe ser un producto con características de color, porosidad y resistencia mecánica muy similares a la piedra original. Una vez logrado el mortero deseado se pasa a su aplicación y, al tratarse de inorgánico, se humectará previamente la zona a reintegrar para evitar una absorción muy elevada y agrietamiento del mortero, además de asegurar una mayor adherencia de este. Inmediatamente se coloca la primera capa, sustentante o matriz, bien compactada sobre la

⁸⁰ Ibid, p. 101

superficie y se deja fraguar marcándola con pequeñas incisiones en la parte superior para un mejor agarre de la segunda capa. Ésta, es la mano reforzante y como tal se coloca, formando a su vez, el modelado del volumen faltante, respetando siempre la superficie original. Una vez completamente seco, el acabado final dependerá del pulido, donde se emplea para ello diferentes tipos de papeles abrasivos de diversa granulometría.

Para el resto de faltantes de mayor tamaño se pueden emplear nuevos métodos y materiales de revolucionarias tecnologías informáticas para recuperar parte del contenido de la pieza. Esto se basa en la previa recogida de información in situ de la obra mediante un escáner laser 3D, que es un dispositivo que analiza un objeto para reunir datos sobre su forma o color y obtener una imagen tridimensional. Una vez obtenidas todas las reseñas necesarias de la obra se obtiene, a raíz de este registro⁸¹, una representación del faltante a reproducir y mediante una impresora 3D, se crea una copia exacta a tamaño real de dicha zona con materiales que no dañen la integridad física y química de la pieza como pueden ser resinas, plásticos o productos sintéticos. La impresión resultante se debe de realizar en un color que aproximadamente se asemeje en todo lo posible al original.

Dichas prótesis se realizarán de las zonas del brazo derecho del ángel y, sobre todo, de la corona ducal completamente destruida que se encontraría por encima del escudo heráldico.

Finalmente, para su colocación se aplicarán pequeños imanes implantados sobre la prótesis y, a la misma altura, sobre el original mediante adhesivos de fácil remoción y no dañinos en ambas superficies, basando esta intervención en dos principios claves; reconocibilidad y reversibilidad. La restauración de la obra debe ser reconocible y, también, reversible, ante la posible recuperación de la obra en el futuro.

5.4.4. TRATAMIENTO CROMÁTICO

Las reintegraciones cromáticas se justificarán por el reconocimiento visual de las mismas cuya finalidad será conseguir la unidad del conjunto y la correcta lectura estética. Por consiguiente, se debe ceñir la restauración a los límites de la laguna y el volumen, empleando siempre materiales inocuos y reversibles que formen una reintegración discernible del original y reconocible a simple vista a una cierta distancia.

⁸¹ Reproducción del registro 3D de la pieza. Disponible en: <http://www.teseratik.com/portfolio/angel-tenante>

Es probable, que los morteros coloreados empleados para la reintegración volumétrica de aquellas zonas de pequeño formato hayan quedado bajo tono una vez completamente secos y, se observe diferente nivel cromático entre el original y la reintegración. Para subsanar este detalle, se puede reintegrar cromáticamente dichas zonas mediante sutiles veladuras con la aplicación de pigmentos combinados con resinas, como por ejemplo el Acril 33. Esta resina acrílica presenta una óptima resistencia a los agentes atmosféricos, sobre todo al hielo-deshielo, estabilidad química, con un pH estable y resistencia al amarilleo⁸², características claves para su elección dado que la nueva ubicación de la pieza sería exterior.

Previo a la aplicación de las veladuras, se realizarán pruebas cromáticas con la ayuda de las catas del mortero final empleado en la reintegración volumétrica pues, de esta manera, se aplicarán dichas pruebas por encima del mortero para observar el resultado final y así encontrar la mezcla de color que más se asemeje con la tonalidad de la superficie original.

Por otro lado, se colorearán, las prótesis temporales de impresión 3D pues, es posible que el color resultante de la impronta no sea afín al original ya que, este tipo de impresoras dan como resultado una maqueta con tinta plana neutra. Por ello, del mismo modo que el párrafo anterior, se crearán pequeños fragmentos con este color resultante, y sobre él se desarrollarán catas previas mediante la aplicación de pigmentos con resina acrílica tipo Acril 33, hasta obtener el color que mejor ayude a la continuidad visual de la pieza.

Una vez obtenidos los colores establecidos para las diversas reintegraciones cromáticas ubicadas en morteros, prótesis y pulido de la superficie, se pasa a su aplicación con la técnica de selección cromática mediante estarcido, que se puede trabajar mediante pincel de cerda sueva o pulverización con pistola de aire, pues la superficie de color resultante quedará más homogénea y se puede fusionar perfectamente con la correcta lectura final de la pieza. Acción que se realizará siempre protegiendo la superficie original con materiales aislantes, como papel film transparente.

5.4.5. PROTECCIÓN

El objetivo de este tratamiento es favorecer la conservación de la pieza, evitando o retrasando el proceso de alteración.

⁸² CTS. Disponible en: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=4>
Consulta [22/07/2017]

Como la nueva ubicación de la pieza será exterior, junto con el resto de esculturas pétreas del Palacio Ducal, se recurre al empleo de sustancias que actúan de pantalla directamente entre la obra y el ambiente, reduciendo así la penetración de agentes. Tratamiento que se aplica siempre después de la limpieza como punto final de la actuación de restauración, estando el soporte seco, limpio y libre de sales.

Esta protección puede conseguirse mediante varios métodos, que sean estables y compatibles, dependiendo de las características de la obra y el objetivo que se quiere conseguir. Por lo tanto teniendo en cuenta la pieza a proteger se creará una película aislante en la superficie pétreo mediante productos filmógenos, que repelan los agentes agresivos que pueden haber en el medio ambiente que rodeará a la pieza después de la intervención. Impidiendo así la entrada de agua en estado líquido y evitando el contacto de los contaminantes atmosféricos. Pero para que esta actuación sea efectiva las moléculas hidrófugas deben de tener un lado hidrófilico que las permita adherirse a la superficie y otro hidrófobico que repela la humedad. Todo ello para obtener así una capa de moléculas que pueden recubrir los granos del pétreo sin obturar sus poros y capilares⁸³.

Actualmente los protectores más empleados son los derivados de las ceras, los polímeros sintéticos y los organosilícicos⁸⁴, pero previo a la selección de cualquiera de ellos se debe de realizar una serie de ensayos normalizados para la obtención del método más recomendable, controlando parámetros fundamentales como:

- Estabilidad frente UV, variaciones cromáticas, agentes químicos y contaminantes.
- Permeabilidad al vapor de agua.
- Capacidad de absorción y desorción.
- Eficacia, durabilidad y calidad.
- Reversibilidad.

5.4.6. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Para salvaguardar la pieza y que se conserve en perfectas condiciones es necesaria la aplicación de una estrategia de conservación preventiva fundamentada en la actuación sobre el origen del deterioro y en los factores externos al propio bien cultural.

⁸³ MÀS, X. Op. Cit., p. 152

⁸⁴ Ibid, p. 153

En este se deben de desarrollar procedimientos de seguimiento y control de los factores que determinan los riesgos del deterioro, protocolos de mantenimiento programado y medidas de actuación si es necesario. Algunas de las medidas a tomar serían las siguientes:

- Seguimientos y control de parámetros medioambientales y toma de datos contaminantes que rodeen la pieza.
- Colocación en una ubicación fija exterior junto con el resto de esculturas pétreas.
- Eliminación de los elementos orgánicos localizados en la nueva ubicación, como las plantas colocadas como decoración, pues podrían llegar a ser entrada de insectos.
- Elaboración de un pedestal pétreo a medida. Preferiblemente macizo dado que el elevado peso de la pieza supuso la caída de una de las caras de su antigua peana, suponiendo un riesgo para la integridad de la obra.
- Controles de temperatura y humedad.
- Controles diarios de limpieza de polvo y elementos contaminantes.
- Colocación de una pequeña red protectora desmontable que envuelva el arco de medio punto en los momentos en los que el Palacio permanece cerrado o aplicar dispositivos antipalomas en puntos clave del Patio de Armas, como en cada una de las esquinas de sus fachadas, evitando así el posado de estos animales.

5.4.8 MUSEALIZACIÓN

Como se acaba de comentar en el apartado anterior, ahora que se conocen suficientes datos acerca de la pieza sería conveniente exponerla dentro del recorrido museístico y turístico del Palacio Ducal de Gandía.

La ubicación más idónea para la visión de la pieza sería con el resto de esculturas pétreas puesto que, todas ellas presentan la misma característica, no pertenecen a la historia de dicho inmueble, si no que eran de antiguos palacios que la familia Borja poseía. Todas ellas están ubicadas en el exterior, en una zona encubierta del Patio de Armas, en el tercer arco de medio punto ascendente de la escalinata mayor.

Hablando del pedestal sobre el que se asentaría la obra, debería de ser de aproximadamente de 60 × 50 cm. para que ésta estuviera a una altura cerca de 1,20 m. y así ser más visible fácilmente para los turistas que visitan el inmueble aunque sería aconsejable la colocación de postes separadores y delimitadores para evitar posibles manoseos. Y finalmente, en medio de la peana una pequeña placa de metacrilato anclada a ella con los datos principales de la pieza, como título, datación, dimensiones, material y técnica.

6. CONCLUSIONES

Después de un largo periodo de ejecución de este trabajo y a raíz de todas y cada una de las investigaciones y consultas realizadas se interpretan varias teorías finales:

- Tras un estudio histórico e iconográfico de pieza, esta no pertenece al periodo estipulado por su ficha de catalogación donde se expone que se trata de una pieza de la segunda mitad del siglo XVIII abarcando un periodo que va desde 1750 a 1800. La pieza objeto de estudio se localizaría entre los años 1669, momento en el que incorporó el último escudo heráldico al blasón borgiano perteneciente a la familia Figueroa, y 1740, con la muerte del último duque Borja, sugiriendo por lo tanto que se trata de una pieza barroca de finales del siglo XVII o mediados del XVIII no perteneciente al Palacio Ducal de Gandía y posiblemente de fabricación italiana. Por otro lado, queda concluido que la pieza se trata de un San Juan Evangelista perteneciente a un posible conjunto escultórico formando por Tetramorfos que, es probable que o bien estuvieran ubicados como tenantes de altar, como conjunto escultórico de una entrada o incluso como simples figuras decorativas.

- El análisis organoléptico, sumado a las entrevistas realizadas al personal del inmueble, presentan que gran parte de los daños producidos en la pieza son de carácter antrópico debido a una mala manipulación, conservación y limpieza de la obra, sin olvidar que los faltantes hacen pensar que sus dimensiones actuales no son las originales.

- Finalmente, el apartado de restauración se ha basado en limpiezas mecánicas manuales y eléctricas para la suciedad menos adherida y la remoción de ésta si se considera necesaria de limpieza química. Posteriormente, reintegraciones volumétricas de mortero coloreado en pequeñas pérdidas y para las de mayores dimensiones, prótesis temporales de impresión 3D añadidas mediante imanes, todo ello concluido con reintegraciones cromáticas realizadas con pequeñas veladura de Acril 33 combinado con pigmentos y toda ella protegida con productos filmógenos que aislen la obra de agentes contaminantes.

- Para que en momentos futuros la pieza se conserve es conveniente un control de conservación preventiva que se basa en un cambio de ubicación por un emplazamiento fijo acompañado de una peana como soporte, controles de temperatura, humedad y limpieza, dando paso a su posterior musealización exterior con el resto de piezas pétreas del Palacio identificada mediante una placa de metacrilato sus datos.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- CARMONA, J. Iconografía cristiana: Guía básica para estudiantes. Madrid: Ediciones Istmo, S.A., 1998.
- CERVÓS, F.; SOLÁ J. El Palacio Ducal de Gandía. Gandía: Palau Ducal dels Borja – Companyía de Jesús, 2004.
- COSTA, E. Gandía: Ciudad Ducal. Gandía: Editorial Everest, S.A., 2010.
- MÀS, X. Conservación y restauración de materiales pétreos: Diagnóstico y tratamientos. València: Editorial Universitat Politècnica de València, 2011.
- MEYER, F. Manual de ornamentación. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994.
- PELLICER, V. Història de l'art de la Safor: Segles XIII-XVIII. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2007
- PERLES, F. Guía del Palacio Ducal de Gandía. Gandía: J.S. Mataix, S.J., 1994.
- ROIG, J. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1950
- RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos; de la G a la O. Tomo 2 / Volumen 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- SEGUNDO, J. Guia heràldica del Palau Ducal de Gandia. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2010.
- VORAGINA, S. La leyenda dorada: Volumen 2. Madrid: Alianza, S. A., 1982
- VVAA. Proyecto Coremans: Criterios de interención en materiales pétreos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013

INDICE DE IMAGENES

- Fig. 1.** Fotografía de la pieza en la que se basa el proyecto.....6
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 2.** Antigua ubicación de la escultura.....6
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaldegandia.html>
[Consulta 14/04/2017]
- Fig. 3.** Ubicación actual de la escultura.....6
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaldegandia.html>
[Consulta 14/04/2017]
- Fig. 4.** Diagrama conceptual donde se presenta la metodología del proyecto seguida.....8
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 5.** Mapa de la Safor.....9
Fuente: <https://www.google.es/maps/place/Safor,+Valencia/@38.9881243,-0.4850741,10z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0xd61c275441e9a47:0x15b3a2d551501b7c!8m2!3d38.9665543!4d-0.2432307>
[Consulta 28/04/2017]
- Fig. 6.** Mapa de Gandía.....9
Fuente: <https://www.google.es/maps/place/Gandia,+Valencia/@38.96994,-0.1843814,13z/data=!4m5!3m4!1s0xd61e8342d59bcdb:0x841e6f90d6486771!8m2!3d38.968032!4d-0.1844671>
[Consulta 28/04/2017]
- Fig. 7.** Palacio Ducal en 1893.....10
Fuente: CERVÓS, F.; SOLÁ J. El Palacio Ducal de Gandía. Gandía: Palau Ducal dels Borja – Companyía de Jesús, 2004. Página 76
[Consulta 28/06/2017]
- Fig. 8.** Listado de los duques Borja que residieron en el Palacio Ducal.....11
Fuente: COSTA, E. Gandía: Ciudad Ducal. Gandía: Editorial Everest, S.A.,2010. Página 84
[Consulta 09/05/2017]
- Fig. 9.** Escudo Compañía de Jesús.....12
Fuente: <https://upload.wikimedia.org/commons/thumb/1lhs-logo.svg/250px-lhs-logo.svg.png>
[Consulta 12/06/2017]

- Fig. 10.** Escudo Colegio Borja Jesuitas.....12
Fuente: <https://twitter.com/borjajesuitas>
[Consulta 12/06/2017]
- Fig. 11** Entrada principal.....13
Fuente:<http://www.beatsofmytrips.com/wp-content/uploads/2015/08/Gandia-Puerta-Palacio-Ducal.jpg?x36505>
[Consulta 20/06/2017]
- Fig. 12.** Cerrojo original con el escudo de la Corona de Aragón.....13
Fuente: http://4.bp.blogspot.com/-9Vt61X49XI4/USM_HPRz4gl/AAAAAZqc/PJWA3iTmB-Q/s1600/2013+02+11+Gandia+74.JPG
[Consulta 24/06/2017]
- Fig. 13.** Arco escarzano del s. XV.....13
Fuente: http://1.bp.blogspot.com/-3LbV9oyCtig/U4xUxN7I7_I/AAAAAKIs/o2B6p77E7wk/s1600/VAL2_052.JPG
[Consulta 20/06/2017]
- Fig. 14.** Ventana gótica original.....14
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducalgandiaaventana01>.
[Consulta 20/06/2017]
- Fig. 15.** *La Sala de la Cinta* en 1894.....14
Fuente: CERVÓS, F.; SOLÁ J. El Palacio Ducal de Gandía. Gandía: Palau Ducal dels Borja – Companyía de Jesús, 2004. Páginas 124-125.
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 16.** Recreación de un fragmento de la pintura mural hallada en *La Sala de la Cinta* al completo.....14
Fuente: CERVÓS, F.; SOLÁ J. El Palacio Ducal de Gandía. Gandía: Palau Ducal dels Borja – Companyía de Jesús, 2004. Página 123.
[Consulta 10/07/2017]
- Fig. 17.** Entrada al Salón de Coronas por la Sala de la Cinta.....15
Fuente: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/0e/92/d9/02/entrada-al-salon-de-coronas.jpg>
[Consulta 08/07/2017]
- Fig. 18.** Salón de Coronas.....15
Fuente: <http://www.todocoleccion.net/postales-comunidad-valencia-avalencia-gandia-palacio-santo-duque-salon-coronas~x25433017>
[Consulta 08/07/2017]

- Fig. 19.** Detalle de la antigua inscripción interrumpida por el blasón de armas de la familia Borja y sus alianzas.....16
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaldegandiasaladelascoronasartesonado04.jpg>
[Consulta 10/07/2017]
- Fig. 20.** Detalle de la antigua inscripción.....16
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaldegandiasaladelascoronasartesonado03.jpg>
[Consulta 10/07/2017]
- Fig. 21.** Detalle de la ornamentación del friso que recorre el *Salón de Águilas*.....18
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaldegandiasalondeaguilas01.jpg>
[Consulta 08/07/2017]
- Fig. 22.** Detalle del pavimento original del *Salón de los Carroces y Centelles*.....19
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaldegandiacomedor02.jpg>
[Consulta 08/07/2017]
- Fig. 23.** Azulejos originales de Manises del siglo XVI con dos coronas invertidas representadas.....19
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaldegandiaceramicasaladelascoronas01.jpg>
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 24.** Representación del solado de la *Sala Verde*.....19
Fuente: Archivo Palacio Ducal de Gandía
[Consulta 01/07/2017]
- Fig. 25.** *Obra Nueva o Galería Dorada* en 2007.....20
Fuente: http://68.media.tumblr.com/0620e8363fd2d76fa31eee0619bdbffa/tumblr_o4p4ueE8cr1qktgtzo1_1280.jpg
[Consulta 10/07/2017]
- Fig. 26.** Azulejería de la *Sala de los Cuatro Elementos*.....20
Fuente: <http://4.bp.blogspot.com/-2GyWkW23FMg/VOoFjDCKIPI/AAAAAAAAABXs/h6BPUpwSWnk/s1600/ducal18.jpg>
[Consulta 09/07=2017]

- Fig. 27.** Detalle de los azulejos del ángulo izquierdo representando el elemento aire.....20
Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/palacioducaledgandiapavimentoloscuatroelementos02.jpg>
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 28.** Techo de la *Capilla neogótica*.....20
Fuente:<http://www.jdiezarnal.com/palacioducaledgandiacapillanegoticatecho01.jpg>
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 29.** Anverso de la pieza.....21
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 30.** Reverso de la pieza.....21
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 31.** Base de la pieza.....22
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 32.** Comparación de una posible ubicación de nuestra pieza.....22
Fuente: http://www.cotalba.es/cast/multimedia-galeria.php?id_album=11
- Fig. 33.** Blason heráldico situado en el tesonado del primero salón de la Galería Dorada.....22
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 34.** Representación en rojo de la posible ubicación de la corona ducal....22
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 35.** Detalle del escudo heráldico con las representaciones de cuatro familias diferentes.....23
Fuente: Fotografía realizada por la autora de la pieza
- Fig. 36.** Escudo de la familia Borja representado en color.....24
Fuente: SEGUNDO, J. *Guia heràldica del Palau Ducal de Gandia*. Gandía: J.S. Mataix, S.J., 1994 p.22
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 37.** Escudo de la familia Borja representado en la pieza.....24
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo

- Fig. 38.** Escudo de la familia Centelles representado en color.....24
Fuente: SEGUNDO, J. *Guia heràldica del Palau Ducal de Gandia*. Gandía: J.S. Mataix, S.J., 1994 p.38
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 39.** Escudo de la familia Centelles representado en la pieza.....24
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 40.** Escudo de la familia Oms representado en color.....25
Fuente: SEGUNDO, J. *Guia heràldica del Palau Ducal de Gandia*. Gandía: J.S. Mataix, S.J., 1994 p.38
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 41.** Escudo de la familia Oms representado en la pieza.....25
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 42.** Escudo de la familia Figueroa representado en color.....25
Fuente: SEGUNDO, J. *Guia heràldica del Palau Ducal de Gandia*. Gandía: J.S. Mataix, S.J., 1994 p.38
[Consulta 09/07/2017]
- Fig. 43.** Escudo de la familia Figueroa representado en la pieza.....25
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 44.** Detalle de una hoja de acanto ubicada en el perfil izquierdo.....26
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 45.** Dibujo de hojas de acanto barrocas vistas desde diferente ángulos muy similares a las hayadas en la pieza.....26
Fuente: <http://www.unav.es/ha/002-ORNA/acantos/acanto-borrell-003.jpg>
[Consulta 10/07/2017]
- Fig. 46.** Fotografía de la base donde se pueden apreciar las marcas de trépano y las hojas de acanto.....27
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 47** Detalle águila.....27
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 48.** Cartografía de daños correspondiente al anverso.....30
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo

- Fig. 49.** Cartografía de daños correspondiente al reverso.....30
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 50.** Cartografía de daños correspondiente al perfil.....31
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 51.** Cartografía de daños correspondiente al perfil derecho izquierdo...31
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 52.** Cartografía de daños correspondiente al alzado.....32
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 53.** Cartografía de daños correspondiente a la base.....32
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 54.** Detalle de las líneas de estradós en la parte del reverso que pierden su continuidad.....33
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 55.** Detalle del pelo de ángel donde aparecen pérdida de pequeño formato, acompañadas de pequeñas manchas de escayola33
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 56.** Detalle del faltante correspondiente al ala.....33
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 57.** Detalle de las pérdidas de material en el brazo derecho.....33
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 58.** Detalle de manchas de escayola, yeso o cal y manchas de pintura plástica.....34
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 59.** Detalle del cabello donde aparecen las alteraciones causadas por mal mantenimiento de la pieza.....34
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 60** Detalle de las manchas por posibles rozamientos.....34
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 61.** Detalle del pie izquierdo.....35
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo

- Fig. 62.** Detalle del pie derecho.....35
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 63.** Detalle de la base.....35
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 64** Detalle de las hojas de acanto del lado izquierdo donde en sus orifios se aprecia la presencia de depósitos de polvo.....36
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 65.** Detalle de suciedad superficial.....36
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 66.** Tabla donde se muestra el conjunto de causas y alteraciones presentes en la pieza.....36
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 67.** Mapa del anverso donde se dividen en diversa tonalidad morada las diferentes reintegraciones volumétricas. El resto de colores corresponde con la leyenda de los mapas de daños y con los diversos tipos de limpieza.....37
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 68.** Mapa del reverso donde además de las pérdidas de material a reintegrar también aparecen las diferentes suciedades presentes en la obra donde cada color corresponde a las diversas limpiezas.....37
Fuente: Fotografía realizada por la autora del trabajo
- Fig. 69.** Autorización firmada por el tutor; Xavier Màs i Barberá.....54
Fuente: Universidad Politécnica de Valencia
- Fig. 70.** Escaner del catálogo de bienes muebles del Palacio Ducal.....55
Fuente: Catalálogo de bienes muebles del Palacio Ducal de Gandía