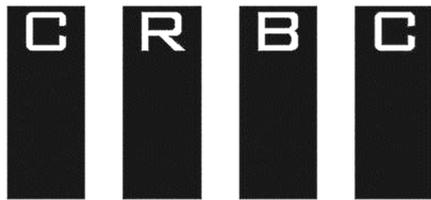


**ANTECEDENTES HISTÓRICOS EN LA INVESTIGACIÓN
DE LAS ESCULTURAS LIGERAS EN CARTAPESTA Y PAPELÓN:**

CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL CRISTO CRUCIFICADO
DE LA ERMITA DE SANTA ANA. CAUDETÈ, ALBACETE.





UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

ANTECEDENTES HISTÓRICOS EN LA INVESTIGACIÓN DE LAS ESCULTURAS LIGERAS EN CARTAPESTA Y PAPELÓN.

CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL CRISTO CRUCIFICADO DE LA ERMITA DE SANTA ANA. CAUDETE, ALBACETE.

Alumna: Lourdes Cañizares Flores. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia.

Directora: M^a Antonia Zalbidea Muñoz. Profesora Titular de Universidad. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politècnica de Valencia.

Director: José Manuel Simón Cortés. Técnico Superior de Laboratorio. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politècnica de Valencia.

Trabajo final del Master en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

RESUMEN

Este trabajo se centra en el estudio de la escultura realizada con materiales mixtos de cartapesta o papelón, a través de sus distintas etapas evolutivas, dando fruto a innovaciones formales y técnicas, como de la influencia de los cambios que han sufrido estas esculturas que en un principio servían simplemente como decoración en ámbito renacentista y llegaron a ser figuras procesionales.

Además de la evolución histórica, se han recogido las distintas tipologías existentes en este tipo de obras, a fin de situar de la manera más precisa posible el Cristo Crucificado perteneciente a la Ermita de Santa Ana en Caudete, Albacete.

Se ha realizado el estado de conservación, propuesta de intervención y restauración final del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana en Caudete. Así mismo se ha elaborado el estado de conservación del Cristo Crucificado perteneciente a la Iglesia Parroquial de San Pedro, Peracense. Teruel; de similares características al de Caudete.

Por último, se ha realizado un estudio de los materiales y procedimientos utilizados para la reproducción de una escultura en cartapesta o papelón. Por ello, se ha recopilado información correspondiente a la realización de esculturas de este material a lo largo del tiempo para entender y desarrollar de la mejor manera posible una reproducción de semejantes características.

Índice	
1. Introducción.....	4
2. Objetivos.....	5
3. Metodología/ estructura del plan de trabajo.....	6
4. Introducción histórica.....	7
5. Historia de la Ermita de Santa Ana.....	12
6. Asociación Pro Restauración Ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete.....	14
7. Antecedentes históricos en la investigación de las “esculturas ligeras” en cartapesta, papel maché, papelón, cartón piedra y caña de maíz.....	22
8. Materiales y procedimientos para la realización de esculturas ligeras: Papelón.....	29
9. Breve historia del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana en Caudete.....	30
.	
10. Datos generales y estado de conservación; Cristo de Caudete, Cristo de Peracense.....	33
.	
11. Restauración y puesta en valor del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana en Caudete.....	57
12. Conservación Preventiva.....	61
13. Parte práctica. Realización de una escultura en papelón.....	62
14. Conclusiones.....	72
15. Bibliografía.....	73
16. Agradecimientos.....	76

1. INTRODUCCIÓN.

La escultura como técnica artística, se ha considerado como una de las mejores maneras de plasmar la realidad y aquello que rodea al ser humano. Desde sus orígenes, la escultura tuvo una finalidad mágico-simbólica, se cree que su función pudo derivar de la necesidad del ser humano de dominar el medio natural que le era hostil y le resultaba amenazador; es por este motivo que esculturas de bulto redondo representando Dioses zoomórficos o humanos, han estado presentes en todas las épocas desde comienzo de la humanidad, y en estos momentos nos son tan cotidianas que no les damos la importancia que se merecen.

Durante el transcurso de los siglos, en época griega, romana, edad media, renacimiento, barroco y por último la edad contemporánea. Las técnicas escultóricas fueron evolucionando, tanto en materiales como en procedimientos escultóricos. De las toscas esculturas prehistóricas, se pasaron a formas más definidas, llegando incluso a la perfección y a la confusión con la realidad. Podemos destacar la evolución de las esculturas con su función estrechamente ligadas a la enseñanza, sobre todo, con cierta intención moralizante, asimismo representaciones mágicas donde el ser humano es espiritualmente trasladado a otros mundos más perfectos. Otro motivo que podemos encontrar en la representación escultórica es la de comunicar un mensaje religioso a una población analfabeta, así pues, la voluntad propagandística ha estado presente en todas las épocas, el hecho de que el arte haya estado muy relacionado con el poder a lo largo de la historia ha tenido como consecuencia que el uso propagandístico constituya un aspecto destacado de algunas obras.

En el presente trabajo de investigación, se pretende establecer un estudio sobre la historia, materiales y técnicas empleadas en la realización de una escultura de bulto redondo representando a un Cristo Crucificado que se encuentra en la Ermita de Santa Ana en Caudete (Albacete).

Según las actuales investigaciones, se puede observar como la tipología de este cristo está directamente relacionada con una técnica muy concreta denomina "escultura ligera" o también "escultura de papelón o cartapesta".

Esta tipología escultórica, se desarrolló durante el periodo Barroco español, entre los siglos XVI y XVIII. Encontramos una importante proliferación de ellas; que, aunque no son de gran calidad técnica, tienen un importante valor histórico, puesto que fueron ejecutadas en un momento concreto de la historia y con unas determinadas formas de realización que no son las más representativas que conocemos.

Esta investigación presenta una recopilación de datos histórico-artísticos de la realización de este tipo de esculturas, años en los que se realizaban y procedencia de las mismas. Con la que se pretende realizar una ampliación de los datos conocidos hasta el momento, solventando diferentes dudas aun no resueltas sobre la finalidad por las que se realizaban.

2. OBJETIVOS.

El principal objetivo del presente trabajo, es el estudio y recopilación de datos tanto técnicos (aquellos que atañen a los materiales) como, de datos histórico-artísticos para su posterior uso, y así poder actuar de la mejor manera en la puesta en valor del Cristo Crucificado que se encuentra situado en la Ermita de Santa Ana en Caudete (Albacete).

Para alcanzar el objetivo principal propuesto, será necesario establecer unos objetivos secundarios tales como:

- Realizar una revisión bibliográfica existente sobre el tema, que nos ofrezca información relativa a las investigaciones realizadas hasta la actualidad.
- Localizar talleres y artistas donde se pudiera realizar este tipo de esculturas en ámbito nacional.
- Establecer los pasos a seguir para la realización de una réplica y por consiguiente un molde con los procedimientos utilizados en la época.
- Obtener una comparativa entre el Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana en Caudete (Albacete), y otro de similares características situado en la Iglesia Parroquial de San Pedro, Peracense (Teruel).
- Confeccionar una amplia documentación fotográfica.
- Destacar la importancia a nivel nacional de la salvaguarda de este patrimonio. Así se podrán establecer una serie de resultados, que permitan mejorar la restauración y conservación en este tipo de esculturas.

3. METODOLOGÍA/ ESTRUCTURA DEL PLAN DE TRABAJO.

Para poder abordar correctamente la investigación que nos ocupa, hemos establecido una metodología de trabajo dividida en cuatro bloques:

1. Un primer bloque referido a la investigación bibliográfica, relativo tanto a los antecedentes históricos de la obtención de las esculturas realizadas con materiales no nobles: papel maché, papelón, cartón piedra, cartapesta y caña de maíz.

2. Un segundo bloque de investigación y estudio histórico-artístico de la pieza a tratar (Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana en Caudete), dando una amplia visión de las tierras Castellano-Manchegas, centrándonos en la localidad de Caudete. Para poder establecer el motivo de la donación del Cristo la Ermita donde se sitúa en estos momentos.

3. El tercer bloque centra su estudio, en la realización de una comparativa entre el Cristo crucificado de la Ermita de Santa Ana en Caudete (Albacete) y uno de similares características situado en la Iglesia Parroquial de San Pedro, Peracense (Teruel).

4. El último bloque ha sido destinado a, la ejecución de una réplica escultórica de papelón utilizando los procedimientos que se establecen en la recopilación bibliográfica. Utilizando las técnicas exactas encontradas en la bibliografía de la época que delimita el tema a tratar.

4. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

4.1 Castilla la Mancha, tierra de paso

... Así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya, y llamarse DON QUIJOTE DE LA MANCHA, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della [sic]¹

Para bien o para mal, las tierras de Castilla la Mancha, siempre se han considerado como “paso de viandantes”, es por este motivo que nunca se consiguió una estructura industrial, comercial o al menos artesana capaz de asentar a una urbe importante de población estable.

Solamente en épocas remotas, las ciudades llamadas imperiales, como Toledo, fueron capaces de ser una gran ciudad poblada. Actualmente pocas como Puertollano, Almadén, Manzanares, Valdepeñas, Talavera de la Reina y las capitales de sus provincias han sido capaces de mantener, aunque solo sea, a la gente de la propia comarca².

Pero si Castilla-la Mancha es tierra de paso, las zonas albaceteñas lo son más; por sus dehesas, pasan y se juntan todos los caminos posibles. En la antigüedad atravesaba el territorio la vía romana de “Complutum-Cartago Nova” y tres caminos reales con direcciones hacia Cartagena, Valencia y Alicante³(fig. 1).



Fig. 1. Mapa de la situación de Caudete con respecto a las capitales de provincia más cercanas. [en línea]. Disponible en red < <http://www.espaciourural.com/> > [consulta: 13 abril 2013].

¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo. Don Quijote de la Mancha*. Colección Austral N°150. Edita Espasa-Calpe, S.A. Madrid. 1979. p. 21

² VILLAR GARRIDO, Jesús. VILLAR GARRIDO, Ángel. *Viajeros por la historia: extranjeros en Castilla-La Mancha*. Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha. Toledo. 2006. pp.32-60

³ AAVV. *La calzada romana de Carthago- Nova a Complutum: síntesis de su recorrido*. En: EL NUEVO MILIARIO: Boletín sobre vías romanas, historias de los caminos y otros temas de geografía histórica. Diciembre de 2011, Numero 13, p. 32- 54.

4.2. De Murcia a Valencia pasando por Caudete

La llanura, muy rica cerca de Villena, enseguida se estrecha, y en parte no se encuentra cultivada. Se percibe a una legua de distancia, sobre la izquierda, la villa de Caudete. Caudete, es una pequeña ciudad situada al pie y sobre el flanco de la montaña de Santa Ana, sobre ella se percibe un castillo en ruínas, donde todavía quedan cuatro bastiones desmantelados; tiene una iglesia parroquial, dos conventos de monjes, un hospital, un palacio del obispo de Orihuela, dos alcaldes, tres regidores y una población de alrededor de 6000 habitantes⁴...

Alexandre Louis Joseph de Laborde (1773-1842) estudió arte, arqueología, literatura y viajó por Europa. A España llegó en Noviembre de 1800 como agregado de la embajada francesa de Lucien Bonaparte lo que le permitió recorrer la península durante seis años. Fruto de sus metódicos viajes, realizó dos extensos libros complementarios el uno del otro. Su primer libro *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Se compone de cuatro volúmenes de gran formato que tardaría catorce años en completar de 1806 a 1820, este libro ha sido considerado como uno de los más brillantes e influyentes libros de viajes de Europa por la belleza de sus dibujos, grabados y edición.

Sin embargo, el que nos ocupa en estos momentos puesto que habla de la Villa de Caudete será: *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*. Que incluye *El itinerario y el Atlas*, cuya primera edición apareció en 1808-09 en París en cinco volúmenes. La amplia demanda que provocó la publicación de este libro, llevó a Laborde a realizar una nueva edición corregida y ampliada que se publicó en seis volúmenes, entre los años 1827 a 1831; si bien la traducción española del Itinerario y del Atlas se publicó en Valencia en 1816. Y fue reeditada en 1826.

El Itinerario y el Atlas de donde proceden los documentos de la provincia de Albacete, recogen rutas, horarios de diligencia, precios, postas, correos, etc. Se considera por lo tanto una auténtica guía de viaje.

Los tres recorridos que Laborde realiza por la provincia de Albacete, fueron publicados por primera vez en París en 1808, muestran en su primer tomo la Villa de Caudete como lugar de paso de Murcia a Valencia.

⁴ CABRERIZO Y BASCUAS, Mariano. *Atlas del itinerario descriptivo de España*. Edita Imprenta de José Ferrer de Orga, segunda edición, corregida y aumentada. Valencia. 1826.

4.3. Historia de Caudete

La localidad de Caudete es el último o primer (según de donde se provenga) municipio de la provincia de Albacete. Si accede desde Andalucía los parajes castellanos manchegos son los compañeros de viaje, sin embargo si se procede del norte de la península conectara las capitales de provincia de Valencia y Murcia. Por eso se dice que Caudete se encuentra situado en un sitio estratégico de localización geográfica.

La altura media del terreno caudetano es de 557 metros, bastante menos que el resto del territorio de la provincia de Albacete y de los pueblos limítrofes con excepción de Villena⁵.

Como consecuencia de las políticas de poblamiento y por la explotación de sus tierras fértiles, Caudete ha sido habitado a lo largo de los siglos por muchos pueblos que han ido dejando mella de su paso.

Como vestigio bibliográfico en el ámbito religioso en Caudete. *El libro Nono de la historia de Valencia de la crónica de Gaspar Escolano, dice:...es capdete villa de cuatrocientas casas de cristianos viejos... La población antigua de capdete. (Que por sus ruinas muestra haber sido grande) estuvo en el sitio de una ermita de San Cristóbal⁶. Destruída por guerras, la redificaron un poco apartada⁷... (fig. 2)*



Fig.2. Murallas restauradas del antiguo castillo de la Ciudad de Caudete. Imagen: Lourdes Cañizares Flores. Febrero 2013.

⁵ El nivel Caudetano citado es el que tiene el portal de la iglesia parroquial de Santa Catalina V. y M. Almansa se halla a 712,80m. Yecla a 600m. Villena a 504m. Fuente la Higuera a 571. Ayuntamiento de Caudete. [en línea]. Disponible en red < <http://www.caudete.es/> > [consulta: 13 abril 2013].

⁶ Conocida actualmente como la Ermita de Santa Ana.

⁷ MARTÍ DE VICIANA, Rafael. Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino. Colección Fonts Històriques Valencianes. Edita Universidad de Valencia. Valencia 2002. p. 1285.

4.4. Caudete. Proclamación de Villa Real del Reino de Valencia y Corona de Aragón (1305-1707).

Expulsados los moriscos del termino Caudetano, comenzó a desenvolverse una vida de tranquilidad y sosiego como una de las 29 villas reales del Reino de Valencia, con derecho a voto en las cortes y asiento en ellas⁸.

A Caudete, gracias a su lealtad en favor de los monarcas Aragoneses y de la Casa de Austria, le fueron otorgados títulos y privilegios, como fue la denominación de ciudad Muy Noble, Muy Leal y Fidelísima. Adquiriendo así un escudo, representando un castillo con tres cuerpos superpuestos, encima del cual aparecen insertadas en un rombo las cuatro barras de la bandera de Aragón, con dos llaves entrecruzadas.

A los lados del castillo se ven dos alas de paloma, y debajo de ellas, las letras C y D. que son las iniciales de su nombre de origen: *Caput Deitanorum* o *Capdetum* y *Capdete*, hoy Caudete. Todo ello se encuentra rematado con la corona real. El conjunto se muestra con fondo azul y decorado con estrellas de ocho puntas⁹(fig.3).



Fig.3. Escudo de Caudete. [en línea]. Disponible en red < <http://www.caudete.es/> > [consulta: 16 abril 2013]

⁸ MANDRAMONY y CALATAYUD, Mariano. *Tratado de la Nobleza de la Corona de Aragón*. Capitulo XXV. Valencia. 1788.

⁹ GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo. *Heráldica municipal de la provincia de Albacete con un estudio previo de las Armas Españolas y de Castilla-La Mancha*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete. 1991. p.70.

4.5. Caudete, vida religiosa.

A lo largo del tiempo, Caudete ha sido un pueblo bondadoso y religioso; Durante los siglos XVI y XVIII llamado el Siglo de Oro español, se levantaron hermosas catedrales diseminadas por el terreno nacional, en Caudete sucedía de manera similar al resto de España, y los caudetanos, no se conformaban la pequeña iglesia parroquial de Santa Catalina Virgen y Mártir (fig.4.), por lo que la engrandecieron y la adornaron.



Fig.4. Detalle de la ampliación que se realizó en la Iglesia Parroquial de Santa Catalina Virgen y Mártir en el siglo XVIII, donde se realizaron el crucero, cúpula y la fachada que se observa en la imagen. Imagen Lourdes Cañizares Flores Febrero 2013.

Además de la de la iglesia parroquial, el historiador valenciano Martí de Viciana que elabora una descripción topografía de las poblaciones valencianas; nos cuenta en su tercera parte de la Crónica de Valencia publicada en 1564, que: *Caudete tenía esparcidos por el termino varios hermitorios (ermitas), como son los de Nuestra Señora de Gracia; de Nuestra Señora del Rosario, se Santa Lucia; de Sant Antón; de San Sebastián; y de Sant Christoval*¹⁰

Así pues Caudete contaba hacia el 1700 con la Iglesia Parroquial, la de los PP. Carmelitas, la gran Ermita de la Virgen de Gracia y la de Santa Ana o San Cristóbal, además de las mencionadas del Rosario, San Antón, San Sebastián, y la Iglesia o Convento de la Concepción.

¹⁰ MARTÍ DE VICIANA, Rafael. *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. Colección Fonts Històriques Valencianes. Edita Universidad de Valencia. Valencia 2002. p. 231.

5. HISTORIA DE LA ERMITA DE SANTA ANA.

La Ermita de Santa Ana está destinada al culto divino siendo la más antigua de Caudete. Se encuentra situada en la parte más alta de esta villa, en el llamado cerro de San Cristóbal, porque en los siglos XVI y XVII según la documentación que se conoce hasta el momento, no se menciona la Ermita de Santa Ana, si no la de San Cristóbal¹¹.

Fuentes documentales encontradas del Siglo XVIII nos muestran un manuscrito donde ya aparece la Ermita como Santa Ana. *Crónica de Josef Montesinos Pérez Martínez de Orihuela* año 1794.

“Esta mediana ermita de la gloriosa Santa Ana, era de las más antiguas de este obispado estaba muy derruida junto a los muros de dicha villa y nombro el Ilmo. Sr. Don Josef Tormo de que en ella se comenten algunos desordenes y torpezas por las innumerables gentes que con su poca devoción acudían. Mando en el año de 1781 que se demoliere como efectivamente se hizo, la imagen de Santa Ana se trasladó a la iglesia parroquial y la campana al célebre Santuario de Nuestra Señora de Gracia. Con la vacante sucedida por la muerte de dicho Sr. Ilustrísimo pensaron los caudetanos redificar esta ermita a lo que se denegó el Sr. Vicario General Capitular Don Fernando Redondeo López De Portillo, Canónigo Doctoral de la Santa Iglesia de Orihuela¹².” (fig.5)

Las siguientes referencias no se encontrarán hasta 1921 donde según el acta del pleno de 3 de junio Miguel Rey Ruiz, en el libro 39, folio 4 pide licencia para emplazar una escultura religiosa en el pórtico de entrada de dicha ermita. Según esto se podría afirmar que la ermita de Santa Ana en 1921 es la que actualmente se puede contemplar en lo más alto de la villa caudetana (fig.6).

¹¹ *Ibíd*em p. 241

¹² PÉREZ MARTÍNEZ, Josef Montesinos. Orihuela, 1794. En esta Crónica se nos muestra una descripción de las Iglesias y Ermitas de la ciudad de Caudete. Libro escrito a mano sin numerar.

Antecedentes históricos en la investigación de las esculturas ligeras en cartapesta y papelón. Conservación, Restauración y puesta en valor del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete.



Fig.5. Fachada principal de la Ermita de Santa Ana en la actualidad. Disponible en red < <http://ermitasantaanacaudete.blogspot.com.es/> > [consulta: 9 mayo 2013].



Fig.6. Vista de la Ermita en su entorno en el Barrio de Santa Ana. [en línea]. Disponible en red < <http://www.caudete.es/> > [consulta: 16 abril 2013].

6. ASOCIACIÓN PRO-RESTAURACIÓN ERMITA DE SANTA ANA.

La asociación Pro-Restauración Ermita de Santa Ana, nace en junio del 2007 en la localidad de Caudete, Albacete. Se crea con el fin de restaurar y conservar el patrimonio tanto mueble como inmueble de este edificio histórico. Se trata de la Ermita más antigua de la Villa, que cada año el 26 de Julio en conmemoración de las fiestas ligadas al culto de la Santa patrona, se realizan jornadas de puertas abiertas. Gracias a este evento, se mantiene la tradición de ofrecer “guijas y habas” a todos los asistentes a la celebración eucarística.

Se sabe que se rehabilitó en varias ocasiones, puesto que están fechadas y documentadas en los testimonios bibliográficos del siglo XVII y XVIII, otra en la segunda época del siglo XX y por último después de la Guerra Civil.

Desde sus comienzos la asociación ha llevado a cabo diversas actuaciones sobre el patrimonio un tanto olvidado de esta antigua Ermita.

Como se ha mencionado anteriormente, la asociación se constituyó en el año 2007 gracias a un grupo de vecinos que veían como su querida Ermita se estaba dañando con el paso del tiempo. Se estableció una cuota anual para los socios que integraban la asociación y se pidió colaboración ciudadana para poder llevar a cabo las actuaciones de rehabilitación pertinentes. Y por supuesto gracias a esta, que ha sido mucha, y al M.I Ayuntamiento de Caudete, se está consiguiendo una total puesta en valor de este edificio.

Las actuaciones, comenzaron el mismo año 2007, donde se estableció un nuevo alumbrado en toda la Ermita y su periferia, siendo costeadas las obras por el dinero recaudado en las cuotas de los socios y un pequeño fondo otorgado por el M.I Ayuntamiento de Caudete. En el año 2008, se rehabilitó el acceso a la Ermita, puesto que no constaba con una rampa, tan necesaria para las personas que frecuentan este lugar, Santa Ana es patrona de las personas mayores.

Pudiendo haber recaudado un poco más de fondos y con una pequeña ayuda económica proveniente de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, en el año 2009 se pudo llevar a cabo la rehabilitación del tejado, bóveda y arco de la capilla del Corazón de Jesús, así como la colocación de la campana, situada en el extremo norte de la Ermita, bajo una pequeña estructura en forma de arco (fig.7-8).

Antecedentes históricos en la investigación de las esculturas ligeras en cartapesta y papelón.
Conservación, Restauración y puesta en valor del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete.



Fig.7. Fotografía del interior de la Ermita antes de los comienzos de la Asociación. Se aprecia el gran deterioro en el que se encontraba. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Septiembre 2007.



Fig.8 Otro de los daños producidos en la Ermita era el desprendimiento de los estratos de la pared, llegando a ser peligroso para los feligreses. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Septiembre 2007.

Una de las actuaciones más importantes que se llevaron a cabo, fue en el 2010 donde se reforzó la bóveda central. Así como se rehabilitó la Capilla del Corazón de Jesús, restauración del altar de esta capilla, policromía y dorados¹³ (fig.9-10).



Fig.9. Capilla del Corazón de Jesús, antes de su rehabilitación. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Septiembre 2007.

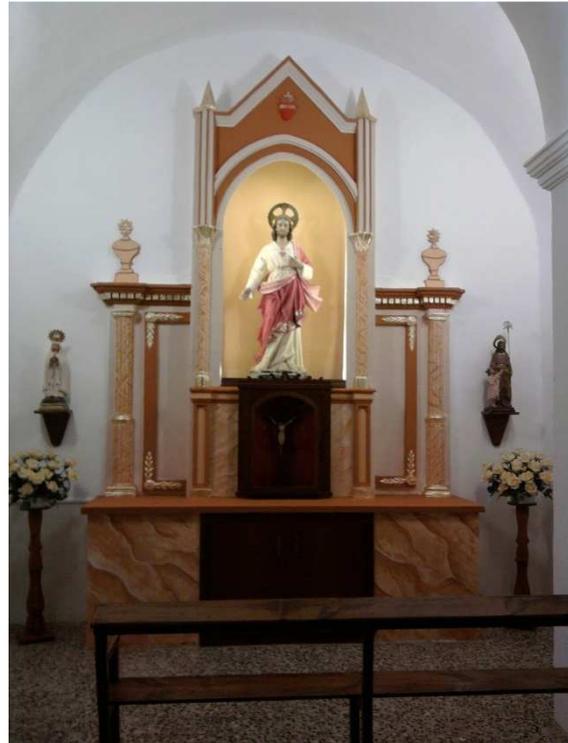


Fig.10. Capilla del Corazón de Jesús una vez rehabilitada en el año 2010. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio 2010.

En el año 2011; se realizó la total rehabilitación de la nave central, sufragando los gastos la asociación en colaboración con el M.I Ayuntamiento de Caudete, este último cedió la mano de obra y las materias primas, dando así trabajo a las personas que integran la Escuela Taller de artes y oficios del M.I Ayuntamiento de Caudete (fig.11-12).

¹³ Siendo proyectado y ejecutado por Lourdes Cañizares Flores, que ofreció varias versiones del conjunto y fue aprobado en junta por medio de votación.

Antecedentes históricos en la investigación de las esculturas ligeras en cartapesta y papelón. Conservación, Restauración y puesta en valor del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete.



Fig.11 Proceso de rehabilitación del templo, se acometieron las obras de refuerzo de la bóveda central, así como el sellado de grietas y su pintura. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero 2011.



Fig.12 Resultado final del interior de la Ermita. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio 2011.

Ya en el 2012, se restauraron cinco esculturas policromas, gracias a un convenio entre la Universidad Politécnica de Valencia y la asociación Pro-Restauración Ermita de Santa Ana. Se pudieron restaurar por unas prácticas ofertadas por la asignatura *Restauración de escultura policroma* del departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universidad Politécnica de Valencia¹⁴.

¹⁴ Impartida por la profesora M^a Antonia Zalbidea Muñoz en el Master de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. UPV. Curso 2011-2012.

Fotografías iniciales de las esculturas restauradas durante las prácticas de la asignatura de escultura policroma. El proceso se llevó a cabo en las instalaciones de la Universidad Politécnica de Valencia durante los meses de Junio y Julio del 2012 (fig.13, 14, 15, 16, 17, 18).



Fig.13 Cristo de altar. Imagen inicial de Cristo de altar perteneciente a la fábrica de Olot. Fotografía realizada con luz ultravioleta en el taller de fotografía de la UPV. Se observan los repintes y marcas de adhesivos. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.14 Fotografía inicial de otra de las esculturas restauradas. Perteneciente a una figura de Belén, concretamente un Pastor. Se puede observar la suciedad superficial y la pérdida de uno de sus brazos. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.15 Imagen perteneciente a San Joaquín. Fotografía inicial. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.16 Representación escultórica de la Virgen de Fátima. Fotografía inicial. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Antecedentes históricos en la investigación de las esculturas ligeras en cartapesta y papelón.
Conservación, Restauración y puesta en valor del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete.



Fig.17 Fotografía inicial del Cristo Crucificado de Papelón, perteneciente a la Ermita de Santa Ana en Caudete, Albacete. Conforme llegó a los talleres de restauración de la Universidad Politécnica de Valencia. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.18 Exposición de la cinco esculturas ya restauradas durante las jornadas de puertas abiertas que se celebra cada 26 de Julio en la Ermita de Santa Ana en Caudete, Albacete. Se adjuntaron a la exposición paneles explicativos del proceso de restauración para que se conocieran las actuaciones llevadas a cabo. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio 2012.

Por último, en el año 2013, se han llevado a cabo diversas actuaciones en el interior de la Ermita, como ha sido la rehabilitación del Altar Mayor¹⁵ (fig.19-20) y las dos Capillas laterales¹⁶, una dedicada al Niño Jesús (fig.21-22) y otra a la Virgen de Gracia (fig.23-24), Patrona de Caudete.



Fig.19. Altar Mayor antes de su rehabilitación. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio 2011.



Fig.20 Altar Mayor dedicado a Santa Ana con su hija la Virgen María. Resultado final después de su rehabilitación. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio 2013.



Fig. 21 Altar dedicado a una escultura representando al Niño Jesús. Antes de su rehabilitación. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio 2007.



Fig.22 Altar lateral dedicado al Niño Jesús después de su remodelación. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio del 2013.

¹⁵ Siendo proyectado Lourdes Cañizares Flores, que ofreció varias versiones del conjunto y fue aprobado en junta por medio de votación. Fue ejecutado por pintores profesionales.

¹⁶ Siendo proyectado y ejecutado por Lourdes Cañizares Flores, que ofreció varias versiones del conjunto y fue aprobado en junta por medio de votación.



Fig.23 Altar dedicado a la Virgen de Gracia antes de su rehabilitación. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio 2007.



Fig.24 Altar rehabilitado. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Julio del 2013.

Debemos destacar y en agradecimiento a la intervención de las esculturas por la Universidad Politécnica de Valencia, se estableció, que una de ellas, concretamente un Cristo Crucificado (fig.17)¹⁷, podía tener valor histórico-artístico, motivo por el cual se está realizando este trabajo de investigación.

¹⁷ La Figura 17 aparece referenciada en la Página 20 de este mismo texto.

7. ANTECEDENTES HISTÓRICOS EN LA INVESTIGACIÓN DE LAS “ESCUPTURAS LIGERAS” EN CARTAPESTA, PAPEL MACHÉ, PAPELÓN, CARTÓN PIEDRA, CAÑA DE MAÍZ.

El término aplicado para inscribir en una tipología las esculturas realizadas en materiales no nobles como la cartapesta, papel maché, papelón, cartón piedra y caña de maíz, ha sido siempre utilizado como sinónimo de escultura efímera, poco sólida, incluso falsa.

La escultura ligera, fue utilizada por primera vez en los complejos montajes de las cortes renacentistas, primero en Italia y después en el resto de Europa, estas se realizaban con motivo de celebraciones importantes como experimento para soluciones audaces e inéditas. También los grandes escultores usaban estos materiales para crear los modelos que posteriormente serían reproducidos con materiales más sólidos; en ciertas ocasiones también se usó como sustituto de materiales nobles, siendo así el material definitivo de la obra.

(fig. 25-26).



Fig.25 Escudo Cinquecentesto. Realizado en Cartapesta y madera. S. XVI. Italia. [en línea]. Disponible en red <http://www.italicon.it/> [consulta: 16 abril 2013].



Fig.26 Bernini. *Modello per L'Anima Dannata*. Realizada en Cartapesta. 1619. Museo de Palazzo della Penna. Perugia¹⁸. [en línea]. Disponible en red <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/472/469> [consulta: 16 abril 2013].

Conocemos gracias a textos antiguos, que, en el siglo. XVI Jacopo Sansovino¹⁹ (Firenze, 1486-Venezia, 1570) elaboró magníficos ejemplares de alto relieves en cartapesta como la extraordinaria *Madonna e Bambino* (fig.27) que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas artes de Budapest (1530 ca.).

¹⁸ LÓPEZ CONDE, Rubén. *A propósito del crucificado de Bernini en el Escorial: el crucifijo de cartapesta del Cardenal Sforza Pallavicino*.

¹⁹ VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Traducción de Aldo Rossi, Luciano Bellosi. Catedra. Madrid 2010. p. 103-108.



Fig. 27 Jacopo Sansovino. Madonna e Bambino. Budapest-Museum of Fine Arts. Hacia 1510-11. [en línea]. Disponible en red <<http://www.szepmuveszeti.hu/main>> [consulta: 16 abril 2013]

Pietro Tacca²⁰ (Carrara, 1577-Firenze, 1640) considerado el mayor representante en la Toscana del periodo barroco. Realizó una serie de Crucifijos en cartapesta, dejando en herencia sus conocimientos a su hijo Fernando Tacca que según la documentación consultada hasta este momento se le atribuye el Crucifijo en cartapesta policroma situado en la actualidad en la Parroquia de la Pieve di Marti²¹, Florencia. Las leyendas que acompañan a este crucifijo son muchas, sin embargo la que más llama la atención y ha sobrevivido a lo largo del tiempo en la memoria de los ciudadanos es que Vincenzo BaldoVinetti²², tras la conquista del barco pirata comandado por Ciriffo Moro, proveniente de Túnez, encontró en el navío el Crucifijo atribuido a Fernando Tacca, resultándole majestuoso, quiso comprarlo a peso de oro, al depositarlo en una balanza, milagrosamente permaneció en la misma posición, demostrando así que el bando Cristiano comandado por BaldoVinetti era el que se apropiaría de la escultura y que su ligereza era tal que no mostraba ningún peso²³.

Casi todas las imágenes sacras, llevan consigo una leyenda que las hacen objeto de veneración, esta será mucho más profunda cuando esté ligada a un milagro; sin embargo las leyendas muchas veces estudiadas tienen un punto de partida en común, que sin embargo se bifurca en dos realidades completamente diferentes.

²⁰ *Ibidem*. pp. 234-236

²¹ BITOSSI, Belinda. CAMPIGLI, Marco. *Restauri nella Pieve di Marti: il crocifisso in cartapesta policroma di Ferdinando Tacca*. Edifir Edizioni Firenze. Firenze, 2003. pp.3- 50

²² *Cavalier Vincenzo BaldoVinetti gran Conte Stabile Bali dell'Ordine di S.Stefano e Capitano di Tirremi, il quale circa dell'anno 1673 nel golfo del Mare Tirreno nelle vicinanze di Piombino con un naviglio da lui comandato fece schiavo l'Arcipirata Ciriffo Moro Corsaro di Biserta Città di Tunisi coi suoi, trovasse nella nave di detto Corsaro la prefata immagine del Crocifisso, la quale poi così riscattata fosse dal Capitano Portata alla Chiesa di Marti*. BITOSSI, Belinda. CAMPIGLI, Marco. *Restauri nella Pieve di Marti: il crocifisso in cartapesta policroma di Ferdinando Tacca*. Edifir Edizioni Firenze. Firenze, 2003. p. 12

²³ *Ibidem*. p. 15

No fue la escultura de Fernando Tacca quien cruzo los mares, sino una de semejantes características pero de diverso material realizada por Pietro Tacca (fig.28).



Fig.28 Crucifijo de bronce realizado por Pietro Tacca. H. 1600-1616. National Gallery of Art. Washington.[en línea]. Disponible en red <<http://www.nga.gov/content/ngaweb.html>> [consulta: 16 abril 2013]

A mediados del siglo XVII el Gran Duque Cosimo II (1590-1621), manda realizar al taller del maestro Giambologna²⁴ una escultura ecuestre²⁵ para el Rey de España Felipe III (1578-1621). Giambologna, que en esta época era anciano, se rodeó de personas de confianza para la realización de esta, entre ellos uno de sus discípulos Pietro Tacca, y quiso como regalo suyo personal para el Rey de España realizar un Crucifijo en Bronce. Este gusto mucho al Rey que según una carta²⁶ firmada el 23 de Noviembre de 1616 por Andrea Tacca, hermano de Pietro Tacca, al príncipe de Massa, quien le confirma que el Crucifijo se encuentra situado en la misma habitación privada del Rey, y que será colocado en una Iglesia de nueva factura al lado del Palacio Real²⁷. Parece ser, que en 1673 se ubicó en la Parroquia de la Pieve di Marti, Florencia un Cristo Crucificado de idénticas características que el realizado para Felipe III, pero con una diversa diferencia en su material constitutivo; esta vez realizado en cartapesta policromada (fig.29).

²⁴ 1529-1608 escultor francés que trabajo en Italia a finales del Renacimiento, su obra destaca por representaciones mitológicas en mármol o bronce.

²⁵ Actualmente situada en la Plaza Mayor de Madrid, aunque no fue emplazada en este lugar hasta 1848.

²⁶ La publicación de esta carta se realiza en CAMPORI 1873. p. 219-220.

²⁷ En estos momentos el Crucifijo realizado en Bronce, se encuentra situado en la *Sacristía de la Santa Forma*. En el Escorial, Madrid. BITOSI, Belinda. CAMPIGLI, Marco. *Restauri nella Pieve di Marti: il crocifisso in cartapesta policroma di Ferdinando Tacca*. Edifir Edizioni Firenze. Firenze, 2003. p. 29.



Fig.29 Imagen del Cristo Crucificado situado en Parroquia de la Pieve di Marti. Florencia. Atribuido a Fernando Tacca²⁸. Se pueden observar las características similares con respecto a la fig.22. [en línea]. Disponible en red <<http://www.amazon.es/crocifisso-cartapesta-policroma-Ferdinando-fiorentino/dp/8879701797>> [consulta: 16 abril 2013]

En este contexto, cabe la posibilidad de discutir el modo en el que las obras de arte pueden ser reproducidas tantas veces como se quiera y en distintos materiales, simplemente utilizando un molde del original.

El inicio de la carrera artística de Fernando Tacca, comienza con un viaje a España, en el que sigue a su padre Pietro Tacca hasta Madrid para ayudar con el levantamiento de la escultura ecuestre²⁹ de Felipe IV, ya que este quería tener una de semejantes características a aquella erigida por Felipe III. En el transcurso de los acontecimientos, durante el viaje de traslado de la escultura, Pietro Tacca fallece y Fernando Tacca suplica que por favor se le deje continuar con la labor que ya había comenzado su padre, y así es, termina la obra y vuelve a Florencia donde instala su taller.

Realizará diferentes obras escultóricas, en las que destacarán sus Cristos Crucificados en bronce. De estas podemos señalar que vienen todas de un modelo común, y es el Crucificado realizado por el taller de Giambologna para el Rey Felipe III, en este caso realizado en cartapesta, por ser un material muy ligero y bastante resistente, ya que el contexto y la función de estas obras de arte no era otro que su fácil transporte durante las celebraciones procesionales, no como aquellas realizadas en bronce, mucho más pesadas. Es por este motivo, que las esculturas realizadas en cartapesta, tuvieron una mayor difusión, fáciles de transportar a zonas rurales y también mucho más económicas en su realización.

Otro ejemplo de un Cristo Crucificado, ya restaurado. Lo encontramos en el Museo Diocesano de Palermo (fig.30), datado en el primer cuarto del siglo XVI y realizado por Ignoto.

²⁸ Imagen de la portada del libro: BITOSSI, Belinda. CAMPIGLI, Marco. *Restauri nella Pieve di Marti: il crocifisso in cartapesta policroma di Ferdinando Tacca*. Edifir Edizioni Firenze. Firenze, 2003.

²⁹ Actualmente la escultura ecuestre de Felipe IV se encuentra situada en la Plaza de Oriente en Madrid.

Según las actuales investigaciones, este Cristo elaborado en cartapesta corresponde a una tipología que se desarrolló en Italia durante los siglos XV al XIX sobre todo en la Lombardía, estos conocimientos fueron exportados a la isla siciliana con motivo del movimiento de los artistas renacentistas a estas nuevas tierras después de la dominación española del siglo XVI³⁰. El crucifijo sigue una corriente iconográfica típica de Sicilia, caracterizada sobre todo por su función devocional. Como es característico de esta tipología escultórica, la obra, se presenta totalmente vacía en su interior, posiblemente realizadas así, para conseguir el menor peso posible, también como consecuencia de que este tipo de esculturas se realizaban sobre molde predefinido, en el cual se insertaba la pasta de papel con la técnica del apretón³¹.

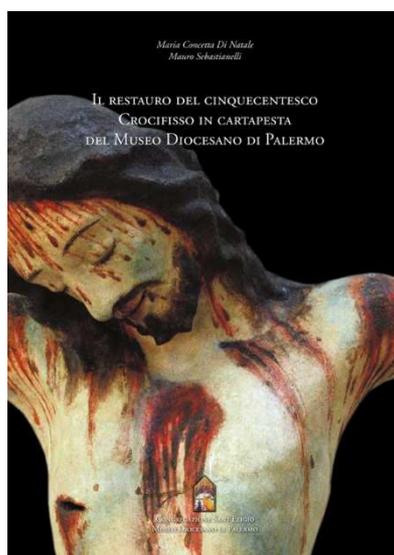


Fig.30. Portada del libro *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*. En esta imagen aparece un fragmento de la escultura restaurada. [en línea]. Disponible en red <<http://www.museodiocesanopa.it/>> [consulta: 16 abril 2013]

Durante siglos, la escultura ligera, se ha considerado como un auténtico arte. Fue apreciada por su ductilidad, economicidad y ligereza. Los materiales empleados en este tipo de escultura, se adaptan a cualquier superficie pudiendo captar toda clase de formas.

Los escultores más importantes del Renacimiento y Barroco aprendieron la técnica de la escultura ligera produciendo verdaderas obras de arte nada envidiables a las realizadas con materiales nobles.

³⁰ CONCETTA DI NATALE, María. SEBASTIANELLI, Mauro. *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*. Congregazione Sant'Eligio. Museo Diocesano di Palermo. Palermo. 2011. p. 27.

³¹ La Técnica del apretón, se realiza sobre todo para la obtención de esculturas de pequeño formato realizadas en molde, previa aplicación de un agente desmoldeante, la pasta en este caso pasta de papel se embute con los dedos apretando bien para evitar posibles huecos de aire, y para que coja todos los relieves de la figura. MÁS I BARBERÁ, Xavier. *Métodos de sustitución. "La réplica escultórica" Procedimientos de sustitución como intervención de conservación preventiva*. Master oficial en conservación y restauración de bienes culturales. Programa oficial de posgrado: ciencia y restauración del patrimonio histórico-artístico especialidad en conservación y restauración de escultura y materiales arqueológicos. Universidad Politécnica de Valencia. 2012. p. 44.

La escultura ligera en España, surgió en el siglo XVI llegando a traspasar fronteras. Son especialmente destacables las realizadas en el estado de Michoacán (México), donde se fusionaron las antiguas tradiciones prehispánicas de la elaboración de dioses con pasta de caña de maíz, con la técnica española del papelón, lo que constituye un grupo específico de escultura llamada “novohispanica”³² (fig.31).



Fig.31 Crucifijo de caña de maíz, perteneciente al Templo de Santiago Apóstol en Tupátaro. México. [en línea]. Disponible en red < <http://mexicocooks.typepad.com/> > [consulta: 20 abril 2013]. Su estructura interior está realizada con madera muy ligera o bambú, se cubre con pasta de caña de maíz, después con tela y se realiza el proceso de estucado con yeso. Por último se policroma al óleo³³.

Estas, (sobre todo crucifijos), eran compradas desde España o traídas por los indios, lo que explica su presencia por distintos lugares de la Península (fig.32).



Fig.32 Cristo de la Vera Cruz, Iglesia Museo del Santo Sepulcro de Toro, Zamora. Realizado en caña de maíz y estopa. Importado desde México en 1565. TRAVIESO ALONSO, José Manuel. *Escultura de papelón, un recurso para el simulacro*. [en línea]. Disponible en red <<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2011/03/historias-de-valladolid-escultura-de.html>> [consulta: 20 abril 2013].

³² SOLÁ, Miguel. *Historia del arte hispano-americano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América Española durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Editorial Labor S.A. Barcelona 1935.

³³ ARQUILLO TORRES, Joaquín. MORALES MÉNDEZ, Enrique. *La industrialización de las esculturas religiosas en la nueva España: cristos de caña de maíz*. [en línea]. Disponible en red <http://www.todopatrimonio.com/pdf/cicop2010/96_Actas_Cicop2010.pdf> [consulta: 20 abril 2013].

Estas esculturas se realizaban no con vocación efímera, sino duradera. Así nos lo muestra en sus Crónicas o memorias Tomé Pinheiro da Veiga que en 1605 viajó a España y describió las figuras que pudo observar por las calles de Valladolid en Semana Santa³⁴.

...y como las figuras son de paño de lino y cartón, son muy ligeras; mas puedo afirmar que no vi figuras ni imágenes más perfectas³⁵ (fig.33)...



Fig.33 Figura de uno de los pasos de Semana Santa de la ciudad de Valladolid. Francisco Giralte. 1545. Historias de Valladolid: escultura de papelón, un recurso para el simulacro. [en línea]. Disponible en red <http://revistaatticus.es/old/Revistas/Revista_Atticus_14.pdf> [consulta: 10 mayo 2013]

La realización de escultura ligera tenía un coste más económico que la talla realizada en madera, tanto la disminución del peso, como la obtención de un aspecto y acabado similar hicieron que se popularizara este tipo de esculturas hasta el siglo XVIII tanto en Castilla como en Andalucía. A partir de aquí, las imágenes se fueron sustituyendo por otras, llamadas “Santos de vestir” o “Imágenes de candelero”. Esculturas de madera ahuecadas en su interior y mucho más resistentes en su manipulación, que con el tiempo llegaron a arrinconar a aquellas endebles figuras precedentes.

Puede que una de las razones de un cierto desinterés hacia este tipo de escultura, sea escasez de ejemplares. La particularidad de sus materiales constitutivos son bastante asiduos a plantear problemas, tanto en la escultura procesional, por su manipulación, y en los templos con problemas de humedad que afectan a las imágenes devocionales, han provocado su sustitución por tallas de madera más duraderas, quedando las llamadas esculturas ligeras en un infortunado abandono en la mayoría de los casos.

³⁴ PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastos geniales*. Museo Británico. Londres. 1605. p. 10

³⁵ *Ibidem*. p. 12

8. MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS PARA LA REALIZACIÓN DE ESCULTURAS LIGERAS: PAPELÓN.

La escultura en papelón comienza a desarrollarse en el siglo XVI, para su realización se debe de realizar una estructura interior de madera, lo más ligera posible, con anclajes para las extremidades y cabeza.

Posteriormente, se prepara un macerado de papel usado en una solución de agua y cola de harina, machacado en un recipiente y hervido hasta conseguir una pasta uniforme sin grumos. Una vez hervida esta pasta, se prensa la masa para eliminar el exceso de agua mezclándose con una solución de cola animal, pasta de almidón y perseverantes que inhiban la propagación de microorganismos. El compuesto, se aplica con presión sobre un molde de yeso o de cualquier otro material apto.

Una vez seco en un espacio abierto o con calefacción, se lija para eliminar las asperezas y alisar las superficies. Si es necesario se podrán realizar detalles con hierros candentes. Cuando este proceso está terminado, se unta con sustancias aptas para preservarlo de la humedad, y de los microorganismos. Por último el modelo está listo para ser estucado y coloreado, primero en ténpera y posteriormente al óleo³⁶.

³⁶ Información recopilada de la revista Arbor CLXIX, 667-668 (Julio-Agosto 2001), pp. 613-644. GÓMEZ GONZÁLEZ, Marisa, GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. *Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada*. [en línea]. Disponible en red <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/903/910>. > [consulta: 10 mayo 2013].

9. BREVE HISTORIA DEL CRISTO CRUCIFICADO DE LA ERMITA DE SANTA ANA EN CAUDETE.

Según las actuales investigaciones, no se puede determinar la fecha exacta de la realización del Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana, pero sí que se puede establecer una serie de pautas que nos indicarían que la obra de arte pudo pertenecer a una familia en concreto y fue donada a la Ermita después de la Guerra Civil Española.

Don Antonio López Vila, natural de Caudete, nació en 1923³⁷ y falleció en el 2012 con 89 años, su vida la dedicó al servicio de la Iglesia como Sacerdote en la localidad. Por su carácter perseverante, atento con los feligreses y bondadoso le hicieron ubicarse después de la Guerra Civil española como Sacristán de la Ermita de Santa Ana, se estableció en la casa aledaña a la Ermita. En ella se dedicó al cuidado de los bienes muebles e inmuebles que allí hubieran, e incluso puso empeño en algún que otro tema de restauración.

Se sabe por los vecinos y feligreses de la Ermita, que la escultura de bulto redondo representando al Cristo Crucificado fue donada por el mismo Don Antonio una vez que se instaló en ella.

En estos momentos y en proceso de estudio, se pretende establecer con precisión, quien pudo ser la persona de la familia de Don Antonio quien comprara la obra de arte, puesto que según el Sacristán esa escultura había pertenecido a su familia durante varias generaciones. Su fallecimiento es uno de los grandes motivos por los que la investigación tarda más tiempo en realizarse. Puesto que aún este tema es objeto de estudio, para el presente trabajo se ha realizado un árbol genealógico de esta familia hasta la quinta generación.

Gracias a la colaboración de Doña María Virtudes Navarro Navarro, Archivera Municipal del M.I Ayuntamiento de Caudete, se ha podido llevar a cabo este registro civil (fig.34).

³⁷Según el Registro Civil del M.I Ayuntamiento de Caudete. Numero 61 Folio 31: Antonio López Vila nace en Caudete provincia de Albacete a las once del día cuatro de Marzo de mil novecientos veintitrés ante D. Joaquín Pascual Hernández, Juez Municipal y D. Manuel Martí Herrero, Secretario, se procede a inscribir el nacimiento.

La historia de este Cristo, pasa bastante desapercibida por la vida de los fieles que visitaban con asiduidad la Ermita, ya que muchos de ellos no se habían dado cuenta ni siquiera que existía. Durante un largo periodo, presidio una de las paredes laterales de la nave principal de la Ermita, siendo esta la única ubicación que se le conoce desde que la trasladaron allí.

No fue hasta el año 2007 con la creación de la Asociación Pro-Restauración Ermita de Santa Ana, cuando comenzaron las obra de rehabilitación, la escultura no fue tratada de la mejor manera posible, puesto que se le cayó a uno de los operarios que trabajaban en las labores de limpieza iniciales, con tan mala suerte que uno de sus brazos se le fracturo.

Aquí fue cuando se apartó y se depositó en una de las esquinas de la Sacristía, dejándolo en el olvido allí mismo.

Cinco años tardó el Cristo en volver a ver la luz, cuando en las labores de limpieza de la Sacristía, que iba a comenzar a remodelarse apareció. Tan en el olvido tenían la escultura que cuando la cogieron pensaron que no era una obra de gran valor, debido a su poco peso y a la gran cantidad de suciedad acumulada por el paso del tiempo (fig.35).

Así pues, con motivo de las prácticas que se ofertaron en la Asignatura de Escultura Policroma, en el Master de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, pudo ocupar de nuevo su lugar de origen en la Ermita otorgándole una puesta en valor que no se había tenido en cuenta anteriormente (fig.36).



Fig.35 Estado en el que se encontraba el Cristo antes de su restauración. Podemos observar su brazo roto y atado por los feligreses con una cuerda para que el fragmento no se perdiera. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Abril 2012.

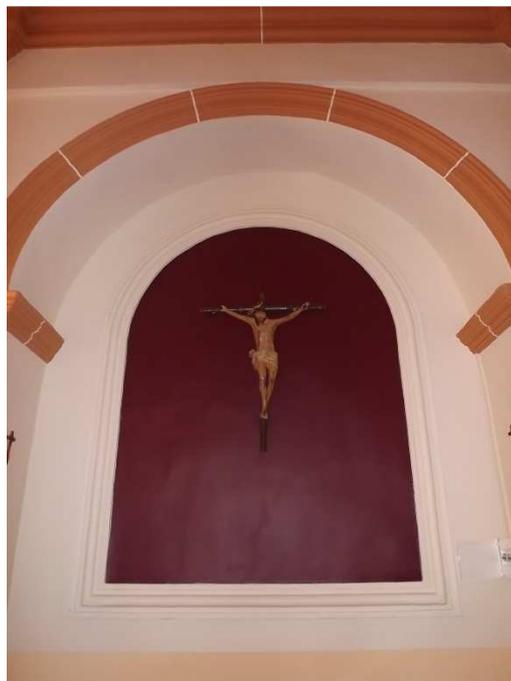


Fig.36 Ubicación definitiva en una de las semi-capillas laterales de la Ermita. Una vez restaurado ha sido colocado en su lugar de origen. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Abril 2012.

10. DATOS GENERALES Y ESTADO DE CONSERVACIÓN; Cristo de Caudete, Cristo de Peracense.

10.1 Cristo Crucificado Ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete.

Datos generales	Escultura del bulto redondo representado a un Cristo Crucificado.
Autor	Desconocido.
Título	Cristo Crucificado con Cruz de madera.
Tema	Religioso, cristiano. Significando un pasaje de la Pasión de Cristo
Datación	Mediados del siglo XVIII.
Técnica y Soporte	<p>Escultura de bulto redondo representando a un Cristo Crucificado realizado mediante la agregación de materiales mixtos, con alma de pasta de papel reciclado y fibras textiles. La estructura se recubre con tela y preparación de escayola. Presenta policromía.</p> <p>Como elementos añadidos presenta una Cruz de madera torneada. Corona de espinas realizada con fibras naturales, clavos en pies y manos realizados en metal y una potencia de madera dorada al bol rojo.</p>
Dimensiones	Total: 86cm x 113cm.
Peso	1kg 500gramos.
Firma/inscripción/marca/sello/etiqueta	No se observa.
Procedencia/localización	Sacristía de la Ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete.
Datos del propietario	Asociación Pro Restauración Ermita de Santa Ana. Plaza de Santa Ana S/N. Caudete, Albacete. Cp. 02660.
Restaurador	Lourdes Cañizares Flores. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Master en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad Politécnica de Valencia.

Caracterización del material.	Soporte de la escultura del bulto redondo representado a un Cristo Crucificado
Materiales/tipos de ensamble/refuerzo de juntas. (fig.37-38)	<p>Escultura de bulto redondo, adosada a un elemento externo a la figura. Realizada con materiales mixtos en el que su interior está formado por pasta de papel y fibras textiles. Se mantiene rígida por la superposición de capas de preparación blanca o estuco (yeso o carbonato cálcico aglutinados con un medio acuoso tipo cola animal o coletta italiana).</p> <p>Ejecutada en una sola pieza sin ensamblajes ni juntas mediante la adhesión de materiales sobre molde.</p>  <p>Fig.37 Escultura de bulto redondo representando a un Cristo. Fotografía inicial realizada en el taller de fotografía, Facultad de Bellas Artes UPV. Anverso. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.</p>  <p>Fig.38 Fotografía de la parte posterior de la figura con los maderos de la Cruz. Realizada en el taller de restauración de escultura policroma, Facultad de Bellas Artes Upv. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.</p>
Tratamiento del volumen. (fig.39)	<p>La figura fue ejecutada por medio de molde, su proceso de realización se define por distintas partes ensambladas entre sí. El cuerpo del Cristo, está constituido por una única pieza (hueca en el interior), originariamente anclada a la Cruz por medio de clavos de sección circular y cabeza piramidal.</p>  <p>Fig.39 Fotografía de detalle donde se muestran los pies del Cristo con los clavos que van unidos a la Cruz. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.</p>

Capa de preparación/imprimación (fig.40)

Preparación de tipo tradicional de color blanco. Sulfato cálcico (CaSO_4) aglutinado con cola animal o coletta italiana. Su espesor tiene un grosor de 1- 1,5mm.



Fig.40 Detalle de uno de los brazos del Cristo donde podemos observar la capa gruesa de preparación de tipo tradicional color blanco. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Policromías (fig.41-42)

La textura de la pintura se presenta plana con empastes localizados seguidos por veladuras transparentes. La policromía se realizó verosímilmente por medio de una técnica mixta compuesta por pigmentos aglutinados en aceite (oleosa), junto a elementos realizados por medio de pintura acrílica.



Fig.41 Detalle del anverso del paño de pureza. Se observan las pinceladas gruesas de óleo, con veladuras realizadas en tonos diferentes. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.42 Detalle de la espalda del Cristo, igual que en la fig.41 podemos ver las gruesas pinceladas de óleo de distintos tonos y colores. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Dorados (fig.43)

Potencia o nimbo realizado con madera y dorado al bol rojo de Armenia con pan de oro.



Fig.43 Con respecto a los dorados, solo encontramos el nimbo realizado con madera muy ligera y dorado al bol con láminas de pan de oro. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Protecciones barnizados.
(fig.44)

y

Ultimo estrato de barniz como capa protectora, probablemente sintético dado el brillo que presenta. Aplicado a pincel. No es original.



Fig.44 Detalle del paño de pureza donde se nos muestra muy oscurecido a causa del barniz. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Complementos
(fig.45-46)

Cruz de madera maciza torneada con estuco y policromía, se compone de dos maderos ensamblados en uniones vivas con adhesivos y clavos. Se encuentra rematada por cuatro elementos torneados de forma globular, fijados a los maderos por medio de adhesivos sintéticos (acetato de polivinilo o silicona).

La potencia o nimbo (fig.43) se constituye por un elemento circular de madera, desde cuyo perímetro se ensamblan los rayos adheridos por medio de adhesivo, este elemento está anclado a la cabeza del Cristo por medio de una espiga de madera de sección cuadrangular que penetra perpendicularmente en la parte superior de la escultura.

Sobre el rostro de la figura aparece otro elemento externo como es la Corona de espigas realizada con cuerda de fibra natural trenzada. Cabe destacar una espiga de madera puntiaguda que atraviesa una de las cejas de la escultura.

Por ultimo clavos metálicos que sujetan por manos y pies a la escultura sobre el madero de la Cruz.



Fig.45 Maderos de la Cruz, están realizados madera maciza torneada con estuco y policromía. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.46 Como complementos de la figura aparece la corona de espigas realizada con cuerda de fibra natural trenzada. Se aprecia como una de las espigas de madera le atraviesa una de sus cejas. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Estado de conservación.

de

Soporte de la escultura de bulto redondo representado a un Cristo Crucificado.

Análisis de las alteraciones y deterioro del soporte Cristo
(fig.47, 48, 49)

Debido a la composición de la escultura, realizada por medio de una estructura hueca de pasta de papel, fibras vegetales, estuco y policromía. Se presenta muy sensible a los daños estructurales causados por golpes y vibraciones. Las partes más expuestas a los traumatismos, como son las extremidades y partes volumétricas, presentan grietas, fendas y hundimientos. Por este motivo, en el brazo izquierdo se ha producido una rotura con la consiguiente separación del cuerpo de la escultura, quedando anclado al madero de la Cruz. Otro faltante considerable son algunas de las falanges de la mano derecha.



Fig.47 Brazo izquierdo separado de la figura. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.48 Detalle del brazo izquierdo donde se aprecia la estructura interna. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.49 perdidas de las falanges de la mano derecha. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Análisis de las alteraciones y deterioro del soporte Cruz
(fig.50-51)

Fuerte alteración de la estructura original debido a una pérdida de la integridad físico-mecánica, visible por la desconexión de los elementos constitutivos, acompañada por un ataque masivo de insectos xilófagos. Debido a la fenomenología de la degradación apreciable podemos afirmar que el deterioro es debido a la presencia de *Anobium Punctatum* conocido popularmente como carcoma, estos son evidentes por orificios de galerías circulares y ovaladas de 0,1-0,2cm de diámetro aproximadamente y serrín de grano basto y claro.

Se pueden observar también suciedad superficial compuesta por polvo, deyecciones de insectos, grietas y desprendimiento de uno de los remates del madero, comprobando que no es original, se encuentra adherido con acetato de polivinilo.



Fig.50 Perdida de estuco y policromía en el madero de la Cruz. Se observan los orificios provocados por la carcoma. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.51 Clavo con corrosión y acetato de polivinilo. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Análisis de las alteraciones y deterioro de la capa de preparación/imprimación Cristo

(fig.52)

Perdida de preparación en zonas puntuales de pequeñas dimensiones. Grietas presentes en la parte de la preparación, posiblemente debido a los movimientos de contracción/dilatación como consecuencia de la higroscopicidad del material celulósico del interior de la escultura. Podemos concretar la elaboración de la capa de preparación está realizada con mucho aglutinante, lo que provoca craqueladuras que se manifiestan en la capa pictórica.



Fig.52 Vista de la capa de preparación en las lesiones sufridas en uno de sus brazos. Se observan por toda la parte posterior las grietas. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Análisis de las alteraciones y deterioro de la capa de preparación/imprimación Cruz.

(fig.53)

Las alteraciones estructurales de la madera se han reflejado sobre las capas superpuestas causando la aparición de craqueladuras correspondientes a grietas y fendas del propio soporte. Los levantamientos de la capa de preparación junto a la capa pictórica, pueden ser debidos a niveles de humedad elevados que han influido negativamente sobre la propiedad adhesiva de la cola (suponiendo que esta fuera de base acuosa). En la proximidad de estos fenómenos de degradación se pueden apreciar lagunas y faltas de material, probablemente surgidos por golpes y vibraciones que ha sufrido la obra.

Las pérdidas de material dejan visibles las diferentes capas constitutivas de la Cruz hasta llegar al soporte de madera.



Fig.53 Perdida de la preparación provocando lagunas pictóricas. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Análisis de las alteraciones y deterioro de los estratos pictóricos, acabados, barniz, dorados, corlas. Cristo
(fig.54-55)

Craqueladuras y/o cuarteados. Corresponden al agrietamiento de la capa de preparación. Estas han desencadenado un craquelado en las capas superiores pictóricas y en el barniz. Se encuentran sobre todo en el tronco de la figura con la consiguiente pérdida de policromía.

Suciedad ambiental, sobre todo en los pliegues del paño de pureza, en el rostro y en el cabello. Encontramos también pequeñas manchas correspondientes a deyecciones de insectos.

Repintes generalizados por toda la figura. El barniz se encuentra muy oscurecido y amarillento.



Fig.54 Craqueladuras y cuarteados en la película pictórica, provocan la pérdida de la policromía a modo de lascas circulares. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.55 Lagunas provocadas por la pérdida de la película pictórica. Por este motivo se puede observar la capa de preparación blanca. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Análisis de las alteraciones y deterioro de los estratos pictóricos, acabados, barniz, dorados, corlas. Cruz
(fig.56)

El estrato pictórico se encuentra en buenas condiciones, excepto por la parte posterior donde se observa una pérdida parcial de la capa pictórica, posiblemente debido a abrasiones o arañazos superficiales por su manipulación.



Fig.56 Detalle del estrato pictórico, se observan algunas lagunas, pero en general se encuentra en buenas condiciones. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Intervenciones anteriores Cristo
(Fig.57-58)

La presencia de adhesivo vinílico en correspondencia con los puntos de la fractura del brazo izquierdo de la figura, nos hace suponer que la obra ha sufrido intervenciones inadecuadas de restauración. Trazas del mismo material se han encontrado en la proximidad de los puntos de anclaje de la escultura a la Cruz, aplicados probablemente con el intento de devolver la unidad al conjunto escultórico.

Observamos también los diferentes materiales sobrepuestos a la obra, afirmando que los materiales empleados en restauraciones anteriores eran inadecuados, por lo que con el paso del tiempo están afectando a la policromía original de la obra.

En la proximidad de los puntos más débiles de la escultura, se aprecian una mayor concentración de grietas y craquelados, y es ahí donde se ejecutaron repintes con policromía y materiales diferentes al original, siendo estos de un grosor importante.



Fig.57 Presencia de adhesivo vinílico en el talón del pie. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.



Fig.58 Fotografía con luz ultravioleta en la que podemos percibir los repintes, que son más brillantes que la policromía original. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo 2012.

Mapa de daños (fig.60)

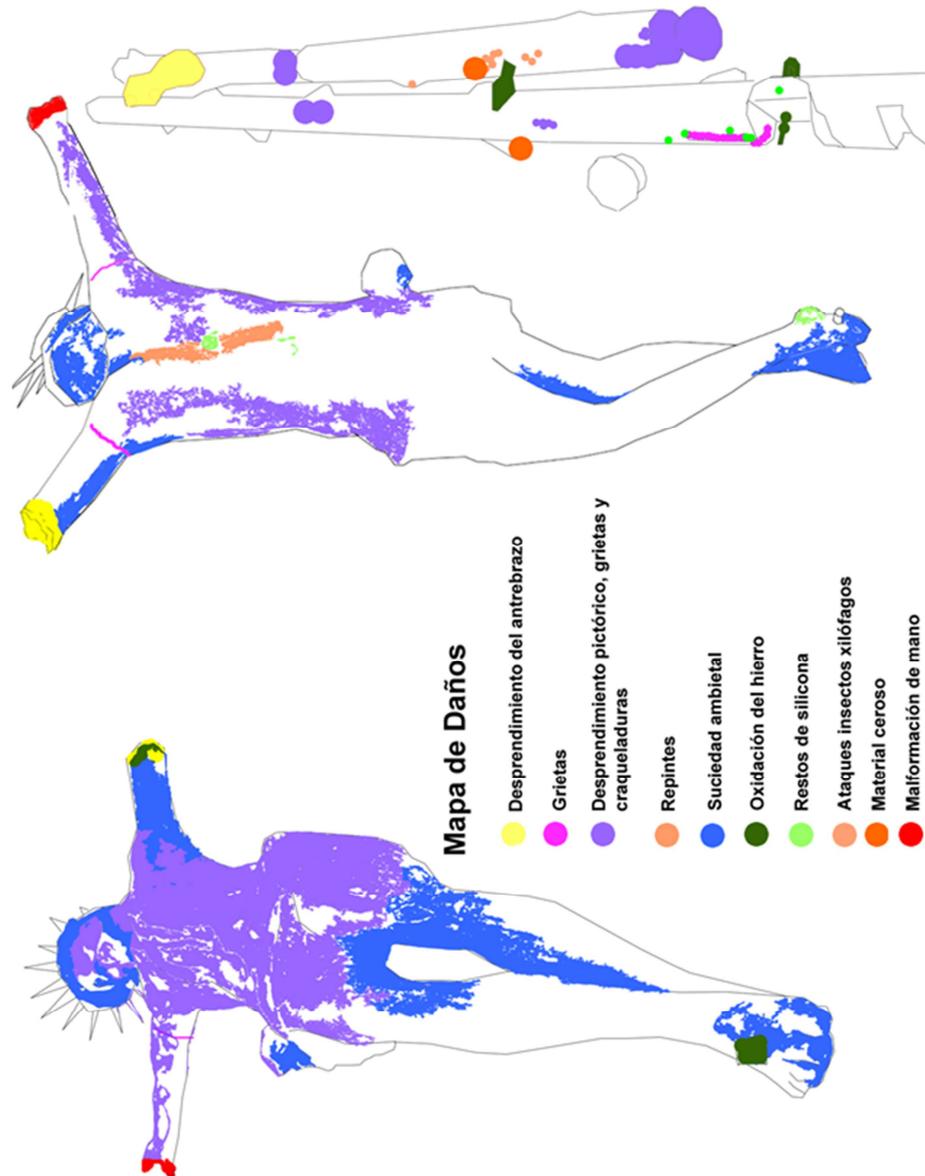


Fig. 60 Mapa de daños donde se nos muestra las alteraciones que sufre el Cristo por colores.

Propuesta de intervención	
Pre-Consolidación	<p>Las partes de la policromía que se presentan débiles, afectadas por levantamiento y/o peligros de desprendimientos serán previamente protegidas a través de una pre-consolidación por medio de papel japonés. Como sustancia se puede utilizar el método tradicional con cola de conejo, aplicada en caliente por medio de pincel, en correspondencia de las zonas a proteger. En el caso de que la obra presente elevada sensibilidad a la acción del calor y de la humedad se aconseja el uso de un éter de celulosa en alcohol, con el fin de aportar mínimas cantidades de humedad, sin exponer la obra a calor.</p>
Limpieza mecánica	<p>Se aconseja una limpieza de tipo mecánico en seco por medio de brocha suave y bayetas, con el fin de eliminar los depósitos de suciedad y mejorar la visibilidad del efectivo estado de conservación de los materiales.</p> <p>Los restos de adhesivo y las sustancias extrañas (como los productos de oxidación de los elementos metálicos) se eliminarán por medio de una acción mecánica más fuerte, gracias al auxilio de bisturí, fibra de vidrio y escalpelo.</p> <p>En el caso de residuos imposibles de eliminar por medios mecánicos, se efectuarán pruebas de solubilidad para acertar los disolventes más idóneos que puedan favorecer su remoción.</p>
Desinsectación del soporte	<p>El soporte en madera que constituye la cruz se ve afectado por un ataque de insectos xilófagos, reconducible a la especie de <i>Anobium punctatum</i>, por la fenomenología de degradación característica de esta clase de insectos.</p> <p>El método a elegir tiene que tener la doble calidad de ser "curativo", bloqueando el ataque en acto, y "preventivo" para preservar la obra cuanto más posible de nuevos episodios de ataques biológicos.</p> <p>Para hacer frente a estas exigencias se propone la aplicación de un biocida líquido, en este caso Xylazel®, que contiene como principio activo la Permetrina (familia de los Piretroides), sustancia muy efectiva frente a esta clase de xilófagos. El método de aplicación será a través de inyección en los huecos dejados por los insectos, junto a impregnación del soporte a vista por medio de pincel.</p> <p>Para perpetuar en el tiempo la acción del tratamiento el lugar de conservación debe de ser saneado por medio de desinsectación del ambiente y control de la humedad, temperatura, que juntos a otros factores (como luz, oxígeno, ventilación y sustancias nutritivas entre otros) constituyen factores limitantes que pueden inhibir o favorecer la aparición de nuevos deterioros de tipo biológico.</p> <p>Es muy importante que los parámetros a elegir se encuentren en total acuerdo con los parámetros termo-higrométricos de conservación que exige la obra.</p>

Consolidación y estabilización del soporte	<p>Una vez saneado el ataque por parte de xilófagos se hace necesario sanear el soporte a nivel estructural, devolviendo estabilidad y unidad al conjunto, que presenta diferentes fenómenos de alteración, como grietas, fendas y desconexión de elementos.</p> <p>Habrà que sanear los huecos dejados por el ataque de xilófagos por medio de estucos compatibles con la naturaleza de los materiales originales.</p> <p>Si los materiales utilizados se revelan de composición tradicional a base acuosa, se podrá utilizar un estuco compuesto por yeso (sulfato cálcico) y cola animal (de conejo), o en alternativa, un estuco comercial.</p> <p>Se puede optar con un estuco a base de cera-resina con una parte de serrín como carga, muy utilizado para el tratamiento de deterioros causados por xilófagos; en éste caso habrá que utilizar estucos acrílicos en la reintegración de la capa de preparación para permitir la unión con las capas sucesivas.</p> <p>Las fendas y que recorren los soportes en madera se sanearán por medio de un enchuleado de material más blando que el original (balsa por ejemplo), para no crear tensiones durante los naturales movimientos de la madera que podrían afectar el original.</p> <p>Las grietas ocasionadas por traumatismos directos sufridos por la obra con consiguiente hundimiento serán devueltas a su posición original en la medida del posible, y fijada en la posición por medio de adhesivos.</p> <p>Los elementos que se han separado de la estructura se devolverán a su sitio a través de encolado, previa remoción de los residuos de cola y adhesivos presentes, por medio de PVA (cola blanca).</p> <p>Se testará el nivel de estabilidad de los clavos en madera a sección circular y terminación piramidal. Si posible se consolidarán por medio de una resina acrílica en disolvente orgánico (Paraloid B72 en acetona con concentraciones crecientes) y las partes piramidales que presentan faltas de material serán completadas por medio de injertos en madera blanda (balsa) adheridos por medio de PVA (cola blanca). En caso que los elementos citados sean gravemente afectados, se procederá a la sustitución con nuevas espigas de madera, trabajadas de forma similar a los originales.</p> <p>El clavo en hierro, si se considera oportuna su conservación in situ, se someterá a un tratamiento de remoción de los productos de oxidación, seguido a la aplicación de sustancias inhibidoras (para preservar el material frente a nuevos fenómenos de oxidación a través de la formación de productos estables) aplicando por último una solución de resina acrílica Paraloid B44 o Paraloid B72 a elegir entre las características ambientales a las que se expondrá la obra) en disolvente orgánico con el objetivo de aislarlo del medio ambiente.</p>
Fijación de la preparación	<p>El proceso de fijación de la capa de preparación se realizará con materiales compatibles con los originales para no crear heterogeneidad en las respuestas de adaptación a las variaciones termo-higrométricas del medio ambiente.</p> <p>En caso de materiales tradicionales se realizará una consolidación y fijación de las áreas levantadas por medio del auxilio de cola natural aplicada en caliente por medio de jeringuilla, de manera localizada (solo si la obra reacciona de manera positiva a los test de solubilidad y calor realizados como primer paso). Para devolver a su sitio las zonas en objeto se aplicará una ligera presión, teniendo cuidado de no dañar la integridad del original.</p>

	<p>Si la naturaleza de los materiales constitutivos se revela sintética, habrá que elegir un adhesivo de la misma naturaleza, entre los ofertados por el mercado.</p> <p>Una vez adheridos los elementos se procederá a la reintegración de la capa de preparación en todas aquellas zonas que presenten lagunas o grietas, con un material similar al original. Una vez seco se procederá a la texturización de aquellas zonas que se presentan caracterizadas por texturas particulares de la superficie debidas a las pinceladas del artista u otras formas de acabado.</p>
Fijación de la policromía	<p>Análogamente a cuanto descrito para la fijación de la capa de preparación, se realizará un asentamiento de la película pictórica por medio de materiales compatibles con el original.</p> <p>Se utilizará cola animal aplicada por medio de jeringuillas y con el auxilio de calor y presión se devolverán a su sitio todas aquellas partes de policromía levantadas (solo si la obra se presenta estable frente a las pruebas de exposición a humedad y calor).</p> <p>El calor, aplicado para favorecer la adhesión y la evaporación de la humedad, será aplicado puntualmente por medio de espátulas térmicas a temperatura regulable (sin sobrepasar los 40°C para no afectar las propiedades adhesivas de la cola de conejo), previa interposición de Papel melinex entre original y espátula.</p> <p>Dependiendo de la naturaleza de la policromía y de los materiales se puede optar para otras Tipologías de adhesivos cuales son las resinas acrílicas, en dispersión acuosa (Acril 33 o Plextol B-500) o en disolvente, dependiendo de las exigencias de la obra.</p>
Reintegración	<p>La reintegración se realizará, dependiendo del destino final y del uso a que serán destinadas las obras. En caso de uso litúrgico, nos vemos frente a la obligación de devolver a la comunidad de pertenencia un conjunto cuanto más íntegro a nivel estético, optando para ello una reintegración de tipo mimético, que será ejecutada con pigmentos aglutinados al barniz o acrílicos, previo aislamiento de las capas de preparación.</p> <p>Es posible ofrecer un asentamiento cromático de la reintegración por medio de pigmento a acuarela, con el fin de ofrecer dos capas de reintegración diferentes que nos permiten eventuales correcciones durante el retoque.</p> <p>En caso de que el destino final de la obra sea su musicalización, la reintegración se realizará por medio de la técnica del "tratteggio modulato", de manera que se pueda conseguir la unidad estética-formal del conjunto, dejando discernible las zonas de intervención de las originales. Los pigmentos se aplicarán por medio de acuarelas (cuando la base a ofrecer para el retoque se haya realizado por medio de estucos a base acuosa), dejando las últimas capas de retoque para los pigmentos al barniz (lo que nos permitirá de poder eliminar eventuales equivocaciones sin comprometer la base de la reintegración).</p> <p>La intervención se protegerá a través de una capa de barniz aplicado por medio de vaporización. La tipología de barniz a elegir irá acorde a las características estéticas de las obras originales, pudiendo elegir entre diferentes tipologías de resinas y barnices, ofrecidos por el mercado o elaboradas artesanalmente, las más adecuadas.</p>

Barnizado	Como capa protectora final se aconseja la aplicación de materiales estables y duraderos, compatibles con la naturaleza de la obra a nivel químico-físico y estético. Entre las sustancias de tipo natural aconsejamos el uso de resinas triterpénicas, por su menor tendencia a la oxidación y degradación frente a los agentes externos. La más estable es la Dammar, por su menor acidez debido a la mayor saturación de sus propias cadenas moleculares.
------------------	---

Pruebas de limpieza	
Consideraciones previas	<p>El proceso de limpieza de una obra de arte es un proceso irreversible que adquiere mucha importancia a nivel estético y conservativo. Elegir materiales o métodos no adecuados en ésta delicada fase de actuación sobre la obra lleva grandes riesgos para su integridad. Antes de cualquier acción sobre la obra es indispensable e imprescindible la realización de pruebas de sensibilidad de los materiales hacia la acción de la humedad, del calor y de los disolventes que se prevé utilizar en los diferentes pasos de la intervención. Una vez acertada la estabilidad de los materiales constitutivos frente a estos factores, se puede seguir con los pasos necesarios a la eliminación de los agentes de deterioro activo (como en nuestro caso los ataques por parte de insectos xilófagos) y de los elementos extraños aplicados sobre la obra que interfieren con su estabilidad y con su unidad estético-formal. Elegir los materiales más idóneos para la remoción de repintes o elementos sobrepuestos es fundamental; para conseguir éste objetivo se pueden utilizar diferentes recursos entre los cuales figuran el Triángulo de solubilidad (Triángulo de Teas), el Test de Feller (1974), las variaciones aportadas por Wolbers, y el Test de Cremonesi; en particular éste último método permite utilizar disolventes y mezclas con valores de toxicidad muy bajos, aspecto muy importante y muchas veces poco considerado.</p> <p>Las pruebas de limpieza se realizarán a partir del análisis visual de los materiales y consiguientes test de solubilidad con el objetivo de individuar la naturaleza de los depósitos o capas sobrepuestas. Las pruebas de solubilidad se realizan para determinar la polaridad de los materiales extraños o dañinos y poder eliminarlos a través de una acción de limpieza por "afinidad química" lo más puntual y selectivo posible.</p>

Test de Feller

Las trece mezclas de disolventes contienen Tolueno, y se deben utilizar solo para las pruebas de solubilidad, es decir: para determinar el parámetro Fd necesario para solubilizar el material y no para todo el proceso de limpieza. Como sustituto del Tolueno se puede utilizar Ligroina (disolvente más caro pero de menor peligrosidad para el operador).

Se realizan pruebas en zonas representativas (para los resultados de las catas de limpieza) empezando desde la mezcla a polaridad más baja (mezcla nº1 con Fd=96) y se pasa a las siguientes hasta encontrar la más adecuada y efectiva para solubilizar el barniz, cuyo Fd corresponde al nivel de las fuerzas de dispersión que debe poseer el disolvente a utilizar; una vez encontrado, se buscan en las tablas de los Parámetros de Solubilidad si exista un disolvente con valores iguales o similares al Fd encontrado con el Test, que sea poco tóxico. Si no existe un disolvente con estas características habrá que "crearlo" a través de mezclas de diferentes sustancias, cuya media matemática de Fd (según las proporciones) nos permita alcanzar propiedades similares.

Junto a la toxicidad hay que tener en cuenta de las otras características químico-físicas de las sustancias a aplicar sobre la obra como la volatilidad, la retención y a estabilidad química.

La ventaja representada de este método es representada por la posibilidad de operar con niveles de polaridad mínimos necesario: hay que recordar que los materiales envejecidos a mayor polaridad e los disolventes utilizados corresponde una mayor interacción con los materiales y las capas constitutivas de las obras de arte.

Si por el test se obtiene solubilización con niveles de Fd muy elevados podemos deducir la presencia de materiales extremadamente apolares: Cera y barnices sintéticos de retoque (recientes).

Más envejecido y más oxidado será el barniz, y más bajo será el Fd a utilizar.

Barnices envejecidos constituidos por resinas naturales, Mastic o Dammar, tendrá siempre un valor aproximado de Fd igual a 67.

Si necesitamos valores de Fd más bajos quiere decir que los materiales presentes están compuestos no solo por resinas naturales, sino también por sustancias óleo-resinosas.

Puede haber la casualidad que ejecutando el test notamos una primera acción de limpieza a parámetros de Fd elevados, mínima. Siguiendo con el test, bajando el parámetro de Fd se nota una mejoría en el proceso de limpieza, más efectivo. Esto puede ser indicador de la presencia de cera sobrepuesta (apolar, soluble a elevados valores de Fd y eventualmente aplicada para conseguir un acabado mate de la obra) o que estamos en presencia de dos capas sobrepuestas de barniz (una superior a base de resinas sintéticas acrílicas o cetónicas de recién aplicación, como los barnices de retoque, y otra más envejecida, constituida por resinas naturales). La eventual presencia de cera será corroborada por la acción de "enlucido" conseguida durante el proceso de limpieza; esto se explica por la remoción de la cera ennegrecida y alterada por los depósitos de polvo y suciedad acumulados. La probabilidad de tener resinas sintéticas será confirmada por la fluorescencia a los rayos UV (lámpara de

Wood). Por esto es necesario comprobar a través de diferentes Fd la efectiva acción de solubilización de los materiales presentes sobre la obra.

Test de Wolbers	<p>El test propuesto por Richard Wolbers permite explorar niveles de solubilidad diferentes, teniendo en cuenta también los parámetros Fh, que representan la participación de los puentes a hidrógeno para la solubilización del material. Se proponen dos mezclas diferentes, representadas por Mineral Spirit y Acetona, o Mineral Spirits y alcohol n-Propílico; ambas mezclas tienen origen con el mismo Fd (90), para alcanzar a Fd 47 y Fd 40, con la característica que para el segundo parámetro hay elevados valores de Fh, utilizando así las capacidades de instaurar enlaces a hidrógeno.</p>
Test de Cremonesi	<p>A través del test propuesto por Cremonesi se proponen dos series de nueve mezclas de disolventes: Ligroina y Acetona (LA) y Ligroina y Etanol (LE) que acaban con un disolvente puro; a éstas se pueden añadir otras tres mezclas compuestas por Acetona y Etanol (AE).</p> <p>La ventaja de éstas mezclas es la de alcanzar diferentes áreas de solubilidad en el triángulo, utilizando sustancias no tóxicas, y con un intervalo constante. Ulterior ventaja es representada por la falta de toxicidad de los disolventes, lo cual permite la utilización de las mezclas "tal cual", sin necesidad de sustitución y cálculos para reconstruir los parámetros necesarios a las operaciones de limpieza.</p>

10.2. Cristo Crucificado de la Iglesia Parroquial de San Pedro. Peracense. Teruel.

Datos generales	Escultura del bulto redondo representado a un Cristo Crucificado
Autor	Desconocido.
Título	Cristo Crucificado con Cruz de madera.
Tema	Religioso, cristiano. Significando un pasaje de la Pasión de Cristo
Datación	Desconocido
Técnica y Soporte	<p>Escultura de bulto redondo representando a un Cristo Crucificado realizado mediante la agregación de materiales mixtos, con alma de pasta de papel reciclado y fibras textiles. La estructura se recubre con tela y preparación de escayola. Presenta policromía.</p> <p>Como elementos añadidos presenta una Cruz de madera, estucada y policromada. Compuesta por dos piezas una ensamblada a la otra por medio de clavos. Cartela de cartón piedra o papel estucada y policromada, contiene las palabras INRI.</p>
Dimensiones	Total: 73 cm X 45cm
Peso	600gramos.
Firma/inscripción/marca/sello/etiqueta	No se observa.
Procedencia/localización	Iglesia Parroquial de San Pedro, Peracense. Teruel
Datos del propietario	Obispado de Teruel y de Albaracín. Plaza francés de Aranda, 3. Teruel.
Restaurador	Ana Bujeda Ribera. Licencia en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia. Rama específica en Conservación y Restauración de bienes culturales.

Caracterización del material.	Soporte de la escultura del bulto redondo representado a un Cristo Crucificado
Materiales/tipos de ensamble/refuerzo de juntas (fig.61-62)	<p>Escultura adosada a un elemento externo a la figura, sin embargo es de bulto redondo. Como material de relleno, en su interior contiene pasta de papel y fibras textiles. Ejecutada en dos piezas sin ensamblajes, sin embargo se observa en todo su perímetro la junta del molde. Se mantiene rígida por la superposición de capas de preparación blanca o estuco (yeso o carbonato cálcico aglutinados con un medio acuoso tipo cola animal o coletta italiana).</p> <p>La Cruz, fue realizada mediante la técnica de la talla. Con ensamble de media sección. Este elemento está constituido para poder sostener una figura adosada, realizada en madera, macizo, lo componen dos elementos: uno para el travesaño horizontal, uno para el travesaño vertical.</p> <p>El conjunto esta ensamblado entre sí mediante clavos situados en los pies de la escultura y en uno de sus brazos, ya que el otro no se conserva. La cartela se sostiene al madero mediante una fina cuerda.</p> <div data-bbox="577 949 943 1503"></div> <div data-bbox="975 943 1355 1509"></div> <p>Fig.61 Fotografía inicial. Anverso. Realizada en el taller de fotografía de la Facultad de Bellas Artes. UPV. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013</p> <p>Fig.62 Fotografía inicial. Reverso. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013</p>

Tratamiento del volumen
(fig.63-64)

La figura fue ejecutada por medio de molde, su proceso de realización se define por distintas partes ensambladas entre sí. El cuerpo del Cristo, está constituido por una única pieza (hueca en el interior), originariamente anclada a la Cruz por medio de clavos.



Fig.63 Detalle del rostro del Cristo de Peracense. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013



Fig.64. Detalle del hueco realizado para la sujeción del clavo que anclaba el Cristo a la Cruz. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013

Capa de preparación/imprimación
(fig.65)

Preparación de tipo tradicional de color blanco. Sulfato cálcico (CaSO_4) aglutinado con cola animal o coletta italiana. Su espesor tiene un grosor de 1- 1,5mm.

La Cruz presenta el mismo tipo de preparación que la figura en composición, color y grosor.



Fig.65 Detalle del Paño de Pureza donde se puede apreciar el color blanco del sulfato cálcico de la preparación. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

Policromías y dorados
(fig.66-67)

Policromía realizada al Óleo, tanto el Cristo como la Cruz. Los remates de la cruz se encuentran policromados con purpurina dorada.

La textura de la pintura se presenta plana con empastes localizados seguidos por veladuras transparentes. La policromía se realizó al óleo, tanto en el Cristo como en la Cruz.



Fig.66 Detalle de la policromía de las piernas del Cristo. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013



Fig.67 Detalle de la policromía situada en la cabeza, se observan las veladuras de color rojo simulando la sangre proveniente de la corona de espinas. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013

**Protecciones
barnizados**
(fig.68)

y

Ultimo estrato de barniz como capa protectora. Presenta un estrato de barniz tradicional aplicado a pincel.



Fig.68 Fotografía realizada con Luz ultravioleta en el taller de fotografía de la Facultad de Bellas Artes. UPV. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

Estado de conservación	Soporte de la escultura del bulto redondo representado a un Cristo Crucificado
<p>Análisis de las alteraciones y deterioro del soporte Cristo (fig.69)</p>	<p>Debido a la composición de la escultura, realizada por medio de una estructura hueca de pasta de papel, fibras vegetales, estuco y policromía. Se presenta muy sensible a los daños estructurales causados por golpes y vibraciones. Las partes más expuestas a los traumatismos, como son las extremidades y partes volumétricas, presentan grietas, fendas y hundimientos. Por este motivo, en el brazo izquierdo se ha producido una rotura y pérdida de este.</p>  <p>Fig.69 Vista de detalle de la rotura del brazo izquierdo. Podemos observar la estructura hueca de la figura, pasta de papel y fibras vegetales que lo componen. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.</p>
<p>Análisis de las alteraciones y deterioro del soporte Cruz (fig.70)</p>	<p>Ataque masivo de insectos xilófagos. Debido a la fenomenología de la degradación apreciable podemos afirmar que el deterioro es debido a la presencia de <i>Anobium Punctatum</i> conocido popularmente como carcoma, estos son evidentes por orificios de galerías circulares y ovaladas de 0,1-0,2cm de diámetro aproximadamente y serrín de grano basto y claro. Se pueden observar también suciedad superficial compuesta por polvo, deyecciones de insectos y grietas.</p> <p>Encontramos otros elementos en la configuración de la figura como son tres clavos, dos que sujetan las manos al travesaño horizontal y el otro en los pies. Se encuentran bastante inestables con un alto grado de oxidación provocando daños a la figura.</p>  <p>Fig.70 Estado de conservación de la Cruz. Detalle de mal estado de uno de los clavos. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.</p>

Análisis de las alteraciones y deterioro de la capa de preparación/imprimación Cristo
(fig.71)

Perdida de preparación en zonas puntuales de pequeñas dimensiones. Grietas presentes en la parte de la preparación, posiblemente debido a los movimientos de contracción/dilatación como consecuencia de la higroscopicidad del material celulósico del interior de la escultura. Podemos concretar la elaboración de la capa de preparación está realizada con mucho aglutinante, lo que provoca craqueladuras que se manifiestan en la capa pictórica.



Fig.71 Detalles de las zonas donde se ha perdido la capa de preparación provocando lagunas en la policromía e incluso desprendimientos. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

Análisis de las alteraciones y deterioro de la capa de preparación/imprimación Cruz
(Fig.72)

Las alteraciones estructurales de la madera se han reflejado sobre las capas superpuestas causando la aparición de craqueladuras correspondientes a grietas y fendas del propio soporte. Los levantamientos de la capa de preparación junto a la capa pictórica, pueden ser debidos a niveles de humedad elevados que han influido negativamente sobre la propiedad adhesiva de la cola (suponiendo que esta fuera de base acuosa). En la proximidad de estos fenómenos de degradación se pueden apreciar lagunas y faltas de material, probablemente surgidos por golpes y vibraciones que ha sufrido la obra.

Las pérdidas de material dejan visibles las diferentes capas constitutivas de la Cruz hasta llegar al soporte de madera.



Fig.72 Imagen donde se aprecian lagunas en la policromía del madero de la Cruz. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

<p>Análisis de las alteraciones y deterioro de los estratos pictóricos, acabados, barniz, dorados, corlas. Cristo (fig.73)</p>	<p>Craqueladuras y/o cuarteados. Corresponden al agrietamiento de la capa de preparación. Estas han desencadenado un craquelado en las capas superiores pictóricas y en el barniz. Se encuentran sobre todo en el paño de pureza donde incluso se ha perdido parte del material de la obra.</p> <p>Encontramos manchas de cera que ha dejado derivado a un halo blanquecino por el torso de la escultura.</p> <p>Suciedad ambiental, por toda la figura, sobre todo en el cabello.</p>  <p>Fig.73 Detalle del torso y las piernas de la figura, agrietamiento de la capa de protección y por consiguiente craqueladuras en la capa pictórica. Se observan las manchas de halos blanquecinos producidas por cera. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.</p>
<p>Intervenciones anteriores al Cristo y a la Cruz</p>	<p>No presenta intervenciones anteriores.</p>

11. RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL CRISTO CRUCIFICADO DE LA ERMITA DE SANTA ANA EN CAUDETE

La restauración como se ha mencionado durante este trabajo, se llevó a cabo en los talleres de la Universidad Politécnica de Valencia. Se realizó una desinfección en los maderos de la cruz, ya que presentaba cavidades en forma de agujeros por el ataque de carcoma.

A la escultura se le realizó una limpieza mecánica extrayendo restos de adhesivos y cera, así mismo una limpieza físico- química con Ligroina y Etanol, utilizando los Test de Feller y Cremonesi comentados en el apartado anterior. Las proporciones elegidas fueron 30ml de Ligroina y 70ml de Etanol.

Se adhirió el brazo a la escultura por medio de un perno interior fabricado con palos de hisopo, posteriormente fue estucado y policromado con la técnica de puntillismo.

Por último se le aplico un barnizado final realizado con resina Dammar puesto que es la más estable, debido a su menor acidez por la mayor saturación de sus propias cadenas moleculares. Este barnizado se realizó a través de una pistola la cual propulsa la resina gracias a un compresor de aire. Esta manera es la más adecuada para llegar a toda la superficie de la obra.

Su puesta en valor consiste en ubicarlo en su espacio original, que era una de las semi-capillas laterales de la Ermita. Se difundirá la importancia que tienen estas esculturas dentro del patrimonio nacional, para que no vuelva a caer en el olvido.

Se llevaran a cabo tareas de protección asiduamente controlando la temperatura y humedad para que no vuelva a estropearse. Se tendrán en cuenta las siguientes normas para su mejor conservación.

Fotografías del proceso de Restauración en los Talleres de Restauración de escultura policroma en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.



Fig.74 Consolidación a través de papel japonés de la fractura del brazo izquierdo. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.

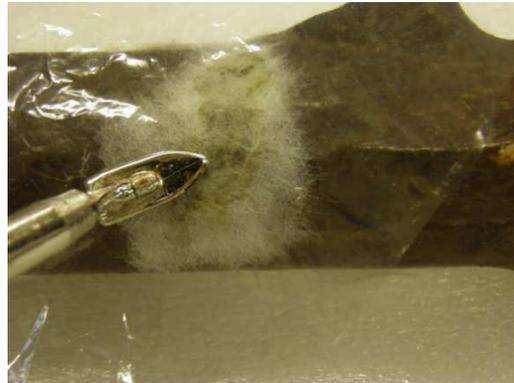


Fig.75 En esta imagen se nos muestra cómo se aplicó la espátula caliente en las zonas desconsolidadas, a través de papel japonés y Melinex®. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.76 Detalle del pie. Consolidación a través de papel japonés. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.77 Limpieza mecánica. Remoción de la suciedad superficial con medios mecánicos como el bisturí. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.77 Limpieza fisico-química a través de hisopo de algodón humectando en las proporciones indicadas de Ligoína y etanol. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.78 Aplicación del producto Xylazel® mediante la utilización de agujas. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.79 de igual manera que en la figura 78, aplicación del producto mediante inyección. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.80 Consolidación de las partes más afectadas del Cristo, esto es el brazo izquierdo. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.68 Sistema inventado por los alumnos del taller de restauración para devolver la unidad al Cristo. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2012.



Fig.69 Estucado del brazo, proceso que se usó para unir las partes separadas y fijarlas. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2012.



Fig.70 Policromía usando la técnica del puntillismo con acuarela. Detalle del comienzo de la entonación para conseguir un color parecido al original. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2012.



Fig.71 Estucado de la Cruz para poder policromar. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2012.



Fig.72 Policromía en la Cruz se utiliza el método de puntillismo para aplicarle el color. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2012.

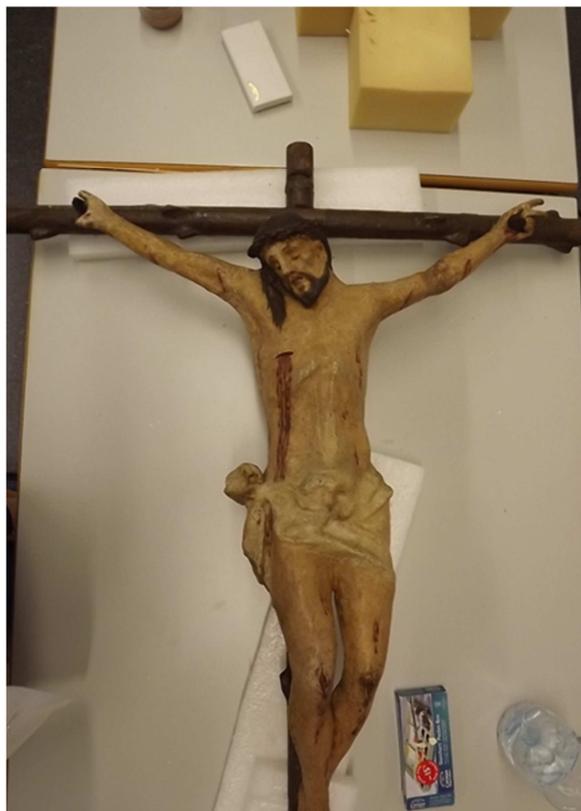


Fig. 73 Fotografía final en los talleres de restauración. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2012.

12. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Conservación preventiva	
	<p>Para garantizar una conservación duradera de la obra, alejándola de posibles factores de riesgo y ulteriores intervenciones se hace necesario planear unas pautas de conservación preventiva, acta a guardar las esculturas de todas aquellas causas de alteración y deterioro que puedan desencadenar sinergias negativas con los materiales constitutivos. Los ambientes tendrán que ser controlados periódicamente, para registrar cualquier variación negativa que puede afectar las obras y permitir una intervención tempestiva.</p>
Causas de deterioro de tipo físico-mecánico	<p>En éste apartado se incluyen todas aquellas tipologías de estrés de tipo físico-mecánico que pueden dañar la estabilidad estructural de la obra como vibraciones, golpes y malas manipulaciones</p>
Humedad relativa y temperatura	<p>Las variaciones de humedad y temperatura son responsables de la mayoría de los fenómenos de degradación que al día de hoy podemos apreciar sobre las obras. Un estricto control de estos factores mejora de manera notable las condiciones de estabilidad de las obras favoreciendo su conservación. Se aconseja un control constante de la HR y T ya que el soporte de las esculturas pueden sufrir cambio de dimensiones mediante dilatación y contracción ocasionando daños en la preparación y capa pictórica dando lugar a craquelados y desprendimientos. Para materiales orgánicos el rango óptimo de es de 55 +/- HR, a T 18º +/- 2ºC y oscilaciones diarias +/- 3% tanto en exhibición o durante su almacenamiento.</p>
Iluminación	<p>Puede provocar amarilleamiento de los aceites, degradación de la celulosa y decoloración de los pigmentos.</p> <p>Entre las causas de tipo físico, se aconseja evitar la exposición directa a fuentes de iluminación (sean éstas de tipo natural o artificial) que pueden comportar degradación de tipo fotoquímico de los componentes originales o aplicados en el curso de la restauración.</p> <p>Se le considera un objeto de sensibilidad media y por ello debe estar a 150-200 lux. Por ello, y en caso de recibir luz natural, solar, nunca deberá incidir directamente sobre los objetos. Los vidrios de las ventanas deberán estar dotados de filtros que absorban prácticamente todas las radiaciones ultravioletas. Por otra parte, si la iluminación es artificial, se deberán utilizar lámparas incandescentes cuyo efecto térmico sea mínimo, pero que emitan menos del 1% de radicaciónes UV, o a partir de lámparas fluorescentes con un efecto térmico mucho menor. La fibra óptica está mostrando excelentes resultados.</p>
Ventilación	<p>Para evitar la proliferación de microorganismos y fenómenos de condensación se recomienda una ventilación artificial por medio de un filtro que contenga los contaminantes del aire conectado a un sistema de aire acondicionado para mantener HR y T estables.</p> <p>La velocidad del aire no debe sobrepasar los 0.3m/seg. Por encima de este valor se podrían producir depósitos de suciedad y riesgos de corrosión o acción mecánica sobre los objetos.</p>
Mantenimiento	<p>Se recomienda una limpieza periódica con bayetas sin humedad.</p>

13. PARTE PRÁCTICA. REALIZACIÓN DE UNA ESCULTURA EN PAPELÓN

13.1. Materiales y procedimientos utilizados

Para poder desarrollar en profundidad este punto, no hay mejor manera que aplicar los conocimientos adquiridos a la práctica. Es por ello, que como complemento al estudio bibliográfico de las fuentes escritas, se ha realizado una escultura de papelón siguiendo los pasos marcados por las mismas, obteniendo resultados muy satisfactorios que ayudan a comprender la técnica de realización, los posibles inconvenientes y el costoso trabajo que implica.

Para la realización de nuestra escultura, se han llevado a cabo los pasos que se muestran a continuación:

En primer lugar se elaboró un original (fig.74-75), trabajado en escayola, y dando forma con la superposición de diferentes capas de material y repasando con escofinas y lijas. De esta manera se consiguió un positivo final con la sencillez en los diferentes trazos, que permitiera la reproducción lo más sencillamente posible con la posterior realización de un molde de dos piezas. Se le aplicó a la figura de escayola una impermeabilización con goma laca.



Fig. 74 Original realizado con escayola. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013.



Fig.75 Impermeabilización con goma laca. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013.

Habitualmente los moldes se realizan con el vaciado de una pieza modelada³⁸, estos moldes tendrán las piezas necesarias para que la forma del positivo se impresione perfectamente, realizando así el negativo. En este caso, se estableció que la mejor manera para que el molde captara toda la superficie, debía ser en dos partes, por un lado la parte delantera y por el otro la parte trasera.

³⁸ SIMÓN CORTES, José Manuel. *Caracterización físico-química de las alteraciones de los paneles devocionales y vía crucis del siglo XVIII en la comunidad valenciana*. Tesis Doctoral, UPV, Facultad de Bellas artes de San Carlos. Departamento de conservación y restauración de bienes culturales. Valencia. 2012. [Biblioteca Central. UPV] p. 116

Para llevar a cabo este proceso, la figura se dividió justamente por la mitad mediante tabiques de plastilina (fig.76), la que una vez sellada se vertió el yeso por colada (fig.77), determinado con un grosor más bien líquida, sobre la parte delantera. Antes de este proceso, se tuvo que aplicar el separador de moldes para evitar que el yeso vertido no se adhiriera a la escayola del molde, en este caso se utilizó desmoldeante natural a base de jabón.



Fig.76 Realización del tabique de separación con plastilina. Una vez sellada la plastilina se procedió a aplicar vaselina como separador entre el vertido que se le va a realizar y el original. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013..



Fig. 77 Vertido de la escayola. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013..

Mientras el yeso fragua se le va proporcionando con la espátula una superficie regular (fig.78). Una vez seco el yeso, se retira la plastilina y se procede a realizar la parte posterior, de igual modo, se le aplica el separador de moldes y mediante plastilina se realizan los tabiques alrededor de la figura. Este proceso es igual que para la parte delantera (fig.79-80).



Fig.78 Alisado de la escayola con espátula, en este estado la escayola es muy maleable. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013.



Fig.79 Parte posterior de la figura, se le ha realizado un tabique por el perímetro del molde ya fraguado de la parte delantera, una vez aplicada la vaselina como separador se procede al vertido de la escayola. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013.



Fig.80 Vertido de la escayola para completar el molde. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013.

Una vez la colada se encontraba seca completamente, se procedió a su apertura (fig.81), extrayendo la figura del Cristo, es en estos momentos cuando se hacen visibles los posibles fallos en la ejecución del molde ya que el positivo tiene que estar completamente impreso en el negativo. Una vez extraído el molde se deja secar al sol para que el yeso pierda toda la humedad.



Fig.81 Apertura del molde. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013.



Fig.82 Apertura del molde y extracción de la figura. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Enero. 2013.

Por otro lado. Se procede a la realización de la pasta de papel. Durante dos semanas, se prepara un macerado de papel usado cortado irregularmente a mano, en este caso cartón y papel blanco³⁹, en una solución de agua (fig.83). Cada cierto tiempo, entre dos y tres días se cambia el agua para eliminar el “apresto” del papel (fig.84). Una vez conseguida una pasta uniforme y sin grumos, se prensa la masa para eliminar el exceso de agua.



Fig.83 Macerado de papeles reciclados, uso de la batidora industrial para realizar una mezcla homogénea. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.



Fig.84 Se cambia el agua asiduamente para eliminar el “apresto”. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

Para la preparación de la cola de pasta o engrudo que según el maestro Cennino Cennini en el capítulo CV de su *Libro del arte* nos explica así:

Hay una que se hace con pasta cocida que es buena para papeleros y maestros encuadernadores... Esta cola se hace de la siguiente forma: coge un pucherito casi lleno de agua clara y caliéntalo bien. Cuando esté a punto de hervir, coge harina bien tamizada; échala poco a poco en el pucherito, removiendo constantemente con un palito o una cuchara. Deja que hierva y consigue que no quede demasiado espesa. Retírala del fuego y échala en

³⁹ Para la realización de cualquier obra de pasta de papel, se debe de utilizar papel reciclado, este tipo de papel mencionado en la realización de nuestro Cristo fue el que se encontraba en el taller.

una escudilla: si quieres evitar que huela mal, añade un poco de sal, y así la podrás usar cuando la necesites⁴⁰.

Consultando las fuentes escritas, se llevó a la práctica el siguiente proceso: para un litro de cola de harina se usaron 200g de harina disuelta en agua fría, y se pone a hervir un litro de agua, una vez que esta entra en ebullición se vierte la harina disuelta y se remueve hasta conseguir el espesor deseado. Una vez llevado a cabo este proceso se dejó enfriar, obteniendo así una mezcla homogénea parecida a una cola animal (fig.85-86).



Fig.85 En casa se prepara la harina disuelta en agua para verterla en agua hirviendo Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.



Fig.86 Proceso de realización de la cola de harina, se remueve hasta conseguir el espesor deseado. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

En un recipiente, se realizó la mezcla de la cola de harina con la pasta de papel triturada gracias a una batidora industrial y se le añadieron unas gotas de Fenol⁴¹ para evitar que se pudriera esta pasta orgánica (fig.87).

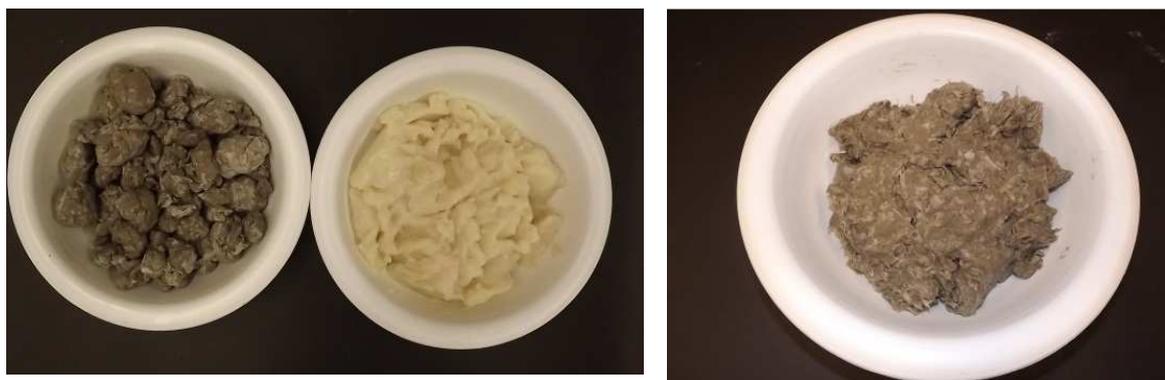


Fig.87 Muestra del estado de la pasta de papel y la cola de harina ya enfriada y la mezcla de ambos. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

Una vez preparada la mezcla se procedió a rellenar el molde mediante la técnica del apretón (fig.88), esta técnica consiste en ir cubriendo con la pasta obtenida, primero una parte

⁴⁰ CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Ediciones Akal. Torrejón de Ardoz. Madrid. 1988. p. 146-147

⁴¹ El fenol es muy utilizado en labores de restauración por su poder funguicida, bactericida. Es un sólido blanco incoloro. De olor alquitranado, puede causar envenenamiento, vómitos, decoloración de la piel e irritación respiratoria.

y después otra, sobre las paredes cóncavas del molde, ejerciendo presión para que la pasta se adapte a las formas del molde⁴². Antes de unir las dos partes se debió de realizar una estructura interna (fig.89) en brazos, piernas y torso, utilizando “madera de balsa” ya que su peso es muy ligero y da bastante consistencia para que no se deforme. Se unen las partes y se deja secar durante unos días.



Fig.88 Técnica del apretón sobre el molde Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.



Fig.89 Una vez rellenas las dos partes del molde con la pasta de papel se procedió a colocarle la estructura interna realizada con madera muy ligera. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Febrero. 2013.

Una vez seca la pasta de papel se extrajo el Cristo del molde. Del desmolde se obtiene una basta figura de pasta de papel (fig.90), con imperfecciones y rebabas que tuvieron que ser eliminadas mecánicamente con bisturí y lijas (fig.91). Las imperfecciones resultantes por no haber ejercido la suficiente presión de la pasta de papel sobre el molde, se solucionó, añadiendo más pasta de papel y dejándolo secar (fig.92). Por último se lijo, con lija de mínimo gramaje, toda la escultura para que quedase lo más uniforme posible (fig.93).

⁴² SIMÓN CORTES, José Manuel, *op. cit.*, Pág. 116



Fig.90 Figura de papel resultante del desmolde. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Marzo. 2013.



Fig.91 Eliminación de las rebabas con tijeras. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Marzo. 2013.



Fig.92 Se le añade mas pasta de papel en las uniones par que queden completamente juntas. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Marzo. 2013.



Fig.93 Lijado de la superficie para eliminar imperfecciones. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Marzo. 2013.

Una vez obtenida la escultura, se aplicaron dos capas de cola natural o coletta italiana, que consiste en diluir cola de conejo en agua para tapar los poros y poder imprimirlo (fig.94).



Fig.94 Aplicación de la cola natural de la escultura. Resultado final después de la impermeabilización. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Marzo. 2013.

La imprimación, según el maestro Cennino Cennini en su capítulo CXVII *de cómo se enyesa un retablo con yeso fino y de qué forma se temple*⁴³, se debe realizar como bien reza el capítulo mencionado, con yeso fino⁴⁴ añadiendo poco a poco cola realizada con recortes de pergamino de cabra o de cabritilla⁴⁵, esta se debe templar al baño María, nunca dejándolo hervir ya que perdería adherencia. Una vez caliente se extiende sobre la figura con un pincel plano y suave, dando uniformidad al conjunto, aplicándole así las manos necesarias, hasta conseguir el espesor deseado (fig.95-96).



Fig.95 Inicio de la imprimación Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Marzo. 2013.



Fig.96 Última mano de imprimación antes del lijado. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Marzo. 2013.

⁴³ Capítulo CXVII *De cómo se enyesa un retablo con yeso fino y de qué forma se temple*. Esta explicación puede ser aplicada a la imprimación de nuestro Cristo, sin embargo esta vez hemos utilizado cola animal y Carbonato Cálcico. CENNINI, Cennino, op. cit., p. 156

⁴⁴ Yeso fino: yeso apagado en agua. ibidem p. 155

⁴⁵ Según Cennino Cennini, cola hecha con recortes de pergamino de cabra o de cabritilla, podemos destacar que esta cola tiene menos impurezas que la realizada con cola de piel. La utilización de esta cola deriva de los recortes que sobran de la confección en pergamino de misales y encuadernaciones de libros, tan típico en la época del maestro. ibidem. p. 150

El siguiente paso que se siguió después de la imprimación, fue un lijado completo de la figura, desbastando en primer lugar, con lija de mayor granulometría y conforme iba adquiriendo el aspecto deseado se repasó con lijas de menor rugosidad (fig.97), antes de aplicarle la policromía, se aplicó una mano de goma laca descerada para su impermeabilización (fig.98).



Fig.97 Lijado de la superficie. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Abril. 2013.



Fig.98 Impermeabilización con goma laca descerada. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Abril. 2013.

La última fase del proceso de realización consistió en la policromía, esta, fue realizada al óleo. La elección de esta técnica deriva en la capacidad de realizar distintos acabados sobre la superficie, y por supuesto mostrar más realismo en su ejecución, dando diferentes capas por medio de veladuras (fig.99-100).



Fig.99 Capas iniciales de policromía. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Mayo. 2013.



Fig. 100 Resultado final del Cristo⁴⁶. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2013.

⁴⁶ Realizado en los talleres de Escultura Policroma de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Parte práctica del Trabajo Final de Master de la alumna Lourdes Cañizares Flores. Curso 2012-2013

Además de la figura principal, se han añadido objetos adyacentes pertenecientes a la Pasión de Jesucristo, como son el nimbo realizada en madera de balsa dorada al mixtión y decorada en su perímetro con punzones, una placa llamada "Titulo" con las letras INRI⁴⁷, y la Cruz, ejecutada en madera de pino y policromada con tintes para madera y ceras con color (fig. 101, 102, 103).



Fig.101 Nimbo dorado al mixtión, añadiéndole la decoración con un punzón de punta redonda. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2013.



Fi.102 "Titulo" de decoración con la palabra INRI. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2013.



Fig.103 Cruz de Madera decorada con ceras especiales para dar color a la madera. Imagen. Lourdes Cañizares Flores. Junio. 2013.

⁴⁷ INRI "Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos"

14. CONCLUSIONES

Una vez realizados los correspondientes estudios bibliográficos sobre la ejecución de las obras realizadas con cartapesta o papelón, así como el estudio de los materiales que las componen, aclarados los conceptos técnicos y desarrollada una réplica escultórica, se han extraído las siguientes conclusiones finales:

La recogida de información sobre los distintos tipos de esculturas ligeras, nos ha facilitado una gran cantidad de datos que nos hacen ubicar el Cristo Crucificado de la Ermita de Santa Ana entre los siglos XVI y XVIII. Posiblemente realizado en Italia o en la zona centro-norte de España, probablemente en Castilla y León. Su ubicación actual puede deberse a la importación de este tipo de esculturas para abastecer los templos locales con posterioridad a la Guerra Civil española.

Gracias al conocimiento de las técnicas empleadas a través de la realización de una copia escultórica con los materiales y procedimientos usados en la época del estudio, se ha podido establecer un método de conservación preventiva para una adecuada preservación de cara al futuro. Fomentar el interés hacia la escultura ligera y concienciar a la ciudadanía, de la importancia de conservar este tipo de patrimonio.

Con este estudio se pretende difundir y conocer, otros tipos de materiales destacados en la realización de la escultura tradicional, por ello se ha llevado a cabo una identificación de componentes del Cristo Crucificado de la Ermita de Caudete y el de la Iglesia Parroquial de San Pedro, Peracense. Llegando a la conclusión que los dos fueron realizados con técnicas artísticas y en periodos de tiempo similares.

Se pretende, conservar y valorizar el patrimonio histórico artístico-cultural español, así como divulgar el patrimonio desconocido de la Ciudad de Caudete. Difundiendo la pequeña Ermita del municipio, para que este tipo de templos religiosos no caigan en el olvido y no se estropeen con el paso del tiempo.

Por último, una de las empresas más importantes para la realización de este estudio, además de incluir las fuentes conocidas, es la ampliación de la documentación fotográfica, bibliográfica, y obras.

15. BIBLIOGRAFÍA

- AVILA FIGUEROA, Elizabeth de. *Técnicas y materiales de la escultura ligera novohispana con caña de maíz: una aproximación historiográfica*. Dirigida por Dra. Irma Patricia Díaz Cayeros. Tesis doctoral. México, ciudad universitaria, Facultad de Filosofía y letras, Febrero 2011.
- BITOSSI, Belinda. *Restauri nella Pieve di Marti. Il Crocifisso di Ferdinando Tacca e tre ovali dipinti del seicento fiorentino*. Edizioni Firenze, Firenze 2003. ISBN 88-7970-179-7
- CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Ediciones Akal. Torrejón de Ardoz. Madrid. 1988. ISBN: 84-7.600-284-X
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. El ingenioso hidalgo. Don Quijote de la Mancha. Colección Austral Nº150. Edita Espasa-Calpe, S.A. Madrid. 1979. ISBN 84-239-0150-5
- CABRERIZO Y BASCUAS, Mariano. *Atlas del itinerario descriptivo de España*. Edita Imprenta de José Ferrer de Orga, segunda edición, corregida y aumentada. Valencia. 1826.
- COCCAPANI, Sigismondo, ROSSELLI, Matteo, BALDINI, Taddeo. *Restauri nella Pieve di Marti: il crocifisso in cartapesta policroma di Ferdinando Tacca*. Firenze 2003. ISBN 8879701797
- COLOMINA SUBIELA, Antoni. *La conservació del ninot indultat*. CEIC Alfons el vell. Gandia. 2006. ISBN: 84-86927-91-9
- CREMONESI, Paolo. *L'uso dei solventi organici per la pulitura di opere policrome*. Il prato. Padova. 2004 ISBN 8887243859
- CREMONESI, Paolo. *Metodi acquosi, tensioattivi, rsin soaps edvenzimi nella pulitura di opere policrome*. Brescia, 1996. ISBN 8887243379
- DI NATALE, María Concetta. *Il restauro del Ciquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*. Congregazione Sant'Eligio. Palermo 2010. ISBN 889042382X
- GARCÍA-SAUICO BELÉNDEZ, Luis Guillermo. *Heráldica municipal de la provincia de Albacete con un estudio previo de las Armas Españolas y de Castilla-La Mancha*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete. 1991. ISBN 84-87136-24-9.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Juan José. *Escultura barroca en España. 1600-1700*. Ediciones Cátedra. Navalcarnero. Madrid 1998. ISBN 8437603927
- MANDRAMONY y CALATAYUD, Mariano. *Tratado de la Nobleza de la Corona de Aragón*. Capitulo XXV. Valencia. 1788
- MARTÍ DE VICIANA, Rafael. *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. Colección Fonts Històriques Valencianes. Edita Universidad de Valencia. Valencia 2002. ISBN: 978-84-370-5447-6.
- MÁS I BARBERÁ, Xavier. Métodos de sustitución. "La réplica escultórica" Procedimientos de sustitución como intervención de conservación preventiva. Master oficial en conservación y restauración de bienes culturales. Programa oficial de posgrado: ciencia y restauración del

patrimonio histórico-artístico especialidad en conservación y restauración de escultura y materiales arqueológicos. Universidad Politécnica de Valencia. 2012.

NAVARRO LIZANDRA, José Luis. *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Colección treballs d'informàtica i tecnologia N°4. Publicacions de la Universitat Jaume I. Castelló de la Plana. 2005. ISBN: 84-8021-543-7

PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastos geniales*. Museo Británico. Londres. 1605 ISBN 8450058171

SIMÓN CORTES, José Manuel. Caracterización físico-química de las alteraciones de los paneles devocionales y vía crucis del siglo XVIII en la comunidad valenciana. Editorial Universitat Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas artes de San Carlos. Departamento de conservación y restauración de bienes culturales. Valencia. 2012

SOLÁ, Miguel. *Historia del arte hispano-americano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América Española durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Editorial Labor S.A. Barcelona 1935.

VALLIANT, M. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Ed. UPV, Valencia 2003.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Traducción de Aldo Rossi, Luciano Bellosi. Cátedra. Madrid 2010. ISBN 8430941185

VILLAR GARRIDO, Jesús. VILLAR GARRIDO, Ángel. *Viajeros por la historia: extranjeros en Castilla-La Mancha*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo. 2006 ISBN: 84-7788-373-4

VV.AA. *La calzada romana de Carthago- Nova a Complutum: síntesis de su recorrido*. En: EL NUEVO MILIARIO: Boletín sobre vías romanas, historias de los caminos y otros temas de geografía histórica. Diciembre de 2011, Numero 13.

VV.AA *Pasos restaurados. Museo Nacional de escultura*. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Valladolid. 2000

VV. AA., *Manual básico de Conservación Preventiva*. Museo Nacional de Colombia, Conservación de colecciones de Arte e Historia y Arqueología, Bogotá 2002.

VV.AA *Manual de técnicas artísticas*. Historia 16. Madrid, 1997

RECURSOS EN RED

Ayuntamiento de Caudete. [en línea]. Disponible en red < <http://www.caudete.es/> > [consulta: 16 abril 2013]

ARQUILLO TORRES, Joaquín. MORALES MÉNDEZ, Enrique. La industrialización de las esculturas religiosas en la nueva España: cristos de caña de maíz. [en línea]. Disponible en red <http://www.todopatrimonio.com/pdf/cicop2010/96_Actas_Cicop2010.pdf> [consulta: 20 abril 2013]

GÓMEZ GONZÁLEZ, Marisa, GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. [en línea]. Disponible en red <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/903/910>. > [consulta: 10 mayo 2013]

LÓPEZ CONDE, Rubén. A propósito del crucificado de Bernini en el Escorial: el crucifijo de cartapesta del Cardenal Sforza Pallavicino. [en línea]. Disponible en red <<http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/472/469>> [consulta: 16 abril 2013]

TRAVIESO ALONSO, José Manuel. Escultura de papelón, un recurso para el simulacro. [en línea]. Disponible en red <<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2011/03/historias-de-valladolid-escultura-de.html>> [consulta: 20 abril 2013]

Historias de Valladolid: escultura de papelón, un recurso para el simulacro. [en línea]. Disponible en red <http://revistaatticus.es/old/Revistas/Revista_Atticus_14.pdf> [consulta: 10 mayo 2013]

PAGINAS WEB DE MUSEOS CONSULTADOS:

Museo Diocesano di Palermo. [en línea]. Disponible en red <<http://www.museodiocesanopa.it/>> [consulta: 16 abril 2013]

Museum of Fine Arts Budapest. [en línea]. Disponible en red <<http://www.szepmuveszeti.hu/main>> [consulta: 16 abril 2013]

National Gallery of Art. Washington. [en línea]. Disponible en red <<http://www.nga.gov/content/ngaweb.html>> [consulta: 16 abril 2013]

16. AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a mis directores M^ª Antonia Zalbidea Muñoz y José Manuel Simón Cortes, que sin su ayuda, sus conocimientos y su apoyo en todo momento no hubiese podido realizar este trabajo.

A la Asociación Pro-Restauración Ermita de Santa Ana. Gracias por dejarme participar en la Asociación, ofreciéndome vuestro apoyo y el proyecto de Restauración para conservar el patrimonio artístico Caudetano.

A mis padres José Luis y Lourdes porque gracias a su cariño y su apoyo incondicional he podido salir adelante superando los malos momentos tanto a nivel de estudios como a nivel personal, ayudándome a ser constante y enseñándome a superarme día a día.

A Adrián por toda su ayuda sin pedir nada a cambio.

A mis hermanas Reyes Cañizares, Marta Cañizares.

Y a todas aquellas personas que han estado presentes en este último periodo de mis estudios.