

TFG

**EL ALTAR PORTÁTIL DE LA VIRGEN DEL
PILAR. ESTUDIO TÉCNICO Y ESTADO DE
CONSERVACIÓN**

Presentado por Elisa Martínez Zerón

Tutor: Eva Pérez Marín

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2015 - 2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El *Altar Portátil de la Virgen del Pilar* es un mueble litúrgico barroco, procedente de una posible donación anónima a la Iglesia Parroquial de San Bernardo Abad, en la villa turolense de Gea de Albarracín.

Sus características lo conforman como una obra peculiar en cuanto a su forma aparente de arca encorada, que se transforma en altar, y su doble función: litúrgica, como mobiliario para guardar los enseres y celebrar el sacramento de la eucaristía; y devocional, ya que alberga dos paneles con la representación pictórica de seis santos populares, que encuentran sus referentes en modelos iconográficos de los siglos XVII y XVIII.

El estudio y la metodología de actuación, han sido planteados con el fin de obtener una perspectiva lo más completa posible sobre la tipología de la obra, sus materiales y sistema constructivo, así como para determinar su actual estado de conservación.

PALABRAS CLAVE

Mobiliario litúrgico, altar portátil, Gea de Albarracín, madera policromada, arca encorada, Virgen del Pilar.

ABSTRACT

The Portable Altar of the Virgin of the Pilar is a liturgical baroque piece of furniture, from a possible anonymous donation to the Church of San Bernardo Abad, in the Teruel's village of Gea de Albarracín.

Its characteristics make it as a peculiar work in their apparent form of upholstered leather ark, which is transformed into an altar, and its double function: liturgical, as furniture to store religious stuff and celebrate the eucharist sacrament; and devotional as it hosts two panels with the pictorial representation of six popular saints, who find their referents in iconographic models of the seventeenth and eighteenth centuries.

The study and the methodology of action, have been raised in order to obtain as complete view as possible about the type of this piece, their materials and construction system, and finally to determine its conservation status.

KEY WORDS

Liturgical furniture, portable altar, Gea de Albarracín, polychromed wood, leather ark, Virgen del Pilar.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mi tutora Eva Pérez, por haberme dado la oportunidad de estudiar una pieza tan interesante, por su ayuda y por acompañarme en el proceso de aprendizaje y estudio en todo momento; y sobre todo por enseñarme a ser una profesional comprometida y amante del patrimonio.

A los profesores: Vicente Guerola, por su ayuda en el conocimiento de las fuentes gráficas y sobre todo por hacer que siga ilusionándome cada vez más con esta profesión, y José Madrid, por su aportación en el examen con rayos X. También a la Asociación para el Estudio del Mueble de Valencia, por su consejo.

A mi familia y amigos y a Javier Sánchez, por confiar siempre en mi valía, a pesar de que eligiese un camino diferente y más largo que el del resto, porque sin ellos no tendría la fuerza suficiente para mejorar cada día como profesional y como persona.

Y por último, me gustaría dedicarle este trabajo a mi abuelo, Pepe Zerón, que aunque ya no esté, siempre me apoyó en mi sueño por el amor al arte, cuando muchos no creían en mí.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
3. METODOLOGÍA	7
4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO	8
4.1 IDENTIFICACIÓN TIPOLOGICA Y CRONOLÓGICA	8
4.2 FUNCIÓN LITÚRGICA E ICONOGRAFÍA	13
5. ESTUDIO TÉCNICO	18
5.1 SISTEMA CONSTRUCTIVO Y SOPORTE	18
5.2 ELEMENTOS ORNAMENTALES EXTERNOS	22
5.3 ESPACIO DE ALMACENAJE LITÚRGICO.....	23
5.4 ESTRATOS PICTÓRICOS	24
6. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN	25
6.1 DETERIORO NATURAL DE MATERIALES	25
6.2 DETERIORO POR USO DEVOCIONAL.....	31
6.3 INTERVENCIONES POSTERIORES	33
7. CONCLUSIONES	35
8. BIBLIOGRAFÍA	36
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	40
10. ANEXO	44
ANEXO I: REFERENTES ICONOGRÁFICOS	44
ANEXO II: FICHAS DEL INVENTARIO DE BIENES PATRIMONIALES DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. IGLESIA DEL PILAR, VALENCIA	46
ANEXO III: FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA	50
ANEXO IV: FICHA TÉCNICA	51

1. INTRODUCCIÓN

Existe una gran parte de objetos patrimoniales, que no están englobados en ninguna de las consideradas tradicionalmente como categorías artísticas, pero que albergan un gran interés a nivel histórico y artístico. Éste es el caso de piezas como el *Altar Portátil de la Virgen del Pilar*, un particular mueble litúrgico, que bajo su apariencia de mobiliario de guardar, esconde una compleja estructura móvil, para celebrar la eucaristía en lugares no consagrados.

Procedente de una donación de algún personaje noble, de la villa aragonesa de Gea de Albarracín, a la iglesia parroquial dedicada a San Bernardo Abad. Puede datarse a finales del s. XVII y principios del s. XVIII, en base a su tipología de arca, y los referentes iconográficos de los que beben las seis advocaciones populares que figuran representadas en los paneles principales.

Estos estudios han sido motivados por el afán de contextualizar, clasificar y analizar en profundidad, esta inusual pieza, como una aportación inicial a este inexplorado campo en la historia del mobiliario español.

Se ha pretendido identificar con la mayor precisión posible: los materiales que componen la obra, su sistema de ensamblaje y despliegue de piezas. Determinar con exactitud qué deterioros presenta, sus causas principales, y los niveles de alteración que han alcanzado; pudiendo así proporcionar un diagnóstico, que permita la puesta en valor de este bien patrimonial y fomente su conservación, como símbolo de estas costumbres religiosas populares en la historia.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo académico es la realización de los estudios histórico-artístico, iconográfico y técnico, así como el diagnóstico del estado de conservación de este mueble litúrgico, con el fin de aportar nuevos datos sobre esta tipología de mobiliario prácticamente carente de análisis.

Como objetivos específicos se plantean:

- Realizar una aproximación hipotética, basada en fuentes documentales y gráficas, del origen, evolución histórica y usos de esta tipología específica de mobiliario.
- Elaborar una documentación fotográfica, iconográfica y bibliográfica exhaustivas de la pieza a nivel técnico.
- Determinar el sistema constructivo, caracterizar los materiales e identificar la iconografía que alberga el significado concreto, relacionado con el fin litúrgico del mueble y su procedencia.
- Diagnosticar el estado de conservación general de la obra, así como determinar el nivel y tipo de alteración de los distintos elementos y materiales específicos que la componen.

3. METODOLOGÍA

Con el fin de alcanzar los objetivos pautados inicialmente, se ha recurrido a distintos procesos:

- Documentación fotográfica y toma de medidas exhaustivas de todos los elementos que componen la pieza. Así como el análisis de rayos X, para averiguar con precisión el sistema constructivo, y la identificación del tipo de madera, mediante examen de lámina delgada al microscopio.
- Análisis de la tipología y patologías localizadas mediante la elaboración de infografías 2D del sistema constructivo y las alteraciones que presenta el mueble litúrgico.
- Creación de una ficha técnica precisa, que albergue todos los elementos, materiales y variables diversos que componen la obra, siendo específica para este tipo de mobiliario.
- Consulta, valoración, interpretación y clasificación de información extraída de fuentes primarias como: monografías, revistas científicas y trabajos de investigación, así como de fuentes gráficas, en concreto xilografías.
- Búsqueda y asociación de similitudes con otros referentes tipológicos de mobiliario en el área de influencia hispana, similares en cronología, aspectos constructivos, ornamentales y pictóricos.

4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO

4.1 IDENTIFICACIÓN TIPOLOGICA Y CRONOLÓGICA

El altar portátil objeto de este trabajo (Fig. 1), denominado en adelante como *Altar del Pilar*, por su advocación central, procede de la sacristía¹ de la iglesia de San Bernardo Abad, en el pueblo turolense de Gea de Albarracín. Esta villa está situada en la Sierra de Albarracín, junto al río Guadalaviar y consta de una población aproximada de 400 habitantes.



2. Vista exterior de la Iglesia parroquial de San Bernardo Abad, ampliada en el siglo XVII, Gea de Albarracín.



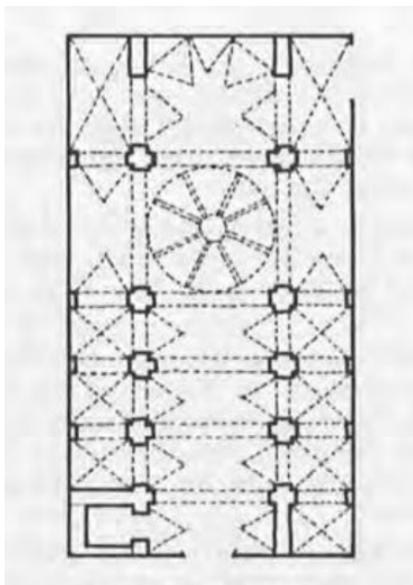
1. Altar portátil, Gea de Albarracín, siglo XVII - s.XVIII.

Históricamente Gea de Albarracín estaba habitada en su mayoría por moriscos, hasta que en 1610 por orden de Felipe III éstos fueron expulsados², quedando únicamente la población cristiana, por ello se explica que la construcción de las ermitas de San Roque y San Antonio Abad, y la ampliación de la iglesia parroquial (Fig. 2), ordenada por el Conde de Fuentes, Juan Jorge Fernández de Heredia y Gadea, no tuviesen lugar hasta el siglo XVII, cuando comienza la época dorada del arte cristiano en la población aragonesa.

En 1673 se inicia la construcción del Convento de los Carmelitas Descalzos, financiado en su mayor parte por Fray Raimundo Lumbier, que concluiría a

1 Como aparece referenciado en el inventario de la parroquia realizado en 1990 por Don Antonio Audis Gracia, capellán del convento de las capuchinas de Gea de Albarracín: "48. nº inventario 45. 1 Mesa - altar, en forma de arcón, que está en la sacristía", calificada por este mismo sacerdote con un estado de conservación bueno.

2 ALAMAN, T. Gea en el tiempo: II Parte Hasta la Guerra de la Independencia.



3. Planta del Convento de los Carmelitas Descalzos, siglo XVII, Gea de Albarracín.



4. Espacio tallado en la tapa interna, que albergaría el ara de piedra, desaparecida actualmente.



5. Enganches metálicos unidos a la base, que caracterizan la pieza como móvil.

comienzos del siglo XVIII. Está formado por una iglesia³ de tres naves con bóveda de cañón, y las laterales con bóvedas de arista (Fig. 3), crucero con cúpula y linterna, así como por un claustro que presenta un alero de madera decorado con cabezas antropomorfas y zoomorfas, declarado como bien cultural. Todos los retablos que alberga son de la segunda mitad del siglo XVII, excepto los ubicados en las capillas del transepto, que son del siglo XVIII.

Durante la desamortización de Mendizábal en 1835, los religiosos del Convento de los Carmelitas Descalzos son expulsados, la iglesia continuó perteneciendo al obispado, pero los inmuebles adyacentes fueron cedidos al ayuntamiento en 1850⁴ para utilizarse como hospital, entre otros usos. Por este motivo se fueron trasladando tanto algunos retablos de las capillas laterales, como el retablo mayor a la iglesia parroquial dedicada a San Bernardo. No sería de extrañar que, en su origen, el altar portátil, también formase parte de los enseres del convento, pese a su ubicación actual.

Por otro lado, ya que se trata de una pieza de uso devocional y móvil, existe la posibilidad de que proceda de otra localidad cercana, como Albarracín. Debido a que el programa iconográfico que alberga, entre otras, la figura de San Vicente Ferrer, predicador dominico y la Virgen del Pilar, ambos vinculados a las comunidades de religiosos dominicos que se asientan⁵ allí, en torno a la misma época en que se constituye la orden de los Carmelitas Descalzos en Gea de Albarracín.

La pieza sometida a estudio se clasifica como un tipo específico de altar portátil, denominado así por dos características definitorias: alberga en su interior el espacio para el *ara* de piedra⁶, desaparecida (Fig. 4), que sacraliza la superficie convirtiéndola en portadora del sentido eucarístico; así como en su base unos enganches (Fig. 5) para poderla unir a una pieza auxiliar y transportarla allá donde se requiera.

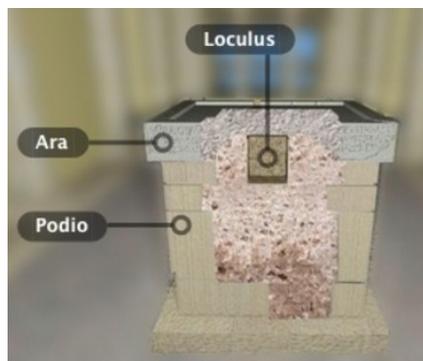
Este tipo de mobiliario no ha sido analizado de manera exhaustiva hasta la fecha, careciendo de fuentes documentales directas a las que recurrir, por lo que la investigación de su tipología, se ha fundamentado en el planteamiento de un origen y evolución de la pieza en base a otros referentes que han llegado hasta nuestros días, y las influencias que se han encontrado respecto

3 SEBASTIÁN, S. *et. al. Inventario Artístico de Teruel y su provincia*, p. 15 - 16.

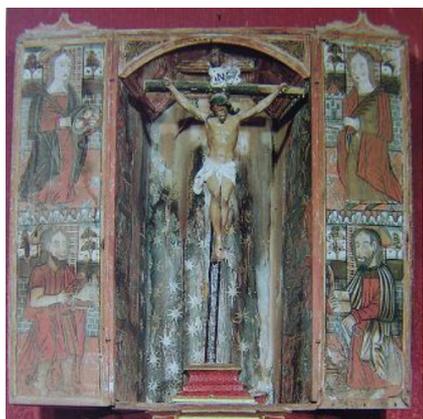
4 GOBIERNO DE ARAGÓN. Patrimonio cultural de Aragón Disponible en: < <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/claustro-aleros-ex-convento-virgen-del-carmen-gea-de-albarracin>>

5 CASTÁN, J.L. *La diócesis de Albarracín. Aspectos de la religiosidad en la Comunidad de Albarracín en los siglos XVII Y XVIII*, p. 181-182.

6 HERNÁNDEZ, L. Pequeños altares en el área de la meseta septentrional. Disponible en: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1203078.pdf>>



6. Reconstrucción virtual del altar de piedra con podio de Sta. María del Naranco, siglo IX.



7. Altar portátil s. XVI, La Acebeda, Madrid.



8. Altar portátil con parte de sus secciones abiertas, Gea de Albarracín.

a muebles similares en la historia del mueble español. Estas piezas eran de uso práctico devocional, por lo tanto hasta que no se introdujo la categoría de bien cultural⁷ en el imaginario colectivo, no fueron valoradas como un objeto patrimonial; de manera que actualmente se conservan muy pocos ejemplos.

Existen noticias de altares móviles de madera desde el siglo IV, en un comienzo solían ser mesas de madera recubiertas de metales repujados con inscripciones⁸, hasta que se prohibieron en el canon 26 del Concilio de Epaón en el 517⁹, sustituyéndose por bloques de piedra fijos al suelo. Ya en el siglo XI, se encuentran datos de un “altar plegable”¹⁰ en el catálogo del ajuar litúrgico que el abad Richaro regaló a su iglesia de Vannes; sin embargo, en España, un concilio obligaba a construirlos de piedra, con un espacio para albergar las reliquias, *loculus* (Fig. 6), o si fuesen móviles, que tuvieran un *ara portátil*¹¹ consagrada, que solía ser de pórfido, ónix, cristal de roca o pizarra.

Los primeros altares portátiles de madera en España datan del periodo gótico y renacentista (Fig. 7), presentan un formato de caja central con hornacina¹², que albergaba esculturas o pinturas de la crucifixión de Cristo, símbolo del sacrificio que se representa en la liturgia eucarística, a modo de trípticos. Esta tipología de altar móvil, se sigue construyendo hasta el rococó. Sin embargo la obra sometida a estudio, combina el aspecto externo de un arca encorada¹³, de tradición española o novohispana del siglo XVII, con el complejo sistema desplegable interno, que se abre en distintas secciones, conformando una mesa de altar (Fig. 8), presidida por dos paneles pictóricos con un programa iconográfico y ocultando en el vaso¹⁴ del arca, un espacio interno de almacenaje para los elementos que componen el ajuar litúrgico.

Este tipo de muebles probablemente se comenzasen a realizar para dar respuesta a las exigencias prácticas que planteaba la vida evangelizadora en

7 MUÑOZ, S. *Teoría contemporánea de la Restauración*, p. 31-35.

8 Como: *la placa de madera encontrada en el sepulcro de San Guthbert [...], hoy en el tesoro de la Catedral de Durham (Irlanda): una pequeña tabla grabada en una de sus caras, con una cruz y una inscripción dedicatoria [...] en el curso del siglo VIII fue revestida de plata y adornada con una cruz más decorativa que la simple incisa de madera.* Extraído de: IÑÍGUEZ, J.A. *El altar cristiano. De Carlomagno al siglo XIII*, p. 192-193.

9 AROCENA, F.M. *El altar cristiano*, p. 28-30.

10 Era una mesa con tapa abatible, que a su vez tenía cuatro patas talladas a modo de Tetramorfos de los Evangelistas, unidas todas las piezas mediante bisagras a la mesa central, conformando así el primer referente de esta tipología tan concreta de altar portátil. Extraído de: IÑÍGUEZ, J.A. *El altar cristiano. De los orígenes a Carlomagno (s. II - año 800)*, p. 212.

11 PLAZAOLA, J. Altar. Liturgia. En: *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Editorial Rialp, 1991. Disponible en: < http://www.mercaba.org/Rialp/A/altar_liturgia.htm >

12 Sucesor del modelo de arqueta con tapa, recubierta de lámina metálica repujada y piedras preciosas.

13 Arca o cofre de ámbito privado y tradición flamenco-hispana cubierto de cuero, con refuerzos, guarniciones decorativas y cerraduras de hierro, destinadas al almacenaje y transporte de enseres personales.

14 Parte inferior de un arca o cofre, con forma de caja rectangular.



9. Altar portátil de San Francisco, siglo XVII, Cajamarca (Perú).



10. Vista externa de altar de campaña, siglo XVII, Museo Histórico Nacional de Chile.



11. Vista interna de altar de campaña, siglo XVII, Museo Histórico Nacional de Chile.

las misiones, ya que se requería de cierto espacio consagrado para poder celebrar la liturgia eucarística. Dado que en estas regiones coloniales se carecía de iglesias, los misioneros pudieron idear esta solución de altar móvil, que transportaban consigo.

Los referentes más similares en ámbito de influencia geográfica, forma, materiales, función y época datan del siglo XVII, encontrándose en el Museo de San Francisco, en Cajamarca (Perú) y en la colección de mobiliario del Museo Histórico Nacional de Chile. El primero, es un arca de madera en blanco¹⁵ tintada, con escenas pintadas y elementos arquitectónicos ornamentales dorados (Fig. 9), en el reverso de la tapa principal; también posee una segunda tapa que cubre un espacio de almacenaje de enseres eucarísticos, y que actúa como mesa de altar, con el espacio vaciado para ubicar el ara de piedra, como sucede con el altar de Gea de Albarracín.

El segundo, está catalogado como “altar de campaña”, usado por el ejército chileno en las campañas de la Independencia, entre 1817 y 1818, pese a que su manufactura podría ser anterior, en torno a principios del siglo XVIII a juzgar por sus materiales (cuero y tachuelas), y sistema constructivo. Su apariencia externa se corresponde con la de arca encorada con fajas de tachuelado y cerradura de escudo oval (Fig. 10), y está subida a dos patas a modo de mesa para que quedase a la altura del oficiante; se abre en dos secciones frontales y dos laterales (Fig. 11), presentando un despiece similar al del altar turolense, y con el ara consagrada en la mesa, de dimensiones similares al resto de piedras en altares móviles.

Los altares portátiles han evolucionado poco desde su origen. Siguen siendo parecidos en su tipología desplegable en secciones con ara sagrada, pero realizados con materiales mucho más nobles y costosos, así como decoraciones más elaboradas o forrados con telas y dorados, ya que pertenecían a reyes y altos gobernantes, hasta llegar al estilo abigarrado del



12. Altares de campaña de la monarquía española, siglo XVII, Oratorio del Palacio de la Magdalena (Santander).

15 Se denomina “en blanco” a la madera no tratada con ningún tipo de tinte o barniz.



13. Altar de campaña de los Médici, 1700 - 1710, Palazzo Pitti (Florencia).



14. Altar portátil rococó, Palacio del Inquisidor en Vittoriosa (Malta).

rococó. Es el caso de los altares de campaña ubicados en el Palacio de la Magdalena de Santander (Fig. 12) y el de la Galleria Palatina del Palazzo Pitti (Fig. 13), en Florencia.

Durante el Rococó, en correspondencia con el enriquecimiento del estilo, varió la estructura, asemejándose más a un mueble de guardar, como un tipo de armario con puertas y tapa abatibles, que incluía ya un receptáculo para la reserva eucarística con un pequeño sagrario, y en la superficie que actuaba como mesa, el ara de piedra. Concebido como un tipo de pieza extravagante, guarnecido con una profusa decoración, era símbolo del poder económico de quien lo poseyera. Un ejemplo de este tipo de altar es el que se ubica en el Palacio del Inquisidor en Vittoriosa (Fig. 14), Malta. Incluso hoy en día, siguen fabricándose altares de carácter portátil, como los de procedencia americana.

Ante la falta de fuentes¹⁶ directas sobre este tipo de pieza, con ayuda de la información reunida sobre distintos temas relacionados, podría aventurarse la hipótesis de su origen, en una combinación de diferentes influencias¹⁷: **arquetas eucarísticas** de madera policromada y dorada (Fig. 15), que se ubicaban en capillas locales a principios del siglo XVII, **arcas de guardar** de uso doméstico de madera encorada (Fig. 16) y "**cofanetti nuziali**" o arcas de novia (Fig.17), realizadas en madera policromada y con una serie de espacios de almacenaje, que recuerdan al *Altar del Pilar*. Pese a que la función y el sentido de estas piezas es totalmente diferente al de un altar, calificados como muebles de guardar y perteneciendo a un ámbito de enseres privados, en cuanto a su estructura como mueble, bebe de todas ellas, para conformar esta pieza excepcional, ya que muy pocas han llegado a la actualidad en un estado de conservación aceptable.

La cronología podría fijarse en torno a finales del siglo XVII - principios del siglo XVIII, por corresponderse en materiales y forma con las arcas encoradas



15. Arqueta eucarística valenciana, 1376 - 1400, Museo Nacional de Artes Decorativas.



16. Arca encorada, 1700 - 1899, Museo Nacional de Artes Decorativas.



17. Arca de novia, hacia 1530, Museo de Artes Decorativas de Barcelona.

¹⁶ El único dato encontrado sobre el estudio de mobiliario similar, es la clasificación de arquetas medievales y renacentistas que realizó en 1897 Miquel y Badía.

¹⁷ *Íbid.* p. 81-95.

que se realizaban en España en la misma época. También por encontrarse los modelos y referentes iconográficos de los personajes, sobre todo en xilografías valencianas¹⁸ y obras italianas de esta misma época, como se analizará más adelante.

4.2 FUNCIÓN LITÚRGICA E ICONOGRÁFICA

Este tipo de mobiliario está ligado indiscutiblemente a una función litúrgica, como elemento base¹⁹ para la celebración de la eucaristía, el sacramento que para los cristianos simboliza el sacrificio de Cristo para la salvación de los hombres. Dentro de la función práctica y simbólica que posee, se podría establecer una clasificación de acuerdo a los distintos fines para los que fue construido.

En primer lugar surgieron los altares destinados a la **evangelización** en territorios remotos de las colonias españolas e inglesas. Más tarde los altares de **campaña**, utilizados para celebrar la eucaristía en territorio de guerra para los soldados y en largos viajes de negocios o políticos, comenzaron a utilizarse sobre todo en el siglo XVI, con las denominadas *guerras de religiones* europeas entre cristianos católicos y protestantes que fomentó Felipe II, y por la corte de los Médici, que viajaban habitualmente para cerrar acuerdos bancarios. Finalmente existe una última categoría, que es la que hace referencia a su uso como una pieza de **colección**, realizada con ricos materiales y ornamentaciones, como símbolo del poder de quienes los poseían, dada la rareza que representaba esta tipología de mobiliario.

El *Altar del Pilar*, pudo ser utilizado en la celebración de festividades patronales y procesiones, a juzgar por su carácter devocional popular, derivado de las advocaciones que alberga. Posee la particularidad de que al levantar la tapa donde se ubicaría el *ara*, queda a la vista un espacio vacío, compartimentado en secciones (Fig. 18), que albergaría los elementos necesarios para la celebración de la eucaristía.



18. Vista aérea del espacio de almacenaje para los enseres eucarísticos.

18 PÉREZ, R. *Imatgeria popular a València. Gravats en fusta i metal, estampes religioses. Gojos. Auques. Al-leluies i il·lustracions seleccionades i restaurades per Rafael Pérez Contel*. p. 63, 79, 84, 104, 105, 151, 276, 277, 278 y 279.

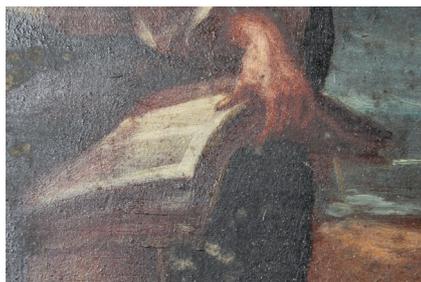
19 AROCENA, F.M. *Op. Cit.* p. 121-123.



20. Detalle de S. Vicente Ferrer.



21. Detalle del capelo y la mitra de San Vicente.



22. Detalle del libro que simboliza la misión evangelizadora de los dominicos como San Vicente Ferrer.

Estos elementos son dones primarios, el pan, en la patena²⁰ y el vino, en el cáliz, como símbolo de la encarnación de Cristo en cuerpo y sangre, y los elementos secundarios guardados de cierta manera (Fig. 19): la cruz, la píxide²¹, el corporal²², el purificador²³, la palia²⁴, el misal, el mantel, el manutergio²⁵, el lavabo, las vinajeras, candeleros y elementos auxiliares, como el incensario y la naveta.



19. Diagrama de la ubicación hipotética de los enseres eucarísticos en el espacio de almacenaje del Altar del Pilar.

Junto a la función práctica, este altar tiene una función simbólica importante, que viene ejemplificada en su iconografía, compuesta de seis figuras religiosas populares individualizadas, extraídas generalmente de devocionarios populares de modelos xilográficos del siglo XVIII²⁶ (ver Anexo I con todos los referentes). Se pueden caracterizar y significar mediante los atributos con los que se las representa.

En el panel superior, empezando por la izquierda se encuentra San Vicente Ferrer (Fig. 20), asesor espiritual de Juan I de Aragón, identificado²⁷ por su **hábito dominico**, pertenecía a esta orden de predicadores; **grandes alas** en alusión a la comparación que hizo el Papa con el ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores; **mitras y capelo** (Fig. 21) cardenalicio como símbolo de los cargos que rechazó, **libro abierto** (Fig. 22) y **filacteria Timete**

- 20 Bandeja donde se deposita la forma consagrada durante la eucaristía.
 21 Recipiente utilizado como reserva eucarística en las misas de campaña.
 22 Lienzo que se superpone al ara en el altar para ubicar el pan y el vino sobre éste.
 23 Lienzo utilizado para enjugar el cáliz durante la eucaristía.
 24 Tela cuadrada y almidonada que cubre el cáliz durante la eucaristía.
 25 Lienzo para secar las manos del oficiante litúrgico.
 26 PÉREZ, R. *Op. cit.*
 27 RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. p. 328-329.

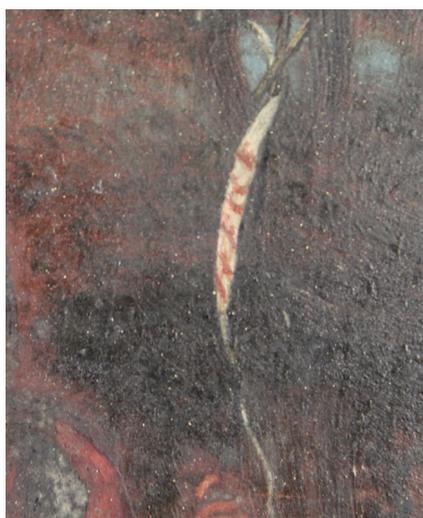


23. Detalle de S. Juan Bautista.

*Deum et date illi honorem quia venit hora judicii ejus*²⁸, como símbolo de sus prédicas que anunciaban el Juicio Final; señalando con el dedo índice a Cristo en el cielo.

A continuación sentado sobre una piedra, San Juan Bautista (Fig. 23), el primo de Cristo, que le bautizó en el río Jordán²⁹, identificado por ir vestido con una **piel de camello** como ermitaño que vivía orando en el desierto, un **manto rojo** en alusión a la sangre derramada en su martirio, una **cruc de cañas** con la **fliacteria** *Ecce Agnus Dei*³⁰ (Fig. 24) y el **cordero** (Fig. 25), símbolos del anuncio de la palabra de Cristo.

Para concluir el panel superior, Santa Bárbara (Fig. 26), mártir cristiana torturada que no renunció a sus fe. Asociada a la **palma** y el **manto rojo** como símbolos del martirio³¹, la **torre**³² (Fig. 27) donde fue encerrada, con tres ventanas en alusión a la Trinidad, y el **rayo** que mató a su padre cuando éste intento acabar con su vida.



24. Detalle de la cruz de cañas y filacteria de San Juan Bautista.



26. Detalle de Sta. Bárbara, imagen de fluorescencia con luz UV.



27. Detalle de la palma y la torre de Santa Bárbara, con luz UV.



25. Detalle del cordero.

El primer personaje del panel inferior desde la izquierda, es Miguel Arcángel (Fig. 28), directamente inspirado en el lienzo que realizó Guido Reni³³ para la iglesia de los capuchinos en Roma en 1636 (ver anexo), caracterizado como un guerrero con **armadura**, grandes **alas**, **espada**, y sujetando con una **cadena a Satanás** (Fig. 29), emulando el pasaje del *Apocalipsis 12, 7-9*,

28 “Temed a Dios y dadle gloria cuando llegue la hora de vuestro juicio”.

29 RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*, p. 505 - 509.

30 “Este es el cordero de Dios”.

31 RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*. p. 169 - 170.

32 Sin la imagen con luz UV no habría sido posible la identificación del personaje, ya que en la imagen con luz visible no se aprecia la torre de tres ventanas.

33 RÉAU, L. *Op. cit.* p. 72-73.



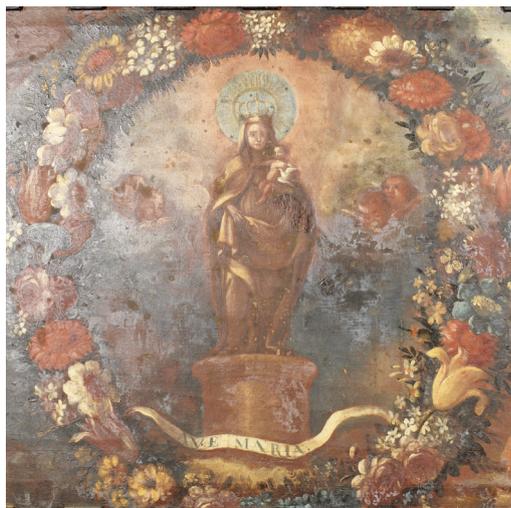
28. Detalle de S. Miguel Arcángel.

en el que se narra la batalla del arcángel contra el demonio. En la parte superior aparece un triángulo equilátero inscrito en un círculo, simbolizando la Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo.

La figura central de la composición es la Virgen del Pilar, enmarcada en una corona de flores (Fig. 30), a diferencia del resto de personajes. Se identifica esta advocación como del **Pilar**, por estar ubicada encima de uno, tener al niño en brazos, portar este una **paloma** (Fig. 31) y **sujetar su manto**, y aparecer una **cartela** que reza: *Ave María Gratia Plena*. Hace referencia a la aparición mariana que tuvo lugar en Zaragoza, ante los ojos del apóstol Santiago, que la vio posarse sobre un pilar de mármol. Es la patrona de la Comunidad de Aragón, por lo que queda sobradamente justificado su protagonismo dentro de la iconografía de un altar perteneciente a ésta, apoyado también por el anagrama mariano (Fig. 32), realizado en tachuelas que decora la tapa del arca encorada.



29. Detalle del Demonio.



30. Detalle de la Virgen del Pilar.



31. Detalle de la Virgen con el Niño.



32. Anagrama mariano realizado con tachuelas en la tapa del altar.



33. Detalle de María Magdalena.



34. Detalle de la calavera y el frasco de ungüentos.



35. Detalle del crucifijo de María Magdalena.

Por último, se encuentra María Magdalena (Fig. 33), a la que se identifica como penitente mediante sus **vestimentas arapientas** de ermitaña orante, el **cabello largo**, el **frasco de ungüentos** con los que ungió los pies de cristo, la **calavera** (Fig. 34) , como un *vánitas*³⁴, y un **crucifijo** (Fig.35) para orar. Era una devoción muy particular, que partía de la tradición apócrifa de la Leyenda Dorada de Santiago de la VoráGINE³⁵, y se extendió en el siglo XI desde Vezelay, en Francia.

Los seis personajes que aparecen en los paneles que actúan como retablo en este altar, son devociones bastante populares, que ganaron adeptos durante la Contrarreforma, y sobre todo con la propagación de estas imágenes a través de las xilografías, que se repartían en las iglesias, durante la celebración de las festividades patronales de cada una de ellas, en estampas de gozos y oraciones. Pese a que todas provienen de un devocionario popular, no se podrían englobar en un programa iconográfico como tal, ya que no existe una relación directa entre las advocaciones. No son santos vinculados a la orden monástica carmelita, como cabría esperar en el caso de que ésta fuese la procedencia de la pieza, y tampoco engloban un simbolismo continuado en sus iconografías que se corresponda con algún pasaje de la biblia o evangelio apócrifo.

No obstante, se podría establecer una relación con la orden de los dominicos, a través de la imagen de San Vicente Ferrer, ya que éstos están ligados a la advocación del Pilar en la zona aragonesa y valenciana, en la época de construcción del altar, tal y como podemos comprobar en La Iglesia del antiguo Convento del Pilar en Valencia. Sin embargo, resulta cuanto menos curioso, que todos los personajes del Altar del Pilar, excepto San Juan Bautista y Santa Bárbara, estén presentes en los espacios de este monasterio de una forma u otra.

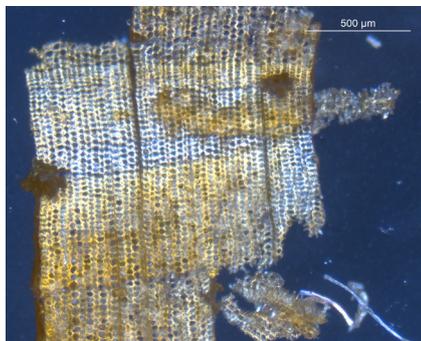
En el Inventario de Bienes Patrimoniales de la Comunidad Valenciana, hay catalogados³⁶ lienzos, paneles cerámicos, contraventanas e incluso tablas procedentes de un pequeño retablo de esta iglesia, con algunas de estas iconografías (ver Anexo II); además de que la iglesia está dedicada en exclusiva a la Virgen del Pilar³⁷, pudiendo establecer así una relación directa entre dominicos y esta Virgen.

34 Símbolo iconográfico utilizado en el Barroco, para resaltar que la muerte llega por igual a todos sin hacer distinciones de clase social, religiosa, económica o aristocrática.

35 DELENDA, O. La Magdalena en el arte: un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII. En: *Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Sevilla, 8-12 octubre, 2001, p. 278.

36 Inventario de Bienes Patrimoniales de la Comunidad Valenciana. Inventario de la Iglesia parroquial del Ntra. Sra. del Pilar y S. Lorenzo. Fichas: 46.15.250-004-0111; 46.15.250-004-0135; 46.15.250-004-0140; 46.15.250-004-0154.

37 El Convento del Pilar se construyó en 1638 bajo esta advocación, y su relación con los dominicos queda patente ya en el panel cerámico de S. Vicente que preside la fachada.



36. Microfotografía (x10) sección transversal. de los canales resiníferos presentes en la muestra de lámina delgada de la sección transversal de la madera.



37. Microfotografía (x100) de las punteaduras en forma de ventana de los campos de cruce, que se observan en la sección radial. Son características del *Pinus sylvestris* L.

5. ESTUDIO TÉCNICO

Para comprender la articulación y el uso de este tipo de mobiliario, es necesario realizar un análisis en profundidad de su materialidad, forma y sistema de construcción. Para llevarlo a término, se ha elaborado una completa ficha técnica (ver Anexo III), partiendo de otras piezas similares catalogadas³⁸ en inventarios de museos nacionales de artes decorativas, incluyendo un amplio muestrario de categorías, que abarca la mayoría de características de los altares móviles a modo de arca, con el fin de que pueda ser de utilidad a futuras investigaciones técnicas de este tipo de piezas.

5.1 SISTEMA CONSTRUCTIVO Y SOPORTE

La tipología base elegida para la realización de este altar, es el arca encorada. La construcción de éstas estaba regulada desde 1537 por las ordenanzas gremiales de entalladores de Barcelona, Toledo³⁹, y Granada. En ellas se estipulaban con detalle las medidas, el despiece de paños lígneos y piezas de cuero, el tipo de cada material que debía utilizarse según la localización geográfica, y sus tratamientos de secado, tinción, y mordentado. Era un mueble muy popular y demandado en el ámbito privado, por lo tanto estaba considerado como pieza de examen en todos los gremios de la península.

El *Altar del Pilar* está construido probablemente en madera de conífera, en concreto, *Pinus sylvestris* L.⁴⁰, procedente de la zona geográfica de Teruel que fue la más utilizada en la Corona de Aragón, según muestra el examen de lámina delgada⁴¹ (Fig. 36 y 37), confirmando el cumplimiento estipulado del uso del pino, para la elaboración de arcas y arquetas.

En principio se realizaban con piezas enteras y de corte radial⁴², por resultar mucho más estables a los cambios medioambientales, pero más adelante debido a la dificultad de encontrar piezas de tal calibre, la legislación permitió realizar las secciones constructivas⁴³, mediante paños ensamblados con cortes más reactivos a variaciones termohigrométricas. En este caso,

38 CERES. Museo Nacional de arte decorativas. Baúl encorado s. XVIII. Nº inventario CE00324 Disponible en: < <http://ceres.mcu.es/pages/Main>>

39 AGUILÓ, M. P. *Op. cit.*, p. 62-64.

40 GARCÍA, L; GUINDEO, A. *Anatomía e identificación de las maderas de coníferas españolas*. p. 58-61.

41 - BRUCE, R. Wood science and technology. En: *The Structural Conservation of Panel Paintings*, p. 24-29.

42 El maestro entallador encargado, seleccionaría la madera en el “granero de madera” de Zaragoza, donde se secaba y “aserraba” según los cortes requeridos, lista para su venta libre con un horario establecido.

43 Ver diagramas del sistema constructivo de las secciones en Anexo 2.



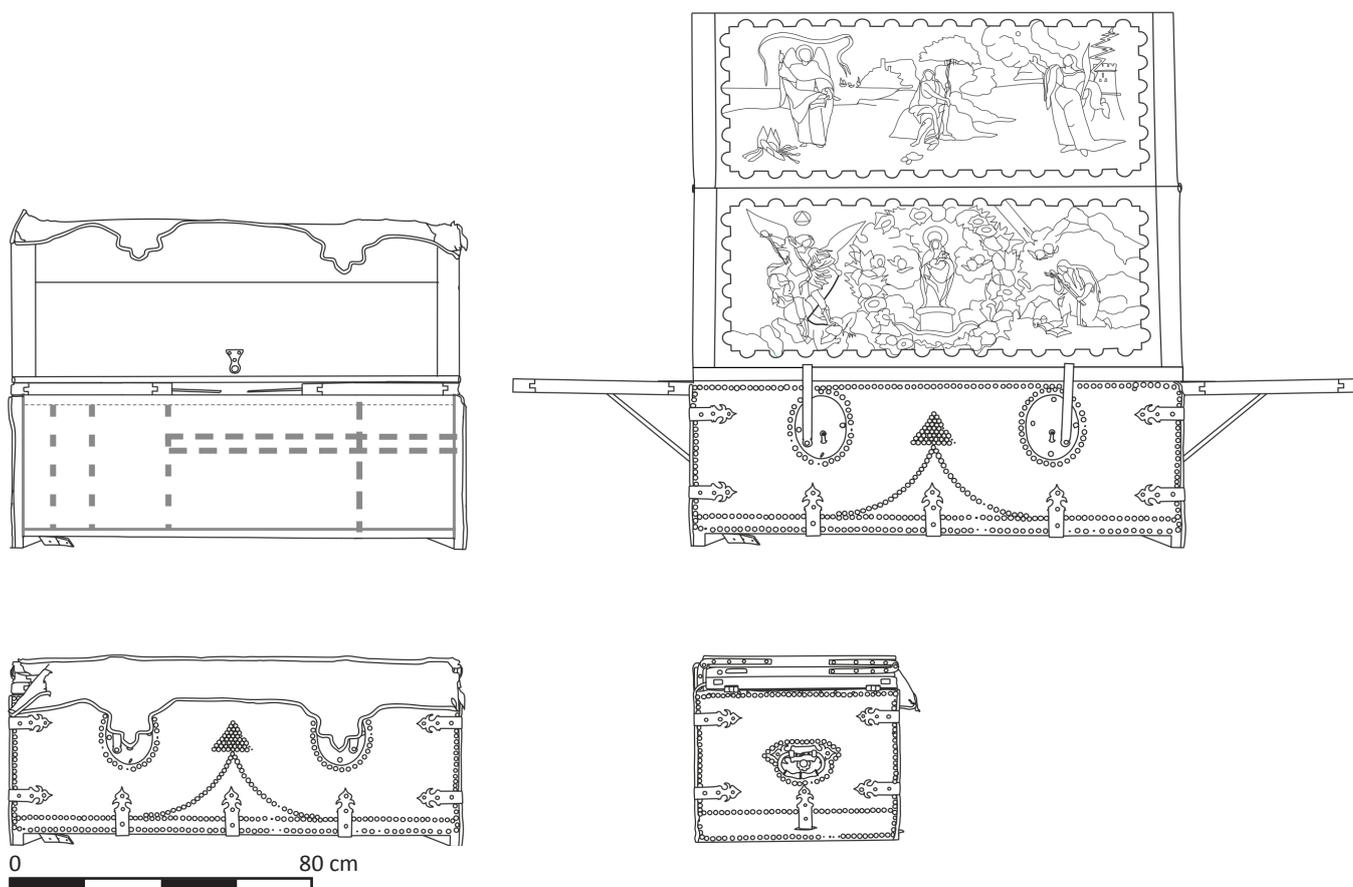
38. Detalle de los clavos de unión en la radiografía.



39. Detalle de ensamble a caja y espiga en la zona de la tapa del arca.

los correspondientes al vaso son piezas enteras como muestra la radiografía de la vista aérea del mueble (ver Anexo III), están cortados a inglete en las esquinas, ensamblados a unión viva, adherida con algún tipo de cola animal, siendo reforzados con largos clavos de forja (Fig. 38). Sin embargo, las piezas que forman los paneles policromados y las alas⁴⁴, están conformadas por paños más pequeños adheridos mediante cola a unión viva, y ensamblados con sistema de caja y espiga⁴⁵ (Fig. 39).

El mueble cambia de una apariencia de arca, a un altar, abriéndose en varias secciones (Fig. 40), tal como indican los diagramas del sistema constructivo, en el Anexo III. En primer lugar se levanta la tapa con el anagrama mariano (tapa 2), y queda a la vista una cubierta con dos alas cerradas (alas 1 y 2), y los fiadores plegados en ellas, éstas se abren hacia los laterales, haciendo que el fiador apoye en la pieza auxiliar, bajo las asas en los laterales del vaso, quedando una apariencia de mesa y a la vista el espacio tallado para el ara de piedra (tapa 3), desaparecida. Por último los dos paneles pintados, se despliegan hacia arriba sujetos mediante una bisagra simple, quedando uno



40. Esquema de aperturas del mueble, desde el arca encorada, hasta transformarse en un altar portátil.

44 El entallador tuvo en cuenta realizar, en las esquinas de las alas colindantes con el vaso, un rebaje del soporte, para que al abatirse éstas, la mesa quedase en el plano horizontal y no hiciesen tope con la esquina del arca engrosada por la forración de cuero.

45 GRAUBNER, W. *Ensamblados en madera: Soluciones japonesas y europeas*, p. 61.



42. Detalle de bisagra de pala larga en una de las alas abatibles.



43. Detalle de pala larga en el sistema móvil de la base del altar.



44. Detalle de bisagra de compás que une los paneles pintados que se despliegan para hacer las funciones de retablo del altar.



45. Detalle de una de las cerraduras.



46. Detalle del apoyo del fiador con el asa.



47. Detalle de la armella de sujeción.

A continuación se enumeran y localizan los herrajes que componen el altar:

- **Bisagras** de tres tipos: simples, que unen los dos paneles pintados para convertirlos en móviles, planas de pala larga, ubicadas para unir las alas abatibles que conforman la mesa de altar (Fig. 42), y clavadas a la base del arca (Fig. 43) para sujetar alguna pieza auxiliar, desaparecida, que formaría parte del mecanismo que la conforma como móvil; y de compás, clavadas a los laterales de los paneles pintados para unirlos (Fig. 44).

- **Doble cerradura con escudo oval**⁵¹, para llave de caño y **fallebas**⁵² (Fig. 45), al estilo de las arcas procedentes de Barcelona y las “arcas de Portugal”⁵³ presentes en los inventarios de Felipe II, el Duque de Lerma y la Infanta Margarita.

- **Asas laterales** para transportar el altar, de perfil simple. Están clavadas mediante una pieza decorativa con terminaciones lanceoladas.

- **Fiadores** que van anclados a la cara externa de las alas mediante una bisagra simple. Al abatirse las alas éstos apoyan sobre las asas (Fig. 46), actuando como estructura de la mesa.

- **Armella**⁵⁴ de perfil circular clavada en el reverso del panel pintado superior (Fig. 47). Actúa como un enganche para sujetar los paneles pictóricos una vez desplegados al muro.

- **Enganches** con garfio y motivo bulboso, ubicados en la base mediante una arandela. Irían unidos a otra pieza auxiliar, desaparecida, para poder transportar el altar.

51 Pletina de hierro de forma ovalada clavada al frente, que cubre la cerradura a modo de ornamento decorativo.

52 Cerrojos alargados que unen la tapa del arca con la cerradura.

53 AGUILÓ, M. P. *Op. cit.*, p. 62-64.

54 Enganche habitualmente utilizado en el reverso de marcos y espejos para ser colgados.



48. Detalle del cuero que recubre el vaso del arca.

5.2 ELEMENTOS ORNAMENTALES EXTERNOS

Al tratarse de un arca encorada, por definición, el soporte de madera está recubierto de cuero⁵⁵. En este caso la procedencia, el despiece del material, y las medidas, sí venían reguladas por el gremio. Podría estar encorado con piel de equino⁵⁶ (Fig. 48), yeguas, o mulas, porque las *“de vaca, buey, o becerros se los come la polilla”*, como conocían los maestros entalladores. Las dimensiones del mueble⁵⁷, su espesor uniforme, homogeneidad y buena resistencia; unidos al hecho de que sean piezas completas, ya que las costuras se ubican en los perfiles del mueble, hace pensar que en efecto sea piel de un animal de una envergadura considerable. Por lo tanto, se mantiene la hipótesis de la procedencia de la piel de un equino, como determinan los datos de las fuentes historiográficas.

La preparación de este material implicaba una larga y costosa sucesión de procesos técnicos para llegar al resultado final, comenzando por el precurtido, eliminación del pelo y la carne; y el curtido⁵⁸, consistente en reforzar la estructura protéica⁵⁹ del cuero, creando enlaces entre las cadenas de péptidos. La dermis, compuesta por colágeno, agua y grasa, era la que se utilizaba tras eliminar el resto de capas por medio de ácidos, álcalis, enzimas, sales y agentes curtientes para disolver las grasas y las proteínas no fibrosas, y enlazar las fibras de colágeno químicamente, sumando a ello procesos mecánicos para eliminar las partes no útiles.

Para confirmar el método de curtido⁶⁰, se ha realizado una prueba de combustión aprovechando un pequeño fragmento de cuero que se desprendió. Al aproximarle a la llama, éste se calcina por completo, lo cual indica que podría estar curtido mediante aceitado o taninos vegetales⁶¹, confirmando los datos históricos que se habían localizado sobre este proceso.

55 Se habla de cuero en el caso de la cubierta corporal de vacas y caballos, cuando se trata de animales más pequeños se denomina piel.

56 Para una identificación precisa del tipo de cuero, sería necesario un examen al microscopio del patrón de los folículos capilares de diferentes piezas del mismo mueble, con el fin de comparar los resultados para verificar de qué animal provendría, y si todas ellas tienen el mismo origen.

57 Dimensiones generales del altar cerrado: 47, 5 cm x 114 cm x 49 cm.

58 KITE, M; THOMSON, R. Conservation of leather and related materials, p. 68-73.

59 BAKER, D. Curtido, acabado de pieles. En : *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo*, p. 88.2.

60 KITE, M; THOMSON, R. *Op. cit.* p. 58-59.

- Podía realizarse de tres formas, aceitado, con alumbre o con taninos vegetales como es el caso, ya que los otros procesos son químicos y no se emplearon hasta el s. XIX.

61 Para averiguar el tipo de taninos vegetales empleados, ya sean condensados o solubles en agua, se realizan test más específicos. Extrayendo fibras al microscopio y aplicándoles distintas soluciones: 1º una acuosa de cloruro férrico al 1%, evidenciándose la presencia y el tipo de taninos en una escala de colores que va del azul al negro; 2º una solución de vainillina 1% - etanol 90% y 3º una gota de solución acuosa 2M de ácido sulfúrico, añadiendo un último reactivo en estos dos últimos test para extraer la información requerida.



49. Detalle del excedente de remate de la forración externa.

El último proceso es el de acabado, que incluye la tintura, lubricado con aceites vegetales, y alisado final del cuero. En este caso, sí se aprecia que el cuero está tintado, pero no existe la posibilidad de identificar con seguridad con qué sustancias se ha realizado sin un análisis químico.

Las piezas de cuero que forran la parte del vaso, la tapa y la que conforma el faldón, están cosidas con un remate y puntadas simples y muy regulares, por ello pudieron ser acondicionados posteriormente los remates de la pieza, ya que se observa una parte de éstos, que se extiende adherida hasta el marco de la escena de San Miguel (Fig. 49).



50. Arca encorada del siglo XVIII, perteneciente a D. Gonzalo Osorio. Procedente de un anticuario.

El faldón, realizado en el mismo material y con envés de fieltro tintado de color naranja, tiene dos formas polilobuladas a la altura de las cerraduras que las cubren, por lo tanto actúa como un elemento embellecedor y protector a la vez, tal como apreciamos en ejemplos similares del siglo XVIII (Fig. 50).

La decoración exterior está realizada a base de guarniciones de hierro, en primer lugar catorce escuadras lanceoladas clavadas a los perfiles (Fig. 51), y en segundo lugar decoración externa de tachonado de latón⁶², que fija el cuero al soporte, con fajas rectas en los perfiles del mueble, y roleos que conforman el anagrama mariano en la tapa (Fig. 52). A su vez, se observa en la parte frontal del vaso entre las cerraduras, un triángulo equilátero⁶³ (Fig. 53), que simboliza la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo.



51. Detalle de una de las escuadras lanceoladas.



52. Detalle de un roleo de la tapa principal.



53. Detalle del triángulo ubicado en la parte frontal.

5.3 ESPACIO DE ALMACENAJE LITÚRGICO

Es de suponer que la estructura dividida en secciones de este espacio, está realizada con el mismo tipo de madera empleada en el soporte, ya que está recubierta por completo de fieltro⁶⁴, un tejido no tejido, que se realiza

62 Aleación de cobre y zinc. Dúctil y maleable, utilizada en numerosas ocasiones como sustituto decorativo del oro por su tono brillante amarillento, pero su coste accesible.

63 ESTEBAN, J. F. Tratado de Iconografía, p. 203-210.

64 El proceso para la obtención del fieltro comenzaba esquilando las ovejas, lavando el pelo con agua y jabón y realizando el cardado para entrelazar las fibras y por último el hilado.



54. Detalle del recubrimiento interno de fieltro y la cinta de acabado.



55. Paneles principales policromados.



56. Detalle de la preparación almagra.



57. Detalle del filete color ocre que adorna los listones que enmarcan las escenas principales.



58. Detalle de una laguna de película pictórica.

aglomerando fibras de lana⁶⁵ mediante calor y presión⁶⁶. El despiece es perfectamente perceptible, y cubre hasta el reverso de la tapa. Los remates de las juntas están acabados por una cinta blanca embellecedora (Fig. 54), posiblemente de algodón, sujeta mediante clavos de forja de cabeza irregular. En este caso, el material está teñido de color rojo, probablemente con algún colorante vegetal fijado con un mordiente. Este tono, en la tradición del Misal romano⁶⁷, simboliza la sangre de los mártires⁶⁸ y la fuerza del Espíritu Santo.

5.4 ESTRATOS PICTÓRICOS

La superficie pintada abarca los reversos de los dos paneles desplegados más grandes (Fig. 55), divididos en dos listones laterales, cuatro listones perimetrales moldurados en forma de serie de arcos de medio punto a modo de enmarcación, y las zonas centrales de las tablas, con las escenas de los seis personajes que se detallan en el epígrafe dedicado al estudio iconográfico.

El estrato preparatorio, presente en toda la superficie, tiene un grosor fino, está coloreado con tierra almagra (Fig. 56), y posiblemente sea de composición tradicional, con cola animal y cargas. En el caso de la enmarcación perimetral de la escena, la película pictórica se reduce a una fina capa de óleo negro y un borde creado con una simple línea color ocre (Fig. 57). La técnica utilizada no ha sido muy depurada, ya que puede recalcarse como defecto de técnica, la presencia de gruesas pinceladas en los espesores de las tablas e incluso manchas y gotas de pintura en la tapa del ara.

Sin embargo en el caso de la zona de las escenas, la película pictórica está conformada como un film delgado, tal como se aprecia en los perímetros de algunas lagunas (Fig. 58), y por translucir la impronta de los anillos de la madera de soporte, por lo tanto, debido a su textura fina pero con zonas de pincelada, la saturación de sus colores y la transparencia en ciertas zonas, se puede afirmar que se trata de pintura al óleo, cuyos componentes son pigmentos y como aglutinante el aceite de linaza, que al polimerizar deja un acabado satinado en la superficie.

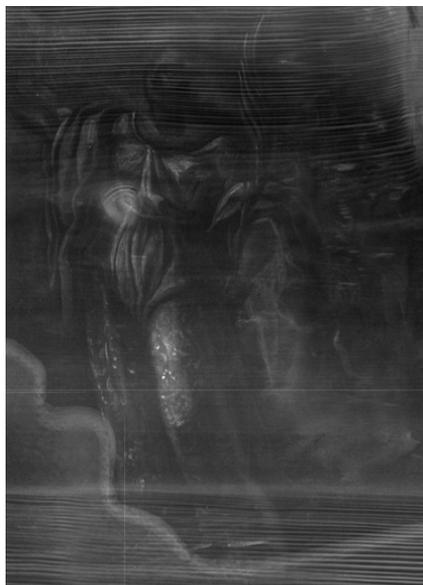
La paleta de tonos utilizada por el artista, podría denominarse como paleta española, característica de la época barroca, abarcando tonos pardos y neutros: como el ocre, almagra, negro o azul ultramar entre otros, con presencia destacable del blanco de plomo, del cual se observa su opacidad a los rayos X en la radiografía (Fig. 59).

65 La lana es una fibra natural de origen animal, pelo producido por las ovejas, compuesto de proteínas: queratina y lanolina, una grasa.

66 VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I*, p. 117.

67 Libro aprobado por el Concilio Vaticano II que regula el rito de la eucaristía cristiana.

68 Se podría establecer una relación entre la iconografía de los santos representados en los paneles pintados, y el receptáculo revestido de rojo en el que se guarda el ajuar eucarístico.



59. Detalle de la presencia de blanco de plomo, no permeable a los rayos X.



60. Detalle de la película pictórica vista con luz UV.

Gracias al análisis con luz ultravioleta⁶⁹ (Fig. 60), se ha podido constatar que los paneles carecen de barniz, o éste es muy antiguo y fino, ya que no se observa fluorescencia en ningún tono, que indique la presencia de resinas naturales o sintéticas.

6. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

Es comprensible, el estado en el que ha pervivido el altar hasta la actualidad, teniendo en cuenta que se trata de una pieza de condición móvil⁷⁰, y que probablemente participaría en actos de devoción popular con afluencia de público, en Gea de Albarracín.

Los deterioros que se observan en los numerosos diagramas de patologías (ver Anexo III) y (Fig. 61), pueden dividirse en tres categorías:

- Daños ocasionados por el natural envejecimiento de los materiales que conforman la obra.
- La pátina de estratos de suciedad y otros materiales depositados con el paso del tiempo.
- Intervenciones de índole humana, con el fin de hacerla más funcional y embellecerla, realizadas con buena intencionalidad, pero sin criterio ni metodología técnica alguno.

6.1 DETERIORO NATURAL DE MATERIALES

Soporte ligneo

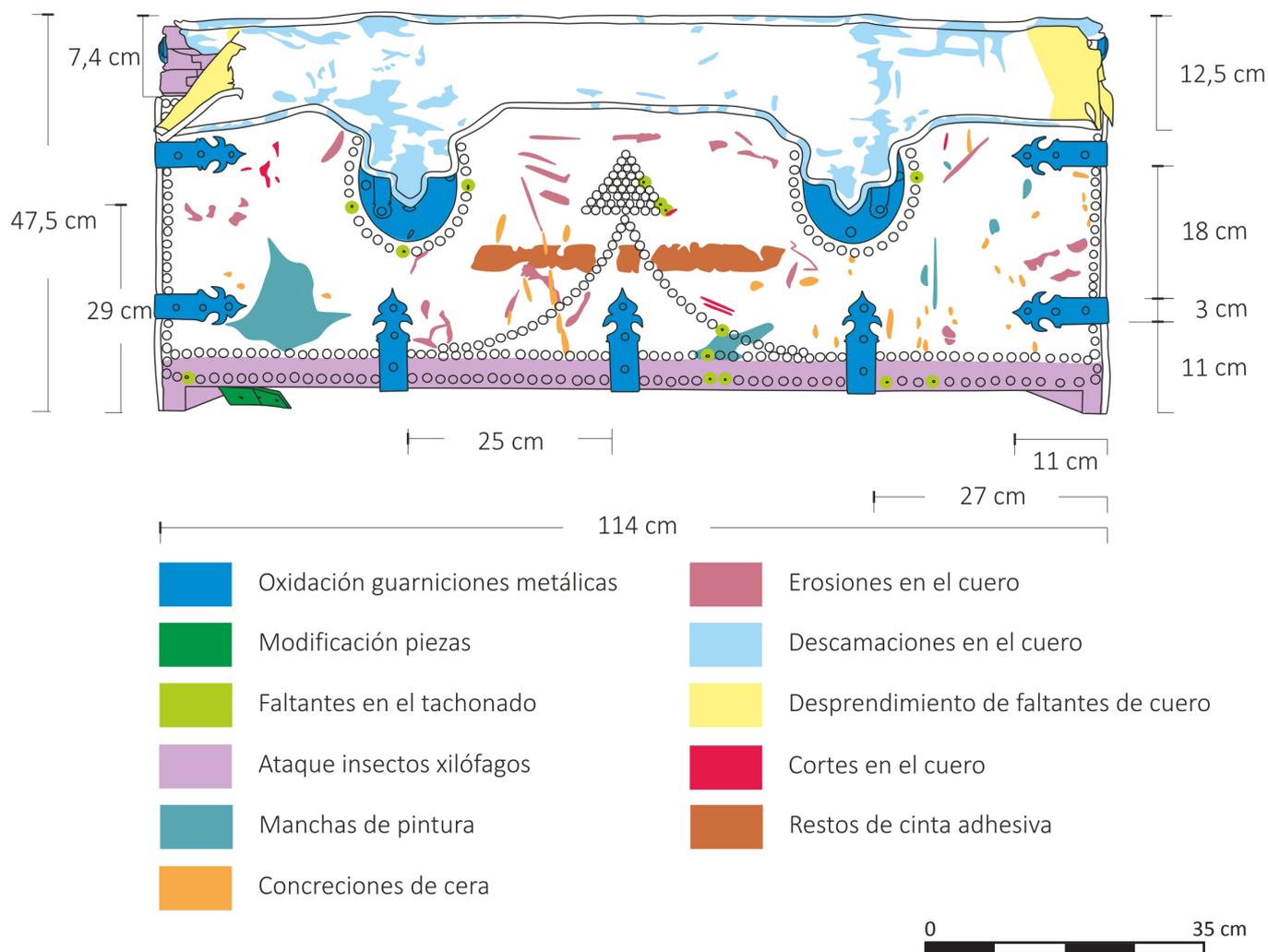
La madera de pino manifiesta un considerable oscurecimiento⁷¹ (Fig. 62). Su composición⁷² en celulosa, hemicelulosa y lignina, como cualquier madera, lo hace vulnerable a la fotooxidación de estos compuestos orgánicos a través de la luz UV, que combinada con el 20% de oxígeno presente en el aire, genera oxixelulosa en la composición de la madera, oscureciéndola progresivamente.

69 ESPINOSA, F.; RIVAS, V. Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica.

70 El altar se transportaría de un lugar a otro por una pieza auxiliar, para moverla sobre alguna plataforma o carro. Para cumplir su función debían estar completamente desplegadas sus secciones, por lo tanto al abrirse y cerrarse, se generan una serie de daños, con una tipología determinada, íntimamente relacionada con su manipulación, transporte y celebraciones eucarísticas.

71 Este deterioro es natural e irreversible, puesto que supone una reacción química en la composición de la materia base.

72 LLAMAS PACHECO, R. *La conservació i restauració de les pintures de cavallet. Com apropar-se a la disciplina.* p.29-46. / p. 63-70. - VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservació i restauració de pintura de caballete. Pintura sobre Taula,* p. 103-118.



61. Diagrama de daños de la parte frontal.



62. Detalle de la madera de una de las alas abatibles, donde se aprecia el considerable oscurecimiento de la madera.

El otro agente ambiental que actúa en detrimento del soporte lúneo, es la humedad⁷³, en este caso presente en el entorno de la ubicación del altar, ya que se encontraba en la sacristía de la Iglesia de San Bernardo Abad, con una problemática acusada de condensación de humedad que asciende al pavimento por capilaridad, generando un ambiente con una elevada humedad relativa. El soporte, al ser higroscópico, reacciona a los cambios termohigrométricos bruscos, intentando equilibrarse, manifestando mermas e hinchazones que podrían deformar la estructura, especialmente en estos paneles, en su mayoría de corte tangencial, con el mayor porcentaje de aumento de volumen, un 7,7%⁷⁴, respecto a los otros tipos de corte; sin embargo no se han producido alabeos ni deformaciones de las piezas debido al elevado grosor de los paños, lo cual reduce su reactividad respecto a estas modificaciones.

73 RODRÍGUEZ, J. A. *Patología de la madera*, p. 55-56.74 BRUCE, R. *Wood science and technology*. En: *The Structural Conservation of Panel Paintings*, p. 13-20.



63. Detalle del ataque de insectos xilófagos en la zona de unión de dos paneles.



64. Detalle de faltante en una de las aristas de un panel, por el ataque de insectos xilófagos.



65. Detalle de exhudación de resina de un nudo.

Pero, el hecho de que la madera tenga una elevada saturación de humedad, la ha hecho más vulnerable al ataque de agentes bióticos, como los insectos xilófagos. Éste está localizado sobretodo en zonas de madera de albura en blanco.

En los estratos pictóricos no se han observado orificios, que son el síntoma visible de la proliferación del ataque, llevado a cabo en este caso por el *Anobium punctatum de Geer*⁷⁵, que se puede reconocer por realizar galerías se sección circular y 1,5 a 2 mm de diámetro (Fig. 63 y 64), y dejar como residuo un serrín de textura granular. En consecuencia, las zonas de soporte afectadas, han sufrido una merma de su resistencia estructural, y una considerable pérdida de densidad.

La mayoría del despiece de paños que compone el arca, está cubierto por el cuero ornamentado, pero en el caso de los dos paneles pictóricos, si pueden localizarse doce nudos, de los cuales cuatro están estables, y ocho presentan exhudaciones de resina⁷⁶ (Fig. 65), que generan abolsamientos en la película pictórica, pudiendo debilitar la sección con el paso del tiempo, y las variaciones dimensionales del soporte, convirtiéndolos en nudos saltadizos⁷⁷, que se desprenderían.

Las uniones y ensambles entre paños están estables, pero cabe la posibilidad de que pasado el tiempo, en un ambiente húmedo, la cola animal se haya desnaturalizado⁷⁸, perdiendo en cierto modo su adherencia, y volviéndose muy rígida.

Revestimientos

El revestimiento externo lo conforman piezas completas de cuero. Este material está formado en su mayor parte por colágeno, un tipo de proteína, y son estas cadenas las que han sufrido una modificación química en los procesos de hidrólisis⁷⁹ y oxidación, por causa de la exposición a agentes ambientales como la saturación de humedad en el entorno, las altas temperaturas o polución atmosférica. Estos procesos de degradación, tienen su consecuencia inmediata en una merma de la resistencia estructural del material, pérdida de elasticidad y aspecto seco, o con zonas agrietadas y

75 RODRÍGUEZ, J. A. *Op. cit.* p. 128-129.- VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. cit.* p. 174-176.

76 VIVANCOS RAMÓN, V. *Op. cit.* p. 153-154.

77 Éste es un deterioro potencialmente dañino, teniendo en cuenta que en anverso se encuentran los estratos pictóricos, y se modificaría su lectura al generarse lagunas en el tejido figurativo de las escenas.

78 VILLARQUIDE, A. La pintura sobre tela II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración, p. 86.

79 LUDWICK, L. *A comparative study on surface treatments in conservation of dry leather: With focus on silicone oil*, p. 6-7.



66. Detalle de la descamación en la pieza del faldón.



67. Detalle de la rotura y faltantes del faldón de cuero en una de las esquinas.



68. Detalle de la mancha generada por una caída accidental de pintura durante el proceso creativo.



69. Detalle de la suciedad acumulada y los faltantes por el ataque de insectos xilófagos en el revestimiento interno.

descamadas (Fig. 66). A su vez esta pérdida de elasticidad, lo ha hecho friable, presentando faltantes en el faldón y esquinas de la tapa principal (Fig. 67).

Presenta defectos de técnica, como las manchas de pintura negra que se observan en ciertas zonas del cuero (Fig. 68), habiéndose integrado en su estructura química, por tratarse de pintura en base aceite, generando un aspecto de tinción integrada en la pieza en lugar de un estrato filmógeno superpuesto al cuero.

El material del que está realizado el recubrimiento interno, el fieltro, es bastante estable respecto a los agentes ambientales, únicamente se ve afectado estructuralmente en presencia de álcalis⁸⁰, que contribuyen a disgregar su estructura química, como sucede en muchas fibras animales. En este caso el tejido no presenta deterioros considerables, exceptuando ciertos abolsamientos por causa de la pérdida de adherencia entre la sustancia empleada como adhesivo, y el soporte, probablemente fomentado por el ambiente húmedo en el que se ubica la pieza.

Se observa mucha suciedad acumulada, ya que se trata de un tejido con una estructura muy porosa, que atrapa las partículas en suspensión y los restos de serrín que generan los insectos xilófagos; que a su vez han provocado faltantes de material original (Fig. 69), albergando un posible foco sin luz, y con un entorno húmedo para la proliferación de microorganismos que desencadenan otros procesos de degradación.

Herrajes metálicos

Todas las guarniciones metálicas, tanto las que forman parte del sistema constructivo, como las ornamentales, al estar expuestas a un entorno húmedo con presencia de oxígeno, han sufrido una corrosión electroquímica⁸¹ continuada, agravada por factores ambientales como el hollín, suciedad y partículas en suspensión. En esta reacción espontánea de oxidación-reducción, el proceso de corrosión consta de dos etapas: en una primera fase, el metal se convierte en ion Fe (II), y en una segunda, migra a la superficie húmeda y al combinarse con el agua, se oxida formando Fe (III); el último proceso es la destrucción de la pieza de metal en sí, ya que se pierde materia original a medida que el deterioro avanza.

A través del examen organoléptico, se plantea la hipótesis de los niveles de oxidación (Fig. 70), que pueden presentar las piezas de hierro:

80 VILLARQUIDE, A. *Op. cit.*, 2004, p. 117.

81 DOMÉNECH, M. T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, p. 409-413.



70. Detalle de oxidación en escuadra situada en la base del arca.

Nomenclatura	Color	Etapa de corrosión	Fórmula química
Magnetita	Negro	Fe (II)	Fe_3O_4
Oxicloruro de hierro	Marrón/pardo	Fe (III)	$FeOCl$
Goetita	Amarillo	Fe (III)	Alfa- $FeOOH$

Tabla 1. Niveles de oxidación de las guarniciones férricas.

Además de sufrir una oxidación de nivel medio, se observan depósitos de sales superficiales en las zonas de las escuadras, que corresponden a la trasera del arca (Fig. 71), y los enganches de la base.

El tachonado ornamental de latón, se encuentra en un estado óptimo de conservación, sin signos de oxidación, ya que esta aleación de cobre y zinc, se distingue por una elevada resistencia a la corrosión atmosférica.



71. Detalle de los depósitos de sales presentes en las escuadras de la zona trasera.

Estratos pictóricos

El óleo es un tipo de pintura que envejece de forma estable polimerizando, pero a su vez experimenta un proceso natural e inevitable de oxidación y reticulación, que lo vuelve insoluble y más frágil, esto unido a la presencia de almagra en la preparación, un pigmento de origen natural que posee una elevada higroscopicidad y aumenta su volumen al entrar en contacto con la humedad ambiental, provoca lagunas de película pictórica en algunas zonas determinadas (Fig. 72).



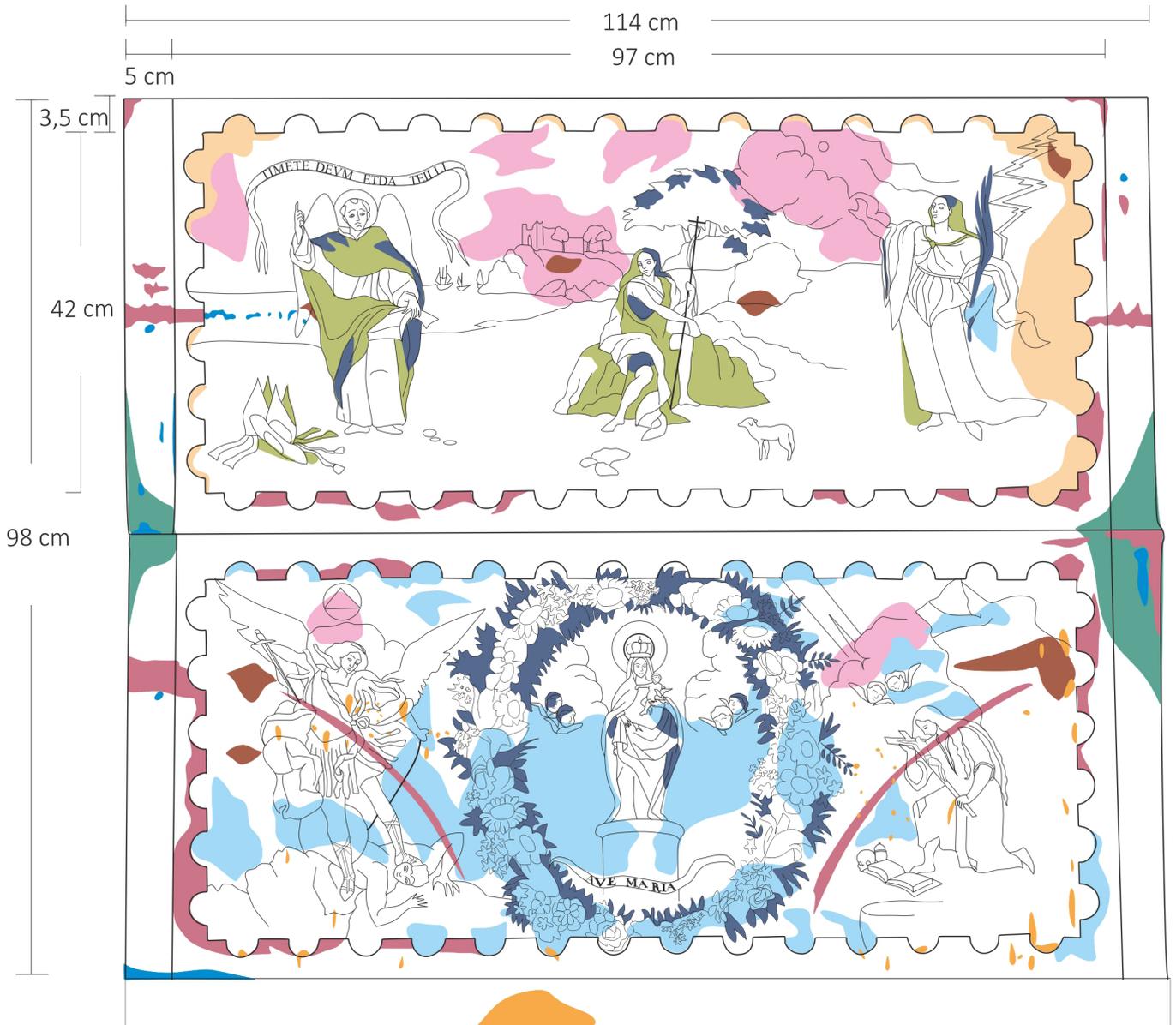
72. Detalle de laguna de película pictórica.

Además, al existir una superposición de estratos muy finos, hay zonas de veladuras, que con el paso del tiempo han variado su opacidad, posiblemente a causa del aceite de linaza⁸², empleado como aglutinante. Éste ha sufrido un cambio en su índice de refracción, asemejándose al de algunos tonos y mostrando una transparencia, que hace translucir el color almagra de la preparación en varias zonas de las escenas (Fig. 73). Este fondo coloreado ha provocado un oscurecimiento general e irreversible, que ha hecho perder los brillos medios y aumentar los contrastes entre el fondo, y las luces más claras empastadas y opacas.

Se observa la presencia de pequeñas manchas claras, localizadas exclusivamente sobre el pigmento negro de las escenas (Fig. 74 y 75). Probablemente se trate de un ataque biológico producido por un hongo⁸³, que ha actuado sobre el estrato pictórico en contacto con la humedad, reduciendo las propiedades de elasticidad y resistencia propias de la pintura con aglutinante oleoso, al descomponerlo mediante las enzimas que segrega.

82 VILLARQUIDE, A. *Op. cit.*, 2005, p. 86-87.

83 *Íbid.*, p. 82.



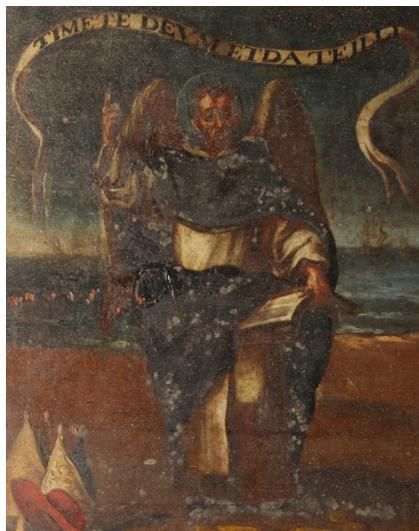
- | | | | |
|---|------------------------------------|---|---|
|  | Exhudaciones de resina |  | Concreciones de cera |
|  | Manchas producidas por hongos |  | Transparencia del aglutinante |
|  | Pasmados |  | Depósitos de serrín (residuo xilófagos) |
|  | Erosiones en la película pictórica |  | Apertura de listones |
|  | Lagunas de película pictórica |  | Repintes |

0 28 cm

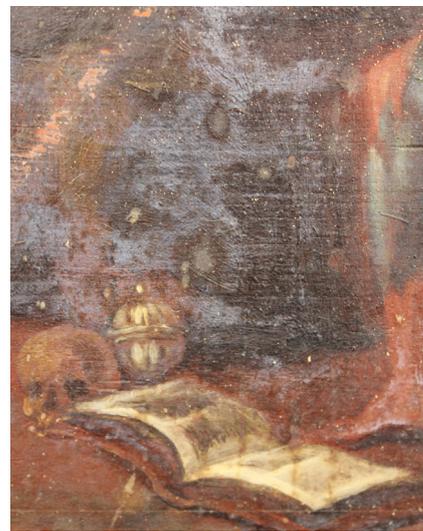
73. Diagrama de daños de la película pictórica.



74. Detalle de las manchas circulares en San Juan Bautista.



75. Detalle de las manchas blancas en San Vicente Ferrer.



76. Detalle de pasmado en la zona de los atributos de María Magdalena.



77. Detalle de abolsamiento en la película pictórica por exudación de resina de un nudo.



78. Detalle del serrín y la suciedad acumulados en superficie.

La humedad en combinación con el oxígeno y la luz ha generado pasmados; manchas blanquecinas en la película pictórica, en determinadas zonas del panel inferior (Fig. 76). Al encontrarse la pieza en un ambiente no controlado, es probable que hayan aflorado ciertas sustancias presentes en el aglutinante, por el fino estrato de preparación, que posibilita el mayor intercambio de compuestos y humedad con el soporte.

Mediante luz rasante se evidencian abolsamientos con un patrón circular determinado en algunas zonas de nudos del soporte (Fig.77). Han sido producidos por el desplazamiento de estratos generado por las exudaciones de resina propias de la madera, que al elevarse la temperatura, se licúa generando un volumen al secar, inexistente en el momento de creación de la pieza. Supone una distorsión de la imagen a nivel de su lectura, pero también un deterioro que puede desencadenar la pérdida de todos los estratos en la zona.

Por último, la superficie pintada muestra un aspecto agrisado, fruto de la suciedad superficial (Fig. 78), las partículas de serrín por el ataque de insectos xilófagos, y el polvo ambiental que se han posado, creando un depósito nocivo a nivel visual y estructural, ya que actúa como foco de atracción de humedad, posibilitando un hábitat propicio para el desarrollo de agentes bióticos, y posibles alteraciones de los estratos pictóricos.

6.2 DETERIORO POR USO DEVOCIONAL

Soporte lúneo

La madera de conífera está clasificada como un tipo de madera “blanda”, por lo tanto no resultan llamativos en exceso los deterioros superficiales tales



79. Erosiones de la madera en la zona de una de las alas abatibles.



80. Orificios realizados para colgar exvotos.



81. Separación de piezas de madera por ataque de insectos xilófagos.



82. Detalle del cuarteado del cuero y depósitos de cera oxidada.

como erosiones y hundidos (Fig. 79), producidos por el roce de elementos romos al manipular el altar y desplegarlo en sus diferentes secciones, o los orificios presentes en todo el soporte (Fig. 80), derivados de clavar y desclavar elementos como exvotos de cera por ejemplo, por las ofrendas que se realizarían a los santos representados en los paneles.

El mayor problema que presenta el altar, está localizado en las zonas laterales de unión de los dos paneles policromados con la bisagra de compás (Fig. 81). Debido a la merma de la resistencia estructural del soporte por el ataque de insectos xilófagos, éste se ha astillado y separado en dos partes, quedando gravemente dañado el sistema de apertura de esta sección. Agravado por el trasiego que supone desplegarlo reiteradamente, ya que puede colapsar el sistema constructivo, haciendo perder su función a la pieza.

El sistema constructivo que conforma las secciones internas en las que se subdivide el vaso del arca, posee la pieza dividida en seis secciones con orificios, descajada de su lugar original, probablemente se forzó para extraerla, y al intentar reubicarla, no pudo introducirse a presión, dejándola en la posición actual.

Revestimientos

El cuero es un tejido resistente pero flexible y elástico, sin embargo una vez se encuentra hidrolizado y oxidado, pierde la mayor parte de estas características, por lo tanto se convierte en una materia con un aspecto seco y más frágil, susceptible de ser afectada estéticamente por cualquier roce de elementos que produzcan erosiones superficiales como arañazos y descamaciones, o incluso estructuralmente con faltantes en la pieza como sucede en el caso del faldón, que ha perdido la costura y está rasgado y con ausencia de fragmentos de cuero.

Debido al uso de candeleros de aceite para la celebración de la eucaristía y la iluminación del altar por los fieles con velas como parte de su culto, el cuero está repleto de depósitos de cera oxidada (Fig. 82), y manchas oleosas oscuras, lo cual confirma que se trataba de un mueble muy utilizado para el fin con el que se construyó.

A su vez, presenta numerosas manchas de pintura blanca (Fig. 83), procedentes probablemente de descuidos accidentales, al pintar en cierta ocasión el inmueble en el que se encontraba, ya que estas piezas no estaban especialmente valoradas como patrimonio, por lo tanto, al cambiar el culto social, dejaron de utilizarse habitualmente, cayendo en el olvido.



83. Detalle de manchas de pintura y erosiones en la forración de cuero externa.



84. Restos de cinta adhesiva en la zona frontal.



85. Detalle de la bisagra deformada.



86. Detalle de faltante de tachuela.



87. Detalle de los depósitos de cera y la erosión en la figura de San Miguel.

El daño más evidente a nivel visual en el recubrimiento de la pieza es una franja horizontal de color crudo, localizada en la parte frontal del vaso entre las cerraduras y bajo la decoración triangular tachonada (Fig. 84). Se trata de restos de adhesivo procedentes de cinta de precinto, que se adhirió en el pasado reciente con fines desconocidos.

El revestimiento interno no alberga ningún tipo de deterioro considerable por causas de uso o movilidad, únicamente ha variado su textura superficial el tejido en agrupaciones de fibras generalizadas, ocasionadas por la erosión generada al meter y sacar los objetos litúrgicos.

Herrajes metálicos

Debido a los numerosos desplazamientos que sufriría la pieza en el pasado y las deficientes medidas de protección de ésta en el transporte, presenta deformación de las bisagras situadas en la base (Fig. 85). A su vez algunos herrajes han sido cubiertos por manchas de pintura plástica blanca, en el proceso de acondicionamiento del inmueble.

La forración exterior de cuero está sujeta y decorada con cientos de tachuelas, como se ha referenciado en el estudio técnico de la pieza, pero a consecuencia de su uso, muchas de ellas han desaparecido, dejando una impronta circular y un orificio central (Fig. 86).

Estratos pictóricos

A consecuencia del carácter devocional, se utilizaban velas como iluminación, por lo tanto los estratos pictóricos están recubiertos por una fina capa grasa de hollín y numerosos depósitos de cera por la combustión de éstas (Fig. 87), que alteran la percepción de la iconografía.

Sin embargo el daño más acusado se localiza en el panel inferior, sobre las figuras de San Miguel y María Magdalena (ver diagramas de daños en Anexo III), con unas erosiones profundas de forma convexa, que suponen la pérdida de todos los estratos pictóricos.

6.3 INTERVENCIONES POSTERIORES

Dentro de este epígrafe se engloban tanto las intervenciones en materia de restauración, como de acondicionamiento de estructuras para mantener la funcionalidad del altar. Uno de estos cambios se ha dado en la base de la pieza, donde se observan orificios y marcas en la madera (Fig. 88), que corresponderían a otras pletinas anteriores, que han sido eliminadas para cambiar el sistema móvil de la base. El motivo podría ser un cambio en la



88. Marcas en la base que indican la eliminación de bisagras.



89. Detalle del corte de una de las fallebas.



90. Cortes realizados en el espacio interno.

estructura, podría haber estado unido a unas patas como otros ejemplos de altares portátiles mostrados en la primera parte del trabajo para pasar a ser móvil con los enganches alargados que posee actualmente.

En el frontal, las fallebas que cinchan las cerraduras, han sido seccionadas (Fig. 89), a la altura de la tapa, mediante un corte limpio con alguna herramienta mecánica para metal, para poderla abrir sin las llaves.

En la zona destinada a almacenamiento, a los laterales del espacio central, hay dos muescas cortadas (Fig. 90), parecen realizadas posteriormente a la construcción del altar, desconociendo su fin concreto. En el cuero que recubre la pieza y la madera de las alas abatibles también se observan muescas y orificios con algún cordón, creados posiblemente para colgar exvotos y realizar peticiones.

Se observan restos de un adhesivo denso, granuloso, grisáceo y endurecido en el hueco donde iría el ara, de composición desconocida. En algún momento se pudo expoliar esta piedra, ya que solían estar realizadas con materiales nobles como granito, pórfido o mármol, y tenían un tamaño considerable. También hay una anilla en esta zona y un gancho en el ala derecha, añadidos probablemente con posterioridad a la construcción del mueble y la desaparición del ara de este, para mantener su funcionalidad desplegable y simplificar esta tarea.

En los estratos pictóricos aparentemente no existen modificaciones, pero en la imagen con luz ultravioleta, se aprecia una fluorescencia opaca (Fig. 91), que delata posibles repintes recientes, que coinciden con retoques en los tonos negros y sobretodo el conjunto de hojas (Fig. 92) que adornan la corona que encuadra a la Virgen.



91. Repintes en los tonos negros, imagen con luz UV.



92. Detalle con luz UV del repinte de las hojas en la corona de la Virgen.

7. CONCLUSIONES

Habiendo llevado a término los estudios técnicos, documentales y bibliográficos propuestos al inicio del presente trabajo académico, se ha conseguido aportar una completa perspectiva técnica y simbólica acerca de esta particular tipología de mobiliario litúrgico, carente de estudio hasta la consecución de este proyecto.

Mediante las fuentes documentales, gráficas y la búsqueda y comparación de referentes, se ha podido catalogar la pieza como un altar portátil. Un híbrido de dos estructuras: un arca encorada y una suerte de retablo, con paneles policromados. Se ha contextualizado histórica y cronológicamente entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, dentro de una breve evolución de este tipo de mobiliario; mostrando los múltiples usos para los que fue creada, entre los que están el de mueble de guardar, mesa de altar y panel devocional.

Gracias al estudio técnico y documental:

- Se ha optado por denominar la obra como *Altar del Pilar*, identificando la advocación principal y relacionándola con el resto de elementos simbólicos.
- Documentado el complejo sistema constructivo mediante diversas infografías 2D y análisis con rayos X.
- Identificado el tipo de madera, realizando un examen al microscopio con muestra de lámina delgada.
- Extraído el significado de los atributos de las seis devociones populares, sin llegar a determinar si forman parte de un programa iconográfico; aportando una hipótesis sobre la relación de la Advocación del Pilar con la orden dominica en la zona de influencia de los reinos de Aragón y Valencia.
- Implementado una ficha técnica, con las categorías específicas de este tipo de mueble, basándose en referentes de influencia hispana, que pueda ser de utilidad para futuros estudios acerca de esta tipología.

Finalmente, se ha concluido el diagnóstico de las patologías que presenta el mueble y las posibles causas que las han originado, llegando a concluir con precisión su estado de conservación.

8. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ, M. P. *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid: CSIC, Ediciones Antiquaria, 1993.
- ALAMAN, T. Gea en el tiempo: II Parte Hasta la Guerra de la Independencia y III Parte Hasta la desaparición total del Señorío de Gea. [consulta: 2016-6-18] Disponible en: < <http://www.geadealbarracin.com/historia.htm>>
- AROCENA, F.M. *El altar cristiano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- AUDIS, A. *Inventario de los bienes de la Iglesia parroquial de San Bernardo Abad de Gea de Albarracín*. Gea de albarracín: Archivo parroquial, 1990.
- AYUNTAMIENTO DE GEA DE ALBARRACÍN. *Gea de Albarracín*. [consulta: 2016-5-22] Disponible en: <<http://www.geadealbarracin.com/historia.htm>>
- BAKER, D. Curtido, acabado de pieles. En : *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo*. Madrid: Instituto Nacional de Seguridad y Salud en el Trabajo, 2001. [consulta: 2016-6-10] Disponible en: < <http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/TextosOnline/EnciclopediaOIT/tomo3/88.pdf>>
- BRUCE, R. Wood science and technology. En: *The Structural Conservation of Panel Paintings*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998. [consulta: 2016-6-15] Disponible en: < http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/panelpaintings.html>
- CASTÁN, J.L. Aspectos de la religiosidad en la Comunidad de Albarracín en los siglos XVII Y XVIII. En: *Identidades Compartidas. Cultura y religiosidad popular en Aragón*. Zaragoza: Centro de Estudios sobre la Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales, 2009. [consulta: 2016-5-26] Disponible en: < http://www.academia.edu/17603838/_Aspectos_de_la_religiosidad_popular_en_la_Comunidad_de_Albarrac%C3%ADn_en_los_siglos_XVII_y_XVIII_en_Identidades_Compartidas._Cultura_y_religiosidad_popular_en_Arag%C3%B3n_Centro_de_Estudios_sobre_la_Despoblaci%C3%B3n_y_Development_de_%C3%81reas>

Rurales_Zaragoza_pp._179-194_2009_>

- CERES. Base de datos de Colecciones en Red del MEC. Museo Nacional de arte decorativas. Baúl encorado s. XVIII. Nº inventario CE00324 Disponible en: < <http://ceres.mcu.es/pages/Main>>
- DELENDÁ, O. La Magdalena en el arte: un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII. *En: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Sevilla, 8-12 octubre, 2001. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- DOMÉNECH, M. T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial UPV, 2013.
- ESPINOSA, F.; RIVAS, V. Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica. *En: Conserva*. Chile: 2011, nº 16, ISSN 0717-3539. [consulta: 2015-11-01]. Disponible en: < [http:// www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1736.pdf](http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1736.pdf)>
- ESTEBAN, J. F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 2002.
- GARCÍA, L; GUINDEO, A. *Anatomía e identificación de las maderas de coníferas españolas*. Madrid: Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera y el Corcho, 1988.
- GRAUBNER, W. *Ensamblajes en madera: Soluciones japonesas y europeas*. Barcelona: Ediciones CEAC, 1991.
- HERNÁNDEZ, L. Pequeños altares en el área de la meseta septentrional. *En: Hispania Antiqua*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, num. 28, ISSN: 1130-0515 [consulta: 2016-6-2]. Disponible en: < <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9729>>
- IÑÍGUEZ, J.A. *El altar cristiano. De los orígenes a Carlomagno (s. II - año 800)*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1978.
- IÑÍGUEZ, J.A. *El altar cristiano. De Carlomagno al siglo XIII*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- KITE, M; THOMSON, R. *Conservation of leather and related materials*. Oxford: Elsevier, 2006.

- LLAMAS PACHECO, R. *La conservació y restauració de les pintures de cavallet. Com apropar-se a la disciplina*. Valencia: Ed. UPV, 2005.
- LUDWICK, L. *A comparative study on surface treatments in conservation of dry leather: With focus on silicone oil*. En: Institutionen för kulturvård Göteborgs universitet. Goteborg: Göteborgs Universitet, 2012, nº 28. ISSN: 1101-3303 [consulta: 2016-6-15] Disponible en: <<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/32480>>
- MUÑOZ, S. La Restauración de bienes culturales. En: *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- ORDÓÑEZ, C; ORDÓÑEZ, L; et. al. *El mueble: Conservación y Restauración*. San Sebastián: Nerea, 2009.
- PÉREZ, R. Imatgería popular a València. Gravats en fusta i metal, estampes religioses. Gojos. Auques. Al-leluies i il-lustracions seleccionades i restaurades per Rafael Pérez Contel. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990.
- PLAZAOLA, J. *Altar. Liturgia*. En: *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991. [consulta: 2016-5-20]. Disponible en: < http://www.mercaba.org/Rialp/A/altar_liturgia.htm>
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*. Tomo 2. Vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Tomo 2. Vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- _____ *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo 1. Vol. 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- RODRÍGUEZ, J.A. *Patología de la madera*. Madrid: Coedición, Fundación Conde del Valle de Salazar y Ediciones Mundi-Prensa, 1998.
- SEBASTIÁN, S. *Inventario Artístico de Teruel y su provincia*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I*. San Sebastián: Nerea, 2004.

- VILLARQUIDE, A. La pintura sobre tela II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración, San Sebastián: Nerea, 2005 .
- VIVANCOS RAMÓN, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre Tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.
- MUVIM, Valencia. Anexo digital (CD) En: *Imprenta valenciana, siglos XVIII-XIX : colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2006.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Las imágenes no referenciadas, han sido realizadas por la autora del presente trabajo académico, con la cámara CANON EOS 1200D.

IMÁGENES	Pág.
Fig. 1	8
Fig. 2 Imagen procedente del archivo personal de Rocío Castellote.	8
Fig. 3 Disponible en: < http://es.calameo.com/read/0000753352623cb7d7577 > [consulta: 2016-5-28]	9
Fig. 4	9
Fig. 5	9
Fig. 6 Disponible en: < http://www.mirabiliaovetensia.com/glosario/glosario_a.html > [consulta: 2016-5-29]	10
Fig. 7 Imagen cedida por la Asociación para el Estudio del Mueble de Valencia.	10
Fig. 8	10
Fig. 9 Imagen editada por la autora del presente trabajo académico. Original disponible en: < http://caxamarcapictures.blogspot.com.es/2011_03_01_archive.html > [consulta: 2016-6-2]	11
Fig. 10 Disponible en: < http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-9532.html > [consulta: 2016-6-2].....	11
Fig. 11 Disponible en: < http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-9532.html > [consulta: 2016-6-2].....	11
Fig. 12 Disponible en: < http://palaciomagdalena.com/es/visita-virtual/ > [consulta: 2016-6-2]	11
Fig. 13 Disponible en: < http://www.wga.hu/html_m/zzdeco/2tapestr/1/02i_1700.html > [consulta: 2016-6-2]	12
Fig. 14 Imagen editada por la autora del presente trabajo académico. Original disponible en: < http://members.iinet.net.au/~ploke/Malta/palaces.html > [consulta: 2016-6-2]	12
Fig. 15 Disponible en: CERES < Arqueta eucarística valenciana, 1376 - 1400, Museo Nacional de Artes Decorativas>.....	12
Fig. 16 Disponible en: CERES < http://ceres.mcu.es/pages/Main >	12
Fig. 17 Disponible en: AGUILÓ, M. P. <i>El mueble en España. Siglos XVI-XVII</i> . Madrid: CSIC, Ediciones Antiquaria, 1993, p. 194.....	12
Fig. 18	13
Fig. 19	14
Fig. 20	14
Fig. 21	14
Fig. 22	14
Fig. 23	15

Fig. 24	15
Fig. 25	15
Fig. 26	15
Fig. 27	15
Fig. 28	16
Fig. 29	16
Fig. 30	16
Fig. 31	16
Fig. 32	16
Fig. 33	17
Fig. 34	17
Fig. 35	17
Fig. 36 Imagen obtenida con microscopio LEICA DMS 300 microsystems en el aula-taller de fotografía del Dpto. de CRBC.....	18
Fig. 37 Imagen obtenida con microscopio LEICA DMS 300 microsystems en el aula-taller de fotografía del Dpto. de CRBC.....	18
Fig. 38	19
Fig. 39	19
Fig. 40	19
Fig. 42	20
Fig. 43	21
Fig. 44	21
Fig. 45	21
Fig. 46	21
Fig. 47	21
Fig. 48	22
Fig. 49	23
Fig. 50 Disponible en: < http://tasaciondeantiguedades.blogspot.com.es/2014_08_01_archive.html > [consulta: 2016-5-20]	23
Fig. 51	23
Fig. 52	23
Fig. 53	23
Fig. 54	24
Fig. 55	24
Fig. 56	24
Fig. 57	24
Fig. 58	24
Fig. 59	25
Fig. 60	25
Fig. 61	26
Fig. 62	26
Fig. 63	27
Fig. 64	27
Fig. 65	27

Fig. 66.....	28
Fig. 67.....	28
Fig. 68.....	28
Fig. 69.....	28
Fig. 70.....	29
Tabla 1.....	29
Fig. 71.....	29
Fig. 72.....	29
Fig. 73.....	30
Fig. 74.....	31
Fig. 75.....	31
Fig. 76.....	31
Fig. 77.....	31
Fig. 78.....	31
Fig. 79.....	32
Fig. 80.....	32
Fig. 81.....	32
Fig. 82.....	32
Fig. 83.....	33
Fig. 84.....	33
Fig. 85.....	33
Fig. 86.....	33
Fig. 87.....	33
Fig. 88.....	34
Fig. 89.....	34
Fig. 90.....	34
Fig. 91.....	34
Fig. 92.....	34

IMÁGENES EN ANEXO

Fig. 1.....	45
Fig. 2.....	45
Fig. 3.....	45
Fig. 4.....	45
Fig. 5.....	45
Fig. 6.....	45
Fig. 7 Xilografía de S. Vicente Ferrer. Imagen disponible en : Imprenta valenciana, siglos XVIII-XIX : colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernita, 2006, nº 1.....	46
Fig. 8 Xilografía de S. Juan Bautista. Imagen disponible en : Imprenta valenciana, siglos XVIII-XIX : colección de entalladuras de la Real Academia	

de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernita, 2006, nº 7170b 46

Fig. 9 PÉREZ, R. Imagen disponible en: Imatgería popular a València. Gravats en fusta i metal, estampes religioses. Gojos. Auques. Al-leluies i il·lustracions seleccionades i restaurades per Rafael Pérez Contel. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990. p. 79..... 46

Fig. 10 El arcángel Miguel, 1636, Guido Reni, Iglesia de los capuchinos, Roma. Imagen disponible en: < <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2636>> 46

Fig. 11 Xilografia de la Virgen del Pilar. Imagen disponible en: PÉREZ, R. Imatgería popular a València. Gravats en fusta i metal, estampes religioses. Gojos. Auques. Al-leluies i il·lustracions seleccionades i restaurades per Rafael Pérez Contel. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990. p. 151 46

Fig. 12 Xilografia de María Magdalena. Imagen disponible en : Imprenta valenciana, siglos XVIII-XIX : colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernita, 2006, nº 5746b 46

10. ANEXO

ANEXO I: REFERENTES ICONOGRÁFICOS

A continuación se presenta el esquema de ubicación de las figuras devocionales en los paneles del altar.

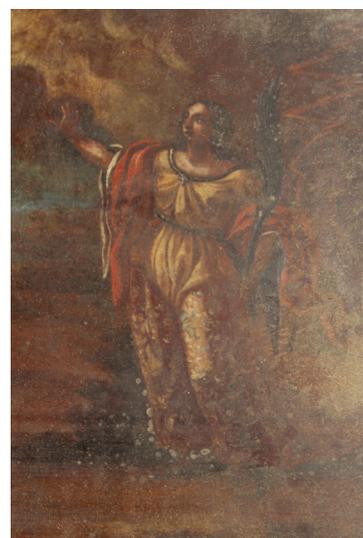
PANEL SUPERIOR



1. SAN VICENTE FERRER



2. SAN JUAN BAUTISTA

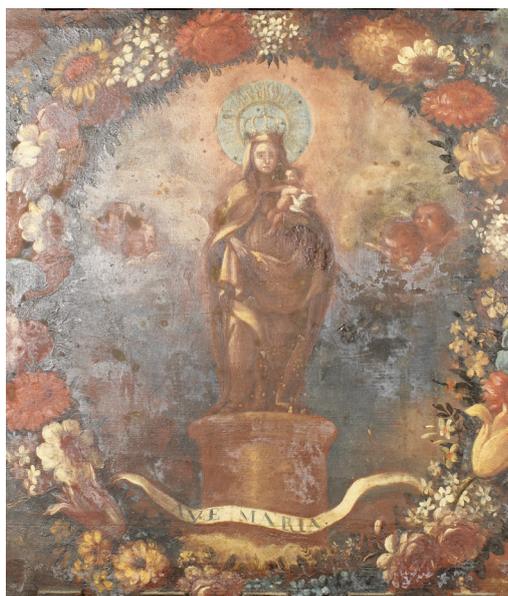


3. SANTA BÁRBARA

PANEL INFERIOR



4. SAN MIGUEL ARCÁNGEL



5. NUESTRA SEÑORA DEL PILAR



6. SANTA MARÍA MAGDALENA

Correspondencia de las figuras del altar con los referentes directos o similares, de los cuales se han tomado sus posturas a nivel compositivo, y la representación de los atributos iconográficos que les identifican con determinadas advocaciones.



7. San Vicente Ferrer, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



8. San Juan Bautista, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



9. Santa Bárbara, xilografía s. XVIII, seleccionada y restaurada por Rafael Pérez Contel.



10. El Arcángel Miguel, 1636, Guido Reni, Iglesia de los capuchinos, Roma.



11. Virgen del Pilar, xilografía s. XVIII, seleccionada y restaurada por Rafael Pérez Contel.



12. Santa María Magdalena, xilografía s. XVIII, Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

ANEXO II: FICHAS DEL INVENTARIO DE BIENES PATRIMONIALES DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. IGLESIA DEL PILAR, VALENCIA.



SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
INVENTARIO DE BIENES PATRIMONIALES DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

0. IDENTIFICACION INFORMATICA

010. Número de referencia 46.15.250-004-0048
020. Número de identificación 46.15.250-004-0111
030. Fecha significativa
750. Otros números (número de la Comunidad Autónoma)
C0008500000048

1. TITULO O DENOMINACION

235. Denominación principal: Título Santísimo Cristo hablando con Santo Tomás de Aquino, rodeado de S. Pablo,
235. Objeto Azulejo zócalo
236. Denominación accesoria: Título
237. Objeto

2. DESCRIPCION

430. Técnica Cocido. Policromía. Vidriado
431. Materia Arcilla. Pasta vítrea. Pigmentos
462. Medidas 146 x 418 cm. Azulejo de 21'5 x 21'5 cm
255. Tipología Azulejería

3. LOCALIZACION

322. Provincia VALENCIA
325. Entidad Local Menor
326. Isla
321. Comunidad Autónoma COMUNIDAD VALENCIANA

Ubicación

332. Edificio Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo Mártir
333. Entidad ARZOBISPADO DE VALENCIA
334. Dirección C/ Palau, 2. 46003 VALENCIA
335. Localización Capilla del Sagrado Corazón. 2ª capilla desde el altar, lado del Evangelio. Pared izquierda de la capilla

4. DATOS HISTORICO-ARTISTICOS

303. Reproducido
610. Epoca S. XVIII. 1783
622. Escuela España. Valencia. Manises
701. Bibliografía Berchez Gómez, Joaquín. "Monumentos de la Comunidad Valenciana" 1995. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo. Dolores García Hinarejos. Pag.222



5. ESTADO DE CONSERVACION

711. Condición Buena
712. Deterioros Pequeños rotos en algunos elementos aislados
713. Partes que faltan
714. Restauraciones realizadas No se aprecian

6. TITULARIDAD

245. Titular Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo
245. Dirección C/ Guillen de Castro 42. 46001 - VALENCIA
245. Provincia VALENCIA

732. Observaciones: Se encuentra fechada en 1783. Inscripción en el ángulo inferior izquierdo del altar de la capilla: " SE HIZO ESTE ARIMADI..) Y PISO EN CUMPLIMIENTO DE UN VOTO"

0. IDENTIFICACION INFORMATICA

010. Número de referencia 46.15.250-004-0072
 020. Número de identificación 46.15.250-004-0135
 030. Fecha significativa
 750. Otros números (número de la Comunidad Autónoma)
 C0008500000072

1. TITULO O DENOMINACION

235. Denominación principal: Título San Miguel Arcángel
 235. Objeto Pintura tabla
 236. Denominación accesoria: Título
 236. Objeto

2. DESCRIPCION

430. Técnica Óleo
 431. Materia Óleo sobre tabla
 462. Medidas 92 x 54 cm.
 255. Tipología Pintura

3. LOCALIZACION

322. Provincia VALENCIA
 325. Entidad Local Menor
 326. Isla
 321. Comunidad Autónoma COMUNIDAD VALENCIANA

Ubicación

332. Edificio Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo Mártir
 333. Entidad ARZOBISPADO DE VALENCIA
 334. Dirección C/ Palau, 2. 46003 VALENCIA
 335. Localización Trasaltar. Capilla de Virgen del Pilar. Contrapuertas del armario situado enfrente del altar. Situado en la parte superior izquierda del interior de la puerta

4. DATOS HISTORICO-ARTISTICOS

303. Reproducido
 610. Epoca S. XVIII
 622. Escuela España. Valencia
 701. Bibliografía

5. ESTADO DE CONSERVACION

711. Condición Regular
 712. Deterioros Muy repintado de forma burda. Oxidación del barniz
 713. Partes que faltan
 714. Restauraciones realizadas Si. Repinte general poco respetuoso



6. TITULARIDAD

245. Titular Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo
 245. Dirección C/ Guillen de Castro 42. 46001 - VALENCIA
 245. Provincia VALENCIA

0. IDENTIFICACION INFORMATICA

010. Número de referencia 46.15.250-004-0077
 020. Número de identificación 46.15.250-004-0140
 030. Fecha significativa
 750. Otros números (número de la Comunidad Autónoma)
 C0008500000077

1. TITULO O DENOMINACION

235. Denominación principal: Título San Miguel Arcángel
 235. Objeto Pintura cuadro
 236. Denominación accesoria: Título
 236. Objeto

2. DESCRIPCION

430. Técnica Óleo
 431. Materia Óleo sobre lienzo
 462. Medidas 90 x 120 cm. aprox.
 255. Tipología Pintura

3. LOCALIZACION

322. Provincia VALENCIA
 325. Entidad Local Menor
 326. Isla
 321. Comunidad Autónoma COMUNIDAD VALENCIANA

Ubicación

332. Edificio Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo Mártir
 333. Entidad ARZOBISPADO DE VALENCIA
 334. Dirección C/ Palau, 2. 46003 VALENCIA
 335. Localización Pasillo entrada a la nave (al lado Capilla del Santísimo)

4. DATOS HISTORICO-ARTISTICOS

303. Reproducido
 610. Epoca S. XVIII
 622. Escuela España. Sevilla
 701. Bibliografía Berchez, Joaquín: Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana, "Iglesia de Ntra. Sra. del Pilar, Catalá M. A. Pág. 601. Consellería de Cultura. Valencia 1985

5. ESTADO DE CONSERVACION

711. Condición Mala
 712. Deterioros Lagunas de película pictórica especialmente en el centro producido por dobleces, debilitamiento y oxidación del barniz



713. Partes que faltan
 714. Restauraciones realizadas No se aprecian

6. TITULARIDAD

245. Titular Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo
 245. Dirección C/ Guillen de Castro 42. 46001 - VALENCIA
 245. Provincia VALENCIA

0. IDENTIFICACION INFORMATICA

010. Número de referencia 46.15.250-004-0091
 020. Número de identificación 46.15.250-004-0154
 030. Fecha significativa
 750. Otros números (número de la Comunidad Autónoma)
 C0008500000091

1. TITULO O DENOMINACION

235. Denominación principal: Título Santa María Magdalena
 235. Objeto Pintura cuadro
 236. Denominación accesoria: Título
 236. Objeto Perteneciente a retablo desaparecido

2. DESCRIPCION

430. Técnica Óleo
 431. Materia Óleo sobre lienzo
 462. Medidas 163 x 84 cm.
 255. Tipología Pintura

3. LOCALIZACION

322. Provincia VALENCIA
 325. Entidad Local Menor
 326. Isla
 321. Comunidad Autónoma COMUNIDAD VALENCIANA

Ubicación

332. Edificio Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo Mártir
 333. Entidad ARZOBISPADO DE VALENCIA
 334. Dirección C/ Palau, 2. 46003 VALENCIA
 335. Localización Museo. Primera capilla desde los pies de la nave. Lado Evangelio. Capilla tabicada y cerrada al culto. Actual Imacén-museo

4. DATOS HISTORICO-ARTISTICOS

303. Reproducido
 610. Epoca S. XVIII. 1736
 622. Escuela España. Valencia
 701. Bibliografía Teixidor Trilles, José. "Memorias Históricas del convento Nuestra Señora del Pilar de Valencia". Valencia. 1774

5. ESTADO DE CONSERVACION

711. Condición Mala
 712. Deterioros Lagunas generalizadas con pérdida de pigmento, debilitamientos, craqueladuras y oxidación del barniz



713. Partes que faltan Le falta el bastidor
 714. Restauraciones realizadas No se aprecian

6. TITULARIDAD

245. Titular Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo
 245. Dirección C/ Guillen de Castro 42. 46001 - VALENCIA
 245. Provincia VALENCIA

732. Observaciones Formaba parte del retablo mayor, destruido en 1936

ANEXO III: FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA.

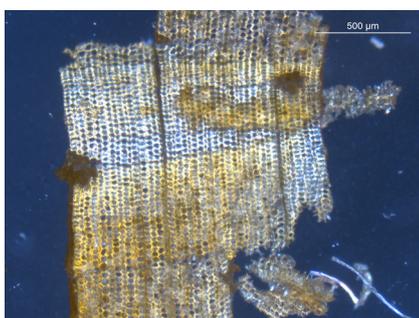
Imágenes obtenidas con microscopio LEICA DMS 300 microsystems.

NOMBRE CIENTÍFICO: *Pinus sylvestris L.*

ORDEN: Conífera

FAMILIA: *pinaceae*

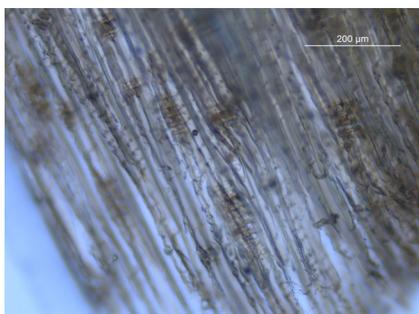
SUBFAMILIA: *pinoideae*



MUESTRA 1: Sección transversal (x10)

CARACTERÍSTICAS MICROSCÓPICAS:

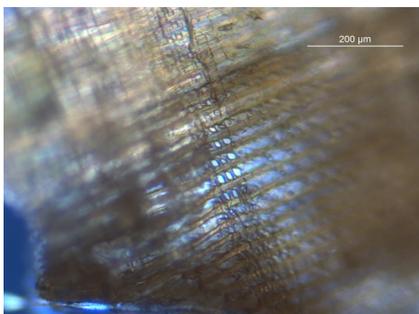
- Presencia de traqueidas longitudinales de sección transversal poligonal, de madera temprana y tardía.
- Canales resiníferos de sección oval, de 0 a 3 por mm²



MUESTRA 2: Sección tangencial (x40)

CARACTERÍSTICAS MICROSCÓPICAS:

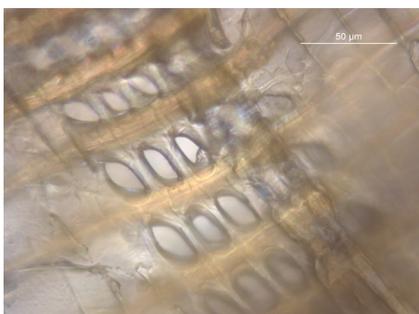
- Radios leñosos fisiformes, uniseriados de 8 a 10 células de altura por término medio



MUESTRA 3: Sección radial (x40)

CARACTERÍSTICAS MICROSCÓPICAS:

- Radios leñosos fisiformes, en los que se alojan los canales resiníferos horizontales, formando los denominados campos de cruce



MUESTRA 3: Sección radial ampliada (x100)

CARACTERÍSTICAS MICROSCÓPICAS:

- Los campos de cruce con los radios leñosos son de tipo pinoide I, presentan punteaduras de tipo ventana con marcada tendencia cuadrangular. En este caso, hay una por cada campo de cruce. Y traqueidas radiales dentadas.

ANEXO IV: FICHA TÉCNICA.

FICHA TÉCNICA	
TIPOLOGÍA MOBILIARIO: Altar portátil	
ESTILO: Barroco	FECHA: s.XVII - XVIII
USO / FUNCIÓN: Litúrgico- devocional	POLICROMÍA: Si
AUTOR: Anónimo	FIRMA: No
TEMA: Religiosidad popular	TÉCNICA PICTÓRICA: Al óleo
TIPO ORNAMENTACIÓN: Arcón enorado con clavazón de tachuelas y guarniciones férricas e interior entelado.	
MEDIDAS (cerrado): Alto: 47,5 cm, Ancho: 114 cm, Profundidad: 49 cm	
PROPIETARIO / S: Iglesia Parroquial de Gea de Albarracín	
ESTADO DE CONSERVACIÓN GENERAL: Adecuado, con los deterioros derivados de su uso devocional por la condición de movilidad y el deterioro natural de los materiales que lo componen.	
FECHA ENTRADA: 28/10/2015	FECHA SALIDA: No disponible
RESTAURADOR: Elisa Martínez Zerón	

FOTOGRAFÍAS INICIALES



FRONTAL

FOTOGRAFÍAS INICIALES



TRASERA



TAPA

FOTOGRAFÍAS INICIALES



BASE



LATERAL IZQUIERDO



LATERAL DERECHO

FOTOGRAFÍAS INICIALES



FRONTAL ABIERTO

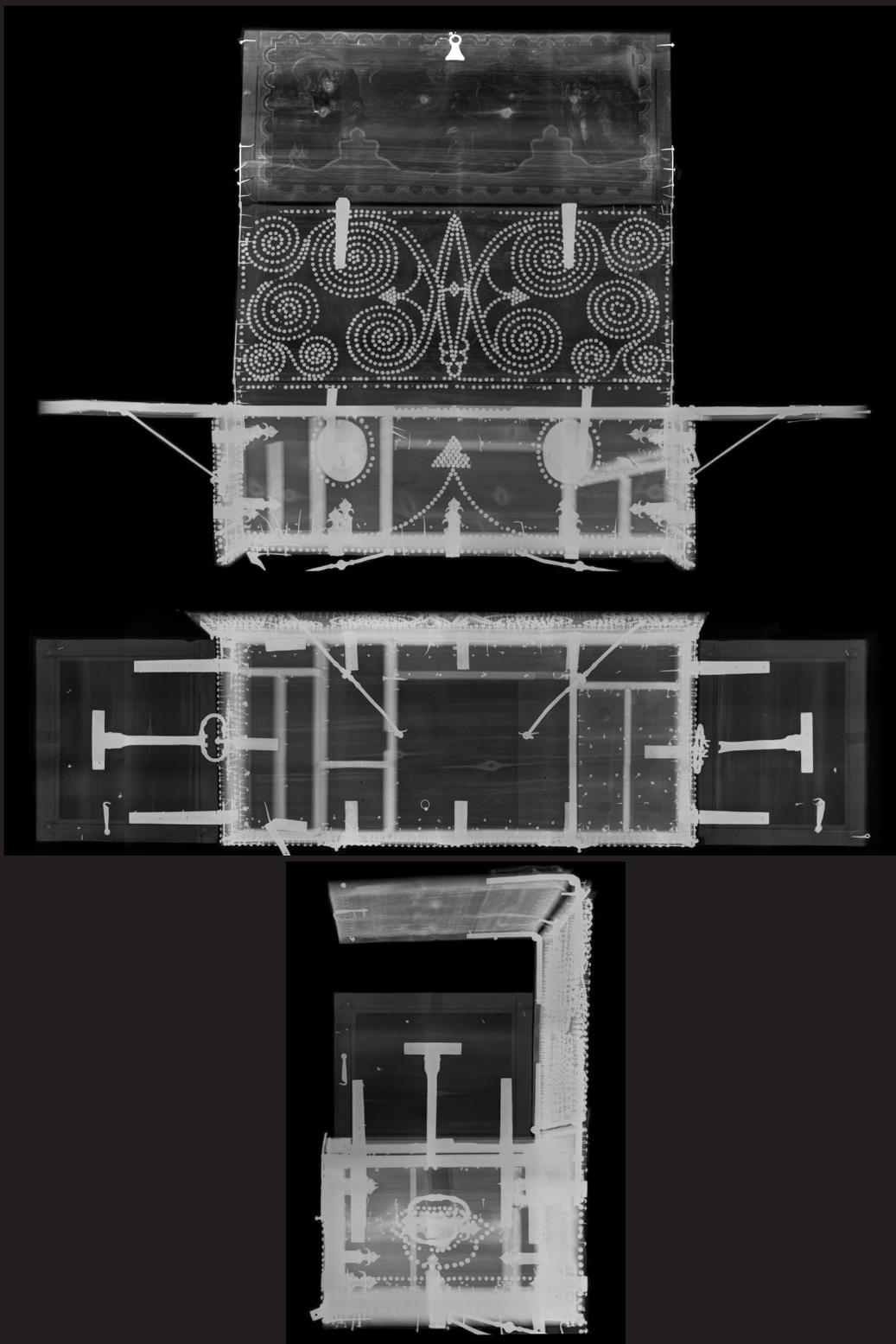


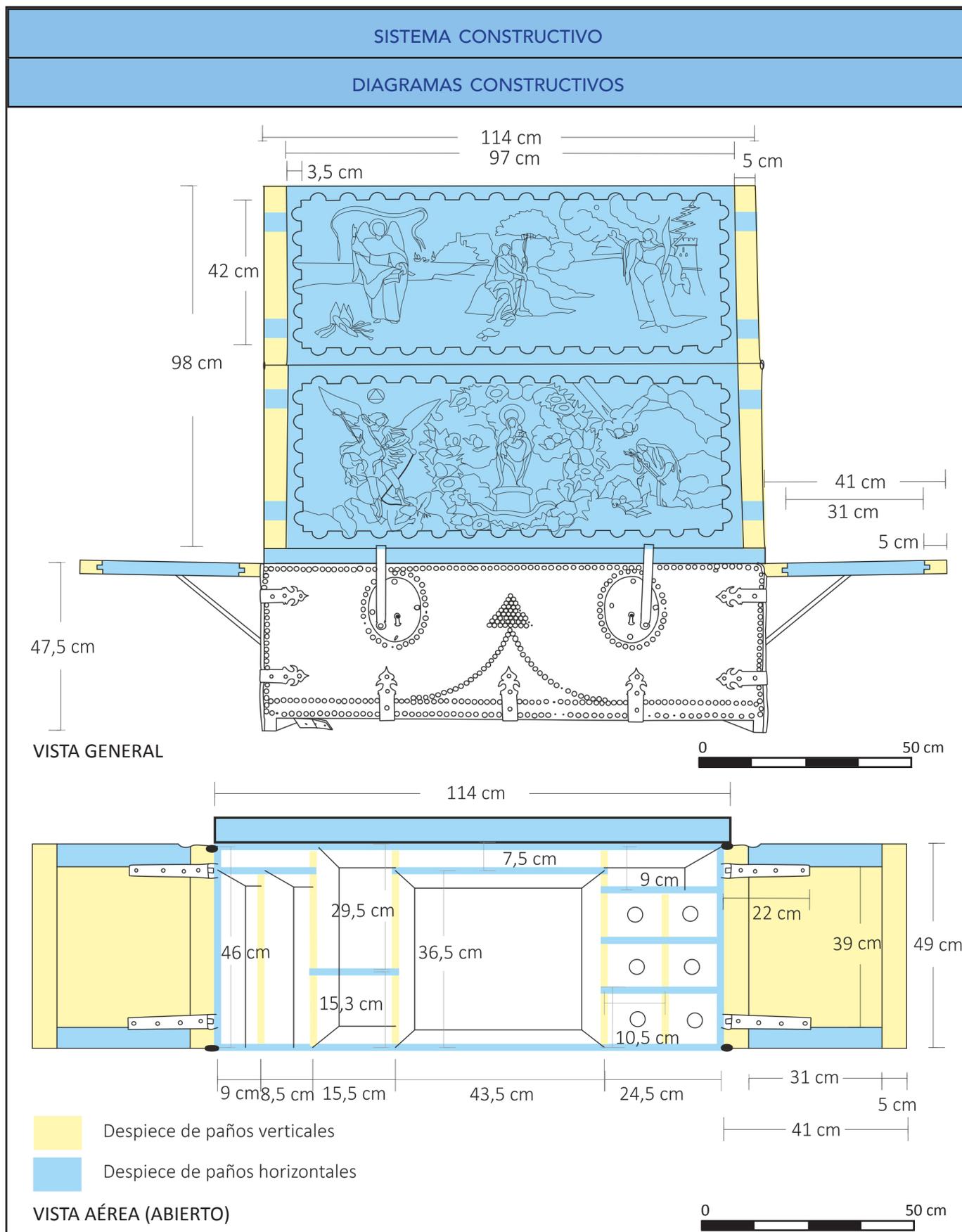
AÉREA ESPACIO DE ALMACENAJE

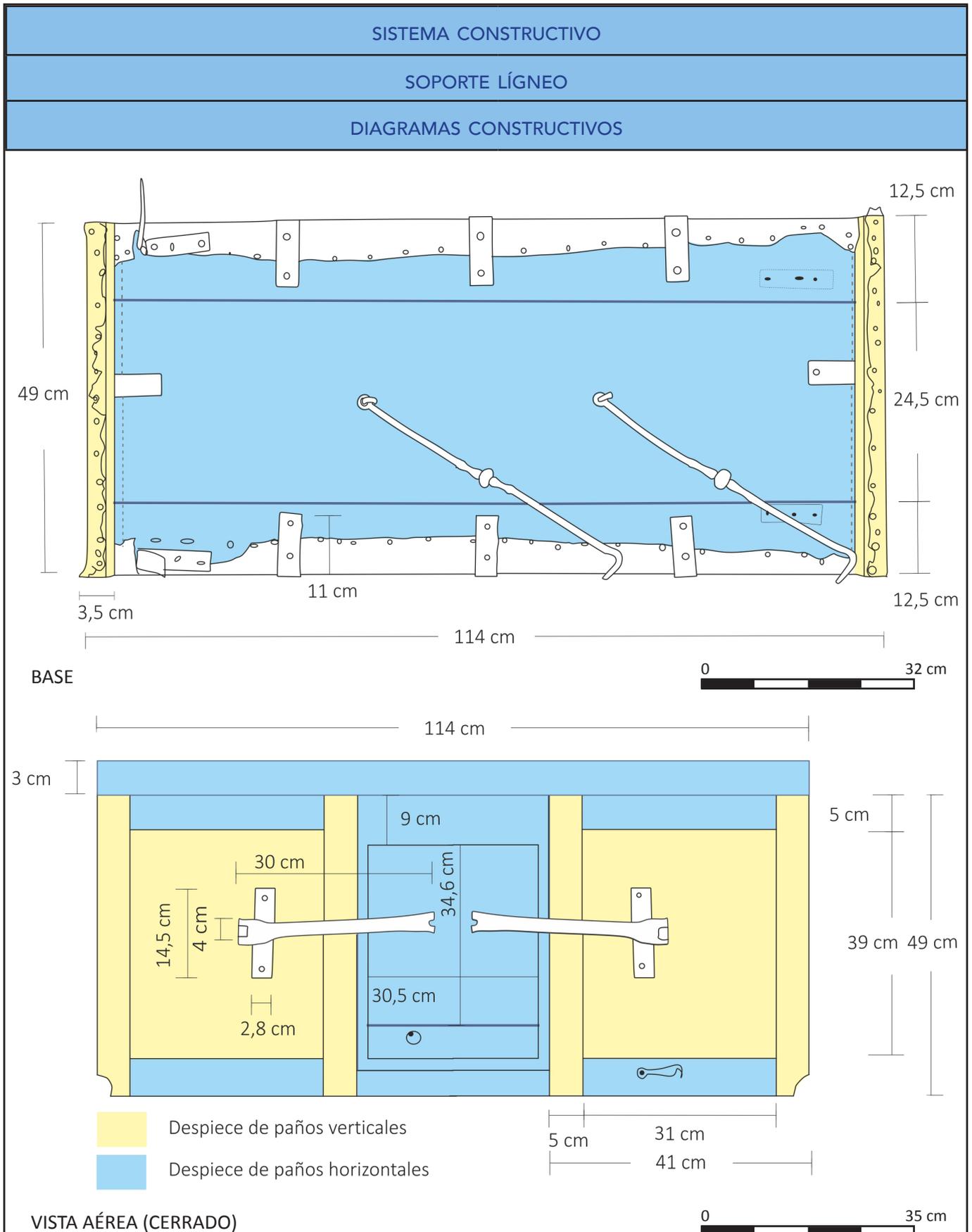
SISTEMA CONSTRUCTIVO					
SOPORTE LÍGNEO					
DIMENSIONES GENERALES (en cm): ALTURA: 47,5 ANCHURA: 114 PROFUNDIDAD: 52,5					
TIPO DE MADERA: Conífera, pino					
Nº PIEZAS GENERALES Y MEDIDAS (en cm) :					
TAPAS: - TAPA 0: 49 x 114 - TAPA 1: 49 x 114 - TAPA 2: 48 x 114 - TAPA 3: 46,6 x 111					
ALAS: - ALAS 1 Y 2: 48,5x41					
ESTRUCTURA ARCA: - FRONTAL: 47,5 x 114 - LATERALES 1 Y 2: 47,5 x 52,5 - TRASERA: 47,5 x 1114 - BASE: 52,5 x 114					
TIPOS DE CORTE EN GENERAL:					
TAPAS: - TAPA 1: 3 piezas tangenciales, 1 radial. - TAPA 2: 3 piezas tangenciales, 1 radial. - TAPA 3: 4 piezas tangenciales.					
ALAS: - ALAS 1 Y 2: 6 piezas tangenciales y 4 radiales					
ESTRUCTURA ARCA: Todo cortes tangenciales.					
CORTE: Mecánico:			ACABADO: Lijado		
Manual: X					
TIPO DE ENSAMBLES:					
Estructura pintada:	Unión viva: X	A media madera:	A horquilla: X	A caja y espiga:	Elementos internos:
Alas abatibles:	Unión viva:	A media madera:	A horquilla:	A caja y espiga: X	Elementos internos:
Tapa del ara:	Unión viva: X	A media madera:	A horquilla:	A caja y espiga:	Elementos internos:
Estructura de almacenaje: internos:	Unión viva: X	A media madera:	A horquilla:	A caja y espiga:	Elementos internos:
Estructura base del baúl:	Unión viva: X	A media madera:	A horquilla:	A caja y espiga:	Elementos internos:
SISTEMA DE SUJECIÓN: Encolado: X Claveteado: X Encaje a presión: X					
OTROS ELEMENTOS: Colas de milano: Toledanas:					
Descripción y nº: Descripción y nº:					
NUDOS (paneles pictóricos): Nº: 12 Tipos: 8 resinosos con exhudaciones y 4 estables					
OTROS ELEMENTOS: Grafismos: X Etiquetas: Firmas: Marcas: X Sellos: Inscripciones: Otros:					

SISTEMA CONSTRUCTIVO

EXAMEN CON RAYOS X







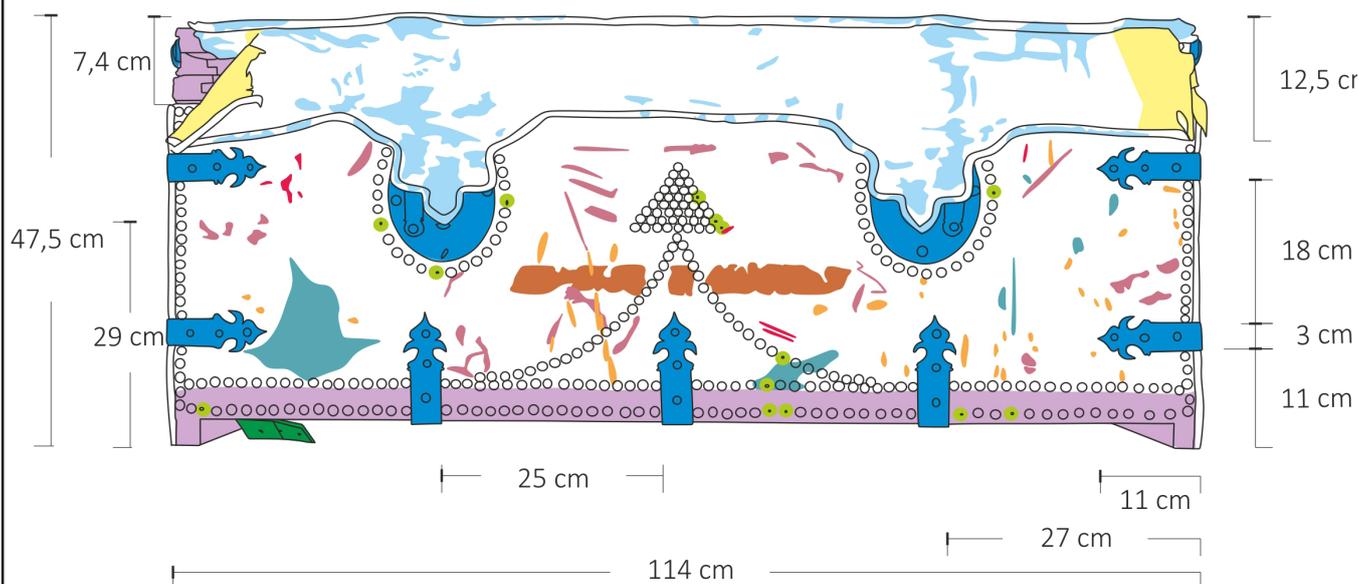
SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ATAQUES BIOLÓGICOS: Si Insectos: <i>Anobium punctatum</i> : X <i>Hylotrupes bajulus</i> : <i>Lictus brunneus</i> : Hongos: Tipo:			
ALABEOS: No		Cóncavos: Convexos:	
DEFECTOS EN LAS UNIONES: X		FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: X	
GRIETAS / FENDAS:		AGUJEROS: X	
PÉRDIDAS: X		NUDOS SALTADIZOS, NEGROS O PERDIDOS:	
CLAVOS: X		EROSIÓN: X	
QUEMADURAS:		MANCHAS HUMEDAD:	
OXIDACIÓN: X		EXHUDACIONES: X	
SUCIEDAD: Si Barro: X Cal: Pintura: X Aceite: Cera: X Deyecciones: Polvo: X Otros:			
INTERVENCIONES ANTERIORES			
ELIMINACIÓN DE PIEZAS:		SUSTITUCIÓN DE PIEZAS:	
REBAJES: X		COLAS DE MILANO:	
CAMBIO HERRAJES: X (sistema móvil de la base)		OTROS:	
GUARNICIONES METÁLICAS			
METAL / ALEACIÓN: Hierro		SITUACIÓN: Externas e internas	
TIPOLOGÍA: Bisagras: simples, de pala larga y de compás Nº: 2 - 6 - 2	Cerraduras: Escudos ovals y fallebas Nº: 2 - 2 Tipo: para llave de caño	Asas: simples remachadas Nº: 2 Tipo: aplique de perfil lanceolado	Sistema base móvil: 2 Tipo: ganchos con pieza auxiliar (desparecida)
Sistema de sujeción: fiadores que apoyan en las asas Nº: 2		Enganches: armella circular sujeta con tres clavos	
Sistema decorativo: faja y roleos con anagrama mariano Tipo: clavazón de tachuelas de latón de cabeza redonda		Sistema decorativo: escuadras Nº: 14 Tipo: perfil lanceolado	

SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN						
GUARNICIONES METÁLICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN						
OXIDACIÓN: Si	Nivel: Medio-alto	PÉRDIDA DE PIEZAS: bisagra de la base	Nº: 1			
Tipo: magnetita, oxiclورو de hierro y goetita		Tipo: simple de pala larga				
MODIFICACIÓN FORMAL DE PIEZAS:		AÑADIDOS POSTERIORES:				
Tipo:		Clavos, tornillos y chinchetas.				
REVESTIMIENTO EXTERNO						
ENCORADO: X	Tipo piel: Equino	Tintado: Posiblemente				
Faldón: Si	Acabado: Engrasado	Sistema de sujeción: cosido en uniones y clavazón con tachuelas				
EMPAPELADO:	Tipo de papel:	Sistema de sujeción:				
ENSAYALADO:	Tipo de tela:	Sistema de sujeción:				
MADERA VISTA:	Tallada:	Tema:	Tintada:	Barnizado:		
LÁMINA METÁLICA:	Metal / aleación:	Burilado:	Repujado:			
Sistema de sujeción:						
OTROS: Pergamino:	Marfil tallado:	Incrustaciones de piedras preciosas:	Carey:	Nácar:		
REVESTIMIENTO INTERNO						
ENTEELADO: X	Tipo tela: Fieltro rojo	Sistema de sujeción: adhesivo y clavos	Elementos acabado: cinta algodón blanca			
EMPAPELADO:	Tipo papel:	Sistema de sujeción:	Elementos acabado:			
MADERA EN BLANCO:	Tintada:	Barnizada:				
REVESTIMIENTOS: ESTADO DE CONSERVACIÓN						
SUCIEDAD:	Polvo: X	Barro:	Cera: X	Serrín: X	Cal:	
MANCHAS:	Pintura: X	Cera: X	Restos de adhesivo: X	Oxidación: X	Aceite: X	Vino:
OTROS:	Etiquetas:	Grafismos:	Erosiones puntuales: X	Cortes: X	Orificios: X	
Pérdida de elementos de sujeción: X		Pérdida de elementos de acabado: X				Materiales adheridos: X

INTERVENCIONES ANTERIORES

Sustitución de elementos de sujeción: X	Reparación de faldón:
Eliminación tintada / barniz:	Limpieza agresiva:
Eliminación o sustitución de elementos:	Adición de injertos o piezas nuevas: X

DIAGRAMAS DE DAÑOS

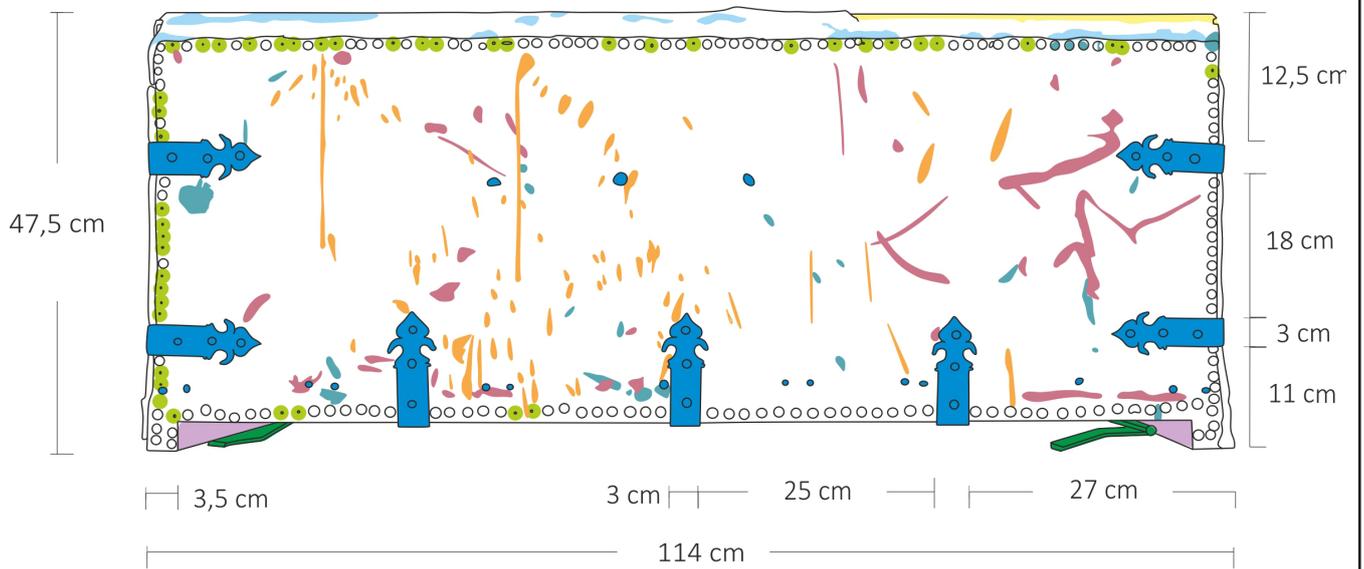


- | | | | |
|--|----------------------------------|--|---------------------------------------|
| | Oxidación guarniciones metálicas | | Erosiones en el cuero |
| | Modificación piezas | | Descamaciones en el cuero |
| | Faltantes en el tachonado | | Desprendimiento de faltantes de cuero |
| | Ataque insectos xilófagos | | Cortes en el cuero |
| | Manchas de pintura | | Restos de cinta adhesiva |
| | Concreciones de cera | | |

FRONTAL



DIAGRAMAS DE DAÑOS

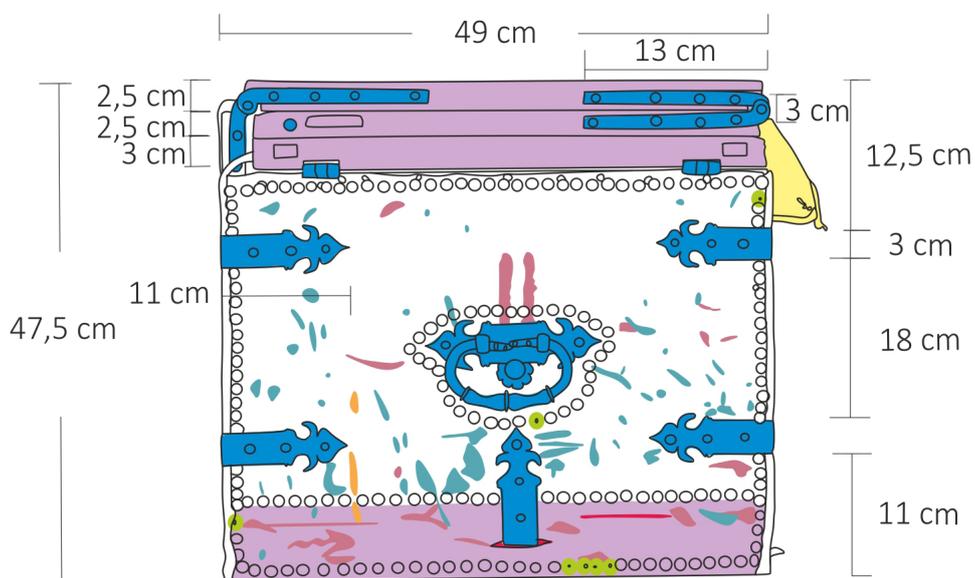


- | | | | |
|---|----------------------------------|---|---------------------------------------|
|  | Oxidación guarniciones metálicas |  | Erosiones en el cuero |
|  | Modificación piezas |  | Descamaciones en el cuero |
|  | Faltantes en el tachonado |  | Desprendimiento de faltantes de cuero |
|  | Ataque insectos xilófagos |  | Manchas y concreciones de cera |
|  | Manchas de pintura | | |

TRASERA



DIAGRAMAS DE DAÑOS

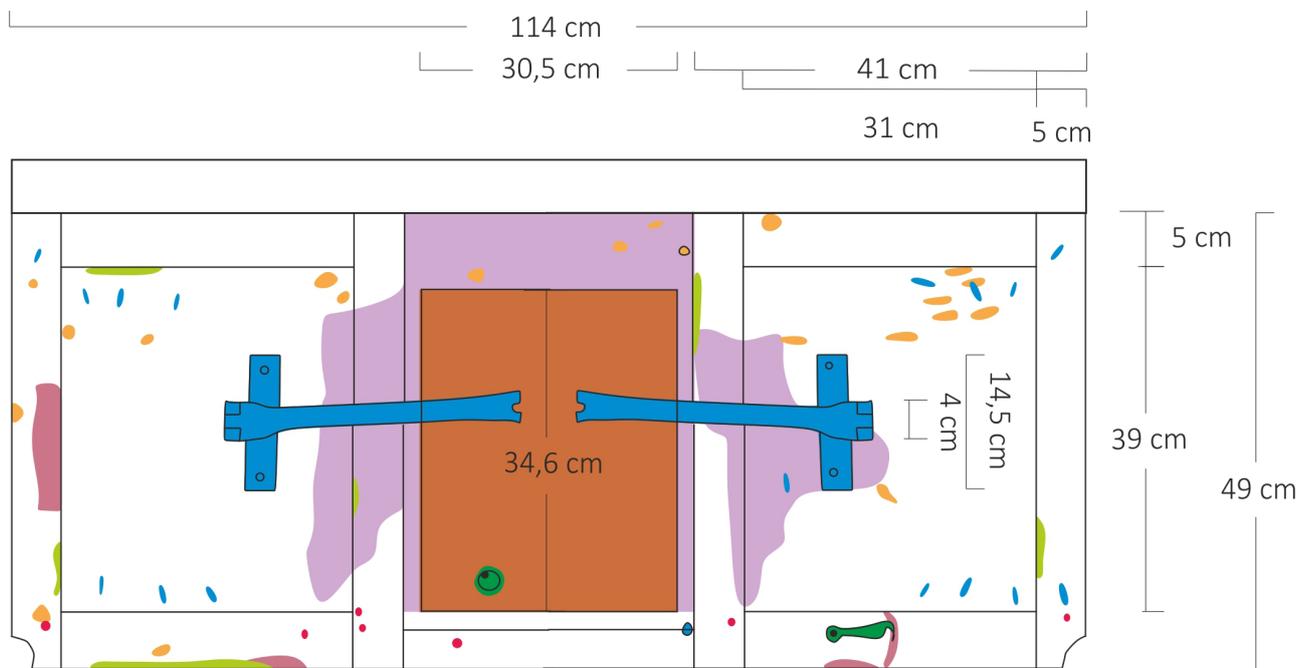


- | | | | |
|---|----------------------------------|---|---------------------------------------|
|  | Oxidación guarniciones metálicas |  | Erosiones en el cuero |
|  | Concreciones de cera |  | Desprendimiento de faltantes de cuero |
|  | Faltantes en el tachonado |  | Cortes en el cuero |
|  | Ataque insectos xilófagos |  | Manchas de pintura |

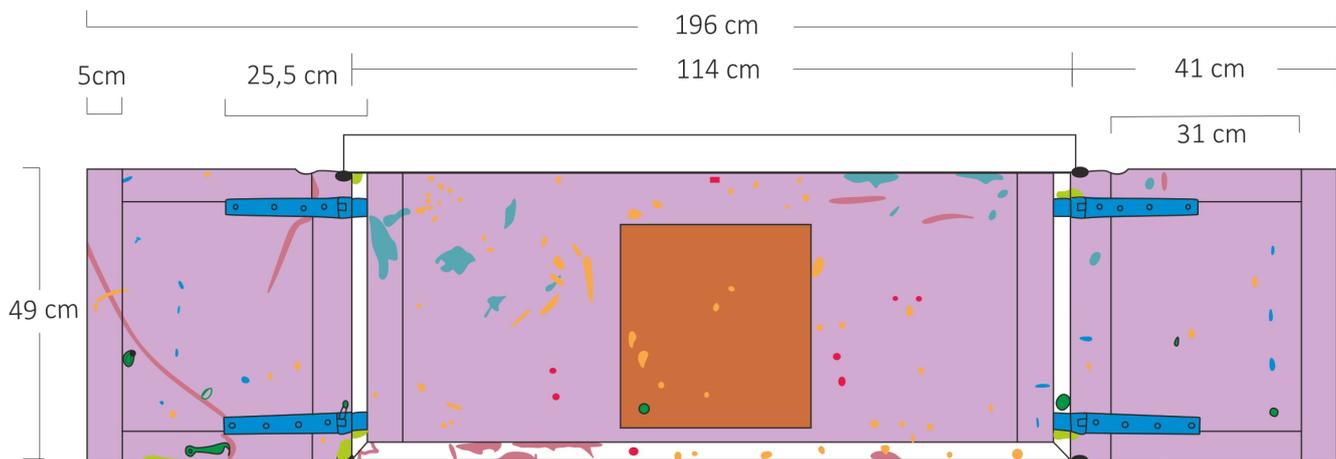
LATERAL IZQUIERDO



DIAGRAMAS DE DAÑOS



VISTA AÉREA (CERRADO)



- | | | | |
|--|----------------------------|--|----------------------|
| | Oxidación piezas metálicas | | Erosiones |
| | Elementos añadidos | | Manchas de pintura |
| | Faltantes de soporte | | Concreciones de cera |
| | Ataque insectos xilófagos | | Orificios |
| | | | Restos de adhesivo |

VISTA AÉREA (ABIERTO)

ESTRATOS PICTÓRICOS: ASPECTOS TÉCNICOS										
DIMENSIONES SUPERFICIE PINTADA (en cm):		Alto: 98	Ancho: 114							
ENTELEADO:	NO	Tipo tejido:	Densidad:	Costuras:	Ligamento:					
Orillo:	¿Dónde?:		Adhesivo:							
PREPARACIÓN										
TIPO:	Tradicional:	X	Comercial:	Imprimación:						
COLOR:	X	Blanca:	Coloreada:	Almagra	Aglutinante:	Cola:	X	Aceite:	Comercial:	
GROSOR (en mm):	Fino:	X	Medio:	Grueso:						
PELÍCULA PICTÓRICA										
TÉCNICA:	Temple:	Óleo:	X	Mixta:	Dorado:	Corlas:				
GROSOR (en mm):	Fina:	X	Media:	Gruesa:						
TEXTURA:	Fina:	X	Empastada:	Mixta:						
DIBUJO SUBYACENTE: No apreciable										
BARNIZ										
TIPO:	(INEXISTENTE)			GROSOR:						
ESTRATOS PICTÓRICOS: ESTADO DE CONSERVACIÓN										
DEFECTO DE TÉCNICA:	No	Grietas prematuras:	Descohesión:	Piel de naranja:						
ALTERACIÓN QUÍMICA:	No	Cambio cromático (pigmento):	Transparencia (aglutinante):							
CRAQUELADOS / GRIETAS:	No	Envejecimiento:	Falsas:							
CAZOLETAS:	No	LAGUNAS:	X	ABOLSAMIENTOS:	No	PULVERULENCIA:				X
EROSIÓN:	X	QUEMADOS:	No	Granulaciones:	Ampollas:	Cráteres:				
HUMEDAD:	Si	Pasmados:	X	Manchas:	Microorganismos:					
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	No hay	Intensa:	Media:	Suave:						
Oxidación:	Pérdida de transparencia:	Amarilleamiento:	Pasmado:	Aplicación irregular:						
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo:	X	Hollín:	X	Cera:	X	Grasa:	X	Deyecciones:	Barro:
Otros: Exhudaciones resinosas y manchas grasas										

INTERVENCIONES ANTERIORES

PROTECCIÓN:

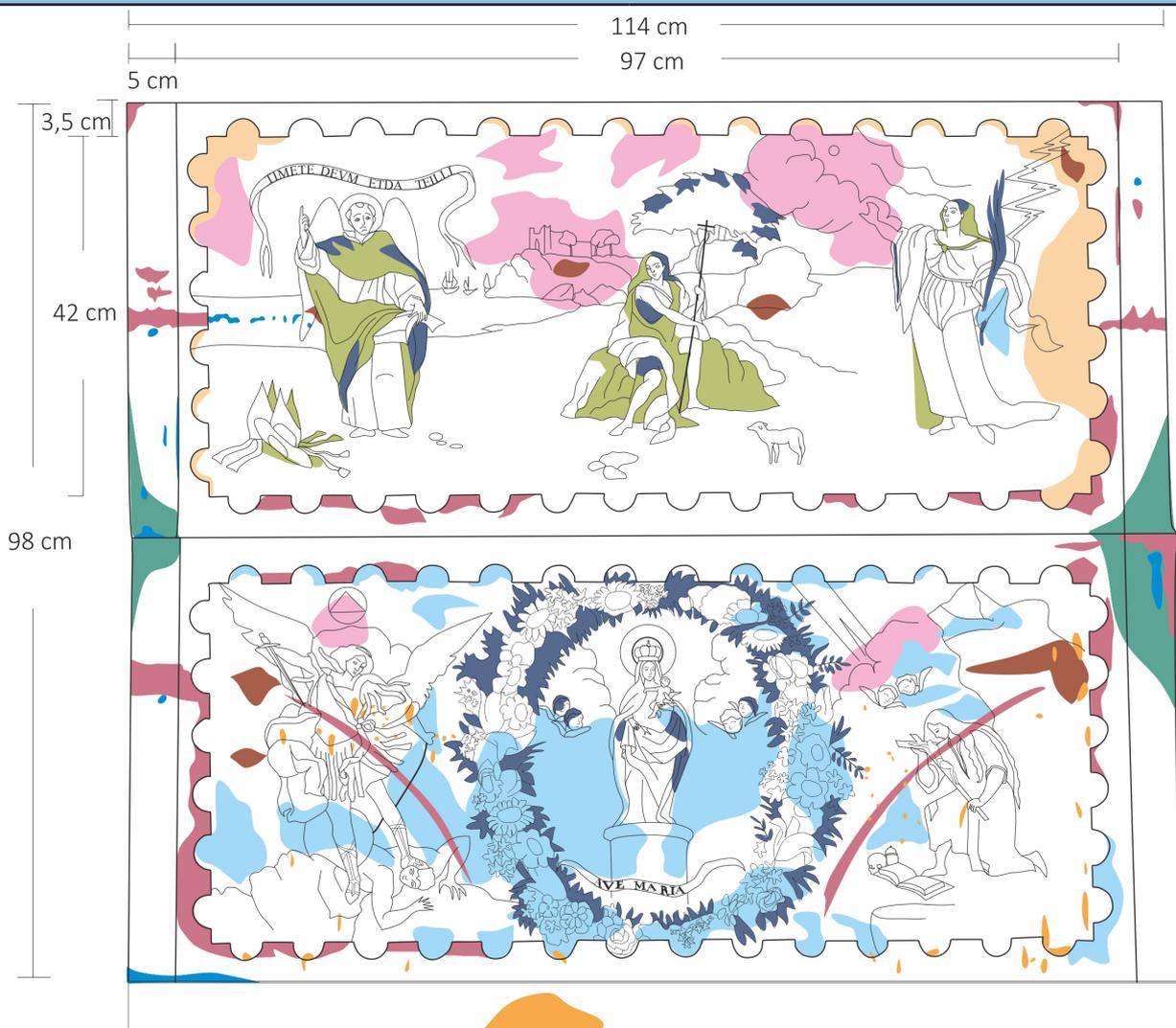
LIMPIEZA:

REPINTES: X (negros)

ESTUCOS:

OTROS:

DIAGRAMAS DE DAÑOS: ESTRATOS PICTÓRICOS



- | | | | |
|---|------------------------------------|---|---|
|  | Exhudaciones de resina |  | Concreciones de cera |
|  | Manchas producidas por hongos |  | Transparencia del aglutinante |
|  | Pasmados |  | Depósitos de serrín (residuo xilófagos) |
|  | Erosiones en la película pictórica |  | Apertura de listones |
|  | Lagunas de película pictórica |  | Repintes |

PANELES DE ESTRATOS PICTÓRICOS

