

**TFG**

---

**ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN  
DE UNA TALLA POLICROMADA PARA SU  
PUESTA EN VALOR**

**ESTUDIO FOTOGRÁFICO, ESTILÍSTICO, HISTÓRICO E  
ICONOGRÁFICO. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.**

**Presentado por Tania Sáez Girbés**

**Tutor: Maria Ángeles Carabal Montagud**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales**

**Curso 2016-2017**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito ser un punto de partida en la recuperación de los valores de una escultura policromada aproximadamente del S. XVIII. Se busca generar una reactivación patrimonial de una de las pocas piezas conservadas de la antigua Iglesia de Nuestra Señora del Don, y una de las obras con mayor valor histórico-artístico de la ciudad de Alfafar, Valencia.

Para ello, se ha realizado un estudio documental de la iglesia a la que pertenecía la talla, la cual constituía uno de los conjuntos más venerados y con mayor arraigo de la localidad. Así mismo, se ha realizado un estudio comparativo de su iconografía con otras imágenes representativas.

Además, se ha desarrollado una breve descripción de los materiales y técnicas utilizados por el artista para dar forma a esta talla. Todo ello, documentado en un exhaustivo estudio fotográfico y vectorial.

Por otra parte, se ha establecido un plan de conservación y restauración adecuado a sus necesidades, detectando las causas de degradación y documentando gráficamente las alteraciones que, además de velar la policromía, pone en serio riesgo la estabilidad del soporte lúneo.

Con la información obtenida a partir de estos estudios y desde un mayor conocimiento de la misma, se ha determinado la metodología idónea para su restauración, y su posterior conservación.

## PALABRAS CLAVE

Escultura policromada; Abrazo de San Francisco; Alfafar; Estado Conservación; Propuesta de Intervención.

## ABSTRACT

The present work tries to be a starting point in the recovery of the values of a polychrome sculpture of the S. XVIII. One tries to reactivate one of few preserved pieces of the ancient Church of "Nuestra Señora del Don", and one of the works most bigger historical - artistic value of the city of Alfafar (Valencia).

For it, there has been realized a documentary study of the locality and the church which there belonged the size, which was constituting one of the most venerated sets and with major rooting of the locality. Also, a comparative study of its iconography has been realized with other representative images.

On the one hand, in this work develops a brief description of the materials and skills used by the artist for giving form to this size. All this document in an exhaustive photographic study.

On the other hand, there has been established a plan of conservation and restoration adapted to its needs, detecting the causes of degradation and documenting graphically the alterations that, in addition to watching the polychrome, risk puts seriously the stability of the wood base.

With the information obtained from these studies and from a major knowledge of the same one, the suitable methodology has decided for its restoration, and its later conservation.

## KEY WORDS

Polychrome sculpture; Hug of San Francisco; Alfafar; Conservation State; Proposal of Intervention.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	6
<b>3. ESTUDIO DE LA TALLA POLICROMADA</b>	7
<b>3.1. Estudio histórico</b>	7
3.1.1. La ciudad de Alfafar	7
3.1.2. Leyenda del hallazgo de la imagen de la Virgen del Don	9
3.1.3. Iglesia del Lugar de Alfafar	10
3.1.4. Capilla de San Francisco de Asís	12
<b>3.2. Estudio artístico</b>	12
3.2.1. Estudio estilístico y comparativo	12
3.2.2. Iconografía	14
<b>3.3. Documentación gráfica</b>	16
3.3.1. Documentación fotográfica. Fotografías generales	16
3.3.2. Diagramas.	18
<b>4. ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	20
<b>5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN</b>	23
<b>6. CONSERVACIÓN PREVENTIVA</b>	27
<b>7. PUESTA EN VALOR</b>	29
<b>8. CONCLUSIÓN</b>	33
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	34
<b>10. ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	36
<b>ANEXO</b>	38

# 1. INTRODUCCIÓN

La talla policromada, perteneciente a la iglesia Nuestra Señora del Don, es el objeto de estudio de este Trabajo Final de Grado. Se ha realizado un examen organoléptico, histórico, fotográfico y documental de la misma, con la finalidad de establecer el estado de conservación actual y las líneas a seguir para su intervención restaurativa.

La elección de esta pieza es debida a que actualmente carece de interés dentro de la comunidad religiosa, no goza de conocimiento por parte de los fieles, debido a las amputaciones, repintes y demás factores antrópicos que han afectado a la misma. La talla es un busto de Cristo vivo y coronado que a día de hoy se conserva en la casa de un particular, Ricardo LaCreu.

Por ello, la estructuración del presente trabajo consta, en primer lugar, con un estudio histórico en el cual, es una introducción en la historia de la localidad de Alfafar, sus inicios como alquería musulmana hasta la reconquista de Jaime I de Aragón, periodo en el que se construyó la iglesia. Después, se describe brevemente la historia del templo, desde su construcción hasta su quema en 1936, así como todo lo referente a la decoración arquitectónica de este templo, en el que presidía el altar mayor.

En segundo lugar, el trabajo se ha centrado en la documentación de la pieza. Para ello, se ha realizado un estudio fotográfico que muestra sus rasgos principales, y el estado de conservación que presenta antes del proceso de intervención. Todo ello mediante fotografías generales, de detalle, ultravioletas, macrofotografías y el uso de diagramas de medidas y de daños. Con todas estas técnicas de documentación, se ha realizado el análisis del estado de conservación de la escultura.

Seguidamente se ha elaborado una propuesta de intervención, coherente con sus deterioros, la cual ha tenido en cuenta una serie de pruebas de sensibilidad a los tratamientos con humedad y calor, así como un testado de posibles disolvente, con el fin de determinar los tratamientos idóneos para su restauración.

Posteriormente, para asegurar la perdurabilidad y estabilidad de la pieza intervenida, se han propuesto medidas de conservación preventiva. Por último,

se ha elaborado un índice de imágenes con las respectivas fuentes y un anexo fotográfico.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general es el llevar a cabo una propuesta de activación patrimonial, una puesta en valor del busto objeto de estudio, aunando herramientas para que haya una aproximación simbólica del colectivo al que le debería dar significado.

### 2.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir el estado de conservación de la pieza estudiada.
- Conocer la historicidad de la pieza, desde su aspecto simbólico hasta su relación con un conjunto histórico-artístico.
- Descubrir y recuperar el significado de la obra a través de su análisis exhaustivo.
- Plantear un proyecto de restauración fruto del estudio de la obra y del conocimiento de las diferentes metodologías en la intervención de pintura sobre soporte lúneo.

### 2.2. METODOLOGÍA

Con la metodología utilizada se ha perseguido diseñar una estrategia operativa, verificar la práctica y el almacenamiento correcto de la información obtenida, mediante un estudio etnográfico por medio de entrevistas a Ricardo LaCreu y a Juan Antonio Ferrer (vid. listado de informantes y entrevistas, anexo), y un estudio de fuentes documentales, archivos públicos y archivos privados.

Para ello, fue necesario la elaboración de un barrido fotográfico haciendo hincapié en la toma de registros en orden al conocimiento del estado de conservación de la obra. Dichas fotografías posibilitan la documentación de la obra, así como la posibilidad de realizar un análisis iconográfico y comparativo con obras de misma temática y/o periodo.

Seguidamente, mediante una indagación en archivos inéditos y fuentes secundarias, publicaciones, monografías, etc. se sitúa la obra en el contexto histórico-artístico de Alfafar del S.XVIII, así como el papel de ella en la actualidad.

Asimismo, se compone un croquis y diagrama de daños para una correcta comprensión de las circunstancias técnicas de la obra, así como del estado de conservación.

## 3. ESTUDIO DE LA TALLA POLICROMADA

### 3.1. ESTUDIO HISTÓRICO

#### 3.1.1. La ciudad de Alfafar.

La ciudad de Alfafar, situada en la provincia de Valencia, ha ocupado desde la Antigüedad un lugar importante en la historia. Según el Cronista Oficial de Alfafar, José Francisco Catalá Vila <sup>1</sup>, se tendría que llegar la Antigüedad tardía, para tener alguna noticia relacionada con Alfafar.

Esta zona, pertenecía a la provincia romana Tarraconense cuando cca. 28 a.C., el emperador Cayo Octavio Augusto inició la construcción de vías públicas, entre ellas, la Vía Augusta la cual, cruzaba el llano formado por parte del río Turía, sobre el que se extiende el término de Alfafar. Aunque no ha quedado vestigio de dicha infraestructura, instituciones como el MARQ<sup>2</sup>, y diversos autores, destacando a José Lacreu Sena, señalan que transcurriría por el espacio occidental del territorio que hoy ocupa la población.

Los primeros establecimientos humanos que conocemos en Alfafar son de época califal con ellos, se construyeron las primeras edificaciones levantadas sobre el término, y documentadas en el Llibre del Repartiment<sup>3</sup>, entre las que destaca *L'Alqueria d'Alfalfar* y el *Rahal Abin Sancho*.

Esta alquería da el primer nombre al asentamiento. Proviene de la palabra árabe *Al hofra*, que significa hoyo, foso, canal de riego o pedazo de tierra para cultivo de hortalizas.

Cuando Jaume I de Aragón llega a *Al horfa* en 1238, los habitantes eran labradores que no ofrecieron resistencia a la conquista cristiana entregándose

---

<sup>1</sup> CATALÁ VILA, J.F. *Història bàsica d'Alfalfar*. Diputació de València. 2013, p 11

<sup>2</sup> Plan director de recuperación de la Vía Augusta en la Comunitat Valenciana.

<sup>3</sup> <http://www.jaumeprimer.uji.es/cgi-bin/repartiment.php> [Fecha de consulta: 31/05/2017]

en 1243<sup>4</sup> al Maestre de la Orden del Hospital, Hugo de Fullalquer<sup>5</sup>. Los hombres de Montpellier, ciudad natal de Jaume I, también participaron en la ocupación de esta zona. Tras la muerte del monarca en 1276, Alfafar era un lugar poblado exclusivamente por cristianos.



Imagen 1. Heráldica de los Boil. Según los Trobes de mosén Jaume Febrer.

En enero de 1347 el Rey Pedro IV el Ceremonioso dona los territorios a Don Pedro Boil, caballero principal de este Reino y de todas las tierras, convirtiéndolo en Señorío en el 14 de febrero de 1363. Es en 1756 cuando los Boil, reclamaron a la ciudad de Valencia parte de los territorios lindantes con la frontera, la extensión situada alrededor de las acequias del Vall y del Tremolar, en un pleito que duró más de 20 años. En 1802 la sentencia es favorable a la ciudad, pero en 1818, con la disolución de la Particular Contribución de Valencia, se agregaron las acequias al término. Los Boil ejercieron de patronos hasta la desaparición de los Señoríos en 1812.

Fue a raíz de la Guerra de Sucesión cuando Alfafar obtuvo mayor autonomía municipal, ya que se le otorgó un alcalde, dos regidores y un fiel de hechos.

En 1936, con la Guerra Civil, España se dividió en zona republicana y zona nacional. Alfafar quedó en la primera zona. Las autoridades no pudieron mantener el orden público por lo que se vivió un ambiente caótico. Es durante la dictadura Franquista cuando se crean las asociaciones culturales, algunas aún vigentes como el Centro Instructivo Musical y el Centro Cultural Recreativo.

Con el aumento de población, trabajar la tierra no era suficiente y fue necesario el desarrollo de la industria que comenzó a partir de un sector artesanal impulsando fuertemente la industria mueble. En los años setenta, al construirse polígonos industriales en términos cercanos, las fábricas más importantes se ubicaron en ellos, no obstante, la localidad estaba llena de pequeñas fábricas de muebles. Como consecuencia hubo traspaso de capital del campo a la industria, creándose una nueva pequeña burguesía distinta de la tradicional agraria. En la actualidad son pocas las fábricas aquí ubicadas.

---

<sup>4</sup> BEUTER, P. A. *Libro segundo de la crónica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia*. En casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Marti. Valencia, 1604. p.207

<sup>5</sup> Biblioteca valenciana digital.

<http://bivaldi.gva.es/consulta/registro.cmd?control=BVDB2008000173>

[Fecha de consulta: 12/11/2016]



### 3.1.2. Leyenda del hallazgo de la imagen de la Virgen del Don

Existen muchas versiones distintas acerca del hallazgo de la Virgen del Don, pero son 3 las que han llegado a esta época con notoriedad. La primera, la escrita por Don Esteban Dolz del Castellar<sup>6</sup> en 1680-88, la segunda por Don José Castelví Colomas<sup>7</sup> en un manuscrito de 1689. La tercera versión es la que ha perdurado en el tiempo, se corresponde a la redacción en 1895, de las leyendas transmitidas oralmente por los alfarense. A continuación, se narra la leyenda que actualmente cuentan los ciudadanos de Alfajar.

Cuenta la tradición que, en los días próximos al asedio de Valencia, los soldados del rey Jaime I acampaban en Alfajar, vieron caer siete estrellas y oyeron el sonido de una campana. Al enterarse el rey, mandó cavar en el lugar hasta descubrir una imagen de la Virgen de piedra que sostenía al Niño de pie sobre la rodilla izquierda. Estaba dentro de una pila bautismal y cubierta por una campana. El rey, al ver la imagen de Nuestra Señora, pronunció la exclamación “¡oh gran Do!”. Y dice la noticia que desde entonces se venera a la Virgen en Alfajar como Mare de Déu del Do.



Imagen 2. Hallazgo de la virgen del Don y campana.



Imagen 3. Virgen del Don.

<sup>6</sup> Año virgíneo, cuyos días son: *finezas de la Gran Reyna del Cielo, Maria Santissima, Virgen, Madre del altissimo, sucedidas en aquellos mismos días, en que se refieren*. Tomo 4, p. 394.

<sup>7</sup> <http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=70177> [Fecha de consulta: 13/11/2016]



Imagen 4: Iglesia Nuestra Señora del Don.

### 3.1.3. Iglesia del Lugar de Alfafar

La ordenación de la comarca de l’Horta de Valencia disponía de un tejido parroquial creado para la asistencia de las nuevas comunidades de cristianos que se asentaban en el territorio. Relacionando visitas pastorales y diezmos es posible establecer la fundación de parroquias “rurales”.<sup>8</sup>

En el caso de Alfafar, la construcción de la primera iglesia es también un hecho documentado, que es mencionado por las *Rationes del Decimarum Hispaniae* de 1279 y 1280.<sup>9</sup>

La creación de la iglesia de Alfafar, intervino notablemente en la forma de organización de la nueva sociedad cristiana establecida, puesto que la población, tras el periodo de conquista, carecía de las normas organizativas básicas.

La primera iglesia tiene la distribución de una iglesia de conquista, se trataba de un templo pequeño, de una sola nave y de ornamentación muy austera. Hecho que cambió con las donaciones de la familia Boil.

Es sabido por la población actual del municipio, que el rey Pere IV el Cerimoniós, hizo una gran donación a el señorío de la familia Boil de las tierras de Alfafar. A su vez, los Boil, enriquecieron a la iglesia durante siglos, con numerosas piezas artísticas.

En 1401, el pintor Pere Nicolau, realiza por 1000 sueldos<sup>10</sup> un retablo dedicado a los Siete Gozos de la Virgen. Es en 1655, cuando la parroquia recibe el título canónico del Don.

Con la bendición de la primera piedra de la iglesia y siendo padrino el marqués de Albaida, en 1736, comienza a construirse sobre el solar de la primitiva parroquia, la actual iglesia dedicada a Nuestra Señora del Don. Tras 12 años de construcción, se inaugura el templo parroquial y se reestablecen todos

---

<sup>8</sup> CARDELLS, F. *Ordenació territorial de l’Horta de València a l’edat mitjana*. p. 91.

<sup>9</sup> *Rationes Decimarum Hispaniae* (1279-80). I. Cataluña, Mallorca y Valencia. p.251.

<sup>10</sup> MIQUEL, M. *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, 2008 p.135.

los retablos e imágenes de la anterior iglesia, realizando de este modo el primer inventario de los bienes y obligaciones parroquiales.

La nueva iglesia consta de una planta de cruz latina con cuerpo rectangular. La nave central está cubierta por una bóveda y el crucero con cúpula y presbiterio. Consta de 2 naves laterales con bóveda, una capilla para bautismos, sacristía y trasagrario (actualmente utilizado como camarín). También contiene baptisterio, cinco capillas laterales con falsa cúpula y dos en el crucero. Hoy en día, entre las capillas laterales, cabe destacar las de la Virgen del Socorro y la de la Purísima. Su superficie es de 567m<sup>2</sup>, 31'5m de largo por 18m de ancho<sup>11</sup>.

El retablo mayor original, de Pere Nicolau fue vendido en 1802 para sufragar las necesidades de la nueva iglesia barroca. En la misma época y con los mismos fines, se funde la campana de la Virgen del Don.

El retablo actual, realizado con mármol, consta de tres cuerpos: el primero está centrado en torno a un manifestador; el segundo contiene la hornacina de la Virgen, y dos lienzos: uno de San Pedro y otro de San Pablo, obra de José Segrelles; y el tercero dispuesto en torno a San Sebastián y rematado por una figura del Padre Eterno; estas dos esculturas son de Tena y Ciurana.

Durante la Guerra Civil, las noches del 19 al 20 al 21 de julio de 1936, se origina un incendio a causa de la persecución religiosa, acarreando casi la totalidad del templo. Las imágenes de más devoción, así como las piezas de liturgia más veneradas fueron sacadas de la parroquia y apiladas en el centro de la plaza País Valencià. Con todos los feligreses presentes, las imágenes fueron quemadas. La escultura de la Virgen del Don que permaneció en el interior de la iglesia, se destrozó en 45 pedazos y pasados varios días de la quema, los feligreses entraron entre los escombros para recoger los pedazos y, con el mayor sigilo posible, fueron llevados a escondidas a sus casas. De esta forma fue salvada la imagen.

Entre las numerosas piezas artísticas de culto que fueron quemadas, cabe destacar el retablo dedicado a la Virgen del Rosario, situado en el crucero del templo parroquial cuya imagen que lo presidía, Esteve, y estaba compuesto por quince cuadros pequeños con los misterios del Rosario, obra de Pablo Madrigal.

Durante la posguerra se rehabilitó la iglesia tapiando y enyesando gran parte de los muros, ventanas y puertas, que durante la contienda había sido creada con el fin de utilizarla como mercado. El arzobispado repone parte de la imaginería de la parroquia, se restaura la Virgen del Don y diversos particulares anónimos realizan donativos.

---

<sup>11</sup> FERRER, J.A. *La parroquial iglesia del Lugar de Alfafar*. Alfafar, 2014. p.37.

Las actuales capillas de la Virgen del Carmen, San Ponç y la Virgen del Rosario son las tres únicas capillas que después de 1939 no volvieron a dar culto a sus titulares.

### 3.1.4. San Francisco de Asís

Una de las capillas laterales de la Iglesia construida en 1736, estaba dedicada a San Francisco de Asís, el cual era muy venerado en la localidad. El párroco Ernesto Aranda y Juan Antonio Ferrer Juárez, investigador de la historia de Alfajar, tras la realización de varias entrevistas, afirman que en dicha capilla se hallaba la imagen del abrazo de San Francisco representada en el momento en el que recibía los estigmas por parte de Cristo crucificado, junto a la representación escultórica de la Virgen de los desamparados<sup>12</sup>. Según la catalogación realizada en el año 1930 por el párroco Fermín Vilar, solo hay dos representaciones de Cristo en la parroquia, Cristo crucificado y la representación con San Francisco.



Imagen 5: Caso de estudio.

La quema de figuras religiosas en la plaza del pueblo, en el año 1936, supuso la desaparición de la imagen de San Francisco recibiendo los estigmas de Cristo. Durante dicha quema, estaba presente la niña Francisca Martínez que, formó parte de un grupo dispuesto a recuperar los restos de las imágenes de culto. De este modo se logró recuperar la cabeza de Cristo, que se había separado del cuerpo y a su vez del conjunto escultórico de San Francisco, debido a un hachazo. Desde ese momento hasta el año 2016, la pieza ha estado escondida y olvidada en el desván de la familia Lacreu Martínez. Tras la investigación de la historia de la iglesia, sus feligreses y las entrevistas a la familia Lacreu, es posible establecer que la talla policromada objeto de este trabajo, pertenece al conjunto escultórico de San Francisco de Asís.

## 3.2. ESTUDIO ARTÍSTICO

### 3.2.1. Estudio estilístico y comparativo

La obra objeto de estudio es una talla policromada realizada en el siglo XVIII. La iconografía es de temática religiosa tratándose de un busto de Cristo vivo, perteneciente a las escenas de la Pasión. El artista Spalletti y el historiador

---

<sup>12</sup> El arzobispado de Valencia ordenaba que en todas las iglesias de la diócesis hubiese una imagen de la Virgen de los Desamparados.

Collareta manifiestan en sus obras: “È la statua in legno policromata la típica immagine di culto, a partire dal Duecento.”<sup>13</sup>



Imagen 6: Escultura policromada. Busto de Cristo S. XVIII.

La talla estudiada, es una escultura de bulto ya que es tallada en su totalidad. La madera que conforma la escultura es de nogal, opción elegida por la ligereza y manejabilidad del material. La madera es el material que mejor se adapta a las exigencias buscadas para este tipo de escultura. En lo referente al procedimiento de tallado y ensamblaje empleado: “Si modellano separatamente il fronte e il tergo dellascultura, ricongiugendo i due elementi nella fase finale. Questa tecnica consente un agevole e completo svuotamento del tronco.”<sup>14</sup>

A su vez, la escultura de bulto está compuesta de postizos, según João Humberto Morgado<sup>15</sup>: “Se denominan postizos, a todos aquellos añadidos de distinta naturaleza y composición al soporte de la obra.”

Siguiendo este criterio, se pueden establecer dos clases de postizos en la obra: originales y no originales. Los postizos originales son los ojos incrustados de cascarilla de huevo, por otro lado, se determinan como no originales las dos potencias metálicas y la corona de espinas, realizada en cuerda de fibras naturales trenzadas.

En lo concerniente al busto de Cristo, el rostro tiene las mejillas sonrosadas, unos ojos marrones y opacos (efecto generado por el envejecimiento de los materiales que lo conforman) y una boca pequeña sutilmente entreabierta. Todo ello son rasgos que enfatizan que la persona representada está viva.

Las cejas arqueadas, son finas y desdibujadas en algunas zonas debido a las abrasiones sufridas, su nariz, torcida pero recta. El cabello es oscuro, abundante y tupido. Los tirabuzones laterales, enmarcan el rostro enfatizando los rasgos.

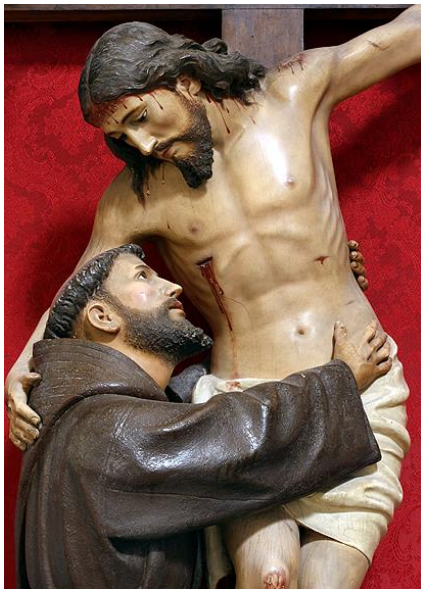


Imagen 7: El abrazo de San Francisco a Jesús. Iglesia de la Concepción. Capilla del Rosario. Melilla.

<sup>13</sup> Trad, it: “Es la estatua en madera policromada la típica imagen de culto, a partir del Duecento” COLLARETA, M. *Le immagini e l’arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie*. Firenze, 1996. pp.1-7.

SPALLETI, E. *Fortuna critica e collezionismo dell’antica scultura lignea italiana nel Settecento: un avvio di ricerca*. Firenze, 1996. pp.9-30.

<sup>14</sup> BARONI, S. *Scultura lignea dipinta. I materiali e le tecniche. I procedimenti*. Firenze, 1996. p.13.

<sup>15</sup> MORGADO, J. *La evolución de la escultura figurativa en madera*. Madrid, 2013. p.239.

Dichos atributos son similares a los que presentan la tallas de la misma temática y época (vid. imagen 7).

El efecto producido por la mirada, es penetrante. Genera la sensación de tener un objetivo pues el ojo que se conserva intacto, está inclinado ligeramente hacia la parte inferior derecha. En cuanto a la boca, la posición y la visibilidad de la lengua y dientes superiores, ensalzan la acción del habla.

Aunque en la frente y en el cuello se adviertan manchas de sangre, la sensación que transmite el busto es de serenidad, no de dolor. Estos elementos pictóricos son realizados *a posteriori*, a la vez que la colocación de la corona y potencias.

En lo referente al pedestal, no es el original, dato que es corroborable tanto por su estructura, materiales empleados, la técnica utilizada para la elaboración y la policromía.

Está realizado partir de siete piezas de madera de pino ensambladas y encoladas, así como una preparación de gesso blanco y cartón para las decoraciones volumétricas. Por otro lado, la policromía está formada por diversos estratos superpuestos de colores.

El pedestal está constituido por el coronamiento, integrado por un conjunto de nubes volumétricas, las cuales están recubiertas por varios estratos pictóricos negro y amarillo. La capa superficial está integrada por purpurina dorada. Tras el coronamiento, la zona central con forma cúbica y el zócalo o base, compuesto de tres niveles de molduras lisas. Ambas partes del pedestal siguen el mismo tratamiento pictórico.

La técnica de elaboración, de decoración y la selección de materiales empleados, otorgan a la base una estructura y acabados de baja calidad, resultados que distan de los del busto.

En cuanto a la talla del busto, las características de técnica, estética y forma son idénticas a las propias de la escuela barroca, por ello se puede vincular la escultura a otras tallas de culto similares (vid. imágenes 6- 7).

### **3.2.2. Iconografía.**

De acuerdo con las costumbres cristianas, todas las imágenes de culto del catolicismo presentan unos atributos o elementos propios que las

caracterizan. A continuación, se detallan aquellos atributos que es posible encontrar durante la historia del arte, en imágenes representativas de Cristo.<sup>16</sup>

### 1. Posición del cuerpo y gestos.

Un rasgo de notoriedad para la identificación de las etapas de la vida de Cristo en el ámbito de la imaginería son aspectos que, en apariencia, pueden ser considerados como secundarios. Entre ellos destacan: la posición de las manos, la fijación de los ojos y el ambiente, entorno donde se encuentra. Analizando el rostro de la talla objeto de estudio, esta presenta gestos serenos, ojos abiertos y boca entreabierta como representando la acción del habla. En general, muestra una gestualidad suave y relajada, no propia de las esculturas de la crucifixión ni de los *Ecce homo*. Estos rasgos permiten dotar a la talla de una simbología, así como situarla en un contexto determinado y/o descartar otros no posibles.

### 2. La corona de espinas.

Elemento utilizado como símbolo de la pasión y los tres niveles de dolor: físico, psicológico y espiritual. Componente clave para situar la talla en los episodios de la pasión, entre los sucesos protagonizados por Jesucristo entre la última cena y su crucifixión y muerte.

### 3. Las potencias.

Atributos empleados en el arte. Rayos de luz que se emplazan sobre la cabeza de Jesucristo para dignificarlo y simbolizar su divinidad. Representan el dogma de la Santísima Trinidad, de igual modo, cada potencia refleja cada una de las tres facultades del Alma: entendimiento, voluntad y memoria. Las potencias, deben ser siempre un conjunto de tres, si extravía una, pierden su significado las restantes dado que las facultades del Alma y la Santísima Trinidad son indivisibles. Dichos elementos de la iconografía religiosa exclusivos para los Cristos vivos.

### 4. Pedestal.

Componente sustentante de una escultura que puede otorgar información de relevancia sobre la obra que ensalza, según las características de éste. La particularidad más significativa del pedestal de la talla a examen, son las nubes. Éstas son propias de las esculturas de vírgenes, santos con Jesús Niño, Jesús Niño

---

<sup>16</sup> HUNEEUS, T. *Protocolo para la descripción de imaginería religiosa virreinal (siglos XVI - XIX)*. Chile, 2014. p 4-15.

y ángeles. El hecho de que la talla se sitúe sobre un pedestal de dicha singularidad, indica que en su origen fue concebido para otra escultura.

### 3.3. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Los exámenes analíticos son de gran eficacia para poder determinar cuál es su estado de conservación de una obra, aportando información determinante en el proceso de restauración. Gracias a la documentación gráfica se documentan los aspectos relevantes de la pieza exponiéndolos en un informe que será de utilidad en futuras restauraciones.

#### 3.3.1. Documentación fotográfica. Fotografías generales



Imagen 8: Fotografía general. Frontal.

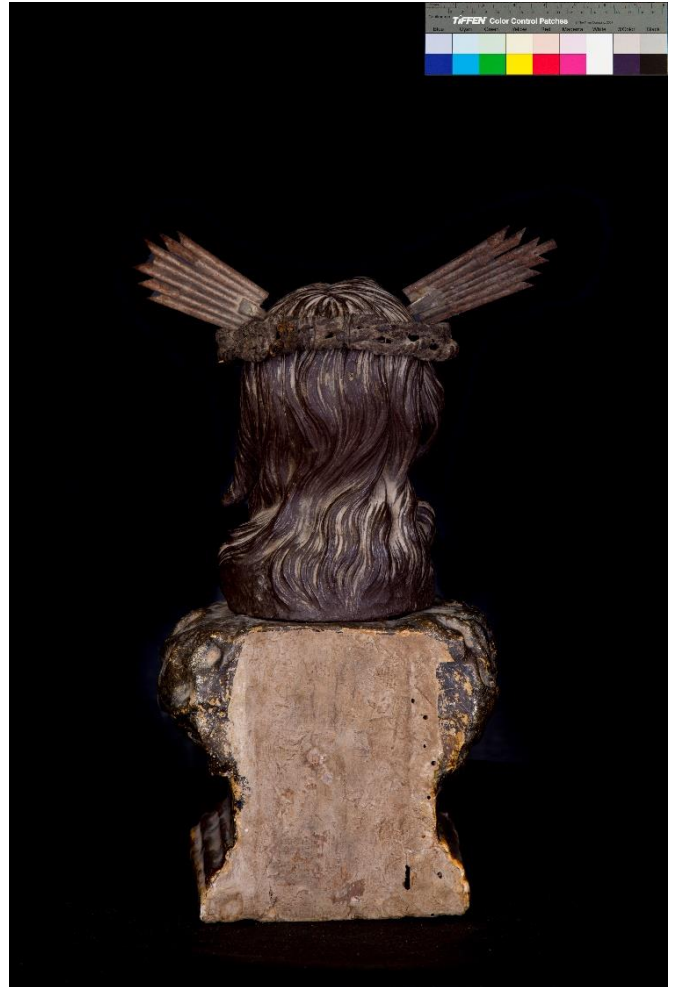


Imagen 9: Fotografía general. Dorsal.





Imagen 10: Fotografía general lateral izquierdo.



Imagen 11: Fotografía general lateral derecho.

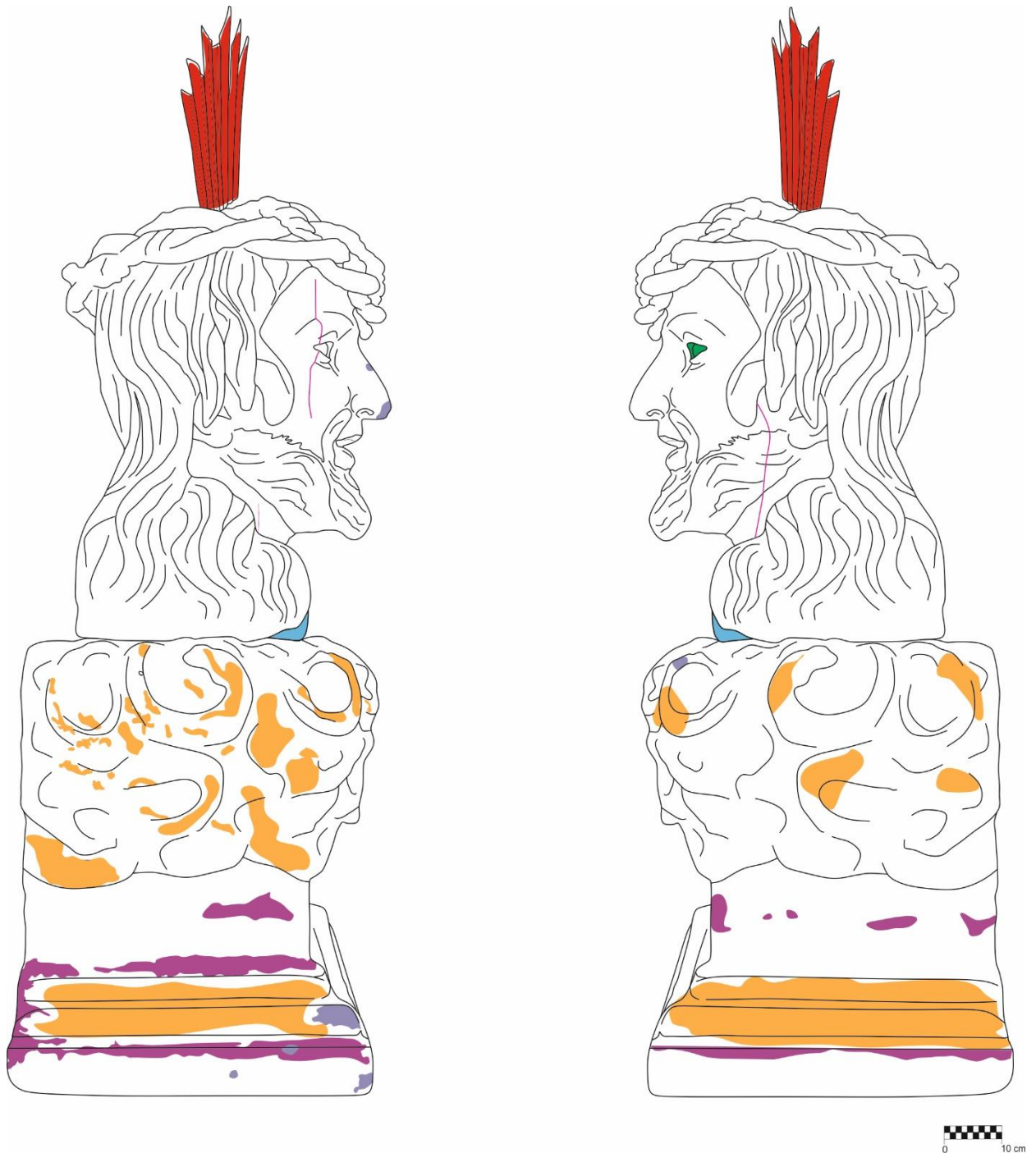
### 3.3.2. Diagramas de daños

A continuación, se muestran los deterioros que presenta la pieza de manera gráfica del anverso, reverso y laterales de la escultura.



- Pérdidas de policromía
- Faltantes volumétricos
- Pérdidas de dorado
- Pérdidas de película pictórica y preparación
- Fisuras y grietas
- Deformaciones
- Oxidaciones
- Daños causados por insectos xilófagos

Figura 1: Diagrama de daños frontal y dorsal.



- Pérdidas de policromía
- Faltantes volumétricos
- Pérdidas de dorado
- Pérdidas de película pictórica y preparación
- Fisuras y grietas
- Deformaciones
- Oxidaciones

Figura 2: Diagrama de daños laterales.

## 4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Previo a la realización de una propuesta para una posible intervención, se debe analizar el estado de conservación en el que se encuentra la obra. Para poder llevar a cabo el estudio del estado de conservación de la talla, se indagan de forma exhaustiva las partes que la componen, su estructura interna, así como el conjunto que la rodea. Esta información servirá de apoyo junto a los exámenes de espectro visible que ayudarán a determinar cuál es su estado de conservación.

Partiendo de lo general a lo particular, el caso de estudio muestra una capa de polvo y residuos ambientales, los cuales originan cambios en el color de la película pictórica, así como de los postizos, destacando la corona y las incisiones en el cabello.

El estado de la pieza en términos generales puede considerarse no del todo adecuada, ya que presenta patologías que a la larga afectarían la estabilidad del soporte y de la película pictórica, aunque por el momento no haya causado grandes daños.

Recalcando de manera significativa los daños que presenta la figura en lo que respecta a su policromía, el rostro, de manera puntual, tiene pérdidas en el estrato pictórico lo que deja al descubierto en algunos lugares la capa de preparación y la madera. Esta alteración localizada, que contrasta con el buen estado de conservación del resto de la policromía, parece ser debida a algún tipo de golpe o percusión sobre la superficie nasal, dado que esta tipología de deterioro se concentra en esta zona más externa o saliente del rostro.

En la zona de los ojos se aprecian depósitos de suciedad de manera generalizada lo que produce un efecto de opacidad. El ojo izquierdo de la escultura, se ha desprendido del parpado lo que ha producido su desplazamiento. Tomando como referencia los datos obtenidos a través de la fotografía con fuente de iluminación por fluorescencia UV, el ojo derecho tiene una fluorescencia diferente al resto de la escultura, causada por la presencia de adhesivo.



Imagen 12: Detalle patologías del rostro.



Imagen 13: Fotografía ultravioleta.

La película pictórica en general está bien consolidada, sin pulverulencia, escamaciones o levantamientos. La policromía presenta de manera generalizada varios repintes, focalizados en la peana y en el contorno de los ojos y nariz. Los cuales quedan patentes en las fotografías con fluorescencia UV (vid. Imagen 11)

La capa de barniz mate que recubre la escultura, ha envejecido amarilleando y, por tanto, ha generado un cambio en la percepción estética de la obra. Este viraje cromático del barniz ha sido provocado por la oxidación natural de las resinas que lo conforman. Es un cambio químico de la resina por acción de las radiaciones lumínicas.

En los laterales del rostro pasando por la zona superior del cabello y continuando hasta el cuello, se observan grietas como resultado de la unión de la máscara la cabeza. Otra grieta significativa es la que cruza el rostro de manera vertical pasando por el final de la ceja y ojo izquierdo. Estas grietas son producto de las alteraciones mecánicas provocadas por cambios de humedad y temperatura, dada la higroscopicidad de la madera, atienden también a un mal estado de conservación del adhesivo debido a su envejecimiento y pérdida de flexibilidad.

En lo referente al cabello, destacan los orificios de la cabellera, realizados *a posteriori* para la inclusión de las potencias, de las cuales se conservan únicamente dos de los tres originales. La realización del orificio central ha generado pequeñas fisuras que convergen con la grieta de unión de máscara y cabeza. El buen estado de conservación de las potencias, así como el de la corona -dado que únicamente hay presencia de pequeñas manchas de oxidación e incrustaciones de polvo- denota que ambas son posteriores a la realización de la talla.

Imagen 14: Detalle de orificios ocasionados por insectos xilófagos en la base.



En una inadecuada intervención restaurativa realizada tras la recuperación de la escultura durante la Guerra Civil, se modifica la fracción inferior del busto, colocando una pieza de madera de pino. utilizada como ensamble para anclar el busto a la base. Esta pieza está unida a la escultura por medio de un clavo oxidado, el cual ha perdido su anclaje generando libertad de movimiento al bloque de madera. El óxido ha generado la pérdida de consistencia del metal del clavo, volviéndolo quebradizo y débil.

En esta pieza de ensamble, al igual que la base se ven alteraciones producidas por insectos xilófagos activos, concretamente coleópteros de la familia de los Anóbidos, de la especie *Anobium punctatum*. La identificación de este insecto es posible gracias a las características de los orificios, entre 1-3 mm de forma redondeada, así como del serrín resultante.

En el pedestal, hay presencia de tensiones mecánicas, que se han formado debido a que la madera, al ser un material higroscópico, es sensible a las fluctuaciones de humedad y temperatura, produciendo variaciones de volumen. Esto depende de la densidad del soporte lúneo, la especie utilizada, así como el corte realizado. La mayor parte de las tensiones han sido causadas por el cambio dimensional de las siete piezas conformantes de la base, las cuales han deformado de forma diversa ya que el tipo de corte es distinto en cada una de ellas. Este hecho, junto al envejecimiento del adhesivo, ha contribuido a la separación de las piezas y a la inestabilidad de la base.



Imagen 15: Detalle piezas de la base.

La peana en origen, estaba cubierta de papel y cartón quedando restos dispersos. El revestir de este modo la base incrementada la humedad y, por tanto, la morbidez del conjunto, acto que benefició a la aparición de xilófagos. En el zócalo del pedestal se concentran las pérdidas de película pictórica y preparación, destacando las zonas de las esquinas pues están más expuestas a golpes. Se observa en la peana la presencia de pérdidas de película metálica causadas por el envejecimiento del aglutinante y por abrasiones. También se advierte una oxidación generalizada de los elementos metálicos, y repintes de purpurina dorada realizados en una mala intervención.

## 5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

El proceso de actuación tiene como propósito devolver al conjunto escultórico su aspecto visual, partiendo desde una acción conservativa, hasta atender de forma efectiva a los criterios de fácil reconocimiento, reversibilidad de los materiales, respeto al original, mínima intervención, etc. La propuesta de intervención se centrará en aquellos aspectos que dificulten la lectura, así como su óptima conservación, con la finalidad de poder garantizar su futuro. Por ello se decide llevar a cabo las siguientes pautas para una correcta actuación.

Es primordial reflejar que la propuesta está sujeta a variaciones futuras pues no están realizados todos los exámenes y análisis (como es el caso de la prueba a la sensibilidad al calor) oportunos para determinar con exactitud el proceso de restauración. Esto supone que durante el proceso citado es factible tomar decisiones que alteren el planteamiento de origen.

### 5.1. PRUEBAS PREVIAS

Se ha tenido acceso a la escultura para la realización de las imágenes fotográficas y para pruebas básicas, dado que la obra fue cedida únicamente un mes. Por ello se han efectuado las pruebas más esenciales para determinar a solubilidad ante los disolventes más empleados de manera general.

Se han realizado una serie de pruebas de solubilidad en cada uno de los colores, en zonas lo más discretas posibles, así se han observado la reacción de los pigmentos ante la humedad y disolventes.

Se llevaron a cabo distintas pruebas de humedad en diversas zonas de la imagen y de la peana, mediante un hisopo humedecido con agua. Tanto en las carnaciones como en el cabello de la figura, hay ausencia de alteración tras la aplicación de agua. Por el contrario, en la prueba realizada en la purpurina, el agua, retira una pequeña parte de esta.

Seguidamente se realizaron pruebas de solubilidad con distintos disolventes, optando por el alcohol y la acetona. Se llevaron a cabo catas con dichos disolventes, observando que ninguno de estos producía anomalías.

## 5.2. LIMPIEZA

En primer lugar, se propone la ejecución una limpieza física-mecánica que consistirá en realizar una remoción de la suciedad depositada mediante el empleo brochas de cerda suave y aspiración controlada simultánea, con la finalidad de eliminar por completo la suciedad superficial, los ácaros del polvo y los residuos orgánicos. Esta limpieza se realizará por todo el conjunto de la obra especialmente en las incisiones del cabello y en la corona.

Dado que la pintura y las fibras vegetales conformantes de la corona no alteran ante la humedad, se continuará realizando una limpieza físico-química con agua desionizada y etanol en distintas proporciones según las necesidades y zonas de limpieza.

El amarilleamiento sufrido en el barniz oxidado causa una alteración de la percepción de la policromía. Para solucionarlo, se propone eliminar la capa superficial de barniz, consiguiendo sacar a la luz los colores originales, aunque sin poner en riesgo la estabilidad de la policromía. Para efectuar esta operación se deberían realizar una serie de tests de solubilidad completos.

Por último, se procederá a la limpieza de elementos metálicos, las potencias. Para eliminar la suciedad superficial adherida se realizará una limpieza con diferentes aplicaciones de alcohol y acetona con algodón. Tras el correcto secado de las potencias, tras 48h, se debe aplicar una solución de taninos al 15% en alcohol etílico, aplicado en varias capas. Se propone para la última fase será la aplicación de una capa de protección de cera microcristalina al 4% en White Spirit<sup>17</sup> mediante el empleo de una muñequilla.

## 7.3. DESINSECTACIÓN

Como la peana está afectada por insectos xilófagos activos, se optará por realizar un tratamiento curativo-preventivo de desinsectación que evitará posibles complicaciones en el futuro, por ello se utilizará, Corpol® matacarcoma<sup>18</sup> insertando el producto mediante inyección. Una vez aplicado se

---

<sup>17</sup> ALONSO, J.M. *Metodología y técnicas de conservación de objetos arqueológicos de hierro*. Granada, 1997. p.89-90.

<sup>18</sup> Tratamiento preventivo, curativo de madera en profundidad que posee una potente actividad frente a todo tipo de insectos xilófagos. Composición:



introducirá en una bolsa de polietileno durante 48 horas con la finalidad de que los gases perduren por más tiempo. La elección de dicho producto se funda por su alta efectividad y baja toxicidad para el restaurador. Este procedimiento se realizará también en el busto como tratamiento preventivo. Se adjunta la ficha técnica en Anexo.

#### 7.4. CONSOLIDACIÓN

En cuanto a las zonas de fisuras, se propone llevar a cabo una consolidación a base de Acril 33<sup>®19</sup> en una disolución en agua al 10%, realizando previamente una humectación con etanol y agua en una proporción de 50%, todo ello aplicado por inyección e interponiendo papel japonés.

#### 7.5. REPOSICIÓN DE LA POTENCIA

Tal y como se ha citado con anterioridad, las potencias de Jesucristo, son elementos indivisibles, por lo que deben ser siempre tres. Actualmente la escultura, está dotada de dos por lo que la reposición de la tercera potencia es de necesidad. Para ello se reproducirá la potencia en el mismo material y con las mismas características estéticas que las restantes.



Imgen 16: Detalle de las potencias.

---

Permetrina 0,35%, Nafta fracción pesada, disolventes y excipientes c.s.p.100%  
En: <http://www.corpol.com.es/verproducto2.asp?id=22> 10/07/2017

<sup>19</sup> Resina acrílica en dispersión acuosa caracterizada por una inmejorable resistencia a los agentes atmosféricos y estabilidad química. Con la peculiaridad de tener una elevada resistencia a los álcalis.

## 7.6 INTERVENCIÓN SOBRE EL OJO DETERIORADO

Una de las características más significativas de la talla son los ojos y la mirada que producen. Al ser de un material de diversas cualidades que la madera conformante de la talla, los ojos adquieren protagonismo en el conjunto. Es por ello que el ojo hundido debe ser colocado nuevamente en la posición original, mediante el empleo de pinza finas no dentadas y el uso de *colletta* italiana como adhesivo.

## 7.7. INTERVENCIÓN SOBRE EL CLAVO OXIDADO

La sustitución del clavo oxidado que sirve como anclaje del busto a la base se realizaría realizando movimientos ligeros de este con el empleo de unas tenazas. Los restos de óxido que permanezcan en la madera del busto, serían eliminados mediante lija y escarpelo<sup>20</sup>. Finalmente será sustituido por un clavo nuevo cuyo metal esté protegido por un antioxidante.

## 7.8. REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA

Para las zonas deterioradas a causa de xilófagos, se llevará a cabo una reconstrucción volumétrica con el empleo de resinas epoxídicas, escogiendo Araldit SV® con el endurecedor HV 427®. Debido a su densidad, para el rellenado los orificios se empleará una espátula metálica, lo que facilitará su distribución y aplicación.

## 7.9. ESTUCADO

Se estucarán las lagunas, así como las zonas que, por desgaste, roces y golpes, han perdido los estratos. Para ello y respetando el original, se realizará un estuco a partir de Gelatina técnica y de yeso de Bolonia. Antes de proceder a la colación de las lagunas se debe las zonas a tratar para evitar restos de algún tipo de residuo que pueda dificultar la adhesión del estuco. El estuco a emplear debe ser líquido, por lo que la aplicación será mediante pincel. Esta elección se debe al poco tamaño y profundidad de las lagunas. Será necesario seguir el sistema de capas para obtener un secado parcial, homogéneo del estuco y reducir el encogimiento que experimenta.

---

<sup>20</sup> SÁNCHEZ, A. *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid, 2012. p.47

Imagen 17: Detalle de lagunas.



### 7.10. REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

La laguna deberá ser el nexo de unión de las partes o fragmentos originales existentes y no de interrupción como pérdida y, el que quede patente su existencia en la obra es un hecho ligado al tiempo de la misma.

Para completar con éxito la intervención de la reintegración es importante que las premisas de reversibilidad, respeto y discernibilidad se lleven bien a cabo. Dada a las características de la obra, el tipo de lagunas y teniendo en cuenta las premisas anteriores, se opta por una reintegración a puntillismo y el empleo de Gouache. Se escoge esta técnica cromática dado que es una pintura bastante cubriente de la que no se perciben las pinceladas, gracias a la naturaleza de su aglutinante, esta pintura será reversible en agua incluso una vez seca.

### 7.11. PROTECCIÓN FINAL

Concluido todo el proceso, se realizará una protección con un Barniz acrílico<sup>23</sup> mate en spray en la zona del cabello, dado a la textura que presenta, y un barniz acrílico líquido en la zona de la peana y rostro. El barniz es una sustancia que se obtiene al diluir una resina en disolvente o aceite secativo, el cual una vez seco crea una película fina, transparente y flexible. Su función, tiene una doble vertiente. Por una parte, es la película protectora que aísla la superficie pictórica de los agentes externos (humedad, suciedad, abrasiones, etc.). Por otra, el barniz aporta un componente estético ya que determina la forma en la que el espectador lee e interpreta la obra. Satura los colores e influye en la luminosidad y brillo de la policromía.

## 6. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Una vez aplicado el tratamiento de restauración sobre la obra, será necesario garantizar su correcta conservación. Para ello se realizará una propuesta de Conservación preventiva, en la cual se valorará la ubicación de la obra, técnicas de manipulación, condiciones de los parámetros ambientales y control del deterioro.

La conservación preventiva tendrá como finalidad, retardar y reducir al máximo los factores que pueden llegar a alterar la obra si no se realiza un plan de prevención. Se pretende con esto dar perdurabilidad a la obra de arte, manteniendo tanto su aspecto corpóreo (físico) como su capacidad comunicativa y funcionalidad.

En este caso, la obra almacenada en el depósito no será emplazada, es decir, seguirá en la misma ubicación, por lo que, en un principio, no formará parte de la colección expuesta en el museo.

### Humedad relativa y temperatura.

Al tratarse de una obra compuesta por materiales inorgánicos, una alta humedad relativa en la sala, puede provocar la modificación de sus dimensiones, mediante dilatación y contracción, ocasionando daños en la preparación y capa pictórica, dando lugar a craquelados y desprendimientos.

Además, las fibras de la celulosa, con el envejecimiento, pueden sufrir procesos oxidativos e hidrolíticos, catalizados por los factores ambientales del depósito. Debido a esto, el rango óptimo que deberá tener un depósito es de 50-55% de HR con una fluctuación máxima diaria en torno al 2%.

El rango mínimo de HR deberá ser de 45%, y el rango máximo de 60-65% HR. Si esto no fuera posible se aconseja mantener los niveles de HR constantes para evitar fluctuaciones bruscas. Por otro lado, una temperatura elevada origina la sequedad del soporte, acelera la velocidad de las reacciones de envejecimiento y sus cambios bruscos pueden provocar cambios dimensionales.

Para la conservación de la obra, se aconseja que la temperatura sea relativamente baja. En este caso, el rango óptimo es en torno a los 18°C, con unas fluctuaciones diarias máximas de 1,5°C. Como en el caso anterior, si esto

no fuera posible, se deberá de evitar las altas temperaturas y los cambios bruscos.<sup>21</sup>

### Iluminación

Una iluminación inadecuada o prolongada puede provocar a la obra el amarilleamiento de los aceites y la degradación de la celulosa, así como la decoloración de los pigmentos. Es recomendable que durante su almacenamiento la obra esté expuesta a la mínima Iluminación.

En el caso de la necesidad de iluminación, se recomienda no superar los 150 lux, según las recomendaciones del consejo internacional de museos<sup>22</sup>, y restringir su exposición al mínimo tiempo posible en cuanto a la luz artificial. La luz natural ha de evitarse en la medida de lo posible.

### Control de plagas.

Es necesario mitigar los factores que favorecen la aparición de plagas en una obra de arte, como puede ser la humedad, que promueve fundamentalmente, el desarrollo de hongos y bacterias. Las condiciones de humedad relativa no deben superar el 65%.

La oscuridad permanente, junto a otros factores también es influyente en la aparición de microorganismos.

Para asegurar la perdurabilidad de la obra es necesario realizar revisiones periódicas de la obra, para observar de este modo posibles alteraciones.

## **7. PUESTA EN VALOR**

El objetivo de la propuesta formal que sigue a continuación consiste en establecer una serie de acciones para una constante función de salvaguarda y

---

<sup>21</sup> GARCÍA, I. *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid, 2013

<sup>22</sup> ICOM. 22ª Conferencia general. Viena, 2007.

conocimiento tanto de la escultura objeto de estudio como del patrimonio Alfafarenses.

La tarea de puesta en valor del patrimonio cultural se realiza con el fin de que estos bienes estén disponibles para su disfrute divulgando su valor, de ofrecerlos en buenas condiciones a la sociedad y que se aprecie concienciando por su preservación. Para esto, se debe llevar a cabo un estudio minucioso de los bienes, establecer medidas de actuación, planes y campañas.

### ACCIÓN 1. IDENTIFICARLO

Para realizar la tarea de identificación de un bien cultural primero hay que establecer el concepto. Según *Il codice dei beni culturali*<sup>23</sup>, un bien cultural es:

“Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.”<sup>24</sup>

### ACCIÓN 2. PROTEGERLO

La puesta en valor de un bien empieza por la decisión de protegerlo. La salvaguarda de un bien es una decisión que tiene que estar bien justificada. La puesta en valor tiene que estar basada en el aprecio y consideración social del propio bien. Tiene que ser representativo de una cultura o comunidad y cumplir con unas características específicas.<sup>25</sup> La necesidad de proteger la talla objeto de estudio está justificada por el hecho de que esta escultura estaba considerada un bien representativo de la comunidad católica de Alfafar, gozaba del aprecio

---

<sup>23</sup> FAMIGLIETTI, G; PIGNATELLI, N. Codice dei beni culturali e del paesaggio. Parte II. 2015. (Art. 10)

<sup>24</sup> Trad, it. “Son bienes culturales las cosas inmóviles y móviles perteneciente al estado, a las regiones, a los otros entes públicos territoriales, además de a cada otro ente e instituto público y a personalidades jurídicas privadas sin fin de lucro, comprendidos los entes eclesiásticos civilmente reconocidos, que presenta interés artístico, histórico, arqueológico o etnoantropológico”. Ídem. (Art.10)

<sup>25</sup> <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-del-patrimonio-cultural>  
[Fecha de consulta: 14/07/2017]

y la consideración de la población. Forma parte del pasado histórico y de la cultura del pueblo.

### ACCIÓN 3. RECUPERARLO

Es responsabilidad de las administraciones públicas establecer planes para la puesta en valor de los bienes culturales pues, como es patrimonio de toda la ciudadanía, deben ser protegidos por los gobiernos. La Comisión Informativa de Cultura, Educación, Deportes, Juventud y Fiestas de Alfafar, así como las entidades culturales conformantes del ayuntamiento, son los órganos administrativos destinados a esta labor.

La recuperación del patrimonio debe ir destinada a resaltar la originalidad del mismo, establecer unas medidas de protección y difusión para fomentar su perdurabilidad.

### ACCIÓN 4. INTERPRETARLO

Para valorar el patrimonio recuperado, debe ser entendido y, por tanto, disfrutado por la sociedad. Para que esto ocurra, se debe trabajar en su interpretación<sup>26</sup>. Es necesario que el patrimonio recuperado pueda ser entendido por toda comunidad. Mientras que algunos bienes no necesitan explicación, como es el caso del Sindicato Arrocerero, otros en cambio necesitarán de una explicación como es el caso de la talla estudiada. Para ello, son necesarias las campañas de difusión.

### ACCIÓN 5. DIFUNDIRLO

La primera acción para una buena difusión, sería crear una guía donde se recoja los bienes culturales y realizar un mapa donde se indiquen. Así mismo incorporar información detallada sobre estos en las páginas webs de turismo de la Comunidad Valenciana y, crear una propia del ayuntamiento de la localidad, así como en otras áreas informativas como puede ser la prensa como puede ser el Boletín de Información Municipal. Es de utilidad, crear a partir de la página web del ayuntamiento de Alfafar, una guía básica de la ciudad y elaborar planos webs turísticos, documentos explicativos y divulgativos para poder transmitirlo a la sociedad. Es importante acompañar las acciones con elementos visuales,

---

<sup>26</sup> POZZO, R; SIRGIOVANNI, G. Seminario internazionale: *L'interpretazione del patrimonio naturale e culturale per la conoscenza, la conservazione, la valorizzazione, l'occupazione*. L'Aquila, 2015.

tanto documentos fotográficos como videográficos, para aumentar el interés en la ciudadanía.

#### ACCIÓN 6. EDUCACIÓN Y CONCIENCIACIÓN

“Para la sociedad, la educación es el medio de transmitir y, al mismo tiempo, de renovar la cultura y el acervo de conocimientos y valores que la sustentan (...) por ese motivo, una buena educación es la mayor riqueza y el principal recurso de un país y de sus ciudadanos”<sup>27</sup>

El aprendizaje de los aspectos patrimoniales y culturales contribuye de un modo positivo a la formación de ciudadanos responsables en nuestra sociedad, y por ello es importante que no quede al margen del contexto educativo.

Es ético y esencial transmitir la responsabilidad que tenemos con el patrimonio como sociedad, para poder adquirir una actitud de respeto hacia la conservación de este. Para ello se necesita conocer su fragilidad y los valores de tesón, responsabilidad, tolerancia, en relación con nuestra actitud ante el patrimonio. Esta es la forma más adecuada de llevar a cabo una educación completa de los ciudadanos. Por consiguiente, el aprendizaje de estos valores en relación con el patrimonio contribuye de un modo positivo en nuestra sociedad, creando una conciencia de respeto.

Una de las mejores vías para lograr inculcar estos valores es por medio de la enseñanza iniciada en edades tempranas, mediante diversas herramientas de aprendizaje como puede ser el uso de juegos, libros de cuentos y proyectos artísticos, que introduzcan a los niños en el ámbito del patrimonio de una manera crítica, reflexiva y participativa.

#### LA FEMP Y ALFAFAR

En los últimos años Alfafar colabora junto al Grupo de Trabajo de Patrimonio Histórico-Cultural de la FEMP<sup>28</sup>, siguiendo los contenidos del Plan de Gestión del Patrimonio Mundial exigidos por la UNESCO, para el desarrollo diversos planes de Gestión entre los que se encuentran, un proyecto de la conservación y recuperación del patrimonio y un proyecto de valorización cultural, el proyecto del conocimiento del patrimonio, y el proyecto de viabilidad y

---

<sup>27</sup> Ley Orgánica 2/2006, Educación. BOE núm. 106, p. 17158

<sup>28</sup> [http://femp.femp.es/files/566-1683-archivo/Recomendaciones\\_Plan\\_Gestion\\_Municipal\\_PHC.pdf](http://femp.femp.es/files/566-1683-archivo/Recomendaciones_Plan_Gestion_Municipal_PHC.pdf) 14/07/2017



sostenibilidad económica. El objetivo principal es buscar estrategias integradoras de protección y gestión en las que sea primordial la preservación de los recursos existentes, así como su gestión sostenible.

## 8. CONCLUSIÓN

A partir de la metodología planteada y los objetivos marcados, se puede extraer toda una serie de conclusiones de importancia para la obra.

Con la realización de este trabajo, a partir de diferentes fuentes, se ha podido elaborar un estudio técnico e iconográfico, y una propuesta de intervención y conservativa de la obra, mediante la elaboración de los diagramas de daños y una ficha técnica. Además, se dota a la talla no solo de su valor artístico sino también de su valor cultural, poniendo de manifiesto todos los conceptos histórico-artísticos que refuerzan su importancia patrimonial. De esta manera, es una obligación esencial poner de manifiesto la repercusión histórica que esta escultura posee.

A nivel estructural se han extraído distintos datos que han determinado cuál es el estado de conservación de la obra, dado que los diferentes tipos de estudios analíticos además de los estudios externos y estructurales, han ayudado a comprender a qué son debidas las diversas patologías tanto físicas como biológicas que presenta la obra. Así pues, una vez concluido todo el proceso anteriormente descrito, se ha realizado una propuesta de intervención lo más apropiada posible, regida por los cuatro conceptos básicos de la restauración como son: mínima intervención, respeto al original, reversibilidad y discernibilidad.

Para la correcta conservación, la propuesta indica que sería necesario tomar unas medidas mínimas de conservación que permitirán retrasar y minimizar, en lo posible, el deterioro de esta pieza.

Por ello, con este trabajo se destaca la necesidad imperiosa de llevar a cabo una restauración que garantice la completa estabilidad de la obra con la finalidad de poder seguir disfrutando de la escultura, poniendo así de manifiesto su valor patrimonial. Por ello se han propuesto una serie de acciones que serán de utilidad para la puesta en valor de la talla, así como del resto del patrimonio alfarareense. En definitiva, a pesar de no existir información relativa a la obra caso de estudio, el poco conocimiento sobre el origen de la pieza y su falta de autoría, abre el camino para una posible investigación futura.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### MONOGRAFÍAS

ALONSO, J.M. *Metodología y técnicas de conservación de objetos arqueológicos de hierro*. Universidad de Granada. Granada, 1997.

BARONI, S; BARACCHINI, C; TOLANI, F. *Scultura lignea dipinta. I materiali e le tecniche*. Francigena. Firenze, 1996

BEUTER, P. A. *Libro segundo de la crónica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia*. En casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Marti. Valencia, 1604.

CARDELLS, F. “*Ordenació territorial de l’Horta de València a l’edat mitjana*”, Actes II Congrés d’Estudis de l’Horta Nord. Vinalesa, 2003.

CATALÁ, J.F. *História básica d’Alfajar*. Ajuntament d’Alfajar. Alfajar, 2013.

COLLARETA, M. *Le immagini e l’arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie*. En “*Scultura lignea: Lucca 1200-1425*”. A cura di C. Baracchini. Studio per Edizioni Scelte. Firenze, 1996.

DOLZ DEL CASTELLAR, E. *Año virgíneo, cuyos días son: finezas de la Gran Reyna del Cielo, Maria Santissima, Virgen, Madre del altissimo, sucedidas en aquellos mismos días, en que se refieren*. Tomo 4. Juan de Zuñiga. Madrid, 1743.

FAMIGLIETTI, G; PIGNATELLI, N. *Codice dei beni culturali e del paesaggio*. Neldiritto Editore, 2015.

FERRER, J.A. *La parroquial iglesia del Lugar de Alfajar*. Associació d’estudis d’Alfajar. Alfajar, 2014.

GARCÍA, I. *La conservación preventiva de bienes culturales*. Alianza. Madrid, 2013

HUNEEUS, T. Protocolo para la descripción de imaginería religiosa virreinal (siglos XVI - XIX). CDPV. Chile, 2014.

ICOM. 22ª Conferencia general. Autor. Viena, 2007.

MORGADO, J. *La evolución de la escultura figurativa en madera*. Tesis doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 2013.

<http://eprints.ucm.es/18050/1/T34223.pdf> [Consulta: 15/05/2017]

MIQUEL, M. *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: UV. Valencia, 2008.

RIUS, J. *Rationes decimarum hispaniae (1279-80). i. Cataluña, Mallorca y Valencia*. (Transcripción) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sección de Estudios Medievales de Barcelona. Barcelona, 1946.

SÁNCHEZ, A. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Akal. Madrid, 2012.

SPALLETI, E. *Fortuna critica e collezionismo dell'antica scultura lignea italiana nel settecento: un avvio di ricerca*. En "Scultura lignea: Lucca 1200-1425". A cura di C. Baracchini. Studio per Edizioni Scelte. Firenze, 1996.

## ACTAS E INFORMES

UNIVAQ. *Seminario internazionale: l'interpretazione del patrimonio naturale e culturale per la conoscenza, la conservazione, la valorizzazione, l'occupazione*. Università Degli Studi Dell'Aquila. L'Aquila, 2015.

## ENLACES WEB

Biblioteca Valenciana Digital. Valencia. [Carta partida por ABC] 1274 sept. 24, que contiene la confirmación de la 1ª carta puebla de San Mateo, otorgada originariamente por Hugo de Fullalquer, Maestre de la Orden del Hospital a los pobladores de dicho lugar (1237, junio 17. s. l.), y ahora renovada por Berenguer de Almenara, Castellano de Amposta, [Manuscrito :] estableciendo y revisando los usos y costumbres por los que han de regirse y permitiendoles nombrar y quitar jurados con su consentimiento, el del comendador de Cervera y el de los prohombres de las villas del término de Cervera : También reconoce haber recibido de los habitantes de San Mateo mil sueldos de Valencia por las citadas concesiones. Disponible en:  
<http://bivaldi.gva.es/consulta/registro.cmd?control=BVDB2008000173>  
 [Consulta: 12/11/2016]

Real Academia Española. Madrid: Secretaría de ESTADO de Cultura. Disponible en:  
<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=70177> [Consulta: 13/11/2016]

Generalitat Valenciana. *Plan director de recuperación de la Vía Augusta en la Comunitat Valenciana. Vía Augusta*. Disponible en:  
<http://www.habitatge.gva.es/documents/20088661/20089512/CatalogoCastellano/206f4f36-1145-4139-9313-b2a8933f2e0f> [Consulta: 12/11/2016]

Arxiu virtual Jaume I. *Documents d'època medieval relatius a la Corona d'Aragó. Llibre del Repartiment del Regne de València*. Disponible en: <http://www.jaumeprimer.uji.es/cgi-bin/repartiment.php> [Consulta: 04/01/2017]

Agencia Estatal. *Boletín Oficial del Estado*. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-7899> [Consulta: 15/05/2017]

Carlos Javier Villaseñor. Manual Atalaya. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-del-patrimonio-cultural> [Consulta: 14/07/2017]

[http://femp.femp.es/files/566-1683-archivo/Recomendaciones\\_Plan\\_Gestion\\_Municipal\\_PHC.pdf](http://femp.femp.es/files/566-1683-archivo/Recomendaciones_Plan_Gestion_Municipal_PHC.pdf) [Consulta: 14/07/2017]

## 10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Heráldica de los Boil. Según les Trobes de mosén Jaume Febrer. (p.8) Imagen de:

<http://catedralmedievaldevalencia.blogspot.com.es/2016/01/los-blasones-de-la-puerta-de-los-8.html> [12/11/2016]

Imagen 2. Hallazgo de la virgen del Don y campana. Imagen de Gozos a nuestra señora del Don. (p.9) Imagen de: Asociación Cultural Via Vicentius.

Imagen 3. Escultura de Nuestra Señora del Don. (p.9) Imagen de: <http://www.preguntasantoral.es/tag/virgenes-espanolas/page/6/> [12/11/2016]

Imagen 4. Iglesia Nuestra Señora del Don. (p.10) Imagen de: <http://www.mundicamino.com/los-caminos/42/camino-de-levante/etapa/1/valencia/algemesi/tipo/monumentos/> [12/11/2016]

Imagen 5. Caso de estudio. Fuente propia. (p.12)

Imagen 6. Escultura policromada. Busto de Cristo S. XVIII. (p.13) Imagen de: [http://cloud10.todocoleccion.online/tc/2016/06/21/17/57602287\\_33456927.jpg](http://cloud10.todocoleccion.online/tc/2016/06/21/17/57602287_33456927.jpg) [12/11/2016]

Imagen 7. El abrazo de San Francisco a Jesús. Iglesia de la Concepción. Capilla del Rosario. Melilla. (p.13) Imagen de: <https://melillalavieja.com/calle-alta/iglesia-de-la-concepcion/2-iglesia-de-la-concepcion-interior/capilla-del-rosario/> [12/11/2016]

Imagen 8. Fotografía general. Frontal. Fuente propia. (p.16)

Imagen 9. Fotografía general. Dorsal. Fuente propia. (p.16)

Imagen 10. Fotografía general lateral izquierdo. Fuente propia. (p.17)

Imagen 11. Fotografía general lateral derecho. Fuente propia. (p.17)

Imagen 12. Detalle patologías del rostro. Fuente propia. (p.20)

Imagen 13. Fotografía ultravioleta. Fuente propia. (p.21)

Imagen 14. Detalle de orificios ocasionados por insectos xilófagos en la base. Fuente propia. (p.21)

Imagen 15. Detalle piezas de la base. Fuente propia. (p.22)

Imagen 16. Detalle de las potencias. Fuente propia. (p.25)

Imagen 17: Detalle de las lagunas. Fuente propia. (p.26)

Imagen 18: Escultura. Fuente propia. (p.39)

Imagen 19: Detalle cuerda. (p.39)

Imagen 20: Detalle faltante. (p.40)

Imagen 21: Peana. Fuente propia. (p.40)

Imagen 22: Peana, detalle vista inferior. Fuente propia. (p.41)

Imagen 23: Busto sin postizos. Fuente propia. (p.41)

Imagen 24: Fotografía ultravioleta lateral izquierdo. Fuente propia. (p.42)

Imagen 25: Fotografía ultravioleta lateral derecho. Fuente propia. (p.42)

Imagen 26: Fotografía ultravioleta dorsal. Fuente propia. (p.42)

Figura 1: Diagrama de daños frontal y dorsal. Fuente propia. (p.17)

Figura 2: Diagrama de daños laterales. Fuente propia. (p.18)

# ANEXO

## 1. FICHA TÉCNICA

### DESCRIPCIÓN

---

Tratamiento preventivo y curativo de madera en profundidad. Potente actividad frente a todo tipo de insectos xilófagos.

### CARACTERÍSTICAS

---

Corpol tiene una cuidada composición con lo que se ha conseguido una mayor penetración del producto, y una más lenta evaporación para mejor fijación de las materias activas. La madera tratada, puede ser posteriormente barnizada, pintada o encolada.

### PROPIEDADES FÍSICO QUÍMICAS

---

- Estado físico: Líquido
  - Color: Ligeramente ambarino
  - Olor: Hidrocarburo alifático
  - Densidad: 0.797 g/cm<sup>3</sup>
  - Punto de Congelación: <-50°C
  - Punto Ebullición: 150-200°C
  - Punto Inflamación: 42°C
- Presión Vapor: <-3 ppm de Hg a 20°C  
Solubilidad-Agua: 60 ppm

### COMPOSICIÓN

---

- NAFTA FRACCIÓN PESADA, DISOLVENTES Y EXCIPIENTES C.S.P 100%
- PERMETRINA 0.35%

### REGISTROS

---

- D.G.S.P.: 12-80-04314
-

## 2. LISTADO DE INFORMANTES Y ENTREVISTAS

INFORMANTE 1. Ricardo Lacreu Martínez

Nº ENTREVISTAS REALIZADAS: 1

PERFIL: Propietario de la escultura objeto de estudio. Ciudadano de Alfajar.

INFORMANTE 2. Juan Antonio Ferrer Juárez

Nº ENTREVISTAS REALIZADAS: 1

PERFIL: Cronista de Alfajar de l'Associació de Cronistes del Regne de València.

## 3. FOTOGRAFÍAS



Imagen 18: Escultura.



Imagen 19: Detalle cuerda.

Imagen 20:  
Detalle faltante.



Imagen 21:  
Peana.





Imagen 22:  
Peana, detalle  
vista inferior.



Imagen 23: Busto  
sin postizos.



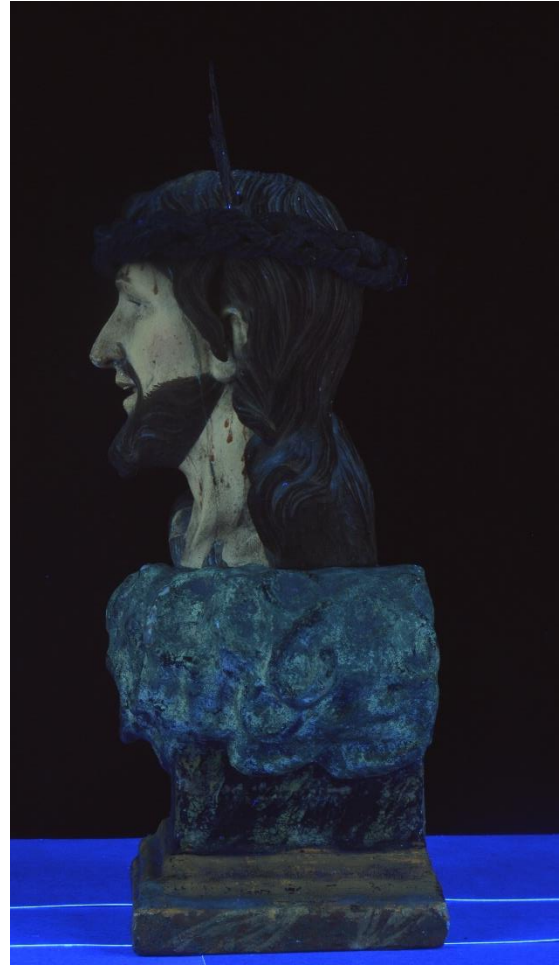


Imagen 24: Fotografía ultravioleta lateral izquierdo.

Imagen 25: Fotografía ultravioleta lateral derecho.

Imagen 26: Fotografía ultravioleta dorsal.