

TFG

**“LA TURCA”, UNA GIGANTONA DE
LA PROCESIÓN DEL CORPUS DE
XÀTIVA. ESTUDIO HISTÓRICO-
TÉCNICO Y METODOLOGÍA DE
CONSERVACIÓN.**

Presentado por Anastasia Papenkova

**Tutores: Antoni Colomina Subiela
Vicente Guerola Blay**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2018-2019**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

La cultura festiva está repleta de representaciones populares que enriquecen el imaginario colectivo, como poderosos elementos que refuerzan los mecanismos de pertenencia e identidad de los grupos sociales. Los gigantes y cabezudos son una prueba de esta riqueza folklórica, muy ligada simbólicamente a la tradición de connotación inmaterial.

En el presente trabajo final de grado se realiza la contextualización iconográfica e histórica de uno de los gigantes de cartón-piedra que desfilaron durante años con motivo de la festividad del Corpus Christi en la localidad valenciana de Xàtiva. Asimismo, se lleva a cabo el examen técnico, material y fisonómico de la escultura, conocida popularmente como “La turca”, tras el cual ha podido concluirse que su datación se estima entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Como elemento festivo de uso procesional presentaba importantes problemas de tipo estructural y dimensional, así como intervenciones anteriores que, especialmente localizadas en las áreas de policromía, intentaron actualizar reiteradamente su aspecto con la superposición de barnices y repintes.

Después de determinar su estado de conservación y de acuerdo con todos los estudios preliminares se realiza su intervención para garantizar la estabilidad estructural del soporte de cartón y los estratos de policromía, recuperar su tamaño original, eliminar las adiciones cromáticas históricas y atender a las necesidades de conservación de los complementos textiles y otros atavíos que acompañan a la obra.

PALABRAS CLAVE

Corpus Christi, “La Turca” de Xàtiva, gigantes y cabezudos, cultura festiva, cartón piedra.

ABSTRACT

The festive culture is full of popular representations which enrich the collective imagination, as powerful elements that reinforce the sense of belonging and identify the social groups. The giants and big-heads are the proof of this folkloric wealth, very symbolically linked to the tradition of immaterial connotation.

In this final work of degree, is presented the iconographic and historical contextualisation of one of the carton-stone giants that paraded for years on the occasion of the feast of Corpus Christi in Xativa, in the province of Valencia. It also has a technical, material and physiognomic examination of the sculpture, popularly known as «La Turca». To sum up the conclusion is that it belongs to the late nineteenth and early twentieth centuries.

As a festive element of processional uses it's presents important problems of structural and dimensional type, as well as the previous ones, especially located in the polychromy areas, with the purpose of recover its appearance with the superposition of varnishes and repaints.

After determining the status of conservation and according to all the preliminary studies, starts the intervention in the order to guarantee the structural stability of the carton support and the strata of the polychromy, to recover it's original size, remove the historical chromatic additions and meet the needs of Conservation of the textile complements and other trappings that accompany the work.

KEYWORDS

Corpus Christi, "La Turca" of Xativa, giants and big-heads, festive culture, carton-stone.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS.....	6
3. METODOLOGÍA	7
4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA	9
4.1 Historia del Corpus Christi. La festividad en Xàtiva.	9
4.2 Los gigantes en el imaginario popular.....	12
4.3 “La Turca”. Estudio iconográfico.....	13
5. ESTUDIO TÉCNICO	14
5.1 Estructura interna	14
5.2 Cartón-piedra	14
5.3 Estratos pictóricos	16
5.4 Accesorios	16
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN	17
7. PROCESO DE INTERVENCIÓN	25
7.1 Conservación curativa.....	26
7.1.1 Estabilización y desinsectación de la estructura lúnea.....	26
7.1.2 Intervenciones en el soporte de cartón	27
7.1.3 Fijación y consolidación de estratos pictóricos	27
7.2 Restauración	28
7.2.1 Limpieza.....	28
7.2.2 Estucado, reintegración y barnizado	29
7.2.3 Recuperación del tamaño original.....	30
8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	34
9. CONCLUSIONES.....	35
10. BIBLIOGRAFÍA.....	37
11. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	39

1. INTRODUCCIÓN

El patrimonio cultural inmaterial está compuesto por un conjunto de representaciones basadas en la tradición de las actividades culturales de la humanidad, formando entre sus miembros un sentido de identidad y continuidad. Dentro de estas actividades culturales podemos encontrar: conocimiento, moralidad, educación, fiesta y religión. También, la cultura inmaterial incluye las ideas, hábitos, costumbres y creencias que enriquecen el imaginario colectivo. La transferencia de tradiciones se lleva a cabo de generación en generación, de persona a persona, de manera que su recreación constante en comunidad es la principal fuente de identificación. El concepto del patrimonio inmaterial incluye tanto los objetos del patrimonio como los métodos de herencia y los mecanismos sociales de transmisión de la tradición.

La festividad del Corpus Christi, destinada a celebrar la Eucaristía, cuyos orígenes se remontan a mediados del siglo XIII¹, se incluye dentro de la ritualidad que caracteriza al patrimonio cultural inmaterial. Es una fiesta de la Iglesia Católica elevada por el Papa Urbano VI en 1264 que llegó a España en el siglo XIV. Esta celebración cuenta con un gran número de piezas de gran valor histórico, estético y artístico que forman la riqueza folklórica española. Este trabajo final de grado atiende a uno de estos elementos integrantes del patrimonio festivo; en particular, se desarrollan las características técnicas y las necesidades de conservación de la gigante conocida popularmente como “La Turca” que forma parte de la representación histórica de la procesión del Corpus Christi de Xàtiva. Tras su puesta en valor, la obra se ha incorporado recientemente al Museo del Corpus de la capital de La Costera, localizado en el edificio del antiguo Convento de Santo Domingo. Su origen, de acuerdo con este estudio, se remonta aproximadamente a finales del siglo XIX o inicios del XX.

El presente trabajo presenta, por un lado, el estudio histórico-técnico que reúne la información que se conoce sobre la escultura y por otro lado, el análisis del estado de conservación y la metodología de la intervención que se ha realizado, siempre teniendo en cuenta la prioridad de las necesidades de la obra.

El primer paso del estudio fue la documentación histórica y del estado de conservación inicial de la escultura. Para ello, se tomaron fotografías generales, así como de los detalles de las zonas que, por sus peculiaridades materiales o por su estado de conservación, requerían un registro inicial; lo

¹ GÓMEZ BAYARRI, J. *El Corpus en la Valencia Bajomedieval*, 2005, p.5.

que sirvió como punto de partida para realizar los futuros trabajos de restauración. Se ha hecho un estudio de las patologías y daños que presenta la obra. Para conseguir la documentación histórica se realizó una búsqueda en los archivos de varias bibliotecas valencianas, incluyendo la de la UPV, así como en hemerotecas y otros centros de documentación.

El siguiente paso fue crear una metodología de intervención de la pieza para devolverle la lectura correcta con el máximo respeto por los materiales constructivos originales. Posteriormente, se plantearon una serie de pautas de conservación preventiva para su salvaguarda, estabilidad futura y su exposición en el museo del Corpus en la ciudad de Xàtiva.

2. OBJETIVOS

En una intervención sobre un bien cultural es importante tener en cuenta no solo la parte física de la obra, sino también su historia, trasfondo social y cultural. Para ello, es necesario establecer una serie de objetivos de dos tipos: generales y específicos. Los objetivos generales ayudan a otorgar un sentido y dirigir un proyecto en una dirección determinada, mientras que los objetivos específicos son los pasos a seguir para alcanzar el objetivo general, determinando de una forma concreta los procesos a seguir.

En primer lugar, el objetivo general es desarrollar este trabajo con la finalidad de recuperar del olvido un elemento singular del patrimonio de índole festivo, con el fin de revalorizarlo en el contexto del nuevo espacio expositivo dedicado a la fiesta del Corpus de Xàtiva.

En segundo lugar, los objetivos específicos a seguir en este proyecto son:

- Contextualizar y ubicar la obra en un instante histórico, artístico e iconográfico.
- Realizar un estudio de los aspectos técnicos de los distintos elementos que componen la obra como madera, cartón-piedra y la vestimenta.
- Diagnosticar el estado de conservación de la obra.
- Elaborar una metodología de intervención que abarque las necesidades conservativas de la pieza para devolverle su estabilidad estructural y conseguir eliminar aquellos aspectos que perjudiquen la correcta lectura, siempre respetando los materiales originales de la misma.
- Desarrollar una serie de pautas de conservación preventiva para la futura estabilidad y salvaguarda en el tiempo de la obra.

3. METODOLOGÍA

Cuando se habla de metodología nos referimos a los pasos que se han seguido para llevar a cabo este proyecto. En ella se pueden diferenciar distintas fases de actuación. La primera fase ha sido documental, en la que se ha recogido la información sobre la obra y se ha contrastado para crear un contexto histórico aproximado. Esto nos ha permitido entender la técnica y los materiales con los que fue realizada la pieza y poder organizar la intervención correctamente.

La siguiente fase del trabajo consistió en la realización de tomas fotográficas con el objetivo de fijar el testimonio del estado inicial de la obra. Posteriormente, se efectuaron las pruebas previas que fueron necesarias para determinar la sensibilidad responsiva de la obra frente a los posibles procesos de intervención; finalmente y según lo anterior, ha sido elaborada una propuesta de actuación coherente, científica y crítica, que atiende las necesidades de la escultura con el fin de tratar los daños que presentaba y prevenir la aparición de futuras alteraciones y deterioros. La propuesta conlleva diferentes tratamientos tanto conservativos como de restauración. De este modo, se llevó a cabo la limpieza mecánica junto al desmontaje de la gigante, posteriormente se realizó el tratamiento de las deformaciones, la subsanación de los rotos y los desgarros en el soporte de cartón. De forma paralela, se realizó la limpieza del pelo de la pieza, la consolidación y la fijación de las partes levantadas sobre los estratos pictóricos del rostro y el cuello. Por otro lado, se efectuó simultáneamente la limpieza de los estratos pictóricos, la remoción del barniz y de los repintes, cuya localización y extensión se comprobó a través del uso de fluorescencia ultravioleta. Finalmente, se trabajó en el montaje y en la aplicación de tratamientos de reconstrucción volumétrica y reintegración cromática de las lagunas.

La obra tiene una lectura favorable, pese a los daños que presenta, sin embargo, con el paso del tiempo su integridad corre riesgo. Por lo tanto, se han tomado medidas para asegurar su perdurabilidad. Aparte de la propuesta de intervención, se han realizado propuestas de conservación preventiva para mantener su estabilidad a largo plazo.



La Turca

Escultura de cartón-piedra policromada.

192 x 155 x 75 cm

Autor desconocido

Finales del XIX / inicios del XX.

Museo del Corpus de Xàtiva

4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

4.1 HISTORIA DEL CORPUS CHRISTI. LA FESTIVIDAD EN XÀTIVA.

El Corpus Christi es una festividad de la Iglesia Católica que celebra la Eucaristía. Esta celebración sagrada tiene su origen en la Edad Media, concretamente en el año 1208, como consecuencia del florecimiento del pensamiento eucarístico de este siglo. En este año la joven Juliana de Cornillon promueve la celebración de esta fiesta en honor al cuerpo y sangre de Cristo presente en la Eucaristía. Es importante saber que el Corpus Christi se celebró por primera vez en el año 1246 en la diócesis de Lieja (Bélgica)².

En 1251, la Santa Sede confirmó este día como festivo para la diócesis de Lieja y ya en 1264 el Papa Urbano IV lo extendió a toda la Iglesia. El día para la celebración de la fiesta se eligió sesenta días después del Domingo de Resurrección, el jueves, cuando Cristo estableció el sacramento de la Eucaristía. La esencia de la festividad es, como hemos dicho ya, la celebración del cuerpo y sangre de Jesucristo, en la que está presente todo el bien espiritual de la Iglesia, es decir, el mismo Cristo. Desde el inicio de la celebración del Corpus Christi, se convirtió en una festividad de gran pomposidad, como lo reflejan algunas crónicas:

Muy pronto la fiesta se convirtió en una explosión de alegría, con desfiles de grandes custodias procesionales, cofradías, personajes bíblicos, representación de misterios, y un cortejo de alegorías, símbolos y figuras monstruosas que le dieron un exótico colorido, no siempre acorde con la moderación y el decoro del festejo³.

Lo más destacado de este día festivo es la solemne procesión con los Santos Regalos alrededor de la Iglesia o por las calles de la ciudad. Está dirigida por los sacerdotes que llevan la custodia, seguidos por feligreses. Las primeras menciones de la procesión se remontan al siglo XIII. En los países con una población predominantemente protestante, la participación en la procesión en el día del cuerpo y sangre se consideró un acto de confesión pública de la fe católica, ya que los protestantes no reconocen la transubstanciación. En algunos países existe la tradición de celebrar la procesión de jueves a domingo para que más personas puedan participar en ella.

² BUENO TÁRREGA, B. *La procesión de Corpus Christi de Valencia*, 2016, p.19.

³ ALEJOS MORÁN, A. *Figuras símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano*, 2005, p.669.



Imagen 1. Fachada del Convento de Santo Domingo en Xàtiva, donde se encontraba la gigante.

Valencia adoptó la festividad en el año 1328, aunque no fue hasta 1372 cuando se celebró la primera procesión en la capital. En la Edad Media en las procesiones se hacía desfilar a personajes bíblicos que pertenecían sobre todo al Antiguo Testamento para que el pueblo se acostumbrase a las partes más desconocidas de *La Biblia*. Es importante destacar que en aquella época la inmensa mayoría de la población era analfabeta y todo se transmitía a través de la tradición oral.

Hay que recordar que aquellos eran años no demasiado adecuados para cualquier tipo de celebración; la peste negra y otro tipo de adversidades, como la muerte prematura del propio obispo, influyeron para que la Procesión se suspendiera durante largos años⁴.

Finalmente, en el año 1372 el nuevo obispo de Valencia, el cardenal Jaime de Aragón, que a su vez fue nieto del rey Jaime II, encargó que se volviese a organizar la Procesión del Corpus Christi, convirtiéndose desde ese momento, en la fiesta religiosa más importante de todo el año.

En Xàtiva, al igual que en otras poblaciones, en sus inicios, datados en el siglo XIV, se constata la existencia de elementos paganos que desfilaban el día anterior en la cabalgata de *La Degolla*, llamada también *del Convit* en tanto que anunciaba e invitaba a la festividad de la jornada siguiente. Así, incluso en algunos textos se le daba el nombre de cabalgata *dels Cavallets*, por desfilarse en ella este grupo de danzas⁵. Aparte del primer elemento que considerábamos pagano, estaba también el cristiano, donde abundaban los personajes del Antiguo Testamento, junto al clero, la custodia y las autoridades.

Los estudios e investigaciones realizados hasta la fecha sugieren que el Corpus en Xàtiva tuvo sus inicios en el siglo XIV, consiguiendo su mayor esplendor en los siglos XVII y XVIII, realizándose a semejanza, en cuanto a fasto y composición, del que se hacía en Valencia, pues prácticamente lo conformaban los mismos personajes, cofradías, misterios y danzas que en los de la capital⁶.

En el año 1512 se planificó el recorrido de la procesión por las calles de Xàtiva por donde iban bailando las danzas⁷. En 1514 se firmó una Concordia entre el Ayuntamiento y el Convento de Santo Domingo (**Imagen 1**) o la denominada Casa de las Rocas, lugar donde se depositaban los carros y otros

⁴ BUENO TÁRREGA, B. *Op.Cit.*, p.34.

⁵ SANCHIS MARTÍNEZ, J., LOURDES BOLUDA PERUCHO, M. *Fiestas y Tradiciones de Xàtiva*, 1999, p.40.

⁶ *Ibíd.*, p.42.

⁷ *Ibíd.*, p.44.

elementos que salían en la procesión⁸. Cinco años después aparecieron las primeras normas que regulaban los vestidos que debían llevar aquellos figurantes que representaban los Misterios. Avanzado ya el siglo XVI es cuando entran a formar parte de la procesión los gigantes y cabezudos⁹.

A lo largo de la historia, y paralelamente a la situación social, religiosa, política y económica del momento, la procesión por antonomasia de Valencia, la más importante de todas las de la ciudad, ha tenido sus altibajos. La fiesta se celebraba constantemente hasta que tuvo un fuerte declive con la desamortización de Mendizábal en 1836, debido a la cruenta persecución religiosa en España¹⁰. Posteriormente, con la proclamación de la II República y durante el periodo de 1931 a 1935, se obligó a que se realizaría solamente en el interior de las iglesias¹¹.

Igual que en Valencia, el Corpus de Xàtiva inicia su decadencia; dejan progresivamente de figurar en él más de 20 personajes bíblicos de los que anteriormente lo componían, entre los que estaban Noé, Abraham, Isaac y Moisés; los gigantes y cabezudos junto con el ángel y los ciegos se mantuvieron unos años más, para desaparecer posteriormente. Durante los años 60 y 70 del siglo pasado, el día del Corpus solamente desfilaban los cabezudos y, ocasionalmente, procesionaban los gigantes, pero a menudo en número inferior a los ocho que eran habituales, debido a las dificultades para encontrar portadores que los llevaran o por el deterioro de los mismos.

En los primeros años de la centuria, Valencia se encontraba sin una fiesta mayor. La celebración había sido rechazada hasta que en el año 1977 se fundó el “Grup de Mecha”, siendo éste el predecesor de lo que en la actualidad es “L’Associació d’Amics del Corpus de la Ciutat de València”. Este grupo se formó gracias a las personas más ligadas a las tradiciones valencianas, cuya principal tarea fue recuperar y mantener el esplendor y decoro de la fiesta¹².

A partir de la década de 1980, en Xàtiva, al igual que en otras ciudades de la Comunidad Valenciana, se comenzó el proceso de recuperación de esta fiesta. Desde 1989 la festividad del Corpus Christi se traslada al domingo siguiente del día de celebración habitual, sin embargo, aunque la solemnidad de la liturgia se lleva a cabo el domingo, algunas localidades celebran la procesión el jueves, por lo que este día es declarado fiesta local por sus ayuntamientos.



Imagen 2. Procesión del Corpus de Xàtiva. Fotografía de Antoni Marzal.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*, p.44.

¹⁰ BUENO TÁRREGA, B. *Op.Cit.*, p.92.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Información extraída de la web AMICS DEL CORPUS DE VALENCIA disponible en <http://www.amicscorpusvalencia.com/historia/> [consulta 14/04/2019]



Imagen 3. Parejas de gigantes y cabezudos de la ciudad de Valencia. Acuarelas realizadas por Fray Bernardo Tarín.

4.2 LOS GIGANTES EN EL IMAGINARIO POPULAR

Los gigantes son unos personajes de la festividad del Corpus Christi que desfilan bailando dirigidos por la persona que los lleva encima a través de una estructura de madera. El portador hace girar y bailar al gigante bajo el sonido de una banda popular de música. Esto les ha llevado a ser las figuras festivas más extendidas del mundo. Solo en la geografía valenciana se cuentan 90 municipios que los poseen, con un total de casi 300 gigantes y más de 500 cabezudos¹³.

Las esculturas, históricamente, se hacen de cartón-piedra con base de madera. La iconografía de los personajes alude a la universalidad territorial.

Al ir vestidos los gigantes como turcos, moros, gitanos y españoles hizo que se les viera como la representación de las cuatro partes conocidas del mundo en ese momento: Asia, África, América y Europa [...]»¹⁴.

Si profundizásemos en las raíces de los orígenes de los gigantes, podríamos decir que son unas criaturas humanoides de gran tamaño y fuerza que aparecen en algunas historias y leyendas de diferentes culturas mundiales. Los historiadores sitúan el origen de los gigantes en la civilización griega¹⁵. Su mitología está repleta de gigantes, como por ejemplo el dios Cronos o los cíclopes. Tampoco hay que olvidar algunos gigantes bíblicos como Goliat, que luchaba contra David, o como San Cristóbal, a quien en la "leyenda áurea" lo describen como a un hombre corpulento de 5 codos de altura (unos 2,3 metros) y con una cara aterradora¹⁶.

¹³ CANO CUARTERO, E. *Evolución histórica y estudio técnico de la tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana*, Trabajo final del master, 2018, p.63.

¹⁴ GÓMEZ TIRADO, E. *Procesión del Corpus Christi*. Trabajo final del master, 2016, p.47.

¹⁵ LLOPIS I MULLOR, X., SANCHIS I FERRI, R. y DÍAZ FALCÓN, M. *Gegants i cabets: tallers de cultura popular valenciana*, 2008, p.13.

¹⁶ *Ibid.*, p.15.

4.3 “LA TURCA”. ESTUDIO ICONOGRÁFICO.

La iconografía de los gigantes representa las cuatro partes geográficas conocidas del mundo en ese momento y son el símbolo del conocimiento universal del Misterio de la Eucaristía¹⁷.

Esta gente representa al mundo: Europa, Asia, África y América. El significado de este grupo es que todos los pueblos del mundo rinden adoración a Dios en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía¹⁸. Estos personajes se pueden diferenciar según su vestimenta, de modo que cada pareja de gigantes está vestida a la moda de un continente y un periodo concreto.

Els huit gegants i gegantes que formen la colla de de Xàtiva són: el Rei i la Reina, el Turc i la Turca, el Gitano i la Gitana i el Negre i la Negra. La simbologia és clara quan hi figuren el poder terrenal (el Rei i la Reina), les altres religions (Turc i Turca) i les races de món (parelles de negres i gitanos), tots sotmetent-se al dogma catòlic representat en l'Eucaristia¹⁹.



Imagen 4. Los cuatro parejas de gigantes de Xàtiva. Fotografía de Antoni Marzal.

¹⁷ LLOBREGAT, E., JARQUE, F. *El Corpus de Valencia*. 1978, p.31.

¹⁸ BUENO TÁRREGA, B. *La procesión de Corpus Christi de Valencia*, 2016, p.106.

¹⁹ CUCARELLA, T., HERAS, A., MARTÍNEZ REVERT., A. *Xàtiva. Festivitat del Corpus*, 1999, p.43.

5. ESTUDIO TÉCNICO

5.1 ESTRUCTURA INTERNA



El estudio técnico de la giganta puede verificar la amplia variedad de materiales constructivos de los que se compone. El cuerpo de la escultura se encuentra hueco en su interior (**Imagen 5**). La estructura interna que sostiene el cartón-piedra y al mismo tiempo la vestimenta de la giganta, está realizada de madera. Para dar sustento al soporte externo de cartón-piedra, la estructura interior presenta un sistema de sujeción con listones verticales y horizontales de diferente grosor y tamaño, puesto que tienen diferentes propósitos. Los listones más gruesos forman una base que sostiene la forma y el peso de todo el cuerpo y está posicionado a la altura del pecho y los hombros de la giganta. Los listones de menor grosor forman un tipo de rejilla para crear la forma de un cuerpo humano y funciona como base sobre la que luego se colocará el cartón-piedra. Por otro lado, tenemos también los materiales de sujeción de los listones de madera; y así, podemos encontrar clavos de diferentes tamaños, o bien alambres añadidos más tarde que sostienen las maderas rotas.



Imagen 5. Vista de la estructura interna de la giganta.

Imagen 6. Detalle del soporte de cartón de la giganta. Vista al anverso de la obra.

5.2 CARTÓN-PIEDRA

La técnica del cartón-piedra es un método creativo que ha sido empleado desde la antigüedad. Tanto el material como la técnica provienen de países orientales que fueron los primeros en utilizar este procedimiento para la realización de artes suntuarias y objetos de rituales²⁰. En Europa apareció más tarde, gracias al comercio marítimo internacional. Este proceso ha sido la base para la elaboración de diversos elementos festivos populares y tradicionales como: gigantes y cabezudos, esculturas procesionales, bestiario y otro tipo de representaciones que forman parte del folklore popular²¹.

Para la realización de una escultura festiva con dicha técnica, en primer lugar se elabora una maquetación y diseño del objeto sobre papel. Para modelar un gigante de aproximadamente cuatro metros, se doblan las proporciones de una persona²². El siguiente paso es la creación del modelo en barro y posteriormente se procede a elaborar un molde de escayola. La escayola se aplica a través de varias capas, la primera se hace a pincel para evitar las burbujas de aire y luego se aplican las posteriores hasta conseguir

²⁰ CANO CUARTERO, E. *Op. Cit.*, p.9.

²¹ *Ibid.*

²² ROMAN GARRIDO, R. *Escultura ligera*. 2017, p.42.

una capa gruesa. A continuación, se hace el proceso de desmoldado, separando los moldes de escayola de la escultura de barro. El siguiente paso es la estampación de cartón, se trata de la superposición de capas de papel sobre el molde de yeso mediante un adhesivo. Para preparar el cartón se trocean, se mojan y se pican las hojas de papel o cartón con el fin de volverlas dúctiles, posteriormente se empapan en el engrudo y finalmente se colocan superpuestas hasta conseguir el grosor necesario²³. En las zonas del cuerpo en las que es necesario tener un mayor refuerzo, las capas de cartón-piedra son más gruesas. En el caso de la gigante, su cabeza y su cuello están realizados con un cartón troceado fino y superpuesto en varias capas. El cuerpo está hecho con mayor cantidad de capas de cartón de un tamaño y gramaje más grande. Al finalizar la estampación con el cartón, la escultura se deja secar unos días. Cuando todas las piezas que forman la escultura (la cabeza, el cuerpo y los brazos) están secas y desmoldadas, se procede al montaje²⁴. El montaje es el proceso final de creación de un gigante que consiste en el ensamblaje de las partes constituyentes de la figura, fijándolas entre ellas con cola de carpintero (acetato de polivinilo).

En el soporte de cartón del reverso de la obra se pueden observar tres firmas diferentes hechas con lápiz (**Imagen 7**). Estas firmas solían pertenecer al portador del gigante que lleva la figura por las calles de la ciudad durante la procesión del Corpus Christi. Se diferencia claramente el nombre de *Rafael Tormo* en la espalda de la gigante, las otras dos firmas son ilegibles ya que una está tachada y la otra se encuentra al lado de un desgarramiento importante.

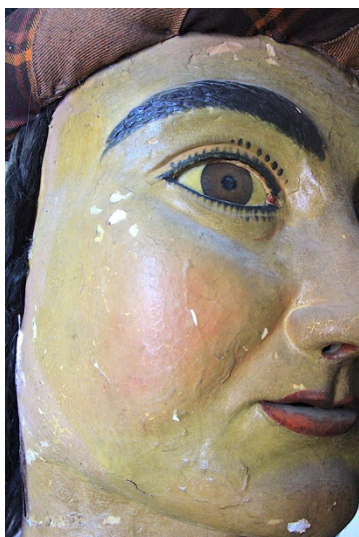


Imagen 7. Vista del soporte de cartón del reverso de la obra donde se pueden observar las firmas de los portadores.

²³ CANO CUARTERO, E. *Op. Cit.*, p.22.

²⁴ ROMAN GARRIDO, R. *Op.Cit.* p.44.

5.3 ESTRATOS PICTÓRICOS



En la zona del rostro y el cuello de la gigante se observan los estratos pictóricos que están formados por tres capas, un estrato preparatorio, una película pictórica y una capa protectora de barniz. Al tratarse de una creación escultórica de finales del siglo XIX o inicios del XX, se puede conjeturar que la capa preparatoria es una preparación tradicional de cola de conejo y carbonato cálcico. Por lo que se refiere a la película pictórica, está realizada mediante la técnica al óleo con un grosor fino sin empastes y presenta tonalidades cálidas. Por último, la obra ha sido protegida con un barniz aplicado tanto a la cara como al cuello, por la época en la cual la gigante fue realizada se puede deducir que se trata de un barniz a base de resina natural. El rostro de la gigante ha sido repintado varias veces, una adición cromática que se diferencia del original a simple vista. Sin embargo, el paso del tiempo, con los diferentes agentes de alteración, influyó en la policromía, el espeso estrato oxidado y amarillento del barniz impedía apreciar muchos de los matices de los colores originales.

5.4 ACCESORIOS



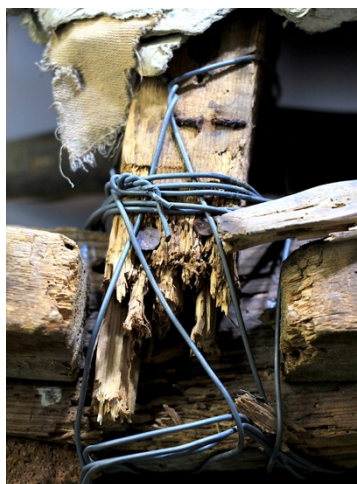
En cuanto a los elementos accesorios presentes en la obra, tenemos, por un lado, el ropaje y, por otro, el turbante, los pendientes y el cabello. Ya que la iconografía de nuestra gigante de procesión es turca, consecuentemente lleva una vestimenta típica de dicho país. Así, esta incluye una camisa interior de color blanco, una bata roja, una saya larga de damasco granate y un turbante turco del mismo color que la bata. A continuación, como accesorios, tenemos los pendientes de madera policromada que están sujetos a las orejas con un alambre. También, el cabello moreno de la gigante presenta dos capas de pelo natural, que están sujetas una sobre otra con unos clavos de pequeño tamaño sobre la zona occipital de la cabeza. Por último, los ojos de la obra son de cristal, material habitual en las esculturas policromadas que aparecen en el siglo XVI²⁵. Este tipo de ojos los podemos encontrar no solo en el mundo de la escultura, sino también en la elaboración de muñecas.

Imagen 8. Detalle de los estratos pictóricos del rostro.

Imagen 9. Los accesorios de la obra. Fragmento de pelo natural y pendiente derecho.

²⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. Escultura barroca en España. 1998, p.19.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN



A pesar de los daños que presenta, la obra tiene una buena lectura y un buen estado de conservación. No obstante, es posible que estas damnificaciones la pongan en peligro con el paso del tiempo y, por lo tanto, sería conveniente tomar medidas para asegurar su perdurabilidad. Como elemento festivo de uso procesional, la giganta presentaba diferentes problemas tanto a nivel estructural, como a nivel estético provocados, especialmente, por causas mecánicas como golpes y vibraciones, así como por su mal almacenamiento en espacios con condiciones ambientales inapropiadas. La giganta ha permanecido oculta al público durante muchos años, ha sido guardada en un polvoriento almacén municipal de parques y jardines en Xàtiva²⁶, sin ningún tipo de medida de prevención que minimizara o eliminara los agentes de deterioro.



Por estos motivos de almacenamiento y manipulaciones inadecuadas, la estructura interna de madera permanecía rota en algunos puntos, mientras que otras áreas mostraban un ataque ligero de insectos xilófagos. Por otro lado, en determinadas zonas los listones de madera que estaban rotos se sujetaban por alambres añadidos que se encontraban oxidados por el paso del tiempo. La parte estructural de la obra que se encontraba en peores condiciones era la base de madera que sostiene la giganta (**Imagen 10**) y que anteriormente se utilizaba para la fijación de la escultura sobre la estructura, ahora desaparecida, que la llevaba encima una persona. Esta base estaba gravemente deteriorada por el ataque de los insectos xilófagos y mostraba fragmentaciones que estaban sujetas por alambres.



El soporte de cartón manifestaba diferentes daños por todo el cuerpo de la giganta como laminados, zonas con desgarros e importantes deformaciones. La zona del pecho sufría fuertes deformaciones y desgarros. Los elementos que conforman los brazos, en este sentido, se encontraban especialmente deteriorados por toda la superficie de cartón-piedra (**Imagen 11**). Se desconoce la razón por la que la figura perdió sus manos y la estructura que completaba su dimensión original desde la cintura al suelo, lo que propicia que su lectura integral se vea distorsionada. También perdió material vítreo del ojo izquierdo (**Imagen 12**).

Imagen 10. Deterioro de la base de madera de la giganta.

Imagen 11. Fotografía del estado de conservación del brazo derecho.

Imagen 12. Detalle del ojo izquierdo de la giganta.

²⁶ Información extraída de la web oficial del Ayuntamiento de Xàtiva [recurso en línea] disponible en: <http://blog.xativa.es/2017/06/07/cultura-impulsa-la-recuperacio-de-les-tradicions-del-corpus-de-xativa/> [consulta 17/05/2019]



La vestimenta de “la Turca” estaba clavada al cuerpo de cartón por unos clavos de hierro oxidados, provocando unas manchas herrumbrosas por la corrosión en el cartón y en los elementos textiles. El ropaje, como el resto de la figura, presentaba una capa de suciedad superficial unida a la tela. También se podían apreciar desgarros del tejido en algunas zonas de la vestimenta (**Imagen 13**).



Los estratos pictóricos que se localizan en la zona del rostro y el cuello de la gigante, se encuentran en peor estado de conservación. La gruesa capa de barniz oxidado y amarillento dificulta la correcta percepción de la obra. Es importante reseñar, además, las diferentes intervenciones anteriores que, especialmente localizadas en las áreas de las carnaciones, intentaron actualizar reiteradamente su aspecto a lo largo de los años con la superposición de policromías, repintes y barnices. Toda la superficie pictórica presenta importantes levantamientos y faltantes de la pintura original, sobre todo, en las zonas de la frente y de las mejillas (**Imagen 14, 15**). Todos estos estratos, junto con los depósitos de suciedad superficial, polvo y polución adheridos sobre la capa de barniz, infunden al rostro un aspecto irreal, con un cromatismo lóbrego.

A continuación, se presentan las fotografías generales (**Imagen 17-20**) del estado de conservación inicial de la obra y los croquis de daños (**Imagen 21-23**) en los que se han reflejado, en diferentes colores, las patologías que se encontraron en la pieza.

Imagen 13. Detalle de la vestimenta de la gigante donde se observan los desgarros.

Imagen 14. Película pictórica levantada en la región malar.

Imagen 15. Frente de la gigante, donde se observan levantamientos de estratos pictóricos, con algunas pérdidas y oxidación del barniz.

Imagen 16. Detalle de la película pictórica de la parte inferior del rostro de la gigante.





Imagen 17. Fotografía general anverso de la obra.



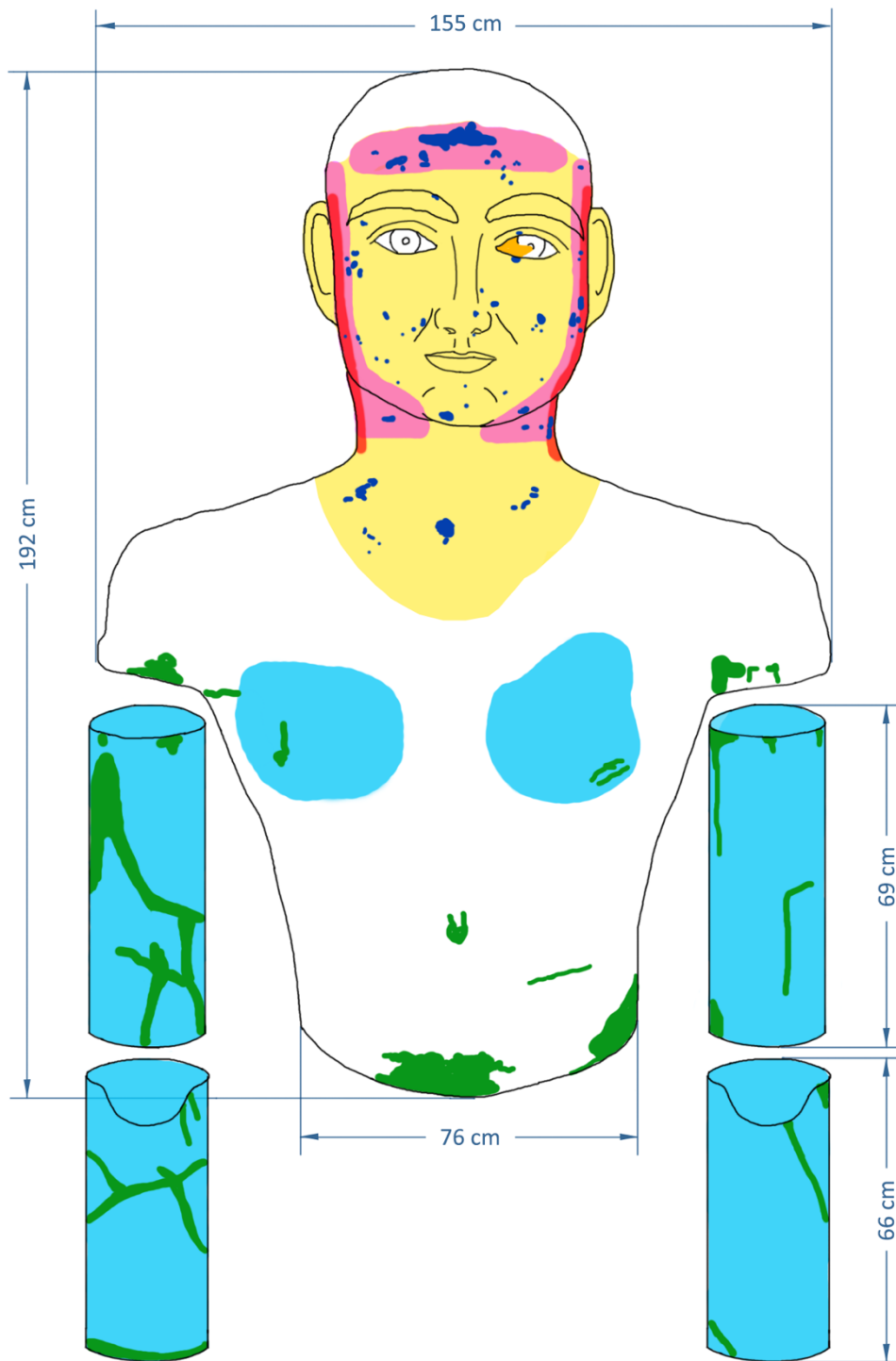
Imagen 18. Vista general del perfil derecho de la obra.




Imagen 19. Vista general del perfil izquierdo de la obra.



Imagen 20. Vista general del reverso de la obra.



Leyenda de las patologías presentes en la gigante	
 Barniz amarillento	 Faltantes de policromía
 Deformaciones	 Repintes
 Desgarros	 Perdida del material vidrio
 Levantamientos	

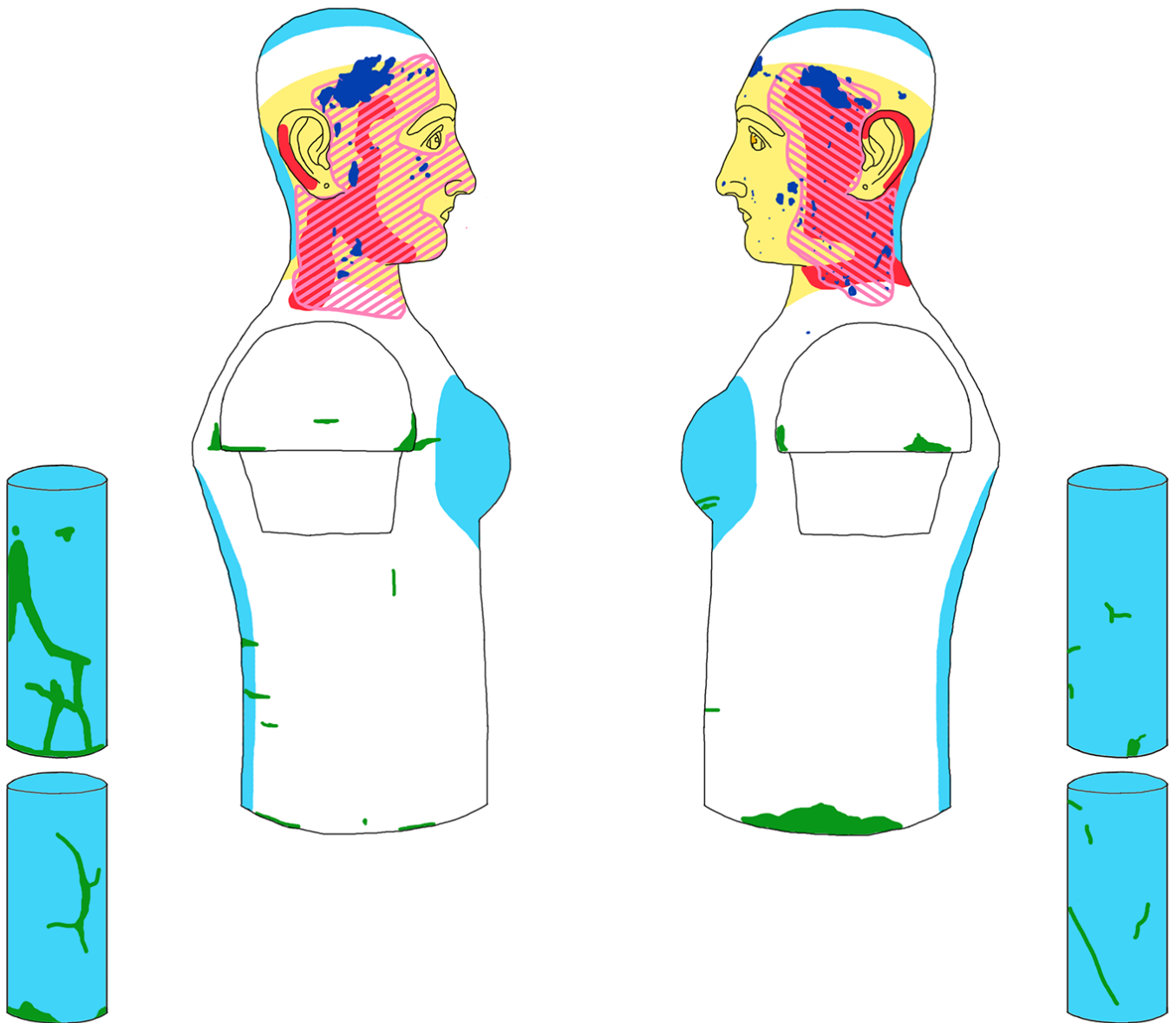









UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA


CRBC

DEPARTAMENT DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ DE BENS CULTURALS


Imagen 21. Croquis de daños del anverso de la obra.



Leyenda de las patologías presentes en la giganta	
	Barniz amarillento
	Deformaciones
	Desgarros
	Levantamientos
	Faltantes de policromía
	Repintes
	Perdida del material vidrio










UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA




CRBC
DEPARTAMENT DE CONSERVACIÓ I
RESTAURACIÓ DE BIENS CULTURALS


Imagen 22. Croquis de daños de los perfiles de la obra.



Leyenda de las patologías presentes en la giganta	
	Barniz amarillento
	Deformaciones
	Desgarros
	Levantamientos
	Faltantes de policromía
	Repintes
	Perdida del material vidrio



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



DEPARTAMENT DE EDIFICIACIÓ I RESTAURACIÓ DE BENS CULTURALS

Imagen 23. Croquis de daños del reverso de la obra.

7. PROCESO DE INTERVENCIÓN

La obra tiene una lectura favorable, pese a los daños que presenta, sin embargo, con el paso del tiempo su integridad corre riesgo. Por lo tanto, se han tomado medidas para asegurar su perdurabilidad. Aparte de la propuesta de intervención, se han realizado gestiones para su conservación preventiva con la que mantener su estabilidad a largo plazo.

Antes de empezar la intervención se realizaron estudios preliminares de la obra que se basaron en evaluar su estado de conservación tras una inspección visual, se registraron tomas generales y de los detalles de la pieza para justificar tanto los daños presentes en la gigante, como los materiales con los que está realizada. Por otro lado se hicieron pruebas de medición de pH de la superficie del soporte de cartón mediante el test de tiras con cuatro reactivos. Dicho test hace una valoración del pH a través de diferentes indicadores en cada tira que viran su color en función del valor de pH medido. El valor del pH se interpreta comparando el resultado en un tiempo determinado con una escala de colores establecida por el fabricante de las tiras reactivas. En nuestro caso, la prueba nos mostró un pH 5 (**Imagen 24**) que nos dice que estamos ante una pieza de papel envejecido y frágil, porque se ha acidificado la superficie que puede romperse y degradarse.

El primer paso de la intervención en el cuerpo fue el desmontaje de la vestimenta y de las partes móviles (**Imagen 25**). Las piezas textiles se retiraron cuidadosamente ya que estaban sujetas por clavos oxidados fijados a la estructura de cartón-piedra. En el proceso de desclavar el turbante de la cabeza de “la Turca”, se observó que bajo los ropajes permanecía oculta la pintura original, sin ningún tipo de adiciones en forma de repinte, pero con acusados levantamientos y disgregaciones que fueron tratadas con posterioridad. Al igual que los elementos textiles del cuerpo, se retiraron las mangas de la chaqueta de los brazos de la gigante, ya que estaban deformadas y presentaban importantes desgarros. En lo referente al vestuario, este se encontraba con mucha suciedad y polvo acumulado, por lo que fue necesario hacer una limpieza sutil de estas piezas textiles sumergiendo los ropajes en un recipiente con agua con la adición de tensoactivo Tween™ 20 (50ml por cada 10L de agua destilada).

Tras retirar las vestimentas de la pieza se separaron las articulaciones de los brazos y de la estructura del cuerpo, eliminando los alambres antiguos que las sujetaban. Este procedimiento se ejecutó con mucho cuidado ya que las piezas son muy frágiles y presentaban rotos y faltas de cartón.

Los accesorios que tenía la pieza fueron retirados e intervenidos, como por ejemplo, el pelo de la gigante. Su cabello está hecho de pelo natural que fue



Imagen 24. Detalle del resultado de pruebas de medición del pH.

Imagen 25. Fotografía del proceso de desmontaje de la obra.

desclavado de su nuca y lavado en agua con la adición de tensoactivo Tween™ 20 a muy baja proporción (20ml por cada 10L de agua destilada).

Para eliminar las sustancias de depósito ambiental en la obra y facilitar la aplicación de tratamientos posteriores, se hizo una limpieza superficial en seco de la obra. La pieza presentaba mucha suciedad superficial, residuos orgánicos y polvo, para eliminarlos se realizó una aspiración controlada con la ayuda de la acción mecánica con una brocha de cerda suave. La limpieza se ejecutó tanto por dentro como por fuera de la estructura.

7.1 CONSERVACIÓN CURATIVA

La conservación curativa tiene como principal objetivo detener los procesos dañinos presentes en la obra y reforzar su estructura²⁷. En nuestro caso era necesario porque la pieza se encontraba en un estado frágil. Los procedimientos de este tipo de conservación se efectuaron sobre la estructura lúnea, la cubierta de cartón-piedra y por último sobre los estratos pictóricos de la obra.

7.1.1 Estabilización y desinsectación de la estructura lúnea

En primer lugar, la estructura de madera ha sido protegida con un preventivo y curativo, tanto contra los insectos xilófagos, como contra los hongos por medio de un producto comercial: Xylazel Fondo®. Sus principios activos son 7'5 g/L de propiconazol (antifúngico), 2'5g/L de IPBC y 2'5 g/L de permetrina (antiparasitario)²⁸. Este producto ha sido aplicado con un pincel sobre toda la superficie de madera.

Seguidamente, se ha realizado un saneamiento de las zonas que presentaban rotos, en concreto, de la estructura interior de la gigante. La madera fracturada ha sido encolada con acetato de polivinilo (cola blanca), aplicado con brocha y posteriormente, ha sido sujeta con unas pinzas hasta que el adhesivo se ha secado totalmente.

Otra intervención sobre la estructura lúnea de la obra ha sido la eliminación de la base antigua que sostenía el armazón de la gigante. Esta base



Imagen 26. Fragmento de la antigua base de la gigante.

²⁷ Información extraída de la web oficial de ICOM [recurso en línea] disponible en: [ICOM-CC Resolución Terminología Espanolwww.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/?...id...](http://www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/?...id...) [consulta 21/05/2019]

²⁸ Información extraída de la web Xylazel [recurso en línea] disponible en: www.xylazel.com/es/node/3384/pdf-viewer/3054 [consulta 24/05/2019]

presentaba demasiados daños estructurales como para poder sostener la obra en el futuro. A partir de ella se ha realizado un nuevo armazón con similar morfología, dimensiones y características.

7.1.2 Intervenciones en el soporte de cartón

El tratamiento de las deformaciones de los brazos y del cuerpo de la escultura se hizo junto a la consolidación de toda la superficie. Se trataba de hidratar las fibras del cartón con agua, para hacer penetrar y difundir el adhesivo. Posteriormente con el engrudo de almidón con biocida se trabajó toda la superficie de cartón-piedra, aplicando el producto con un pincel. Se trata de un adhesivo natural²⁹ estable en el tiempo, relativamente barato e inocuo para el restaurador³⁰. El engrudo de almidón tradicionalmente se realiza con la mezcla de almidón o harina de trigo con agua caliente³¹. Este adhesivo se pudre rápidamente, por eso se añade biocida (medio gramo de cloruro de benzalconio o timol y dos gotas de formaldehído)³² que alargan la vida del adhesivo. En nuestro caso se trata de un producto comercial, suministrado por el Rincón del Artista Fallero. Este adhesivo aporta un extra de humedad que ayudará a reblandecer el cartón y a darle forma después. Este tratamiento se ha hecho sobre toda la superficie y en todo el grosor de la matriz. Las zonas que presentaban desgarros y rotos se cerraron con la ayuda de cola blanca y grapas provisionales que sujetaban los rotos hasta que se secase el adhesivo (**Imagen 27**).

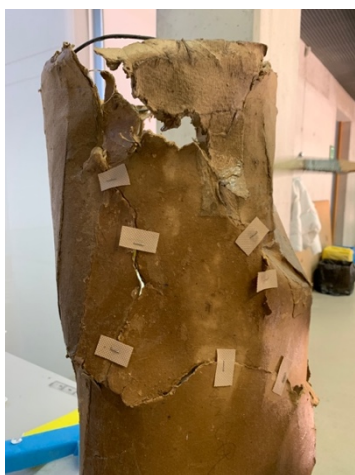


Imagen 27. Proceso de cierre de los rotos en el brazo derecho de la obra.



Imagen 28. Detalle del interior del brazo a la hora de devolverle la forma.

Los desgarros más graves se cerraron mediante un refuerzo con parches de papel Duralong PaperPhoto de un gramaje de 100 g/m y un pH de 8,5 del suministrado por la empresa CTS, empapado en el engrudo. Para mantener la forma que hemos logrado mejorar en la estructura de los brazos de la gigante, las piezas se dejaron secar a presión. Para ello, dentro de la estructura de los brazos se colocaron unos perfiles de espuma de polietileno para mantener la forma hasta que se secase el engrudo (**Imagen 28**). Este procedimiento se ha repetido varias veces hasta devolverle la geometría original.

7.1.3 Fijación y consolidación de estratos pictóricos

Debido al elevado riesgo de desprendimiento en el que se encontraban los estratos pictóricos del rostro y del cuello, ha sido imprescindible la estabilización de estas zonas. Para ello, realizamos la consolidación de la

²⁹ MARTIN MARTINEZ, J. M., MARTIN REY, S., SUÁREZ BERMEJO, J. C. *Innovaciones Científicas en Adhesión*. 2013, p.8.

³⁰ MUÑOS VIÑAS, S. *La restauración del papel*. 2010, p.170.

³¹ FERRANDIS PINAZO, A. *Nuevas masilla de relleno para la reintegración volumétrica de escultura ligera en cartón piedra*. 2017, p.44.

³² MUÑOS VIÑAS, S. *Op.Cit.*



Imagen 29 (a,b).
Fotografías del proceso de consolidación del rostro y del cuello de la gigante.

pintura y el sentado de la capa pictórica mediante la aplicación de gelatina técnica. Su preparación consistió en: romper la placa de cola de conejo en fragmentos pequeños y dejarlos hidratar en un litro de agua durante varias horas. Posteriormente, la cola hidratada se calentó al baño maría a una temperatura en torno a 45°C. Esta mezcla se aplicó a través de papel japonés de un gramaje de 9mg/m con la ayuda de un pincel (**Imagen 29a**). Finalmente, se llevó a cabo la aplicación de calor por medio de una espátula caliente a una temperatura aproximada de 100°C sobre toda la superficie problemática hasta completar su secado (**Imagen 29b**) interponiendo un papel TNT de un gramaje de 40gr.

Las zonas con mayor riesgo de separación de estratos han sido tratadas con pequeñas inyecciones a través de papel japonés con Acril 33® al 30%. Se trata de una resina acrílica en dispersión acuosa que funciona como sustancia filmógena consolidante, ayudándonos, además, con una leve presión para que asentasen las escamas sobre el plano. Posteriormente, ha sido aplicada agua tibia con ayuda de un pincel para desproteger las zonas tratadas y quitar el papel japonés.

7.2 RESTAURACIÓN

El siguiente paso en la intervención de la gigante de la procesión del Corpus, ha sido la restauración propiamente dicha, entendida como el conjunto de operaciones de carácter estético llevadas a cabo sobre la obra³³. Esta ha permitido facilitar la apreciación y comprensión de la obra a través de las acciones aplicadas de manera directa sobre ella. Las medidas de restauración tomadas para este fin han sido: la limpieza y remoción del barniz en el rostro y el cuello de la gigante, el estucado y la reintegración de las pérdidas del estrato pictórico, el barnizado de la obra y, finalmente, la recuperación del tamaño original de la pieza.

7.2.1 Limpieza

Antes de seleccionar el método de limpieza, hay que realizar varios test. En primer lugar se hizo el test de las sustancias acuosas donde se encuentran los diferentes pH. En este test fue seleccionada una sustancia tampón o buffer, con un pH 8,5 a la que además se le añadió un agente quelante como el citrato de triamonio (TAC). El TAC es un quelante débil que se utiliza para realizar la limpieza superficial cuando los depósitos de suciedad que se tienen que

³³ Información extraída de la web oficial de ICOM[recurso en línea] disponible en: [ICOM-CC Resolución Terminología Espanolwww.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/?...id...](http://www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/?...id...) [consulta 24/05/2019]



Imagen 30 (a,b). Proceso de limpieza de la suciedad superficial y remoción del barniz.

Imagen 31. Fotografía después de la limpieza.

extraer son producidos por la contaminación atmosférica, ya que este tipo de polución contiene gran cantidad de iones metálicos³⁴. Para ello se recurre al TAC, una sal obtenida a partir de ácido cítrico. Con esta sustancia hicimos la primera limpieza acuosa de la obra, eliminando así la suciedad superficial.

El siguiente paso consistió en llevar a cabo el test de disolventes orgánicos neutros propuesto por Paolo Cremonesi, con mezclas binarias de acetona, etanol y ligroína, con el fin de eliminar el barniz y los repintes. No obstante, estas pruebas no funcionaron y se tuvo que recurrir a una mezcla de disolventes dipolar aprótica, con una acción parcialmente intramolecular. Se probaron diferentes mezclas de dimetilsulfóxido (DMSO) y acetato de etilo y tras los ensayos se concretó finalmente una proporción de DMSO al 5% en el ester, una proporción baja, más inocua para la obra y para el operador. Con este disolvente se ha podido quitar todo el barniz y los repintes de forma selectiva, porque hemos removido solo los que afectan al discurso figurativo de la escultura. La limpieza se realizó con la ayuda de un hisopo (**Imagen 30 a,b**) y posteriormente se enjuagó con acetato de etilo puro. El método seleccionado para la limpieza, devolvió a la obra sus colores reales, mostrando sus tonalidades y matices que todo este tiempo estaban ocultos bajo abundante cantidad de adiciones históricas.

Aprovechando la inauguración del museo del Corpus Christi en Xàtiva la escultura se ha transportado hasta allí en un estado de intervención no concluido. El proceso de limpieza se efectuó solamente en la parte derecha del rostro y del cuello de la gigante (**Imagen 31**). Esto ha supuesto una oportunidad para que los visitantes del museo vean el proceso de restauración, el antes y el después de la intervención. De esta forma, se desprende un valor añadido en la restauración de este obra ya que se pone de manifiesto la importancia de conservar adecuadamente los elementos patrimoniales que forman parte de nuestra cultura festiva.

7.2.2 Estucado, reintegración y barnizado

Cuando la gigante fue llevada a la exposición, la intervención no había terminado, sino que quedaron algunos tratamientos pendientes que fueron aplazados para después de la exposición.

Así, con la vuelta de la obra al taller de restauración se procederá al estucado y la reintegración cromática de las pérdidas de la película pictórica. Estos son dos pasos muy importantes en su restauración, ya que devolverán la lectura completa del rostro de "La Turca". Previamente se realizará el primer barnizado con resina Dammar disuelta en un disolvente apolar al 20%, aplicado

³⁴ COLOMINA, T., GUEROLA, V., MORENO, B., *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura polícroma*, 2018, p.24.

a brocha. El proceso de nivelación de las pérdidas con estuco se llevará a cabo utilizando una preparación tradicional a base de gelatina técnica y carbonato de cálcico, su proporción es: 2'5g de gelatina técnica + 30ml de agua destilada + carbonato cálcico, añadido hasta hallar la consistencia deseada. El estuco se aplicará en varias capas con un pincel hasta llegar al nivel de la pintura, se trabajará en caliente, poniéndolo al baño maría. Se necesitarán varias capas para llegar al nivel necesario. A continuación, se procederá a la reintegración cromática de las lagunas utilizando acuarela con un rayado fino, ligeramente discernible. Por último, se protegerá con la segunda aplicación del barniz a través de pulverización con Regalrez® 1094 que aportara a la obra resistencia al envejecimiento. Las zonas de reintegración que necesiten un ajuste cromático más apurado, se ejecutarán con los pigmentos aglutinados en Laropal® A81 que destaca por sus propiedades ópticas parecidas a las de las resinas naturales y por su alta resistencia al envejecimiento.

7.2.3 *Recuperación del tamaño original*

Para la correcta sujeción de la figura se han realizado trabajos de recomposición de las pérdidas de la madera que sujetará la gigante sobre la estructura (**Imagen 32**). Debido a que la madera original era muy frágil, esta se reforzó con piezas de madera ligeramente más blanda que la original utilizando resina epoxídica Araldit, que tiene una óptima estabilidad y resistencia mecánica para trabajos sobre madera. Los trabajos de restauración se completaron con la construcción de una nueva estructura base que, de acuerdo a la documentación fotográfica existente, ha permitido recuperar las dimensiones originales de la obra (**Imagen 33,35,36**).



Imagen 32. Proceso de recomposición de la pérdida de madera.

Posteriormente se agujerearon las cuatro maderas para sostener “la Turca” sobre la nueva estructura y se fijaron con cuatro varillas roscadas de acero zincado de 10cm y tuercas de mariposa del mismo material. Dentro de los elementos que componen la obra todavía están por reconstruir las partes faltantes del cuerpo: las manos y el ojo. Afortunadamente, existen referencias de otros gigantes contemporáneos y a partir de estas se obtendrán los duplicados de las manos para nuestra obra.

Todos los elementos que componen las articulaciones de los brazos de la gigante, antiguamente sujetos por medio de hilo de alambre, que ahora está oxidado e inservible, han sido acoplados con nuevos dispositivos de sujeción, más seguros para las piezas de cartón. El nuevo sistema de sostenimiento está formado por cable de acero galvanizado con revestimiento de PVC, sujetacables de acero y guardacabos de acero (**Imagen 34**).

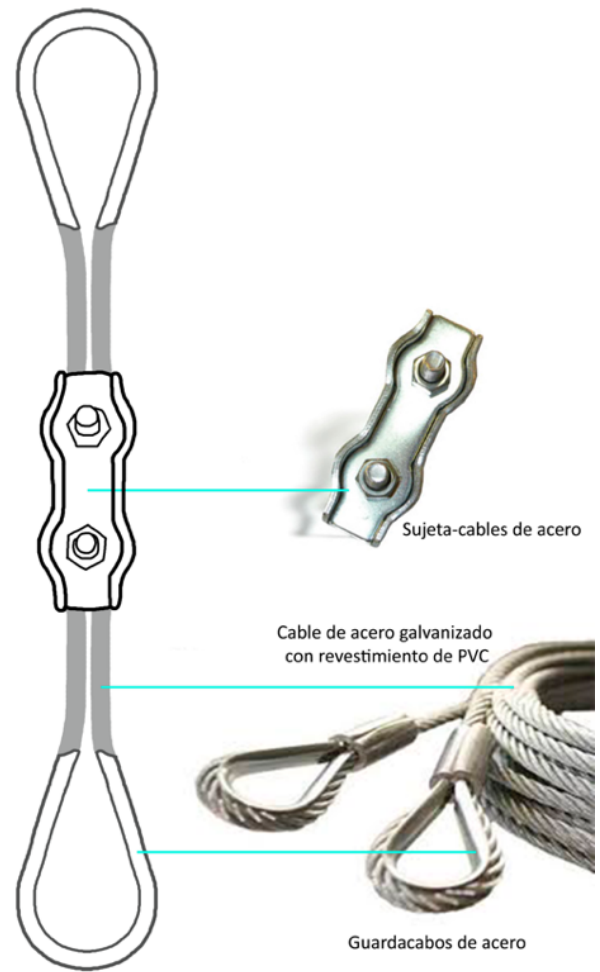


Imagen 33. Nueva base de la obra.

Imagen 34. Esquema del nuevo sistema de sujeción de las articulaciones.



Imagen 35. Vista de la escultura en su estado actual, montada sobre su nueva estructura de madera, expuesta en el Museo del Corpus de Xàtiva.



Imagen 36. Vista de la escultura en su estado actual, montada sobre su nueva estructura de madera, expuesta en el Museo del Corpus de Xàtiva.

8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Para evitar futuros deterioros o pérdidas de esta obra es necesario tomar medidas indirectas de conservación preventiva. Es muy importante crear unas condiciones ambientales adecuadas para prevenir que los agentes de deterioro afecten a esta pieza. La obra va a estar expuesta en el Museo del Corpus, que se encuentra en el complejo del Convento de Santo Domingo de la ciudad de Xàtiva.

En el espacio en el que va a ser expuesta la obra se tienen que cumplir unas condiciones para que exista un control sobre los agentes de alteración de los materiales: físicos (la temperatura, la humedad y la luz); químicos; biológicos y por último tendremos que proteger la obra del factor antrópico (actos vandálicos y accidentes)³⁵.

En primer lugar, los factores físicos son de más sencilla sistematización y se trata de los agentes climáticos como la temperatura, la humedad relativa y el nivel de iluminación. La temperatura tiene que ser controlada a través de sistemas de calefacción y refrigeración. Es muy importante controlar este factor puesto que está ligado con la degradación de los materiales constructivos de la obra, por eso la temperatura aconsejada para el espacio donde se encontrará nuestra obra es de 19-20°C³⁶. En el caso de la humedad relativa (HR) el agua es otra causa de deterioro que hace posible la presencia de reacciones químicas que pueden perjudicar a la obra. El rango óptimo de HR para el espacio del museo no tiene que superar el 55%³⁷. Otro factor ambiental que es necesario controlar es la iluminación. La luz es un agente de degradación irreversible, puesto que produce alteración de los pigmentos. Por ello la obra no debe estar expuesta en un entorno donde la iluminación máxima supere 50 lux³⁸.

Otro factor muy relevante que se tiene que tener en cuenta en el museo es la contaminación atmosférica. Para su control es imprescindible poseer de filtros químicos que purifiquen el aire que proviene del exterior y se impulse al sistema de aire acondicionado³⁹. Esto permitirá evitar la acumulación polvo y otras sustancias que pueden alterar la obra.

³⁵ RODRÍGUEZ LASO, M. *El soporte de papel y sus técnicas. Degradación y conservación preventiva*. 1999, p.163.

³⁶ VAILLANT CALLOL, M., DOMÉNECH CARBÓ, M., VALENTÍN RODRIGO, N., *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*, 2003, p.174.

³⁷ *Ibid.*, p.173.

³⁸ *Ibid.*, p.175.

³⁹ LLAMAS PACHECO, R., *Arte contemporáneo y restauración*, 2014, p.348.

A continuación, se tienen que tomar medidas de seguridad y de acceso al museo. El museo tiene que tener control de vigilancia en todo el recinto, también debe contar con delimitadores para que la gente no pueda aproximarse de manera peligrosa a la obra.

Por último, debe atenderse al control de los agentes biológicos como roedores y otras plagas, especialmente para evitar la presencia de insectos xilófagos que pudieran atacar a la estructura de madera de la escultura. Para reducir el ataque de los agentes biológicos se debe mantener el control de la humedad y la temperatura.

9. CONCLUSIONES

Una vez finalizado este trabajo se pueden extraer una serie de conclusiones y estas, aparte de centrarse en las resoluciones concretas de la conservación y restauración de la gigante de la procesión del Corpus Christi, a nivel general alaban también la gran importancia de conservación y cuidado del patrimonio cultural que forma nuestra memoria colectiva. Así, en primer lugar trataremos las conclusiones puntuales que deducimos del estudio de intervención concreto.

Este trabajo final del grado, como se sabe, ha tratado la conservación de una de las muchas figuras festivas que forman parte de la riqueza folklórica de la ciudad de Xàtiva. Para ello se ha llevado a cabo un meticuloso y desarrollado trabajo que comenzó con un estudio histórico e iconográfico. Este reveló que se trataba de una obra realizada entre finales del siglo XIX y principios del XX y que, hallada en el Convento de Santo Domingo de Xàtiva, su fin era ser una figura festiva del Corpus Christi de la misma ciudad.

Después, al llegar al taller de restauración, la pieza fue sometida a un análisis visual que permitió, por una parte, localizar diferentes patologías que afectaban directamente a la obra y por otra, detectar también sus diferentes causas de degradación: físicas, químicas, biológicas y antrópicas. A continuación, se llevó a cabo un estudio técnico donde se pudo verificar y examinar los materiales de soporte que componen la obra, esencialmente madera y cartón-piedra; así como los estratos pictóricos, los accesorios, la vestimenta, el turbante y los pendientes. Posteriormente, este estudio favoreció la consideración de una evaluación coherente del estado de conservación de la escultura, facilitando enormemente el desarrollo de su intervención.

Tras obtener la información sobre el estado de conservación, se pudo realizar una propuesta de intervención acorde a las patologías y problemas que presentaba la gigante. En dicha propuesta se recogieron las medidas y

actuaciones para tratar de devolver su correcta lectura. De esta manera se practicaron los tratamientos de conservación curativa, con el objetivo de paralizar los procesos nocivos que afectaban a la obra y, así, reforzar su estructura. Después, se llevó a cabo la restauración que abarca todas aquellas actuaciones que se centraron en la obra directamente para facilitar su apreciación y comprensión. Los tratamientos de restauración realizados se centraron en la eliminación de la suciedad superficial depositada en la giganta a través de sistemas acuosos y también en la eliminación de barniz mediante disolventes dipolares apróticos. Las fases finales de reintegración, tanto volumétrica como pictórica, y barnizado concluirán el proceso de restauración en cuanto la obra vuelva al taller después de su exposición en el museo del Corpus en Xàtiva.

Por último, para garantizar una mejor conservación en el tiempo y prevenir la aparición de futuros deterioros o pérdidas, se han establecido varias medidas de conservación preventiva. Su futura conservación dependerá de un buen control y seguimiento adecuado de todos los factores que pueden producir posibles daños en la obra.

No obstante, como decíamos antes, de este trabajo de restauración pueden sacarse conclusiones más generales que velan por la importancia que tiene la conservación y cuidado de los bienes que conforman nuestro patrimonio artístico cultural, patrimonio que nosotros, la generación presente, debemos respetar y cuidar para hacerlo perdurar el mayor tiempo posible.

El individuo crea el arte y a su vez ha de hacerse responsable de su conservación. No obstante, cuando hablamos de individuo no tenemos por qué referirnos a una única persona, sino que también puede darse el caso de que ciertas obras de arte sobrevivan a cargo de sujetos colectivos que, en su costumbre y tradición folklórica, las han creado y mantenido. De esta manera, de este trabajo podemos extraer la conclusión de que no hace falta viajar a las esferas más personales e individualistas para encontrar verdadero arte merecedor de su supervivencia, sino que el verdadero arte también puede ser hallado en las calles, barrios, municipios, pueblos o provincias.

Las fiestas populares son una gran oportunidad para recordar la importancia que tienen en nuestro bagaje cultural las obras o figuras que, gracias a la imitación que hacen de modelos anteriores conservados, nos hacen rememorar tradiciones, costumbres y fiestas que nacieron siglos atrás. En este sentido, la restauración de “la Turca” puede acercarse a participar, de alguna manera, en esa labor de conservación y, a su vez, valoración y recuerdo de una gran festividad como es el Corpus Christi, festividad que, iniciada por nuestros antepasados más lejanos, continúa llevándose a cabo y siendo reconocida, en parte, por la presencia de las figuras populares de gigantes y cabezudos.

10. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- ALEJOS MORÁN, A. *Figuras símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2005.
- BUENO TÁRREGA, B. *La procesión de Corpus Christi de Valencia*. Valencia: Fundación Joaquín Díaz, 2016.
- CUCARELLA, T., HERAS, A., MARTÍNEZ REVERT., A. *Xàtiva. Festivitat del Corpus*. València. Martin Impresores, 1999.
- GÓMEZ BAYARRI, J. *El Corpus en la Valencia Bajomedieval*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2005
- LLAMAS PACHECO, R. *Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigarentre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos, 2014.
- LLOBREGAT, E., JARQUE, F. *El Corpus de Valencia*. Valencia: Editorial Eliseu Climent, 1978.
- LLOPIS I MULLOR, X., SANCHIS I FERRI, R., DÍAZ FALCÓN, M. *Gegants i cabets: tallers de cultura popular valenciana*. Ontinyent: Edición 96, 2008.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. *Escultura barroca en España*. Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
- MARTIN MARTINEZ, J. M.; MARTIN REY, S.; SUÁREZ BERMEJO, J. C. *Innovaciones Científicas en Adhesión*. Valencia: TXTO Editorial, 2013.
- MUÑOS VIÑAS, S. *La restauración del papel*. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.
- RODRÍGUEZ LASO, M. *El soporte de papel y sus técnicas. Degradación y conservación preventiva*. Universidad del País Vasco, 1999.
- ROMAN GARRIDO, R., *Escultura ligera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017.
- SANCHIS MARTÍNEZ, J., LOURDES BOLUDA PERUCHO, M^a. *Fiestas y Tradiciones de Xàtiva*. Ayuntamiento de Xàtiva. Matéu Editores, 1999.

VAILLANT CALLOL, M., DOMÉNECH CARBÓ, M., VALENTÍN RODRIGO, N.,
Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural.
Valencia: editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

TESIS DOCTORALES, TRABAJOS FINAL DE MÁSTER, TRABAJOS FINAL DE GRADO

CANO CUARTERO, E. *Evolución histórica y estudio técnico de la tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana.* [Trabajo final del master]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2018. [Consulta: 10/04/2019]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/112030>

FERRANDIS PINAZO, A. *Nuevas masilla de relleno para la reintegración volumétrica de escultura ligera en cartón piedra.* [Trabajo final del master]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2017. [Consulta: 12/05/2019]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/89382>

GÓMEZ TIRADO, E. *Procesión del Corpus Christi.* [Trabajo final del master]. Castellon:Universidad de Jaime I, 2016. [Consulta: 15/04/2019]. Disponible en:<http://bibliotecavirtualesenior.es/wp-content/uploads/2016/05/el-corpus-cristi-final.pdf>

CONSULTAS WEB:

AMICS DEL CORPUS DE VALENCIA. *Historia del Corpus* [En línea] disponible en: <http://www.amicscorpusvalencia.com> [consulta 11/05/2019]

AYUNTAMIENTO DE XÀTIVA. *Cultura impulsa la recuperació de les tradicions del Corpus de Xàtiva* [En línea] disponible en: < <http://blog.xativa.es>> [consulta 17/05/2019]

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) *15ª Conferencia Trienal, New Delhi, 22-26 de septiembre de 2008* [En línea] disponible en: < [ICOM-CC Resolucion Terminologia Espanolwww.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/?...id...](http://www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/?...id...) > [consulta 24/05/2019]

Xylazel Fondo [En línea] disponible en: < www.xylazel.com/es/node/3384/pdf_viewer/3054 > [consulta 24/05/2019]

OTROS RECURSOS

COLOMINA, T., GUEROLA, V., MORENO, B., *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, UPV. Valencia, 2018.

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Fachada del Convento de Santo Domingo en Xàtiva, donde se encontraba la gigante. Disponible en:

<http://cesbor.blogspot.com/2017/06/cronica-del-congreso-dexativa.html>

Imagen 2. Procesión del Corpus de Xàtiva. Fotografía de Antoni Marzal. Biblioteca Valenciana.

Imagen 3. Parejas de gigantes y cabezudos de la ciudad de Valencia. Acuarelas realizadas por Fray Bernardo Tarín. Acuarelas realizadas por Fray Bernardo Tarín. Biblioteca Valenciana.

Imagen 4. Los cuatro parejas de gigantes de Xàtiva. Fotografía de Antoni Marzal.

Imagen 5. Vista de la estructura interna de la gigante. Autoría propia.

Imagen 6. Detalle del soporte de cartón de la gigante. Vista al anverso de la obra. Autoría propia.

Imagen 7. Vista del soporte de cartón del reverso de la obra donde se pueden observar las firmas de los portadores. Autoría propia.

Imagen 8. Detalle de los estratos pictóricos del rostro. Autoría propia.

Imagen 9. Los accesorios de la obra. Fragmento de pelo natural y pendiente derecho. Autoría propia.

Imagen 10. Deterioro de la base de madera de la gigante. Autoría propia.

Imagen 11. Fotografía del estado de conservación del brazo derecho. Autoría propia.

Imagen 12. Detalle del ojo izquierdo de la gigante. Autoría propia.

Imagen 13. Detalle de la vestimenta de la gigante donde se observan los desgarros. Autoría propia.

Imagen 14. Película pictórica levantada en la región malar. Autoría propia.

Imagen 15. Frente de la gigante, donde se observan levantamientos de estratos pictóricos, con algunas pérdidas y oxidación del barniz. Autoría propia.

Imagen 16. Detalle de la película pictórica de la parte inferior del rostro de la gigante. Autoría propia.

Imagen 17. Fotografía general anverso de la obra. Autoría propia.

Imagen 18. Vista general del perfil derecho de la obra. Autoría propia.

Imagen 19. Vista general del perfil izquierdo de la obra. Autoría propia.

- Imagen 20.** Vista general del reverso de la obra. Autoría propia.
- Imagen 21.** Croquis de daños del anverso de la obra realizados por la autora.
- Imagen 22.** Croquis de daños de los perfiles de la obra realizados por la autora.
- Imagen 23.** Croquis de daños del reverso de la obra realizados por la autora.
- Imagen 24.** Detalle del resultado de pruebas de medición del pH. Autoría propia.
- Imagen 25.** Fotografía del proceso de desmontaje de la obra. Autoría propia.
- Imagen 26.** Fragmento de la antigua base de la gigante. Autoría propia.
- Imagen 27.** Proceso de cierre de los rotos en el brazo derecho de la obra. Autoría propia.
- Imagen 28.** Detalle del interior del brazo a la hora de devolverle la forma. Autoría propia.
- Imagen 29 (a,b).** Fotografías del proceso de consolidación del rostro y del cuello de la gigante. Autoría propia.
- Imagen 30 (a,b).** Proceso de limpieza de la suciedad superficial y remoción del barniz. Autoría propia.
- Imagen 31.** Fotografía después de la limpieza. Autoría propia.
- Imagen 32.** Proceso de recomposición de la pérdida de madera. Autoría propia.
- Imagen 33.** Nueva base de la obra. Autoría propia.
- Imagen 34.** Esquema del nuevo sistema de sujeción de las articulaciones. Autoría propia.
- Imagen 35.** Vista de la escultura en su estado actual, montada sobre su nueva estructura de madera, expuesta en el Museo del Corpus de Xàtiva. Autoría propia.
- Imagen 36.** Vista de la escultura en su estado actual, montada sobre su nueva estructura de madera, expuesta en el Museo del Corpus de Xàtiva. Autoría propia.