

# TFG

---

## PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UNA TALLA DE MADERA POLICROMADA DE “SAN JOSÉ OBRERO” PERTENECIENTE A LA IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES DE CULLERA.

Presentado por **Maria del Carmen Català Sanchis**

Tutor: José Vicente Grafiá Sales

Cotutor: José Manuel Simón Cortés

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

En este trabajo se recoge información relevante de la obra de San José Obrero, perteneciente a la iglesia de Los Santos Juanes de Cullera, a través de un estudio documental del contexto histórico de la pieza y su ubicación en la actualidad, así como un estudio estilístico de la misma. Por otra parte se realiza un estudio técnico, en base a un examen organoléptico, capaz de establecer el estado de conservación, mediante el cual se conocen los agentes de deterioro que dañan la pieza y se determinan los procedimientos y metodologías óptimos para la realización de una propuesta de intervención y conservación preventiva respetando en todo momento la obra, así como su valor artístico en base a los criterios de la restauración adquiridos durante el grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

## PALABRAS CLAVE

San José Obrero

Escultura

Estofado

Madera policromada

Cullera

Imaginería religiosa

## ABSTRACT

This work gathers relevant information about the work of art of San José Obrero, belonging to the Santos Juanes' church in Cullera, through a documentary study of its historical context of the piece and its location today, as well as a stylistic study of the work of art. On the other hand, a technical study is carried out, based on an organoleptic examination, capable of establishing the state of conservation, through which the deterioration agents that damage the piece are known and the optimal procedures and methodologies for carrying out a proposal of intervention and preventive conservation respecting the

work, as well as its artistic value based on the restoration criteria acquired during the degree of Conservation and Restoration of Cultural Heritage.

## **KEY WORDS**

Saint Joseph the worker  
Sculpture  
Gold engraved  
Polychromed woodcarving  
Cullera  
Religious imagery

## **RESUM**

En aquest treball recull informació relevant de l'obra de San Josep Obrer, pertanyent a l'esglèsia dels Sants Joans de Cullera, a través d'un estudi documental del context històric de la peça i la seua ubicació en l'actualitat, així com un estudi estilístic de la mateixa. Per altra part es realitza un estudi tècnic, en base a un exàmen organolèptic, capaç d'establir l'estat de conservació, mitjançant el qual es coneixen els agents de deteriorament que danyen la peça i es determinen els procediments i les metodologies òptimes per a la realització d'uhna proposta d'intervenció i conservació preventiva respectant en tot moment l'obra, així com el seu valor artístic en base als criteris de la restauració adquirits en el grau de Conservació i Restauració de Bens Culturals.

## **PARAULES CLAU**

Sant Josep Obrer  
Escultura  
Esgrafiada en or  
Fusta policromada  
Cullera  
Imagineria religiosa

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mis agradecimientos a todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible la realización del presente trabajo académico.

En primer lugar agradecer a mi tutor José Vicente Grafià Sales y a mi co-tutor José Manuel Simón Cortés por sus consejos, atenciones y enseñanzas.

Por otra parte agradecer al párroco de la iglesia de Los Santos Juanes, Rvdo. Luis Molina Mestre por cederme la imagen de San José Obrero para la realización del estudio y facilitarme información sobre el contexto histórico de la misma.

Por último agradecer a mis padres por el apoyo y ánimo que siempre he recibido y en especial a mi padre, por ayudarme en la elección del tema y guiarme en la realización del trabajo.



## INDICE

1. INTRODUCCIÓN	PAG. 6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS	PAG. 7
3. CONTEXTO HISTÓRICO	PAG. 8
3.1. HISTORIA DE CULLERA	PAG. 8
3.2. IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS	PAG. 12
JUANES	
3.2.1. HISTORIA DE LA PARROQUIA	PAG. 13
3.2.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO	PAG. 16
4. IMAGEN DE SAN JOSÉ OBRERO	PAG. 20
4.1. OBRA Y AUTOR	PAG. 20
4.1.1. SAN JOSÉ	PAG. 20
4.1.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA	PAG. 24
4.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO-COMPOSITIVO	PAG. 27
4.2.1. DESCRIPCIÓN	PAG. 27
4.2.2. ICONOGRAFÍA	PAG. 31
5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA PIEZA	PAG. 33
6. PROYECTO DE INTERVENCIÓN	PAG. 38
6.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN	PAG. 38
6.2. MAPAS DE DAÑOS	PAG. 42
6.3. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	PAG. 46
7. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	PAG. 49
8. CONCLUSIONES	PAG. 50
9. BIBLIOGRAFÍA	PAG. 52
10. ÍNDICE DE FIGURAS	PAG. 54

# 1. INTRODUCCIÓN

La elección del tema ha surgido, en primer lugar, por una inquietud personal, y, por otra parte, el interés que despierta la relación de la técnica de creación de las obras de arte y su contexto histórico.

El presente trabajo recoge información sobre la evolución histórica de la talla de madera de San José Obrero, patrón de los trabajadores, ubicada en la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Cullera. El estudio se ha realizado mediante una búsqueda documental del contexto histórico de la iglesia en la que se alberga y el origen de la obra, además de un análisis técnico y estilístico de la misma.

Para ello se ha realizado un estudio fotográfico, mediante imágenes generales de su estado actual, así como fotografías en detalle de las modificaciones e intervenciones que ha sufrido a lo largo de los años. Además se ha realizado una revisión bibliográfica con tal de contextualizar la obra y desarrollar una propuesta de intervención.

La talla de madera, datada a mediados del siglo XX, representa a San José Obrero, con el niño Jesús en brazos. La pieza, policromada, presenta características del estilo barroco del siglo XV y fue realizada por los artesanos del taller de imaginería religiosa de Antonio Royo Miralles y José Rabasa Pérez tras la guerra civil española.

La iglesia parroquial de Los Santos Juanes ubicada en el centro histórico de Cullera y datada en el siglo XIII, fue construida por los caballeros Sanjuanistas, durante la conquista cristiana del territorio por parte de Jaime I. La estructura ha sufrido varias modificaciones e intervenciones a lo largo de los siglos.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS

### 2.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de trabajo es:

- Elaborar una propuesta de intervención de la imagen de San José Obrero.

Los objetivos secundarios son:

- Realizar un análisis técnico de la pieza.
- Realizar un estudio histórico, estilístico e iconográfico de la obra.
- Elaborar un estudio fotográfico de la talla.
- Realizar un análisis de su estado de conservación actual.

### 2.2. METODOLOGÍAS

Para la realización del proyecto se han puesto en práctica algunas metodologías necesarias para llevar a cabo el estudio técnico y la propuesta de intervención de la obra:

- Análisis organoléptico de la obra.
- Estudio fotográfico de la pieza en el que se detallan las zonas más importantes a tener en cuenta, a partir de las cuales y junto con un análisis organoléptico se ha podido indicar el estado de conservación de la obra.
- Consulta bibliográfica del archivo parroquial de Cullera para elaborar el estudio histórico de la iglesia de Los Santos Juanes.
- Búsqueda bibliográfica sobre el contexto histórico de la pieza y su origen así como la búsqueda de información referente a las técnicas artísticas de la obra.
- Desarrollo de una propuesta de intervención en base a la búsqueda bibliográfica y a los contenidos y conocimientos adquiridos durante el grado.
- Exposición de las conclusiones a las que se ha llegado durante la realización del proyecto.

## 3. CONTEXTO HISTÓRICO

### 3.1. HISTORIA DE CULLERA

La imagen de la cual se habla es una talla de madera de San José que se encuentra en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Cullera. Cullera es un municipio español que pertenece a la provincia y diócesis de Valencia y se ubica en una montaña la cual fue poblada desde el paleolítico superior; estos datos se conocen ya que algunas muestras arqueológicas de dicha época actualmente se conservan, como la Cueva del Volcán del Far <sup>1</sup>.

En diciembre de 2015 se encontraron restos arqueológicos subacuáticos del Portum Sucroe o Puerto Romano <sup>2</sup>.



Figura 1. Restos arqueológicos en el museo de la prehistoria de Valencia

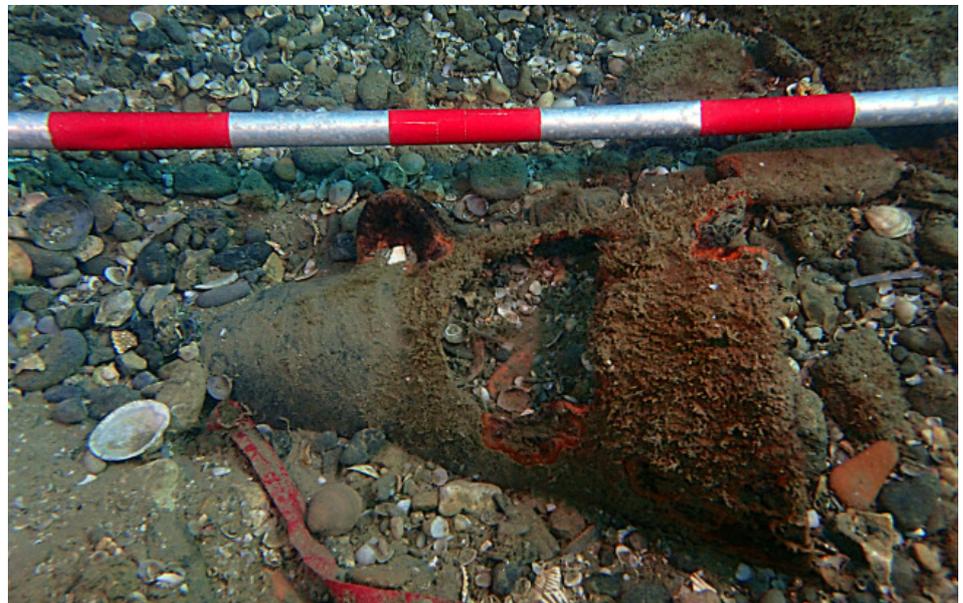


Figura 2. Restos arqueológicos del Puerto Romano.

<sup>1</sup> CULLERA TURISMO. *Historia*. <<https://www.culleraturismo.com/descubre/historia-patrimonio>> [Consulta: 18 de Abril de 2020]

<sup>2</sup> GIMENO, J. (2017). "Cullera Refuerza La Vigilancia Para Proteger Del Expolio El Puerto Romano Subacuático" en *LEVANTE EMV* <<https://www.levante-emv.com/ribera/2017/11/01/cullera-refuerza-vigilancia-protector-expolio/1635587.html>> [Consulta: 20 de Abril de 2020]

Esta ciudad se caracteriza por haber estado bajo la influencia de diversas culturas; durante la dominación musulmana Qulayra, denominada así por los árabes. Sufrió edificaciones a partir de restos de construcciones ibéricas y romanas; como ejemplo, el Castillo de Cullera, con sus torres, muralla y albacara, es una de las obras arquitectónicas más singulares de la historia de la ciudad declarado en la actualidad Bien de Interés Cultural. Este castillo, levantado frente al mar, en lo alto de la montaña de Cullera, rodeado por la población y protegido por una muralla, supone un símbolo para los ciudadanos que domina y ofrece protección <sup>3</sup>.



Figura 3. Castillo de Cullera

Entre el año 1232 y 1245, Jaime I, hijo de Pedro II el Católico y María de Montpellier, comenzó una larga etapa viviendo con los caballeros templarios en el castillo de Monzón. Una vez conquistadas Mallorca, Menorca, Ibiza y Formentera se asentó en el trono y comenzó a conquistar municipios de la zona levantina, conquistando zonas estratégicas con muchos recursos, enclaves como Peñíscola, Morella y Burriana, ciudades de las cuales dependían muchas otras como Bétera o Paterna, estas se rindieron sin batalla previa por falta de recursos <sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> CULLERA TURISMO. *Historia*. <<https://www.culleraturismo.com/descubre/historia-patrimonio>> [Consulta: 18 de Abril de 2020]

<sup>4</sup> JIMÉNEZ, P. (2015). "Así Conquistó Jaime I Valencia" en *EL MUNDO*. <<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/10/08/5616b294e2704e1c528b4605.html>>



Figura 4. Torre del Marenyet



Figura 5. Torre de Sant Antoni

Hubo un primer intento de conquista de la ciudad de Cullera que no surtió efecto, pero años más tarde, gracias a la posición estratégica en la que se encontraba el río Júcar por el cual se transportaban las mercancías hizo que el Rey Jaume I lograra entrar; *“a partir de 1248 se produce la repoblación cristiana tras que el rey Jaime I hubiera hecho evacuar la población islámica que residía en el territorio del Castillo de Cullera. Este recinto fue conquistado por el monarca en 1.239”*<sup>5</sup>. Los ciudadanos le entregaron la ciudad de forma pacífica; la reconquista de Hins Qulayra supuso la expulsión de los árabes del territorio.

En esta época el Castillo pasa a ser propiedad del Rey Jaume I, el cual manda construir otro nuevo sobre los restos musulmanes.

En el 1248 se produce una repoblación cristiana de la ciudad y con ella el “ex-novo” Barrio de la Vila, el cual fue creciendo con el paso de los años gracias a la tradición marinera, agrícola y comercial del siglo XV.

En el siglo XVI la ciudad de Cullera fue atacada por los piratas berberiscos; dicho ataque supuso la fortificación del castillo con baluartes y revellines, se amuralla la ciudad y se construye una infraestructura militar defensiva, creando un cinturón de torres costeras como “El Marenyet”, la torre de La Reina Mora y la Torre de Sant Antoni, entre otras, permitiendo el control de la franja litoral<sup>6</sup>.



Figura 6. Torre de La Reina Mora

<sup>5</sup> AJUNTAMENT DE CULLERA. *Historia*. <<http://www.cullera.es/es/content/historia>.> [Consulta: 23 de Abril de 2020]

<sup>6</sup> CULLERA TURISMO. *Historia*. <<https://www.culleraturismo.com/descubre/historia-patrimonio>> [Consulta: 18 de Abril de 2020]

El término general de Cullera, tan extenso aún en la Reconquista, que se daba la mano con los de Valencia, Alcira, Corbera y Gandía, quedó reducido a comienzos del siglo XVII <sup>7</sup>.

En los siglos XVII y XVIII época de esplendor del panorama agrícola, gran desarrollo de la actividad dedicada a la agricultura con la consecuente ampliación del cultivo de arroz y la naranja. Es en esta época cuando se levantan los templos de la Sangre y de los Santos Juanes, la Casa de la Enseñanza la Casa Consistorial y una gran variedad de ermitas.

En el siglo XIX cambió el recorrido y curso fluvial del río Júcar a causa de la gran riada del año 1864.

Durante los siguientes años, Cullera creció paulatinamente, se crearon infraestructuras de gran interés cambiando la fisonomía de la ciudad <sup>8</sup>.

En el siglo XX, durante la Guerra Civil española, algunos municipios cercanos a la ciudad de Cullera fueron bombardeados, es por ello que se construyó un refugio antiaéreo que actualmente se conserva como museo de la guerra, donde se narra el contexto histórico y social de la época bélica <sup>9</sup>.



Figura 7. Refugio antiaéreo de la Guerra

<sup>7</sup> PILES IBARS, A. (1898). *Historia De Cullera*. Sueca: Ricardo Benedito.

<sup>8</sup> AJUNTAMENT DE CULLERA. *Historia*. < <http://www.cullera.es/es/content/historia>.> [Consulta: 23 de Abril de 2020]

<sup>9</sup> VIAJE AL ATARDECER. *Refugio-Museo De La Guerra Civil En Cullera*. < <https://www.viajealatardecer.com/2014/02/refugio-museo-guerra-civil-cullera.html>.> [Consulta: 26 de Abril de 2020]



Figura 8. Vista aérea de Cullera en 1964

Actualmente Cullera es uno de los destinos turísticos más visitados por su historia, su patrimonio histórico y el entorno natural que la rodea.

### 3.2. IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES

La iglesia de Los Santos Juanes *“está situada en el pleno centro histórico de la ciudad de Cullera, se trata de la primigenia y única parroquia de Cullera desde el 1248 hasta el 1953”* <sup>10</sup>.

Ubicada en el pati de l’Església nº 1 de Cullera.



Figura 9. Ubicación de la iglesia



Figura 10. Ubicación de la iglesia

<sup>10</sup> CULLERA TURISMO. *Iglesia de Los Santos Juanes*. < <https://www.culleraturismo.com/guia/los-santos-juaness/> > [Consulta: 26 de abril de 2020]



Figura 11. Torre campanario vista exterior, desde el Pati de l'esglèsia



Figura 12. Torre campanario vista exterior, desde la puerta principal

### 3.2.1. Historia de la parroquia

“La historia de la parroquia de los Santos Juanes tiene su punto de origen en la conquista cristiana. Cuando Jaime I crea el reino cristiano de Valencia nacen una serie de necesidades nuevas. La urgente necesidad de dar acogimiento religioso a los nuevos colonos cristianos hizo que durante muchos años se desarrollase una gran actividad constructiva, destinada a proveer de iglesias las tierras conquistadas. Así pues, el templo parroquial de San Juan iniciaba su andadura hacia 1245”<sup>11</sup>.

La Iglesia de Los Santos Juanes, fue construida por los caballeros Sanjuanistas en el siglo XIII sobre los restos de la antigua mezquita con el nombre de Iglesia de Sant Joan pero finalmente el 28 de enero de 1692 se inauguró como Iglesia de los Santos Juanes, nombre que actualmente aún conserva y que hace referencia a San Juan Bautista, a quién dedicaron el templo<sup>12</sup>.

Es la Iglesia más antigua de Cullera, sus terrenos ocupaban en un principio toda la manzana, lo que ahora conocemos como *Pati de l'esglesia*, donde se encontraba el cementerio<sup>13</sup>.

“En sus orígenes el templo se construyó en base al estilo gótico, pero con el tiempo la estructura quedó derribada subsistiendo únicamente el primer cuerpo de la torre campanario, de base cuadrada y construida en piedra labrada, en el siglo XIV. Esta torre en un principio estaba exenta del templo”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> GOMIS M.P. (2009). *Historia de la parroquia*. < <http://www.santosjuan.es/historia/> > [Consulta: 28 de Abril de 2020]

<sup>12</sup> *Cullera, la memoria recuperada*. Cullera : Ajuntament. p.37

<sup>13</sup> *Op. Cit.* GOMIS M.P.

<sup>14</sup> GARIN, F. (1986). “Sueca” en *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*. p. 473-474. Valencia: Federico Domenech S.A.

En el siglo XVI Cullera fue atacada por los piratas berberiscos y la iglesia cumplió con la función de proteger y otorgar refugio a la población; durante esta época se asesinaron, secuestraron, quemaron y saquearon gran parte de la población así como la Iglesia. A causa de los constantes ataques que sufrió la población de Cullera se tomaron medidas como la construcción de la muralla protectora de la ciudad.

Más tarde, en el siglo XVII, tras el cese de los ataques y la construcción de la gran muralla, la iglesia fue intervenida ante la necesidad de aumentar sus dimensiones, comenzando por la cabecera del altar y siguiendo por el presbiterio. A mediados de siglo mientras las obras avanzaban, se derribó la parroquia antigua, ubicada en la actual plaza de la iglesia, y se siguió con el campanario, levantando el segundo cuerpo de la torre con ladrillo de caravista, de acuerdo con el estilo neoclásico, donde se abrió una puerta ojival con el escudo de los reyes de Aragón. Cuando las obras terminaron se trasladó el Santísimo Sacramento de la Iglesia vieja a la nueva el 28 de enero de 1692 y el antiguo templo de Sant Joan dejó paso al de Los Santos Juanes <sup>15</sup>.



Figura 13. Escudo en honor a los Reyes de Aragón

---

<sup>15</sup> *Cullera, la memoria recuperada*. Cullera : Ajuntament. p.39

En el siglo XVIII, entre 1740 y 1787 se edificó la capilla de la comunión por parte del Arzobispo Mayoral que la costeó, de planta centralizada y cruz griega. La cúpula en el interior presentaba una decoración de temática cristiana, mientras que el exterior presentaba una cubierta de tejas árabes azules las cuales a día de hoy aún se aprecian. La capilla en la actualidad conserva también dos accesos, la puerta principal se encuentra en el pórtico ubicado en la plaza de la iglesia, por otra parte se accede también desde el interior del templo <sup>16</sup>.

En el siglo XIX, la iglesia sufre reformas de edificación, ensanche del altar mayor y modificación en de las cristaleras y ventanas, así como la reparación de la bóveda, entre otras <sup>17</sup>.

A comienzos del siglo XX tanto la iglesia como la capilla de la comunión se reformaron y se realizaron grandes modificaciones internas, que se vieron afectadas tras la contienda del 36. La parroquia poseía un gran número de obras de arte procedentes de otros lugares sagrados, así como retablos, imágenes y tabernáculos del monasterio de la Valldigna o de la Cartuja de Ara Christi entre otros. Durante la guerra civil española, la mayoría de las obras artísticas desaparecieron o fueron quemadas, como retablos, imágenes, incluso el coro original con sillería de madera de nogal tallada cuyos doseles llegaban hasta las tribunas del órgano.

En los años cuarenta y cincuenta, la iglesia fue intervenida y reformada; se renovó el mobiliario con altares y un nuevo presbiterio <sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> GOMIS M.P. (2009). *Historia de la parroquia*. < <http://www.santosjuanes.com/historia/> > [Consulta: 28 de Abril de 2020]

<sup>17</sup> Cullera, *la memoria recuperada*. Cullera : Ajuntament. p.40

<sup>18</sup> *Op. Cit.* GOMIS M.P.

### 3.2.2. Análisis estilístico

El conjunto en su exterior presenta notables contrafuertes que muestran el carácter defensivo del edificio; la iglesia es de planta irregular y presenta en su interior una nave rectangular <sup>19</sup>



Figura 14. Vista aérea de la Iglesia



Figura 15. Nave central de la parroquia

<sup>19</sup> GARIN, F. (1986). "Sueca" en *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*. p. 473-474. Valencia: Federico Domenech S.A.

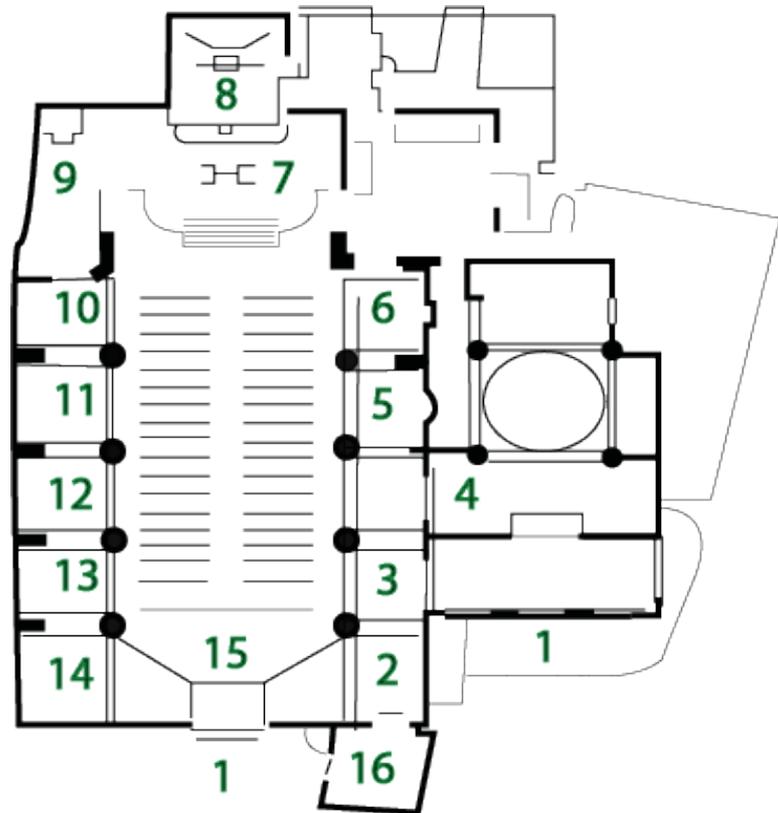


Figura 16. Mapa de la iglesia

Se accede a la parroquia por la puerta principal (1), de madera tallada así como por un pórtico neoclásico del siglo XVIII de acceso escalonado(1), que da paso a la puerta lateral de la iglesia (3) y a la puerta principal de la Capilla de la Comunión.

La nave rectangular queda cubierta por una bóveda de cañón tabicada con cinco tramos de lunetos. En los laterales de la nave se ubican cinco capillas a cada lado comunicadas entre sí con bóvedas vaídas.

Del lado de la epístola aparecen cinco capillas que albergan altares e imágenes, la mayoría de entre el 1944 y el 1945 realizadas por los escultores A. Royo y J. Rabasa.

La capilla más cercana a la entrada alberga el anda de la Virgen del Castillo, mediante la cual se traslada a la Virgen en las procesiones de las fiestas patronales. A continuación se encuentra una capilla que sirve como vía de comunicación entre la iglesia y la capilla de la comunión. Contigua a esta capilla de tránsito se encuentra la de



Figura 17. Puerta principal de madera tallada



Figura 18. Decoración del presbiterio

Nuestra señora del Carmen donde se alberga, además, las imágenes San Vicente Ferrer y Antonio de Padua en dos hornacinas (5). La capilla más cercana al presbiterio (6) es la de San José y Nuestra Señora del Pilar, que da acceso a la sacristía. La obra sobre la cual se hace el estudio se encuentra en esta capilla y es la imagen de San José, tallada en madera y de estilo barroco.

El presbiterio, con bóveda de cañón es la zona más importante del templo, donde se ubica la mesa del altar y se celebra la eucaristía (7). El trasagrario (8), la zona posterior al altar, aparece decorada con vidrieras del Cristo de la buena Muerte, donde se alberga un templete de estilo neoclásico con un Salvador copia de Juan de Juanes.

A los laterales se encuentran, en el interior de una hornacina del siglo XVIII, las imágenes en plata de San Juan Bautista y San Juan Evangelista; en los extremos, imágenes del Corazón de Jesús y el Corazón de María de escayola policromada. Decorando el presbiterio y enmarcando la bóveda de cañón se contempla un fresco, de la Virgen del Castillo, rodeada de ángeles y santos.

Las otras cinco capillas se encuentran en el lado opuesto, el lado del evangelio.

Junto al presbiterio aparece una puerta que da acceso al coro (9). A continuación la capilla de la Inmaculada y Santa Teresa (10) seguida de la capilla de Jesús el Nazareno, la cual contiene una talla en madera policromada a escala natural (11). Le sigue la capilla de la Virgen de los Dolores que contiene además un Cristo yacente en la parte inferior (12). La capilla inmediata de triple hornacina dedicada a Nuestra Señora del Rosario ubicada en el centro y las imágenes de San Rafael Arcángel y San Francisco Javier a los laterales (13).

El baptisterio, capilla más cercana a la entrada alberga una pila bautismal de mármol de 1866 y un fresco de R. Cardells que representa el bautismo de Cristo (14).

A los pies de la parroquia, del lado de la epístola, se encuentra la torre campanario, de planta cuadrada y construida a base de sillares de piedra y ladrillo (16). Presenta dos accesos, uno a través del arco de medio punto donde se ubica el escudo de los reyes de Aragón y otro acceso desde el interior del templo

La Capilla de la Comunión (4), de planta centralizada y cruz griega, se construyó en el siglo XVIII.

Las puertas del acceso principal son de estilo barroco de mármol rojo y negro la cuales proceden del monasterio de la Valldigna. La cúpula de tejas azules descansa sobre cuatro arcos torales de estilo neoclásico y en su interior aparece decorada con motivos de temática cristiana <sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> GOMIS M.P. (2009). *Historia de la parroquia*. <<http://www.santosjuanes.com/historia/>> [Consulta: 28 de Abril de 2020]

## 4. IMAGEN DE SAN JOSÉ OBRERO

### 4.1. OBRA Y AUTOR

#### 4.1.1. *San José*

La imagen sobre la cual se realiza el estudio es una pieza que representa a San José Obrero con el niño Jesús en brazos.

San José es un personaje cristiano que se caracteriza según los evangelios por ser el esposo de la Virgen María.

Según las escrituras, era miembro de la casa de David, y el nombre del padre Jacob o Helí varía según los evangelios de Mateo o Lucas respectivamente.

Nació en Belén, pero residía en Nazaret y su oficio era ser artesano, dedicándose a la carpintería según San Mateo <sup>21</sup>.

María vivió desde los tres años en el templo, donde fue educada con otros niños judíos. A los doce años<sup>22</sup>, los sacerdotes del templo quisieron desposarla con alguien del linaje de David, es por ello que José se presentó candidato, junto con otros hombres, llevando consigo una vara de madera. En el momento de la elección, la vara de José floreció en su extremo superior y esta señal divina supuso el triunfo de José quien, a partir de aquel momento, se convertiría en el esposo de María. Según los evangelios canónicos *“vemos a José como un instrumento de la voluntad de Dios, que actúa guiado por las revelaciones de los ángeles, pero no se conocen sus palabras”* <sup>23</sup>.

José desposó a María, con quien aún no había comenzado la convivencia cuando le llegó la noticia de que estaba esperando un hijo. Según las escrituras José era un hombre justo, es por ello que decidió

<sup>21</sup> DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.* (2018). *Guía Para Identificar Los Santos De La Iconografía Cristiana*. Madrid: Ediciones cátedra. p. 180

<sup>22</sup> DONOSO BRANT, P.S. (2000). “Ascendencia, nacimiento e infancia de María” en *Caminando con María*. (Consulta: 10 de Junio de 2020). <<http://www.caminando-con-maria.org/ascendencia.htm>>

<sup>23</sup> *Op. Cit.* DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.*



Figura 19. Representación de San José con el niño. Murillo

repudiarla en secreto por adúltera en vez de denunciarla y lapidarla, pero entonces, en sueños, se le presentó el arcángel Gabriel quien le comunicó que el hijo que María estaba esperando era de Dios y *“había sido concebido sin pecado, por obra y gracia de Espíritu Santo”* <sup>24</sup>.

Tras la intervención del arcángel, José adoptó una actitud positiva y a partir de dicho momento su función se convirtió en ser el padre putativo y cuidador de ambos, al servicio de Dios.

*“Cumpliendo una disposición de Cesar Augusto, debería trasladarse a Belén, Judea, siendo de la casa y familia de David, para inscribirse él y su familia”* <sup>25</sup>.

María y José se trasladaron a la localidad de Belén donde se produjo el nacimiento del niño Jesús. A los ocho días, José llevó a Jesús al templo de Jerusalén para que le practicasen la circuncisión.

Un tiempo más tarde un ángel le anunció a José la noticia de que Herodes tenía intención de matar a todos los recién nacidos, por ello José, María y Jesús huyeron a Egipto.

Pasado un tiempo, José volvió a recibir la presencia de un ángel, quien le indicó que Herodes había fallecido y había sido sucedido por Arquelaos, es por ello que José decidió no volver a Belén por proteger a su familia y se trasladaron a Nazaret, Galilea, donde se instalaron definitivamente <sup>26</sup>.

La última Escritura que habla sobre José hace referencia al momento en que Jesús, a los doce años, se alejó de sus padres durante la peregrinación a Jerusalén<sup>27</sup>. Según narra San Lucas en su evangelio (Lc 2, 41-52), María y José buscaron durante tres días a Jesús y finalmente

---

<sup>24</sup> DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.* (2018). *Guía Para Identificar Los Santos De La Iconografía Cristiana*. Madrid: Ediciones cátedra. p. 180

<sup>25</sup> LEONARDO, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G. (2000). *Diccionario De Los Santos*. Madrid: San Pablo. p. 1214.

<sup>26</sup> *Op. Cit.* DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.*

<sup>27</sup> GIORGI, R y MUÑOZ DEL RÍO, C (2002) *Santos*, Barcelona : Electa. p. 184-194.

lo encontraron en el Templo, reunido con los doctores de la Ley, participando de sus discursos escuchando y haciéndoles preguntas<sup>28</sup>. No hay escrituras que indiquen la edad de la muerte de José, pero “es posible que sucediera antes del inicio de la vida pública de Jesús”<sup>29</sup>.

Los evangelios apócrifos suponen que José tuvo un matrimonio anterior con una mujer con quien tuvo varios hijos, entre ellos el conocido como hermano del señor o Santiago. Esta teoría fue refutada por varios santos como Pio X, Tomás de Aquino o Jerónimo.

La figura de San José a lo largo de la historia ha figurado como personaje secundario en representaciones y devoción dentro de La Sagrada Familia. En algunas obras, como la del Nacimiento de Jesús en Belén, era frecuente que San José figurase apartado, en un segundo plano; por otra parte, en otras obras ni siquiera aparecía tal personaje, como en La Adoración de los Magos.

Para la Iglesia José ha representado la figura paternal, el padre de familia cristiano, justo, fiel, afectuoso y casto, que cuidó y crió a Jesús junto con María, poniendo en práctica su papel, no de padre biológico pero sí de padre putativo, estableciendo así, en el 1870, la categoría de patrón de la Iglesia universal, por Pio IX, convirtiendo el día 19 de Marzo como la festividad de San José o Día del Padre<sup>30</sup>.

También en el siglo XIX, en 1955 la figura de José se convirtió en el patrón de los trabajadores, por Pio XII<sup>31</sup>, otorgándole la festividad del trabajador el 1 de Mayo.

---

<sup>28</sup> REINA, C. y VALERA, C (2009). “ Evangelio según San Lucas” en *Santa Biblia*, Salt Lake City, Utah : Intellectual Reserve, Inc. Lucas 2, 41-52. p. 1610-1611.

<sup>29</sup> DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.* (2018). *Guía Para Identificar Los Santos De La Iconografía Cristiana*. Madrid: Ediciones cátedra.

<sup>30</sup> *Ibid.* p.182

<sup>31</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. (1997). *Guía Iconográfica de La Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial.

Por otra parte es considerado patrón de la Buena Muerte, ya que murió rodeado del cariño de María y Jesús <sup>32</sup>.

José es una figura importante en la historia de la religión católica, *“considerado por los evangelistas como parte integrante de la historia de la salvación”* <sup>33</sup>.

La Iglesia profetiza que Jesús es descendiente de David, ya que José acogió como suyo al “hijo de María”, por lo tanto Dios cumplió con su palabra y fue fiel a sus promesas introduciendo a Jesús como descendencia davídica, siendo este requisito indispensable para adoptar el reconocimiento de “Mesías” <sup>34</sup>.

Actualmente existe una rama teológica denominada josefología, que se dedica a estudiar su figura <sup>35</sup>.

En la carta magna de la teología de San José se considera que dicho personaje tiene su fundamento en el misterio de la encarnación, pues fue el elegido por Dios para convertirse en padre auténtico de Jesús, transmitiendo la descendencia davídica y otorgando el reconocimiento de Mesías y por lo tanto Jesucristo, *“de este modo, él coopera en la plenitud de los tiempos en el gran misterio de la redención y es verdaderamente ministro de la salvación”* <sup>36</sup>.

José es el encargado de introducir a Jesús en el pueblo, mediante la inscripción en el registro de Belén y el acercamiento al pueblo de la alianza mediante la circuncisión; protege y cuida a Jesús y a su madre de cualquier peligro, le ha enseñado el oficio otorgándole la categoría de “hijo de carpintero” y le ha educado en la oración.

---

<sup>32</sup> DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.* (2018). *Guía Para Identificar Los Santos De La Iconografía Cristiana*. Madrid: Ediciones cátedra.

<sup>33</sup> LEONARDO, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G. (2000). *Diccionario De Los Santos*. Madrid: San Pablo. p. 1215.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Op. Cit.* DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.*

<sup>36</sup> *Op. Cit.* LEONARDO, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G.

Según Pablo VI José se convirtió en el “pórtico del Evangelio de las Bienaventuranzas”.

Juan Pablo II, subrayó la importancia de José en la vida de Cristo, gracias a los dones divinos recibidos por parte de Dios para que este cumpliera con el gran misterio <sup>37</sup>.

#### **4.1.2. Contexto histórico de la obra**

La imagen de estudio es una pieza de madera policromada, del siglo XX, que representa a San José Obrero sosteniendo en sus brazos, con un manto, al niño Jesús.

Tiene su origen tras la guerra civil española, a partir de 1940 momento en que urgió la necesidad de rescatar la imaginería religiosa y el significado de las mismas, que durante el periodo bélico había desaparecido. *“Los conflictos bélicos se han caracterizado por la destrucción o mutilación de ciertos Bienes Culturales. Este hecho va ligado a diferencias ideológicas o políticas, las cuales se han podido traducir, en el pasado, en una acción destructiva directa sobre diversas obras”* <sup>38</sup>.

Debido al simbolismo de las obras, durante la contienda del 36, muchas fueron mutiladas o quemado, no solo por la parte material, sino también por el significado que escondían, es por ello que gran parte del patrimonio mueble e inmueble eclesiástico fue destruido evitando así la propagación del significado dirigido a determinado colectivo <sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> LEONARDO, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G. (2000). *Diccionario De Los Santos*. Madrid: San Pablo. p. 1215.

<sup>38</sup> CARABAL, M.A., *et al.* (2008). "Tareas de rescate de la escultura sacra en la posguerra Valenciana" en *Arché*, nº 3. p. 43

<sup>39</sup> *Ibid.*

Una vez terminada la Guerra, el 1 de abril de 1939, muchas de las obras tuvieron que ser restauradas o hechas de nuevo, teniendo en cuenta que la situación postbélica supuso una crisis para la población. Para la Iglesia y el Estado franquista (Dios y la Patria) era muy importante recuperar el patrimonio perdido, por ello se hicieron grandes esfuerzos para la restauración de obras originales mutiladas o quemadas y la creación de muchas piezas nuevas que durante la guerra desaparecieron. Un gran número de obras durante la contienda habían sido escondidas en casas particulares para evitar su destrucción y una vez finalizada la guerra salieron a la luz para ubicarlas de nuevo en sus lugares sagrados correspondientes.

El primer paso fue intentar restaurar la normalidad de la situación para conseguir cuanto antes la recuperación del significado, la ideología y la tradición que la iglesia y el estado necesitaban trasladar a la ciudadanía.

La gran demanda de la actividad escultórica y de restauración de obras en talleres artesanales de arte religioso supuso el comienzo de la producción en talleres que antes de la guerra ya realizaban y restauraban obras. *“No obstante, las propias circunstancias económicas y sociales de la posguerra, hicieron proliferar talleres que no habían tenido tradición en la realización y restauración de imágenes, pero se veía como una fuente que generaba ingresos”* <sup>40</sup>.

En este contexto, la crisis económica que agitaba el país, supuso la sustitución de los materiales de mejor calidad y valor, por otros menos costosos y por lo tanto de peor calidad.

La imagen de San José Obrero, así como la gran mayoría de obras ubicadas en las capillas de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, procedía del taller valenciano de arte religioso de Antonio Royo Miralles y José Rabasa Pérez <sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> CARABAL, M.A., *et al.* (2008). "Tareas de rescate de la escultura sacra en la posguerra Valenciana" en *Arché*, nº 3. p. 48

<sup>41</sup> GOMIS M.P. (2009). *Historia de la parroquia*. <<http://www.santosjuan.es/historia/>> [Consulta: 28 de Abril de 2020]

Dicho taller, durante el periodo de posguerra y la consecuente demanda de producción artística, se dedicó a la creación y comercialización de nuevas piezas de imaginería religiosa por toda España <sup>42</sup>.

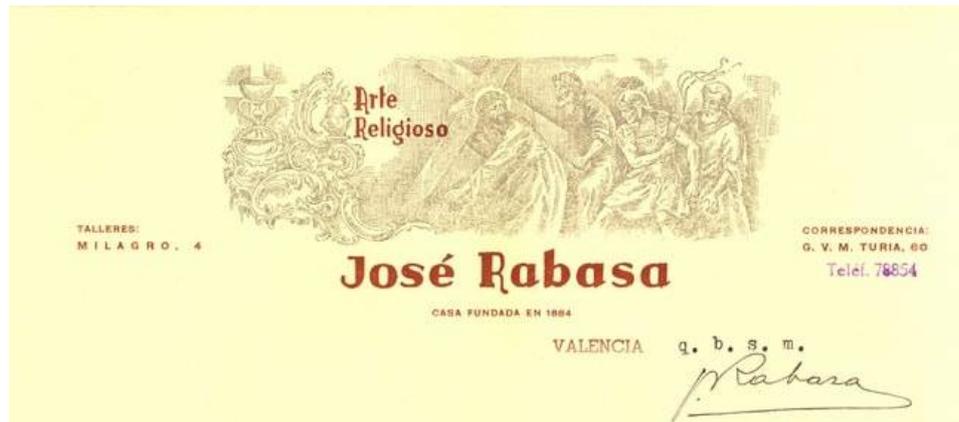


Figura 20. Cartel publicitario y firma de José Rabasa.

José Rabasa Pérez fue un banquero que, en los años posteriores a la guerra, vio la oportunidad de crear un negocio dedicado a la producción de arte religioso e imaginería, junto con su socio y cuñado Antonio Royo Miralles quien, además, era decorador de profesión (Rojo García 2012), “concretamente trabajó como jefe de decoradores del taller de Pio Mollar” <sup>43</sup>.

Entre los años 40 y 50, del taller *Rabasa y Royo*, ubicado en la calle Milagro nº4 de Valencia, salió una gran producción de las mejores obras de imaginería religiosa del siglo XX (Rojo García 2012). Las obras procedentes del taller llevaban la firma de José Rabasa Pérez y Antonio Royo Miralles, que “afloraban sus apellidos dando fama a las obras” <sup>44</sup> y cumplían con su función de empresarios y no de escultores, ya que los verdaderos artistas y creadores eran artesanos valencianos que realizaban los encargos quedando sus nombres en el anonimato <sup>45</sup>.

<sup>42</sup> ALBERT, J.A. (2013). "Taller De Arte Religioso Rabasa Y Royo". en *Cristo Del Perdon De Velez Rubio*. <<http://cristodelcalvarioycristodelperdon.blogspot.com/2013/01/taller-de-arte-religioso-rabasa-y-rojo.html>> [Consulta: 5 de Mayo de 2020]

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

## 4.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO-COMPOSITIVO

### 4.2.1. Descripción

La pieza de estudio de San José es una escultura de bulto redondo, dedicada al culto y a la devoción, datada en el siglo XX y que presenta características barrocas propias del siglo XVII o Siglo de Oro español.

La imaginería en esta época se centra en la búsqueda del movimiento, la vitalidad, el naturalismo y la expresión de los sentimientos, mediante el efecto teatral.



Figura 21. Detalle de San José con el niño. Anverso

La temática en la España del Siglo de Oro es exclusivamente religiosa, con un gran predominio de representaciones de María, la vida de los Santos y la vida y pasión de Cristo que se tallan para retablos, altares y pasos procesionales.

El Concilio de Trento supone un cambio en la forma de percibir y sentir la vida y pasión de Jesús, mediante la instauración del Vía Crucis, que permite al fiel acompañar a Cristo en el camino de su pasión a través



Figura 22. Nuestra Señora de la Esperanza

de los grupos procesionales que, a día de hoy, siguen siendo protagonistas fundamentales de las Semanas Santas hispanas.

La imaginería tiene como principal objetivo fomentar la devoción y dar a conocer al fiel el sufrimiento y el lado humano de Cristo <sup>46</sup>. Para ello se emplea la representación de rasgos sangrientos, crispados o sentimentales, además de la inclusión de elementos que acentúan el realismo como pueden ser las telas, el uso de cuerdas, los ojos de cristal, las coronas de oro, o el pelo <sup>47</sup>.



Figura 23. Cristo del Perdón de Nava del Rey (Valladolid). Luis Salvador Carmona

El soporte de la escultura barroca del siglo de oro, que *”a diferencia de Italia o Francia, donde la escultura, tanto religiosa, como la abundante producción profana, se expresa en materias duraderas como el mármol y el bronce, en España es la madera policromada el material usado casi con exclusividad”* <sup>48</sup>.

<sup>46</sup>ÁLVARO LÓPEZ, MILAGROS (2011). *Historia del arte 2, Bachillerato*. Madrid : Anaya.

<sup>47</sup> SUREDA, JOAN, (2002). *Historia del arte español. Tomo VII. El Siglo de Oro: el sentimiento de lo barroco*. Barcelona: Planeta.

<sup>48</sup> *Ibid.* p.49

Debido a la riqueza de aquel tiempo, las obras se decoran con motivos florales según el estofado, *“técnica de policromado que consiste en aplicar una película pictórica sobre una superficie dorada o plateada y, luego, descubrir el pan metálico, formando diseños decorativos”*<sup>49</sup>. *“El oro ha sido considerado, desde las más antiguas culturas, un metal noble cargado de gran valor simbólico y ligado siempre a las más altas y nobles dignidades”*<sup>50</sup>.



Figura 24. Detalle de la técnica de estofado.

La pieza de San José es una obra de imaginería religiosa del siglo XX que se adapta a las características estilísticas del Siglo de Oro español, pero que, a su vez, tiene algunas diferencias técnicas con la escultura barroca a causa del momento histórico de su producción, la posguerra. El periodo bélico del 36 se caracterizó por la demanda de producción artística religiosa y una gran pobreza económica, lo que supuso la sustitución de los materiales compositivos originales de las obras por materiales más económicos y, por lo tanto, de peor calidad.

---

<sup>49</sup> MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2020). *Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - Estofado*. <<http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1003073.html>> [Consulta: 9 de junio de 2020]

<sup>50</sup> MARTÍNEZ HURTADO, S. (2002). “El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales.” en *Ars Longa*. Universitat de Valencia N°. 11, p. 137. <<https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/issue/view/887>> [Consulta: 8 de junio de 2020]

A diferencia de las obras barrocas, decoradas con la técnica del estofado en oro fino, la pieza de San José ha sido realizada en oro falso, es por ello que con el paso del tiempo la oxidación del material utilizado en el proceso de dorado ha provocado un oscurecimiento de la zona tratada con dicha técnica.



Figura 25. Detalle de la oxidación del oro

Otro recurso muy utilizado en la escultura barroca era el empleo de coronas de plata, que se sustituye por materiales más económicos, como es en este caso, el latón.



Figura 26. San José y el Niño, Guido Reni. Oleo sobre lienzo. 1640.

#### 4.2.2. Iconografía

En un primer momento, la presencia de San José, en episodios de la vida de Cristo y de la Virgen, según los escritos canónicos y apócrifos, era nula. Con el tiempo fue cobrando protagonismo hasta que en 1870 se proclamó Patrono de la Iglesia Universal.

A lo largo de la historia, la imagen del santo adquiría un papel secundario, concibiendo su figura como un hombre anciano “con el objetivo de salvaguardar la pureza de María la Virgen”<sup>51</sup>, representándolo calvo o encanecido (ver fig.). Finalmente, con la llegada de la baja edad media, la imagen que se tenía de San José cambió por completo y pasó a entenderse su figura como un hombre bello de apariencia joven, mediante la representación de un varón adulto, con los cabellos largos de tono castaño y una barba abundante como símbolo de madurez <sup>52</sup>.

La pieza de estudio, constituye la idea de que San José fue un padre joven y vigoroso capaz de proteger y cuidar al hijo de Dios y a María la Virgen.



Figura 27. San José con apariencia juvenil.

<sup>51</sup> DE ARRIBA, S. (2013) San José. *Revista digital de iconografía medieval. Volumen V No. 10*, p. 57-76. (Consulta: 8 de junio de 2020). <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-07.%20San%20Jos%C3%A9.pdf>>

<sup>52</sup> *ibid.* p.58



Figura 28. Detalle de los clavos del báculo

Es por ello que se le otorgan diversos atributos que tienen que ver con la juventud <sup>53</sup>.

San José aparece representado sobre una nube plateada en láminas de plata falsa y una peana de oro falso, sosteniendo, con ambos brazos, al niño Jesús. Su barba abundante, símbolo de madurez y buen juicio, y el pelo castaño, así como su apariencia física juvenil, muestran a San José como un hombre adulto y joven.

Los atributos que se le otorgan con respecto a su vestimenta y que podemos observar en la pieza son, la indumentaria típica hebrea y el manto, con el cual envolvió a Jesús el día de su nacimiento.

Por otra parte, San José sitúa al niño en su lado izquierdo y a su vez sostiene en el lado derecho una vara de madera. El báculo puede tener diversos significados, según la obra, pero en este caso, el extremo superior de la vara contiene varios clavos, dando a entender que la vara tenía en su origen algún tipo de decoración. La vara de madera que, según la iconografía, puede hacer referencia a una vara de azucenas mediante la narración del profeta Isaías (Is 11, 1) “*pero brotará un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz florecerá un vástago*”<sup>54</sup>, se relata también, desde una base apócrifa, cómo en el momento de la elección del esposo de María, brotaron de la vara de José unas flores blancas, símbolo con el que Dios le eligió para desposar a María <sup>55</sup>. No hay datos que confirmen la tipología de las flores, pero con el paso del tiempo la castidad de José determinó que la flor se trataría de lirios o azucenas ligadas a la idea de virginidad <sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> MÂLE, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid : Ediciones Encuentro. p. 293.

<sup>54</sup> OVIEDO, F. (2017) San José: su iconografía en el arte cristiano. *Librería Paulinas Granada* [online]. <<https://granada.paulinas.es/san-jose-su-iconografia-en-el-arte-cristiano/>> [Consulta: 8 de junio de 2020]

<sup>55</sup> GIORGI, R y MUÑOZ DEL RÍO, C (2002). *Santos*, Barcelona : Electa. p. 184-194.

<sup>56</sup> DE ARRIBA, S. (2013) San José. *Revista digital de iconografía medieval*. Volumen V No. 10, p. 57-76. (Consulta: 8 de junio de 2020). <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-07.%20San%20Jos%C3%A9.pdf>>

## 5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA PIEZA

La pieza de San José tiene unas dimensiones de 190x80x60cm.

Según el estilo y el contexto histórico de la pieza, se entiende que los procedimientos de ejecución son similares a los utilizados en las obras de imaginería religiosa barroca, pero con algunas diferencias técnicas en cuanto a la calidad de los materiales.

La imagen muestra a San José, con el pelo y la barba castaños y una tonalidad clara en las carnaciones. Su vestimenta de color azul aparece decorada con elementos florales integrados entre un estofado en oro falso que abarca la totalidad de la túnica. El manto, de color marrón y la zona inferior del faldón contienen una franja dorada también en oro falso. El niño Jesús, de cabellos más claros, aparece envuelto en un manto blanco con motivos decorativos en verde.



Figura 29. Vista general de la talla.  
Lateral izquierdo



Figura 30. Vista general de la talla.  
Lateral derecho

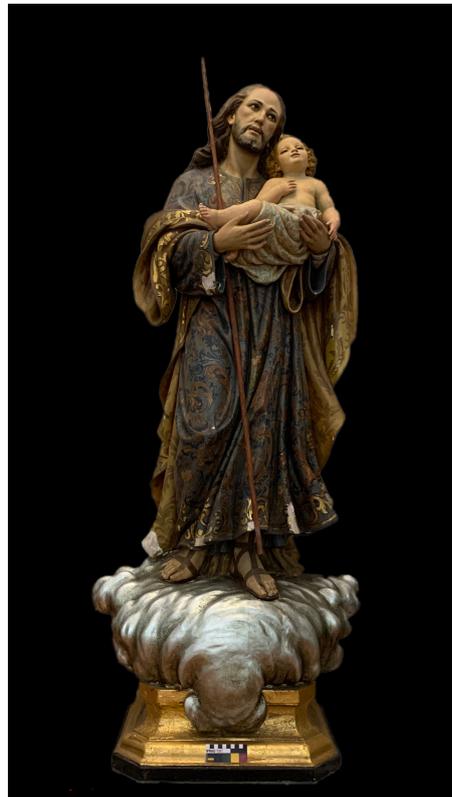


Figura 31. Vista general de la talla.  
Anverso



Figura 32. Vista general de la talla.  
Reverso

La imaginería religiosa barroca se realizaba sobre un soporte de madera que posteriormente se policromaba.

La elección de la madera era fundamental para conseguir un buen resultado del proceso de la talla y la perdurabilidad de la obra en el tiempo siendo lo más recomendable la utilización de maderas resistentes y dúctiles.

Las imágenes religiosas se realizaban mediante el debastado de la madera, que es una *“técnica de conformación de la escultura sustractiva como la talla, que consiste en eliminar las partes más bastas del bloque de piedra o madera y aproximar su volumen al de la obra que se quiere realizar”*<sup>57</sup>.

La madera se seleccionaba eliminando aquellos bloques extraídos del duramen, ya que esta zona se caracterizaba por ser la parte más dura de la madera y la más difícil de tallar.

La pieza objeto de estudio se trata de una talla de madera, probablemente de pino silvestre, de la especie de las coníferas, compuesta por distintos bloques ensamblados entre sí con cola y pernos o clavos (esto no es más que una suposición, en base a los procedimientos de la escultura policromada de madera del siglo de oro, pues para saber con certeza que tipo de material se ha usado para ensamblar las piezas sería necesario el estudio de la pieza con fotografía de rayos X, que debido a la crisis sanitaria del Covid-19 no ha sido posible realizar). La pieza no es maciza en su totalidad, en el interior contiene un espacio vacío o embón, *“sistema que deja un gran hueco en su interior, sobre todo en aquellas tallas de gran tamaño”*<sup>58</sup>. En las zonas de unión de las muñecas aparece, adherida con cola animal, un pequeño fragmento de tela que tiene como función asegurar la unión. La zona superior, donde se encuentran las cabezas

---

<sup>57</sup> MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2020). *Tesauros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - Debastado*. (Consulta: 12 de junio de 2020). <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003102#c658347441>>

<sup>58</sup> RODRIGUEZ, L.R., (2008). *“Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina”*, en *Cuaderno del arte*, 40, (2009). P. 459

de ambos personajes, también de madera, se dividen en parte anterior y posterior, de forma que ambas piezas se tallan por separado y finalmente se unen creando un espacio entre ellas que alberga unos ojos de cristal ubicados en los orificios que conforman las cuencas y adheridos a la madera.

Una vez tallada la madera es necesaria la aplicación de una preparación o aparejo sobre el soporte leñoso. Consiste en la impregnación de la madera con capas de cola animal o agiscola, “*con la finalidad de limitar su porosidad natural y acondicionarla para recibir los estratos de preparación y las capas de policromía.*”<sup>59</sup> La cola animal comúnmente utilizada es la cola de conejo, que se ha empleado como adhesivo y aglutinante debido a su alto poder adhesivo. Se extrae de la cocción, durante varias horas, de pieles, huesos y cartílagos de conejo.<sup>60</sup>

Habitualmente la madera contiene nudos, que pueden producir la aparición de resina y grietas, incluso pueden provocar desprendimientos de la materia, es por ello que entre las capas de preparación y el soporte aparecen, en ocasiones, trozos de tejido.<sup>61</sup>

Una vez impregnado el soporte con cola animal, se procede a la aplicación de las capas que permitirán el acomodo de la policromía de la pieza.

Esta figura contiene dos tipos de policromía. Como era habitual en las obras de este estilo, para las carnaciones y el pelo se usaba un temple de cola y para las vestimentas se usaba la técnica del estofado en oro fino sobre el que se decoraba con un temple de huevo.

---

<sup>59</sup> RODRIGUEZ, L.R. (2008). “*Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina*”, en *Cuaderno del arte*, 40, (2009). P. 460

<sup>60</sup> MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2020). *Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - Cola de conejo*. <<http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1008618.html>> [Consulta: 12 de junio de 2020]

<sup>61</sup> JUNTA DE ANDALUCÍA (nd). *La técnica y la temática*. <[http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/08052017/e6/es-an\\_2017050812\\_9132418/41\\_la\\_tcnica\\_y\\_la\\_temtica.html](http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/08052017/e6/es-an_2017050812_9132418/41_la_tcnica_y_la_temtica.html)> [Consulta: 12 de junio de 2020]

La preparación de la técnica del dorado al agua *“consiste en la aplicación de varias capas de yeso vivo o grueso, hasta 4 o 5, esperando, como dice Pacheco, a que la anterior esté completamente seca para proceder a un ligero lijado de la superficie antes de aplicar la siguiente. Sobre estos estratos de yeso se dan otras 4 o 5 manos de yeso mate”*<sup>62</sup>. Sobre estos estratos se procede a policromar con la técnica del temple a la cola las carnaciones o se sigue preparando el soporte para poder realizar el dorado al agua.

Posteriormente, para poder dorar y realizar el estofado con temple de huevo, se dan varias capas de *“arcilla de color rojizo”*<sup>63</sup> denominado bol. A continuación se alisa la superficie para conseguir un mejor brillo del dorado y cuando está lista se dora con la técnica del dorado al agua.

Para conseguir que el oro brille, es necesario bruñirlo, con una piedra de ágata. Cuando el dorado está listo se aplica un temple, en este caso de huevo para realizar una decoración sobre las láminas de oro y que permite realizar la técnica del esgrafiado, dejando a la vista pequeñas líneas finas de oro que se producen rallando la pintura.

Con respecto a la técnica del dorado, el plateado y el estofado, debido a las condiciones económicas de la posguerra, este se ha realizado con oro falso.

Por otra parte *“es habitual encontrar tejidos adheridos a la madera, que se aplicaban para reforzar la obra, formando parte integrante de la misma o como recurso naturalista.”*<sup>64</sup>

La nube sobre la cual aparecen los personajes está plateada con láminas de plata falsa y se le ha aplicado una corla para darle una tonalidad diferente.

---

<sup>62</sup> RODRIGUEZ, L.R., (2008). *“Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina”*, en *Cuaderno del arte*, 40, (2009). p.461

<sup>63</sup> WHEELER, W. y HAYWARD, C. (1984). *Talla y dorado de la madera*. Barcelona: Ceac S. A. 4ª edición. p. 144.

<sup>64</sup> *Op. Cit.* RODRIGUEZ, L.R., P. 460



Figura 33. Vista general de la corona de San José. Anverso

La peana o base de la escultura ,también de madera, tiene una textura granulada y las láminas de oro que conforman la decoración de la misma no tienen el brillo y la textura lisa característica de la técnica de dorado al agua. Estas propiedades dan a entender que la base está decorada con la técnica del dorado al mixtión.

Debido al momento de producción de la obra, la corona de ambos personajes, a diferencia de las coronas propias del siglo de oro que eran de plata, estas se componen de latón, *“aleación formada por Cobre (Cu) y Zinc (Zn) y, según las variaciones que le dan, se consiguen diferentes tipos de latón”*<sup>65</sup>.



Figura 34. Vista general de la corona del Niño Jesús. Anverso

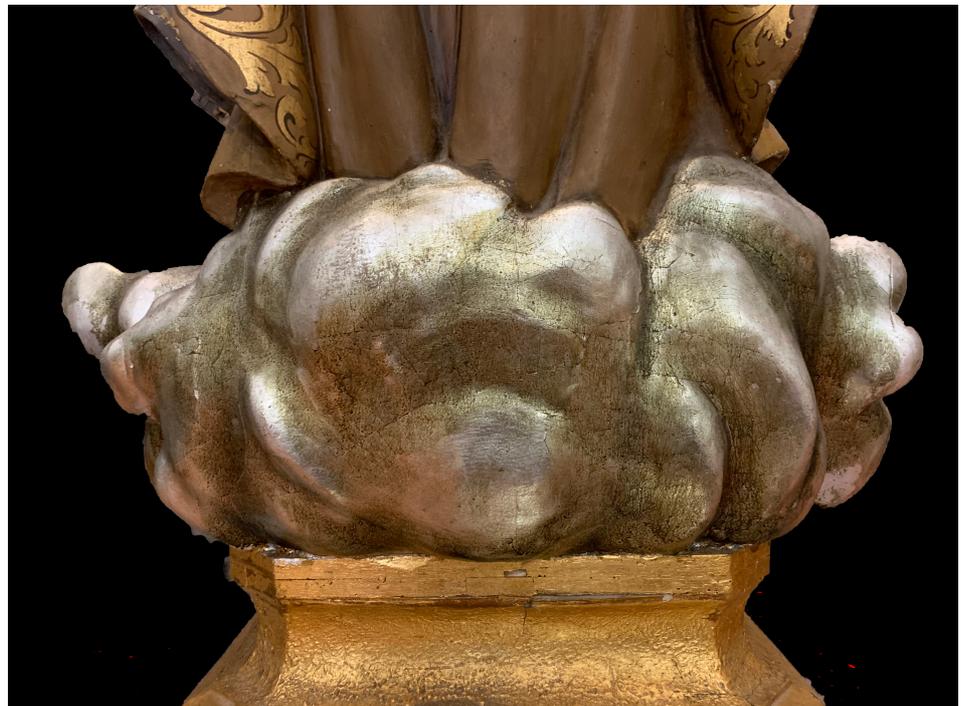


Figura 35. Vista general de la nube. Reverso

<sup>65</sup> MECASINC. *Mecanizado del Latón: Propiedades, Tipos y Aplicaciones*. <<https://www.mecanizadossinc.com/mecanizado-laton-propiedades-tipos-aplicaciones/>>

## 6. PROYECTO DE INTERVENCIÓN

### 6.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La imagen, es una figura de culto, por lo tanto, permanece expuesta al público. El conjunto presenta diversas patologías que indican su pésimo estado de conservación. Generalmente los factores de deterioro que sufren las tallas de madera policromada como esta, se clasifican en tres tipos: alteraciones ambientales, causas biológicas, y factores antrópicos.

Las causas de alteración ambientales afectan tanto al soporte leñoso como a la superficie pictórica. La capacidad higroscópica de la madera, así como las variaciones climáticas, la humedad y la temperatura, provocan, en el soporte, movimientos de contracción y dilatación a lo largo del tiempo, generando alteraciones y deterioros como pueden ser grietas, pérdida de capa pictórica y pérdida de capas de preparación, tanto originales como de intervenciones posteriores.

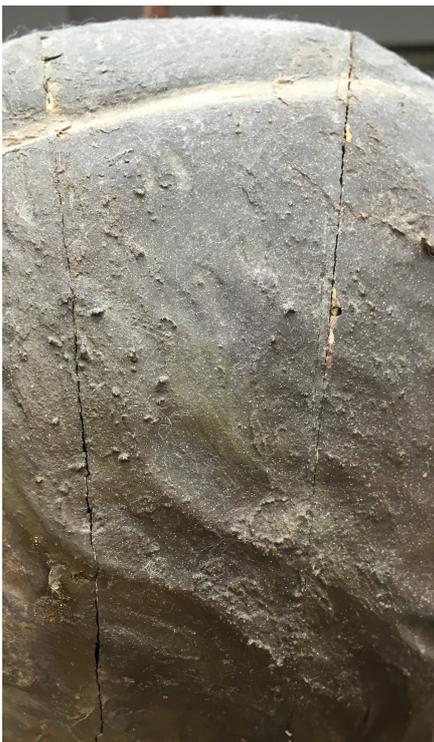


Figura 36. Grieta entre tablones



Figura 37. Detalle de la grieta en el torso de Jesús



Figura 38. Detalle de grieta en el cuello del Niño Jesús

La imagen contiene varias zonas agrietadas y pérdida de las capas de preparación debido al descolado de los tablonos, que producen ruptura del material adherido a esa zona, en este caso, las capas de preparación de yeso y cola, con un consecuente desprendimiento de las mismas, como se puede observar en la zona inferior del faldón, en la peana, incluso en la junta de unión entre los dos bloques que componen la cabeza del niño.

Tanto por las condiciones ambientales, como por el envejecimiento propio de los materiales constituyentes y el contacto de los materiales originales con las intervenciones posteriores, se han producido craquelados, abombamientos y descohesión de estratos pictóricos, o modificaciones de las propiedades de las masillas empleadas para rellenar faltantes o unir los bloques de madera, como se puede observar en la junta que une ambas piezas de madera de la cabeza de San José. Dichos daños, aunque no es posible saberlo con certeza, también pueden producirse por una mala técnica de ejecución en la preparación del soporte durante el momento de producción de la pieza original, generando pérdida de adhesión entre las capas de preparación y el soporte leñoso con las consecuentes grietas, lagunas totales e incluso abobamientos como se observa en el manto de San José.



Figura 39. Pérdida de capas de preparación



Figura 40. Grietas debidas a los movimientos de la madera

Por otra parte, el factor ambiental influye en la oxidación de los pigmentos, barnices y, en este caso, también de las láminas doradas que se observan en la totalidad de la pieza y que conforman una decoración que ha perdido la tonalidad y el brillo propio del oro y se muestra ennegrecido y mate. También se ha producido una oxidación en las coronas de latón de ambos personajes, incluso de los calvos que las mantienen unidas a las cabezas de los mismos, es por ello que el propietario ha decidido retirar las coronas y los clavos.

Otra de las alteraciones ambientales mantiene una relación directa con el lugar de ubicación de la pieza. Al estar ubicada en una hornacina cerrada, en una de las capillas de la iglesia, se crea un microclima interno poco favorable para la pieza. Además, con el paso del tiempo, la contaminación atmosférica y el polvo se depositan sobre la superficie pictórica generando un ennegrecimiento de la capa superficial, ocultando así la tonalidad original de los colores.

La radiación lumínica también afecta a la policromía, que con el paso de los años modifica la tonalidad de los colores.

Otra de las causas de alteración que pueden producir, en mayor o menor medida, daños estructurales en la pieza o depósitos superficiales, son los factores biológicos.



Figura 41. Orificios producidos por insectos xilófagos

En este caso, mediante un examen organoléptico se han observado pequeños orificios circulares de entre 1 y 3mm que demuestran la existencia de insectos xilófagos en la pieza, que con los años han creado galerías internas y han provocado la pérdida de soporte en algunas zonas. Esto se puede observar con claridad en la peana y en algunas zonas del ropaje de San José. No se han encontrado insectos ni restos de serrín, lo que significa que el ataque de insectos está inactivo en la actualidad. Teniendo en cuenta que el soporte se compone de madera conífera de pino, es probable que los insectos que han devorado la materia leñosa formen parte de la familia de los anóbidos (*anobium punctatum*), más conocidos como carcoma. Por otra parte, los insectos voladores que permanecen en contacto con la pieza depositan excrementos generando depósitos sobre la superficie pictórica.



Figura 42. Repinte en la parte inferior del faldón

Por último, el factor antrópico es uno de los más agresivos con las obras de arte. En este caso es evidente que la pieza ha sufrido intervenciones anteriores del todo inadecuadas en relación a la estética de la misma, como se puede observar en la decoración inferior del faldón de San José. Aparecen zonas donde la masilla aplicada durante la intervención se ha desprendido provocando una laguna, debido al factor ambiental junto con las propiedades del material utilizado como se puede observar en el faldón. Así mismo, se observan a lo largo de toda la pieza repintes debido a la diferencia de tonalidad, material o trazo, incluso aparecen zonas donde no se ha respetado el diseño original y se ha eliminado la técnica del estofado.

En base a un examen organoléptico, se ha observado una diferencia entre el acabado habitual de las obras realizadas con la técnica del temple de cola y el acabado actual de la pieza, esto puede indicar que es probable que las carnaciones hayan sido repintadas en su totalidad con pintura plástica tapando por completo la técnica original.

## 6.2. MAPAS DE DAÑOS



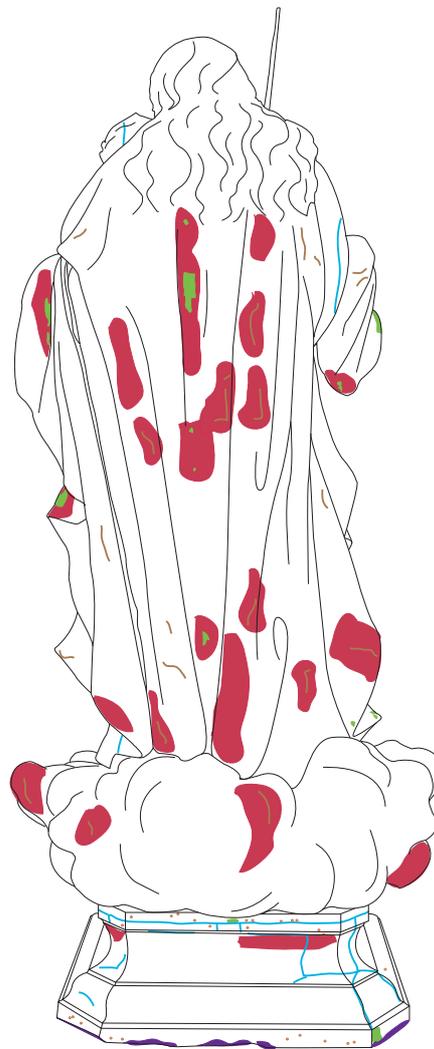
E. 1:10



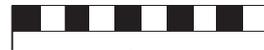
50cm

	Repintes		Grietas de soporte
	Ampollas		Grietas de preparación
	Lagunas		Orificios producidos por insectos xilófagos

Figura 43. Mapa de daños. Anverso



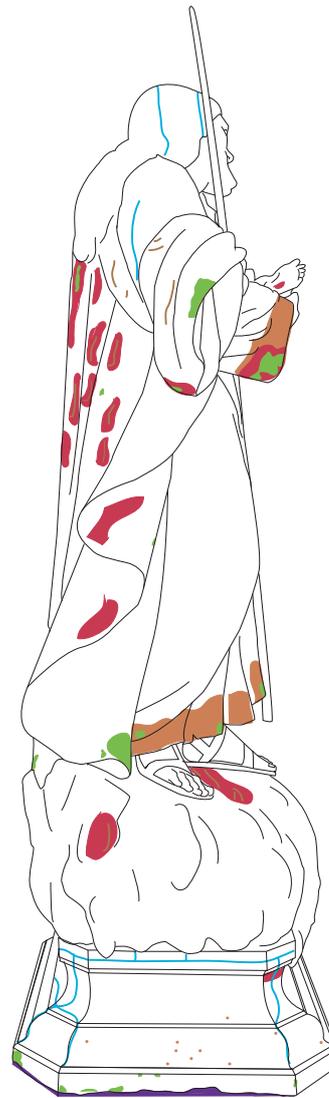
E. 1:10



50cm

	Repintes		Grietas de soporte
	Ampollas		Grietas de preparación
	Lagunas		Orificios producidos por insectos xilófagos
	Pérdida de soporte		

Figura 44. Mapa de daños. Reverso



E. 1:10



- |   |                    |  |   |
|---|--------------------|--|---|
|  | Repintes           |  | Grietas de soporte                          |
|  | Ampollas           |  | Grietas de preparación                      |
|  | Lagunas            |   | Orificios producidos por insectos xilófagos |
|  | Pérdida de soporte |  |   |

Figura 45. Mapa de daños. Lateral izquierdo



Figura 46. Mapa de daños. Lateral derecho

### 6.3. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

En primer lugar se realizará un análisis organoléptico de la obra, que nos proporcionará información sobre el estado de la pieza y por lo tanto nos permitirá realizar una serie de pautas mediante las cuales se comenzará a intervenir la misma. Seguidamente se realizará un estudio fotográfico del estado de conservación así como del proceso de intervención.

A continuación será necesario realizar tests de solubilidad y catas de limpieza que nos proporcionarán la información necesaria sobre los materiales óptimos y los procedimientos que se deberán usar para intervenir la obra y conseguir un resultado exitoso.

Para frenar y prevenir un posible ataque de insectos xilófagos, se realizará una desinsectación de la figura con productos especializados como el Xylazel® mediante la inyección con jeringuilla, con mucha cautela, sin que el producto tenga contacto con la policromía.

Previamente a intervenir la obra, habrá que asegurar y preconsolidar puntualmente, con un disolvente no acuoso, como Plextol®<sup>66</sup> mediante la aplicación de papel japonés, los estratos que sufran peligro de desprendimiento, para garantizar su estabilidad y protección durante el proceso de intervención.

La eliminación de la suciedad superficial se realizará en primer lugar mediante una limpieza mecánica poco agresiva, con utensilios como brocha, aspirador, escapelelo, bisturí, etc, que aseguren la eliminación del polvo y de los depósitos superficiales sin provocar un daño en la película pictórica.

Se realizará una fijación y consolidación de los estratos pictóricos que se encuentran descohesionados con adhesivos no acuosos <sup>67</sup>, mediante

---

<sup>66</sup> VIVANCOS RAMON, V. (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete*. Ed. Tecnos

<sup>67</sup> Plextol ®

inyección, con materiales adecuados, que no dejen residuo y que no dañen la película; y posterior aplicación de presión.

Una vez realizada la consolidación se eliminará la protección temporal con acetona y de esta forma se podrá seguir con la intervención del resto del estrato pictórico.

Tras asegurar la estabilidad de los estratos, se realizará una limpieza química, gradual y controlada, con aquellos materiales óptimos que anteriormente habremos probado en diferentes zonas de la obra mediante las catas de limpieza, controlando la actuación y el resultado de los disolventes.

Una vez limpio el soporte pictórico se procederá a la eliminación de los repintes siempre y cuando las pruebas realizadas al inicio de la intervención nos aseguren que dichos repintes ocultan información original de la obra. Posteriormente se realizará un primer barnizado con Laropal ® A81 al 12% en ligroina.

La intervención de las grietas se realizará mediante encolados consiguiendo una estabilidad y sujeción; evitando así una posible apertura de las mismas.

Por otra parte será necesario la aplicación de injertos y sistemas de refuerzo de madera en aquellas zonas en las que aparecen grietas entre distintos bloques de madera que, por lo tanto, han provocado una inestabilidad en el soporte; la mayoría de estas zonas fueron intervenidas anteriormente aplicando masillas de relleno que actualmente no conservan las propiedades adhesivas adecuadas para mantener a salvo el soporte, es por ello que previo a la aplicación de los injertos, se eliminarán todas aquellas intervenciones que perjudican la estabilidad de la estructura leñosa y se sustituirán por injertos de madera de balsa y Acril®, que permitirán la manipulación y colocación del injerto así como los movimientos naturales de la madera. A continuación se nivelará la zona y se completarán algunos huecos con masilla de reintegración volumétrica para madera denominada Araldit®.

Si el daño supone una pérdida del soporte leñoso se realizarán injertos y reintegraciones con masilla especial para madera. Para la reintegración volumétrica o estucado de lagunas será necesario utilizar masillas de relleno, como Modostuc®, siempre y cuando exista una falta de soporte pictórico o de capa pictórica.

Para ocultar los orificios generados por la actividad de los insectos xilófagos en el soporte leñoso se usará un estuco para madera, Modostuc®, y posteriormente se impermeabilizará el estuco con goma laca.

Una vez intervenidas las lagunas y los faltantes de estratos, se procederá a redorar la superficie que lo requiera. Las líneas que conforman el esgrafiado de la vestimenta se reintegrarán con pintura acuosa dorada o reintegración con puntino imitación dorado mientras que la decoración que se encuentra en el faldón se dorará con la técnica del dorado al mixtión con oro falso y una posterior protección con laca. Así como la peana que se reintegrará volumétricamente y se dorará con la técnica del dorado al mixtión.

La reintegración cromática diferenciada mediante la técnica del rigatino, se realizará con materiales compatibles, en aquellas zonas donde la lectura del original se vea afectada por la pérdida de soporte o capas pictóricas.

Las coronas se intervendrán eliminando la suciedad superficial y el óxido presente en zonas puntuales, en caso de que esto no resultara exitoso, se enviarían a un especialista el cual las intervendría con un baño electrolítico.

Una vez listas se insertarán de nuevo en su posición original.

Finalmente se aplicará un barnizado final con Laropal A81 al 12% en ligroina a toda la obra, con dos funciones, una estética y otra práctica, otorgando luminosidad y protección a los estratos pictóricos.

La documentación fotográfica final recogerá todos los procesos de intervención de la obra y mostrará el resultado que se recogerá en un informe detallado de la intervención.

## **7. CONSERVACIÓN PREVENTIVA**

La talla de madera de San José Obrero se encuentra habitualmente dentro de una hornacina, en una de las capillas laterales de la iglesia de Los Santos Juanes de Cullera, en condiciones ambientales que favorecen la aparición de daños producidos por la escasa ventilación o iluminación de la hornacina.

La humedad es uno de los factores que más alteraciones producen, ya que contribuyen a la proliferación de microorganismos, si la humedad relativa se encuentra en valores superiores al 30%; por otra parte, la capacidad higroscópica de la madera hace que, con una humedad relativa inferior al 45%, pueda provocar movimientos y agrietamientos de la madera, es por ello que es recomendable un control de los niveles de humedad, manteniéndolos en un 45%.

Es recomendable una buena iluminación con luces led, alrededor de 150LUX, ya que de esta forma no se modifica la tonalidad de los colores.

Con respecto a la temperatura de la hornacina, es recomendable mantenerla ente 19 y 24°C, evitando cambios bruscos de temperatura y permitiendo una variación de 2°C.

Para conservar la pieza dentro de su ubicación, es recomendable limpiar a menudo la hornacina, eliminando depósitos superficiales de forma muy controlada con una brocha con pelo de tipo sintético.

Por último se deben realizar revisiones periódicas de la pieza, a modo de control, para vigilar la aparición de posibles daños y deterioros.

## 8. CONCLUSIONES

Mediante la elaboración del presente trabajo académico se ha realizado un estudio de la obra de San José Obrero, de la Iglesia de Los Santos Juanes de Cullera, que ha permitido conocer en profundidad la pieza, con la dificultad añadida de realizar dicho trabajo durante la crisis sanitaria debida al Covid-19.

El trabajo ha constituido un estudio histórico y técnico de la talla, mediante la búsqueda exhaustiva de bibliografía, que, acompañada de los conocimientos adquiridos en el grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, conforman la parte más importante del trabajo.

Este trabajo plasma los procedimientos necesarios para la realización de un estudio histórico y técnico de la obra y una propuesta de intervención.

El estudio histórico de la pieza ha permitido conocer la historia de la ciudad de Cullera, de un modo resumido, resaltando los acontecimientos más importantes a lo largo de los años, realzando así la importancia de la ciudad y del patrimonio que conserva.

Debido al contexto histórico de posguerra en el que se realizó la obra, recogido en este trabajo, se ha pretendido establecer una relación directa entre la época de producción de la misma y el estilo o corriente artística que se pretendía imitar, en este caso, la elaboración de un neobarroco, contemplando las consecuencias tanto técnicas como estéticas de la pieza a causa de las limitaciones económicas que una posguerra conlleva.

El análisis técnico de la pieza se ha realizado principalmente a través de un examen organoléptico, ya que el propietario no permitió elaborar las catas de limpieza ni los tests de solubilidad pertinentes. Este estudio reúne la información técnica de la pieza, determinando su estado de conservación mediante documentación fotográfica, el

análisis de las características históricas así como ambientales y mapas de daños, conformando la base para la posterior realización de una propuesta de intervención adecuada a las características de la talla de madera policromada de San José Obrero.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARO LÓPEZ, MILAGROS (2011). *Historia del arte 2, Bachillerato*. Madrid : Anaya.
- CARABAL, M.A., *et al.* (2008). "Tareas de rescate de la escultura sacra en la posguerra Valenciana" en *Arché*, nº 3.
- Cullera, la memoria recuperada*. Cullera : Ajuntament.
- DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *et al.* (2018). *Guía Para Identificar Los Santos De La Iconografía Cristiana*. Madrid: Ediciones cátedra.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. (1997). *Guía Iconográfica de La Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, R. (2004). *Historia de España. La ilustración. Las ideas y la renovación cultural del siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe S. A.
- GARIN, F. (1986). "Sueca" en *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*. p. 473-474. Valencia: Federico Domenech S.A.
- GIORGI, R y MUÑOZ DEL RÍO, C (2002) *Santos*, Barcelona : Electa.
- LEONARDO, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G. (2000). *Diccionario De Los Santos*. Madrid: San Pablo.
- MÂLE, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid : Ediciones Encuentro.
- PILES IBARS, A. (1898). *Historia De Cullera*. Sueca: Ricardo Benedito.
- REINA, C. y VALERA, C (2009). " Evangelio según San Lucas" en *Santa Biblia*, Salt Lake City, Utah : Intellectual Reserve, Inc. Lucas 2, 41-52.
- RODRIGUEZ, L.R., (2008). "Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina", en *Cuaderno del arte*, 40, (2009).
- SUREDA, JOAN, (2002). *Historia del arte español. Tomo VII. El Siglo de Oro: el sentimiento de lo barroco*. Barcelona: Planeta.
- VIVANCOS RAMON, V. (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete*. Ed. Tecnos
- WHEELER, W. y HAYWARD, C. (1984). *Talla y dorado de la madera*. Barcelona: Ceac S. A. 4ª edición.

## CONSULTAS WEB

- AJUNTAMENT DE CULLERA. *Historia*. < <http://www.cullera.es/es/content/historia>.> [Consulta: 23 de Abril de 2020]
- ALBERT, J.A. (2013). "Taller De Arte Religioso Rabasa Y Rojo". en *Cristo Del Perdon De Velez Rubio*. <<http://crisodelcalvarioycrisodelperdon.blogspot.com/2013/01/taller-de-arte-religioso-rabasa-y-rojo.html>.> [Consulta: 5 de Mayo de 2020]
- CULLERA TURISMO. *Historia*. <<https://www.culleraturismo.com/descubre/historia-patrimonio>> [Consulta: 18 de Abril de 2020]
- DE ARRIBA, S. (2013) San José. *Revista digital de iconografía medieval. Volumen V No. 10*. <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-07.%20San%20Jos%C3%A9.pdf>> [Consulta: 8 de junio de 2020]
- DONOSO BRANT, P.S. (2000). "Ascendencia, nacimiento e infancia de María" en *Caminando con maria*. <<http://www.caminando-con-maria.org/ascendencia.htm>> [Consulta: 10 de Junio de 2020]
- GIMENO, J. (2017). "Cullera Refuerza La Vigilancia Para Proteger Del Expolio El Puerto Romano Subacuático" en *LEVANTE EMV* < <https://www.levante-emv.com/ribera/2017/11/01/cullera-refuerza-vigilancia-proteger-expolio/1635587.html>.> [Consulta: 20 de Abril de 2020]
- GOMIS M.P. (2009). *Historia de la parroquia*. < <http://www.santosjuanes.com/historia/>> [Consulta: 28 de Abril de 2020]
- JIMÉNEZ, P. (2015). "Así Conquistó Jaime I Valencia" en *EL MUNDO*. <<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/10/08/5616b294e2704e1c528b4605.html>.>
- JUNTA DE ANDALUCÍA (nd). *La técnica y la temática*. <[http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/08052017/e6/es-an\\_2017050812\\_9132418/41\\_la\\_tcnicay\\_la\\_temtica.html](http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/08052017/e6/es-an_2017050812_9132418/41_la_tcnicay_la_temtica.html)> [Consulta: 12 de junio de 2020]
- MARTÍNEZ HURTADO, S. (2002). "El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales." en *Ars Longa*. Universitat de Valencia N°. 11, p. 137. <<https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/issue/view/887>> [Consulta: 8 de junio de 2020]
- MECASINC. *Mecanizado del Latón: Propiedades, Tipos y Aplicaciones*. <<https://www.mecanizadossinc.com/mecanizado-laton-propiedades-tipos-aplicaciones/>.>
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2020). *Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - Cola de conejo*. <<http://tesoros.mecl.es/tesoros/materias/1008618.html>> [Consulta: 12 de junio de 2020]
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2020). *Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - Estofado*. <<http://tesoros.mecl.es/tesoros/tecnicas/1003073.html>.> [Consulta: 9 de junio de 2020]
- OVIEDO, F. (2017) San José: su iconografía en el arte cristiano. *Librería Paulinas Granada* [online]. <<https://granada.paulinas.es/san-jose-su-iconografia-en-el-arte-cristiano/>> [Consulta: 8 de junio de 2020]
- VIAJE AL ATARDECER. *Refugio-Museo De La Guerra Civil En Cullera*. < <https://www.viajealatardecer.com/2014/02/refugio-museo-guerra-civil-cullera.html>.> [Consulta: 26 de Abril de 2020]

## 10. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Restos arqueológicos en el museo de la prehistoria de Valencia.  
Fotografía extraída de: <https://farodecullera.es/2016/06/12/yacimiento-cueva-volcan-de-cullera/>

Figura 2. Restos arqueológicos del Puerto Romano.  
Fotografía extraída de: <https://portumsucrone.wordpress.com/galeria/>

Figura 3. Castillo de Cullera.  
Fotografía extraída de: <http://castillosyviajes.blogspot.com/2015/04/castillo-de-cullera-valencia.html>

Figura 4. Torre del Marenyet.  
Fotografía extraída de: <https://blog.renfe.com/cullera-fusion-de-historia-turismo-popular-y-ecologia/>

Figura 5. Torre de Sant Antoni.  
Fotografía extraída de: [https://es.123rf.com/photo\\_53000817\\_cullera-torre-torre-de-la-reina-mora-en-valencia-de-espa%C3%B1a.html](https://es.123rf.com/photo_53000817_cullera-torre-torre-de-la-reina-mora-en-valencia-de-espa%C3%B1a.html)

Figura 6. torre de la Reina Mora.  
Fotografía extraída de: <https://www.santamartacamping.com/wp-content/uploads/2015/11/Patrimonio-y-Museos-de-Cullera.pdf>

Figura 7. Refugio antiaéreo de la Guerra.  
Fotografía extraída de: [https://www.google.com/search?q=refugio+antia%C3%A9reo+cullera&sxsrf=ALeKk00PTXeWgMCM9nOVuvTI\\_nH\\_b2XvxQ:1594658629831&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj3Kyp1srqAhVUC2MBHZo5DYUQ\\_AUoAnoECBcQBA&biw=1280&bih=672#imgrc=qn2\\_CW9u95iMgM](https://www.google.com/search?q=refugio+antia%C3%A9reo+cullera&sxsrf=ALeKk00PTXeWgMCM9nOVuvTI_nH_b2XvxQ:1594658629831&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj3Kyp1srqAhVUC2MBHZo5DYUQ_AUoAnoECBcQBA&biw=1280&bih=672#imgrc=qn2_CW9u95iMgM)

Figura 8. Vista aérea de Cullera en 1964.  
Fotografía extraída de: [https://www.facebook.com/pg/La-Penyeta-Cullera-1622097571410057/notes/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/La-Penyeta-Cullera-1622097571410057/notes/?ref=page_internal)

Figura 9. Ubicación de la iglesia.  
Fotografía extraída de: <https://www.google.es/maps/place/Parroquia+Santos+Juanes/@39.165058,-0.2564715,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0xd61c88f85cbf569:0xec4ae4ab4d70e1b3!8m2!3d39.1650543!4d-0.2545233>

Figura 10. Ubicación de la iglesia.  
Fotografía extraída de: <https://www.google.es/maps/place/Parroquia+Santos+Juanes/@39.165058,-0.2564715,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0xd61c88f85cbf569:0xec4ae4ab4d70e1b3!8m2!3d39.1650543!4d-0.2545233>

Figura 11. Torre campanario vista exterior, desde el Patí de l'esglèsia.  
Fotografía extraída de: [https://www.google.com/search?q=santos+juanes+cullera&sxsrf=ALeKk029EtYi0SeJVzuvCwD0UlvWOXoZ2Q:1594662170088&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj72rzB48rqAhXGD2MBHQZIB5oQ\\_AUoAnoECBYQBA&biw=1280&bih=672#imgrc=ulaDaxIEoweL7M](https://www.google.com/search?q=santos+juanes+cullera&sxsrf=ALeKk029EtYi0SeJVzuvCwD0UlvWOXoZ2Q:1594662170088&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj72rzB48rqAhXGD2MBHQZIB5oQ_AUoAnoECBYQBA&biw=1280&bih=672#imgrc=ulaDaxIEoweL7M)

Figura 12. Torre campanario vista exterior, desde la puerta principal.  
Fotografía extraída de: <http://www.cult.gva.es/DGPA/inmuebles/imagenes/46.21.105/3613/foto/1.jpg>

Figura 13. Escudo en honor a los Reyes de Aragón.  
Fotografía de la autora.

Figura 14. Vista aérea de la Iglesia.  
Fotografía extraída de: [https://www.google.com/search?q=santos+juanes+cullera&sxsrf=ALeKk00qxF1gdoxoR\\_yUDbTckWFDvxS2NQ:1594666367361&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiU-vGS88rqAhUEAWMBHSePDjlQ\\_AUoAnoECBUQBA&biw=1280&bih=672#imgrc=OvbxSJ83L6d61M](https://www.google.com/search?q=santos+juanes+cullera&sxsrf=ALeKk00qxF1gdoxoR_yUDbTckWFDvxS2NQ:1594666367361&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiU-vGS88rqAhUEAWMBHSePDjlQ_AUoAnoECBUQBA&biw=1280&bih=672#imgrc=OvbxSJ83L6d61M)

Figura 15. Nave central de la parroquia.  
Fotografía de la autora.

Figura 16. Mapa de la iglesia.  
Fotografía de la autora en base a un mapa de un folleto de la iglesia de los Santos Juanes.

Figura 17. Puerta principal de madera tallada.  
Fotografía de la autora.

Figura 18. Decoración del presbiterio.  
Fotografía de la autora.

Figura 19. Representación de San José con el niño. Murillo.  
Fotografía extraída de: [https://www.google.com/search?q=san+Jos%C3%A9+pintura&tbm=isch&hl=es&chips=q:san+jos%C3%A9+pintura,g\\_1:murillo&hl=es&ved=2ahUKEwj7s4nZhcqvAhXG0-AKHS53AtYQ4lYoAnoECAEQFw&biw=1280&bih=672#imgrc=hBE-93qkwiEDYM](https://www.google.com/search?q=san+Jos%C3%A9+pintura&tbm=isch&hl=es&chips=q:san+jos%C3%A9+pintura,g_1:murillo&hl=es&ved=2ahUKEwj7s4nZhcqvAhXG0-AKHS53AtYQ4lYoAnoECAEQFw&biw=1280&bih=672#imgrc=hBE-93qkwiEDYM)

Figura 20. Cartel publicitario y firma de José Rabasa.  
Fotografía extraída de: <https://www.lalineacofrade.com/imagineros/jose-rabasa-perez/>

Figura 21. Detalle de San José con el niño. Anverso.  
Fotografía de la autora.

Figura 22. Nuestra señora de la esperanza.  
Fotografía extraída de: [https://www.google.com/search?q=imageria+espa%C3%B1ola&tbm=isch&ved=2ahUKEwi51rjEjYbnAhXM\\_4UKHR8yBI8Q2-cCegQlABAA&oeq=imageria+espa%C3%B1ola&gs\\_l=img.3...0.0..7596218...0.0..0.0.0.....0.....gws-wiz-img.f3afd9\\_T6SI&ei=iUgfXvntBsz\\_lwSf5JD4CA#imgrc=na7q1WccV21GCM](https://www.google.com/search?q=imageria+espa%C3%B1ola&tbm=isch&ved=2ahUKEwi51rjEjYbnAhXM_4UKHR8yBI8Q2-cCegQlABAA&oeq=imageria+espa%C3%B1ola&gs_l=img.3...0.0..7596218...0.0..0.0.0.....0.....gws-wiz-img.f3afd9_T6SI&ei=iUgfXvntBsz_lwSf5JD4CA#imgrc=na7q1WccV21GCM)

Figura 23. Cristo del Persón de Nava del Rey (Valladolid). Luis Salvador Carmona.  
Fotografía extraída de: <https://twitter.com/imaginariaco/status/537961480105492480>

Figura 24. Detalle de la técnica de estofado.  
Fotografía de la autora.

Figura 25. Detalle de la oxidación del oro.  
Fotografía de la autora.

Figura 26. San José y el Niño, Guido Reni. Oleo sobre lienzo. 1640.  
Fotografía extraída de: [https://www.google.com/search?q=san+Jos%C3%A9+pintura&tbm=isch&ved=2ahUKEwimr7K1hMvqAhXP0YUKHSGtDGgQ2-cCegQIABAA&oq=san+Jos%C3%A9+pintura&gs\\_lcp=CgNpbWcQAziCCAAyBggAEAUQHjoECCMQJzoGCAAQCBAeULsmWOBByNFEEaAFwAHgAgAH\\_AYgByQySAQU4LjQuMpgBAKABAoBC2d3cy13aXotaW1n&scIent=img&ei=m78MX-b1Bs-jlwSh2rLABg&bih=672&biw=1280&hl=es#imgrc=ceKtSGGaQVfDnM](https://www.google.com/search?q=san+Jos%C3%A9+pintura&tbm=isch&ved=2ahUKEwimr7K1hMvqAhXP0YUKHSGtDGgQ2-cCegQIABAA&oq=san+Jos%C3%A9+pintura&gs_lcp=CgNpbWcQAziCCAAyBggAEAUQHjoECCMQJzoGCAAQCBAeULsmWOBByNFEEaAFwAHgAgAH_AYgByQySAQU4LjQuMpgBAKABAoBC2d3cy13aXotaW1n&scIent=img&ei=m78MX-b1Bs-jlwSh2rLABg&bih=672&biw=1280&hl=es#imgrc=ceKtSGGaQVfDnM)

Figura 27. San José con apariencia juvenil.  
Fotografía de la autora.

Figura 28. Detalle de los clavos del báculo.  
Fotografía de la autora.

Figura 29. Vista general de la talla. Lateral izquierdo.  
Fotografía de la autora.

Figura 30. Vista general de la talla. Lateral derecho.  
Fotografía de la autora.

Figura 31. Vista general de la talla. Anverso.  
Fotografía de la autora.

Figura 32. Vista general de la talla. Reverso.  
Fotografía de la autora.

Figura 33. Vista general de la corona de San José. Anverso.  
Fotografía de la autora.

Figura 34. Vista general de la corona del Niño Jesús. Anverso  
Fotografía de la autora

Figura 35. Vista general de la nube. Reverso.  
Fotografía de la autora

Figura 36. Grieta entre tablones.  
Fotografía de la autora

Figura 37. Detalle de la grieta en el torso de Jesús.  
Fotografía de la autora

Figura 38. Detalle de grieta en el cuello del Niño Jesús.  
Fotografía de la autora

Figura 39. Pérdida de capas de preparación  
Fotografía de la autora

Figura 40. Grietas debidas a los movimientos de las maderas.  
Fotografía de la autora

Figura 41. Orificios producidos por insectos xilófagos.  
Fotografía de la autora

Figura 42. Repinte en la parte inferior del faldón.  
Fotografía de la autora

Figura 43. Mapa de daños. Anverso.  
Fotografía de la autora

Figura 44. Mapa de daños. Reverso.  
Fotografía de la autora

Figura 43. Mapa de daños. Lateral derecho.  
Fotografía de la autora

Figura 43. Mapa de daños. Lateral izquierdo.  
Fotografía de la autora