



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Estudi històrico-tècnic i proposta de conservació i restauració d una talla de madera policromada de la tipologia Poupée de Malines procedent del Convent de Santa Clara de Gandia.

Treball Fi de Grau

Grau en Conservació i Restauració de Béns Culturals

AUTOR/A: Chulvi Llácer, Lara

Tutor/a: Colomina Subiela, Antoni

Cotutor/a: Aliaga Morell, Joan Ignasi

CURS ACADÈMIC: 2021/2022

RESUM

En aquest treball de fi de grau es presenta un estudi històrico-tècnic sobre una talla de fusta policromada d'una Verge amb el Jesuset al braç, figura devocional, l'origen de la qual entronca amb les composicions escultòriques conegudes com " Nines de Malinas" o *Poupées de Malines* fabricades al taller de la ciutat belga de nom homònim de mitjans del segle XV- primera meitat del XVI i que es conserva a la clausura del Convent Santa Clara de Gandia (València).

Aquest TFG s'elabora a partir de la recerca, recopilació i exposició d'estudis i obres tant bibliogràfiques, històriques i iconogràfiques de la talla i del seu context, així com la realització d'un estudi tècnic de l'estat de conservació de l'obra escultòrica.

El principal tema d'aquest treball és l'elaboració d'un estudi tècnic i diagnòstic de l'estat de conservació actual en què es troba la peça. A més, mitjançant les dades obtingudes en aquestos informes i anàlisis, es plantejarà una proposta d'intervenció que descriga detalladament les mesures que cal adoptar per tal de reduir i retardar els processos de degradació i deterioraments propis de l'obra i del lloc d'ubicació.

Per concloure, s'assenyalaran les mesures correctes que caldria dissenyar per a la conservació preventiva de la talla en relació al lloc on es troba i els factors que l'envolten (humitat relativa, temperatura, aflluència i concentració de persones).

PARAULES CLAU

Escultura; talla; fusta; Poupées de Malines; Verge amb Xiquet; Convent de Santa Clara de Gandia; Borja; clarisses; conservació; preservació.

ABSTRACT

In this TFG, a historical-technical study is presented on a polychrome wooden carving of a Virgin with the Jesus on her arms, a devotional figure whose origin connects with the sculptural compositions known as “Dolls of Mechelen” or Puppets from Mechelen made in the workshop of the Belgian city of the same name in the middle of the 15th century-first half of the 16th century and preserved in the enclosure of the Convent of Santa Clara de Gandia (Valencia)

This TFG is based on the research, compilation and presentation of bibliographical, historical and iconographic studies and works on the carving and its context, as well as a technical study of the state of conservation of the sculpture.

The main theme of this work is the elaboration of a technical study and diagnosis of the current state of conservation of the piece. In addition, using the data obtained in these reports and analyses, a proposal for intervention will be put forward, describing in detail the measures to be taken in order to reduce and delay the processes of degradation and deterioration inherent to the work and the site location.

To conclude, the correct measures that should be designed for the preventive conservation of the size in relation to the place where it is located and the factors that surround it (relative humidity, temperature, influx and concentration of people) will be indicated.

KEYWORDS

Sculpture; carving; wood; Poupées de Malines; Virgin and Child; Convent of Santa Clara de Gandía; Borja; clarisses; conservation; preservation.

RESUMEN

En este trabajo de fin de grado se presenta un estudio histórico-técnico sobre una talla de madera policromada de una Virgen con el Niño en el brazo, figura devocional cuyo origen entronca con las composiciones escultóricas conocidas como “Muñecas de Malinas” o *Poupées de Malinas* fabricadas en el taller de la ciudad belga de nombre homónimo de mitad del siglo XV-primer mitad del XVI y que se conserva en la clausura del Convento Santa Clara de Gandia (València).

Este TFG se elabora a partir de la investigación, recopilación y exposición de estudios y obras tanto bibliográficas, históricas e iconográficas de la talla y su contexto, así como la realización de un estudio técnico del estado de conservación obra escultórica.

El principal tema de este trabajo es la elaboración de un estudio técnico y diagnóstico del estado de conservación actual en el que se encuentra la pieza. Además, mediante los datos obtenidos en estos informes y análisis, se planteará una propuesta de intervención que describa detalladamente las medidas a adoptar para reducir y retrasar los procesos de degradación y deterioros propios de la obra y del lugar de ubicación.

Para concluir, se señalarán las medidas correctas a diseñar para la conservación preventiva de la talla en relación al lugar donde se encuentra y los factores que le rodean (humedad relativa, temperatura, afluencia y concentración de personas).

PALABRAS CLAVE

Escultura; talla; madera; *Poupées de Malinas*; Virgen con Niño; Convento de Santa Clara de Gandía; Borja; clarisas; conservación; preservación.

AGRAÏMENTS

Aquest treball no havia de ser aquest treball. La meua tria fou una altra i, a pesar de tot, ja vaig trobar el suport, l'ajuda i bona predisposició dels dos tutors: Joan Aliaga amb els consells i Toni Colomina amb la seua presència immediata per a la realització de les fotografies.

Quan, finalment, em vaig adonar de la seua impossibilitat per qüestions i sensibilitats alienes a mi, vaig haver de superar el contratemps i buscar un nou tema i així em vaig trobar amb la preciosa obra que em va oferir el professor Aliaga.

Per tant, el meu especial agraïment cap als dos tutors per guiar-me i ajudar-me en aquest temps d'incerteses i dubtes mentre he estat elaborant el treball.

Podria enumerar també tot un seguit de noms de professors/es i companys/es que han estat present a llarg d'aquests anys de formació i noves experiències, però ho deixaré en un reconeixement i estima general.

Finalment, sols em resta agrair als meus pares la seua ajuda i, sobretot, la gran paciència que han hagut de desenvolupar i mostrar cap a la meua persona durant tot aquests temps.

INDEX

1.	INTRODUCCIÓ	7
2.	OBJECTIUS	8
	2.1 OBJECTIUS ESPECÍFICS	8
3.	METODOLOGIA	8
4.	ESTUDI HISTÒRICO-ARTÍSTIC I ICONOGRÀFIC	9
	4.1. EL MONESTIR DE LES CLARISSES DE GANDIA.....	9
	4.2. RELACIÓ I PROCEDÈNCIA DELS FONDS ARTÍSTICS DEL MONESTIR	11
	4.3. LES POUPEÉS DE MALINES:	12
	4.3.1. Característiques	14
	4.3.2. Etapes.....	17
	4.4. DESCRIPCIÓ ESTILÍSTICA I ICONOGRÀFICA	18
5.	ESTUDI DELS ASPECTES TÈCNICS	22
	5.1. FITXA TÈCNICA	22
	5.2. ANÀLISI ESTRUCTURAL DE LA TALLA.....	22
	5.3. ORNAMENTACIÓ DE LA TALLA: POLICROMIA I DAURATS	25
6.	ANÀLISI DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ	27
	6.1. MAPA DE DANYS	30
7.	PROPOSTA D' INTERVENCIÓ	32
	7.1. PROVES PRELIMINARS	32
	7.2. FIXACIÓ I CONSOLIDACIÓ DE LA PEL·LÍCULA PICTÒRICA	33
	7.3. NETEJA	34
	7.4. DESINSECTACIÓ.....	34
	7.5. INTERVENCIÓ DEL CLAU OXIDAT	35
	7.6. REINTEGRACIÓ VOLUMÈTRICA.....	35
	7.7. REINTEGRACIÓ CROMÀTICA	35
	7.8. PROTECCIÓ FINAL	36
8.	PLA DE CONSERVACIÓ PREVENTIVA	36
9.	CONCLUSIONS	39
10.	BIBLIOGRAFIA	40
11.	ÍNDIX D'IMATGES	44
12.	ANNEXOS	48



MARE DE DÉU I JESUSET
TIPOLOGIA POUPÉE DE MALINES
Talla en fusta policromada
34,5 x 13 x 7,5 cm
amb base 41'5 cm
Col.lecció privada Monestir de Santa Clara de
Gandia

1. INTRODUCCIÓ

El present treball se centra en l'anàlisi i estudi d'una talla policromada del s. XVI (1500-1540) de la tipologia esmentada popularment com *Poupées de Malinoises* procedent del Monestir de Santa Clara de Gandia.

Aquest tipus de talla va gaudir d'una gran fama i consideració durant els segles XV i XVI, des del seu primer moment de producció en el conegut triangle belga constituït per Malines-Anvers-Brussel·les. La importància d'aquests focus de producció i l'èxit d'aquestes figures és tan considerable que prompte es fan presents als territoris peninsulars hispans, arran de l'enllaç matrimonial (1496) de Joana I de Castella (coneguda com Joana, la Boja) i Felip, el Bell que uniren els territoris de Castella-Aragó, és a dir, el llegat dels Reis Catòlics amb els de la dinastia dels Habsburg¹ en la figura del seu fill, l'emperador Carles V (I d'Espanya) amb la repercussió econòmica i cultural que aquest enllaç va comportar.

La Mare de Déu amb Infant, objecte d'aquest estudi, mostra les principals característiques de les talles flamenques creades en els tallers de la zona de "Mechelen"² com s'explicarà en els punts següents del treball, així com l'estudi de les possibles hipòtesis per tal de justificar la seua presència al Monestir de les Clarisses de Gandia i la seua probable filiació en les obres aportades al convent per les dones que pertanyien a la família dels Borja, que van actuar com a protectors i garants del convent, on un percentatge important de les seues filles hi van professar com a monges o abadeses.

En la segona part del treball es procedirà a una anàlisi estructural de l'obra on s'indicarà l'estat de conservació en què es troba l'escultura a partir d'un estudi fotogràfic que permetrà establir les característiques pròpies de la peça, a més de les patologies que mostra amb els resultats de proves amb llum visible, ultraviolada, i els diagrames de danys. Tanmateix, també s'ha fet ús de la tècnica dels raigs X per tal de verificar el procés de construcció i els materials utilitzats i així proposar un disseny d'intervenció i evitar l'accentuació dels danys presents, a més, d'un pla de conservació preventiva per a la seua ubicació actual en el magatzem del museu del monestir de les Clarisses per salvaguardar-la de futurs deterioraments.

¹ Els Hasburg serà la dinastia que conformarà el casal dels Àustries que regnaran en els territoris hispànics durant els segles XVI-XVII.

² Mechelen és el nom en neerlandès i oficial de la ciutat belga ubicada a la província d'Anvers i que es tradueix en català com a Malines.

2. OBJECTIUS

Este treball de grau té com a objectiu principal realitzar un estudi de l'obra i establir una proposta de restauració i conservació preventiva per a una talla de caràcter devocional, coneguda popularment com *Poupeé Malinoise*, procedent del Monestir de Santa Clara de Gandia.

2.1. OBJECTIUS ESPECÍFICS

Per tal d'aconseguir aquest objectiu general, cal marcar de manera prèvia un seguit d'objectius específics:

- Realitzar una aproximació històrica de la peça i del lloc de procedència.
- Argumentar la connexió i importància de la família Borja en el conjunt d'obres artístiques del fons del Monestir de Santa Maria de Gandia.
- Analitzar iconogràficament i formalment l'obra.
- Establir les característiques pròpies de les *Poupeés Malinoises* i de les diferents etapes de producció amb els trets pertinents.
- Documentar i avaluar de manera precisa i gràfica les patologies de l'objecte d'estudi.
- Elaborar una proposta d'intervenció per recuperar l'estabilitat i llegibilitat de la imatge, atenent a les seues alteracions i deterioraments.
- Confeccionar un pla de conservació preventiva per tal d'assegurar la preservació de l'obra.

3. METODOLOGIA

La metodologia que s'ha emprat per tal d'aconseguir els objectius establerts en l'apartat anterior segueix una estratègia que ha contemplat i barrejat els aspectes més teòrics, així com la implementació de les diverses proves pràctiques que s'han aplicat a la talla d'aquest treball:

- Recerca i revisió de diversos documents i les fonts primàries i secundàries per a la contextualització de l'obra.
- La documentació de l'obra a partir de fotografies, amb registres d'espectre visible i invisible, així com rajos X que aporten la informació necessària per a la determinació de l'estat i conservació de l'obra.
- La realització d'altres actuacions addicionals com proves prèvies i neteja per tal d'establir l'estat de conservació de l'obra i els materials idonis per a la proposta d'intervenció.
- Amb la informació obtinguda s'ha plantejat una proposta d'intervenció i la relació d'una sèrie de pautes preventives per tal d'assegurar la seua perdurabilitat en el temps.

4. ESTUDI HISTÒRICO-ARTÍSTIC I ICONOGRÀFIC

4.1. EL MONESTIR DE LES CLARISSES DE GANDIA

El monestir de les Clarisses es troba situat al bell centre de Gandia, a pocs metres de la Col·legiata de Santa Maria de Gandia i just a la plaça de Maria Enríquez i de Luna. Es tracta d'un convent de clausura habitada, actualment, per monges de l'Ordre de les Clarisses Coletines³. Malgrat tot, l'estructura actual és un edifici de nova planta construït als anys 70 del segle XX, a excepció de l'església. L'antic monestir fou enderrocat uns anys abans amb motiu de la reforma del pla urbanístic de la ciutat. En la història d'aquest monestir podem diferenciar diferents etapes. Aquelles que mostren una repercussió més directa en l'estudi de l'obra d'aquest treball seran les següents.

El Monestir de Santa Clara de Gandia té com a data fundacional la butlla *Piis fidelium voti*⁴ proclamada pel papa Martí V el 9 de juny de 1423 a partir de la qual s'autoritzava la creació d'un nou convent de clarisses a Gandia davant la petició tramitada per Violant d'Aragó, filla del primer duc reial de Gandia, Alfons el Vell (1342-1412), i abadessa en eixe moment del Monestir de Santa Isabel de València.

Seria ja a l'any 1429 quan dotze monges procedents del Monestir de Santa Clara de València⁵ arribarien a Gandia per habitar el convent seguint la segona regla de Santa Clara⁶ encara que aquesta primera etapa conclougué transcorreguts a penes 15 anys, a causa de les penalitats econòmiques ocasionades per la demanda que dues nebes de Violant presentaren per tal de reclamar la seua herència després de la seua mort (1443) i que forçaren la marxa de les religioses al monestir de la Trinitat de València i el consegüent deteriorament de l'edifici conventual de Gandia (fig.1).

El següent període del monestir el datem sobre l'any 1457 quan un noble de Gandia, Lluís de Vich, emprengué la rehabilitació del monestir per intentar trobar una nova comunitat de religioses que s'hi poguera instal·lar. Així



Figura 1: Façana de l'actual Monestir de les Clarisses de Gandia.

3 Les Clarisses Coletines, Clarisses pobres o Clarisses descalces són les monges de l'Orde de Santa Clara que segueixen la reforma de Santa Coleta de Corbie (1381-1447), que va voler, a l'inici del s. XV, tornar l'ordre al rigor i l'austeritat del seu començament.

4 RAMÓN-MARQUÉS, N., (2018) "La colección del Monasterio de Santa Clara: el legado borgiano gandiense", *Thesaurus Ecclesiae Thesaurus Mundi Iª Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xàtiva, p.229.

5 Conegut actualment com Convent de La Puritat i de Sant Jaume, l'origen del qual es remunta al 1239 i que ha rebut diferents denominacions al llarg de la història: Convent de Santa Isabel, Convent de Santa Clara, després de Santa Isabel i Santa Clara, etc.

6 La segona regla estipulava que, encara que les seguidors d'aquesta fe havien d'observar la pobresa, es permetia la propietat privada en comú, així com l'acceptació d'almoines, rendes aportades per les propies monges o per herències testamentàries. PELLICER I ROCHER, V.(2015) *Bonne de Carlat, Sor María Escarlata: orígenes del Real Monasterio de Descalzas de Santa Clara de Gandia*. Valencia: Neopàtria. Pàg.10



Figura 2: Escultura de María Enríquez Luna realitzada amb bronze per Hector Peiró, l'any 2010 i situada davant del Monestir.

fou com un grup de monges franceses⁷ procedents de Lézignan- Corbières (França) s'establiren el 1462 al monestir de Gandia que, a partir d'este moment passarà a tenir la designació de "Reial" per voluntat de Joan II i es convertirà, a més, en la primera comunitat religiosa de la Corona d'Aragó que seguirà la norma de santa Coleta amb la defensa del retorn a la pobresa original de la Regla de Santa Clara com propugnava *Collete de Corbie*. A més, es convertiran en model i exemple per a la fundació d'altres monestirs com el de La Santa Faç d'Alacant (1518), Casa de la Reina (La Rioja, 1552) i, sobretot, cal destacar el de las Descalzas Reales de Madrid⁸ (1559), entre d'altres.

A finals del s. XV s'hi produeix la decisiva connexió dels Borja en la trajectòria del Monestir en tant que, l'any 1485, Rodrigo de Borja va adquirir el ducat de Gandia per al seu fill primogènit, Pere Lluís de Borja (1485-1488), qui iniciaria la construcció de l'església del convent sota el títol de primer duc de Gandia. El seu successor, Joan, segon duc de Gandia, va deixar la disposició d'unes almoines anuals per als pobres de la ciutat, de manera que un percentatge havia d'arribar, necessàriament, a les monges de Santa Clara. Però serà amb María Enríquez (fig.2), vídua de l'anterior Borja esmentat, fill del papa Alexandre VI i mare de Joan de Borja, tercer duc de Gandia, qui exercirà un important mecenatge sobre la ciutat de Gandia i, més en concret, del monestir, on ingressaria com a monja del convent (1511)⁹ i s'hi convertirà, fins i tot, en abadesa, amb la mateixa determinació que havia mostrat per preservar i enriquir el ducat de Gandia per al seu fill, a pesar de les diferents disposicions que intentava imposar el seu sogre.

Fou de tal manera que María Enríquez promogué un mecenatge de gran gust artístic amb noves construccions i ampliacions d'edificis de la ciutat ducal i entrà en contacte amb artistes de renom com l'arquitecte Pere Compte, els escultors del llinatge Forment i el pintor italià Paolo da San Leocadio, que instal·larien els seus tallers en la capital del ducat per tal de treballar a les seues ordres, iniciant una forta sensibilització per la cultura italiana del Renaixement que es projectaria des de Gandia cap a la resta dels territoris dels regnes hispans dels moments.

7 ALIAGA MORRELL, J. i LA PARRA LÓPEZ, S. (2021). "Monjas, duques y pintores en la Gandia agermanada: de Paolo da San Leocacadio a los Macip", en *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías* / Madrid, Sílex Universidad- p. 156.

8 El monestir de las Descalzas Reales de Madrid fou fundat per Juana de Austria, filla menor de l'emperador Carlos V, l'any 1559.

9 LA PARRA LÓPEZ, S.(2020). "Dos mundos aliados: el palacio de los Borja y el Real Monasterio de Santa Clara de Gandía en la monarquía católica", en *Pasados y presente. Estudios para el profesor Ricardo García Cárcel* /Barcelona, Grup de Recerca d'Estudis d'Història Cultural. UAB. p. 777



Figura 3: Pintura de Santa Ines i Santa Clara pertanyent a la col·lecció pictòrica del Museu de Santa Clara de Gandia.

A partir d'aquest moment i al llarg dels segles XVI-XVIII, el monestir de Gandia es convertirà en refugi per a una gran quantitat de dones de la família Borja (16 de les 21 filles dels totals onze ducs de Gandia)¹⁰ que, en contrapartida, assumirà el manteniment i prestigi d'aquest centre a partir d'un flux incessant de regals, donacions artístiques i disposicions testamentàries per al monestir.

4.2. RELACIÓ I PROCEDÈNCIA DELS FONS ARTÍSTICS DEL MONESTIR

El llegat artístic del Monestir de Santa Clara ha estat considerat per la professora Núria Ramón (2018) *"el tresor artístic més valuós de les dones Borja conservat en territori valencià"*, a pesar que, ja en el període inicial podem trobar obres pictòriques de gran valor com l'obra al temple que representa a *Santa Clara i Santa Ines de Praga* (fig.3) datada en el primer quart del s. XV i que hi va arribar amb la primera comunitat de monges que s'instal·laren al monestir

No obstant això, serà a partir del segon acte fundacional (1462), i més en concret, amb l'ingrés al monestir de la primera dona de la família Borja, Isabel de Borja Enríquez, filla de María Enríquez, que serà coneguda amb el nom eclesiàstic de sor Francisca de Jesús (1510), quan els fons artístics del monestir es veuran augmentats de manera considerable amb obres de diferents gèneres i estils (fig.4), però sempre de gran valor gràcies als regals i donacions de la família papal. A partir d'aquest moment, moltes de les filles dels ducs d'aquesta família ingressarien en aquest convent per tal de governar-lo, en tant que la gran majoria ostentarien el càrrec d'abadessa en consonància al seu estatus de noblesa, com així es demostra amb el cas de la duquessa regent María Enríquez que ingressà també al convent i un any després ja ocupava aquest càrrec amb el nom de Sor Gabriela.



Figura 4: Vista general de l'interior del Museu de Santa Clara de Gandia.

10 .LA PARRA LÓPEZ, S.(2020). "Dos mundos aliados: el palacio de los Borja y el Real Monasterio de Santa Clara de Gandía en la monarquía católica", en *Pasados y presente. Estudios para el profesor Ricardo García Cárcel* /Barcelona, Grup de Recerca d'Estudis d'Història Cultural. UAB. p. 777



Figura 5: Taula pertanyent al Museu de les Clarisses de Gandia. Mare de Déu de la llet amb San Josep i Jesuset.

Al llarg dels següents anys, el flux d'entrada d'obres d'art de diferent índole serà una constant al convent. El llegat estarà conformat, principalment, per pintures i escultures, peces d'orfebreria, teixits, etc., encara que també hi cal constatar mobiliari i objectes de ceràmica i vidre. La gran majoria de les peces tenien una finalitat devocional, encara que no s'ha d'oblidar de molts regals artístics, que procedien de diferents llocs d'Europa, i que contribuïen a l'augment del prestigi del cenobi de Gandia. Moltes de les obres artístiques compten amb una referència d'origen a partir de diferents fonts documentals de l'arxiu del monestir, com són les anotacions manuscrites de les monges que constataren amb minuciositat dades referides a cada obra¹¹.

Algunes de les més documentades i estudiades són la pintura esmentada anteriorment, és a dir, la taula de *Santa Clara i Santa Inés de Praga* i la taula de *Mare de Déu amb Jesuset* de la segona meitat del s. XV, regal del papa Alexandre VI al Monestir o a la seua nora, María Enríquez. Altres obres que hi destaquen son una sèrie de taules de reduïdes dimensions destinades a la devoció privada encarregades per la mateixa duquessa regent, María Enríquez.

Però no hem d'oblidar d'altres obsequis provinents de Flandes per les relacions matrimonials establertes per la monarquia hispànica amb els territoris dels Habsburg i que reportaria també objectes artístics com pintura en taula *Mare de Déu de la llet amb Sant Josep i Jesuset* (fig.5), la fusta de la qual corrobora el seu origen, sense oblidar l'objecte que centra aquest estudi i que es tracta d'una de les talles procedents de la zona d'Anvers-Brussel.les i Malines, ciutat aquesta última de gran importància comercial al llarg de la història, i centre d'origen i creació del tipus de talla que s'analitza tot seguit.

4.3. LES *POUPÉES DE MALINES*

Mechelen o Malines, ciutat de Bèlgica de la província d'Anvers, regió Flamenca, seria la localitat triada per diversos membres del comtat de Borgonya o, posteriorment, dels Habsburg, com a emplaçament per a erigir diferents institucions econòmiques, polítiques i socials. Així, el 1473, Carles, el Temerari, ja va fundar a Mechelen, la Cambra Central de Comptes i el Parlament, i la seua vídua Margarita de York (fig.6) es traslladaria a esta ciutat on instaurà una cort que es va caracteritzar per una gran activitat cultural i comercial. És en aquest punt on es faria càrrec de la formació i educació dels seus nets, Felip, l'espòs que anys més tard seria de Joana I de Castella, i de la seua germana, Margarida, qui també seria l'encarregada, al seu temps, de l'educació dels fills del ja Rei Felip I, el Bell, i Joana I de Castella.



Figura 6: Retrat de Margarida, duquessa de Borgonya i germana de Felip el Bell.

¹¹ "Sor Rosalea del Santísimo Sacramento, monja del monasterio, confiesa haberlo copiado de un documento del archivo escrito por Sor Ana de la Concepción".

ALIAGA, MORELL J., i RAMÓN-MÁRQUEZ, N. (2016). "Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de Santa Clara de Gandía", en *Archivo de Arte Valenciano* XCVII, València, p.112

Amb aquesta noble, ja convertida en governadora del Ducat de Borgonya, i anys més tard, dels Països Baixos, el prestigi i auge de la ciutat de Mechelen augmentaria, sobretot, atenent que, amb la incorporació dels territoris neerlandesos a l'Imperi Hispànic, les rutes comercials entre estos dos territoris es van intensificar i van propiciar el creixement i aparició d'importants fires arreu de tot l'Imperi.

Així, amb aquest desenvolupament comercial, les classes menestrals i burgesia de la zona es van veure reforçades en el seu poder adquisitiu i estatus econòmic, en tant que a la ciutat de Malines s'hi produeix un increment de tallers d'artistes, circumstàncies que propiciaren la possibilitat d'una major adquisició de productes d'una banda o altra de l'imperi.

Un dels productes que van gaudir de més èxit entre la burgesia de la zona d'Anvers van ser unes figuretes mitjanes, conegudes posteriorment com *Poupées de Malines*, realitzades amb fusta policromada i amb finalitat devocional de caràcter particular, que van propiciar, l'aparició en esta zona, de nombrosos tallers artístics que es dedicaven a la producció d'aquestes imatges encara que, en un primer moment, la seua venda estava circumscrita durant els primers anys del s. XVI a la zona de producció o en fires autoritzades. Pocs anys després (1514)¹², ja hi ha constància de vendes a l'estranger des de la zona indicada i a través del port d'Anvers que s'erigeix al 1540¹³ com a distribuïdor comercial mundial de tota una sèrie de productes creats en tallers urbans i rurals de tota la zona des del nord de França, Flandes, Brabant i Holanda....

Altrament, cal tenir en compte altres factors que van incrementar la popularitat d'aquestes figures que estaven destinades a capelles i oratoris privats de les cel·les dels convents i beateris com són la seua accessibilitat per la seua mida mitjana, fet que facilitava el transport, i la seua assequibilitat econòmica, amb la qual cosa fomentava el corrent religiós de la *Devotio Moderna*¹⁴ imperant en la zona dels Països Baixos que alentava una devoció privada o domèstica en tant que aquestes figures per les seues característiques se les podia ubicar en altars domèstics o en grups escultòrics, tríptics o els coneguts com *Hortus Conclusus* (fig.7).¹⁵

12 CAYRON, F. y STEYAERT, D. (2019). *Made in Malines: les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540: Étude matérielle et typologique*. Bruxelles: Institut royal du Patrimoine. Scientia artis.

13 FIGUEROA, C.M.(2008). "Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental" en . *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13 y14, pp. 71-82.

14 La *Devotio moderna* fou un moviment que fomentava la reforma religiosa i propugnava les pràctiques pidadoses com la humilitat, obediència i la senzillesa i que s'originà a finals del s. XIV.

15 *Hortus conclusus* és una terme provinent del llatí que significa 'jardí tancat'; també és un terme atribut emblemàtic i títol de Maria, mare de Jesuset, en la poesia mediaval i renaixentista i en l'art.



Figura 7 : Exemple d'*Hortus Conclusus* de Santa Úrsula del Museu Hof van Busleyden de Mechelen.

Per tant, des d' Anvers s'inicià la circulació i comercialització de diferents productes artístics produïts en els tallers regionals dels Països Baixos meridionals com pintures, escultures, llibres, estampes, gravats, mobles, crucifixos i estàtues que gaudiren de gran popularitat arreu de tot l'Imperi Hispànic per la forta atracció que se sentia per l'art flamenc i que es van exportar, en primer lloc, cap a la Península Ibèrica pels estrets lligams polítics del moment, a través de tot l'entramat de fires comercials constatades en aquestos segles com les de Medina del Campo, Barcelona, València i des de Sevilla cap a altres zones de l'Imperi com Amèrica¹⁶, Filipines i indrets d'Àsia per les expectatives comercials d'aquestos nous territoris.

Cal remarcar que es tractava, sobretot, de la comercialització d'objectes de luxe i artístics, com el model d'escultura, objecte del present estudi, i que en els territoris de la Península no sols anava adreçat a les classes més elevades de la noblesa i el clergat, sinó que també a altres estrats com la burgesia sobre la qual l'art flamenc exercia un gran poder d'atracció. És evident que les classes més baixes restaven al marge d'aquest mercat.

4.3.1. CARACTERÍSTIQUES

A pesar de les diferències que s'hi pugen trobar en aquestes talles de la Mare de Déu amb Jesuset, i que venen determinades, principalment, segons l'etapa i lloc de producció, autor o taller de realització i atributs pertinents en cada cas, totes aquestes obres conflueixen en una sèrie de trets que les fan fàcilment identificables, segons estudi de Cayron i Steyaert (2019).

16 FIGUEROA, C.M.(2008). "Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental" en . *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13 y14, pp. 71-82.

DIMENSIONS

Les escultures són exemptes i de volum semi-redó amb certa profunditat.

Unes mesures reduïdes, aspecte fonamental en l'èxit de vendes, que oscil·len entre 26 i 38 cm; encara que s'han trobat exemplars també de 9 cm, com a més menudes, i fins a 63 cm, com a figura més gran.

Pel que fa a les dimensions d'amplària i volum, cal indicar que predominen les figures entre 10 i 15 cm d'ample (encara que també s'han constatat entre 3 i 22cm) i les de 7 i 8 cm de fons, dintre del grup predominant, a pesar que també perden volum amb el temps (fins a 4cm).

MATERIAL

La majoria de les talles utilitzen la fusta de nouer per a la figura i de roure per a la base. Poden estar més o menys treballades per la part posterior, encara que predominaven les realitzades per a ser admirades i venerades de front i de costat.

TEMÀTICA

En general, la temàtica predominant es pot agrupar en tres blocs. El grup principal de talles és el que centra el tema del present treball, la Mare de Déu amb Xiquet, encara que la representació del Jesuset Triomfant de manera independent, vestit o nu, també va aconseguir gran favor entre seglars i religiosos, a més del culte a santes com Santa Ana, Santa Caterina i Santa Bàrbara.

Cal ressenyar, a més, que en cada imatge podem identificar una sèrie d'atributs que facilita la identificació o narrativa de l'obra segons intencionalitat o devocionari. En el cas del grup de Mare de Déu amb Xiquet, els elements més comuns són peces de fruita com poma, pera o raïm; o un llibre, encara que també hi ha exemples de flors, rosaris, globus terraqüis etc.

AMABILITAT I HARMONIA DE FORMES

Les escultures són exemptes i de volum semi-redó amb una certa profunditat.

Un dels elements més distintiu d'aquestes figures és l'amabilitat i harmonia que es conjuga entre les formes dels trets de la cara i la disposició del cos: cares arrodonides d'aire juvenil, amb front ample i llis; barbets menuda, però un tant accentuada.

En contraposició a l'estatisme general que planteja esta tipus de talla, se sol introduir una lleugera sensació de balanceig amb l'avançament d'un dels peus mentre que el cap es mostra de manera centrada o lleugerament inclinada cap a un costat.



Figura 8: Exemple d'estàtua amb vestit sobri.

INDUMENTÀRIA

La talla de la Mare de Déu amb Jesuset sempre apareix vestida, a diferència de la talla del Xiquet Jesús independent, que s'hi pot mostrar vestit o nuet, segons s'ha indicat anteriorment.

Pel que fa a la indumentària de la talla predominen dos tipus d'estil: el vestit més sobri (fig. 8) i un altre, de més sofisticat.(fig.9).

El més sobri està format per un cosset que va cenyit al cos sobre el vestit, que a penes es deixa veure, si el manteu, que pot mostrar plecs profunds i ben marcats, cobreix la part posterior i laterals davanters de la Mare de Déu, no s'alça un poc per un lateral. A més, cal parar-hi especial atenció al tipus d'escot que remata el vestit en quadrat o trapezi. A més, al seu cabell pot lluir una corona, diadema o turbant.

Altrament, el vestit de caire més sofisticat també compta amb tres peces, però de tallatge diferent. Per una banda, poden lluir un abric o manteu de tela grossa amb escot en forma de trapezoide. El cosset s'ajusta al pit i cintura i el vestit cau fins al terra i mostra mànegues de més volum al muscle amb ornaments de cordons que acaben en borles, també hi poden exhibir objectes com rosaris o *paternòster*.

CABELLS

El detall que més variació planteja dintre la homogeneïtat de les *Poupées de Malines*, tal vegada siga el cabell, en tant que tenim models de figuretes amb el pèl solt, arplegat i diferents tocats que poden ser ornats i rematats amb corones, cordons, diadema i mocadors.

MARQUES

Per identificar la qualitat i procedència de les estatuetes els diversos tallers deixaven registrades a l'obra una sèrie de marques de diferent índole.

Les marques oficials de la producció malinesa sobrepassaven més de 10 tipus de diferents, els més importants dels quals s'exposa tot seguit i per ordre cronològic.

La primera es presenta com un tipus de blasó de tres pals que simbolitza l'escut de la vila i garanteix la fusta de la qual està realitzada la talla. Aquesta, habitualment, se situa a la base de la peanya o a la part no visible o inferior de les escultures amb no peanya.

La segona marca garanteix el treball de policromia realitzat a Malines i es representa mitjançant la lletra M majúscula (primera lletra del nom de la vila) i és visible en els daurats de les vestimentes. Aquesta marca va canviant de tipologia i mesures al llarg del temps i tallers.



Figura 9: Exemple d'estàtua amb vestit més sofisticat i sense peanya.



Figura 10: Marca de garantia de Brvesel.

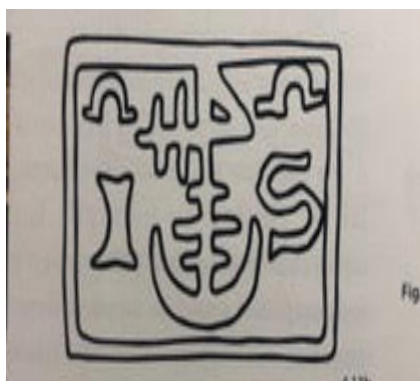


Figura 11: Marca de garantia, monograma IS.



Figura 12: Estatueta realitzada per Jan II Borman

La marca Brvesel (fig. 10) indica la garantia de la realització de la policromia a Bremen. Habitualment, aquestes marques d'uns 5-6 mm estan visibles al daurat de la part frontal de les peanyes de les escultures, encara que és més comú trobar-la als retaules d'aquesta vila.

Quant a marques d'autoria sols s'han pogut constatar dos d'entre tots els autors relacionats amb aquesta producció. La primera es troba representada mitjançant huit pals que conformen una estrella circumscriu dins un cercle i normalment s'ubiquen a les bases o peanyes. Altra marca d'escultor té forma de flor de Lys.

Pel que fa a les marques dels policromadors es caracteritzen per ser representades mitjançant monogrames i habitualment es troben en la base. Els més catalogats són el monograma de l'*T associat a la marca de garantia dels policromadors de Bruixes. El monograma de IS (fig. 11), el monograma de AS, de BP, de GE, de JE, la marca HEINRIC, DOERMAEL, I.V.WAVERE, la inscripció CORNIELIS entre d'altres.

4.3.2. ETAPES

Durant el període de producció de les talles (final s. XV – meitat s. XVI) s'estableixen quatre etapes diferenciades a partir de les característiques comentades anteriorment, a pesar que, de vegades, se'n barregen moltes d'aquestes.

En la primera etapa se centra en la producció d'obres tallades a Malines i policromades a Brussel·les i reben la influència de la saga de la prestigiosa família d'escultors Borman (fig. 12), les escultures femenines dels quals sobreixen pel detallisme, expressivitat i sentimentalisme, així com unes formes arrodonides que recorden a les de les escultures estudiades en aquest treball (fig. 13).

Pel que fa a la segona fase (fig. 14) es coneix com l'etapa de producció de talles plenament a Malines. Amb una major profusió de tècniques decoratives com brocats, estofats, esgrafiats i ornamentació amb el punxó. Augmenten la producció i popularitat per tot arreu.

En la tercera etapa (fig.15) es produeix una intensificació de la producció de talles amb un tractament més sofisticat en les formes, encara que també es repeteixen les fórmules clàssiques de realització, on predominarà l'estofat pintat i fons punxonats en la policromia.

En l'últim període (fig.16) es repeteixen els cànons i les fórmules de les figures establides en èpoques anteriors. Com a resultat es produeix una degradació de la qualitat dels productes utilitzats en la talla, encara que a nivell de decoració encara destaca la bona realització dels estofats.



Figura 13: Mare de Déu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la primera etapa.

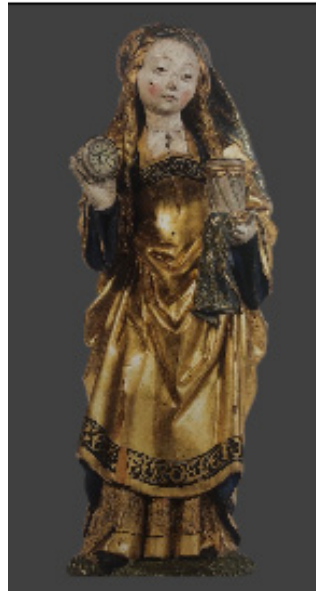


Figura 14: Mare de Déu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la segona etapa.



Figura 15: Mare de Déu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la tercera etapa.

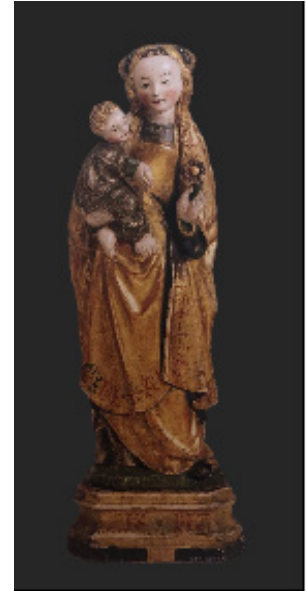


Figura 16: Mare de Déu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la quarta etapa.

4.4. DESCRIPCIÓ ESTILÍSTICA I ICONOGRÀFICA DE LA TALLA

La *Mare de Déu amb Infant* que s'analitza en el present treball és una talla de fusta policromada exempta i de volum redó que està associada a l'escola flamenca de la zona de les Malines que va predominar al s. XV – XVI.

Les estatuetes de Malines es poden reconèixer fàcilment, ja que comparteixen molts punts en comú encara que, a pesar d'estar realitzades en cadena per un mateix taller, mestre o escultor hi ha detalls que les fan diferents entre elles. Les diferències entre les estatuetes s'estableixen a partir de les mesures de la peça, la plasticitat, la forma dels vestits, la fisonomia dels rostres, la distribució i elaboració dels plecs, el tipus de l'escot o la forma de la base sempre depenent de l'etapa en la qual va ser esculpida.

La talla està constituïda per dues peces, la figura de la Mare de Déu dempeus amb el Nen i la base. Aquesta consta d'unes mesures de 34'5 x 13 x 7'5 cm sense la base que configura una estructura total de 41'5 cm amb la peanya.

La Mare de Déu es troba subjectant el Jesuset, a l'altura de la cintura amb una mà i amb l'altra sosté un llibre, el contingut del qual no es pot verificar, i



Figura 17: Fotografia general Mare de Déu amb Jesuset, objecte d'aquest estudi.



Figura 18: Fotografia detall cabell de l'estatueta.

que el Jesuset està assenyalant. La figura és estàtica, excepte per un lleuger moviment que es pot intuir, de manera mínima, en la caiguda dels plecs de la túnica i que convergeix sobre el genoll, fet que provoca una sensació dinàmica dins de la rigidesa general que presenta. Aquesta mínima introducció del moviment es podria interpretar com a influència pròpia del Renaixement Italià, *el contraposto* (fig 17)¹⁷.

La part del revers es mostra més llisa i menys treballada que la part frontal, en tant que es tracten d'estàtues destinades a ser admirades, principalment, frontalment, de costat o a tres quarts, però no deixa de lluir una acurada ornamentació sobre el mantell, a diferència de les talles "xulleta" que són totalment planes per darrere, sense decoració ni policromades, per tal de ser penjades a la paret.¹⁸

Els principals trets que poden destacar del seu rostre són els següents: la cara de la figura és ovalada, de front ample i bombat; uns ulls de parpella caiguda en forma d'ametlla ben marcats; el nas és llarg i punxegut i la boca menuda i un poc picuda. L'expressió de la seua cara és juvenil, gentil i serena, a pesar de la desproporció volumètrica que presenta el cap respecte a la totalitat del cos.

El cabell, en aquest cas, reproduïx l'estètica del més antic dels practicats en aquest tipus d'estatuetes. El cap es troba treballat lleugerament enfonsat pel contorn, sobre el qual es podia afegir un ornament com una corona de metall o fusta com a accessori ornamental que es podia llevar amb facilitat. El cabell cau ondulat i a flocs, sobre els muscles per la part davantera del bust, més exactament, als dos costats del pit. Les ondulacions estan representades per mosses que recorden a una mitja lluna o parèntesis alternants (fig. 18).

Pel que fa a la indumentària, cal indicar que exhibeix el model denominat pels experts o historiadors com "el més auster" d'aquest tipus de figures. Està format per un corset mig cobert en gran part pel vestit que mostra en la part superior, de manera difusa, el monograma de la locució *Ave Maria* com a distintiu marià, utilitzat també en altres figures com a ornament de la túnica a més del mantell que cau de manera folgada, ja que no deixa entreveure la figura de la Verge. Cal indicar, a més, que està format per diversos plecs amb formes triangulars i de caràcter descendent (que pesen i que s'escorren) provocant així una sensació de volum i profunditat. Les mànegues del vestit s'eixamplen per deixar entreveure la roba que porta davall d'aquest vestit superior. Per altra banda cal indicar que la túnica, ja en la part inferior de l'estàtua, s'alça pel costat dret deixant veure el vestit o capa inferior.

¹⁷ *Contraposto*: Terme italià utilitzat per a designar l'oposició harmònica de diferents parts del cos humà que proporciona moviment i trenca amb la frontalitat.

¹⁸ CAYRON, F. y STEYAERT, D. (2019). *Made in Malines: les statuettes mali-noises ou poupées de Malines de 1500-1540: Étude matérielle et typologique*. Bruxelles: Institut royal du Patrimoine. Scientia artis.

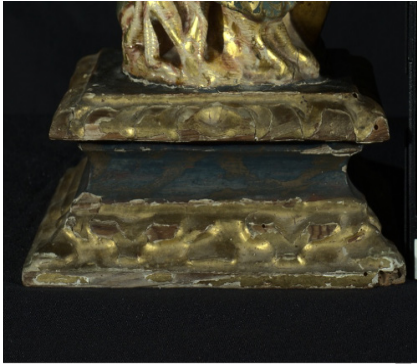


Figura 19: Fotografia detall base

L'escot segueix el patró d'aquestes figures realitzades en sèrie. Es tracten d'escots amples, situats a una zona prou elevada del pit que sols deixa veure una part del coll. Té una forma de trapezi arrodonit.

Les mans de la Mare de Déu són grans, amples i poc refinades, que contrasten amb el volum i el treball detallat dels plecs volumètrics de la túnica. No hi apareixen representats els peus.

La base d'aquesta figura no correspon a cap model de les catalogades en els diferents períodes i en les fotografies estudiades d'altres models, ja que totes aquestes presenten una planta hexagonal, octogonal o paral·lelepípeda i en aquest cas es tracta d'un model de base rectangular (fig.19).

Per altra banda, pel que fa al Jesuset, cal ressenyar que la cara mostra una semblança al de la Mare de Déu perquè és redona amb unes galtes i nas prominents. Els ulls no sobreixen tant com els de l'altra figura, però sí que adquireixen eixe aspecte ametllat reforçat pel contorn dibuixat. La boca es troba ben definida, tant des de la perspectiva escultòrica com pictòrica, a diferència de les celles que quasi no es poden apreciar perquè semblen delineades. Quant a la indumentària, es presenta molt més sobri que la imatge de la Mare de Déu, amb un vestit, sense corset ni túnica, de característiques més senzilles, ja que aquest gairebé no presenta volum, llevat dels pocs plecs del vestit o de l'única mà que s'hi pot apreciar.



Figura 20. Fotografia detall part superior de la peça on es mostra les cares dels personatges .

Aquesta figura es mostra al braç dret de la seua mare mentre que amb l'esquerra la Mare de Déu subjecta un llibre que és assenyalat pel Jesuset. El cabell presenta un cert volum creat per l'elaboració dels rulls caragolats (fig.20).

Per últim, cal indicar que la peça presenta una desproporció pel que fa a la mesura de la mà que assenjala un llibre, ja que aquesta és molt més gran segons els cànons estètics i volumètrics del moment.

A partir de l'observació de la talla i l'estudi de les diverses fotografies realitzades no s'ha pogut constatar l'existència de cap marca o detall que la indentificara directament amb algun autor concret o taller conegut.

Cal indicar que aquests senyals es marcaven de manera discreta, normalment, en un frontal de la base, o per alguna zona del vestit de la figura. Aquesta marca no s'ha trobada ni al revers de la figura, ni a la base, encara que és possible que este suport no siga l'original i es tracte d'un afegit posterior ja que les escultures de Malines s'uneixen a la base amb un fil d'aram horitzontal, que en aquest cas no s'observa en la radiografia, com es comentarà en apartat posterior.



Figura 21: Imatge de la talla procedent del Monestir de las Descalzas Reales de Madrid.



Figura 22: Imatge de la talla procedent del Monestir de las Huelgas de Burgos.

Davant la inexistència d'una marca d'autoria, és difícil establir algun tipus de filiació o vinculació amb algun taller, en tant que les característiques generals de la talla analitzada corresponen al cànon general de gairebé la meitat de les escultures creades, si atenem a mesures, faccions i tècniques, i sols és possible assenyalar, en tot cas, alguna semblança en l'ornamentació vegetal emprada en la decoració del manteu de la Mare de Déu, després de la revisió del testimoni gràfic que mostra l'estudi de Cayron i Stevaer (2019), amb els utilitzats al taller d'un mestre conegut com Le Maître de l'*T, però tot es queda en una suposició sense possibilitat de contrastar amb altres imatges.

A pesar de no poder establir la filiació de la talla amb algun autor concret, com ocorre amb moltes altres obres semblants, no deixa de presentar la figura un gran valor artístic pel que representa i, com així es té constància en les ressenyes informatives realitzades per a algunes subhastes comercials¹⁹, i per la seua presència en altres llocs de la geografia hispànica com a objecte religiós de valor considerable com ho demostren les dues talles catalogades en els Monestir de las Descalzas Reales de Madrid (Anex 1) (fig. 21) i la de las Huelgas de Burgos (Anex 2) (fig.22), on el llinatge i la noblesa de les monges ingressades estaven al mateix nivell del de les Clarisses de Gandia.

Es pot constatar les semblances de les tres figures (Mare de Déu amb Infant, de temàtica mariana i de Nou Testament, estofat com a tècnica), a pesar de les evidents diferències tècniques, atributs i d'estat de conservació. Així la talla de las Descalzas Reales seria la més llarga (39 cm) i la de Gandia, la més menuda de les tres (34'5 cm), mentre que la de las Huelgas de Burgos mostra menys profunditat (6 cm). Quant a la policromia també cal ressaltar les diferències en els colors i decoració emprades (motius de diferents patrons: elements vegetals i monograma de la locució *Ave Maria*) així com les tècniques emprades en l'ornamentació (cisellat sols present en la de Gandia), independentment del particular estat de conservació de cadascuna.

Segons les catalogacions de peces semblants a la que ocupa aquest treball indiquen que la figura de la Mare de Déu amb Jesuït és la imatge més representada en la producció malinesa, seguida del Jesuït Triomfant i altres figures com Sants Trinitaris i santes com Santa Ana, Santa Catalina, Santa Bàrbara i San Miguel. El menys comú és la representació de personatges masculins com sants o àngels.

En la majoria de les imatges revisades, el Jesuït quasi sempre apareix sobre el braç dret de la Verge i, en este cas, la imatge es veu compensada per la subjecció d'un llibre, que podria tractar-se de la Bíblia o el llibre del Nou Tes-

¹⁹ LARUELO, P., (2016). "Un codiciado objeto de deseo: las Muñecas Malinas". *La Soga | Revista Cultural* [en línea]. [Consulta: 4 diciembre 2021]. Disponible en: <https://lasoga.org/codiciado-objeto-deseo-las-munecas-malinas/>.



Figura 23. Imatge representativa de la *Devotio Moderna* a partir del quadre de Robert Campi, *Mare de Déu amb la pantalla d'espart*. National Gallery London.

tament, en la mà esquerra d'esta. A més, cal tornar a ressenyar la presència, un tant desdibuixada, del monograma de la locució *Ave Maria* esgrafiada sobre el cosset, distintiu marià habitual en les representacions d'aquesta figura.

Es pot observar que no s'estableix cap interacció directa entre les dues figures a pesar de ser mare i fill, sinó que la relació que es mostra entre les dues figures, s'hi produïx a partir del llibre, la lectura dels textos sagrats com a model d'instrucció de la literatura bíblica, tan important en el corrent religiós de la *Devotio Moderna* (fig. 23). La Mare de Déu ensenya a llegir el seu fill, de la mateixa manera que el fidel, especialment els frares i les monges han de llegir a diari els textos sagrats en la seua clausura.

5. ESTUDI DELS ASPECTES TÈCNICS

5.1. FITXA TÈCNICA

FITXA TÈCNICA	
TÍTOL	MARE DE DÉU AMB JESUSET. TIPOLOGIA MALINA
AUTOR OBRA	DESCONEGUT
ÈPOCA	s. XV-XVI
TÈCNICA	TALLA DE FUSTA POLICROMADA
PROCEDÈNCIA	MALINES/MECHELEN (BRUSSEL.LES)
MESURES	34'5 x 13 x 7'5 cm
COMPLEMENTS	PEANYA
ESTAT DE CONSERVACIÓ	EN BON ESTAT GENERAL

5.2. ANÀLISI ESTRUCTURAL DE LA TALLA

Mitjançant una anàlisi visual i el registre fotogràfic d'espectre visible es pot observar una sèrie de característiques de la talla, a més dels danys que presenta la peça, tant intrínsecs com extrínsecs.

L'obra està constituïda per dues parts: la Mare de Déu amb el Xiquet i la base, unides entre sí per quatre claus, probablement de ferro, de gran llargària, dos a cada costat, tal i com indica la radiografia. Les dues peces es tracten de fusta d'un sol bloc de madera massissa, és a dir, no s'han buidat per alleugerir el seu pes (fig.24-26).



Figura 24: Fotografia de vista general perfil dret.

La peça ha sigut tallada en la seua totalitat, això és, les parts més externes com les extremitats, el cap, el xiquet o el llibre han sigut elaborades en el mateix bloc de fusta que el cos d'aquesta, a diferència dels accessoris que pot lluir La Mare de Déu i el Xiquet com són corones o bàculs que sí es tallaren a banda.

Encara que no s'ha realitzat per a aquest treball cap prova estratigràfica, cal pensar que en esta talla també s'ha pogut utilitzar fusta d'anouer per al tallatge de la peça superior, la Mare de Déu amb Xiquet, com era habitual en la gran majoria d'obres d'este gènere i zona.

Es tracta d'un tipus de fusta resinosa i blana amb la qual es pot treballar i esculpir fàcilment sobre ella, i l'acabat final és molt depurat per tractar-se d'un fusta semiporosa. A part de les evidències constatades a l'estudi de Cayron i Steyaert (2019), que ens indiquen que aquestes figures estaven realitzades amb fusta d'anouer, també es pot corroborar, a partir dels faltants que presenta la peça, on ressalta el predomini de la tonalitat marró identificativa d'aquesta fusta, que es caracteritza per una gran resistència al pas del temps, així com per una major estabilitat als canvis de temperatura i humitat relativa. Per altra banda, és més resistent també a l'atac d'insectes xilòfags.



Figura 25: Fotografia de la vista general part posterior.

La talla també presenta, segons el registre radiogràfic (fig.27), diversos claus per diferents parts d'aquesta. Aquestos es poden observar a partir del contrast de radiopacitat que permet comprovar els acoblaments o components interns que formen part de l'obra així com la permeabilitat de l'escultura.

Els elements més significatius, els claus, es troben en la part superior del cap on podrien tindre la funció d'unir el crani i la melena, o de reforç per subjectar les corones realitzades amb fusta o metall que s'hi podien col·locar al gust del propietari.

Per altra part, la talla presenta dos claus a la part posterior: un d'aquests a l'altura de la cabellera on sobreix la cabota, tal vegada per fer la funció d'unir el cabell amb el cos; mentre que l'altre s'ubica a la part inferior de la cintura i no té eixida a l'exterior.



Figura 26: Vista general del perfil esquerre



Figura 27: Radiografia frontal i de perfil de la peça.

Quant a la base de forma rectangular, cap la possibilitat d'estar realitzada amb fusta, probablement de conífera, ja que en la part inferior de la base, que no es troba coberta per ninguna preparació ni pigment, es pot observar el color i les vetes de la fusta, molt similars a les del pi. Tal vegada, el fet que aquesta part estiga realitzada amb fusta de conífera explicaria les grans pèrdues de parts dels seus estrats, en tractar-se d'un tipus de material més higroscòpic i permeable així com més susceptible de ser atacat pels insectes; a més, cal indicar que aquesta fusta té més dificultat per a treballar-la que la d'anouer.

Mitjançant les fotografies amb fluorescència ultraviolada (fig. 28) es pretenia esbrinar si s'havia realitzat alguna repintada durant la seua estància al monestir, ja que tradicionalment les monges tenien el costum de decorar aquestes figures quan es trobaren en mal estat, ja que per a elles es tractava d'un objecte privat i devocional i no una obra d'art i com a tal la tenien en consideració i la cuidaven. En aquest cas no s'ha trobat cap repintada significativa.

Tal vegada es puga assenyalar com a detalls més evidents les diferents mosses que trobem arreu de la túnica on deixa al descobert la coloració blanca de la preparació. A més, cal indicar com es fa més notori el monograma de l'*Ave Maria* que es troba a l'escot del cosset, com s'ha comentat abans. Finalment, cal destacar l'ús del pigment blanc en l'ornamentació de la part inferior del vestit, així com la seua presència en les carnacions de les figures.



Figura 28: Fotografia amb fluorescència ultraviolada de la vista frontal.

5.3. ORNAMENTACIÓ DE LA TALLA, POLICROMIA I DAURATS

Pel que fa a la policromia, la tècnica aplicada és la del daurat a l'aigua sobre la qual s'ha emprat la pràctica de l'esgrafiats o espolinat amb motius decoratius i amb una pintura al tremp (tècnica magra mate) i el cisellat utilitzat, sobretot, en la zona posterior de la figura.

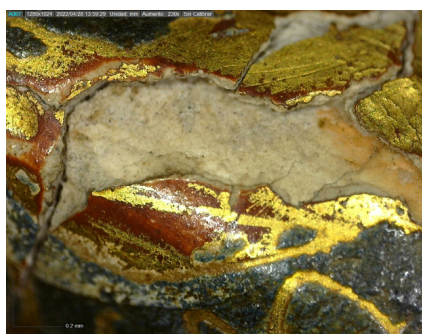


Figura 29: Fotografia detall preparació daurat i pigment

L'estrat de la preparació, probablement, estiga realitzat amb cola d'animal i carbonat càlcic (CaCO_3) (fig. 29), d'ús freqüent en les escoles del centre i nord d'Europa durant els segles XV i XVI²⁰. L'estrat de preparació solia ser gros a les zones destinades a ser daurades, per tant, és possible que al cos hi haja una major concentració de preparació que a les zones de carnació o inclús a la base.

Pel que fa al daurat a l'aigua utilitzat en la túnica de la talla es col·locava sobre una base d'argila de color roig, anomenat bol, aglutinada o mesclada amb cola animal o clara d'ou. Aquest daurat es troba brunyit (fig.30).

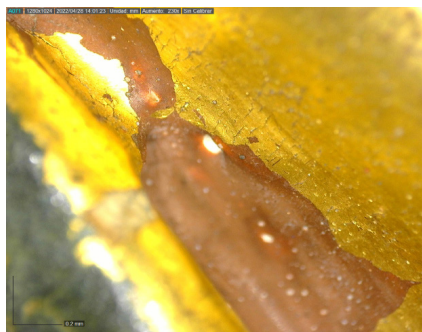


Figura 30: Fotografia detall bol i daurat.

Per altra banda, el daurat utilitzat a la base sembla que no es trobe brunyit pel mal estat que presenta, a partir de l'estudi de les fotografies. A més, s'hi pot observar, també, com en algunes zones s'ha utilitzat en quantitats mínimes una capa de preparació i una capa de bol o s'han emprat materials d'inferior qualitat, en tractar-se, probablement, d'una base afegida posteriorment.

La policromia utilitzada en el vestit de la Mare de Déu i el Xiquet podria estar realitzada mitjançant pigments provinents de la molta de minerals o colorants vegetals mesclats amb cola d'animal. Les tonalitats que es veuen reflectides en la talla són un verd-blavós de la túnica de la Mare de Déu que es podria associar als pigments verd terròs o malaquita²¹ combinats amb negre carbó i blanquet per enfosquir i aclarir aquestos pigments. Pel que fa a la coloració del vestit del Jesuset es podria indicar que es podria tractar de pigments terra com roig almangra o hematites roig.

Quant a la base, com es presuposa que no és l'original i, probablement, s'haja acoblat a la peça posteriorment, el color utilitzat podria ser blau anyil o d'altre amb una tonalitat similar (fig.31).



Figura 31: Fotografia detall pigment i restos daurat base.

20 Albayalde - Policromía. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 16 julio 2022]. Disponible en: <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/policromia>.

21 VARICHON, A., (2019). *Colores: historia de su significado y fabricación*. Barcelona, GG

La policromia emprada en les carnacions s'hi estableix dins del ventall de pigments que va del blanquet, amb pigments terrosos naturals que barrejats conformen una tonalitat color carn, sobre la qual sobreïx el roig del llavis de les dues figures i que podria ser el mateix pigment (hematites roig) utilitzat en la túnica del Jesuset, i que també podria ser, encara que rebaixat amb el blanquet, la pintura usada en les coloracions de les galtes. Pel que fa als cabells poden estar policromats amb pigments terrosos.



Figura 32: Decoració realitzada pel mestre de l'estàtua extreta d'una de les seues estàtuetes.

La tècnica utilitzada per tal de realitzar la decoració de les vestidures és l'esgrafiament. Aquesta dibuixa motius vegetals clàssics conformant una sanefa a la banda inferior de la túnica, a més de motius o patrons de caire arabesc circulars i garlandes i palmes de plantes i flors que decoren tota la zona posterior que podria recordar als utilitzats pel Mestre l'estàtua (fig. 32) com també es pot observar en altres talles de Mares de Déu amb les mateixes característiques. En la part inferior, el vestit que hi apareix per davall de la túnica, s'observa totalment daurat amb pinzellades d'un pigment, probablement, blanc de plom amb esgrafiament de l'or.

Per altra banda, també s'ha utilitzat la tècnica del cisellat com es pot observar arreu de la decoració en forma de "palma" (fig. 33) a la part posterior realitzat amb un cisell redó que queda buit al centre configurant un contorn fi ovalat.



Figura 33: Decoració en forma de palma de l'estàtua que recorda a la del mestre l'estàtua.

Per tant, després d'exposar totes les característiques de la talla es podria indicar que, malgrat que, l'autor d'aquesta figura és desconegut, en tant que no s'ha trobat cap marca ni signatura, podria tractar-se probablement, per les diverses característiques formals d'una talla pertanyent al primer període de producció que es realitzava a Malines i es policromava a Brussel·les. D'aquest període estan documentats alguns dels mestres de més rellevància en la creació d'aquestes figuretes; un d'ells Le Maître de l'estàtua, l'autor del qual ja s'ha parlat i s'han establert alguns paral·lelismes i semblances que hi podem trobar en l'estil de "modelatge" de la figura, el vestit, la policromia, etc.

No obstant açò, desconèixer l'autoria d'una obra com aquesta no li resta valor a la peça i més tractant-se d'una peça tan bella i de gran finor, originària d'un dels principals centres de creació artística de l'Europa del segle XVI.

6. ANÀLISI DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

En general, l'estat de conservació de la peça és bastant acceptable, a falta d'una intervenció, especialment per a recuperar la seua llegibilitat i que permeta la seua exposició al Museu de Santa Clara²², el magatzem del qual custodia aquesta obra.

La talla no ha sigut intervinguda, encara que cal mencionar que ha estat desinsectada en abril de 2021 contra un incipient atac de xilòfags, com es pot observar en els diversos forats que hi ha al llarg de la figura.

El conjunt de l'escultura, tant la figura com la base, presenta una sèrie de danys com són l'atac d'insectes xilòfags, les esclatxes o les pèrdua en tots els estrats pictòrics, que afecten des de la fusta fins a la preparació i la pel·lícula pictòrica. Si s'aprofundeix en les patologies esmentades, es pot establir que els orificis indiquen que l'obra ha estat atacada per un factor biològic, en algun moment, probablement corcó (*Anobium Punctatum*) (fig.34)²³, insecte que tendeix a alimentar-se principalment de fusta d'arbres coníferes. Els forats detectats per diverses parts de la talla tenen unes dimensions d'entre 2-5 mm i la seua forma és circular, així i tot, no s'ha trobat restes de serradura per ninguna part, factor que confirma que l'atac no roman actiu.

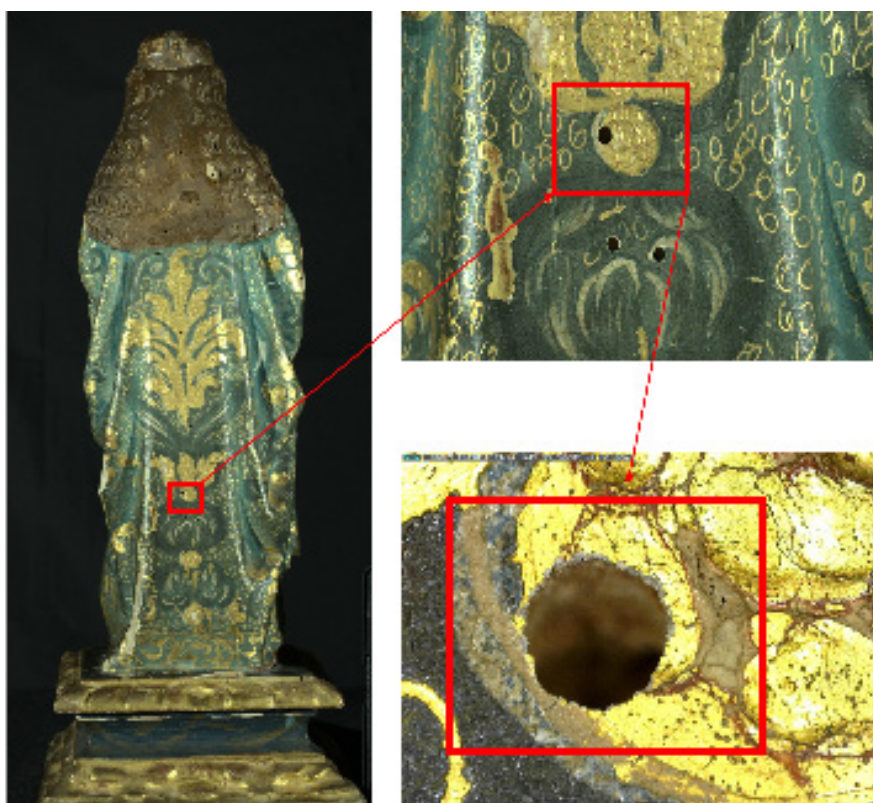


Figura: 34 Esquema representatiu de la ubicació i l'estat d'un dels forats provocats pel xilofag.

22 Cal indicar que part de l'espai que acull el Museu de Santa Clara es troba ubicat en edifici conegut com antic Hospital de Sant Marc.

23 GRAFIÀ SALES, J.V ; SIMÓN CORTÉS, J.M. (2018). *Alteraciones, soluciones e intervenciones de restauración en obra lignea policromada*. València. Ed. UPV



Figura 35: Detall del faltant a la base.

Aquesta desinsectació que va estar realitzada amb *Xylamón*²⁴ injectada pareix que es va abordar només detectar la plaga, ja que els insectes sols arribaren a la part més externa de la fusta, com es pot observar en la radiografia. En aquest registre es pot apreciar com els forats no s'endinsen cap a l'interior de la talla creant les cavitats pròpies d'aquests insectes per tal d'arribar a l'albeca, zona de la fusta que es localitza davall de l'escorça i es caracteritza per ser més blaneta.

La talla presenta faltants bastant significatius, sobretot, a la zona de la base, mentre que a la figura principal en troben d'altres preocupants que afecten directament a la fusta en la zona inferior davantera de la túnica on convergeixen diversos plecs d'aquest. Aquests deterioraments podrien haver estat provocats per una alteració ocasionada per l'ésser humà per algun colp o fricció (fig.35).



Figura 36: Detall del faltant amb forat en la superfície del vestit.

També hi ha un gran nombre de faltants de gran format que hi apareixen en la capa de preparació. Generalment, es troben ubicats en una zona més sobreeixint dels plecs, per tant, es podrien haver produït per un cop o fricció. Per altra banda, aquests faltants també es troben en xicotet format dins les formes decoratives realitzades amb la tècnica del cisellat. Probablement s'hagen produït per la pèrdua d'adhesió de la preparació per al daurat a l'aigua, accentuada pels cops del martell en cisellar-ho (fig.36).

Pel que fa a la policromia, es podria dir que es conserva de manera important sobre la superfície pictòrica de la mateixa forma que el daurat a l'aigua. La zona més afectada es podria indicar que es localitza a la base i en alguns plecs de la túnica.



Figura 37: Cabota del clau oxidat que sobreix a la superfície de la cabellera.

Altrament, hi ha un gran nombre de pèrdues en l'estrat de preparació en la zona superior del cap, possiblement, causades pel continu contacte amb un altre objecte com una corona.

Enmig de la part posterior de la cabellera, es pot observar la incipient eixida de la cabota d'un clau que ha produït una aureola al voltant d'aquest, possiblement per l'oxidació de l'objecte metàl·lic (fig.37).



Figura 38: Detall de l'esclatxa base.

Per altra part, l'obra presenta algunes esclatxes de diverses dimensions ubicades per diferents parts de la figura. La més notòria és el clivell format per la unió de la figura de la Mare de Déu i el Nen amb la base, fet que es podria utilitzar per tal de justificar que la peanya no és l'original. En aquest cas es veu un gran badall d'1 mm de grossor per tot el contorn de la Mare de

24 *Xylamón*®: el principi actiu principal és la cipermetrina, producte emprat en diversos percentatges per a la prevenció i cura de la fusta contra els atacs d'aquests insectes.

Déu (fig.38). Aquest problema hi pot haver estat causat pels moviments de la fusta sotmesa a les inclemències ambientals de caire termohigromètric, fins i tot, per la mala unió a causa dels claus d'unió de les dues figures.

L'altre gran deteriorament es troba ubicat en la unió de la mà del Jesuset amb la seua túnica, ja que s'hi pot observar una fractura que desestabilitza aquesta part.

Altres zones afectades per esclatxes de menors dimensions s'ubiquen, sobretot, a la zona inferior de la base per estar en contacte amb terra. A més, cal ressenyar una xarxa de clivells més menuts que s'ubiquen al front de la Mare de Déu originats, probablement, per la pressió dels diversos claus que es troben situats en aquesta zona i, tal vegada, pel contacte d'una possible corona.

Per últim, encara que es tracta d'una obra emmagatzemada, es troba envoltada per una capa de brutícia que respon a l'estratificació de diversos dipòsits acumulats al llarg de moltes dècades i segles. Com que es tracta d'una obra amb trets volumètrics i embolcalls profunds, la brutícia s'acumula de manera més persistent a la zona interior d'alguns dels plecs, com en l'inferior de l'extremitat que subjecta el llibre.

6.1. MAPA DE DANYS



Figura 39: Mapa de danys frontal i posterior.



















	Danys produïts per insectes xilòfags		Pèrdua de la pel·lícula pictòrica
	Pèrdua del suport lígني		Fisures i esclatxes
	Pèrdua de la làmina metàl·lica, pel·lícula pictòrica i bol		Dipòsit de brutícia ambiental
	Pèrdua de la làmina metàl·lica		Clau
			Tenyiment de l'òxid





Figura 40: Mapa de danys perfils.

	Danys produïts per insectes xilòfags		Pèrdua de la pel·lícula pictòrica
	Pèrdua del suport lígni		Fisures i esclotxes
	Pèrdua de la làmina metàl·lica, pel·lícula pictòrica i bol		Dipòsit de brutícia ambiental
	Pèrdua de la làmina metàl·lica		Tenyiment de l'òxid
			Clau



Si ens fixem en el mapa de danys anterior, s'hi pot observar que les perdes més significatives, es localitzen a l'estrat ligni, remarcats amb color taronja, que es concentren, sobretot, a la base i a les parts més sobreixents de l'obra com el genoll. A més, representats per una serie tonalitats com el blau clar, verd clar i rosa s'indica les sucesives pèrdues de les capes pictòriques, des de l'estrat de la làmina daurada, el bol i la preparació i, fins i tot, del pigment.

Per altra part, el deteriorament més significatiu, mencionat anteriorment, es tracta dels forats produïts pels insectes xilòfags i que es troben escampats per toda la talla, representats en el diagrama de danys com a cercles de color morat fosc.

Per últim, es troba ressenyat amb un color blau obscur les diverses esclertes que interfereixen en l'estabilitat de l'obra, a més de la brutícia generalitzada que embolcalla tota la figura, remarcats amb el color gris.

7. PROPOSTA D'INTERVENCIÓ

7.1. PROVES PRELIMINARS



Figura 41: Aplicació prova humitat amb hisop humit.

De manera prèvia a la proposta de qualsevol intervenció, és necessari establir una sèrie de proves per tal de determinar l'estat dels elements que conformen l'obra, així com l'avaluació de la resistència dels materials en relació a factors com la humitat, el comportament davant l'ús dels dissolvents i la calor.

Cal ressenyar que l'obra del present estudi és de caràcter privat i sols va ser cedida uns dies per a la realització de les proves essencials i necessàries per a l'estudi, és a dir, les fotografies, proves prèvies i proves de neteja.

En primer lloc, es realitzaren les sessions de fotografies en dos moments temporals diferenciats. En una primera ocasió, per a les mostres de fotografies generals amb llum visible, llum ultraviolada i infrarojos. En la segona es va aprofitar per a les mostres de més detall amb microscopi USB, a més de la realització de les proves preliminars i de neteja.

Pel que fa a les proves prèvies, per tal de comprovar la solidesa dels diferents colors de la capa pictòrica, s'efectuà la prova d'humitat mitjançant un hisop humit amb aigua temperada que es va aplicar en cada un dels pigments en una zona poc visible, on no hi ha excessius danys, una porositat excessiva, disgregacions o acumulació de pols, per si es produïa qualsevol reacció.

Es va efectuar la prova d'humitat de manera gradual, primer en les tonalitats més clares, ja que és més visible la possible reacció: la carnació de les

figures, el pigment del cabell dels personatges, el verd del vestit de la Mare de Déu, per acabar amb els colors més intensos com el roig de la túnica del Jesuset i el blau fosc de la peanya. Per últim, es va tractar el daurat dels vestits i de la base, obtenint en general una bona resistència a la prova (fig. 41).

En segon lloc, es va continuar amb les proves de solubilitat amb els diferents dissolvents orgànics²⁵: White Spirit, acetona i etanol. Es va repetir el mateix procediment que amb la prova d'humitat sempre observant cap canvi o anomalia.

Per últim, per tal d'acabar amb aquestes actuacions preliminars, es va efectuar les proves de resistència al calor mitjançant l'ús d'una espàtula calenta interposant un paper Melinex^{®26} no superant temperatures superiors a 60º. La peça no va reaccionar als tractaments amb calor.

7.2. FIXACIÓ I CONSOLIDACIÓ DE LA PEL·LÍCULA PICTÒRICA

L'escultura presenta diverses esclotxes de prou grossor en diverses zones. La principal es troba ubicada a la base que uneix l'escultura amb el pedestal.

La policromia i els daurats de la capa pictòrica es troben en un bon estat, encara així hi ha zones de la figura, com algunes parts del vestit, que necessiten una urgent fixació superficial.

Per altra part, la zona en més mal estat es troba a la peanya on no hi ha quasi preparació i, per tant, les làmines de daurat es desprenen més fàcilment.

Per a la fixació d'aquestes zones més fràgils es podria emprar diversos tipus d'adhesius reversibles de tipus orgànic com la gelatina tècnica²⁷, que compta amb unes característiques similars a l'obra; així com l'ús d'èters de cel·lulosa, com Klucel G, amb un menor poder adhesiu.

Quant a les zones de la peanya amb la esclotxa s'aplica una consolidació en profunditat. Prèviament a l'aplicació de l'adhesiu aquós, s'injecta aigua i alcohol al 50 % per tal de reblanir la preparació i els diferents estrats. Seguidament, s'aplica cola orgànica, en una proporció de 90-100 grams de gelatina tècnica per un litre d'aigua que amb pressió i calor amb l'ús de l'espàtula calenta, sempre intercalant un TNT o Melinex, provocarà la correcta penetració de l'adhesiu i del reblaniment d'aquests estrats.

25 COLOMINA SUBIELA, A., MORENO GIMÉNEZ, B. i GUEROLA BLAY, V. (2020).

La limpieza de las superficies pictóricas. Metodología y protocolos técnicos. Gijón: Trea..

26 Melinex[®]: Es tracta d'un polímer acrílic sintètic. En el camp de la restauració s'utilitza com a suport de tractaments de neteja, aplicat sobre la superfície de l'objecte per mantindre humides les zones d'extensió llimitada..

27 Gelatina tècnica: substància col·loidal (col·loide) d'origen animal, és a dir, s'obté del col·lagen de pèls i ossos d'animals o de la veïga natatòria de diferents peixos. També pot ser d'origen vegetal, extreta de les arrels, tubercle o llavors. Aquest producte es pot utilitzar per a obtenir preparacions de superfícies per a daurar com per a la restauració de frescos, pintures sobre tela i tabla.

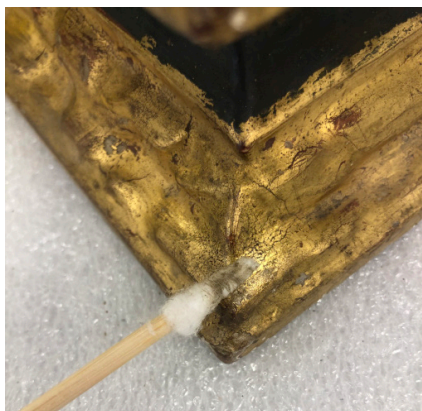


Figura 42: Aplicació de l'emulsió water in oil per a la neteja.

7.3. NETEJA

Abans d'iniciar la neteja química és necessari retirar tots els residus superficials que presenta l'obra com la pols acumulada en els plecs més voluminosos i profunds del vestit, àcars i residus orgànics. Per a aquest procediment de neteja mecànica s'utilitza, plomer, drap o camussa, un raspall de pues suaus complementat amb l'aspiració controlada.

Seguidament, es realitzaria una neteja amb alguna solució tamponada amb un pH entre el 5.5 i 8.5 per eliminar la brutícia superficial que es combina amb additius com tensoactius, agents quelants i espesants. Abans d'aplicar-ho, es realitzaria una sèrie de cates per tal de valorar quins productes són els més adequats i eficaços per a esta neteja.

Cal parar especial cura i tacte en les zones on la pel·lícula pictòrica puga mostra-se més disgregada i afectada, com els espais més arrimats a llacunes i esclotxes, per la possibilitat d'empitjorar algun dany.

Per a la neteja de la làmina daurada, més sensible a l'aigua, s'utilitzaria una emulsió water in oil (W/O), composta 5 gr Brij L4, 10 ml aigua destil·lada i 85 gr de ligroïna. Aquesta emulsió s'aplica i es treballa entre 3 i 5 minuts per tal de poder ser retirada, posteriorment, amb un hisop amb ligroïna (fig.42)²⁸.

7.4. DESINSECTACIÓ

La peça ja va ser desinsectada, com hem dit abans, en una ocasió. Açò es pot corroborar a partir de la inexistència de pols i restes de serradura prop dels forats realitzats pels insectes i com es pot observar a través de les mostres de RX per l'escassa profunditat de les cavitats realitzades.

Per tant, s'aplicarà un tractament preventiu curatiu. S'introduirà als diversos forats que hi ha dispersos al voltant de l'escultura, a partir d'un tractament passiu (injecció o pinzell), l'insecticida Xylamón® preventiu (0,05%). Es tracta d'un protector en dissolvent orgànic amb principis actius i dissolvents orgànics, que actua sobre els insectes per contacte i ingestió amb gran poder de penetració i de llarga durada (20 anys o més). Resulta ser un tractament molt efectiu i relativament baix en toxicitat per a l'operari. Per tal de propiciar l'efectivitat màxima s'introdueix la peça dins una bossa de polietilè tancada durant 48 hores.

28. CARABAL MONTAGUD, M.A.(2021). Tècniques Instrumentales de la Restauración de Dorados y Policromías. <Material de aula>. Universitat Politécnica

7.5. INTERVENCIÓ DEL CLAU OXIDAT

Pel que fa al clau oxidat que sobreeix pel darrere del cabell de l'estàtua, caldria substiuir-lo per un altre nou i inoxidable i que estiga protegit per un antioxidant o es podria valorar l'opció de cobrir el buit originat per l'antic clau amb estuc en la reintegració volumètrica. L'antic s'eliminaria mitjançant unes estenalles i realitzant moviments lleugers per a no danyar l'estatueta. Per eliminar els restos d'òxid que ha produït l'aureola al voltant del clau, s'empraria l'ús d'un escalpel i un paper d'escatar.

7.6. REINTEGRACIÓ VOLUMÈTRICA

Les zones o llacunes que presenta l'obra i que caldria estucar són aquelles afectades per cops, desgast o que han perdut part de l'estrat i que, en general, no són de gran mida ni profunditat, a excepció de la zona del genoll on convergeixen els dos plecs centrals de la túnica i la zona de la base que es troba molt deteriorada.

Seguint la composició o materials originals de l'obra s'emprarà un estuc de gelatina tècnica i carbonat càlcic (CaCO_3) en estat líquid, aplicat a pinzell de manera gradual en diverses capes per tal d'aconseguir un assecat parcial i heterogeni que es treballa i nivella amb un suro humitejat o amb paper d'escatar. En aquelles parts on es necessita una major volumetria i grossor de l'estuc, s'aplicarà amb espàtula i aquest serà d'una major densitat, repetint el mateix procediment de nivellament que el descrit, almenys fins a tres fines capes, però adaptant-lo a la forma original.

Pel que fa a les zones més afectades pels atacs de xilòfags, que podrien entrebancar la narrativitat i plasticitat estètica de l'obra, com són als orificis del nas, ornament vegetal de la túnica, es podrien tractar mitjançant l'ús de resines epoxídiques amb major densitat com Araldit SV 427²⁹ i el seu enduridor HV 427. Aquesta resina s'aplica amb una espàtula metàl·lica per tal de facilitar la distribució.

7.7. REINTEGRACIÓ CROMÀTICA

Abans de realitzar el procés de reintegració cromàtica o d'ajustar el color, s'aplica a les zones estucades una capa de goma-laca descerada per tal de reduir la seua porositat.

Cal indicar que per a la reintegració cromàtica es proposa seguir els principis bàsics de la restauració, com els de reversibilitat i màxim respecte cap

²⁹ Araldit sv 427: Es tracta d'una resina epoxídica tixotròpica amb una resistència i estabilitat òptima per a treballs d'estucat i reintegracions amb fusta.

a l'obra original. Pel que fa al criteri de cert grau de reconeixement³⁰, s'ha obviat, ja que per a les llacunes d'esta obra es realitzaria amb una tècnica il·lusionista o no discernible en tant que els faltants que mostra l'obra representen un percentatge que no supera el nivell estipulat per a l'aplicació de tècniques discernibles i, a més, són d'una extensió mínima i no afecta a l'estructura ni interfereixen en la lectura general.

Per a aquesta tècnica s'utilitzaria colors solubles a l'aigua *Gouache* per la seua capacitat de cobertura i la seua reversibilitat.

7.8. PROTECCIÓ FINAL

Per al vernís final s'utilitzarà un producte de baix pes molecular com Regalrez 1094³¹, dissolt en White Spirit. Es tracta d'un producte amb base de resina aldehídica que es caracteritza per unificar les brillantors i cobrir tant l'original com les reintegracions. A aquesta mescla s'afegirà un 2% de Tinuvin 292³² que inhibiria els efectes de la radiació ultraviolada. Aquest producte es pot aplicar mitjançant polvorització o amb un pinzell.

8. PLA DE CONSERVACIÓ PREVENTIVA

El pla de conservació preventiva es realitza per tal de controlar el manteniment de l'obra atenent a les seues necessitats, amb els controls periòdics i les prevencions escaients per als possibles riscos i problemes que es pugen plantejar en el lloc d'ubicació habitual (fig.43).

L'objectiu principal d'aquest punt rau en la voluntat d'elaborar un pla per tal de minimitzar els principals factors de deteriorament, com les brusques fluctuacions d'humitat relativa i temperatura, les plagues, la contaminació ambiental o les radiacions lumíniques³³.

Actualment, *La Mare de Déu amb Xiquet* es troba emmagatzemada en les estàncies superiors del Museu de Santa Clara de Gandia. Aquest recinte es troba totalment condicionat per tal de complir amb les mesures de manteniment i prevenció de les obres artístiques que es guarden, conserven i exhibeixen (fig.44).

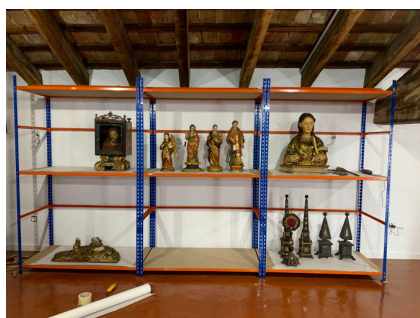


Figura 43: Vista general de l'interior de la sala on s'emmagatzemen les obres del museu.

30 BRANDI, C. (2002). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.

31 Regalrez 1094: Resina alifàtica amb una alta resistència a l'envelliment i que s'aproxima a les qualitats òptiques de les resines naturals. S'empra per a vernissats finals de pintures o taules. Habitualment es dilueix un 20-30% en pes amb un dissolvent.

32 Tinuvin 292: es tracta d'un estabilitzador de llum d'amina líquida que s'utilitza sobretot per el recobriment de superfícies i que impedeix la radiació UV.

33 Ministerio de educación, cultura y deporte. (2015). plan nacional de conservación preventiva. recuperado de: <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/damjcr:30080f76-742a-407a-a5aa-1696b79f25ae/10-maquetado-conservación-preventiva.pdf>



Figura 44: Vista general de l'interior de la sala on s'emmagatzemen les obres del museu.

Humitat Relativa i temperatura.

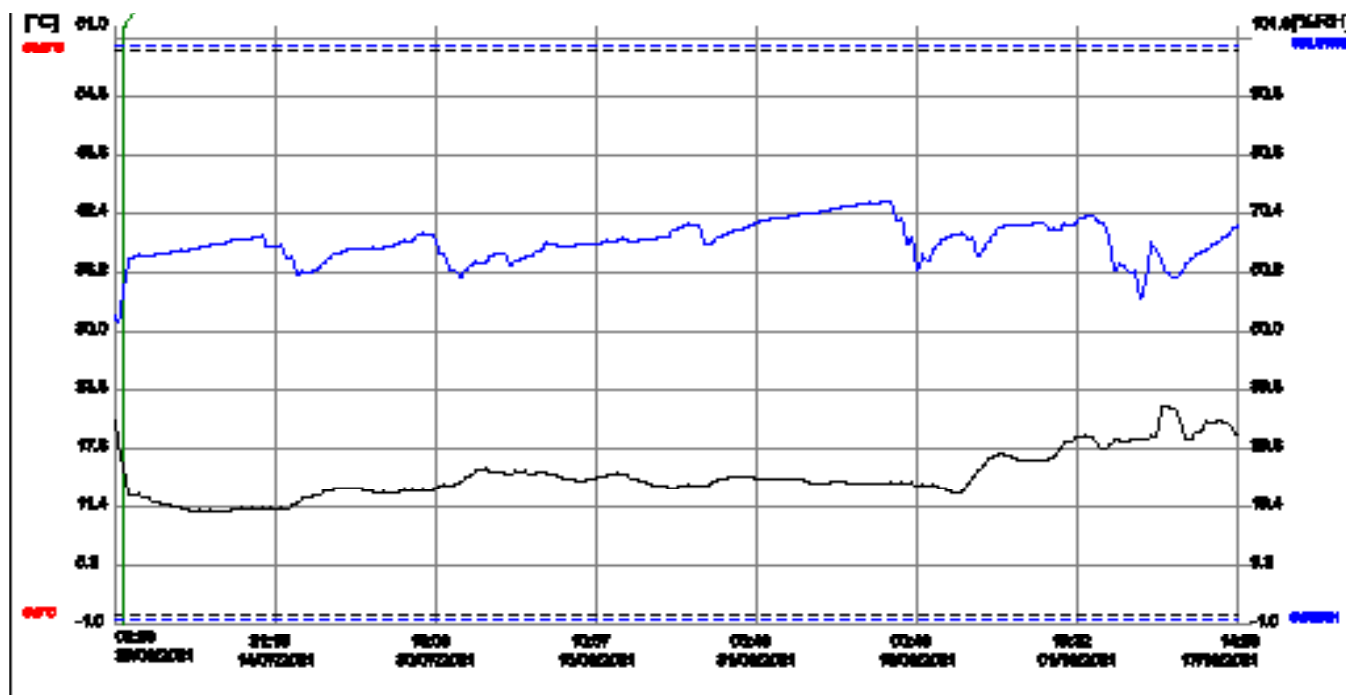
Les variacions d'humitat relativa extremes poden provocar danys greus en les obres elaborades amb materials orgànics, com la talla estudiada, per la seua capacitat higroscòpica ja que pot causar que els diversos estrats es pogueren desplaçar i provocar esclatxes i pèrdues de les diferents capes.

No cal recordar les temperatures i, sobretot, l'alt grau d'humitat que es pot experimentar a la costa del Mediterrani, en general, i en particular a la zona de Gandia i voltants, factors totalment contraproductius per al bon estat de conservació de les obres artístiques.

Per tant, és convenient establir un nivell mínim de humitat relativa de 45% i màxim de 60-65%³⁴. Aquestes xifres són fàcil de mantindre ja que, com s'ha nomenat abans, la peça es troba en una sala totalment aclimatada i resguardada de la humitat i ubicada a una altura considerable sobre el terra en una prestegeria.

Pel que fa a la temperatura ambient, cal realitzar un control periòdic d'aquesta variable per evitar un envelliment prematur dels materials així com un descohesionament dels seus estrats i canvis dimensionals. Els nivells sobre els quals cal mantindre la temperatura de l'obra oscil·larien entre els 19º i els 23ºC amb una variació diària de ± 1 º C i una constància relativa.

Graella 1: DADES Datalogger.



Mitjançant la graella anterior del *Datalogger* es poden observar els valors d'humitat i temperatura durant els mesos de junys fins a l'agost de l'any 2021, en la sala on es conserva la talla. Aquesta arriba a una temperatura

34 HERRAEZ FERREIRO, J.A., & RODRIGUEZ LORITE, M.A (1999). *La conservación preventiva de las obras de arte*. Arbor, 164(645), 141-156. <https://doi.org/10.3989/arbor.1999.i645.1601>

màxima de 23º i una mínima de 11º, amb una mitjana de 14'8º. Aquestes dades resultarien un poc massa baixes, pel que fa als valors de la mínima i de la mitjana, segons els criteris recomanats i, per això, caldria ajustar un poc la temperatura, tenim en compte les variacions tèrmiques que es poden produir també a l'exterior.

Pel que fa a la humitat, els valors es mouen entre 72% de màxima i 51% de mínima, obtenint una mitjana de 53%, valors que entrarien dins de les recomanacions indicades.

Per aquesta raó seria convenient incorporar sistemes de control tant de la humitat (humidificadors) com sistemes de climatització i de ventilació de renovació de l'aire per a una distribució més uniforme d'aquest per evitar, a més, l'acumulació de partícules que es troben suspeses a l'aire.

IL.LUMINACIÓ

Actualment, com ja s'ha esmentat anteriorment, l'obra es troba al magatzem del Museu, a l'espera de ser exposada. Les condicions idònies, pel que fa a la il·luminació, seria utilitzar un sistema de llums led amb un màxim de 150 lux³⁵ ja que, d'aquesta manera, no es produiria un decolorament de la policromia així com un engroguiment del vernís de protecció.

CONTROL DE PLAGUES

Quant al control de plagues, l'obra ja ha sigut tractada amb anterioritat conforme s'ha mencionat en apartats anteriors.

No obstant això, per tal de controlar la seua reaparició és vital realitzar revisions periòdiques tant d'aquesta obra com de l'estància on es troba situada mitjançant l'aplicació de *paranys-xivato* i sistemes biotècnics de paranys amb feromones sexuals i de caràcter preventiu que produeixen una atracció, repulsió i desordre sobre els insectes.

Altres mesures eficaces per evitar la proliferació d'aquests elements són la revisió constant de nivells de humitat relativa per tal que no superen els 65% i una il·luminació de rang baix, ja que són els desencadenants de la biodegradació de les peces orgàniques.

NETEJA

Les neteges periòdiques són essencials per evitar l'acumulació de la pols i els àcars ja que aquests són l'origen de diversos factors de risc que poden afectar tant a les obres com a la proliferació de microorganismes, desprendiments de la capa pictòrica o taques. Aquestes accions cal realitzar les sense la intervenció de productes químics: únicament neteges de caire mecànic amb plomalls seus.

35 VIVANCOS RAMÓN, V. (2021). Conservación preventiva de los bienes culturales.<Material de aula>. València. Universitat Politècnica

9. CONCLUSIONS

L'estudi i reflexió que ha comportat el present treball mena a un seguit de conclusions que s'exposen a continuació.

De manera general s'ha realitzat una investigació històrica i tècnica sobre una talla de fusta policromada amb representació de *Mare de Déu amb Jesu-set* de la tipologia coneguda com *Poupées de Malines* procedent del Monestir de Santa Clara de Gandia.

De manera específica, i a partir de la recerca d'informacions diverses, s'ha intentat enaltir la importància d'aquesta obra a nivell històric, el seu origen a la zona d'Ànveres i Malines i el seu doble valor com a obra religiosa i artística que va gaudir, d'una gran fama i expansió durant els segles XV-XVI a través de les relacions polítiques econòmiques i artístiques que es van establir entre Espanya i els Països Baixos arran de les aliances matrimonials.

També s'ha intentat realitzar una argumentació per tal de validar l'obra com un possible present, llegat artístic o disposició testamentària com a signe de poder i prestigi, d'alguna de les moltes de les descendents de la poderosa família dels Borja que van viure, habitar i dirigir el Monestir des del mecenatge i regència de Gandia de María Enríquez, vídua del segon duc de Gandia, i que fomentaria l'art, en general, a la ciutat de Gandia, i en particular, en el reducte de convivència que va suposar el Monestir. Cal posar en valor el paper i la tasca que estes dones, independentement del seu estat i poder, han pogut aportar a la història i a l'art amb les seues accions i actituds.

A més, s'ha establert una comparativa de la talla objecte del nostre treball, després d'haver ressenyat les principals característiques iconogràfiques i formals d'aquesta obra, amb d'altres que a nivell nacional com las Descalzas Reales, Santa Maria de las Huelgas, o Internacionals, a partir dels diversos documents que hem tingut accés, que han fet evident la seua filiació i vinculació a este tipus d'obres en la seua època de màxima esplendor i difusió i que obri la possibilitat a nous estudis d'investigació i comparatives a nivell nacional.

Després d'haver realitzat un estudi de les característiques de la peça, així com de l'estat de conservació tant de la fusta de la talla com la policromia, mitjançant la documentació amb fotografies generals, fotografies de detalls, d'altres realitzades amb microscopi USB, a més dels registres fotogràfics ultraviolades i radiogràfics, s'ha pogut valorar l'estat i condició dels materials així com la composició interna i els deterioraments que l'afecten.

A partir dels resultats obtinguts anteriorment s'ha confeccionat un diagrama de danys, així com una proposta d'intervenció adaptada a l'estat de conservació de l'obra que, a pesar de tot, es pot qualificar d'acceptable, on

es justifica quin tipus d'accions cal dur a terme i amb quins materials realitzar les tasques d'implementació i millora de l'obra en un futur, basant-se en els resultats de les proves realitzades prèviament.

Finalment, s'ha dissenyat un pla de conservació i millora per tal de mantenir i previndre l'aparició de contingències adverses a la perdurabilitat de esta talla i poder gaudir de la seua bellesa.

10. BIBLIOGRAFIA

ALIAGA MORELL, J. (2019). "El legado artístico de las mujeres Borja en el Monasterio de Santa Clara de Gandía. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Arts de San Carlos", en *Archivo de Arte Valenciano*. Anuario, València, p. 51-70.

ALIAGA MORELL, J. (2015). *El Museu de Santa Clara. Obres Mestres*. Gandía: Ajuntament de Gandía, CAEM, Real Monasterio de Santa Clara de Gandía i Editorial Milenio.

ALIAGA MORRELL, J. i LA PARRA LÓPEZ, S. (2021). "Monjas, duques y pintores en la Gandia agermanada: de Paolo da San Leocacadio a los Macip", en *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías* / coord. por Albert Ferrer Orts, Madrid, España: Sílex. Sílex universidad- p. 153-186.

ALIAGA, MORELL J., i RAMÓN-MÁRQUEZ, N. (2016). "Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de Santa Clara de Gandía", en *Archivo de Arte Valenciano* XCVII, València, p.111-124.

AMORÓS PAYÀ, L. (1960). "El monasterio de Santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borjas" Edición digital a partir de *Archivo Ibero-Americano, año XX, segunda época*, núm. 80 (octubre-diciembre 1960), pp. 441-486; 227-282; 399-458.

BRANDI, C. (2002). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.

CARABAL MONTAGUD, M.A.(2021). *Tècniques Instrumentales de la Restauración de Dorados y Policromías*. <Material de aula>. València. Universitat Politècnica.

CARMONA MUELA, J., (2015). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.

CARRILLO SERRADELL, E.(2018). *El almacén para la colección del real*

monasterio de santa clara de gandía. Un proyecto integral. Estudio de la colección y diseño del espacio. En: Accepted: 2018-10-16T06:58:29Z [en línia], [Consulta: 8 marzo 2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/110524>.

CASTELL, M., MARTÍN, S. Y BARROS, J. "Introducción a la Conservación Preventiva en Pintura de caballete". *Conservación y Restauración de Pintura de caballete*. València: Universitat Politècnica de València.

CASTELLÓ ESCOLANO, A. (2015). *El Museu de Santa Clara de Gandia. Procés de posada en funcionament d'un museu*. En: Accepted: 2015-07-15T09:23:02Z [en línia], [Consulta: 8 marzo 2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/53249>.

CAYRON, F. i STEYAERT, D. (2019). *Made in Malines: les statuettes mali-noises ou poupées de Malines de 1500-1540: Étude matérielle et typologique*. Bruxelles: Institut royal du Patrimoine. Scientia artis.

COLOMINA SUBIELA, A., MORENO GIMÉNEZ, B. i GUEROLA BLAY, V. (2020) *La limpieza de las superficies pictóricas. Metodología y protocolos técnicos*. Gijón: Trea.

FERNÁNDEZ PEINADO, R., (2019). *Estudio y análisis técnico de las reliquias extraídas de los bustos-relicarios del siglo XVI de Santa Restituta y Santa Cecilia, pertenecientes al Museo de Santa Clara, Gandía* - TFM. [en línia], [Consulta: 8 marzo 2022]. Disponible en: <https://core.ac.uk/display/275652150?source=2>

FIGUEROA, C.M.(2008). "Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental" en *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13 y14, pp. 71-82.

FORNÁS PALOMAR, N. (2021). "Un niño Jesús triunfante" al estilo de José Esteve Bonet. (Valencia 1741-1802). *Estudio histórico-técnico y propuesta de intervención*. TFG. València. UPV.

GANDIA/XÀTIVA, s s /R G., (2010). Las clarisas ceden a Gandia las obras de arte que han atesorado durante 550 años en *Levante-EMV* [en línia]. [Consulta: 4 diciembre 2021]. Disponible en: <https://www.levante-emv.com/comarcas/2010/02/20/clarisas-ceden-gandia-obras-arte-13165116.html>.

GIANNINI, C. I ROANI VILLANI, R., 2008. Diccionario de restauración y diagnóstico. Donostia-San Sebastian: Ed. Nerea. Arte y restauración, 14.

GRAFIÀ SALES, J.V ; SIMÓN CORTÉS, J.M. (2018). *Alteraciones, soluciones e intervenciones de restauración en obra línea policromada*. València. Ed. UPV.

HERRAEZ FERREIRO, J.A., & RODRIGUEZ LORITE, M.A (1999). *La conservación preventiva de las obras de arte*. Arbor, 164(645), 141-156. <https://doi.org/10.3989/arbor.1999.i645.1601>

LA PARRA LÓPEZ, S.(2020). "Dos mundos aliados: el palacio de los Borja y el Real Monasterio de Santa Clara de Gandía en la monarquía catòlica", en *Pasados y presente. Estudios para el profesor Ricardo García Cárcel* / coord. per Rosa María Alabrús et al. (Eds.) Barcelona, Grup de Recerca d'Estudis d'Història Cultural. UAB. págs. 773-784.

LABIÁN, por V., (2019). "Especial: Los Borman, la familia de grandes escultores procedente de Lovaina". *Turismo en Flandes - Bélgica | Erasmus en Flandes* [en línea]. [Consulta: 9 abril 2022]. Disponible en: <https://www.erasmusenflandes.com/especial-los-borman-la-familia-de-grandes-escultores-procedente-de-lovaina/>.

LARUELO, P., (2016). Un codiciado objeto de deseo: las Muñecas Malinas. *La Soga | Revista Cultural* [en línea]. [Consulta: 4 diciembre 2021]. Disponible en: <https://lasoga.org/codiciado-objeto-deseo-las-munecas-malinas/>.

Las Malinas: dulzura escultórica - CompraVentaColección. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 4 diciembre 2021]. Disponible en: <https://www.compraventacoleccion.com/content/las-malinas-dulzura-escultorica-23>.

LETONA, A.C.L. de y GÓMEZ, M.,(2020). Reseña libro: Made in Malines. Les Statuettes Malinoises Ou Poupees de Malines de 1500-1540 : Etude Materielle Et Typologique. Ge-conservacion, vol. 17, pp. 281-282. ISSN 1989-8568. DOI 10.37558/gec.v17i1.778.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015). *Plan nacional de conservación preventiva*. recuperado de: <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/damjcr:30080f76-742a-407a-a5aa-1696b79f25ae/10-maquetado-conservación-preventiva.pdf>

PELLICER I ROCHER, V. (2015) *Bonne de Carlat, Sor María Escarlata: orígenes del Real Monasterio de Descalzas de Santa Clara de Gandia*, Alzira, Valencia: Neopàtria.

PELLICER I ROCHER, V.(2014). *El Museo de las Clarisas - Museu de les Clarisses: un legado artístico de Los Borja-Borgia, Duques de Gandía*. Gandia, CEIC Alfons el Vell, Valencia.

PUIG SANCHIS, I (2019). "El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI" en *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*/ Coord. Por M.C . Lacarra Ducay. Diputación de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", p.137-194.

RAMÓN-MARQUÉS, N., (2018) "La colección del Monasterio de Santa Clara: el legado borgiano gandiense", *Thesaurus Ecclesia Thesaurus Mundi Iª Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xàtiva, p.229-252.

SÁEZ GIRBÉS, T. (2017). *Análisis del estado de conservación de una talla policromada. estudio fotográfico, histórico-artístico, iconográfico y propuesta de intervención*. TFG. València. UPV <http://hdl.handle.net/10251/97536>

SALVADOR MARTÍ, E. (2021). *Talla de madera policromada de la Virgen María del Calvario de la Iglesia de San Juan del Hospital en Valencia. Estudio histórico-técnico y propuesta de intervención*. TFG. València. UPV <http://hdl.handle.net/10251/170923>

VARICHON, A., (2019). *Colores: historia de su significado y fabricación*. Barcelona, GG.

VIVANCOS RAMÓN, V. (2021). *Conservación preventiva de los bienes culturales*.<Material de aula>. València. Universitat Politècnica

VIVANCOS RAMÓN, V. (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Ed. Tecnos.

12. ÍNDEX D'IMATGES

FIGURA 1: Façana actual del Monestir de les Clarisses de Gandia. Pàg.9
Imatge extreta de: <http://turisteandoporgandia.com/wp-content/uploads/2014/02/santa-clara-fachada.jpg>

FIGURA 2: Escultura de María Enríquez Luna realitzada amb bronze per Hector Peiró l'any 2010 situada davant del monestir. Pàg.10
Imatge extreta de: <https://www.levante-emv.com/safor/2018/02/28/maria-enriquez-protagoniza-gran-exposicion-12042094.html>

FIGURA 3: Pintura de Santa Inés i Santa Clara pertanyent a la col.lecció pictòrica del Museu de Santa Clara de Gandia. Pàg.11
Imatge extreta de: <http://www.museusantaclaragandia.com/wp-content/uploads/2018/06/MC123-Sinar-523x400.jpg>

FIGURA 4: Vista general de l'interior del Museu de Santa Clara de Gandia. Pàg.11
Imatge extreta de: <https://www.principalhoteles.com/blog/wp-content/uploads/2015/05/sala-museo-clarisas-1.jpg>

FIGURA 5: Taula pertanyent al Museu de Santa Clara de Gandia. Mare de Déu de la llet amb Sant Josep i Jesuset. Pàg.12
Imatge extreta de: http://www.museusantaclaragandia.com/wp-content/uploads/2018/06/82-Flamenc_3-587x400.jpg

FIGURA 6: Retrat de Margarida, duquessa de Borgonya i germana de Felip el Bell. Pàg. 12
Imatge extreta de: https://i0.wp.com/www.archivoshistoria.com/wp-content/uploads/2019/03/21921141728_dc7e220a4d_b.jpg

FIGURA 7: Exemple d'*Hortus conclusus* de Santa Úrsula del Museu Hof van Busleyden de Mechelen. Pàg. 14
Imatge extreta de: <https://img.fotocommunity.com/hortus-conclusus-268ef3f5-27bc-467c-b7e0-069501c3f369.jpg?height=1080>

FIGURA 8: Exemple d'estatueta de Malines amb vestit més sobri. Pàg.16
Imatge extreta de: <https://lasoga.org/wp-content/uploads/2016/12/Poup%C3%A9s-de-Malines-6.jpg>

FIGURA 9: Exemple d'estatueta de Malines amb vestit més sofisticat i sense peanya Pàg.16
Imatge extreta de : *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique.* Pàg 76

FIGURA 10: Marca de garantia de Brvesel. Pàg. 17
Imatge extreta de : *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique.* Pàg.173

FIGURA 11: Marca de garantia, monograma IS. Pàg. 17

Imatge extreta de : *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*. Pàg. 175

FIGURA 12: Estatueta realitzada per Jan II Borman. Pàg. 17

Imatge extreta de: https://live.staticflickr.com/65535/49087140893_b80265502d_c.jpg

FIGURA 13: Mare de Dèu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la primera etapa. Pàg.18

Imatge extreta de: *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*. Pàg.71

FIGURA 14 : Mare de Dèu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la segona etapa. Pàg. 18.

Imatge extreta de: *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupée de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*. Pàg. 74

FIGURA 15: Mare de Dèu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la tercera etapa. Pàg. 18.

Imatge extreta de: *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*. Pàg.75

FIGURA 16: Mare de Déu amb Jesuset de tipologia *Poupée* pertanyent a la quarta etapa. Pàg. 18.

Imatge extreta de: *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*. Pàg.92

FIGURA 17: Fotografia general Mare de Déu amb Jesuset objecte d'aquest estudi. Pàg. 19.

Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 18: Fotografia detall cabell de l'estatueta. Pàg. 19

Imatge extreta de : Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 19: Fotografia detall base. Pàg. 20.

Imatge extreta de :imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 20: Fotografia detall part superior peça on es mostra les cares dels personatges. Pàg.20

Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

Figura 21: Fotografia de la *Poupée de Malines* del Monestir de las Delscalzas Reales de Madrid. Pàg.21

Imatge extreta de: Document enviat per Patrimoni Nacional.

Figura 22: Fotografia *Poupée de Malines* del Monestir de las Huelgas de Burgos. Pàg. 21

Imatge extreta de: Document enviat per Patrimoni Nacional.

FIGURA 23: Imatge representativa de la *Devotio Moderna* a partir del quadre de Robert Campin *Mare de Déu amb la pantalla d'espart*. Pàg. 22.
Imatge extreta de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Robert_Campin_-_The_Virgin_and_Child_before_a_Firescreen_%28National_Gallery_London%29.jpg

FIGURA 24: Fotografia de la vista general perfil dret. Pàg.23
Imatge extreta de : Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 25: Fotografia de la vista general part posterior. Pàg.23
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 26: Fotografia de la vista general perfil esquerre. Pàg.24
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 27: Radiografia frontal i de perfil de la peça. Pàg. 24
Imatge extreta de : Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 28: Fotografia amb fluorescència ultraviolada de la vista frontal. Pàg. 24.

Imatge extreta de :Imatge de l'autor del TFG.

FIGURA 29: Fotografia detall preparació daurat i pigment. Pàg. 25
Imatge extreta de :Imatge de l'autor del TFG.

FIGURA 30: Fotografia detall del bol i daurat. Pàg. 25
Imatge extreta de: Imatge de l'autor del TFG.

FIGURA 31: Fotografia detall pigment i restes de daurat base. Pàg. 25
Imatge extreta de: Imatge de l'autor del TFG.

FIGURA 32: Decoració realitzada pel mestre de l'*T extreta d'una de les seues estàtues. Pàg. 26
Imatge extreta de: *Made in Malines: Les statuettes malinoises ou poupée de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*. Pàg. 128

FIGURA 33: Decoració en forma de palma de l'estatueta objecte d'estudi que recorda a la del mestre de l'*T. Pàg.26
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 34: Esquema representatiu de la ubicació d'un dels forats provocats per xilòfags del vestit. Pàg. 27
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 35: Detall faltant base. Pàg. 28
Imatge extreta de: Imatge de l'autor del TFG.

FIGURA 36: Detall del faltant amb forat a la superfície del vestit. Pàg. 28.
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 37: Detall cabota clau sobreixent en la cabellera. Pàg.28
Imatge extreta de: Imatge de l'autor del TFG.

FIGURA 38: Detall escletxa base. Pàg. 28
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 39: Mapa de danys. Pàg.30
Imatge extreta de Imatge de l'autor del TFG.

FIGURA 40: Mapa de danys. Pàg.31
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 41: Aplicació prova d'humitat amb hisop humit. Pàg.32
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 42: Aplicació prova d'emulsió water in oil per a la neteja. Pàg. 34
Imatge extreta de: Imatge de l'autora del TFG.

FIGURA 43: Vista general de l'interior de la sala on s'emmagatzema les obres del Museu. Pàg.36
Imatge extreta de l'autora d'aquest TFG

FIGURA 44: Vista general de l'interior de la sala on s'emmagatzema les obres al convent. Pàg.37
Imatge extreta de l'autora d'aquest TFG.

12. ANNEXOS

ANNEX 1. FITXA DE LA TALLA PROCEDENT DEL MONESTIR DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID



Num. de Catálogo: ES-2015DP **Colección:** ES
INVENTARIO: Numero: 00612015 **Fecha:** 05.04.1990
Tipo de objeto: Bulto redondo
Título: Virgen con el Niño
Autor
 Anónimo flamenco, escultor
Taller/Fábrica: Malinas
Datación: Siglo XV Siglo XVI
Alto: 39 cm **Ancho:** 15 cm **Profundo:** 8 cm

TEMA:Cristiano
ASUNTO:Mariano



DESCRIPCION GENERAL: De cuerpo entero, en pie, con el niño entre sus brazos, girado hacia la derecha. Viste manto rojo y túnica azul con adornos dorados; pelo largo y rodete sobre la cabeza. Es una talla de las llamadas de chuleta (plana por detrás).

Técnica: Talla, policromía

Materia: Madera

1.Bueno

Deterioros: 1.Repintes

LOCALIZACION: PDP143 MONASTERIO DESCALZAS REALES. PLANTA 1. CASITA DE SOR MARGARITA zz

REFERENCIAS FOTOGRAFICAS: A90C666 R858-15784 A228-6227 DG010573 C42-17127 DG065776 DG065777 DG065778 DG065779 DG065780 DG065781 DG065782 DG065783

ANNEX 2. FITXA DE LA TALLA PROCEDENT DEL MONESTIR DE LAS HUELGAS DE BURGOS



Num. de Catálogo: ES-60HP **Colección:** ES
INVENTARIO: Numero: 00650060 **Fecha:** 18.07.1990
Tipo de objeto: Bulto redondo
Título: La Virgen con el Niño
Autor:
Anónimo flamenco, escultor

Taller/Fábrica: Malinas
Datación: Siglo XV

Alto: 36.5 cm **Ancho:** 13.5 cm **Profundo:** 6 cm

TEMA:Nuevo Testamento
ASUNTO:Infancia de Cristo / Mariano



DESCRIPCION GENERAL: De pie y de cuerpo entero, con el niño en brazos. La Virgen con manto dorado, rojo y azul y el niño, al que le falta la cabeza, aparecen cobijados bajo hornacina.

Técnica: Talla, estofado, policromía

Materia: Madera

ESTADO DE CONSERVACION: En 18 .07 .1990 Regular

Deterioros: Falta la cabeza del niño y policromía

LOCALIZACION: PHP03 MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS. PLANTA BAJA. CRUCERO zz

REFERENCIAS FOTOGRAFICAS: A90C6470 C30-5456 C23-3804 L27-726 C41-15537

OBSERVACIONES: Zamora, Edades del Hombre, 2001, p.569.

ANNEX 3. DADES DATALOGGER



DATA REPORT

ID: TZ1904250786

File Information

File Created Date: 17/10/21 18:47:42
 Note: All Times shown are based on UTC+2:00 and 24-Hour clock [DD/MM/YY HH:MM:SS]

Device Information

Device Type: TZ-TempU03 Firmware Version: 3.17
 ID: TZ1904250786
 Start Delay: 10 min Log Interval: 6 hour
 Description: Temperature and Humidity Recorder

Logging Summary

First Point: 29/06/21 02:23:37 Max: 23.0°C(Temp)/72.7%RH(Humidity)
 Stop Time: 17/10/21 14:23:37 Min: 11.0°C(Temp)/51.7%RH(Humidity)
 Number of Points: 443 Average: 14.8°C(Temp)/65.7%RH(Humidity)
 Trip Length: 110d 12h 00m 00s MKT: 15.3°C
 Stop Mode: USB Stop

Marked Events

1.29/06/21 20:23:37 18.2°C 52.8%RH

Alarm Condition	Alarm Delay	First Point Time	Time of Violations	No. of Violations	Status
Over 60.0°C	00d 00h 10m 00s	00/00/00 00:00:00	00d 00h 00m 00s	0	OK
Below 0.0°C	00d 00h 10m 00s	00/00/00 00:00:00	00d 00h 00m 00s	0	OK
Over 100.0%RH	00d 00h 10m 00s	00/00/00 00:00:00	00d 00h 00m 00s	0	OK
Below 0.0%RH	00d 00h 10m 00s	00/00/00 00:00:00	00d 00h 00m 00s	0	OK

