

TFG

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE LA IMAGEN DE LA DIVINA AURORA DEL SIGLO XIX.

Presentado por Rosa M^a Marín García
Tutor: José Vicente Grafiá Sales
Co-tutor: José Manuel Simón Cortés

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

A lo largo de este trabajo de final de grado se realizará una propuesta de intervención basada en distintos análisis de la imagen de la divina Aurora. Esta escultura ha sido una de las más reproducidas desde la baja Edad Media ya que representa una simbiosis de los episodios de la vida de la Virgen María. Dentro de la religión católica encontramos una vertiente de culto mariano muy arraigada en España ya desde el siglo X, llegando hasta la actualidad. A mediados del siglo XIX se sitúa la talla de esta imagen que reafirma la creencia de los milagros de la Virgen María como se verá posteriormente.

Esta obra será el objeto de nuestra investigación a nivel teórico mediante una búsqueda documental exhaustiva por distintos archivos y bibliotecas localizando el origen y su historia que, junto con los daños observados, serán la base para la realización de una propuesta de intervención.

Con el fin de establecer una restauración respetuosa con la obra, se llevarán a cabo pruebas previas que descarten tanto sistemas como materiales apropiados hasta llegar a plantear unas breves indicaciones para contribuir a una correcta y más longeva conservación.

ABSTRACT

Along this final degree work I will present a proposal intervention based in different analysis of "divina Aurora" image. This sculpture has been one of the most reproduced since the Middle Ages because represents the whole life of Virgin Mary. Inside catholic religion we can find cult deeply rooted in Spain since X century until nowadays. This sculpture belongs to XIX midcentury and reaffirms the belief of miracles of Virgin Mary as we will see later.

This work will be the item of our investigation in a theory level with a comprehensive research using several files and libraries founding origin and history, along with damages in order to get our proposal intervention.

The target will be a careful restoration respecting the sculpture, so I will do some previous proofs to discard both systems and appropriate materials to get some brief points to help in a correct and longest conservation.

PALABRAS CLAVE

Escultura, Divina Aurora, Madera, siglo XIX, Propuesta de intervención

AGRADECIMIENTOS

Me siento afortunada de haber contado con un gran grupo que me ha apoyado y animado a lo largo de todo el camino, tanto leyendo y relejendo, corrigiendo o simplemente con palabras de aliento.

A todas ellas les debo un gracias mayúsculo por su paciencia y su tiempo.

En primer lugar, a mi tutor José Vicente Grafiá, José Manuel Simón Cortés y José Antonio Madrid por su ayuda en las imágenes de rayos x, a mis compañeros en lo bueno y en lo malo Alba Aznar Alcover y Fernando Castelló Domenech. Por último, pero no menos importante, mi familia. En especial mi madre, sin la que no hubiera podido llegar tan lejos.

INDICE

1. IDENTIFICACIÓN	Pág. 1
1.1 LOCALIZACIÓN	Pág. 1
1.2 CONTEXTO HISTORICO-ARTÍSTICO	Pág. 4
1.3 ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA	Pág. 6
2. MORFOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	Pág. 11
2.1 ASPECTOS TÉCNICOS	Pág. 11
2.1.1 LA MADERA	Pág. 12
2.1.2 LA TALLA	Pág. 12
2.1.3 LA POLICROMÍA	Pág. 13
2.2 FICHA TÉCNICA	Pág. 15
2.3 ANÁLISIS	Pág. 16
2.3.1 VISUAL	Pág. 16
2.3.2 FOTOGRAFIA UV	Pág. 18
2.3.3 MACROFOTOGRAFÍAS	Pág. 18
2.3.4 RADIOGRAFÍAS	Pág. 18
2.3.5 PRUEBAS PREVIAS	Pág. 19
3. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	Pág. 20
4. PRESUPUESTO	Pág. 22
5. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	Pág. 23

6. CONCLUSIONES	Pág. 24
7. BIBLIOGRAFÍA	Pág. 26
8. ANEXOS	Pág. 28
9. INDICE DE IMÁGENES	Pág. 30

INTRODUCCIÓN

El origen de este trabajo vino con la propuesta de un particular, para la restauración de una escultura de la Divida Aurora que había permanecido en su familia más de un siglo.

Esta obra me permitía buscar sus orígenes, su historia, analizar sus deterioros, el lugar o lugares en donde ha permanecido y como ha repercutido en su conservación. En definitiva, observar la huella imborrable del paso del tiempo y los intentos que se han llevado a cabo para mantener su integridad con el fin de preservar este legado a generaciones futuras.

Por ello se ha realizado esta propuesta de intervención recopilando tipografías iconográficas comunes así como la iconología de la virgen de la Aurora. Además, se han llevado a cabo otros estudios formales tales como fotografías UV, radiografías y macrofotografías que contribuyen a conformar una intervención ajustada a las necesidades de la obra pudiendo así mantener el legado patrimonial de esta localidad en general y de dicha familia en particular.

OBJETIVOS

La finalidad de este trabajo será la realización de una propuesta de intervención, aplicando los conocimientos teóricos adquiridos durante los años de estudio en el grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Pare ello se plantearán los siguientes objetivos:

- Documentar la obra ejecutando una búsqueda de la iconografía e iconología y su contexto histórico-artístico.
- Establecer similitudes y discrepancias entre los distintos tipos iconográficos parar determinar el caso en el que se halla esta divina Aurora.
- Estudio y análisis de los distintas causas de alteración que presenta de escultura.
- Ofrecer una propuesta de intervención para devolverle la estabilidad a la obra.

- Plantear una serie de pautas para su posterior conservación de forma más eficiente.

METODOLOGÍA

Para la realización de este estudio se han consultado distintos archivos (Onteniente y Aielo de Malferit), bibliotecas (UPV general, facultad de bellas artes, UV Joan Reglá, Museo Pio V) y entrevistas con Pilar Sanz Colomer, la bibliotecaria M^a Jesús Juan Colomer del archivo de Aielo y el sacerdote Antonio Ferrero Pastor, para la documentación de esta escultura, constituyendo así el primer paso de la metodología que se empleará.

Seguidamente, se realizarán análisis fotográficos de la escultura para observar los daños y conocer su origen. De igual modo, mediante una radiografía frontal y lateral, podemos conocer como ha sido realizada y los añadidos o intervenciones posteriores mediante fotografías ultravioletas.

Finalmente, se realizarán una serie de pruebas previas a la intervención para establecer que productos son compatibles para la restauración, y a la vez, aseguren una total reversibilidad.

1. IDENTIFICACIÓN

1.1 Localización



Figura 1. Plano de Aielo de Malferit en 1753.

La obra que se presenta es propiedad de Pilar Sanz Colomer, hallada en la localidad de Aielo de Malferit en la provincia de Valencia. Esta población de 4.657¹ habitantes ha sido ocupada por distintas civilizaciones, desde la edad de Bronce hasta nuestros días.

En los primeros años del siglo XIX se llega la inestabilidad política y social por la alternancia de gobierno en poco tiempo. El Marqués de Malferit y conde de Bunyol, era la cuarta casa nobiliaria del reino de Valencia y con las revoluciones liberales en España, poco a poco se le fue quitando poderes, aboliendo sus títulos nobiliarios en 1802. En 1808 las fuerzas napoleónicas ya se encontraban en esta localidad hasta 1813 pasando después al reinado de Fernando VII².

La actual propietaria es descendiente de la familia Gironés, una de las más relevantes en esta población durante la primera mitad del siglo XIX la cual encarga esta imagen según podemos transcribir directamente del codicilo de Joaquin Gironés y Belda (codicilante) y Joaquina Sancho, su consorte, redactado el 16 de Diciembre de 1853 firmado ante el notario Manuel Valls Cantavella. En este documento se manifiesta el motivo del encargo y posteriores indicaciones en herencia:

«Declaro que en 12 de Septiembre de 1825 se presentó en esta dicha villa a suministrar el santo sacramento de la confirmación el Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Don Simón López Arzobispo de esta diócesis en cuya novedad la mayor parte de estos vecinos llenos de contento y alborozo salieron a recibir a su excelencia ilustrísima al camino de las Horcas montando muchos en caballería que [...] de los concurrentes lo fue el codicilante Gironés que salió a recibirle con su caballo, que al entrar este algo [...] de la entrada de la calle de San Roque como [...] su crecido número de disparos de armas de fuego, clamoreo de gentes y ruido de campanas, se alborotó en términos que embravecido emprendió su furioso arranque por dicha calle y la de la iglesia que no fue posible sostenerle el ginete con las riendas, y el público estaba abrumado cuando tiraba al suelo al otorgante y sucumbía. en este estado viéndose el que dice en grande peligro de perecer se reclamó a María

¹ Estudio del Instituto Nacional de Estadística en 2014

² SOLER, A. *Aielo de Malferit. Geografía, historia, patrimonio*. 2011, p. 211

Santísima suplicándole encarecidamente que si le liberaba del peligro de morir en que en aquel acto se hallaba haría construir a su costa una imagen con el título de la Aurora, colocándola en su casa para eterna memo; en efecto dicha Soberana Señora oyó sus suplicas y el resultado fue que con tanta velocidad como corría en caballo, al llegar a la pared de la casa de Joaquín [...] situada en la calle de San Antonio, se paró quedando inmóvil y dando tiempo al ginete para que bajase naturalmente, Como así lo [...] Y se llevó dicho caballo del roural a su casa con la mayor tranquilidad. Visto que con ello había obrado un milagro la Santísima Virgen mandó construir a sus expensas una hermosa imagen con el título de la Aurora y la colocó en su magnífico almarío de la casa Plaza del Palacio de este poblado donde los codicilantes y algunas personas religiosas le ofrecen el culto y veneración que se le debe rezándola diariamente por las tardes y noches el santísimo Rosario [...] platicas y oraciones devotas costeando [...] en cada segundo domingo de septiembre una fiesta o dobla solemne»³

Tras tratar otros bienes, vuelve indicado quienes serán los herederos de estos haciendo hincapié en que «en todo tiempo la imagen de la Aurora pertenezca a los Gironésos descendientes en línea nata del otorgante Joaquín», posteriormente indica «la casa a favor de otro extraño será en la condición de abrirse una puerta a la calle donde ahora reside, la del balconcico de encima de la cueva como a un oratorio público colocándose encima de dicha puerta un retablo de la Imagen de la Aurora de ladrillos finos y haciéndose dos tabiques, el uno donde se hallas las puertas de la salita y el otro al [...] del arco de la alcoba, de modo que queden independientes el oratorio de la casa para que el dueño de la Aurora y devotos puedan rezar y hacer las pláticas religiosas»⁴.

La casa siempre ha permanecido en esta familia y no ha sido necesaria la modificación de la casa, además queda aquí constancia de cuan importancia tenían estas devociones en la sociedad española de siglo XIX y la creencia en los milagros marianos que veremos a continuación.

Así mismo encontramos documentación que nos indica la práctica de procesionar la imagen en la hora del Rosario:

«En el día de Noviembre del año mil ochocientos cuarenta y nueve vino a esta Villa el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pablo Abella, Arzobispo de Valencia [...] y otras personas de distinción con el fin de confirmar a los de esta población [...] seiscientos veinte y nueve siendo padrinos Joaquín Gironés y Belda y

³ AMO. Notario Manuel Valls Cantavella. 1853. Codicilo125, pp.399-400r.[sic]

⁴ Op. Cit.

Mariana Bernabeu, concluidos los cuales, acompañaron otra vez con volteos de campana a S.E.I a la Abadía, quedándose para confirmar al día siguiente. A la mañana siguiente [...] volvieron a la iglesia a continuar con la administración del Santo Sacramento de la Confirmación, en cuyo día confirmó novecientos treinta y nueve, hasta las doce y tres cuartos [...] serían sobre las tres y media, el concurso y hermoso Rosario de las Doncellas, las que cantaron primorosamente a presencia de S.E.I. y a las que dio centenares de bendiciones y de millares de indulgencias. [...] Además cedió indulgencias de Santa Brígida a los Rosarios, tanto de hombres como mujeres; al que se hace en las casas en donde están las pastoras que van por la población y al que se hace en casa del Sr. Joaquín Gironés y Belda a la Aurora. Además de éstas se concedió S.E.I. a todos los Rosarios.»⁵

Junto a este documento, también encontramos el testimonio oral de la propietaria Pilar Sanz y María Jesús Juan Colomer, Archivera municipal y bibliotecaria⁶, que afirman haberla visto salir en procesión cuando eran niñas durante la entrevista que tuvo lugar el 18 de Diciembre del 2015. Además, relataron que la Imagen ha permanecido antes de que naciera la actual propietaria en la Iglesia de esta localidad aunque no se sabe en qué periodo ni por cuanto tiempo y el párroco, Antonio Ferrero Pastor, tampoco supo esclarecer los motivos ya que él no se encontraba en el pueblo y desconocía si hubiera o hubiese documentación ni nos dio autorización para seguir esta vía de investigación.

De cualquier modo, es evidente que no fue una Imagen para el culto exclusivamente para la familia sino para el pueblo ya que era habitual que saliera en procesión, como indica la pérdida de la capa pictórica y el estuco de la máscara siguiendo la trayectoria del balanceo de los pendientes que ornamenta la escultura.

Otro de los temas que se trataron en las entrevistas⁷, que se transcriben en los anexos, fue la adjudicación de esta pieza a algún artista local o taller que estuviera en activo a mediados del siglo XIX, sin ningún resultado. Este hecho, sumado a que no presenta marcas, siglas o firmas peculiares o características de ningún artista, sigue dejando la autoría por concluir.

⁵ SANS M, JUAN COLOMER, M. J. *Societat i demografia d'Aielo al segle XIX*. pp. 65 y 66.

⁶ Entrevistas realizadas en Diciembre de 2015, Transcritas en anexos.

⁷ Op. Cit.

1.2 Contexto Histórico artístico

En el marco histórico, España se sitúa en un siglo XIX marcado por la inestabilidad política comenzando por guerra de la independencia que transcurrió entre 1808 hasta 1814 tras la abdicación de Carlos IV. Aprovechando esta coyuntura, Napoleón lleva a la familia real a Bayona donde el heredero Fernando VII cederá la corona en favor José I Bonaparte como rey de España lo que produjo el levantamiento popular en mayo del 1808 que produjo finalmente la convocatoria a Cortes por la Junta Central en Cádiz en 1810 para promover la soberanía nacional. Su objetivo era cambiar el régimen político y por ello se redactó la constitución de 1812 bajo los principios de soberanía nacional, división de poderes y un nuevo sistema de representación que incluyera a los diputados. De esta manera se abolieron los señoríos jurisdiccionales, la inquisición, promulgó la libertad de comercio e industria, se suprimieron los gremios gracias a la libre contratación y la libertad de prensa acabando así con el Antiguo Régimen.

Tras la derrota napoleónica en 1814, Fernando VII regresa a España y se impone como monarca absoluto con el Real Decreto del 4 de mayo de 1814 declarando nula la constitución y los decretos emitidos en las cortes de Cádiz así como instituciones como la inquisición hasta que en Enero de 1820, fuerzas militares con el coronel Riego al mando consiguieron que el rey jurase la Constitución.

Comienza así la etapa del trienio liberal (1820-1823) divididos entre moderados y exaltados. Los moderados gobernaron los dos primeros años culminando los objetivos propuestos en Cádiz poniendo en vigor la legislación económico-social. La inestabilidad política continúa tanto del lado de la oposición absolutista como de los liberales exaltados que en su año de gobierno, la Santa Alianza envió a los Cien Mil Hijos de San Luis devolviendo el poder absoluto a Fernando VII.

En esta nueva etapa de reinado, denominada la década ominosa comprendida entre 1823 y 1833, el reinado de Fernando VII fue más moderado en su política en la línea del reformismo ilustrado. En cuanto a la oposición, contaba de un lado, los liberales que eran reprimidos y perseguidos con la vuelta de la monarquía y por otro lado los realistas, que optaban por volver a instaurar la inquisición y apoyaban a Don Carlos, hermano del rey, para sucederle en el trono ya que este fue un problema durante todo su gobierno.

En 1830 estando en estado su esposa María Cristina, Fernando VII promulgó la Pragmática Sanción que anulaba la Ley Sálica para que la sucesión femenina se permitiera. Así, en 1833 muere Fernando VII y es sucedido por

Isabel II con su madre como regente. La necesidad de buscar apoyos en contra de Carlos la obligan a ver el los liberales los defensores de la corona de Isabel II, así pasamos de una política absolutista de Fernando VII al sistema liberal de María Cristina bajo el cual se crea la Constitución de 1837 donde acaba por completo con el régimen absolutista, suprime los señoríos y la desamortización de las propiedades eclesiásticas (desamortización de Mendizábal) sin incluir las ideal liberales más radicales, manteniendo aun el poder en manos de las Cortes y la Corona.

Tras la guerra carlista se originaron nuevas revueltas que desembocaron en la abdicación de María Cristina en favor del general Espartero que derrotó finalmente a los carlistas. Su gobierno se vio marcado enfrentamientos contra los moderados y los radicales que le ayudaron a subir al poder se sintieron defraudados y se alzaron los primeros grupos de demócratas y republicanos que dieron lugar a la insurrección de Barcelona de 1842 y sucesivos ataques hasta ser derrotado en Torrejón de Ardoz en 1843 a manos del insurrecto general Ramón María Narváez, obligando a Espartero al exilio.

Entre 1843 y 1868 sube al trono Isabel II consolidando definitivamente el régimen liberal devolviendo a España la estabilidad política durante los 25 años de su reinado.

Finalmente, en el plano artístico nos situamos en el neoclasicismo, donde encontramos manifestaciones artísticas que reflejan la convulsa situación política. Un buen ejemplo es la obra de Francisco de Goya que retrata a la perfección la sublevación contra Napoleón y como pintor de la corte, retratos de Fernando VII.

La mayor parte de las obras realizadas en este periodo tendrán un marcado carácter político, encontrando también crítica social y temas costumbristas. En el caso de la escultura, se elimina la madera como soporte y realizan las obras en mármol y bronce con una estética que evoca, dependiendo de distintos autores, características renacentistas y barrocas que desembocarán en el realismo e impresionismo de mediados y finales de siglo XIX con el auge de las esculturas civiles en representación de personajes ilustres, alegorías, personajes mitológicos, etc.

Dentro de la zona geográfica que nos ocupa, en el campo de la escultura, encontramos la obra de Mariano Benlliure (n. 1866) uno de los escultores más prolíficos de este siglo el cual destaca por su gusto por el realismo y la expresión de las emociones con una técnica no muy académica en alguna de sus obras.

Otros escultores relevantes en el Siglo XIX fueron Ricardo Bellver (1845-1924), Venancio (1830- 1919) y Agapito (1833-1905) Vallmitjana, José Gragera (1818-1887), Jerónimo Suñol (1839-1902), entre otros.

1.3 Iconografía e iconología

Culto

En el concilio de Éfeso celebrado en 431d.c se produjo la difusión del culto mariano en el mundo cristiano, dando lugar a su vez a distintas advocaciones de la virgen cómo será la theotokos o madre de dios que llevo el culto de la virgen María a España por las zonas del levante, Aragón y Cataluña, llegando a Mérida.

Esta devoción perdurará durante el periodo visigodo y romano donde se muestran en relación al martirio, ocultas bajo la España musulmana y recuperadas en los siglos XI y XII propagadas por órdenes monásticas.

Será en el siglo XIII donde encontramos nombres de la Virgen relacionados con los misterios y la gracia de María. A lo largo de este siglo encontramos un aumento de producción de imágenes propiciados por una serie de acontecimientos a nivel histórico que potencia la devoción del pueblo como son las peregrinaciones a Santiago de Compostela, la reconquista.

Origen de la Virgen de la Aurora

Encontramos el origen de la virgen de la Aurora en el siglo XVI, donde las cofradías del Rosario incrementaron a partir del pontificado de San Pío V (1566-1572). Estas cofradías fueron difundiendo dichas imágenes con pequeñas manifestaciones de “los rosarios de la aurora” que se manifiestan en procesiones matutinas en las cuales se portan a las imágenes de la virgen del Rosario mientras los fieles cantan por las calles de estas villas, la oración del Rosario. Será así como surge la advocación de la Virgen de la Aurora, correspondiente a la Virgen del Rosario que se procesionaba en dichas manifestaciones públicas.

Para obtener un conocimiento más profundo de esta Virgen en particular analizamos a continuación a la Virgen del Rosario, la cual abarca

todos los misterios de la vida de María, así como los misterios de la vida de Cristo.

Las advocaciones marianas tienen su fundamento en Cristo. Por ser hijo de María es la base de los títulos soteriológicos de María, distinguiéndolos en distintas fases de su vida divididas en episodios previos a la concepción, su maternidad, pasión de cristo, ascensión y glorificación de María desde las que surgen las distintas advocaciones como veremos a continuación en la siguiente tabla⁸:

	Misterios salvíficos	Popularizados
Fase preparatoria	Nacimiento de María	Natividad
	Presentación de María	Virgen Niña
	Inmaculada concepción	Purísima, Corazón Inmaculado
Misterios de la maternidad divina. Nacimiento, infancia y vida oculta de Jesús	Virginidad	Virgen
	Desposorios de María	
	Anunciación: Encarnación	Anunciata. Virgen de Gracia
	Visitación	Virgen de la Alegría (Magnificat)
	Expectación del parto	Virgen de la O Virgen de la Esperanza
	Maternidad divina (Nacimiento de Jesús)	Virgen del Alumbramiento Virgen del Buen Parto (buen suceso) Virgen de la leche Virgen Madre (la gran madre) Virgen Madre del Amor

⁸ VESGA CUEVAS, J. *Las advocaciones de las imágenes mariana veneradas en España*. p. 145

		Hermoso Virgen de Belén Nª Sª del Sagrado Corazón
	Presentación de Jesús y purificación de María	Virgen de la Candelaria o Candelas Virgen de la Luz
	Adoración de los Magos	Virgen de los Reyes Magos
	Huida a Egipto	Virgen de los Emigrantes
	Nazaret y vida oculta	Sagrada Familia
	El niño en el templo	Virgen del niño perdido
Misterio de la compasión de María	Dolor de María en el calvario	Virgen de los Dolores, Angustias, la Piedad, la Amargura, la Soledad
En la vida gloriosa de Jesús	Resurrección del Señor Ascensión del Señor	Virgen de la Alegría Virgen Madre de la Iglesia
Después de la ascensión	Pentecostés	Virgen del Espíritu Santo Virgen de los Apóstoles Virgen de la vocación
Glorificación de María	Asunción y coronación	Virgen del Tránsito. Virgen de la cama Virgen de la Asunción Virgen Reina Virgen de la Sma. Trinidad o de las Tres Avemarías

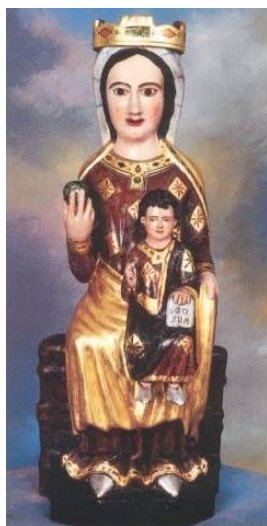


Figura 2. Virgen de la Aurora de tipología sedente de Villaverde de pontones, Cantabria.

Figura 3. Virgen de la Aurora de Andosilla, Navarra. Primeras manifestaciones de tipo sedente

La Virgen del Rosario es un compendio de los misterios de la vida de María y Jesús. Deriva de la palabra “rosa” que simboliza el ofrecimiento de la corona de rosas procedentes de los “misterios salvíficos”.

Fue una práctica de piedad mariana que se divulgó durante la Baja Edad Media extendida por España en la batalla de Lepanto he ahí el gran número de documentos pontificios que citan las oraciones a la Virgen del Rosario como un remedio contra los males de la humanidad.

«Esta trasposición de signo en la mística se hizo entonces masiva. Y el hecho acontecía al tiempo que se eclipsaba la lírica provenzal... El fenómeno tuvo lugar a partir de un género de amplia resonancia literaria y no precisamente el que pudiera parecernos el más apto para esa religiosización, digamos, de un servicio tan erotizado. Nos referimos al alba ese género poético donde los enamorados, a la llegada del alba, rompen en líricas imprecaciones ante la urgencia de la separación. La apoyatura fue, no la situación como se puede comprender, sino la hora: el momento crepuscular del amanecer, tan lleno de sugerencias poéticas que se prestaba fácilmente a la simbolización (de antiguas raíces eclesiásticas) del momento salvacional... en el que la secular espera del Mundo se hacía fulgurante esperanza: la hora es que (la Niña) comenzaba a ser la Niña “ex que ortus est sol justitiae, Christus Deus Noster”»⁹

Podemos señalar finalmente, los lugares de culto e España donde se veneran a la Virgen de la Aurora, los cuales son Andalucía, Extremadura y Levante.

Tratándolo ahora desde el punto de vista iconográfico podemos señalar cinco tipologías distintas relacionadas con esta advocación en concreto, localizadas geográficamente entre Andalucía y el levante: la de Virgen con Niño (tanto erguida como sedente), bastante extendida y vinculado al de la Virgen del Rosario, la Inmaculada Concepción, la Asunción, la Virgen expectante o en cinta y la Aurora entronizada o precursora. Esta última, sin embargo, es la que se representa exenta sin alguna otra connotación y sirve concretamente para la devoción de la Aurora, aunque comparta algunos elementos como veremos a continuación.

Estas imágenes muestran a María sedente o erguida sobre un trono de nubes rodeada de querubines, mayormente las cabezas y alas de los ángeles que emergen de las nubes. La Virgen viste con túnica de colores rojizos Y

⁹ HERRAN, L. *El sentido caballeresco*. p. 191



manto que cae grácilmente desde uno de sus hombros (generalmente el izquierdo) con tonalidades azul verdoso en las primeras representaciones. Muestra su cabeza sin cubrir dejando al aire sus cabellos y portando la corona que juntos con su cetro y su emblema serán los signos de identidad de esta advocación mariana.

Estos atributos se disponen con el cetro en la mano derecha que la presenta como Reina del Santo Rosario, según reza la letanía, En la mano izquierda sujeta el banderín con el anagrama mariano o la efigie de María, símbolos del sol o como en nuestro caso, flores.



No obstante, el motivo que mejor representa a la Virgen de la Aurora, ya sea en posición sedente o erguida, con o sin niño, es el símbolo de victoria que la representa como Virgen gloriosa entronizada con el cetro con la media luna a sus pies, manteniendo vigente el relato apocalíptico de San Juan (Ap.12).

Esta iconografía data del siglo XVIII y XIX, con motivo de la difusión de este tipo iconográfico mariano por las zonas de Andalucía y levante, debido presuntamente a alguna organización de cierta relevancia que ayudara a potenciarlo o el culto anteriormente mencionado del Rosario de la Aurora extendido por España e Iberoamérica gracias a los dominicos.¹⁰



Figura 4. Virgen de la Aurora de Aledo, Murcia.

Figura 5. Virgen de la Aurora de Beneixema, Alicante.

Figura 6. Virgen de la Aurora de Polop, Alicante.

Añadimos en esta línea de investigación la posible difusión de este culto mariano de la mano del ámbito civil, pudiendo ser empleada como símbolos locales o regionales con las connotaciones militares que posee al derivar de la Virgen de Rosario como vimos anteriormente.

Crean una identidad colectiva que conecta con la maternidad, fertilidad y pureza que ofrece protección y consuelo. A la vez que crece el culto mariano se consolida su dimensión política e identitaria fomentada por la creencia en milagros, curaciones y apariciones. De esta forma planteamos la hipótesis de que la imagen de la divina Aurora constituyera una herramienta

¹⁰ PALOMINO RUIZ, I. *La "Aurora María": notas en torno a su devoción en tierras granadinas*. P. 148

de identidad colectiva regional ya que encontramos varias imágenes similares en distintos pueblos como Aledo, Yecla y Alcantarilla en Murcia, Beneixama, Sella, Polop de Marina en Alicante y la de Alzira, Manuel L'enoa en Valencia, entre muchas otras.

2. MORFOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como se indica anteriormente, en este caso se trata de una virgen erguida coronada como reina de la cristiandad propia del siglo XIX en donde porta a su vez una cruz en la mano derecha y un ramo de flores propio de María como muestra de virginidad y pureza.

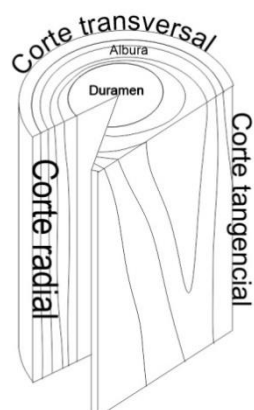
Esta escultura mide 184 cm, 144 cm sin la corona, y 69 cm de ancho. Las nubes y ángeles que la rodean le dan a la pieza una anchura total de 92 cm y una profundidad de 75 cm. La imagen se encuentra sobre su pedestal pintado simulando mármol verde.

Para su elaboración se han llevado a cabo distintos procesos que encontramos tradicionalmente en escultores ya desde el barroco para la imaginería religiosa. La elección de la madera es un material que en el siglo XIX se encuentra relegado en pro del mármol, a pesar de ello la elección de la madera supone menor coste de manera que seguirá empleándose por artistas de segunda fila.

En su elaboración se encolaran los distintos tablones que posteriormente serán tallados, imprimados y pintados según otra tipología de Auroras que portan los colores de las primeras manifestaciones.

2.1 Aspectos técnicos

En el siguiente apartado se mostrarán todos los elementos técnicos que forman parte de esta obra. Se analizarán la madera empleada para su manufactura, los procesos de la talla y finalmente la policromía con el fin de terminar de comprender todas las dimensiones de las que puede hablar esta obra.



2.1.1 La madera

La talla de esta escultura está realizada con madera de conífera, en particular madera de pino (seguramente pino silvestre) ya que es una especie predominante en España y muy frecuente para la realización de esculturas dado que sus propiedades le permiten ser resistente, es blanda y puede ser trabajada con facilidad, sumado a su flexibilidad y coste bajo son las características que los artistas buscan para sus obras y por la que este tipo de soporte ha sido tan empleado a lo largo de la historia.

El gran enemigo para la madera y su perdurabilidad en el tiempo es su alta higroscopicidad y anisotropía.

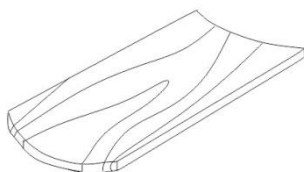
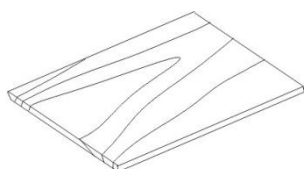
La madera, a nivel macroscópico es un conjunto de fibras dispuestas en sentido paralelo al eje en el que ha crecido el árbol y se compone de corteza, albura y duramen desde el exterior hacia el centro del árbol.

Dependiendo del corte por el cual se aproveche el tronco de dicho árbol se podrá diferenciar entre radial, tangencial y transversal.

Este hecho determinará el factor anisotrópico que se menciona anteriormente y por el cual, según el plano de corte, presenta un movimiento distinto.

Por lo que respecta a la higroscopicidad, la madera a nivel microscópico se pueden observar huecos entre las fibrillas y microfibrillas, en ello se crean las fuerzas de Van Der Waals, capilares y de adhesión que captan la humedad de la atmósfera que les rodea, la cual también tiene acción secante dependiendo de la presión, temperatura y humedad relativa. De esta forma la madera toma o cede agua de la atmosfera estableciendo un continuo intercambio que se denomina higroscopicidad en donde la madera cambia físicamente aumentando (hinchazón) y disminuyendo (merma).

A su vez, el corte y ensamblado de los listones también afectará en la factura de esta obra ya que las uniones de los listones puede verse afectada por la anisotropía de los mismos como se ha expuesto anteriormente. Para contrarrestar estas fuerzas se han de alternar los listones de distinto corte para que queden en equilibrio.



Dibujo 1. Cortes de la madera.

Dibujo 2. Movimiento anisotrópico de la madera.

Dibujo 3. Ensamblaje de tabloncillos.

2.1.2 La talla

Esta escultura está constituida a partir de tabloncillos de madera dispuestos por una unión a tope en donde la anchura de los tabloncillos es

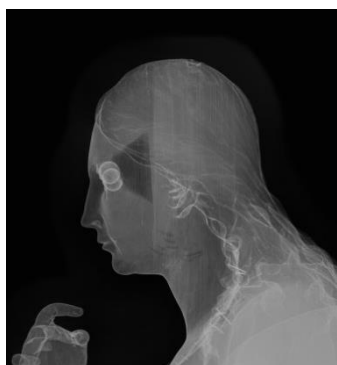


Figura 7. Imagen RX de la talla de los ojos vidriados.

suficiente como para asegurar la resistencia y estabilidad de la obra. Para evitar los posibles movimientos anisotrópicos de los listones, estos serán dispuestos y encolados de forma que se alternen los cortes compensando las tensiones que se puedan crear como se indicó anteriormente.

El escultor realizará de esta forma la figura central la cual será desbastada y tallada con formón y gubia desde los volúmenes generales hasta los detalles más concretos. Una vez realizada la imagen de la Aurora, se le fueron anexionando los querubines que la rodean los cuales solían ser tallados a parte y unidos por cola y clavos, asegurando la unión mediante telas encoladas.

Los rostros de todas las figuras poseen ojos vidriados y para ello, el escultor corta las máscaras y vacía en forma cónica hasta los ojos para encolar los globos oculares, realizados a su vez a partir de vidrio pintado.



Figura 8. Detalle de marcas del estarcido del manto

2.1.3 La policromía

Anteriormente al siglo XIX, en Europa, los tallistas no policromaban sus esculturas, con alguna excepción, Este era trabajo de otro especialista que seguía las directrices del escultor a la hora de pintar y dorar las esculturas. Gracias a varios bocetos existentes en diversos archivos se puede demostrar esta teoría extraña del tratado del dorado, plateado y su policromía de Enriqueta González¹¹. En muchos casos estos especialistas estaban mejor pagados debido al volumen total de horas trabajada y el gasto de los materiales empleados.

La policromía consiste en una capa de preparación a la que se le superponen las siguientes capas de pintura o láminas de metal. Antes de dar la imprimación inicial se trataban las posibles grietas y nudos de la madera tratándolos con ajicola, quemándolo para eliminar resinas o eliminándolos y rellenándolos con estuco y tela.

Tras tratar los nudos se le da al conjunto una primera mano de cola y se dispone la tela, previamente limpiada e impregnada de cola, sobre las zonas establecidas. En este caso la peana sobre la que se asienta y muy posiblemente sobre las zonas en las que posteriormente encontraremos lámina metálica (asegurando así un mejor resultado). Sobre este estrato se encuentra las capas de imprimación a base de sulfato cálcico y carbonato cálcico más cola de

¹¹ GONZALEZ-MARTINEZ, E. Tratado del dorado, pateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración, p.23



conejo en distintas proporciones según nos acercamos al exterior encontrando en éste menos cantidad de cola. Una vez alcanza un espesor óptimo se pulirá en seco y tras ella, es común dar una última mano de blanco albayalde y cola a fin de alisar la superficie y saturar el poro.

Finalmente, se realizará un estarcido del dibujo para transferir el diseño como podemos apreciar en la fotografía.



El siguiente paso es el embolado ya que esta obra presenta dos sistemas de dorado que detallaremos a continuación. El embolado es una capa intermedia entre el estuco y la lámina metálica que delimitará las zonas a tratar (en nuestro caso la decoración del manto, remates de la túnica y las nubes), asegurando que se asiente mejor y posibilitando un mejor resultado en el bruñido.

De esta forma encontramos bol negro en el fondo de las nubes a platear y bol rojo en las zonas de oro. Este procedimiento también se repetía hasta tres o cuatro veces según el resultado obtenido. Estas capas también serán pulidas con el fin de no manifestar irregularidad alguna en el oro o plata, así como saturar el poro y garantizar un óptimo acabado.



Los sistemas por los que se ha dorado y plateado será el dorado y plateado al agua y con purpurina también en ambos casos.

En las dos primeras imágenes podemos observar el mismo encuadre de la pieza iluminada por focos y por ultravioleta mostrando la evidencia de que los remates de la túnica y ciertas partes del manto han sido realizados con purpurina (de un tono granate en la imagen con UV).

En el caso de la plata son evidentes las marcas del goteo de purpurina plateada. Del mismo modo, en ciertas zonas distinguimos pequeñas formas rectangulares que serían los fragmentos de pan de plata que realmente tendría en un origen.

Figura 9. Detalles dorados de la imagen en luz visible.

Figura 10. Detalles dorados de la imagen en UV.

Figura 11. Detalles del plateado.

Finalmente se pinta el resto de la escultura siguiendo la gama cromática seleccionada teniendo como referencia los colores que llevaban las primeras representaciones de este tipo de virgen. Una vez seca, se procedía al barnizado dando por concluida la imagen salvando los elementos ornamentales que culminan la composición; la corona, en cetro en su mano derecha, anclada por un clavo a la base y las flores.

Figura 12. Detalle de las tres potencias.



Figura 13. La corona de la Aurora



2.2 Ficha técnica

Autor: Se desconoce

Título: Divina Aurora

Tema: Religioso. Virgen

Datación: 1825-1853

Técnica y soporte: Talla en madera policroma

Dimensiones (cm.). Alto: 145. Ancho: 92. Profundo: 75

Firma/inscripción/marca/sello/etiqueta: No existe

Procedencia: Pilar Sanz Colomer. Aiello de Malferit

Fotografías iniciales:



2.3 Análisis

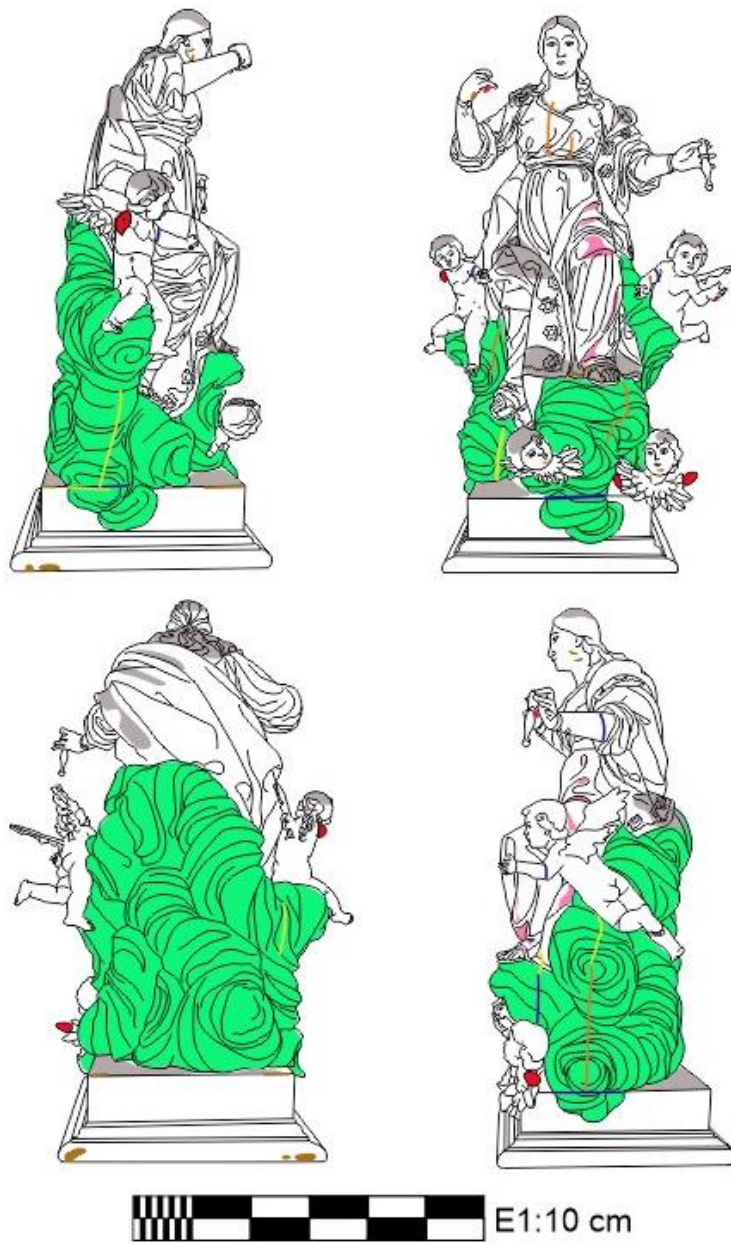
El estado de conservación de la Imagen es malo ya que se distinguen daños en el soporte con grietas y fisuras del material leñoso, caída del estuco en algunas lagunas con efecto de pérdida de capas pictóricas en estas y otras zonas. También encontramos suciedad superficial evidente por toda la pieza, así como manchas grasas y de corrosión debido a los clavos que unen los bloques. Finalmente, indicamos la pérdida del pan de plata de la nube sobre la que se asientan los ángeles y se yergue la figura principal los cuales carece de alguno de sus dedos además de sus alas.

Las causas de estas alteraciones son físicas en su mayoría como son las grietas, fisuras por los movimientos propios de la madera. En cuanto a causas químicas podemos señalar las manchas de humedad, y finalmente, como causas antrópicas encontramos las producidas por las procesiones en las que se ha sacado la obra, llevándose golpes y arañazos de los pendientes.

Seguidamente se tratará de manera individual los respectivos estudios que se han llevado a cabo con la finalidad de recabar la máxima información posible para elaborar la siguiente propuesta de intervención. A través de análisis mediante técnicas no invasivas, como son el estudio organoléptico, fotográfico y radiográfico, se podrá conocer el alcance de los daños más en profundidad, para determinar posteriormente un plan de intervención que se adecúe a las necesidades de la obra.

2.3.1 Visual

En este apartado se contemplan todos aquellos datos obtenidos de manera organoléptica: La significativa pérdida del plateado de las nubes, los faltantes de dedos y alas, la suciedad superficial, etc; el general se identifica y localiza cada evidencia formando el siguiente mapa que en los sucesivos apartados se analizan con mayor detenimiento tanto la naturaleza de la alteración como el origen del daño:



LEYENDA

- | | |
|------------------------|----------------------------------|
| ■ Laguna | ■ Manchas de humedad |
| ■ Suciedad superficial | ■ Intervenciones anteriores |
| ■ Fisuras | ■ Corte de sección cara vista |
| ■ Grietas | ■ Perdida de capa de preparación |

Dibujo 4. Mapa de daños



2.3.2 Fotografías UV

Gracias a la lámpara de luz Ultra Violeta (UV) se ilumina la superficie de la obra volviendo fluorescentes algunos de los materiales que lo componen. Dependiendo de la naturaleza de los pigmentos, se evidenciarán en mayor o menor grado.

En estas imágenes podemos observar la fluorescencia que transmite los restos de plata en contraposición a la opacidad que vemos en los repintes de purpurina, tanto de oro como de plata en la nube y los detalles dorados del manto de la virgen.



2.3.3 Macrofotografías

En este caso se realizará un estudio fotográfico a nivel macro para poder observar la profundidad de las grietas y fisuras, la pérdida de las capas de pintura o incluso estuco en distintas lagunas, observar el tipo de madera y su estado de conservación, así como los depósitos superficiales y todas aquellas causas de alteración que se observaron con el primer análisis organoléptico.



A su vez, estas fotografías muestran donde están las uniones de los distintos tablones que configuran la imagen. Además de los cortes de las extremidades, se encuentran otros puntos de unión donde se ha interpuesto una tela que refuerce el conjunto hecho que se aprecia con este estudio.

En estas fotografías encontramos un ejemplo que se repetirá en otras zonas de la talla. Observamos que para mayor sujeción del querubín, el autor dispuso una tela de tafetán sobre la talla que conforma la nube, aumentando así la superficie de contacto entre ambas partes.

Figura 14. Vista general UV.

Figura 15. Detalle de las grietas.

Figura 16. Pérdida de capa pictórica.

2.3.4 Radiografías

Seguidamente aportamos el resultado del análisis radiográfico que pudimos realizar gracias al Profesor Dr. José Antonio Madrid García del



Figura 17. Vista frontal RX.

Figura 18. Vista lateral RX.

Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

Este método de análisis aportará información acerca de la estructura y composición de la pieza. Para esta pieza se requiere una energía desde 80 hasta 250KV ya que se trata de una escultura de 92 cm de ancho por 75 cm de profundidad.

Los resultados confirmaron que, como es habitual en este tipo de imágenes, la figura central esta hueca y que únicamente las figuras que la rodean, sus extremidades y los extremos de las nubes son de madera maciza.

Se diferencian perfectamente los clavos de anclaje de las figuras circundantes en sus uniones las partes en las que se han construido los cuerpos, el sistema del vidriado de los ojos con el vaciado en cono y el corte de las mascarillas.

2.3.5 Pruebas previas

Comenzamos realizando es test de solubilidad en cada uno de los distintos colores en zonas lo más discretas posibles, así se observará la reacción de los pigmentos ante la humedad, el calor y disolventes.

Para finalizar, realizamos unas catas con disolventes como agua, alcohol y acetona en distintas proporciones para determinar el producto idóneo dando como resultado la siguiente tabla:

Proporción de disolventes	Grado de efectividad
Agua y Alcohol 50%	Elimina suciedad superficial pero no las concreciones más grasas
Alcohol	Elimina suciedad superficial y las concreciones más grasas

Determinamos pues que tras realizar una primera fase de limpieza mediante brocha y aspiración controlada, se procedería a eliminar las manchas persistentes mediante alcohol y mezcla de alcohol y acetona.

3. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Atendiendo al estado de conservación y las pruebas previas, se tratará de realizar una intervención ajustada a las necesidades de la obra, teniendo en cuenta los resultados de las pruebas previas.

Se comenzará por una limpieza general con aspiración del polvo superficial realizando una remoción de esta mediante una brocha de cerda suave, teniendo especial cuidado en las zonas de grietas y lagunas para no levantar capas de pintura que en principio están bien asentadas y no corren riesgo, pero si ejercemos una presión excesiva, podría levantarse.

Dado que la pintura resiste ante la humedad, se continuará las tareas de limpieza con agua y alcohol en distintas proporciones según las necesidades y zonas de limpieza. Se realizará por lo general mediante agua desionizada e hisopo. En el escote de la túnica, encontramos suciedad más grasa la cual será retirada con alcohol etílico de 96º.

Tras la limpieza se seguirá el los daños propios del soporte, en primer lugar, las grietas será consolidada con resinas acrílica en disolvente nitrocelulósico a 5:95 por inyección, mientras que la grieta se realizará con injerto de madera de balsa en las dimensiones ajustada a la proporción de la grieta, adherida con Araldit madera®.

A continuación se llevará a cabo la reintegración volumétrica con la reposición de todas las lagunas. Encontramos un brazo de querubín y tres fragmentos de alas, mientras que a la Aurora únicamente carece de media falange en la mano derecha. El brazo y el dedo serán realizados de una solo pieza de madera, mientras que las alas se acometerán por medio de chuleteado, uniendo varillas de madera mediante PVA y tallados posteriormente.

El chuleteado consiste en tallar una varilla de ladera en las dimensiones propias de la grieta para insertarla en su interior completando así la concavidad y devolviéndole la estabilidad al soporte. De esta manera estamos evitando la posible entrada de insectos xilófagos, proliferación de microorganismos, posibles desprendimientos de las capas pictóricas por movimientos de la madera o que siga cediendo el soporte.

Una vez recuperado todo el volumen de la escultura se estucará las lagunas, así como las zonas que por desgaste, roces y golpes, que han perdido esta capa. Respetando el original se realizará a partir de cola de conejo, carbonato cálcico y sulfato cálcico dispuesto mediante pincel de cerda suave.

Finalmente, reconstruirán cromáticamente con gouache¹² en las figuras, mientras que las nubes serán emboladas con bol negro y posteriormente plateadas para terminar barnizando toda la Imagen.

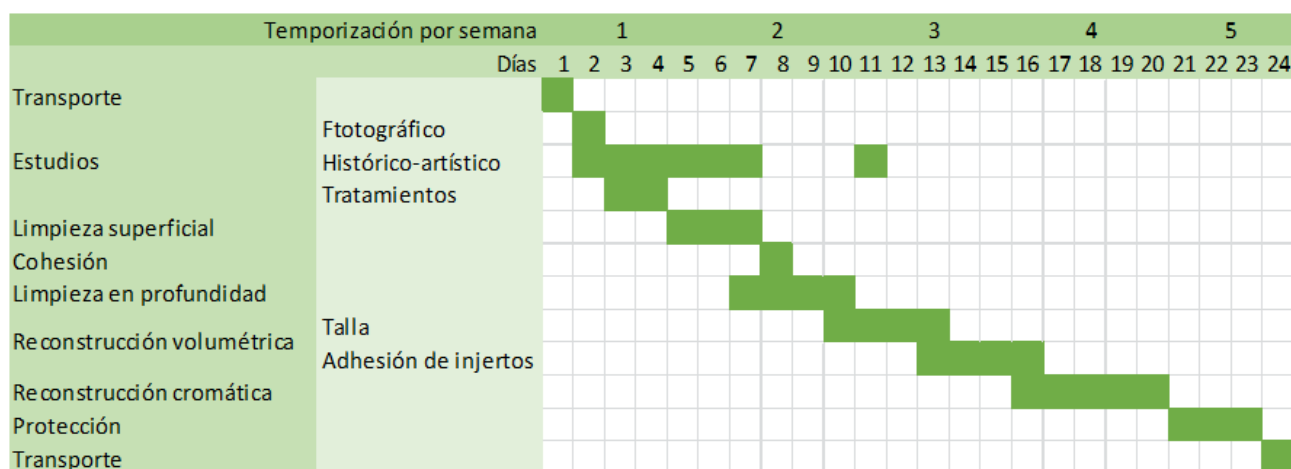
La técnica de embolado seguiría las pautas tradicionales por las que se emplean cola de conejo y óxido de hierro negro, disponiendo varias capas que serán bruñidas para asegurar en mejor asentamiento del pan de plata.

La técnica por la cual se plateará será el plateado al agua. Mediante este sistema se da una ligera capa de agua caliente o cola de pesca en agua en proporción 1:2, para o bien recuperar con el agua el poder adhesivo de la cola de conejo de las capas inferiores, o por otro lado, que la cola de pescado fije el pan de plata en la superficie. Concluiremos esta fase de la intervención, bruñendo la superficie con una piedra de ágata en forma de diente para llegar a los lugares de difícil acceso y planos.

Para ello se emplearán pinceles de cerda suave de varios tamaños y formas, pomazón, cuchillo de dorados, polonesa, piedra de ágata y barniz aplicado con pistola para que quede repartido de forma homogénea y evitando el goteo.

El barniz será seleccionado por sus características de débil acidez, buena adhesividad, soluble en alcoholes como los barniz acrílicos. De esta forma protegeremos la imagen de la humedad, las radiaciones solares y asegurando que tenga un mejor envejecimiento y no amarillee.

Conforme a esta propuesta de intervención se planteará el siguiente cronograma por el cual podemos observar la distribución de tareas en jornadas de 8 horas, cinco días por semana.



¹² Compuesto formado por pigmento y goma laca como aglutinante en emulsión con agua. Técnica húmeda que nos proporciona la reversibilidad que necesitamos a la hora de realizar una intervención apropiada.

4. PRESUPUESTO

04T0000 TRANSPORTE					
DESCRIPCIÓN	Transporte por carretera de un objeto artístico a 77 km de distancia contando a su vez con el embalaje y desenbalaje tanto en la recogida de la obra como a su entrega una vez intervenida ayudados de dos operarios en ambas ocasiones. Suamos tambien el seguro de la obra en su transporte.				
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
	Km	Combustible del Vehículo	0,4	154	61,6
LA00001	m	Plastico multiburbujas	0,64	5	3,2
LA00250	m	Plancha de goma-espuma de 3cm	11,6	2	23,2
PA0000	Día	Restaurador	24	2	48
LD05000	Ud.	Prima de seguro en transporte a 100km	22,87	1	22,87
PW0015	Día	Operarios de segunda (2)	38	2	76
TOTAL					234,87
WW0003 ESTUDIO HISTORICO ARTÍSTICO					
DESCRIPCIÓN	Indagar las distintas fuentes a cerca de la escultura ayudandolos en distintos análisis como fotografías, radiografías y de cualquier otra herramienta que nos pueda aportar cualquier tipo de información a cerca de esta obra y nos procure un conocimiento total de la misma para una correcta intervención.				
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
01BF	Día	Estudio fotográfico	24	1	24
01BR	Ud.	Radiografías	100	2	200
01AA	Día	Estudio Histórico Artístico	24	5	120
	Día	búsqueda bibliográfica en archivos	24	2	48
	Día	entrevistas	24	1	24
01FA	Día	Mapa de daños	24	2	48
TOTAL					464
01DL0600 LIMPIEZA SUPERFICIAL					
DESCRIPCIÓN	Eliminación de polvo y depósitos superficiales en escultura de madera policromada de dimensiones inscribibles en un prisma de 150x90x90 cm, realizada con brocha de pelo suave y ligera aspiración, ayudandonos de distintos disolventes.				
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
WW0001	Ud.	Pequeño material de restauración	1,17	20	23,4
IA03120	Ud.	Brocha de cerda suave nº 20	7,91	1	7,91
KC00035	h	Aspiración	0,19	2	0,38
HA00000	Ud.	Algodón hidrófilo	7,3	1	7,3
BA22000	l	Agua desmineralizada	0,71	400	284
BA25000	l	Alcohol Etilico 96º	5,71	2	11,42
WW0010	Ud.	Medios auxiliares y complementarios	2,2	3	6,6
PA0000	Dias	Restaurador	24	3	72
TOTAL					413,01
06AJ ESTUDIO DE COHESIÓN					
DESCRIPCIÓN	Ensayo de idoneidad por muestreo de productos consolidantes del soporte en escultura de madera mediante la aplicación de los mismos, seguido de su comportamiento y comprobación de resultados hasta determinar los productos idóneos				
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
ARH00105	L	Resina acrílica en disolvente nitrocelulósico al 5:95	19,27	0,5	9,635
EC00000	1L	Resina vinílica PH neutro	5,43	1	5,43
PA0000	Día	Restaurador	24	1	24
WW0001	Ud.	Pequeño material de restauración	1,17	20	23,4
TOTAL					62,465
08AP LIMPIEZA EN PROFUNDIDAD					
DESCRIPCIÓN	Eliminación de residuos grasos y anteriores intervenciones en una escultura de madera policromada de dimensiones inscribibles en un prisma de 150x90x90cm, realizada por procedimientos manuales y mecanicos.				
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
08AP0040	m2	Elim. Depósitos grasos con acetona	13,83	2	27,66
PA0000	Día	Restaurador	24	4	96
WW0001	Ud.	Pequeño material de restauración	1,17	20	23,4
ID00110	Hoja	Hoja de bisturí nº 10	0,42	4	1,68
TOTAL					148,74

Propuesta de intervención de la imagen de la divina Aurora del s. XIX. Rosa Marín

06AL RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA					
DESCRIPCIÓN Consolidación del soporte en escultura de madera policromada de dimensiones inscribibles en un prisma de 150x90x90 cm, realizada con resina acrílica en disolvente nitrocelulósico al 5:95 aplicada con jeringuilla a traves de orificios y grietas existentes así como enchuleado de grietas a base de inclusion de laminas de madera de baja densidad tratadas y curadas adheridas con acetato de polivinilo, tallado y lijado del enchuleado y limpieza de la zona.					
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
06AQ0015	Kg	Resina acrílica en disolvente nitrocelulósico al 5:95	19,27	0,5	9,635
08XL	Ud.	Reintegraciones del soporte Liston de madera de balsa de 100X5X5cm	3,5	4	14
AW00105	m	Varilla de poliester y fibra de vidrio de 4mm	3,47	1	3,47
IH00200	Ud.	Jeringuilla de 50ml	1,5	1	1,5
PA0000	Día	Restaurador	24	7	168
WW0001	Ud.	Pequeño material de restauración	1,17	20	23,4
IF00005	Ud.	Espatula de escayolista de doble hoja de 18 cm	12,75	2	25,5
I100000	Ud.	Cubeta rectangular 50X35X10 cm	1,17	1	1,17
	Ud.	Varilla de madera de balsa 1x50 cm	1,35	1	1,35
	Kg.	Araldit madera	65,66	0,2	13,132
01DR0600	Día	Estudio del tratamiento del soporte	24	1	24
TOTAL					285,157
06AR REINTEGRACIÓN CROMÁTICA					
DESCRIPCIÓN Reintegración cromatica en escultura de madera policromada de dimensiones inscribibles en un prisma de 150x90x90 cm, en lagunas de pequeño tamaño, afectando al 5% de la superficie, realizada con acuarelas de 1ª calidad mediante veladuras en un tono mas bajo que el original.					
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
DB00205	Ud.	Caja de acuarelas de 24 colores	135,34	0,4	54,136
IB01306	Ud.	Pincel de acuarela de pelo de Marta Kolinski N 2/0	2,68	1	2,68
IB01312	Ud.	Pincel de acuarela de Marta Kolinski N 6	6,53	1	6,53
DF00010	Ud.	Librillo de pan de plata fina de 9,5X9,5 cm	8,8	15	132
EA31500	Kg.	Cola de pescado en tableta	30,24	0,5	15,12
FB00010	Kg.	Creta boloñesa, sulfato de calcio + carbonato cálcico	3,95	1	3,95
FD00105	Kg.	Bol negro	10,54	1	10,54
IG00000	Ud.	Polonesa de petigris N 6	9,2	1	9,2
IG00200	Ud.	Piedra de agata para bruñir	15,68	1	15,68
IG00300	Ud.	Cuchillo de dorador	29,05	1	29,05
IG00400	Ud.	Pomazón de dorador	53,88	1	53,88
IG00020	Ud.	Perrillo N 6	21,83	1	21,83
PA0000	Día	Restaurador	24	5	120
	Ud.	Plata falsa	2,3	200	460
	Día	Estudio del dibujo del faltante	24	1	24
01DR0605	Día	Estudio materiales y técnica	24	1	24
TOTAL					982,596
06AS PROTECCIÓN					
DESCRIPCIÓN Barnizado final escultura madera resina acrílica pulverizado 19,15 de barnizado final en escultura de madera de dimensiones inscribibles en un prisma de 30x30x70 cm, mediante la aplicacion de resina acrílica en disolvente nitrocelulósico al 5:95 por proyeccion pulverizada en dos capas					
CÓDIGO	UNIDAD	CONCEPTO	PRECIO	CANTIDAD	IMPORTE
01DP0600	Día	Estudio del tratamiento de protección	24	1	24
ARH02005	Kg	Emulsión acrílica en agua desmineralizada al 10:90	6,71	0,125	0,83875
PA0000	Día	Restaurador	24	3	72
WW0001	Ud.	Pequeño material de restauración	1,17	20	23,4
TOTAL					120,23875
Importe de ejecución material					2711,07675
Costes indirectos de ejecución					162,664605
Beneficio industrial					433,77228
Importe de contrata antes de impuestos					3307,51364
IVA					529,202182
Importe total					3836,7158

13

¹³ Banco de precios de conservación y restauración de bienes culturales de la junta de Andalucía publicado en 2010

5. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Finalmente, completamos el análisis con una serie de indicaciones generales para favorecer la conservación de la escultura el mayor tiempo posible modificando y controlando factores como la humedad, temperatura y la luz.

La estancia en donde se encuentra esta Imagen se halla sobre lo que los propietarios denominan “la coveta”, habitación común en construcciones antiguas en las cuales se conservaban los alimentos en recipientes generalmente cerámicos. Estos espacios se caracterizan por su baja temperatura y un alto grado de humedad ya que están excavados bajo el suelo, este hecho afecta de forma directa a la estancia superior ya que debido a la capilaridad, la humedad sube.

De esta forma podemos encontrar que la vitrina que guarda la imagen muestra concreciones salinas en estado pulverulento, además de levantar la pintura de las paredes y la proliferación de hongos y manchas de humedad que también se manifiestan en la escultura.

Por lo que respecta a la luz, encontramos un sistema que no respeta la imagen teniendo tres bombillas a escasos 10 centímetros de ella con una potencia de 230V/50Hz. Así mismo, la escultura también tiene un foco de luz natural proveniente de la ventana que da al exterior de la casa con unas cortinas como único filtro solar.

Para paliar estos efectos, sería recomendable disponer de un termohigrógrafos para que la Imagen esté controlada dentro de los mismos parámetros con una oscilación de entre un 40-50% HR y reduciendo la HR del entorno con gel de sílice, así como desalar las paredes para procurar un entorno estable y libre de alteraciones.

En el caso de la iluminación, se recomienda no superar los 150 lux según las recomendaciones del Consejo Internacional de Museos (ICOM)¹⁴, y restringir su exposición al mínimo tiempo posible en cuanto a la luz artificial. La luz natural ha de evitarse en la medida de lo posible y dado que la cortina actual no es filtro suficiente, se aconseja disponer de un doble sistema de cortina con una tela más gruesa que impida la entrada de luz solar o como caso más extremos disponer de un filtro UV en el cristal de la vitrina.



Figura 19. Humedad de las paredes de la hornacina.

Figura 20. Suciedad superficial y deterioro de la pared de la hornacina.

Figura 21. Imagen en su lugar de origen.

¹⁴ Extraído de <http://www.icom-ce.org/> Noviembre del 2015.

6. CONCLUSIONES

Finalizamos así esta propuesta de intervención tras haber cumplidos los objetivos planteados:

- Se han tomado fotografías para analizar los daños y la gravedad de los mismos, imágenes ultravioletas para observar posibles alteraciones, naturaleza de los materiales e intervenciones anteriores.
- Realización de radiografías para analizar la construcción de la misma y pruebas previas para determinar la idoneidad de los materiales integrantes en la posterior intervención.
- Búsqueda documental aprovechando las visitas al archivo de Onteniente con entrevistas con la archivera y bibliotecaria de Aiello de Malferit María Jesús Juan Colomer, así como el párroco, Antonio Ferrero Pastor y Pilar Sanz¹⁵. De esta manera poco a poco se fue conformando la historia de la escultura que junto con el paso de tiempo y las características de su lugar de exposición derivan en el estado de conservación en el que se encuentra
- Se han analizado y estudiado las patologías que sufre la obra diferenciando la naturaleza de las mismas entre causas físicas, químicas y/o antropológicas llegando a conocer el alcance de los daños a través de estos años.
- Se ha elaborado una propuesta de intervención fruto de los resultados de los análisis y estudios anteriormente descritos para mantener y conservar en un buen estado esta escultura dentro del patrimonio de la familia Sanz y para la devoción de los aielenses que lo deseen.
- Finalmente se han planteado una serie de pautas a nivel conservativo, ya que cuidando en entorno que la rodea podemos prevenir y ralentizar los posibles futuros agentes de deterioro.

¹⁵ Entrevistas realizadas en Diciembre 2015

7. BIBLIOGRAFÍA

BUSTINDUY FERNANDEZ, M P. *Utilización de contrastes radiopacos para el control de la consolidación de la fibra leñosa*. Ed: Universidad del País Vasco. 1994.

CONSEJERÍA DE CULTURA. *Banco de precios de conservación y restauración de bienes culturales de Andalucía: Manual de utilización y cuadro de precio [catálogo]*. Junta de Andalucía Consejería de cultura, 2010.

GARCÍA FERNANDEZ, II. *LA conservación preventiva de bienes culturales*. Ed: Alianza, Madrid 2013.

GOMEZ MORENO, M E. *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Ed: Espasa. Calpe, 1993.

GONZALEZ-MARTINEZ ALONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Ed: Universidad de Valencia. Valencia, 2014.

PALOMINO RUIZ, I. *La "Aurora María": notas en torno a su devoción en tierras granadinas*. Granada.

RAMÓN SOLANS, F. J. *La Virgen del pilar dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Ed: Pressas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2014.

SANS, M, JUAN COLOMER, M. J. *Societat i demografia d'Aielo al segle XIX*. Art. Pp 65, 66. En: Alba: Revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida. Ed: Ayuntamiento de Onteniente. Año 1992. nº 7.

SOLER, A. *Aielo de Malferit. Geografia, historia, patrimonio*. Ed: Ayuntamiento de Aielo de Malferit, 2011.

VALLS CANTAVELLA, M. Notario. Codicilo 125 pp399-400r. Año 1853. AMO (Archivo Municipal de Onteniente).

VESGA CUEVAS, J. *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España*. Ed: C.E.S.P.U.S.A. Valencia, 1985.

VIGNOTE PEÑA, S, JIMENEZ PERIS, F. J. *Tecnología de la madera*. Ed: Ministerio de agricultura, pesca y alimentación. Madrid, 1996.

WALDMANN, E. *Arte del realismo e impresionismo en el siglo XIX*. Ed: Labor S.A. Barcelona, 1944.

8. ANEXOS

Entrevistas

El 18 de Diciembre se dio la entrevista en conjunto a Pilar Sanz Colomer (P) y María Jesús Juan Colomer (MJ), la cual se procede a transcribir:

R: En primer lugar muchas gracias por sacar algo de tiempo para contarme los recuerdos que conservan a cerca de la virgen de la Aurora. Me gustaría saber si existe algún tipo de documento donde aparezca reflejada: testamento, contrato de obra, bocetos, etc.

P: No, todos los documentos que tengo no son tan antiguos.

MJ: Si existe algo, quizás puedas encontrarlo en el archivo de Onteniente. Allí conservan documentos notariales de toda la comarca. Y por mi parte puedo ofrecerte un artículo que escribí para la revista Alba donde se le hace referencia a la escultura y a Joaquín Gironés.

Ten en cuenta que eran una de las familias más importantes de aquella época, si te fijas en el resto de casas y las comparas con esta lo verás.

P: Anteriormente ocupaba casi una manzana entera. Después el pueblo fue creciendo y se construyó otra al lado pero la mitad que esta. Es una casa muy antigua que continuamente necesita reformas. Es un pozo sin fondo.

MJ: Esta casa tiene la entrada peatonal y la entrada de los carros, si patio central, la coveta para almacenar alimentos, etc. Es de las pocas.

Después de hacerme un breve recorrido por su casa seguimos:

R: ¿Siempre ha permanecido en esa hornacina?

P: Yo tengo el recuerdo de siendo pequeña, sacarla en procesión desde mi casa y guardarla en la iglesia. Y sé que anteriormente a esto permaneció en la iglesia en donde ahora tienen... No sé qué virgen tienen ahora allí.

MJ: Puedes ir a preguntarle al cura pero él no lo sabrá porque no estaba aquí por aquel entonces.

R: ¿Y se sabe algo de que autor o taller pudo realizar el encargo?

P: Yo desde luego no lo sé.

MJ: No creo que encuentres nada y tampoco tengo constancia de ningún taller local que pudiera realizarla. Bueno yo tengo que volver, un placer haberte conocido.

R: Gracias a ti por haber venido y por toda la información que me has dado.

MJ: No hay de qué y si necesitas cualquier cosa ya sabes donde encontrarme.

P: Hasta luego María Jesús.

Tras contestar a varias preguntas de índole personal y mostrarme la cubierta de tela para tapar la imagen y el aderezo de joyas de la virgen nos despedimos.

Ese mismo día visité la casa parroquial para saber si el sacerdote, Antonio Ferrero Pastor, sabía o tenía alguna documentación sobre la divina Aurora.

R: Hola buenos días. Estoy haciendo un estudio sobre la escultura de la divina Aurora de Pilar Sanz, y me ha comentado que la escultura estuvo algún tiempo en esta iglesia y me gustaría saber si tiene algún documento que testifique la entrada de la imagen en la iglesia.

A: lo siento pero durante esa época yo no estaba destinado a esta iglesia y no tengo noticias de nada de esto. No sé si habrá documentación y no la tenemos informatizada ni bien organizada.

R: ¿Sería posible poder buscarlo?

A: No lo siento.

R: De acuerdo, gracias por su atención.

Otras imágenes de deterioros



Figura 22. Grieta en el ala de un ángel.



Figura 23. Marcas de pendientes y corte de la máscara.



Figura 24. Manchas de humedad



Figura 25. Suciedad superficial.



Figura 26. Laguna del brazo de un ángel.



Figura 27. Detalle de los ojos vidriados.

9. INDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Plano de Aiello de Malferit en 1753	Pág. 1
Figura 2. Virgen de la Aurora de tipología sedente de Villaverde de pontones, Cantabria.	Pág. 9
Figura 3. Virgen de la Aurora de Andosilla, Navarra. Primeras manifestaciones de tipo sedente	Pág. 9
Figura 4. Virgen de la Aurora de Aledo, Murcia	Pág. 10
Figura 5. Virgen de la Aurora de Beneixama, Alicante	Pág. 10
Figura 6. Virgen de la Aurora de Polop, Alicante	Pág. 10
Figura 7. Imagen RX de la talla de los ojos vidriados	Pág. 13
Figura 8. Detalle de marcas del estarcido del manto	Pág. 13
Figura 9. Detalles dorados de la imagen en luz visible	Pág. 14
Figura 10. Detalles dorados de la imagen en UV	Pág. 14
Figura 11. Detalles del plateado	Pág. 14
Figura 12. Detalle de las tres potencias	Pág. 15
Figura 13. La corona de la Virgen	Pág. 15
Figura 14. Vista general UV	Pág. 18
Figura 15. Detalle de las grietas	Pág. 18
Figura 16. Pérdida de capa pictórica	Pág. 18
Figura 17. Vista frontal RX	Pág. 19
Figura 18. Vista lateral RX	Pág. 19
Figura 19. Humedad de las paredes de la hornacina	Pág. 24
Figura 20. Suciedad superficial de la pared de la hornacina	Pág. 24
Figura 21. Imagen en su lugar de origen	Pág. 24
Figura 22. Grieta en el ala de un ángel	Pág. 30
Figura 23. Marcas de pendientes y corte de la máscara	Pág. 30
Figura 24. Manchas de humedad	Pág. 30
Figura 25. Suciedad superficial	Pág. 30
Figura 26. Laguna del brazo de un ángel	Pág. 30
Figura 27. Detalle de los ojos vidriados	Pág. 30
Dibujo 1. Cortes de la madera	Pág. 12
Dibujo 2. Movimiento anisotrópico de la madera	Pág. 12
Dibujo 3. Ensamblaje de los tablones	Pág. 12
Dibujo 4. Mapa de daños	Pág. 17