



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

PROCESO DE RESTAURACIÓN Y RECUPERACIÓN DE LA ESCULTURA DEL SIGLO XVIII DE SANT ROC DEL PANY DE SANTO DOMINGO, CASTELLÓN

Manuel Moragues Santacreu
Servei de restauració Diputació de Castelló
ma.moraguessantacreu@gmail.com

La talla en madera policromada de “Sant Roc del Pany de Santo Domingo” es una escultura devocional de bulto redondo, que venera la Asociación de vecinos “Obispo Climent” de la ciudad de Castellón de la Plana. Esta imagen de tamaño mediano (85 cm de alto por 45cm de ancho y 45 cm de profundidad) representa a San Roque vestido de peregrino acompañado por el can y sosteniendo su cayado. El conjunto escultórico se sustenta sobre una peana decorada en oro fino y marmoleados en color verde. En la base de la peana podemos leer la siguiente inscripción: “Sant Roc del Pany Mayo de 2000 De San Domingo”. Está realizada en madera en su totalidad exceptuando los ojos que son de pasta vitrea.

Estudio histórico

La devoción a San Roque es muy popular en la ciudad de Castellón y actualmente aún se celebran numerosas fiestas en su honor, destacando entre todas ellas “Sant Roc Vora Séquia”, “Sant Roc del Raval”, “Sant Roc de la Vila”, “Sant Roc del Canyaret” o “Sant Roc del Pany de Santo Domingo”. De hecho, se tiene constancia de una disposición en 1693 en la cual, el obispo de Tortosa prohíbe las vigilias en ermitas y “festes de carrer” además de prohibir los “altars y empaliades que es fan en los carrers a les festes de St Roch y altres sants...”.

Según nos comenta Mn Josep Miquel Francés Camús¹, en esta época muchas calles celebran fiestas a San Roque, abogado de la peste, porque la ciudad había sido afectada por la peste negra y el cólera en 1647, 1648, 1650 y 1652.

1. Licenciado en Historia del Arte, compaginó la investigación histórica con la profesión periodística y sus inquietudes culturales y artísticas, hasta que fue ordenado sacerdote con 40 años. El obispo de

Se tiene constancia documental en el ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE CASTELLÓN que en 1789 se bendijo la imagen del Santo patrón, “Sant Roc del Pany de Santo Domingo”, siendo esta escultura una de las más antiguas conservadas bajo esta advocación en la ciudad de Castellón de la Plana. Su fiesta, se celebra el último domingo del año posterior al día de Navidad. Esta fiesta de calle es una de las celebraciones más populares y antiguas conservadas en la ciudad y se celebran ininterrumpidamente desde finales del s. XVIII exceptuando los años de la guerra civil y las décadas de los años 1970-1980.

Antiguamente sus fiestas se celebraban en el desaparecido convento de Santa Clara² y la fiesta actual, recuperada en 1993 se celebra en la iglesia de San Vicente Ferrer de Castellón. Actualmente las fiestas, culto y custodia de la imagen la realizan los miembros de la Asociación de Vecinos “Obispo Climent” quienes recuperaron una de las fiestas más antiguas en honor a San Roque en la ciudad de Castellón. Esta imagen de gran devoción, es venerada cada año en una casa del barrio por sus respectivos clavarios, que son los encargados de cuidar del Santo. Desde finales de los años 70 hasta el año 1994 cuando se recuperó su fiesta, esta talla escultórica fue depositada en el Museo Etnológico de Fadrell.

El día de su festividad, último domingo del año, se traslada el santo desde la casa del Clavario hasta la Iglesia de San Vicente Ferrer, acompañado por las autoridades, vecinos, devotos y representantes de las fiestas de Castellón. Después se celebra la misa, procesión y se reparte el pan bendecido.

Toda la documentación e historia del santo se encuentra en el AHMC y fue publicada por el cronista de la ciudad D. José Sánchez Adell³

Estudio iconográfico

El conjunto escultórico (Fig. 1) consiste en una representación iconográfica de dicho santo, varón, joven de pelo largo y barbado. Aparece ataviado con el famoso “sanroquino” que es un hábito de peregrino, que consiste en falda corta y capa corta⁴, además del sombrero de alas.

En la parte delantera de la capa se observan dos símbolos iconográficos de peregrinos⁵: las “llaves pontificales cruzadas” que hacen referencia a su peregrinación a Roma y la “concha” que nos recuerda su peregrinación a Santiago de Compostela. También podemos observar el “cordón de tres nudos” que simboliza la pobreza, obediencia y castidad.

la Diócesis de Segorbe-Castellón, Don Casimiro López Llorente, lo nombró Prior de La Basílica del Lledó en septiembre del 2010.

2. Fundado en 1540 por cuatro monjas del convento de la Puridad de Valencia y demolido el 10 de agosto de 1936.

3. Castellón de la Plana 1923-2005 fue profesor, filósofo e historiador español especializado en la Edad Media. Su vida y obra estuvieron fuertemente ligadas a su ciudad natal, donde ejerció como Cronista Oficial de la ciudad desde 1987 hasta su muerte. Fue profesor emérito de la Universidad Jaime I de Castellón.

4. Llamada esclavina.

5. VERICAT GAVALDÀ, LL (2008). Diccionari de símbols cristians. Ed Farell p.113

Otro elemento iconográfico de San Roque es el zurrón y el bastón o cayado con calabaza que denotan un santo peregrino.

El bordón, la calabaza y el zurrón son atributos genéricos de San Roque muy característicos de los santos peregrinos.

Los atributos individuales que podemos observar en nuestra pieza son el perro o can llamado Melampo con su rosca⁶, que según la leyenda alimentó al Santo durante su enfermedad en su retiro al bosque de Piacenza. El perro que acompaña la escultura, simboliza la fidelidad de Dios con sus hijos y el pan simboliza la Eucaristía. Por otra parte, podemos apreciar “la llaga” en la rodilla izquierda, que nos recuerda el episodio en Piacenza, en el cual el santo contrajo la lepra al clavarse una flecha en la pierna y posteriormente sanó. Este hecho propició al Santo la fama de librar a muchas poblaciones de la enfermedad letal de la lepra. Pues según narra la historia⁷, antes de morir el Santo en Montpellier, ruega a Dios que libere de la lepra a todo aquel que invoque su nombre.

Estos atributos individuales están inspirados en episodios populares de su leyenda.

La imagen de “Sant Roc del pany de Santo Domingo” no posee ningún atributo universal, es decir, carece de corona o aureola.

Estudios científicos

Para abordar la restauración de esta pieza, se realizaron una serie de estudios previos con la finalidad de documentar, estudiar y entender las patologías que presentaba la pieza.

Cuando la pieza fue valorada por los técnicos del departamento de escultura policromada del Servei de restauració de la Diputació de Castelló, se aceptó su petición de restauración basándose en el deficiente estado de conservación que presentaba la obra. De hecho, los miembros de la asociación de vecinos estaban preocupados por el reciente desprendimiento total del brazo derecho y las diversas pérdidas de capas de preparación y policromías. En un primer examen organoléptico, se dató la escultura cómo una obra de posguerra, de bastante mala calidad, con burdos dorados al mixtión, pintura comercial, carnaciones de mala calidad y poco detalle en la talla de la madera. Pero realmente no coincidía la información histórica que nos daban los vecinos con el aspecto de la imagen.

Los vecinos aseguraban que era una obra muy antigua, que se salvó de las llamas en la guerra Civil Española y que se trataba del San Roque de calle más antiguo de la ciudad.

Cuando la pieza llegó al laboratorio de restauración de escultura policromada, se observaron diferentes policromías de una aparente mejor calidad en las zonas de pérdidas (Fig. 2), lo cual nos hizo replantearnos la hipótesis de que se tratara de una obra de buena calidad y cierta antigüedad.

6. Pan en forma circular, también llamada rosca o “rotllo” nombre en valenciano. Es muy común en todas las romerías de Castellón y la provincia.

7. DE LA VORÁGINE, S. (2008) *La leyenda dorada*, vol 2 Ed Alianza Forma pp. 954-955

En primer lugar, se realizó un estudio fotográfico exhaustivo para documentar el estado de conservación inicial. A continuación, con el fin de localizar repintes se realizaron fotos UV e infrarrojos para intentar valorar si la policromía original estaba completa, en buen estado o se observaban los motivos de los esgrafiados o dibujo subyacente.

Ninguna de estas dos técnicas nos ayudó a localizar repintes en el caso de fotos UV, ni a vislumbrar el dibujo subyacente de los esgrafiados en el caso de las fotos de infrarrojos. Esto es debido a que la pieza estaba totalmente enmascarada por una gruesa capa de preparación.

Para estudiar la estructura interna de la obra y entender sus graves problemas estructurales, se realizaron TAC y Rayos X en colaboración con el Consorcio Hospitalario Provincial de Castellón. Con la ayuda del TAC (Fig. 3) pudimos observar que la pieza estaba formada por 4 piezas de madera ensambladas. La unión de las piezas no era estable, además de observar y documentar una raja o fenda de unos 5mm de grosor en el interior del embón madre. Esta raja o fenda de la madera, posiblemente es debida a una deficiente preparación y secado de la madera o a una mala elección de la misma. Es decir, el material lúneo presentaba anomalías o su desecación fue mal ejecutada. De hecho, realizamos unas pruebas de medición de humedad con pH/EC/TDS Waterproof en el embón madre y la pieza desprendida y los parámetros de humedad variaban de una pieza a otra. Lo cual evidencia diferentes variaciones dimensionales entre los distintos listones de madera que conforman la escultura.

La pieza está formada por un embón madre, que tiene adherida una pieza de madera en la parte izquierda que corresponde con parte de la capa y mano izquierda; y otra pieza de madera en el lado derecho que corresponde con la mano derecha, hombro y parte de la túnica.

Se trata de una pieza maciza, es decir, que no está vaciada. En ella se aprovecha el tronco del árbol que coincide con el embón central.

La cuarta pieza de madera es la peana que sustenta el conjunto escultórico, exceptuando piezas exentas como el sombrero, zurrón, perro y cayado.

Mediante la visualización del TAC (Fig. 4) se observa que en la zona de pliegues e intersecciones nos aparece una capa de preparación excesiva que enmascara volúmenes y se vislumbran diferentes capas. Es por ello, que se decidió realizar una serie de catas y sondeos iniciales en estas zonas para confirmar la existencia de policromía original. Con estos sondeos iniciales y con la información aportada por la Microscopia Espectroscópica pudimos constatar que cinco capas más abajo, encontramos la policromía original de la pieza y que esta, se encuentra en bastante buen estado.

Con las imágenes de los Rayos X pudimos estudiar el sistema de unión de las diferentes piezas que conforman la escultura. Las piezas fueron encoladas y unidas mediante clavos, exceptuando la pieza lúnea del lado derecho que no posee ningún clavo, esta parte coincide con la zona que se desunió. En la unión de la peana con la escultura (Fig. 5) podemos contabilizar hasta 6 clavos de forja originales. Para el anclaje del perro a la base contabilizamos 5 clavos de los cuales sólo uno es original. En la zona de la cabeza y sombrero encontramos 4 clavos, uno parece de forja original y los otros son nuevos.

La zona de unión del embón madre y el listón de madera de la parte izquierda esta reforzada con un clavo de forja original a la altura del hombro y otro a la altura de la muñeca. En esta parte, observamos que la zona de unión presenta problemas de adherencia, pero gracias a los clavos originales la pieza no se ha desprendido del embón madre.

En el costado izquierdo, a la altura del zurrón, podemos apreciar otro clavo original de forja que sirve para sujetar el zurrón al embón madre.

Con la ayuda de las imágenes de RX hemos podido contabilizar un total de 27 clavos, de los cuales 7 no son originales y 3 son tipo tornillo.

Finalmente realizamos Análisis de materiales constituyentes en el Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació que consistieron en microscopía espectroscópica, microscopía óptica con fuentes de luz visible-ultravioleta y microscopía electrónica de barrido con microanálisis (SEM/EDX).

Los resultados arrojados por estos análisis demuestran que la preparación original fue realizada a base de yeso y cola animal, puesto que en todas las muestras analizadas coinciden, exceptuando la muestra EM41.4, esta muestra corresponde a la encarnación de la pierna y en esta muestra extraída no se observa capa de preparación.

Después de la capa de preparación se le dio bol a todas las zonas de la escultura excepto las encarnaciones (muestras EM41.4 y EM41.5) dónde el bol se sustituye por albayalde y un poco de bermellón.

En la muestra EM41.6 que corresponde a la zona del pelo podemos apreciar las siguientes capas: capa de preparación a base de yeso y cola, capa de bol y policromía amarillenta a base de pigmentos tierra y un poco de minio. Finalmente advertimos una capa de barniz, como protección de la técnica de policromado original. Las analíticas de materiales constituyentes de esta zona, nos demuestran una re policromía de tonalidad pardo-amarillenta muy aglutinada y se detectan pigmentos tierras. A continuación, podemos observar que se cubrió la escultura con una nueva capa de preparación de yeso, y sobre esta un estrato de tonalidad oscura, es decir un repinte negro a base de hierro. Finalmente se aprecian finos estratos de policromías a base de pigmentos tierras que se entremezclan con capas de barnices. En la muestra EM41.1 (Fig. 6) podemos observar policromía marrón con dorado de la zona del manto, en esta sección estratigráfica distinguimos hasta ocho capas diferentes

A parte de todos estos análisis científicos, se realizaron fotos Dinolite para verificar el estado de conservación de los dorados y globos oculares.

Estado de conservación

La obra presentaba graves problemas estructurales derivados de los cambios dimensionales de la madera que la conforma. Estos son fruto de los continuos cambios de temperatura y humedad que sufre la obra en la casa particular de los diferentes clavarios que la custodian, además de los problemas derivados de un posible defecto en el secado de la madera o una mala elección del material lúgneo. El principal problema de la escultura lo encontramos en la unión de los listones

que forman el embón madre. La mano izquierda y parte de la capa se desunió del resto del conjunto escultórico, separándose físicamente y fragmentando la talla en dos piezas que fueron encoladas de urgencia por un ebanista, según nos cuentan los representantes de la Asociación de vecinos “Obispo Climent”.

En un examen organoléptico exhaustivo, se apreciaban diversas policromías y dorados que constatan una rica policromía original de calidad superior a la última capa de policromía visible. También se observaban numerosas grietas en las zonas de uniones de la madera, craquelados en pies, peana y des-cohesión de la policromía actual.

Se observaba en general una mala adhesión y des-cohesión entre el estrato de la policromía primigenia y las diversas capas de re policromías no originales. En general, daba la sensación que la madera y policromía original repelía los repintes más actuales de pintura plástica.

No se observaron ataques de insectos xilófagos, ni vestigios de haberlos sufrido.

También es importante precisar que la gruesa capa de preparación del repinte, en muchas zonas escondía los volúmenes originales de la talla y, al eliminarlos, se descubrió una talla mucho más rica y minuciosa. En este caso destaca el cordón, dónde al eliminar las capas de preparación y repintes no originales se pudo apreciar la talla del mismo y sus volúmenes.

Otros deterioros más visibles fueron acumulación de suciedad superficial, abrasiones en las zonas salientes, desconchados, pérdidas de capas de preparación y policromías. Se observaron repintes totales sobre una capa de preparación nueva.

Restauraciones anteriores

Según consta en el archivo interno del Servei de Restauració de la Diputació de Castellón, esta pieza fue intervenida en el mismo Servei en el año 1998, en aquel entonces la dataron en el s. XIX, aunque en la hoja de petición de restauración se menciona que la obra es de finales del s. XVIII. La escultura, según el informe, presentaba un estado de conservación malo y repintes de purpurina en los oros. En dicho archivo se conservan un total de 23 fotografías que nos muestran el estado de conservación y patologías que se observaban en la talla. En algunas fotos se identifican claramente restos de oro fino debajo de las pérdidas, pero tal vez por falta de medios para realizar exámenes científicos, se optó por consolidar y fijar la policromía de los repintes, desinsectar preventivamente, limpiar superficialmente y reintegrar cromáticamente la obra.

Esta intervención sirvió para frenar su deterioro superficial, pero 17 años más tarde la obra presentaba graves problemas estructurales que sin la ayuda de los estudios científicos aplicados en esta restauración hubiera sido difícil subsanar.

Proceso de restauración

Después de los estudios previos realizados a la escultura, primeramente se realizó una preconsolidación (Fig. 7) de las policromías situadas en las zonas limítrofes

de pérdidas, lagunas y levantamientos. Este proceso se ejecutó con una resina acrílica al 30% en agua desionizada aplicado a pincel o mediante jeringuilla dependiendo del área.

A continuación, se llevó a cabo una micro aspiración controlada con ayuda del aspirador y brochas de cerda suaves para eliminar el polvo y suciedad matérica superficial.

Antes de empezar con la limpieza físico-química de la escultura, realizamos catas de sondeo en diferentes zonas para determinar el estado de las policromías originales y valorar su eliminación. Mediante la visualización del TAC se decidió realizar catas en cuatro puntos clave (A, B, C y D) dónde podíamos apreciar un grosor en la capa de preparación muy exagerado que escondía el volumen original de la talla de madera.

En la parte posterior del santo, se practicó una primera cata (Fig.8) dónde pudimos apreciar un total de 7 capas hasta llegar a la policromía original y verificar que esta se conservaba bastante bien. Después, se procedió del mismo modo en los otros puntos clave, en los cuales pudimos observar policromía original bastante completa. Finalizado el sondeo, se decidió retirar las capas de preparación y repintes con la finalidad de recuperar la policromía original y aligerar la escultura de capas ajenas inestables.

El proceso de eliminación mecánica de los repintes y capas de preparación no originales se hizo mediante la ayuda gubias y bisturís. Se rebajaron mecánicamente las primeras capas pictóricas (Fig. 9) y a continuación se humectaba la capa de preparación anterior al original con agua desionizada para reblandecerla, después se eliminaba con mucho cuidado con bisturí y escalpelo. Para finalmente limpiar la superficie con agua desionizada.

Una vez finalizada esta primera limpieza, se realizó una limpieza química controlada general, por fases, por zonas y colores.

Las zonas más difíciles de limpiar fueron las carnaciones, que según pudimos corroborar con las muestras estratigráficas, presentaban repintes superpuestos muy difíciles de eliminar. Estos repintes (Fig. 10) se eliminaron con una mezcla de disolventes orgánicos gelificados con PH controlado.

Finalizada la limpieza se despegó el brazo y parte de la capa mediante la inyección de alcohol.

A continuación, se procedió al rellenado de la fisura lateral en toda su cavidad. Primero se aplicó una masilla de resina de dos componentes diluida en alcohol al 50% y, al día siguiente se rellenó el hueco restante con la misma solución hasta nivelar la superficie. Una vez finalizada la reintegración volumétrica de la madera se estudió la colocación de tres pernos de fibra de vidrio como refuerzo. Se colocaron los tres pernos en el tarugo principal adheridos con acetato de polivinilo. En la pieza a unir, se realizaron tres agujeros para recibir los tres pernos. Las dos superficies se impregnaron con acetato de polivinilo y se unieron con ayuda de cinchas y gatos para un correcto secado durante 48 horas.

También se usaron pernos de refuerzo para el sistema de sujeción del perro a la peana, así como para reforzar el rosco de pan que estaba partido en dos.

La consolidación de la zona del brazo derecho se hizo mediante inyección de masilla diluida en alcohol al 60%. Se recubrió todo el perímetro de la zona baja con plastelina blanca y se inyectó la masilla diluida mediante jeringuilla, poco a poco, hasta rellenar toda la grieta. El proceso se repitió tres veces hasta la consolidación total.

Después del primer barnizado, se procedió al estucado de lagunas con estuco natural de cola con un 70% de carga yeso mate y un 30% de carbonato cálcico.

La reintegración cromática de la obra se realizó por fases y zonas. La primera fase se realizó con colores al agua, concretamente con gouache. Se le dio una tinta plana como base general a bajo tono a todas las lagunas estucadas. A continuación, en la segunda fase se procedió a ajustar el color con la técnica del puntillismo, utilizando colores al agua y produciendo una vibración óptica que a una cierta distancia resulta casi imperceptible.

En la tercera fase, una vez finalizado el segundo barnizado se ajustaron los colores puntualmente con pigmentos al barniz “maireris” (Fig. 11)

Como protección final, se le aplicó un barnizado con compresor con barniz satinado. Al mismo tiempo, los oros se protegieron con una resina acrílica termoplástica.

La reintegración cromática de los dorados se dividió en dos: los faltantes de dorados de gran tamaño se reintegraron mediante el dorado con la técnica de dorado al agua con lámina de oro fino de 22 KT y las lagunas pequeñas se reintegraron con gouache efecto oro mediante la técnica del puntillismo.

Finalmente, se realizaron adecuaciones tonales de los dorados con veladuras de barniz y “maireris”, con esta acción se dio por finalizada la restauración y recuperación de las policromías originales de la escultura de Sant Roc del pany de Santo Domingo de Castellón. (Fig. 12)

Conservación preventiva

Como medida de conservación preventiva, se decidió colocar en los cuatro pies de “garra de León” que sostienen la peana de estilo barroco un taco mitad de madera y conglomerado, con la finalidad de preservar los dorados y evitar vibraciones en todo el conjunto escultórico. Dichos tacos fueron pintados en color negro con la intención de que no sean visibles.

Además, existe una serie de medidas de conservación preventiva que se recomiendan para la correcta conservación de la pieza.

En primer lugar, se recomienda el uso de guantes blancos de algodón o látex para su manipulación. También se recomienda asir la pieza por las partes sólidas (en esculturas se sugiere coger con una mano por el cuerpo y con la otra la base) en este caso concreto, se aconseja coger la escultura con nuestra mano derecha por el pliegue de la capa que sobresale por el costado izquierdo del santo y con nuestra mano izquierda coger por el costado derecho de la base de la peana.

Se recomienda mantener la pieza alejada de fuentes de calor, fuentes de climatización, ventanas o zonas de corriente. Es importante también mantener una temperatura y humedad estables, en definitiva, evitar cambios bruscos.

A la hora de limpiar la escultura se debe quitar el polvo con plumero suave, absteniéndose de usar productos acuosos o químicos.

Estas medidas de conservación preventiva se explicaron a los miembros de la Asociación de vecinos “Obispo Climent” durante la presentación de la restauración de la pieza en las dependencias de la Diputación de Castellón. Esta actividad es muy importante, y resulta una de las medidas de conservación preventiva más efectivas, puesto que esta obra es especial al tratarse de una imagen de calle que cada año permanece en un hogar diferente.

Bibliografía

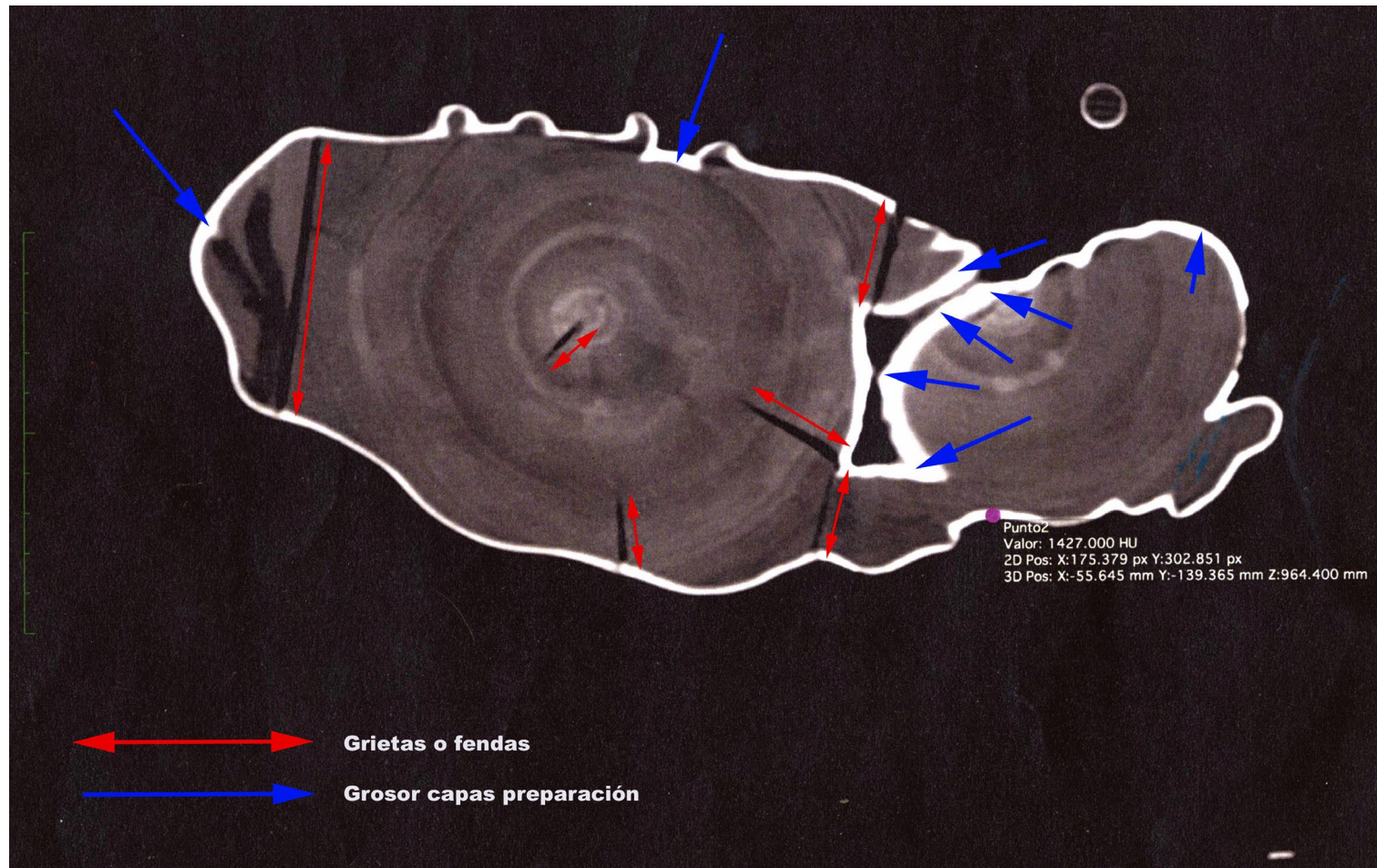
- AA.VV. (2001). *Recuperación de las fiestas de Sant Roc de la Vila*. Castellón de la Plana
- BALBÁS JUAN, A. (1987) *El libro de la provincia de Castellón*. Castellón de la Plana, Ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón
- BARROS GARCIA, JM. (2005). *Imágenes y sedimentos: la limpieza del patrimonio pictórico*. Ed. Institutió Alfons el Magnànim
- DE LA VORÁGINE, S. (2008). *La leyenda dorada*, vol. 2 Ed Alianza Forma
- FELIU FRANCH, J. (2005). *Historia del retablo cerámico en la Plana de Castelló*. Ed. Dávalos Fletcher.
- GÓNZALEZ ALONSO, E. (2002). *Tratado del dorado, plateado y su policromía*. Ed. Universidad politécnica de Valencia.
- GÓNZALEZ ALONSO, E. (2006). *Patrimonio y restauración: tecnología tradicional y actual*. Ed. Universidad politécnica de Valencia
- LUISA GÓMEZ, M^a. (2002). *La restauración. Examen científico aplicado a las obras de arte*. Ed. Cátedra
- MORAGUES SANTACREU, M. (2013). “Estudio histórico, artístico e iconográfico de nuestra señora de los Desamparados patrona de la villa de Senija”. En AA.VV *Trabajos fin de Máster: Máster universitario en Conservación y restauración de Bienes Culturales*.2006/10. Ed. Universidad politécnica de Valencia.
- OLUCHA MONTINS, F. (1996). *Retaules ceràmics d'abans de la Guerra Civil als carrers de Castelló*. IV Congrés d'Història i Filologia de la Plana
- PEPÍN HERNÁNDEZ, M. (2004) *La ermita de Sant Roc de la Donació*. Castellón de la Plana. Ed. Excmo. Ayto de Castellón de la Plana.
- PEREZ MARÍN, E. VIVANCOS RAMÓN, V. (2004). *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Ed. Universidad politécnica de Valencia.
- SANCHEZ ADELL, J. OLUCHA MONTINS, F. SÁNCHEZ ALMELA, E. (1993) *Elenco de fechas para la historia urbana de Castellón de la Plana*. Ed. Sociedad Castellonense de cultura.
- TONINI, F. (2015) *La scultura lignea, tecniche e restauro. Manuale per allievi restauratori*. Ed il Prato
- TRAVER TOMAS, V. (1958) *Antigüedades de Castellón de la Plana*. Castellón de la Plana, Excmo. Ayto. Castellón de la Plana
- VIVANCOS RAMÓN, V. (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete pintura sobre tabla*. Ed. TECNOS



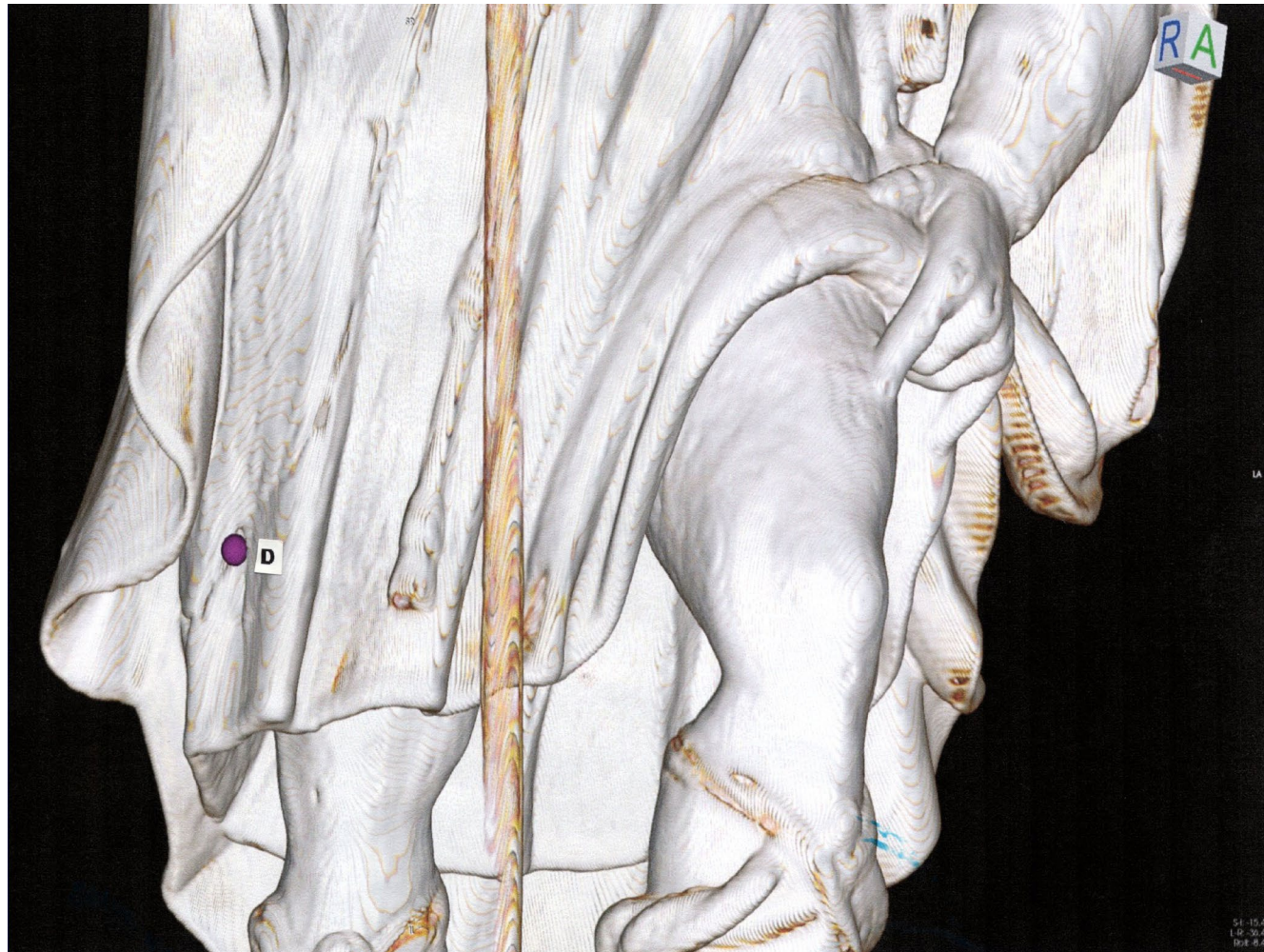
1. “Sant Roc del pany de Santo Domingo” Fotografía general y estado de conservación inicial. Servei de restauració Diputació de Castelló.



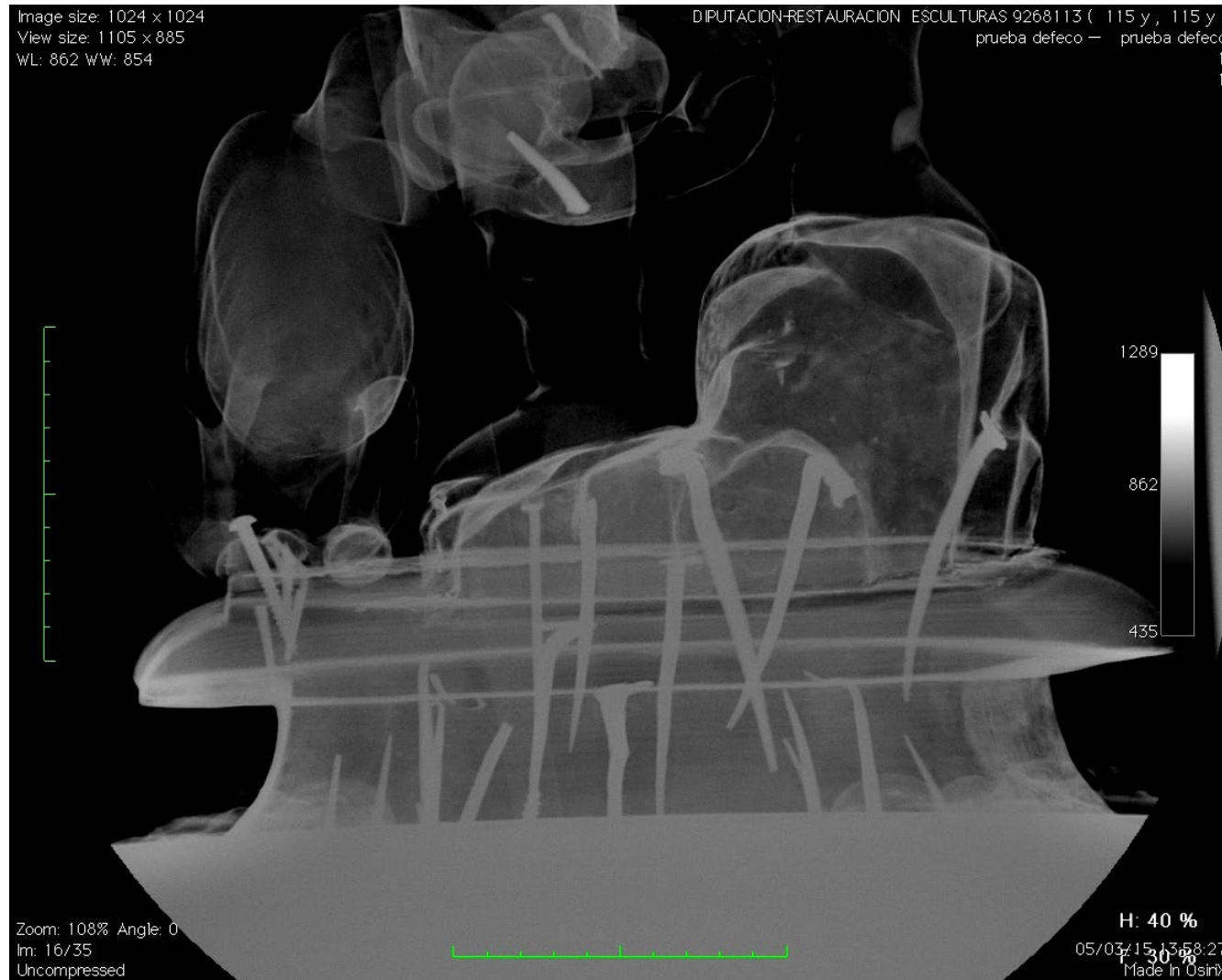
2. Detalle de las pérdidas dónde se observan policromías originales enmascaradas por repintes. Servei de restauració Diputació de Castelló.



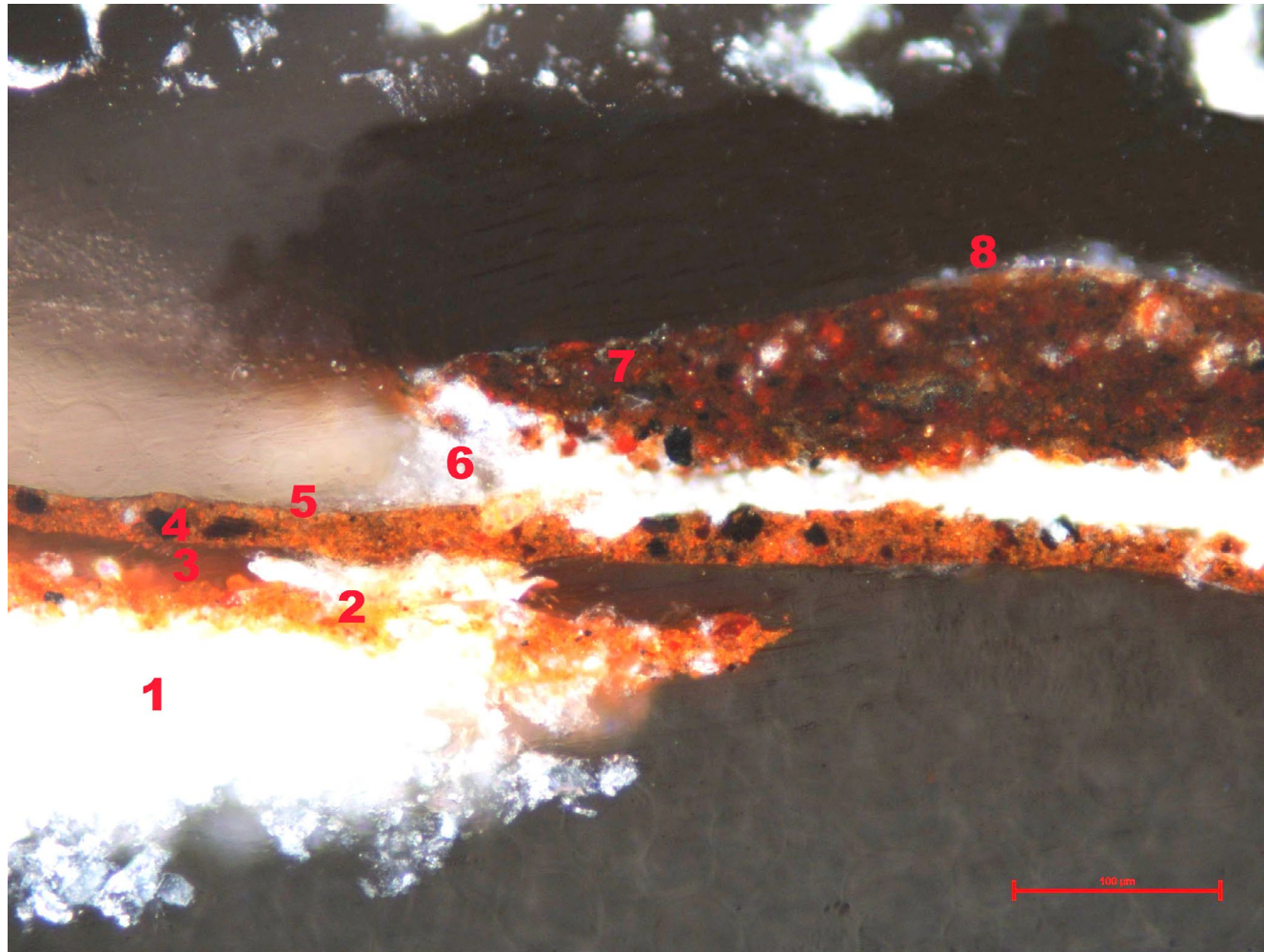
3. Imagen obtenida del TAC d3nde se aprecia la estructura de la escultura, las grietas interiores y excesivos grosores de capa de preparaci3n. Servei de restauraci3n Diputaci3n de Castell3.



4. Imagen obtenida de TAC dónde se observan los volúmenes de la escultura. Servei de restauració Diputació de Castelló.



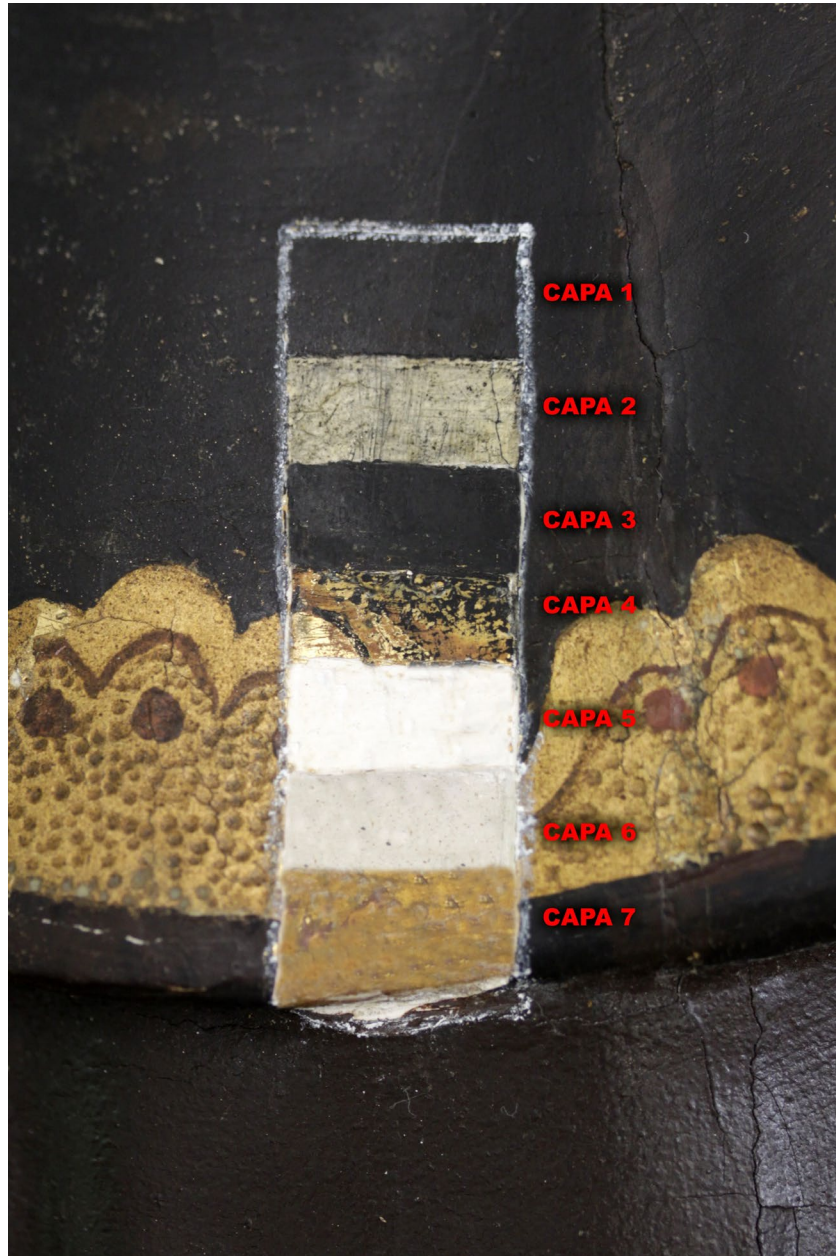
5. Imagen obtenida de los Rayos X. Corresponde a la zona de unión de la escultura con la peana, en ella se observan los clavos. Servei de restauració Diputació de Castelló.



6. Detalle de sección estratigráfica de la muestra obtenida con microscopía óptica con luz visible, 20x. Institut valencià de Conservació, Restauració i Investigació.



7. Fotografía detalle de la preconsolidación de policromías. Servei de restauració Diputació de Castelló.



8. Fotografia detalle cata de limpieza. Servei de restauració Diputació de Castelló.



9. Fotografía detalle de la limpieza mecánica de la zona del pie. En ella se observa la policromía original de la obra en medio pie y el repinte en la otra mitad. Servei de restauració Diputació de Castelló.



10. Fotografía detalle de la limpieza y eliminación de repintes en las carnaciones. Medición de Ph. Servei de restauració Diputació de Castelló.



11. Fotografía del proceso de reintegración cromática con "mimeris" Servei de restauració Diputació de Castelló.



12. Fotografía final general de la restauración. En ella podemos apreciar la recuperación de policromías, motivos decorativos y dorados. Servei de restauració Diputació de Castelló.