



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>	

ESTUDIO TÉCNICO, ANALÍTICO Y DOCUMENTAL DE LA IMAGINERÍA ORIOLANA DE ENRIQUE GALARZA

Elisa Martínez Zerón
elisa.martinez.zeron@gmail.com

La Semana Santa es una de las manifestaciones culturales más importantes para la localidad alicantina de Orihuela, por ello los estudios relacionados con la imaginería procesional resultan de gran valor para la conservación de su patrimonio escultórico.

Históricamente se ha dado mayor importancia a las tallas de los grandes maestros del barroco, sin embargo también se encuentra en esta ciudad una amplia muestra de imaginería del siglo XX, entre la que destaca la producción de Enrique Galarza Moreno (Fig. 1). Sus trabajos para Orihuela jugaron un papel determinante en la reconstitución de las procesiones de Semana Santa en la posguerra española, ayudando a configurar la idiosincrasia de los actuales cortejos pasionales tal y como se conocen hasta nuestros días. Generó un nuevo imaginario colectivo que ha contribuido a crear identidad de nuevo en los oriolanos, gracias a su reinvención de las composiciones de grupos escultóricos perdidos durante la Guerra Civil como la *Santa Cena* (Illescas, 1986), obra decimonónica de José Pérez, o la *Flagelación* conformada por un *Cristo atado a la columna* (Mayordomía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, 2017), 1783, de José Puchol y dos *sayones*, 1834 de Santiago Baglieto.

El estudio de la producción de Galarza para la presente comunicación se ha abordado tomando como ejemplo¹ el estudio comparativo de los dos crucificados que el escultor realizó para Orihuela: *El Cristo del Calvario*, 1941 y *el Cristo del Colegio Jesús María San Agustín*, en adelante *Cristo del colegio*.

1. Los resultados expuestos forman parte de un estudio mayor pendiente de publicación en forma de catálogo razonado, que abarca el análisis pormenorizado de todas las imágenes que realizó para Orihuela Enrique Galarza a nivel documental y científico-técnico.

La metodología de estudio combina el modelo tradicional fundamentado en la revisión crítica de fuentes documentales y un modelo de campo, articulado en distintos procesos técnicos: registro fotográfico con luz visible y UV, entrevistas semidirigidas a personalidades relacionadas directamente con las obras o el autor, mediciones dimensionales generales y específicas de las tallas, extracción de lámina delgada de la madera de soporte y análisis mediante microscopio óptico con luz polarizada de nicoles cruzados y anatomía comparada, así como extracción de muestras microscópicas de las policromías y su análisis mediante SEM-EDX (Microscopía electrónica de barrido con análisis por dispersión de RX) y FTIR-ATR (Espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier y reflectancia total atenuada).

El estudio exhaustivo de la obra de este autor desde un prisma multidisciplinar conforma un hecho inédito hasta la fecha, que ha permitido determinar rasgos clave para definir su técnica, y posicionarle dentro de la historia de la imaginería española como el gran escultor que fue. Se fija así un punto de partida en el ámbito de la expertización, para confirmar la autoría de muchas obras firmadas por otros talleres religiosos y desmentir erróneas atribuciones.

Los análisis técnicos y científicos, así como el estudio comparativo realizados han permitido documentar el proceso creativo del escultor, los materiales que empleaba, la técnica de talla y el estado de conservación actual de las imágenes como herramienta básica para su salvaguarda.

Estado de la cuestión

Cuando nos adentramos en la investigación de artistas contemporáneos, cabe esperar que la labor de indagación y el hallazgo de los datos más evidentes resulte sencillo y accesible en comparación con el estudio de autores más alejados en el tiempo. Sin embargo, los imagineros españoles del siglo XX, como Enrique Galarza Moreno, conforman un sector muy particular dentro de las prácticas artísticas, ya que se trata de un perfil de escultor forjado a medio camino entre la tradición gremial de taller y la formación académica, en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en este caso.

Estas dos condiciones hacen que existan testimonios muy diversos en cuanto a la manera de dejar constancia escrita de los encargos y requerimientos que se les realizaban. Esto, unido al excepcional hecho histórico y social que vivieron durante la posguerra española, marcada por las estrictas normas, la escasez y el frenético trabajo en los talleres, hacen que la labor de reconstrucción de cada obra a nivel documental resulte ciertamente compleja.

Las imágenes en muchos casos no están firmadas por el legítimo autor², ya que en ocasiones los encargos venían de otros talleres³ que abarcaban mayor volumen

2. Éstos son los casos del *San Francisco Javier*, 1940 y el *Cristo del Calvario*, 1941, ambos de E. Galarza.

3. Es el caso del taller del Arte Religioso Rabasa y Royo.

de trabajo, lo cual ha generado erróneas atribuciones a otros artistas e incluso a comerciantes que nada tenían que ver con el aspecto creativo.

En cuanto a los documentos originales de contrato, recibos de pago y condiciones de realización, en su mayoría no han llegado hasta nuestros días a pesar de su contemporaneidad, generalmente por la extrema premura con la que se soliciaban las tallas para restituir lo antes posible el culto. Solían extraviarse, permaneciendo los datos registrados mediante la publicación de noticias en periódicos, revistas de Semana Santa (Illescas, 1986), (Galiano, 1993) o por transmisión oral⁴.

Existe un vacío de contenido en cuanto a estilo, materiales⁵ y técnica, derivado de la intensa competencia que se llegó a establecer en la voráGINE de encargos que recibían los talleres valencianos, que conformaron uno de los núcleos gremiales más prolíficos a nivel estatal. Todavía resulta más difícil el estudio de estas obras partiendo de las innumerables imprecisiones y datos erróneos localizados en pequeños foros de opinión y congresos de corte divulgativo. El peligro reside en que éstas son las informaciones más sencillas de localizar en red y las valoraciones de las obras se hacen únicamente desde un punto de vista histórico y artístico. Las conclusiones se fundamentan en juicios estéticos de gusto y se reiteran por tradición oral y escrita hasta asumirse como ciertas, cuando no lo son.

Contextualización histórica, social y profesional

Enrique Galarza nació en 1896, en el seno de una humilde familia en el valenciano barrio del Grao. Es un perfil de escultor que aúna la tradición gremial en talleres como los de: Venancio Marcos (Ortí, 2010), (Agramunt, 1999), José María Ponsoda Bravo, Francisco Pablo, Pío Mollar Franch.

Durante toda su vida recalcó que era escultor y no policromó⁶ ni una sola imagen, sin embargo siempre valoró en extremo el trabajo de los decoradores, por lo que recurrió para finalizar sus tallas a los artistas valencianos más reconocidos⁷ en esta disciplina: Vicente Balaguer Alhambra (Vicentet d'Alboraia), Bartolomé García Boluda, Virgilio Sanchís Sanchís, Juan Castellano Bay y su policromador oficial José Ballester Badía (Carabal, 2009).

Con el comienzo de la II República la actividad de los talleres de imaginería religiosa experimentó un descenso que finalizó con su cese absoluto al estallido

4. Cuenta de ello dan todos los datos obtenidos mediante la realización de entrevistas guiadas durante el curso de esta investigación.

5. El único estudio realizado a nivel analítico sobre la obra de Galarza es el realizado por (Millán, 2001). En el capítulo referente al análisis de los materiales se realiza una interpretación de los resultados que no termina de concordar con las obtenidas durante la investigación que nos ocupa, ya que en esa oportunidad únicamente se analizó un trono y en la presente investigación se han sometido a técnicas analíticas cinco de las tallas de Orihuela, por lo tanto existe un mayor rango para generar un adecuado estudio comparativo y extraer conclusiones sólidas y contrastadas.

6. En contra de las numerosas referencias localizadas en artículos de opinión y textos de corte divulgativo.

7. Entrevista 16042018, Informante 6.

de la Guerra Civil, ya que Valencia era territorio republicano. Se traslada entonces con su familia a Picassent, viviendo una dura etapa de carestía⁸.

La posguerra (1939-1956) fue la época más fructífera para los talleres valencianos de imaginería, ya que los encargos se multiplicaron debido a la destrucción y mutilación de imágenes religiosas. Galarza comenzó esta nueva etapa sin un taller propio, estableció un vínculo con Antonio Royo Miralles⁹, del Estudio de Arte Religioso Rabasa y Royo, regentado por éste y su cuñado, el banquero José Rabasa Pérez (Galarza, 1991)¹⁰, quien solicitaba expresamente a los escultores que no firmasen sus imágenes.

El hecho de que numerosos artistas de posguerra trabajasen para este taller sin firmar sus obras, incluyendo en el contrato únicamente el nombre de los marchantes, ha hecho que históricamente se viniese considerando a Rabasa y Royo como escultores en ciertas ocasiones cuando ninguno lo fue en realidad; además de atribuir erróneamente cientos de imágenes a éstos por desconocimiento de su verdadera autoría.

Una vez abrió su propio taller¹¹ en la calle Pintor López, entre 1941 y 1962, vivió una etapa de actividad ininterrumpida, formando un estudio con aprendices y oficiales a su cargo, de los cuales únicamente Efraín Gómez Montón fue discípulo reconocido. Con la crisis de los años sesenta pasó a dedicarse al arte de los monumentos efímeros para la festividad de Las Fallas.

La producción oriolana

La producción de Galarza en Orihuela está formada por veinte imágenes¹², que se dividen en dos grupos escultóricos: *La Santa Cena* (1944) y *La Flagelación* (1945) y cuatro tallas individuales: *San Francisco Javier* (1940), el *Cristo del Calvario* (1941), la *Divina Pastora* (1943) y el *Cristo del colegio Jesús-María San Agustín* (1954).

Una vez finalizada la Guerra Civil, Orihuela reanudó los preparativos de una de sus manifestaciones culturales y patrimoniales más importantes, la Semana Santa; para ello fue necesario un sobreesfuerzo por parte de todos los cofrades,

8. Paco Santana, amigo del escultor en su última etapa, recuerda una anécdota muy ilustrativa del momento histórico que Galarza vivió: [...] *Él me decía mira Paquito, yo he llegado a hacer hasta conejeras y ruedas de carro. Cuando llegó la guerra y no tenía para comer, porque evidentemente los imagineros estaban perseguidos y sin trabajo [...] decía: todo lo muy artista que yo me pudiese creer, y cuando no tenía para comer mira.* Entrevista 27012018, Informante 4.

9. Con quien coincidió en el taller de Pío Mollar, donde era el decorador-jefe.

10. En este sentido el propio escultor lo atestiguó en vida:

Un buen día se presentó en mi casa Rabasa, al que nosotros le llamábamos rabosa, ya que simplemente era un marchante que además nos pedía que no firmáramos nuestras obras. Me encargó que hiciese una imagen de San Jorge y otra de la Virgen de los Lirios, y la verdad es que al principio no lo tuve demasiado claro. Hay que entender que todavía nos encontrábamos en guerra, y que por esta zona la imágenes de santos no estaban bien vistas.

11. [...] *a él le gustaba hacer vida de taller y hacer horas allí. No le gustaba que estuviese ni muy limpio ni muy sucio, porque si estaba muy limpio no había aroma de taller, parecía que no se estuviera trabajando.* Entrevista 27012018, Informante 4.

12. De las cuales siete fueron estudiadas de manera exhaustiva.

ya que se requería la reposición de las imágenes que fueron destruidas durante la contienda y la restauración¹³ (Vicente, 2013) de las que sufrieron graves daños a nivel estructural a la mayor brevedad posible.

Enrique Galarza fue uno de los escultores valencianos del siglo XX que contribuyó en mayor medida a la configuración actual de las idiosincrasias de las cofradías oriolanas, creando un nuevo imaginario colectivo con las nuevas composiciones de los pasos de *La Santa Cena* (Fig. 2) y *La Flagelación* (Fig. 3), que actualizó magistralmente partiendo de los modelos decimonónicos anteriores, infundiendo a las imágenes un dinamismo y una expresividad, propios de un neobarroco más naturalista, características de las cuales adolecían sus predecesoras, realizadas con un canon neoclásico más rígido y expresiones dulcificadas¹⁴.

Su acceso a Orihuela se produjo a través de distintas circunstancias. En primer lugar, gracias a la recristianización propuesta como estrategia política desde el nuevo régimen y la Iglesia, que fomentó las asociaciones religiosas como la Obra de la Propagación de la Fe (Encargada de fomentar en los cristianos la colaboración con todas las Iglesias del mundo y sus necesidades. Organiza entre otros eventos el DOMUND para recaudar fondos para la laborar de los misioneros) o la Adoración Nocturna, y potenció la creación de nuevas cofradías; requiriendo todas de imágenes para manifestar de forma pública la fe.

La primera talla que fue solicitada al escultor, hasta ahora se afirmaba que fue el *Cristo del Calvario* (Fig. 4) (denominado en adelante el *Calvario*), pero en 1940 la Obra de la Propagación de la Fe encargó al taller de Rabasa y Royo un *San Francisco Javier*¹⁵ (Fig. 5).

Todos los rasgos de estilo presentes en esta obra, que se analizaron en base a un estudio comparativo de la anatomía morfológica de todas las tallas oriolanas y la comparativa en cuanto a materialidad y técnicas ornamentales apuntan¹⁶ a que fue realizada por Galarza y policromada por José Ballester Badía, su policromador oficial, aunque no se ha encontrado documentación de la época asociada a la misma, además de la constancia en una placa de que salió del Estudio de Arte religioso Rabasa y Royo. La atribución queda reforzada por el testimonio de Francisco Santana (amigo íntimo en sus últimos años del escultor).

13. Entendiendo restauración en este caso como actuaciones de reposición de ciertos elementos en las tallas o repolicromados completos para paliar los daños del fuego y las considerables pérdidas sufridas en a policromía. No se debe olvidar que a pesar de que hacia 1930 ya existía un desarrollo profesional del restaurador en la Administración Pública (Vicente, 2013), a mediados del siglo XX se hizo evidente la escasez de profesionales especializados en restauración, que atravesaban como colectivo una situación compleja y acusaban la falta de definición y representación en las instituciones con patrimonio a su cargo.

14. A pesar de que su estilo se distancia de la técnica que aprendió en el siglo XIX en talleres como el de Pío Mollar, se puede observar este tipo de expresión dulce y ensimismada todavía en su única figura femenina *La Divina Pastora* (1943) y en el Cristo de *La Santa Cena* (1944).

15. Información que aparece en una placa atornillada en la zona trasera de la peana de la imagen, de la cual se desconoce existan mas datos. Transcripción placa: *San Fco. Javier propiedad de la Obra de la Propagación de la Fe del centro de Orihuela, 1940.*

16. En futuras investigaciones está planteado su muestreo analítico tanto a nivel de soporte como de policromías para extraer nuevas conclusiones.

Por lo tanto el *Calvario*, realizado en 1941 pasaría a ser la segunda imagen que talló el escultor¹⁷ para la ciudad de Orihuela, no ya la primera, como se señaló en la conferencia¹⁸ «*El Cristo del Calvario primer exponente de la extensa obra oriolana de Enrique Galarza*», la atribución de este crucificado por lo tanto no alberga ya ningún tipo de duda, ya que fue declarado por el mismo escultor a la junta directiva de la Cofradía del Perdón cuando se le mostró una imagen de la talla durante una entrevista (Sáez, 1993) en su casa de Picassent.

Fue encargado por la Caja de Ahorros y Socorros y Monte de piedad de Ntra. Sra. de Monserrate (Junta Mayor de Cofradías y Hermandades de la Semana Santa de Orihuela, 2011) a los talleres de Rabasa y Royo para exponerse en la entrada de la entidad bancaria, situada en la actual Plaza del Marqués de Rafal.

José Manuel Martínez, sobrino de uno de los directores de la entidad recuerda:

[...] ese Cristo lo he visto yo un montón de veces cuando iba a ver a mi tío Claudio de pequeño, que era el director del banco. Estaba al entrar a la izquierda y muchos años más tarde se lo cedieron a la Catedral.¹⁹

El contacto de Galarza con la Orden Capuchina a través del padre Fray Leonardo María de Ollería le abrió las puertas para la realización en 1944 del mayor grupo escultórico que había tallado hasta la fecha, *La Santa Cena* y ciertas devociones de barrio, como es el caso de la *Divina Pastora* (Fig. 6), tallada en 1943 para la «Congregación de la Divina Pastora de los Padres Capuchinos de Orihuela». La nueva imagen se bendijo el 6 de Junio de 1943 y costó (de Carcagente, 1993)²⁰ 4.500 pesetas a la Congregación, creada por los vecinos en el popular barrio del Rabaloché²¹.

La Guerra Civil en cuanto al patrimonio religioso supuso un duro golpe para Orihuela, todas las iglesias y conventos fueron profanados excepción de la Iglesia de Santiago (Moreno, 1997)²². D. Luis Almarcha, vicario general, en el primer número publicado del *Boletín Oficial del Obispado* tras el fin de la guerra, hace un llamamiento a «restaurar lo perdido» y dispuso para ello la creación de la *Comisión Diocesana de Liturgia y Arte Sagrado*²³ con el objetivo de configurar unas normas

17. En la documentación asociada que posee la cofradía aparece el nombre de Antonio Royo, pero el estilo y las características son iguales a las de otros Cristos de Galarza.

18. Organizada en 2017 por el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela y la Cofradía del Perdón en su 90 aniversario.

19. Entrevista 26122017, Informante 5.

20. El Padre Director Fray José de Ollería declara que desconoce si los capuchinos pagaron alguna mensualidad de la imagen, ya que en el libro de cuentas de la congregación no consta como tal.

21. Cada año en el mes de Mayo se organizaba una procesión en la que los niños se disfrazaban de pastores y desfilaron con canastos de flores y animales acompañando a la Virgen por las calles. Entrevistas 13012018A y 13012018B, Informantes 1 y 2.

22. Considerada Monumento Nacional y reconvertida en museo de arte donde se acumularon las piezas consideradas más relevantes que se salvaron de la barbarie.

23. Resulta contradictoria esta información ya que al contactar durante el proceso de investigación con el Archivo Diocesano de Orihuela, se afirmó rotundamente que tal comisión jamás fue creada en esa diócesis.

para la restauración y compra de nuevas imágenes²⁴, dando así mismo el visto bueno a la creación de nuevas cofradías y asociaciones religiosas.

Designó al Rvdo. D. Antonio Roda para que comenzase a restaurar la vida espiritual de Orihuela y con ella la celebración de las procesiones de Semana Santa, mediante la creación de dos nuevas cofradías: La Cena, fundada en 1942 y Los Azotes en 1945, tal como narra Roda. Se estipuló que la Cena estuviera a cargo desde entonces de la Adoración Nocturna, dentro de los eventos realizados para promocionar la participación social en la fe. Relata el Padre Roda (Roda, 2010)²⁵ que el Padre Ángel de Carcagente, guardián de los Capuchinos de Orihuela dio su aprobación para crear el reglamento y fundar la hermandad.

En el caso de Los Azotes, el sacerdote narra cómo, al hacerle capellán de la Casa Generalicia de las H. H. Carmelitas Regulares, un grupo de vecinos del barrio se reúne para presentarle el proyecto de creación de una cofradía con sede en la iglesia del convento. El paso titular sería *La Flagelación*²⁶, ya que Sta. Teresa de Jesús era muy devota de la Pasión de Jesucristo.

Existió también en 1952 un proyecto para la realización del paso de *La Coronación de Espinas* por Galarza, pero finalmente quedó únicamente la composición esbozada, ya que la cofradía no disponía del capital necesario para sufragar la nueva propuesta.

La última pieza que realizó el imaginero para la ciudad de Orihuela en 1954²⁷ fue un regalo de D. Manuel Lozano Lidón, agente comercial nacido en el Rabaloché, a las religiosas del Colegio Jesús María San Agustín²⁸, de ahí su denominación como *Cristo del colegio* (Fig. 7), ya que no posee advocación concreta todavía.

En uno de los muchos momentos históricos que vivió como inmueble, fue utilizado como cárcel preventiva durante la Guerra Civil; donde este oriolano profundamente creyente y partidario del bando nacional, estuvo un tiempo encarcelado al igual que otros tantos presos que esperaban el temido “paseillo” para ser ajusticiados. Durante su cautiverio rezó pidiéndole a Cristo que le protegiese y realizó la promesa de que si conseguía salvarse y ser liberado compraría un crucificado para la capilla donde solía rezar en la iglesia de San Agustín.

En palabras de su nieta, Josefina Lozano Conejero:

24. La compra de estas imágenes en época de racionamiento se explica cuando queda patente la intención del nuevo régimen de emplear la devoción patrimonial como símbolo identitario de la nueva España.

25. *El grupo escultórico se le encargó al escultor Galarza de Valencia.*

26. *La confección del grupo Jesús y dos verdugos flagelándole fue muy acertada y es de hondo realismo.* (Roda, 2010).

27. Placa fijada a la Cruz en su lateral izquierdo que reza: *Enrique Galarza Escultor. Valencia. 1954.* Esta placa es ciertamente original, ya que se recalca la denominación de «escultor», algo en lo que el artista insistía reiteradamente alejándose de la de «santero», utilizada con connotaciones peyorativas.

28. A este Cristo y la propiedad de «las monjitas» hace alusión directa el informante 7 en la Entrevista 08062018, cuando menciona la conversación con Galarza en Picassent con motivo de la visita al escultor por el cincuentenario de *la Santa Cena*.

[...] como el escultor que hizo *La Cena* era Galarza, pues mi abuelo²⁹ y un hermano de mi abuela que vivía en Valencia se lo encargaron a él.

El Cristo se ubicó en la primera capilla lateral izquierda desde la entrada por el claustro del colegio, en la cual la nieta de Manuel, informante de esta investigación, tomó la comunión, convirtiéndose en una especie de capilla de culto familiar, careciendo de advocación concreta pero recibiendo mucha devoción popular.

Estudio comparativo: *Cristo del Calvario* y *Cristo del colegio*

Se trata de dos cristos de bulto redondo con cruz arbórea sin sedile, clavados en manos y pies con tres clavos de cabeza facetada en cuatro secciones, perizonium recogido a la cadera derecha (de tipo cordífero en el *Calvario* y anudado en el del colegio). Son los dos únicos crucificados realizados por Galarza que se le han atribuido hasta la fecha con total seguridad y en primicia, gracias a: los testimonios del propio escultor (Sáez, 1993) y de la nieta³⁰ de Manuel Lozano Lidón (comitente del Crucificado del colegio Jesús María), llevados a cabo durante el transcurso de la presente investigación; el análisis científico de los materiales que componen las tallas, las características comunes que, sometidas a confrontación con el resto de tallas oriolanas, conforman los rasgos del estilo definitorio del escultor y el estudio comparativo de los tres niveles de conocimiento de la anatomía artística de las dos imágenes.

Ambas obras representan el pasaje evangélico de la crucifixión de Cristo, pero en dos momentos distintos. En el caso del *Calvario* podemos observar a un Cristo agonizante, sin la herida del costado, con ojos que miran hacia arriba y boca abierta en un sobre esfuerzo por tomar aire, sin embargo el Cristo del colegio es un crucificado ya fallecido, con los ojos y la boca apenas entreabiertos. Las dos tallas son propiedad de instituciones religiosas y tienen un culto semi-privado en capillas de adoración, el primero en la Catedral del Salvador y el segundo en la capilla del Colegio Jesús-María San Agustín.

Enrique Galarza siempre firmaba sus obras bien tallando (*Divina Pastora*) o redibujando en la policromía tierna su nombre (*La Flagelación*), la ciudad y el año o bien incluyendo una pequeña placa con los datos, como se puede comprobar en la que aparece fijada a la cruz de *Cristo del colegio*, que reza: ENRIQUE GALARZA ESCULTOR³¹. VALENCIA, AÑO 1954. A excepción del periodo en el que trabajó para el Estudio de Arte Religioso Rabasa y Royo, tal como se ha apuntado en el epígrafe dedicado a su contextualización profesional. Precisamente esta es la problemática

29. Añade: *Uno de los santos de la cena lo pagó mi abuelo. Cuando hicieron el paso nuevo, que antes salía de los franciscanos. Entonces mi abuelo fue uno de los del barrio que colaboró en uno de los apóstoles, aunque no se exactamente cuál fue.* Entrevista 22012018, Informante 3.

30. Entrevista 22012018, Informante 3.

31. Se consideraba escultor, descartando términos despectivos como «santero», buena prueba de ello resulta su firma a la que solía incluir el calificativo, y el hecho de que jamás policromó una imagen; en contra de la extendida creencia popular de que él mismo policromaba sus imágenes, reiterada en foros cofrades, y que ha llevado a ciertos investigadores a tomar como cierta, reexponiéndola en sus publicaciones.

que presentaba el *Calvario*, ya que tanto el Cabildo catedralicio como la Cofradía del Perdón (a la cual se cede la talla para sacarla en procesión Martes y Viernes Santo) únicamente disponían de una placa que estaba fijada a la base de la cruz donde se referenciaba su pertenencia a dicho taller y un documento en el que Antonio Royo aparecía como firmante (recordemos que Royo se dedicaba al dorado y la policromía exclusivamente en los talleres en los que trabajó y no era escultor). La atribución de esta imagen se ha confirmado gracias a la entrevista realizada al escultor que se ha referenciado en el apartado dedicado a la reconstrucción histórica de la producción oriolana.

En cuanto al estilo de Galarza, se le puede considerar como seguidor del barroco valenciano, pero con un enfoque más naturalista y expresivo. Las dos características que según él mismo le diferencian de otros escultores de la época son en referencia a los crucificados precisamente: la creación de cruces arbóreas talladas y policromadas, en lugar de usar un tronco de madera al natural o listones cepillados como era habitual; y la “corona sacada de sitio”, ya que siempre recalcó que era escultor y estaba profundamente orgulloso de su profesión, por ello detestaba los añadidos como las coronas realizadas enrollando espinos y las tallaba del mismo embón inicial junto con el resto de la cabeza. En el caso de estos dos crucificados, a pesar de estar realizadas con la misma técnica, la del Calvario resulta más plana, ancha regular y repitiendo el mismo patrón de espinas; sin embargo la del Cristo del colegio es tiene más relieve, es más irregular y dinámica en su talla y las espinas no son todas iguales en tamaño y disposición; podría deberse a que el primero es un cristo de su primera etapa y el segundo es una obra de madurez, más trabajada y reflexionada³² en sus formas. Las coronas de tres potencias que poseen ambos cristos son añadidos posteriores por cuestiones de moda de la época y se encargaban a orfebres.

Otra de las características que le distinguen es el uso reiterado de rostros (Fig. 8) con forma de triángulo invertido y miradas melancólicas, así como la talla de la barba en los personajes masculinos partida en dos secciones de cabello muy trabajadas con la gubia, algo que entra en contraste con la morfología simple que utiliza a la hora de dar forma a pies y manos (Fig. 9), que mantiene con una estructura muy básica pero bien fundamentada en el conocimiento de la anatomía humana.

En estos dos cristos se ponen de manifiesto ciertos elementos que desarrolla de forma exactamente igual: la talla de tibias algo curvadas para aumentar la sensación de patetismo e inestabilidad, las rodillas llagadas, el trabajo de los cabellos, la barba y la anatomía coincidiendo con las características que determinan el estilo de Galarza. Sin embargo también existen diferencias entre ambos, el Calvario no tiene la herida del costado, mientras el Cristo del colegio si la tiene; el primero mira hacia la izquierda y el segundo hacia la derecha, hecho que no comporta ningún tipo de misticismo ni facción política asociada, como se ha querido hacer ver en ciertos artículos en diarios divulgativos.

32. Probablemente se trate de una de sus obras cumbre, tiene una espiritualidad que no consiguió en otros Cristos. Entrevista 27012018, Informante 4.

El estudio formal de las tallas se ha planteado en base a los tres niveles de conocimiento de la disciplina de la anatomía artística³³: el canon establecido por el artista, las proporciones dimensionales de ciertos elementos del cuerpo humano y por último, el análisis de la anatomía morfológica.

El canon empleado por Galarza en todas sus obras de manera generalizada es el de Polícleto, también denominado en el siglo XIX como “canon de los Artistas” (Moreaux, 2005); éste establece la altura del cuerpo humano en la medida de siete cabezas. Este es el modelo armónico con el que está tallado el *Calvario*; sin embargo, llama la atención que en el *Cristo del colegio*, sigue un modelo más esbelto de ocho cabezas. Probablemente este alargamiento de las figuras, en su etapa más madura hacia el final de su carrera como escultor, se corresponda con la intención de transmitir mayor espiritualidad³⁴.

Las dimensiones generales de las tallas de Galarza oscilan en función de la postura con la que se conciben, por lo tanto la comparación dimensional ha de realizarse en base a esculturas en la misma posición, como pueden ser estos dos crucificados, con una diferencia en el cuerpo de 10 cm de alto y ancho, siendo más grande el *Cristo del colegio*. Por lo tanto resulta una comparativa más válida, en cuanto a proporciones, aquella referida a modelos anatómicos como las manos, pies y cabezas.

En el caso de las manos y los pies, la comparativa dimensional establece una diferencia de 1 cm en alto y ancho, siendo los del *Calvario* algo más grandes, y las cabezas tienen las mismas proporciones exactamente en ambos casos. Una vez se establece una correlación de las medidas de las extremidades en la producción oriolana con las referenciadas en las fichas de la Junta Diocesana de Arte Sacro, se puede afirmar que Galarza seguía un modelo dimensional concreto para la talla de estos elementos, con una mínima variación, teniendo en cuenta que no se utilizaba en su taller³⁵ ningún puntómetro ni elemento de copia similar.

El siguiente nivel de profundización formal se corresponde con el estudio de la anatomía morfológica de elementos faciales, responsables de generar las expresiones³⁶. En este caso se puede establecer un patrón en cuanto al uso de rostros triangulares siempre en sus imágenes, también a través de la posición y suma de la musculatura específica que se traduce en el caso de estos crucificados en dos expresiones (Plasencia, 2018), (Artnatomy, 2018)³⁷ diferentes.

33. Esta disciplina estudia la metodología de representación artística de la morfología anatómica humana.

34. Idea barroca que ya subyace en otros artistas como El Greco y que le conecta directamente con la tradición imaginera barroca española.

35. *El escultor daba los primeros golpes maestros con la gubia dejando marcados los puntos más salientes del embón, luego ponía a los oficiales a quitar leña y finalmente pues ya la acababa él con los últimos detalles más finos.* Entrevista 27012018, Informante 4.

36. Un rasgo de extrema importancia en la disciplina de la escultura de madera policromada, ya que el nivel de realismo se relaciona directamente con la expresión.

37. Carlos Plasencia, profesor de la disciplina de Anatomía Artística en la Facultad de B.B.A.A. de la Universitat Politècnica de València, establece la región de los ojos como medio de expresión de las pasiones espirituales, la de la boca de las terrenales, y la nasal como complementaria en la gestualidad de ambas.

En la expresión de súplica del Calvario intervienen a nivel anatómico clínico (Putz et. al., 2006) el músculo *occipito-frontal*, que hace descender y comprimir las cejas, el *orbicular* del párpado, que hace que éste descienda ligeramente; el *nasal* de las alas, que hace que éstas se compriman y desciendan; el *cigomático menor*, que eleva el labio superior abriendo la boca, y por último el *orbicular-depresor* de los labios, que baja el labio inferior ligeramente.

El *Cristo del colegio*, está configurado con una expresión de abatimiento, siendo los músculos mímicos (Moreaux, 2005) que intervienen en estas pasiones los mismos, pero modificando de forma distinta el rostro. Los músculos implicados son: el *orbicular* del párpado, que hace que los ojos estén ligeramente caídos³⁸, el *nasal* de las alas, que hace descender a éstas y el *depresor* del labio inferior junto con el *triangular*, que hacen descender el labio inferior. Los ojos se encuentran prácticamente cerrados y la boca mucho más abierta, para remarcar la expresión de abandono de la fuerza en los músculos.

La comparativa en el caso de la materialidad de estas imágenes, parte de la identificación de la madera de soporte³⁹ como *Pinus sylvestris L.* (Fig. 10). En los dos casos que sometida a confrontación con las información sobre los materiales referenciada en las fichas que la Junta Diocesana de Arte Sacro solicitaba a los imagineros desde el Arzobispado de Valencia, permite establecer esta especie como la empleada por el autor en todas sus esculturas de cierta envergadura, mientras para tallas más pequeñas empleaba la madera de peral o el boj.

La policromía sin embargo es una categoría compleja en el estudio de la producción de Galarza, puesto que jamás policromó una obra⁴⁰ y siempre recurría a decoradores de confianza. Los aglutinantes empleados en la preparación y la pintura son en todos los casos cola animal y aceite secante respectivamente, algo que concuerda con la formación gremial del escultor.

José Ballester era su policromador oficial, sin embargo en la producción oriolana tan solo está verificado documentalmente que realizase el *Cristo del Calvario* y el de *los Azotes*. El análisis estratigráfico de los dos crucificados permite documentar científicamente su técnica (ver Anexos 1 y 2) y gracias a la comparativa establecida en base a la correlación de unidades estratigráficas (Barros, 2010), (García & Ruíz, 2001), determinar que no están policromados por el mismo decorador.

La estratificación en la policromía del *Calvario* (Fig. 11) se compone de: dos capas de aparejo de sulfato de calcio ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), una imprimación mezcla de sulfato de calcio y litopón ($\text{ZnS} + \text{BaSO}_4$), para terminar con la pintura al óleo de la mezcla de tonalidades preferida en cada caso, siendo más habituales el uso de las

38. Un rasgo muy característico de las tallas faciales de Galarza, que dota de un aspecto melancólico a todas sus imágenes, elige expresiones faciales de tristeza muy sentida, reflejada en músculos contraídos.

39. Realizada extrayendo micromuestras de lámina delgada de ambas tallas, observación mediante Microscopio óptica con luz polarizada de nicols cruzados e identificación mediante anatomía comparada.

40. Desmintiendo la creencia popular que habla del taller de Galarza como un estudio de imaginería completo en el que se tallaba y se decoraban las imágenes, información errónea que en numerosas ocasiones se ha localizado en foros cofrades y blogs de corte divulgativo.

tierras enriquecidas con óxido de hierro (Fe_2O_3), la tierra sombra con manganeso, el minio (Pb_3O_4), y el uso de los blancos para hacer más opacos los tonos, destacando la presencia indistinta del blanco de titanio (TiO_2) y el litopón.

La sucesión de estratos en el *Cristo del colegio* (Fig. 12) comporta un primer apaño de yeso de alabastro ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) en toda la escultura, un segundo de sulfato de calcio más fino en las carnaciones; sobre éste, el estrato de pintura al óleo y una pátina de sulfato de calcio y tierra (Fe_2O_3) para resaltar los volúmenes en algunas zonas de bajo relieve o sombra. Esta misma correlación de unidades estratigráficas es la que se documentó durante el análisis del *Trono de la Virgen del Milagro* de Cocontaina (Millán, 2001), por lo tanto probablemente estén decoradas por el mismo policromador, aunque no existe por el momento evidencia documental alguna mediante la que se pueda relacionar esta metodología de trabajo con ninguno de los doradores que, se conoce, trabajaron con Galarza.

Incluso en obras policromadas por el mismo decorador se observa que no existe una preferencia por determinado uso de pigmentos, excepto los tonos tierra, empleados en las carnaciones, el cabello y las cruces en todas las policromías analizadas; por lo tanto no puede emplearse la comparativa respecto a la policromía exclusivamente para establecer ciertos modelos que permitan atribuir las tallas con una afirmación rotunda, una característica que cobra sentido a la luz de la técnica contemporánea más libre y la proliferación de nuevas formulaciones industriales de pintura al óleo⁴¹.

Este tipo de investigaciones con un enfoque interdisciplinar, que combina una metodología entre la historia del arte y la ciencia de la conservación son el camino más acertado con el fin de documentar pormenorizadamente las imágenes y evitar: en primer lugar intervenciones incorrectas como las limpiezas agresivas y los daños estructurales en policromía y soporte ocasionados por el inadecuado sistema de anclaje del *Calvario* al paso para salir en procesión; y en segundo lugar, los procesos de restauración⁴² con un criterio muy invasivo, como el repolicromado total que aplicó un imaginero en 1998 a la imagen del Cristo del colegio, como se ha podido averiguar gracias a la toma de muestras y su análisis estratigráfico y elemental. Éste es el motivo de que las carnaciones de ambos cristos sean tan distintas, localizando la causa en la inclusión del pigmento Verde Schweinfurt o Verde Esmeralda ($\text{Cu}(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$) con un alto contenido en óxido de cobre, lo cual altera absolutamente la lectura real del último crucificado realizado por Galarza.

41. No siguiendo una técnica de preparación propia de la pintura al óleo tradicional y una aplicación por sucesión de unas capas determinadas según los antiguos tratados de pintura como los de Cennini o Pacheco.

42. Puesto que debemos recordar que la restauración es una intervención de urgencia en las obras cuando su materialidad estructural o su lectura está en juego y deja de ser comprensible la pieza, no debe enfocarse como un proceso sistemático y mecánico, puesto que cada imagen tiene unas patologías distintas y se debe obrar en consecuencia y siguiendo criterios de mínima intervención y respeto absoluto por el original.

Anexos

Anexo 1: INSTRUMENTACIÓN Y PROCEDIMIENTO EXPERIMENTAL

Se han empleado distintas técnicas instrumentales para la identificación de los materiales presentes en las muestras extraídas de las obras.

MO. Microscopía Óptica. Con el fin de caracterizar las muestras morfológicamente y establecer su distribución estratigráfica han sido examinadas en el Laboratorio del Departamento de CRBC de la UPV, con un Microscopio Óptico LEICA DM750, X4– X200, con sistema fotográfico digital acoplado LEICA MC170HD, software LAS v.4.9.0.

SEM. Microscopía Electrónica de Barrido (SEM/EDX). Para identificar los pigmentos presentes en cada estrato, se han preparado las muestras como secciones transversales se han recubierto con carbono grafito para eliminar efectos de carga. Se ha utilizado un Microscopio electrónico de barrido (SEM/EDX) JEOL JSM 6300 con Sistema de microanálisis Link-Oxford-Isis, operando a 20 kV de tensión de filamento, $2 \cdot 10^{-9}$ A de intensidad de corriente y distancia de trabajo 15 mm.

FTIR. La Espectroscopía Infrarroja (FTIR) se ha empleado para identificar los componentes orgánicos que aglutinan los pigmentos. Los espectros IR de las muestras se han obtenido en modo ATR (attenuated total reflectance), utilizando un Espectrómetro Infrarrojo por Transformada de Fourier Tensor 27 (Bruker Optik GmbH) y un accesorio de ATR, modelo A225/Q Platinum ATR_Diamond. Las condiciones de trabajo han sido 16 scans y una resolución de 4 cm^{-1} ; después los espectros han sido procesados utilizando el software OPUS/IR, versión 5.0. El espectro obtenido en transmitancia se ha convertido a absorbancia para la interpretación de los resultados.

Anexo 2: RESULTADOS PROCEDIMIENTOS ANALÍTICOS: MO, SEM-EDX Y FTIR-ATR

Los análisis han reflejado la presencia de dos tipos de aglutinantes de naturaleza orgánica. En el caso de la policromía, los pigmentos fueron aglutinados con aceite de linaza, y en el caso de la preparación, las cargas se aglutinaron con cola animal. También se ha confirmado la presencia mayoritaria de Sulfato de Calcio como carga de la preparación y Carbonato de Calcio como *extender* de muchos de los pigmentos en todas las muestras analizadas. Por lo tanto se puede afirmar que todas las obras constan de un aparejo de cola animal y sulfato de calcio y están policromadas con pintura al óleo.

La identificación se ha realizado mediante procesado de los datos obtenidos, asignación de bandas IR a enlaces y mediante análisis comparativo con espectros de patrones de estos materiales obtenidos en IRUG, Infrared & Raman Users Group.

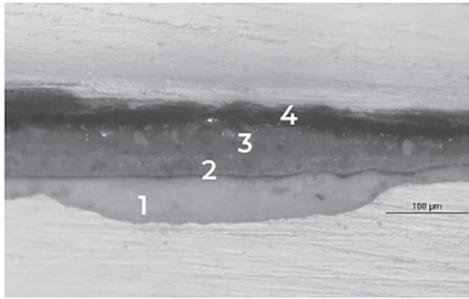
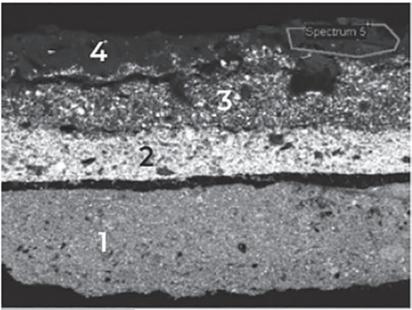
Las principales bandas características de los aceites secantes, que son ésteres triglicéridos de ácidos grasos (Bosch & Yusá, 2015), en este caso aceite de lino, son las correspondientes al éster y la larga cadena hidrocarbonada; se pueden encontrar

a 2923-2853 cm^{-1} debido a las vibraciones de tensión del enlace C-H (en el grupo $-(\text{CH}_2)_n-$) de este material y a 1735 cm^{-1} debido a la vibración de tensión C=O del éster.

Las bandas características de las colas animales, que son proteínas, son las correspondientes a la amida; se encuentran a 3501-3298 cm^{-1} debido a las vibraciones de tensión asociadas al grupo NH y a 1632-1532 cm^{-1} debido a la vibración de tensión asociada al grupo C=O en una amida I; vibración de flexión asociada al grupo NH en una amida II y a 1259 cm^{-1} debido a la vibración de tensión asociada a una amida III.

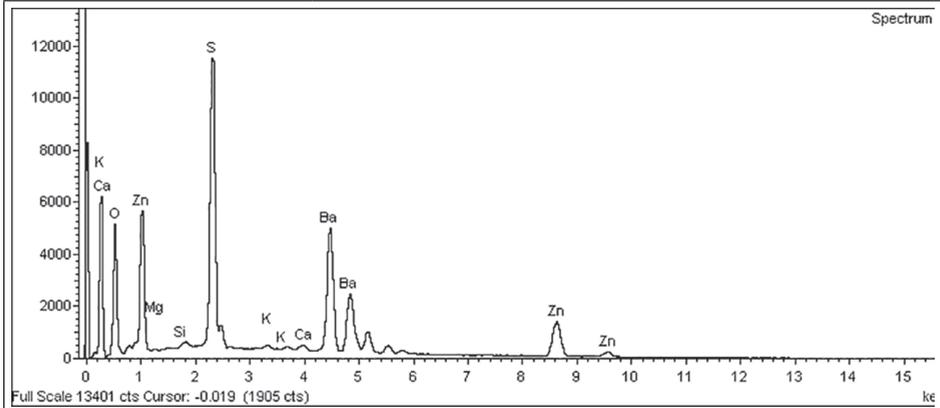
Se han incluido algunos resultados como referencia y sus espectros correspondientes, tal como se refleja en las tablas, para dejar constancia de la coincidencia en la asignación de valores de absorbancia en el IR para los cuatro materiales identificados.

Cabe destacar que la intensidad de los picos obtenidos en el análisis es inferior a la de un material recién aplicado ya que están envejecidos (Meilunas et. al., 1990), por lo tanto los valores son ligeramente distintos al patrón de referencia consultado en la base de datos.

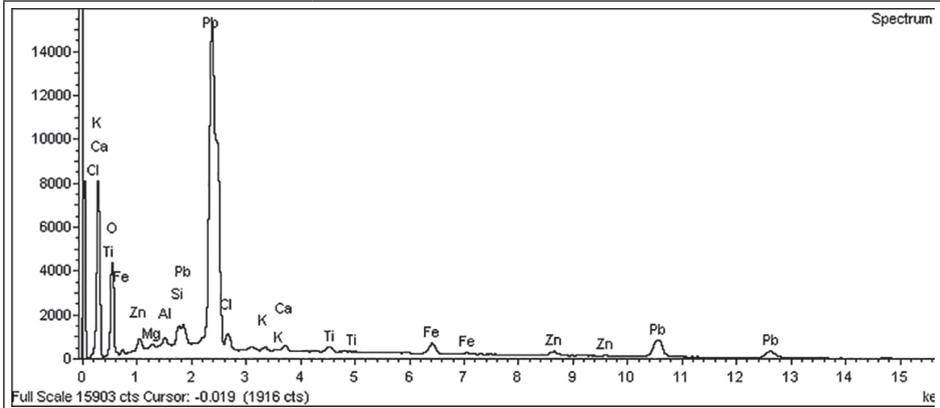
LOCALIZACIÓN Zona junto al clavo del pie	COLOR ZONA EXTRACCIÓN Rojo sobre piel	REFERENCIA Muestra Calvario 4
MICROSCOPÍA ÓPTICA (MO)		
Estrato 1	Imprimación. Estrato compactado y homogéneo de tono rosa blanquecino. Granulometría fina.	
Estrato 2	Película pictórica. Estrato compactado y homogéneo de menor grosor y tonalidad ocre. Se observan partículas mayores de tonalidad naranja intenso.	
Estrato 3	Película pictórica. Características y grosor similares a estrato 2. Tonalidad más parda. Se observan partículas oscuras.	
Estrato 4	Película pictórica. Estrato de menor grosor que estratos 1, 2 y 3. Tonalidad rojo intenso y apariencia translúcida. No se observa granulometría, por tanto ésta será muy fina.	
MICROSCOPÍA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM-EDX) / INTERPRETACIÓN DE DATOS		
Espectro 1	Se identifica Sulfato de Bario + Sulfuro de Zinc, Litopón ($ZnS + Ba SO_4$).	
Espectro 2	Se identifica una Tierra roja con Óxido de Hierro (Fe_2O_3) y Minio (Pb_3O_4) y Blanco de Zinc (Sulfuro de Zinc) (ZnS).	
Espectro 3	Se identifica una Tierra Óxido de Hierro (Fe_2O_3), Minio (Pb_3O_4) y Blanco de Zinc (Sulfuro de Zinc) (ZnS).	
Espectro 4	Se identifica una Tierra Sombra (hidróxido de Hierro y Dióxido de Mn) ($Fe(OH)_2 + MnO_2$) que aporta una tonalidad más oscura, Minio (Pb_3O_4), Blanco de Zinc (Sulfuro de Zinc) (ZnS) y un elevado porcentaje de Carbonato de Calcio ($CaCO_3$) que en combinación con el aglutinante oleoso resulta en una apariencia translúcida del estrato.	
 <p>Microfotografía MO X 80</p>		 <p>Microfotografía SEM X 400</p>

ESPECTROS SEM-EDX

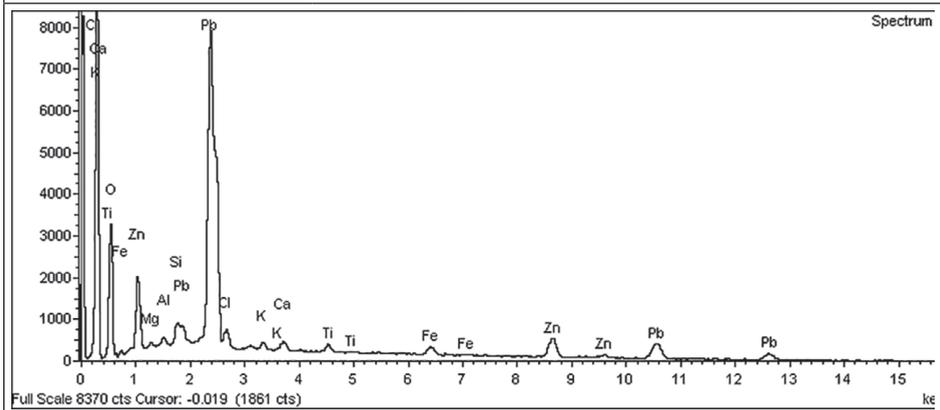
ESTRATO 1: IMPRIMACIÓN / Espectro 1



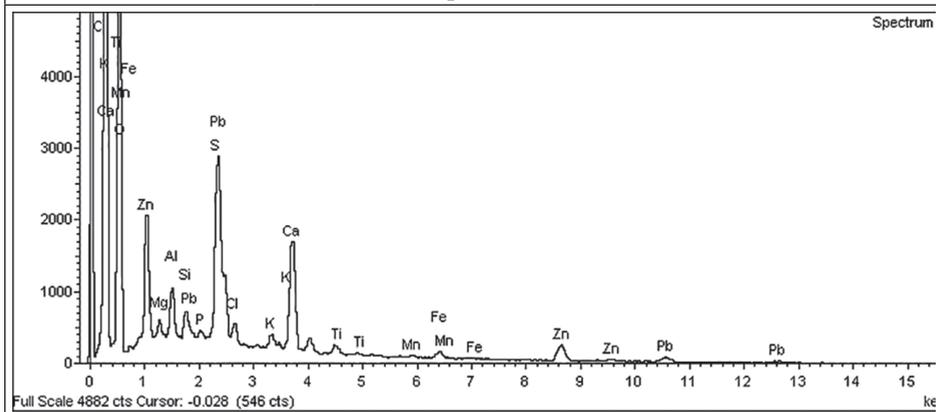
ESTRATO 2: PELÍCULA PICTÓRICA / Espectro 2



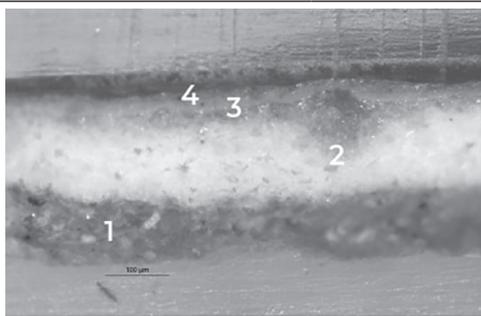
ESTRATO 3: PELÍCULA PICTÓRICA / Espectro 3



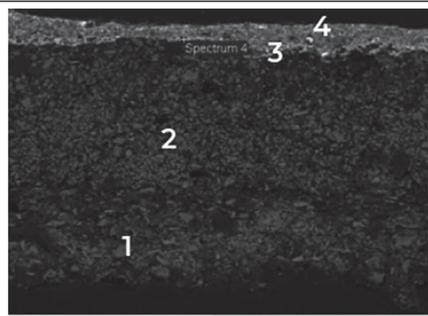
ESTRATO 4: PELÍCULA PICTÓRICA / Espectro 4



LOCALIZACIÓN Hombro izquierdo	COLOR ZONA EXTRACCIÓN Carnación	REFERENCIA Muestra Cristo Colegio 1
MICROSCOPIA ÓPTICA (MO)		
Estrato 1	Preparación. Estrato de granulometría irregular y compactado. Tonalidad ligeramente tierra, debido probablemente a la presencia de impurezas.	
Estrato 2	Preparación. Estrato más grueso que estrato 1, con fina y homogénea granulometría y tonalidad blanca.	
Estrato 3	Película pictórica. Estrato mucho más fino que estratos 1 y 2. Granulometría homogénea y muy fina. Tonalidad ocre claro.	
Estrato 4	Repinte. Estrato irregular en su grosor, de fina granulometría y tonalidad verde. Se observan partículas más grandes de tono verde.	
MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO (SEM-EDX) / INTERPRETACIÓN DE DATOS		
Espectro 1	Presencia de Sulfato de Calcio ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) e impurezas, Yeso de Alabastro.	
Espectro 2	Se identifica Sulfato de Calcio ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) más puro.	
Espectro 2a	Se identifica Sulfato de Bario + Sulfuro de Zinc, Litopón ($\text{ZnS} + \text{BaSO}_4$), un mínimo porcentaje de tierra ocre (Fe_2O_3) y Carbonato de Calcio (CaCO_3) que se utilizaba como carga para abaratar el pigmento.	
Espectro 3	Se identifica Sulfato de Bario + Sulfuro de Zinc, Litopón ($\text{ZnS} + \text{BaSO}_4$), Verde Esmeralda (Verde de Schweinfurt) ($\text{Cu}(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$) y Carbonato de Calcio (CaCO_3) que se utilizaba como carga para abaratar el pigmento.	



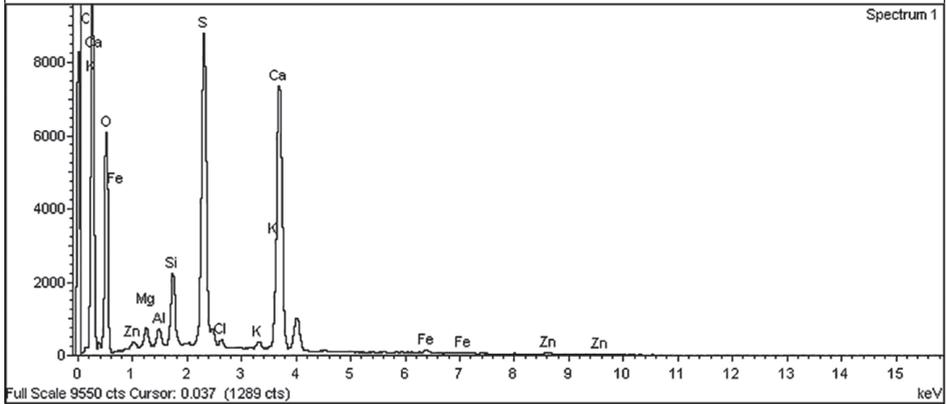
Microfotografía MO X 80



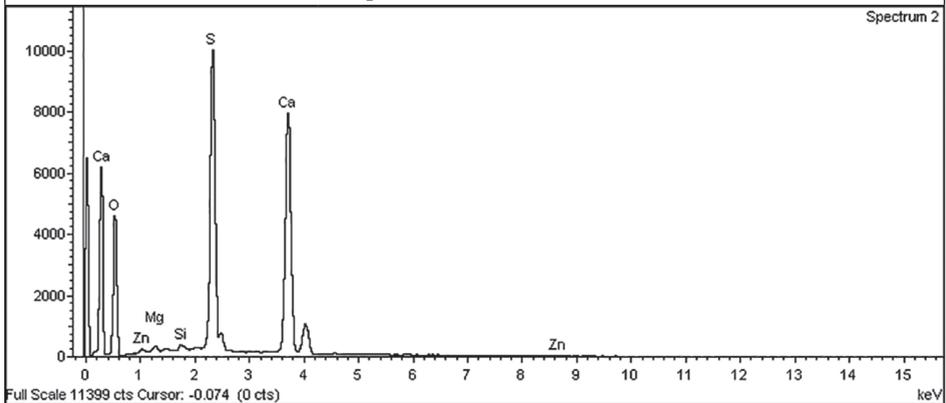
Microfotografía SEM X 200

ESPECTROS SEM-EDX

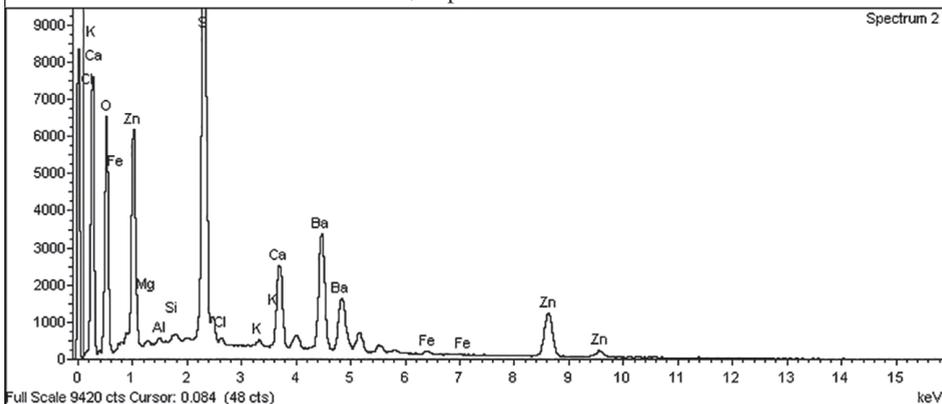
ESTRATO 1: PREPARACIÓN / Espectro



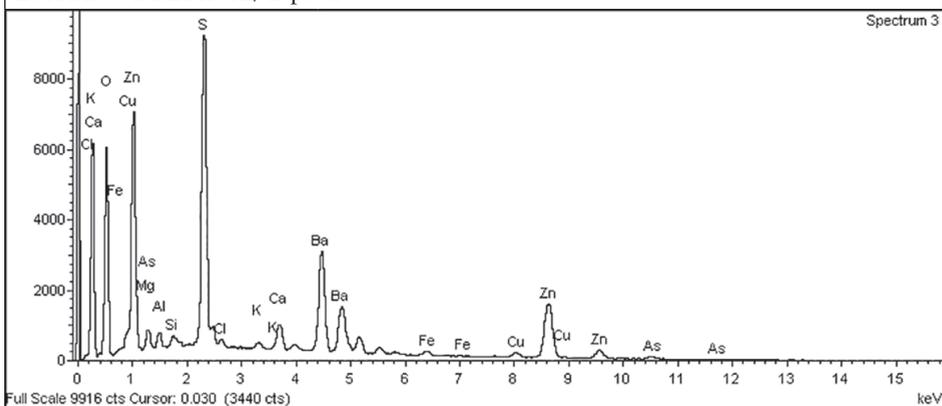
ESTRATO 2: PREPARACIÓN / Espectro 2



ESTRATO 3: PELÍCULA PICTÓRICA / Espectro 2a



ESTRATO 4: REPINTE/ Espectro 3



ESPECTROSCOPÍA INFRARROJA (FTIR-ATR)			
FAMILIA COMP. IDENTIFICACIÓN	Muestra Calvario Longitud onda cm^{-1}	Muestra Cristo colegio Longitud onda cm^{-1}	FORMULACIÓN Y ENLACES
ACEITE SECANTE (ÉSTERES) ACEITE SECANTE DE LINO	3395 2915-2848 1728 1389 1180 721	3399 2922-2851 1721 1417 1141 710	Vibración tensión OH Vibraciones tensión C-H (grupo $-(\text{CH}_2)_n-$) Vibración tensión C=O de un éster Vibración flexión C-H Vibración flexión en plano C-H Vibración tensión asimétrica/simétrica C-O-C Vibración flexión C-H / Vibración tensión C-C
PROTEÍNAS (AMIDAS) COLA ANIMAL	3533 3395 2915-2848 1587 1537 1389 1180 979	3537 3399 2922-2851 1650 1618 1417 1141 1007-901	Vibración de tensión NH Vibración tensión OH Vibración tensión asimétrica/simétrica $-\text{CH}_2-$ Vibración tensión C=O en una amida I Vibración flexión N-H en una amida II Vibración tensión C=CH ₂ terminal Vibración flexión en plano C-H Vibración tensión amida III Vibración tensión C-O-C Vibración flexión C-H
INORGÁNICO SULFATO CÁLCICO	3533-3395 1587 113-1067 682 597 467	3537-3399 1682-1618 1110-1092 661 594 460	$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$
INORGÁNICO CARBONATO CÁLCICO	2848 1728 1389 1067 834 742-721 597	2851 1791 1417 1092 873 795-710 594	CaCO_3

Bibliografía

- AGRAMUNT, F. (1999). *Diccionario de Artistas valencianos del siglo XX*. Valencia: Ed. Albatros.
- ARTNATOMYA. (2018). Herramienta para el aprendizaje de la base anatómica del gesto facial. Recuperado de: <http://www.artnatomia.net/es/index.html>
- BARROS, J.M. (2010). “La correlación de unidades estratigráficas en estructuras pictóricas”. *Arché* (34). Valencia: Universitat Politècnica de València. Recuperado de: http://www.irp.webs.upv.es/documents/arche_article_116.pdf
- BOSCH, F & YUSÁ, D. J. (2015). Análisis químico instrumental ultravioleta-visible e infrarrojo aplicado al patrimonio cultural. Un enfoque práctico. Valencia: Ed. Universitat Politècnica de València.
- CARABAL, M. A. (2009). *Rescatando Viciana: Talleres artesanos y memoria. Pasado y presente de la restauración*. Valencia: Ed. Universitat Politècnica de València.
- CARCAGENTE, A. “Recuerdos del Libro de Cuentas del Convento de los P.P. Capuchinos de Ollería”. Cofradía Santa Cena. Revista conmemorativa de su 50 Aniversario 1943-1993. Orihuela: Cofradía de la Santa Cena.
- GALARZA, E. (1991). El Xicotet. *Información (Edición de Alcoy)*, 110.
- GALIANO, A. L. (1993). “De la época en que el paso de La Cena iba a hombros y su posterior desfile en carro”. Cofradía Santa Cena. Revista conmemorativa de su 50 Aniversario 1943-1993. Orihuela: Cofradía de la Santa Cena, 16-18.
- GARCÍA, R.; RUIZ, E. (2001) “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”. *Arbor*. Madrid: CSIC, 650-661. Recuperado de: arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/904/911
- ILLESCAS, C. (1986). “Datos de la Cofradía Santa Cena”. Semana Santa 1986. Orihuela: Cofradía de la Santa Cena, 3.
- JUNTA MAYOR DE COFRADÍAS Y HERMANDADES DE LA SEMANA SANTA DE ORIHUELA. (2017). Imagen y tronos. Recuperado de: <http://www.semanasantaorihuela.com/index.php/museo/2-museo/imagen-y-tronos>
- MAYORDOMÍA DE N.TRO. PADRE JESÚS NAZARENO. (2017). Historia. Recuperado de: <http://www.nuestropadrejesusorihuela.com>
- MEILUNAS, R. et. al. (1990). “Analysis of Aged Paint Binders by FTIR Spectroscopy”. En: *Studies in conservation* (35). International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/1506280?seq=1#page_thumbnails_tab_contents
- MILLAN, M. C. (2001). “Estudios analíticos de los materiales constitutivos de la obra”. En: AGULLÓ, J. A. (coord.). *Enrique Galarza Moreno Imagenario valenciano (1895-2000)*. Cocentaina: Junta de la Pía Unión de la Virgen del Milagro,
- MOREAUX, A. (2005). *Anatomía Artística del hombre*. Madrid: Ediciones Norma, 373.
- MORENO, M. (1997). *La Diócesis de Orihuela-Alicante en el franquismo: 1939-1975*. Alicante: Universidad de Alicante, 21.
- ORTÍ, J. (2010). Biografía de Enrique Galarza. Recuperado de: http://www.confriavergedevallivana.com/blog/?page_id=756
- PLASENCIA, C. (2018). Anatomía de la expresión facial. Recuperado de: http://www.asociacionaecum.com/uploads/7/6/3/7/7637760/anatoma_de_la_expresin_facial.pdf
- RODA, A. (2010). *Cosas que me pasan*. Orihuela: Excmo. Ayuntamiento de Orihuela.
- SÁEZ, T. (1993). Visita en Picassent a Don Enrique Galarza Moreno. [entrevista soporte vídeo digital].
- PUTZ, R. et. al. (2006). *Sobotta, atlas de la anatomía humana. Cabeza, cuello y neuroanatomía*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.



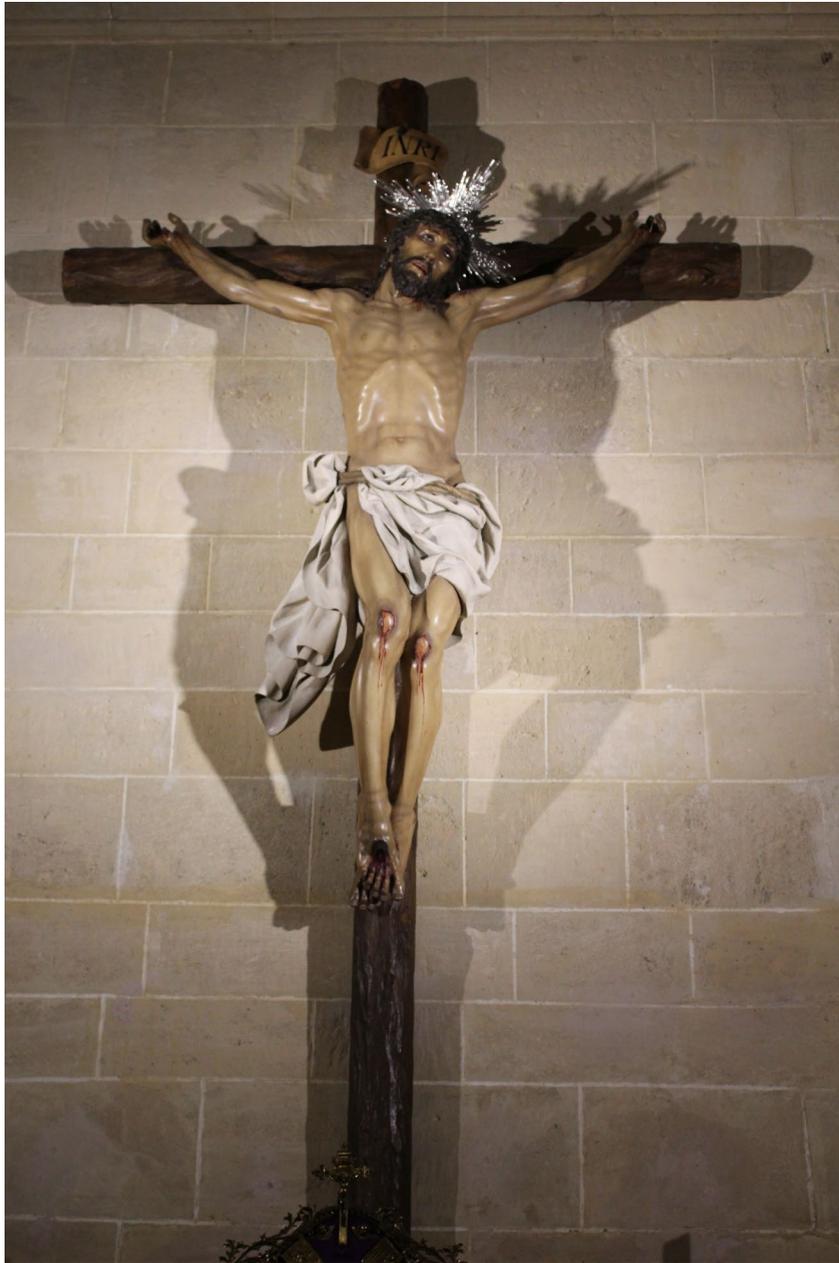
1. Enrique Galarza en su taller durante el proceso de talla de la Flagelación, 1945. (Imagen cedida por Francisco Santana Carbonell).



2. Paso de la Santa Cena, Erique Galarza, 1944, fotografiado por Nacher en la Iglesia del Temple de Valencia para su envío a la Junta Diocesana de Arte Sacro, (Imagen cedida por Francisco Santana Carbonell).



3. Boceto en barro, talla en madera en crudo y grupo escultórico finalizado de La Flagelación, Enrique Galarza, 1945. (Imágenes cedidas por Francisco Santana Carbonell).



4. Cristo del Calvario, Enrique Galarza, 1941, Santa Iglesia Catedral de Orihuela.



5. San Francisco Javier, Enrique Galarza, 1940, Iglesia de Ntra. Sra. de Monserrate, Orihuela.



6. Divina Pastora, Enrique Galarza, 1943, Iglesia de Ntra. Sra. de Orito.



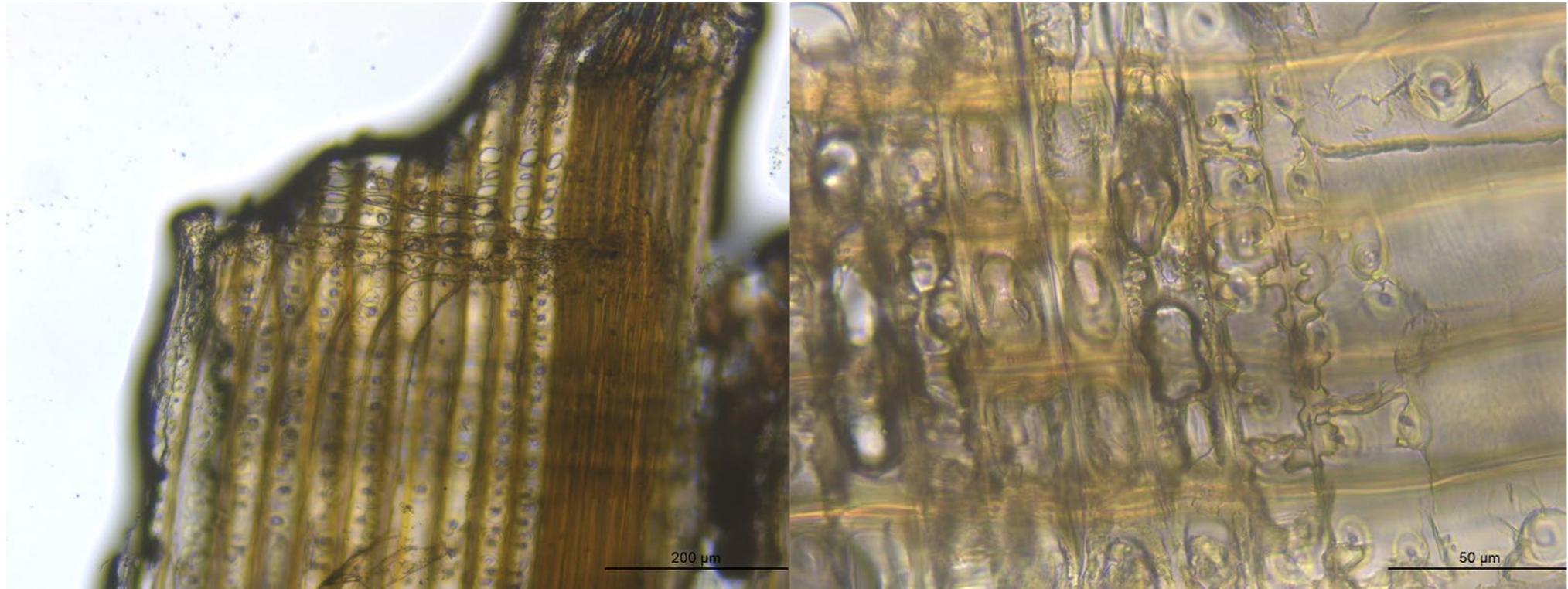
7. Cristo del Colegio Jesús-María, Enrique Galarza, 1954, Capilla Colegio Jesús-María San Agustín.



8. Comparativa de rostros: Cristo del Calvario, Enrique Galarza, 1941, Santa Iglesia Catedral de Orihuela; Cristo del Colegio Jesús-María, Enrique Galarza, 1954, Capilla Colegio Jesús-María San Agustín.



9. Comparativa de manos y pies: Cristo del Calvario, Enrique Galarza, 1941, Santa Iglesia Catedral de Orihuela; Cristo del Colegio Jesús-María, Enrique Galarza, 1954, Capilla Colegio Jesús-María San Agustín, respectivamente.



10. Micromuestra Sección radial x10, extraída de una laguna en el perizonium del Cristo del Calvario. Se identifican claramente los campos de cruce, tipo pinoide I, así como traqueidas radiales dentadas en los extremos, y punteaduras areoladas en las traqueidas longitudinales. Micromuestra Sección radial x40, extraída del pie del Cristo del colegio. En este caso los campos de cruce con los radios leñosos son de tipo pinoide I o fenestriiformes, presentan punteaduras de tipo ventana con marcada tendencia cuadrangular, con una abertura por campo. Se advierten traqueidas radiales dentadas en los extremos del campo, y punteaduras areoladas simples.



11. Estratigrafía de la sangre y la carnación del Cristo del Calvario. (Identificación analítica en Anexo 2).



12. Estratigrafía de la carnación del Cristo del Colegio Jesús-María. (Identificación analítica en Anexo 2).