

TFG

**DOS LIENZOS DEVOCIONALES DEL SIGLO XVIII MONTADOS EN
AMBAS CARAS DE UN MISMO BASTIDOR, PROCEDENTES DE
CELLA (TERUEL).
ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.**

**Presentado por Caterina Sanchis Martínez
Tutor: Vicente Guerola Blay
Cotutor: María Castell Agustí**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017**



**UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Una de las características fundamentales del presente trabajo es el estudio de una obra compuesta por dos lienzos montados sobre un único bastidor. Se trata de un caso extraordinario, y paradigmático en la forma de presentación de dos temas devocionales sin solución de continuidad. Por una parte, tendríamos la representación hagiográfica del Martirio de Santa Orosia y por la otra La aparición de la Virgen del Pilar a Santiago en la ciudad de Zaragoza.

Con este trabajo se pretende estudiar la fórmula de presentación técnica de la obra, su estado de conservación, así como una revisión iconográfica de las escenas representadas. En una segunda fase del trabajo se propondrá una propuesta de intervención y unas recomendaciones de conservación.

PALABRAS CLAVE

“Santa Orosía de Jaca”, “Aparición de la Virgen del Pilar”, pintura aragonesa S.XVIII, lienzos montados a dos caras, Iglesia de Cella (Teruel).

ABSTRACT

One of the fundamental characteristics of the present work is the study of a work composed of two canvases mounted on a single frame. It is an extraordinary case, and paradigmatic in the form of presentation of two devotional subjects without solution of continuity. On the one hand, we would have the hagiographic representation of the Martyrdom of St. Orosia and on the other the appearance of the Virgin of the Pillar to Santiago in the city of Saragossa.

This work intends to study the technical presentation formula of the work, its state of conservation as well as an iconographic revision of the scenes represented. A second phase of the work will propose the intervention proposal and some conservation recommendations.

KEY WORDS

“Santa Orosía de Jaca”, “Aparición de la Virgen del Pilar”, Aragonese painting S.XVIII, Canvases mounted on two sides, Church of Cella (Teruel).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

3- APROXIMACIÓN HISTÓRICA

3.1. CASO ESTUDIO

3.2. LA PINTURA ARAGONESA DEL S. XVIII

3.3. SANTA OROSIA DE JACA

3.3.1. Iconografía e iconología

3.3.2 Estudio compositivo

3.3. VIRGEN DEL PILAR

3.3.1. Iconografía e iconología

3.3.2 Estudio compositivo

4. ASPECTOS TÉCNICOS Y CONSERVATIVOS

4.1. ESTUDIO TÉCNICO

4.2. ESTUDIO CONSERVATIVO

5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

6. CONCLUSIONES

7. BIBLIOGRAFÍA

8. ÍNDICE DE IMÁGENES



Imagen 1. Santa Orosia de Jaca. S.XVIII. Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Cella



Imagen 2. Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago. S.XVIII Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Cella

1. INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo de fin de grado es realizar un estudio y una propuesta de intervención de una obra formada por dos lienzos devocionales tensados en un único bastidor procedente de la Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Cella, provincia de Teruel.

Se trata de una obra paradigmática del S. XVIII debido a su sistema de montaje de único bastidor sin tener solución de continuidad entre ambas obras, por lo que no se corresponde a un lienzo bifaz. La autoría de las obras es de origen desconocido, aunque ambas obras difieran en temática, y no se tiene constancia de su autoría, las similitudes técnicas y artísticas hacen pensar que fueron realizadas por el mismo artista. En ella se representa, por un lado, a Santa Orosia de Jaca, y por otra el pasaje de la aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago. Ambas representaciones son muy típicas en la región aragonesa.

El mal almacenaje y el envejecimiento de los materiales constitutivos de la obra en el transcurso de los años han deteriorado gravemente la integridad de la pieza, produciendo problemas de estructurales y estéticos.

El mal estado en que se encuentra la obra ha sido la razón por la que se realiza el siguiente trabajo, en el cual se pretende recoger un estudio histórico, técnico e iconográfico, así como el estado de conservación en el que se encuentra para realizar posteriormente una propuesta de intervención y unas recomendaciones conservativas que garanticen su perdurabilidad en el tiempo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La finalidad de este trabajo ha sido el estudio técnico y propuesta de intervención de dos obras pertenecientes a la Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Cella. Para llegar a ello se han seguido una serie de objetivos específicos:

- Documentar las obras mediante registros fotográficos e identificación de los materiales constituyentes de la obra, para establecer un análisis técnico.
- Realizar una búsqueda y una recopilar información sobre la iconografía e iconología de ambas representaciones devocionales.
- Elaborar un estudio sobre esta tipología de obra tan característica i poco convencional.
- Elaborar una propuesta de intervención para mejorar la estabilidad de la obra.

Para cumplir con los objetivos que se han propuesto, se ha seguido una metodología acorde a los conocimientos adquiridos a lo largo de los estudios del Grado. Mediante un estudio técnico de búsqueda bibliográfica y documental y a través de diferentes fuentes de información se han identificado las representaciones devocionales. A su vez, se han realizado estudios mediante instrumental específico y técnicas de análisis para conocer en profundidad los materiales constituyentes de la obra.

3. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

3.1. PRESENTACIÓN DE LA OBRA

En este trabajo final de grado se aborda el estudio de dos lienzos devocionales del siglo XVIII pertenecientes a la Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción, ubicada en Cella.

Cella pertenece a la provincia de Teruel, comunidad autónoma de Aragón, se remonta al Imperio Romano con la apertura de un acueducto desde Albarracín hasta Cella para traer el agua del río Guadalaviar. Comprendida en la diócesis de Teruel y Albarracín.

Entre los monumentos más destacados se encuentra la Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción, edificada entre los siglos XVI y XVIII. Su origen se remonta a un templo del siglo XII levantado por los Templarios¹, los cuales se establecieron en la plaza fuerte del castillo de Cella. Así mismo y hallándose ruinoso a comienzos del siglo XVI, el Papa Julio II promovió su reconstrucción en 1510.

La edificación data de finales del XVI hasta principios del XVII. Consta de nave única, con cinco tramos y capillas laterales entre contrafuertes cubierta por bóveda de arista. Cuenta con una torre de cantería a los pies, en el lado de la Epístola, de 1609, de tres cuerpos y el superior octogonal. La entrada se realiza por un atrio abierto de forma oval. Tiene dos accesos y conforma con la iglesia, la casa Abadía y el atrio un interesante conjunto. La portada se abre en el lado de la epístola, se trata de un sencillo arco carpanel con cuatro arquivoltas lisas bajo un pórtico de columnas de sillería, soportes y entablamento de madera. En una esquina de la iglesia, junto a la casa Abadía, muestra un escudo que representa los emblemas de Cella: la iglesia y la fuente.

Hay una ampliación en la segunda mitad del siglo XVIII en el crucero, con cúpula vaída sobre pechinas.

Del mismo modo la iglesia sufrió una profunda transformación a comienzos del XIX, en 1802 se hundió la cabecera, que fue reconstruida como si se tratara de un crucero con cúpula, aunque su actual configuración se debe a la intervención de Pablo Monguió², quien diseñó la ampliación modernista en las primeras décadas del siglo XX.

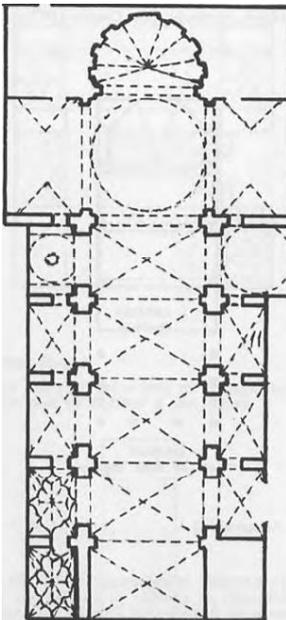


Imagen 3. Planta de la iglesia de la Inmaculada de Cella. Modelo de nave única del S.XV

¹ También llamada la Orden del Temple. Fue una de las más famosas órdenes militares cristianas de la Edad Media.

² Arquitecto español, especialmente activo en las provincias de Tarragona y Teruel.

El templo parroquial ha sido restaurado en 1999 con un acondicionamiento de las capillas de los pies, cubriéndolas con bóvedas de crucería estrellada.³



Imagen 4. Vista general de la iglesia de la Inmaculada de Cella

La obra objeto de estudio se ubicaba en el desván de dicha iglesia, en el interior de un armario, podemos encontrar obras almacenadas en malas condiciones que han desencadenado su estado actual.



Imagen 5. Depósito de la iglesia de la Inmaculada de Cella



Imagen 6. Armario Cella

³ GOBIERNO DE ARAGÓN. *Sistema de información del patrimonio cultural aragonés*. [consulta: 2017-abril-05] Disponible en: <http://www.sipca.es/censo/1-INM-TER-029-076-001/Iglesia/de/la/Inmaculada/Concepci%F3n.html#.WOSvEojvIU>

3.2. LA PINTURA ARAGONESA DEL S.XVIII

El estudio de la pintura aragonesa barroca se desarrolla a lo largo del siglo XVII y de la mayor parte del siglo XVIII. Durante el barroco se asiste un gran desarrollo de la pintura, que estará en función del equipamiento artístico religioso de gran número de iglesias parroquiales.

En relación con el panorama de crisis y decadencia que lo caracteriza, el Barroco fue para Aragón, lo mismo que para el resto de España, un periodo de esplendor cultural, como si la sociedad, en su búsqueda de valores nuevos, hubiera encontrado en estas manifestaciones del espíritu y la creación soporte moral para afrontar el desasosiego y la inestabilidad.

En el ámbito socio-profesional, los pintores del siglo XVII conseguirán que Carlos II, en las Cortes de Aragón de 1677-1678 declare a la pintura "arte liberal", desvinculándose con el sistema gremial. Esto, supondrá una dignificación social y profesional, y una mayor libertad de acción en el desarrollo artístico.

La pintura ampliará sus posibilidades técnicas de acuerdo con las nuevas necesidades, el soporte de lienzo es el preferido por los pintores barrocos, por su ligereza y su fácil transportabilidad. Ya en el siglo XVII habrá desbancado al soporte lúneo de forma generalizada. Con ello, la utilización del óleo alcanza su consagración definitiva.

Por influencia italiana, el barroco asiste a una individualización del cuadro, ya sean grandes formatos que se utilizan para cubrir los muros laterales de las capillas sustituyendo a las composiciones murales, o cuadro de pequeño y mediano formato de santos, evangelistas o narraciones hagiográficas, de carácter religioso o profano, favorecidos por su fácil transporte y ubicación. La función de la pintura puede ir desde la función religiosa de motivar piedad en los fieles en el interior de la iglesia, hasta servir como decoración de una sala de estar.

La pintura aragonesa será una pintura fundamentalmente religiosa, al servicio de la Iglesia, como medio para transmitir a los fieles los nuevos valores dogmáticos y la nueva religiosidad tridentina. Esto no será obstáculo para que también se cultiven, aunque en menor medida, otros géneros pictóricos, como el bodegón, el paisaje o el retrato, destinados a cubrir las demandas de carácter profano de los estratos elevados y de las instituciones religiosas y civiles aragonesas de los siglos XVII y XVIII.

Hemos de referirnos a un fenómeno de dimensión internacional en las consecuencias que tuvieron las decretales emanadas del Concilio de Trento, entre las que destaca el papel que el arte pasó a desempeñar al servicio del poder eclesiástico⁴.

Hemos de referirnos a un fenómeno de dimensión internacional bien conocido como fueron las consecuencias que para el Arte tuvieron las decretales emanadas del Concilio de Trento, entre las que destaca el papel que la plástica pasó a desempeñar al servicio del poder eclesiástico

En la pintura aragonesa será evidente la influencia italiana, así como el influjo peninsular de la escuela madrileña y andaluza. En su evolución se pueden diferenciar tres grandes etapas.

Una primera etapa, en el primer tercio del siglo XVII de desarrollo de una pintura de transición, desarrollada por artistas aún vinculados con el manierismo anterior, que van asimilando las novedades barrocas que llegan de Italia.

La segunda etapa, de 1630 a 1730 aproximadamente, se produce la pintura barroca, sucediéndose las aportaciones italianas y las influencias barrocas de otros focos pictóricos españoles. Será momento de gran actividad pictórica, con artistas muy destacados.

En la última etapa, comprendida desde 1730-40 hasta casi finales de siglo, supondrá el triunfo de la pintura barroca académica, con aportaciones napolitanas y romanas fundamentalmente. Definen esta etapa un color cálido, agradable, compaginado con un dibujo blando y suave, divulgado en Aragón por la Academia de Dibujo y Pintura⁵.

Los dos lienzos que conforman la obra se caracterizan por ser devociones muy atendidas en Aragón. Por un lado, encontramos a *Santa Orosia*, mártir de tierras aragonesas y por otro, la *Virgen del Pilar*, una advocación mariana de la Iglesia católica, cuya imagen tiene su principal centro de culto en la Basílica del Pilar de Zaragoza.

⁴ LOZANO, J.C. *La pintura Barroca en la seo de Zaragoza: Viejos problema, nuevas visiones*, p.67

⁵ . [consulta: 2017-mayo-13] Disponible en: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13609

3.3. SANTA OROSIA DE JACA

3.3.1. Iconografía e iconología



Imagen 7. "Santa Orosia" grabado del S.XVIII

En la pintura barroca del siglo XVIII era bastante frecuente el tema de martirios, donde generalmente nunca se representa el momento del martirio en sí, sino los preparativos, donde se muestra una serenidad en la forma de representar. En este caso, la representación plasma el momento *ipso facto* del acto, donde las figuras de ambos lados levantan firmemente el instrumento del martirio mientras la sangre brota de la Santa, mostrando la actitud indiferente tan propia de estas representaciones.

Gracias a la forma de martirio y mediante las investigaciones precisas, se ha podido reconocer a la advocación martirial que se representa.

Se observa como figura central, la propia santa, no presenta otro atributo que la palma⁶, común de los mártires, el que más fácilmente permite identificarlos como tales, una estas significaciones: el mártir ha obtenido la suprema victoria y con ella la vida eterna⁷. Viste manto real, cetro y corona por la clase social a la que pertenecía. El rojo del manto de Orosia, está relacionado con las emociones y asociado con la sangre, uno de los colores con carga más simbólica⁸. El martirio de la Santa fue el descuartizamiento. En esta escena en concreto, del brazo derecho.

En un segundo plano, localizado en el lateral izquierdo se encuentra un personaje masculino a modo de verdugo. Por su vestimenta y por portar una lanza se puede deducir que no es un bandido árabe y que podría tratarse de alguien de la comitiva real de la Santa. A la derecha se observa otro personaje masculino, que porta el instrumento de martirio, en este caso se podría decir que se trata de Aben Lupo.

Por último, insertado en un rompimiento de gloria encontramos el ángel portador de la palma y la corona de flores, otro atributo de implicación de descendencia noble o recompensa divina, se aplicable sobre todo a mártires virginales.

De Santa Orosia, se conocen dos versiones opuestas que coinciden únicamente en que era noble y fue martirizada por descuartizamiento por los infieles en tierras aragonesas.

⁶ FERRANDO ROIG, J. Iconografía de los santos, p. 212

⁷ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y símbolos*, p. 505

⁸ SANCHEZ, A. *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 91



Imagen 8. "Martirio de Santa Orosia" grabado



Imagen 9. "Martirio de la Santa", Giuseppe Mazzuoli ('Il Bastarolo'), Museo de Arte de Rávena (Italia)

En el año 864, en Bohemia, actual región de la Republica Checa, en el seno de una familia gobernante, nació una niña a la que llamaron Dobroslava. Quedando huérfana de ambos padres siendo muy pequeña, fue acogida por el duque Boriborio y su esposa, la princesa Ludmila.

El duque edificó en su castillo una iglesia dedicada a San Clemente y allí hizo bautizar por San Metodio a Ludmila y a la niña, a quien dio el nombre de Orosia o Eurosia, la versión griega de su nombre original.

Por aquellos días, Metodio, que con sus enseñanzas trataba de contrarrestar el paganismo, fue a Roma para entrevistarse con el papa Gregorio VIII. Allí se encontró con una delegación que acudía en nombre del rey de Aragón y Navarra, que demandaba la búsqueda de una digna esposa para Fortunio ya que tras la muerte de su primogénitor y hermano de éste en la guerra contra los árabes de Al-Andaluz, la corona recaía sobre él. Metodio se informó de esto, y sugirió a Orosia como posible candidata a ser reina de Aragón: "Es una doncella de noble linaje y grandes virtudes. Mejor que ella no la podría encontrar"⁹.

Al volver la delegación de Roma se manifestó el acuerdo del rey para sellar el pacto matrimonial entre Fortunio y Orosia, de este modo se convertiría en reina de Aragón. En el mes de agosto de 880, Orosia de Bohemia salió con toda su comitiva hacia el reino peninsular, cruzando los Pirineos. El mes de octubre llegaban a Aragón.

Cuando se encontraban cerca de la actual ciudad de Yerba, enviaron un mensajero para comunicar su llegada, aunque fue asesinado en el camino por unos bandidos árabes, capitaneados por el renegado Aben Lupo, de este modo conoció la llegada de la comitiva real, enviando a sus bandidos para que los saquearan y mataran.

Orosia logró escapar y asustada se refugió en una cueva, pero fue hallada por sus perseguidores. Aterrada, invocó ayuda divina y un rayo cayó del cielo, hendiendo la tierra a sus pies, aunque fue capturada finalmente.

Llevada ante Aben Lupo, éste empezó a amenazarla, tratando de disuadirla de la fe cristiana y de hacer que renunciara a la mano de su prometido y esposarse con el califa cordobés. Ante su negativa, sacó su alfanje y le cortó la cabeza y las extremidades. En este momento, estalló una violenta tormenta y los asesinos huyeron dejando el cuerpo descuartizado a la intemperie. Fortunio,

⁹ *Pregunta Santoral*. [consulta: 2017-enero-02] Disponible en: <http://www.preguntasantoral.es/2013/06/santa-orosia-eurosia-de-jaca/>

angustiado por la tardanza, salió en busca de la comitiva, aunque no pudo encontrar a su prometida.¹⁰

Tras el martirio, los restos se perdieron durante dos siglos, hasta que el 25 de junio de 1072 un ángel indicó su situación a un pastor llamado Guillermo, quien halló la cueva y encontró los huesos de Orosia, por mandato de la propia Santa el pastor dejó el cráneo en Yebra de Basa y se dirigió hacia Jaca. Cuando se acercaba, empezó a tañer todas las campanas de las iglesias por lo que el obispo salió a recibirlo y tomó las reliquias de la Santa, colocándolas en el altar mayor de la catedral.

Sin embargo, parece ser que la historia de la princesa eslava no es sino una de las leyendas añadidas como adorno para la vida de la Santa. La razón es que existe otra versión, totalmente contradictoria con la primera, que dice que Orosia había nacido de padres nobles en Bayona y que, por razones políticas, la prometieron en matrimonio a un noble musulmán y la enviaron a la península para casarse con él. Ella, ferviente cristiana, no quiso llevar adelante el matrimonio pactado y se escapó de la comitiva que la llevaba a conocer a su prometido, pero fue perseguida, hallada y raptada por los infieles, torturada con la mutilación progresiva de sus miembros para hacerle renunciar de su fe, y finalmente decapitada, esto sucedió según la narración hagiográfica en el año 715.¹¹

La devoción a Santa Orosia es muy extendida en Aragón. Es la patrona de Jaca y su diócesis, la festividad se celebra el 25 de junio, allí se venera el cuerpo de la mártir en el altar mayor de la catedral.

En Yebra de Basa (Huesca) se venera el cráneo. Esta reliquia adquiriría suma importancia en el culto de la tradición de los "espiritados"¹². Allí encontramos como lugar de culto la ermita de Santa Orosia donde mana una fuente a la que se le atribuyen propiedades curativas ya que, según la tradición, mientras la santa se ocultaba de los infieles en la cueva, brotó un manantial para saciar su sed.¹³

Estos conjuntos de hechos transmitidos por la hagiografía tradicional son históricos, con bases reales, aunque algunos elementos han ido deformándose progresivamente. Las peculiaridades del culto de Santa Orosia en Yebra de Basa remiten a actitudes y ámbitos precristianos.

3.3.2. Estudio compositivo

¹⁰ ROQUE ALBERTO, F. *Aragón reyno de christo y dote de Maria santísima*.

¹¹ MONTÉS, J M. *El libro de los santos*, p. 219-220

¹² Romerías, procesiones y ritos de curación para endemoniados en los años 20.

¹³ MEDRANO MARQUÉS, M. *Santa Orosia en Yebra de Basa: Reflexiones sobre un culto con raíces precristianas*, p. 287

La composición de la obra muestra una organización de los elementos dentro de un espacio, donde la figura de Santa Orosia se organiza en una sección triangular. Este formato ya era utilizado por artistas del Renacimiento en la representación de imágenes religiosas, bodegones o retratos. Esta configuración aporta calma y armonía, otorgando un aspecto estable donde el espectador percibe una composición tranquila. El triángulo dentro de la pintura es una forma geométrica que aporta un sentido de unidad visual haciendo la imagen más coherente y dinámica.

La forma del triángulo guiará al espectador a los tres puntos separados del triángulo quedando la imagen de la Santa en el vértice, lo que aportará una superioridad visual respecto otras imágenes que la rodean.

Según Bouleau: “Resulta en grado sumo conveniente indicar el punto del que se derivan todas las líneas que proceden de los distintos extremos del triángulo”¹⁴. En el triángulo hay tres lados, las figuras situadas a cada lado deben mirar a un mismo punto. Las figuras de alrededor miran todas a ese punto, elemento esencial y principal del que derivan las otras partes.

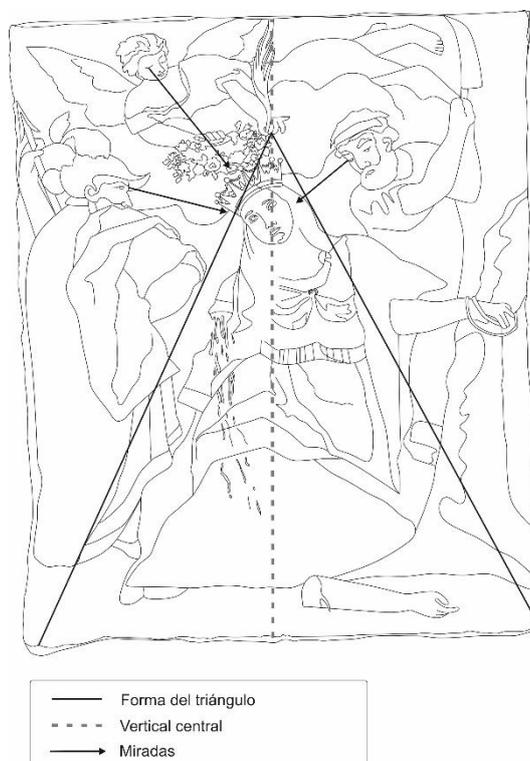


Imagen 10. Diagrama composición

¹⁴ BOULEAU, C. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*, p. 122

Podemos establecer una división en tres planos.

En el primer plano se observan el brazo derecho amputado y la propia Santa Orosia, que forma un triángulo.

En segundo plano, localizado en el lateral izquierdo se encuentra el posible verdugo. Junto con el personaje de Aben Lupo a la derecha.

Por último, en el tercer plano, insertado en un rompimiento de gloria encontramos el ángel.

A su vez se puede observar en la representación otro rasgo compositivo característico, la división en dos niveles simbólicos: la parte terrenal, en la que se encuentra la Santa y los dos personajes masculinos y la parte celestial o divina, en la que se localiza al ángel portador de los atributos referentes al martirio.

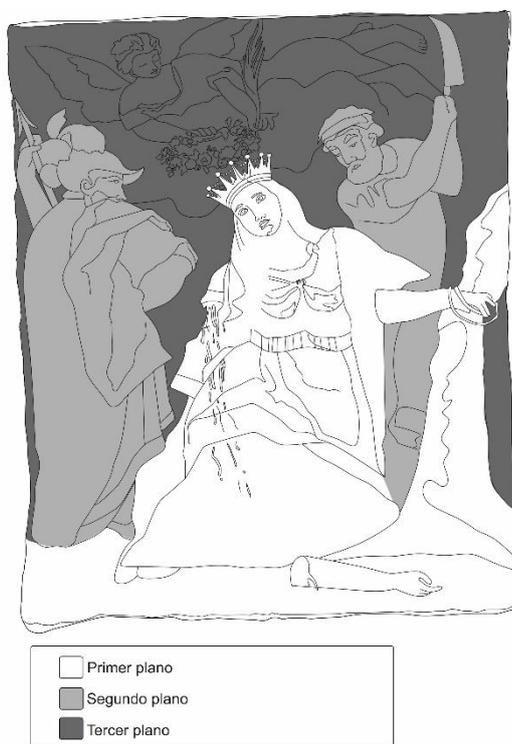


Imagen 11. Diagrama composición planos

3.4. VIRGEN DEL PILAR

3.4.1. Iconografía e iconología

La temática que representa el objeto de estudio del presente trabajo final de grado es uno de los episodios más conocidos de la iconografía pilarista. En ella se recoge el pasaje sobre la aparición de la Virgen María al Apóstol Santiago.

Esta devoción desde sus orígenes ha constituido uno de los principales elementos integrantes no sólo de la religiosidad aragonesa, sino incluso de su propia identidad. En lo que a representaciones de la Virgen del Pilar se refiere, el tema pilarista tratado en el presente lienzo es el más usual en la tradición iconológica mariana de la Virgen del Pilar.¹⁵

La Virgen del Pilar se convirtió en patrona de Zaragoza en 1642 y desde 1678 lo fue también del Reino de Aragón. Este hecho originó que el grabado de tema pilarista adquiriese gran interés, especialmente desde fines del siglo XVIII, momento en que se incrementó la producción de estampas de esta temática realizándose obras de notable calidad artística.¹⁶

En la escena se haya la figura de Santiago, apodado el Mayor, quien dedicaba sus días a la divulgación de la fe y la religión cristiana en las poblaciones de Cesaraugusta, actual Zaragoza, a orillas del río Ebro, predicando el Evangelio y realizando labores de conversión de infieles. Una noche, mientras el Apóstol predicaba sus oraciones, también oraba al mismo tiempo, María Santísima, en Jerusalén, a quien se le presentó su hijo, transmitiéndole su voluntad de que visitase a Santiago.

Los ángeles que la guiaron hasta Zaragoza la colocaron sobre un brillante trono de luz, formaron una imagen suya y labraron la Santa columna de mármol jaspeado, asociada con la inagotable misericordia de la Santísima y la indestructible fe hispánica. También se la conoce comúnmente denominada “pilar” plasma el significado de verticalidad, unión entre tierra y cielo¹⁷.

Así, la Madre de Dios se presentó en carne mortal ante el Apóstol Santiago y sus discípulos, que contemplaban incrédulos la solemne aparición. La Virgen le transmitió la voluntad de su hijo sobre la edificación de un templo, alzado en su honor y dedicado a mayor gloria de Dios. Y así lo hizo Santiago, quien edificó la



Imagen 12. Una estampa de Mateo González para la archicofradía del Pilar de Cádiz. S.XVIII



Imagen 13. Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a sus discípulos zaragozanos. Francisco de Goya. 1768-1769

¹⁵ AINA NAVAL, L. *El pilar, la tradición y la historia. Obras, culto, milagros, efemérides*. p. 18

¹⁶ CENTELLAS, R. *El poder de la imagen: iconografía de la Virgen del Pilar*, p. 144-151.

¹⁷ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, p.158

Santa Capilla que congregaría a los fieles para profesar su ferviente devoción. Para ello, erigiría su imagen sobre la columna trabajada y traída por los ángeles, siendo ésta venerada por los cristianos, a quienes prometería protección al rendirle el debido culto, dándole el nombre de "Santa María del Pilar".

Santiago el Mayor es evangelizador de la Península según una tradición del siglo VII. Fue ejecutado por Herodes Agripa alrededor del año 44 d.C. siendo el primer apóstol mártir, su fiesta es el 25 de julio.¹⁸ Existen tres formas habituales de representar a Santiago: como apóstol, como peregrino y como caballero cristiano. En este caso se muestra descalzo semi-arrodillado y con túnica larga, portando únicamente bordón o báculo como atributo representativo.¹⁹ En la imagen aparece el apóstol Santiago rodeado por un grupo de siete personajes masculinos a los lados, posiblemente discípulos.

En el rompimiento de gloria coexisten ambas representaciones de la Virgen presentes en el pasaje de su aparición: en el eje central se muestra a María como Reina y Madre, su imagen tallada sobre la columna jaspeada decorada con una cruz griega, con una mano sujetando el manto y con la otra portando entre sus brazos al niño, vistiendo una túnica rosácea y manto azul. El color en el sentido del simbolismo de la liturgia cristiana significa una señal exterior mediante la cual se exterioriza una idea o acto religioso. Como tal signo, las vestiduras sagradas encierran un valor simbólico dependiente no sólo de la calidad del tejido y de la forma de la prenda sino también del color del tinte. El azul del manto de la Virgen, considerado el más inmaterial de los colores, representa la expresión plena del desprendimiento de lo mundano para elevarse a lo divino²⁰.

Se la representa portando corona, en relación con el orden superior. A ello debemos añadir que el destino de la corona es rematar la cabeza, es decir, la parte más noble del cuerpo humano y la cúspide de la vertical, su función de nexo entre dicha realidad humana y el más allá, la conecta con lo celestial. Por tanto, es símbolo del carácter sagrado de quien la recibe y atributo del origen divino del poder.

La tradición sobre la coronación de María es consecuencia de la fe en su Asunción. La virgen recibe este símbolo de su peculiarísima unión con Dios.²¹

La devoción hacia la Virgen del Pilar adquiere un gran impulso a través del milagro de Calanda²², acaecido en 1640, y cuya difusión incrementó el

¹⁸ CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*, p.66

¹⁹ CARVAJAL GONZÁLEZ, H. *Santiago Pelegrino*, p.67

²⁰ SANCHEZ, A. *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 93

²¹ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 171

²² Suceso milagroso de la curación de Miguel Juan Pellicer, quien perdió la pierna derecha tras un accidente de carreta. Posteriormente a su convalecencia de dos años en un hospital de

protagonismo de la advocación mariana en el ámbito pictórico, si bien antiguamente ya se había tratado como tema iconográfico.

3.4.2. Estudio compositivo

La pintura objeto de estudio está estructurada mediante planos, lo que aporta profundidad y perspectiva a la escena representada. En primer plano se encuentra Santiago Apóstol y un personaje masculino reclinado ambos mirando hacia la santa martir, en un segundo plano se disponen otros tres discípulos, a estos les siguen dos más a la izquierda en un tercero, a los que se le suma la aparición en carne mortal de la Virgen a la derecha y su imagen tallada en el eje de la representación. Por último, podríamos señalar como cuarto plano un personaje masculino a la izquierda.



Imagen 14. Diagrama composición planos

Zaragoza, comenzó a mendigar diariamente en la puerta del templo de Nuestra Señora del Pilar, a quien profesaba una gran devoción. Cuenta la historia que, una noche mientras dormía, le hallaron sus padres con la pierna afectada restituida.

La composición se dispone en forma triangular desde el centro, guiada por la columna de jaspe. Esta composición geométrica, como se ha dicho anteriormente delimita las figuras enmarcadas en él, con una carga visual superior, siendo éstas la Virgen sobre la columna de jaspe y Santiago, el cual nos guía visualmente con su mirada a la figura en carne mortal de la Virgen María.

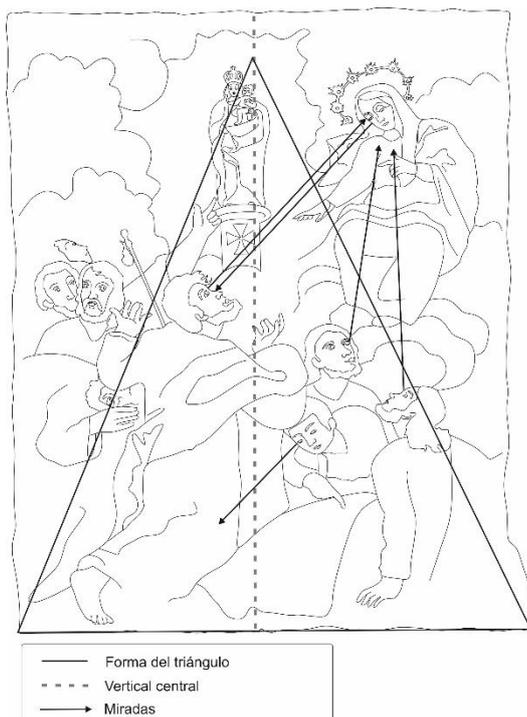


Imagen 15. Diagrama composición

En este caso también podemos observar la composición en dos niveles simbólicos; en la parte celestial coexisten ambas representaciones de la Virgen presentes en el pasaje de su aparición: en carne mortal a la derecha y su imagen tallada sobre la columna de jaspe en el centro. La figura de Santiago mira directamente a la Virgen en carne mortal, junto con dos personajes más, actuando como unión de ambos planos, el celestial y el terrenal.

4. ASPECTOS TÉCNICOS Y CONSERVATIVOS

4.1. ESTUDIO TÉCNICO

FICHA TÉCNICA 1	
Autor	Desconocido
Título	<i>Santa Orosia de Jaca</i>
Técnica	Óleo sobre lienzo
Procedencia	Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Inmaculada
Firma	No
Medidas	93 x 76 cm
Fecha	S. XVIII
Complementos	No

Tabla 1: Ficha técnica 1



Imagen 16. Santa Orosia de Jaca

FICHA TÉCNICA 2	
Autor	Desconocido
Título	<i>Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago</i>
Técnica	Óleo sobre lienzo
Procedencia	Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Inmaculada
Firma	No
Medidas	94'5 x 74 cm
Fecha	S. XVIII
Complementos	No

Tabla 2: Ficha técnica 2



Imagen 17. Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago

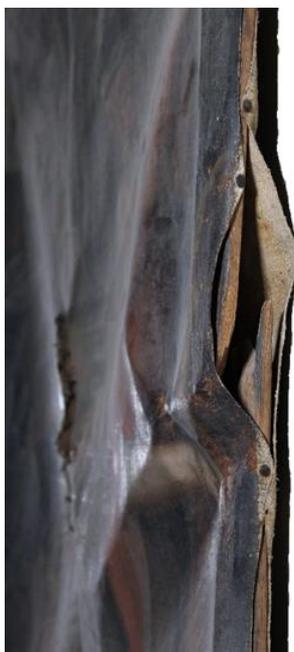


Imagen 18. Detalle bastidor y disposición de tejidos

La obra está formada por dos soportes textiles pintados a una cara, la peculiaridad se encuentra en que ambos comparten el mismo bastidor. Los lienzos están sujetos al bastidor por medio de clavos. En primer lugar, se dispone el tejido de la representación de Santa Orosia y sobre este, el tejido de la representación de la Virgen del Pilar.

Se trata de una obra poco convencional en cuanto a su tipología, ya que no pertenece a un lienzo bifaz porque ambas representaciones no presentan una continuidad ni están pintadas sobre el mismo soporte. Es por eso, que se cree en la posibilidad de que ambas obras se realizaron independientemente una de la otra y posteriormente se unieron en un único bastidor. A su vez, podría tratarse de una obra utilizada para los retablos con puertas, como es el caso del retablo mayor de Damián Forment, en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, con escenas pintadas en óleo sobre lienzo con escenas del Evangelio.²³ Aunque por el pequeño formato, no parece corresponder a esta tipología de obra.

El análisis técnico de la obra se realizará mediante el estudio de los soportes textiles, el bastidor y los estratos pictóricos.

4.1.2. Bastidor

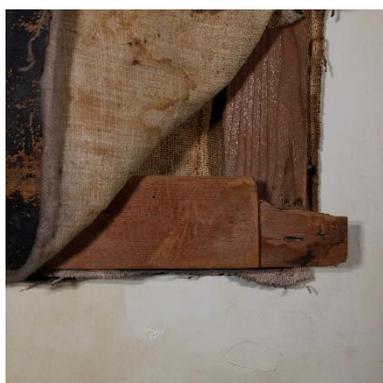


Imagen 19. Detalle bastidor

Por el mal estado en el que se encuentra y debido al difícil acceso a su observación es importante, un buen estudio de las características de la madera y del sistema del bastidor.

Podemos decir que está realizado en madera de conífera, más concretamente de pino. La madera de *Pinus Sylvestris* fue la más utilizada en la Corona de Aragón²⁴. Ésta, es de coloración rojiza y con un acabado lijado y liso.

Se trata de un bastidor a media madera con un ensamble fijo, clavado por cuatro clavos a escuadra. Tiene formato rectangular, formada por cuatro listones y un travesaño central fijo, a media madera, que no se encuentra en la actualidad. No presenta sistema de cuñas. Las dimensiones generales son de 92 x 76 x 0'8 cm.

²³ [consulta: 2017-julio-17] Disponible en:

<https://www.zaragoza.es/cont/paginas/turismo/pdf/sanpablo.pdf>

²⁴ VIVANCOS, V. La conservación y restauración de pintura de caballete, p.56

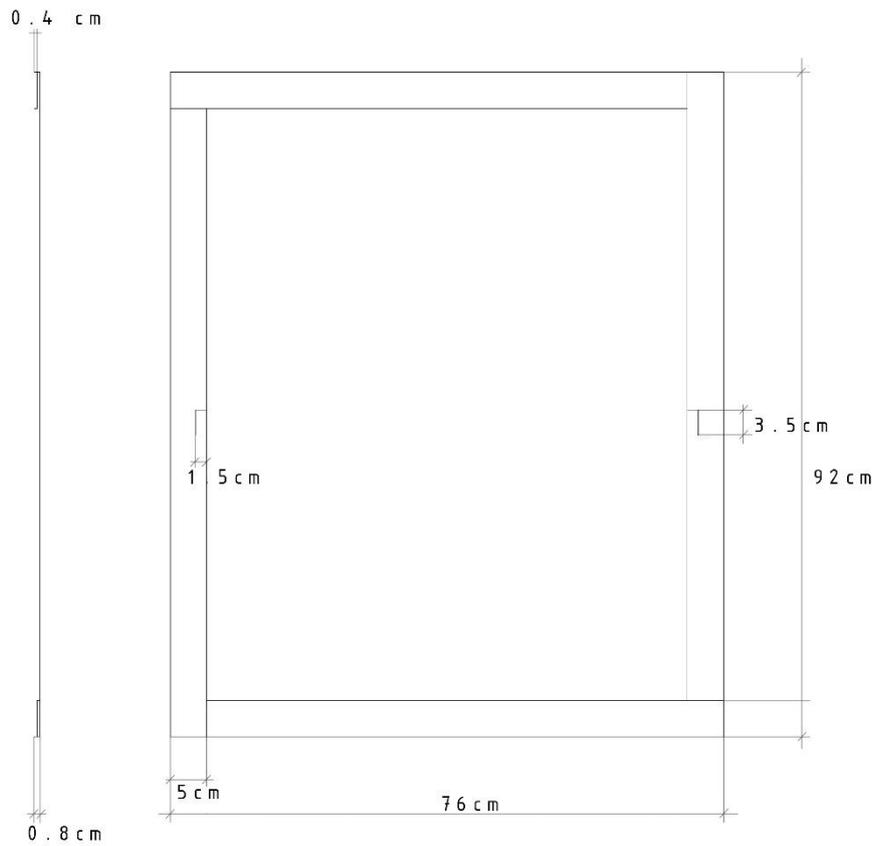


Imagen 20. Diagrama general bastidor

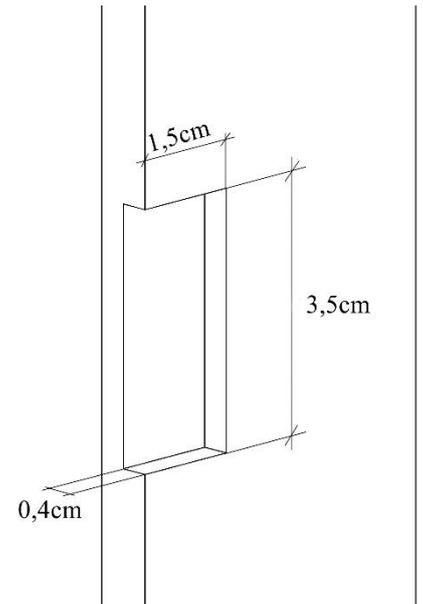


Imagen 21. Diagrama rebaje travesaño central

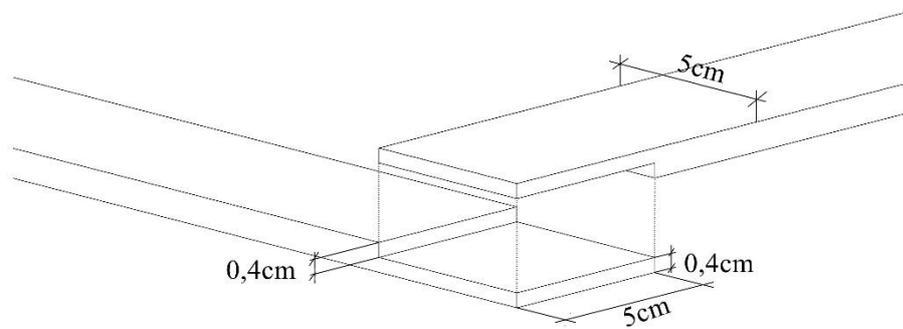


Imagen 22. Diagrama esquina bastidor

4.1.1. Soporte textil



Imagen 23. Tejido Tafetán.

La obra, como se ha mencionado anteriormente, está formada por dos soportes textiles, ambos comparten similitudes en cuanto a elaboración, densidad y tipo de fibras, por lo que el tejido en ambas partes es el mismo.

En cuanto a las características textiles, en ambos tejidos nos encontramos ante un ligamento tafetán, con una densidad de 11 hilos de trama x 11 hilos de urdimbre, presenta orillo en la parte derecha del lienzo de la representación de Santa Orosia, al estar cortada la parte izquierda, y en ambos lados verticales de la imagen de la Virgen del Pilar.

La trama de la tela es apretada y tosca, en una confección irregular, encontramos hilos de diferentes grosores y densidades. Siendo los más gruesos la trama del tejido, con un sentido de torsión en Z. Por otro lado, los de urdimbre tienen menos densidad con una torsión también en Z.



Imagen 24. Fotografía lupa binocular del hilo de trama del tejido de Santa Orosia.

Para las pruebas de análisis, se extrajeron diferentes muestras de fibras de ambos tejidos.

En primer lugar, se realizó un ensayo pirognóstico, una técnica de identificación que se basa en la reacción de las fibras con el contacto de una llama. Hay que observar el tipo de combustión que se produce, el olor que desprende y los residuos²⁵.

Al acercar la llama, las muestras no se funden ni se encogen, arden con facilidad sin llegar a fundirse, el olor es de papel quemado. En cuanto a los residuos que genera son cenizas grises, suaves y ligeras. Por todo ello se deduce a nivel general que se trataba de una fibra de origen celulósico.



Imagen 25. Fotografía lupa binocular del hilo de urdimbre del tejido de Santa Orosia.

A su vez, se realizaron estudios con microscopio²⁶ y lupa binocular en sentido longitudinal de las fibras, con ello se determinó que las fibras tienen una dislocación transversal o nódulos, a intervalos frecuentes, lo que indica que puede tratarse de fibras provenientes del tallo de la planta, ya que ambas son semejantes en sus dimensiones y apariencia general.

²⁵ Programa Arce. Desarrollo didáctico integral en la práctica de la tecnología textil *Identificación de fibras textiles mediante análisis pirognóstico*, p.4

²⁶ Microscopio LEICA DMS 300 Microsystems, Aula taller de Fotografía del Departamento de CRBBCC.

Comparando resultados con patrones de fibras, parecen indicar que la fibra es de lino, ya que tiene un aspecto de caña y unas marcas transversales en forma de X o de V, a consecuencia de fibras adyacentes de elementos de parénquima y xilema.²⁷



Imagen 26. Microfotografía de la fibra urdimbre *Santa Orosia*. Luz polarizada. 10x10 aumentos.



Imagen 27. Microfotografía de la fibra trama *Santa Orosia*. Luz polarizada. 40x10 aumentos.

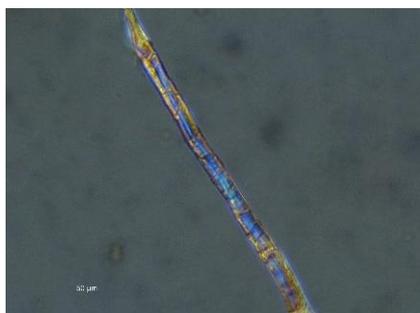


Imagen 28. Microfotografía de la fibra urdimbre *Virgen del Pilar*. Luz polarizada. 10x10 aumentos.



Imagen 29. Microfotografía de la fibra trama *Virgen del Pilar*. Luz polarizada. 40x10 aumentos.

Por último, se realiza la prueba de secado torsión, que se basa en el comportamiento de la fibra humedecida durante el proceso de secado, se trata de una técnica muy útil para la diferenciación del lino y cáñamo como en este caso. La dirección de rotación del extremo de la fibra es en sentido a las agujas del reloj, por lo que se determina que la fibra del tejido es de lino²⁸.

²⁷ VV.AA *Identificación de fibras textiles*, p.23 y 25

²⁸ CAMPO, G; BAGAN, R y ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*, p.12



Imagen 30. Detalle estrato pictórico

4.1.3. Estrato pictórico

Por lo que respecta al estrato pictórico de ambas obras, se pueden observar las diferentes capas en el borde de la obra. Encontramos una preparación almagra, de grosor fino, propia del S. XVIII. Aunque no se han realizado análisis específicos, se puede decir que la técnica pictórica utilizada es el óleo, formando una película de grosor medio con aspecto homogéneo, suave y sin muchos empastes.

Si nos referimos a la paleta cromática, se distingue el frecuente uso de colores fríos y la utilización de cálidos como el rojo en las vestiduras para resaltar zonas importantes mientras que las carnaciones están configuradas con colores suaves. Ambos estratos pictóricos parecen indicar que están realizados por la misma mano, por las similitudes de configuración de los rostros, paleta cromática o composición.

Por otra parte, a simple vista, no podemos asegurar la presencia de barniz en la obra, como tampoco a través de la observación de las pinturas con luz ultravioleta debido a la gran cantidad de suciedad acumulada sobre la pintura como demuestran las fotografías.



Imagen 31. Fotografía con luz ultravioleta *Santa Orosia*



Imagen 32. Fotografía con luz ultravioleta *Virgen del Pilar*

4.2. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En general, la pieza se encuentra en mal estado, ya que presenta graves patologías que ponen en riesgo la estabilidad de la obra. Principalmente, el deterioro es causado por el pésimo estado del bastidor, que compromete la estabilidad del soporte textil y los estratos pictóricos.

Ambas pinturas que conforman la obra presentaban el mismo nivel de deterioro y estado de conservación, difiriendo de algunos daños. El lienzo de la representación de Santa Orosia, se encuentra más dañado debido al almacenaje, por ser la cara expuesta al exterior del armario del desván y recibir más acumulación de suciedad, así como golpes y arañazos

4.2.1. Bastidor



Imagen 33. Detalle rotura esquina del bastidor

Por la tipología de la obra, no es posible distinguir todas las alteraciones que sufre el bastidor sin llevar a cabo un desmontaje de la obra.

El bastidor presenta un estado de deterioro grave, ya que se encuentra abierto en las esquinas y con roturas que comprometen peligrosamente el resto de la obra, por ser responsable de equilibrar las tensiones de todo el cuadro. Estas roturas siguen el sentido de las fibras, los puntos débiles de la madera.

A su vez, se observan clavos de hierro oxidados, propios del montaje del bastidor y los utilizados en el tensado del tejido. Estos, a su vez producen grietas y astillamientos en la madera.

4.2.2. Soporte textil

En primer lugar, se pueden observar diversas marcas a causa del bastidor en el perímetro de la obra, así como distensiones y abolsamientos provocados por la rotura del bastidor y el peso del soporte textil.



Imagen 34. Fotografía luz rasante *Santa Orosia*



Imagen 35. Fotografía luz rasante *Virgen del Pilar*

En ambas obras se aparecían los daños más relevantes del soporte, un desgarro en la parte central, iguales en tamaño, posición y localización, y un agujero en parte inferior, en la misma localización.

El desgarro se caracteriza por conservar gran parte de la trama y la urdimbre que conforma el tejido, al contrario que en el agujero inferior.

Estos desgarros y roturas terminan por adquirir deformaciones en su entorno originadas por la contracción de la tela en la zona sin sujeción, además del peso de la tela que la somete a más tensión.²⁹

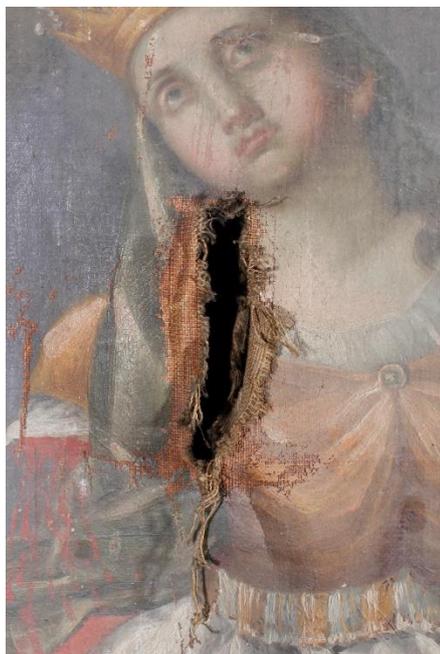


Imagen 36. Detalle desgarro central Santa Orosia



Imagen 37. Detalle desgarro central Virgen del Pilar



Imagen 38. Detalle agujero inferior Santa Orosia



Imagen 39. Detalle agujero inferior Virgen del Pilar

²⁹ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, p.52



Imagen 40. Detalle orificios por clavos *Santa Orosia*

A su vez se observan pequeños faltantes de soporte en todo el perímetro de la obra causados por clavos, posiblemente lo antiguos a los que estaban clavados ambos lienzos a sus respectivos bastidores originales o, por el clavado de algún tipo de marco a las dos obras. La oxidación, sobre todo en la zona de los clavos, acelera el envejecimiento con la ruptura del soporte, desprendimiento del bastidor y el consiguiente destensado y deformaciones.

Se identifican manchas de humedad en el reverso de la obra en aquellas partes que se encuentran desclavadas del bastidor. Estas alteraciones de tipo biológico se manifiestan en el soporte en forma de manchas de distintos colores, en este caso, color pardo.

5.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

Nos encontramos ante un estrato conservado en malas condiciones, aunque no se distingue ningún defecto de técnica, craqueladuras o grietas de envejecimiento. En este caso, las alteraciones están vinculadas al soporte textil.

La obra presenta suciedad superficial por todo el conjunto, incluyendo alguna mancha de naturaleza desconocida y arañazos en el lienzo de la representación de Santa Orosia, producidos probablemente por el mal almacenaje.

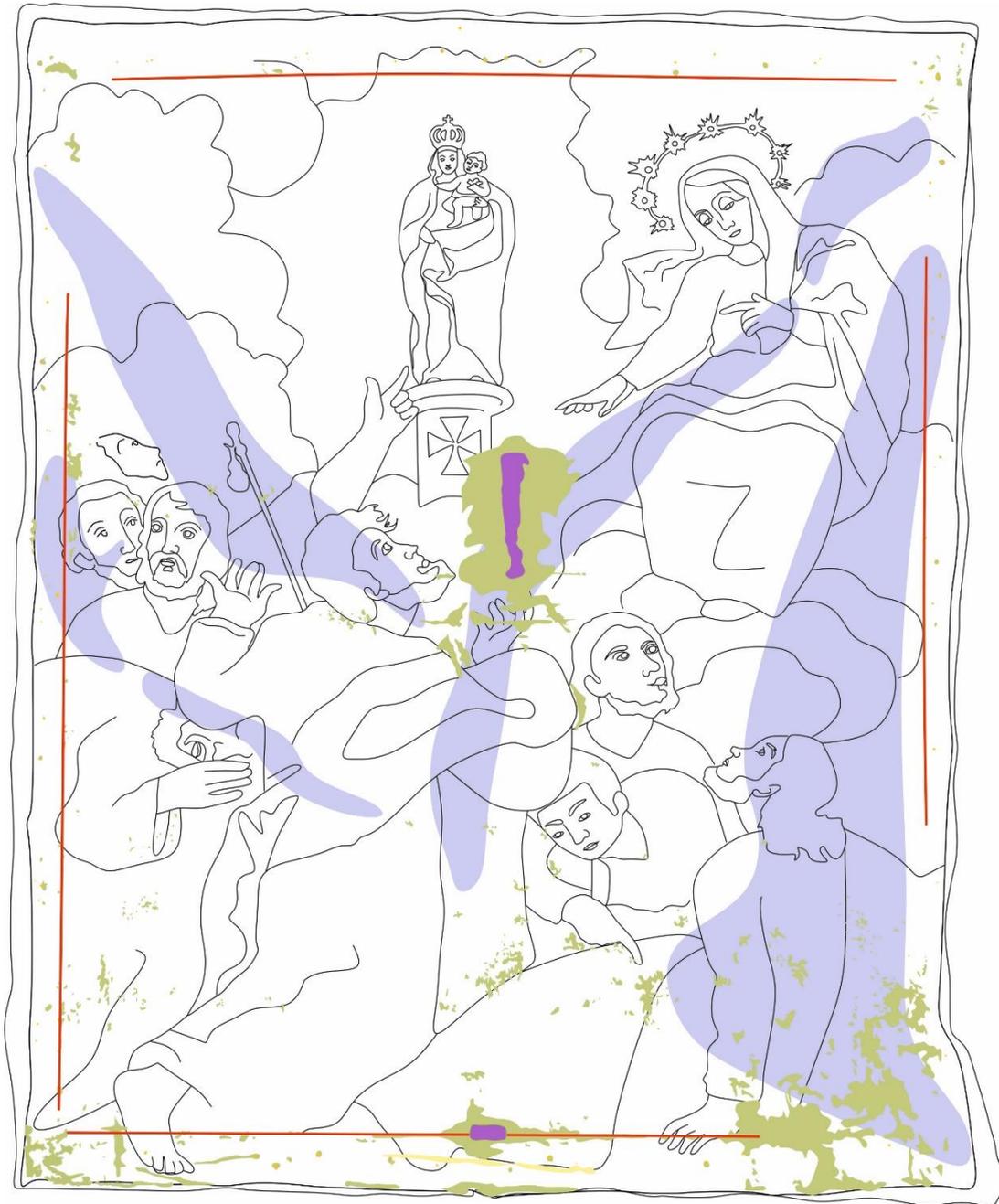
Los rotos y desgarros presentes en la obra son puntos de tensión localizados que se transmiten a la película pictórica provocando levantamientos y pérdidas tanto de preparación como de película pictórica. Encontramos pérdidas de película pictórica únicamente o de película pictórica y preparación. A su vez, los movimientos de la tela con las fluctuaciones de la humedad relativa son determinantes para la formación de esta alteración.³⁰

³⁰ CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, p.145



 Pérdida pelíc. pictórica+imprimación	 Borde cortado
 Pérdida pelíc.pictórica	 Marcas por bastidor
 Orificios de clavos	 Manchas
 Pérdida de soporte	 Arañazos
 Deformaciones	

Imagen 41. Diagrama daños anverso *Santa Orosia*



 Pérdida pelic. pictórica+imprimación	 Marcas por bastidor
 Orificios de clavos	 Pérdida de soporte
 Manchas	 Deformaciones

Imagen 42. Diagrama daños anverso Virgen del Pilar

5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras la realización de los estudios pertinentes, técnicos y de conservación, es necesario realizar una propuesta de intervención acorde con la obra que permita solucionar las alteraciones y patologías que la comprometen y así, garantizar asegurar su perdurabilidad en el tiempo.

Para determinar los criterios de actuación, es necesario una toma de decisiones para adecuar cada tratamiento a la obra, que garantice una mínima intervención, respeto y reversibilidad de los tratamientos para devolver a la pieza su carácter histórico y artístico restituyendo su aspecto original.

Las dos partes de la obra muestran unas patologías de deterioro similares, por lo que los tratamientos serán semejantes para ambas.

1. Desmontaje de la obra

El primer paso será el desmontaje de los soportes textiles del bastidor ya que se encuentran desclavados en gran parte. Este proceso es necesario para realizar los procedimientos posteriores y por el mal estado en el que se encuentra el bastidor.

La eliminación de los clavos oxidados se realiza de forma mecánica mediante la extracción de los mismos, si de esta forma no se pudiesen retirar al estar muy fijos al bastidor, se realizaría una extracción con bisturí mediante una incisión perimetral alrededor de estos.

Una vez se elimine el bastidor es posible observar el estado de alteración que sufre el reverso de los soportes textiles, así como la suciedad o cualquier otra patología de deterioro.

2. Limpieza superficial

Tras el desclavado y antes de proceder a la protección, se ha de llevar a cabo una limpieza superficial de reverso y anverso, de forma individual de cada

soporte textil, mediante brochas de cerda suave y aspiración con el fin de eliminar la suciedad acumulada.

Es importante sustraer correctamente la suciedad ya que podría crear focos de humedad y microorganismos, posibles irregularidades de suciedad puntual y ayudar a la adhesión de cualquier tela en tratamientos posteriores³¹.

Deberá realizarse con cuidado en aquellas zonas con deformidad que conforman un riesgo de pérdidas de estratos.

3. Sujeción y llevado al sitio de rotos

Previo a cualquier tratamiento de protección es necesaria la reorganización de las fibras dispersas a causa de los desgarros que padece el soporte textil, procurando que éstas encajen convenientemente para mantener por el anverso la correcta lectura estética de la obra. Las fibras se reorganizan los hilos uno a uno, siguiendo trama y urdimbre.

4. Protección y consolidación

Una vez, la obra se encuentra libre de suciedad, podemos proceder a la realización de la protección/consolidación general de la película pictórica. Este procedimiento evitará posibles daños durante los posteriores tratamientos amortiguando los movimientos de la pieza.

Para ello, se ha optado por realizar una protección acuosa mediante Klucel G[®], si los resultados de las pruebas de solubilidad y sensibilidad a la humedad nos indican que la obra no va a sufrir ningún tipo de daño. Este tipo de protección conlleva una humedad mínima y controlada, evitando los movimientos y contracciones del soporte.

Además, se añade un porcentaje de Plextol B500 para consolidar la superficie de forma suave, por las zonas de película pictórica que se encontraban más quebradizas. La elección del papel de protección es muy importante, ya que debe adecuarse a la superficie de la obra, en este caso, ya que se encuentra muy deformada, se ha optado por un papel japonés de 18g. para que se adapte mejor.

Para la realización del adhesivo, se prepara Klucel G (30g/L) + 5% de Plextol B500 y se aplica con brocha. Disponemos el papel japonés sobre la obra y extendemos bien el adhesivo en forma de aspa evitando cualquier arruga o burbuja.

³¹ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, p. 169

Esta humedad, también ayudará a que el soporte textil se relaje contribuyendo a la eliminación de deformidades.

5. Limpieza del reverso en seco

El método utilizado deberá ser poco abrasivo y partiendo de los sistemas más suaves, la elección del material depende del tipo de suciedad y del tipo de soporte.

En este caso, posiblemente nos encontremos ante una suciedad poco adherida, por lo que se utilizan gomas u otro material más abrasivo, puede ir desde la viruta de goma, hasta instrumental quirúrgico, como escalpelo o bisturí. Es importante retirar los restos con una aspiradora, pues pueden quedar metidos entre los intersticios de la tela.

La elección de un tipo de goma u otra, vendrá determinada siempre tras el estudio del sustrato a eliminar y el conocimiento de los materiales que lo componen, así como de los materiales constituyentes de la obra y su estado de conservación.

6. Tratamientos puntuales del soporte

La siguiente intervención permitirá devolver las propiedades mecánicas en la zona de desgarros y pérdida de soporte textil.

6.1. Micro sutura de hilos

Por las características de los desgarros en la parte central de ambas obras que presentan fibras del tejido sueltas, se opta por realizar el saneamiento mediante micro sutura. El tratamiento es capaz de obtener excelentes resultados con una mínima intervención, ya que se utiliza poca cantidad de adhesivo, y otorga una continuidad a la estructura del tejido desgarrado ofreciendo garantías de estabilidad en el tiempo.

Una vez reorganizados los hilos y previo a la realización de la micro sutura, se ha de preparar el adhesivo. Para ello se ha utilizado el vertido de *Beva 371*, calentado ésta al baño maría, una vez fundida se añadido *White Spirit* (en proporción 6:4) y se deja evaporar el disolvente 24h sobre una superficie lisa.

Con todo esto, ya se puede proceder a la realización de la micro sutura de cada uno de los extremos de las fibras, siguiendo la trama y urdimbre del tejido mediante el vertido de Beva.

Para ello, se cortan finas tiras y se colocan sobre cada extremo, superponiendo un Melinex, fundiendo el adhesivo con espátula caliente (64°C), dejándolo enfriar bajo presión para una correcta adhesión.

6.2. Parcheado

Para recuperar la continuidad del tejido y mantenerlo unido reforzando la zona del desgarro y así recomponer la zona afectada, utilizaremos un parche a patrón de tejido de lino, del mismo ligamento y densidad que el original.

El primer paso será el diseño y preparación del parche a patrón, se realizará acorde con las dimensiones, localización y morfología del desgarro, cubriéndolo en su totalidad. Una vez eliminado el apresto del tejido de lino, se plancha el tejido para no dejar arrugas que luego puedan marcar en la obra. Es necesario dejar una distancia de más o menos 1 cm y un desflecado de 0'5 cm, que deberá seguir trama y urdimbre con una dirección acorde a cada lado. Seguidamente, se debe aplicar una impermeabilización al tejido, recubriendo las fibras para aislarlo de la humedad y otorgar más rigidez, además de evitar que el adhesivo traspase el lienzo original.

Para la impermeabilización se utiliza Plextol B500 al que se le añade como espesante Klucel G, en la siguiente proporción: 1 vol. Plextol B500+ Agua (1:3) 1vol. Klucel G (30g/L). Para la adhesión del parche se utiliza Beva Film.

6.3 Entelado de bordes

Una vez saneados todos los rotos y faltantes de soporte, se procederá a la colocación de piezas de tela para reforzar todo el perímetro de la obra y facilitar el posterior tensado de la obra en su bastidor, evitando un entelado total. Antes de realizar el siguiente procedimiento, se protegen de nuevo las desprotecciones de las zonas de los desgarros para garantizar la estabilidad de la película pictórica durante el proceso.

Hay que tener en cuenta que este tratamiento parcial, se realiza para poder tensar nuevamente los tejidos a sus respectivos bastidores sin ocasionarles ningún tipo de daño, ya que encontramos zonas donde el borde es insuficiente. A su vez, permitirá recomponer las pérdidas de soporte textil deteriorado por pequeños agujeros presentes en el perímetro de las obras.

La elección del tipo de tela es el mismo que el anterior, utilizando tejido de lino. El sistema elegido para la colocación de las bandas será el diseño en aspa.

El primer paso es cortar las cuatro bandas de las dimensiones pertinentes, previamente fatigada. La tela va desflecada y desfibrada un máximo de 1 centímetro, con el fin de que la línea de corte no se marque en el anverso de la obra. El fleco ocupará más o menos la mitad del ancho de la madera del batidor y nunca sobresalir de este.³²

A las bandas se les aplicará una impermeabilización de dos capas por anverso y reverso con: 1 vol. Plextol B500+ Agua (1:3) 1vol. Klucel G (30g/L) como espesante.

La elección del adhesivo dependerá de la sensibilidad de la obra al agua, a los disolventes y al calor. En este caso, se utilizará: 2 vol. Plextol B500 1vol. Klucel G (90g/L).

El adhesivo se extiende en estado mordiente sobre la tela nueva únicamente en la parte que coincide con el borde del tejido original, incluyendo los flecos. La colocación de los bordes debe de ser de forma ordenada, ajustando el solapado con el del borde contiguo. Para asegurar la fijación del adhesivo, se realizará bajo presión.

Una vez, terminado el tratamiento de bordes, podemos proceder a la desprotección con un hisopo humectado en agua para retirar el papel japonés.

³² Íbid. p, 195

7.Montaje de las obras

Al encontrarse el bastidor en tan malas condiciones, se ha optado por su sustitución, a su vez cada soporte textil irá tensado sobre un bastidor independiente una de la otra.

8.Limpieza anverso

Para proceder a la limpieza, se debe de aplicar un protocolo que permita escoger el sistema de limpieza más adecuado, sin causar daños en la estructura pictórica original. Se deben de realizar catas en zonas poco relevantes y significativas sobre los diferentes cromatismos. Para ello se puede utilizar el Test de Cremonesi³³.

Los materiales depositados en la superficie de la obra pueden ser muy variados, podemos encontrar cualquier tipo de material orgánico o inorgánico.

En el caso que la obra tenga barniz, y este presente alteraciones, el protocolo de actuación es el mismo, para la extracción de este estrato, de debe escoger el disolvente o mezcla a la menor polaridad posible.

9.Estucado

Tras la estabilización del soporte textil y previo al proceso de estucado, se debe realizar un barnizado inicial que aíse la obra.

La elección del estuco debe ser acorde con los materiales originales de la obra, además de contener una serie de propiedades como estabilidad frente al envejecimiento, reversibilidad, compatibilidad, fuerza adhesiva y cohesiva y mínima contracción de volumen.³⁴

La masilla seleccionada, en este caso, sería un estuco tradicional compuesto de cola de conejo como aglutinante con carga inerte de carbonato cálcico (CaCO_3) al que se le añadiría un pequeño porcentaje de Plectol B500 para dar elasticidad.

Para la aplicación, lo utilizaremos en caliente, unas primeras capas más líquidas mediante pincel para distribuirlo uniformemente por toda la laguna, y posteriormente se aplicará en una consistencia más cremosa con ayuda de una

³³ Protocolo de limpieza más habitual para realizar pruebas con disolventes, los cuales están ordenados de mayor a menor polaridad.

³⁴ FUESTER, L; CASTELL, M; GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: Materiales y procesos*, p.62-63

espátula flexible. El ajuste debe ser a la misma altura que la superficie pictórica original.

Es importante el tratamiento superficial del estuco, adaptándose a la textura de la obra original, en este caso, se realiza una texturización con la impronta de la tela. El uso del patrón de tela es un método sencillo por el cual se marca la impresión de la textura del tejido humedecido, presionando mediante espátula caliente con una tela con características similares al original, siguiendo las direcciones de trama y urdimbre.

Este método no supone una reproducción fidedigna ya que la impronta de la tela queda invertida sobre el estuco, pero tiene unos resultados muy buenos.

Por último, una limpieza de restos de estuco que puedan quedar en la superficie pictórica original, mediante un hisopo humectado en agua.

10.Reintegración cromática

A continuación, se reintegrarán las lagunas estucadas de la obra, siguiendo el criterio de discernibilidad y reversibilidad con el original. Se realizará un primer acercamiento cromático mediante *tratteggio* con acuarela de un tono inferior al original, ya que podría aumentar después de la aplicación del barniz.

11. Barnizado final

En primer lugar, se realizará un barnizado a brocha antes de proceder al ajuste cromático final con *gamblin*, si fuera necesario.

Por último, se aplicará un barniz en base disolvente por pulverización, para conseguir una saturación correcta.

La elección del barniz vendrá determinada por la naturaleza de la obra, la tradición artística de la época y el efecto final buscado. Este paso es muy importante en la apariencia final de la obra, ya que aporta brillo e intensidad a la pintura, aumentando la luminosidad y saturación del color.

Las propiedades requeridas serán la inalterabilidad frente la acción de la atmosfera, buena cohesión y elasticidad y fácil eliminación.

6.4 RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

Para garantizar una perdurabilidad de la obra en el tiempo y mantener el proceso de restauración en buen estado, sería conveniente implantar unas medidas y acciones indirectas que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas.

A continuación, se detallan una serie de recomendaciones de conservación para la obra:

- La iluminación artificial no podrá superar los 150 lux.
- La temperatura debe fluctuar entre los 18 y 25°C, evitando la cercanía a fuente de calor e intentar mantener una temperatura constante durante todo el año. La ideal establecida está en los 20°C ± 1°C. – Contar con una humedad de entre 47-60%. Por debajo del 40-45% los materiales orgánicos se secan y por encima del 65-70% se producen ataques biológicos.
- Limpiezas periódicas con un plumero, aire o un cepillo suave para evitar que se produzcan focos de humedad y con ello microorganismos.
- En cuanto al enmarcado, el cristal no debe estar en contacto con la pintura, para ello se utiliza cartón o fieltros autoadhesivos en el interior del marco. La colocación del marco debe permitir los movimientos de la obra, por tanto, es de suma importancia dejar el suficiente espacio libre entre marco y bastidor para que éste no esté encajado. Nunca debe ir sujeto mediante clavos que se oxiden, se deben utilizar unas chapas metálicas especiales, unidas con un tornillo por uno de los extremos al marco, para extraer la obra sin necesidad de desclavado.
- Por último, establecer revisiones anuales para evitar el avance de cualquier alteración que pudiera sufrir la obra con el paso de los años.

6. CONCLUSIONES

Tras la realización del estudio de la obra, se ha llegado a una serie de conclusiones extraídas durante el proceso, desde el punto de vista histórico, pero sobre todo técnico.

Aunque no se precisaba de documentales de archivo bibliográficos concretos sobre la obra, el estudio técnico, ha permitido identificar algunas de las características. Ambos soportes textiles coincidían al ser de lino, siendo similares en densidad, color, etc. La película pictórica en ambas piezas es de óleo, con unas similitudes estéticas y técnicas. Todo esto apunta a que fueron realizadas en el mismo periodo de tiempo y posiblemente por el mismo autor.

Aunque ambas caras de la obra estén pintadas, se descarta la posibilidad de que ser un lienzo bifaz, ya que no presentan una continuidad en la representación, aunque se trate de dos devociones vinculadas con la religiosidad de la antigua Corona de Aragón.

Tras el estudio de su estado de conservación se pudo realizar una propuesta de intervención acorde a las patologías y problemas que presentaban, para tratar de devolver la correcta lectura de las obras y garantizando una mejor conservación en el tiempo.

Por último, gracias a este trabajo se ha podido hacer una restitución icónica de la santa mártir representada, mediante una búsqueda bibliográfica del tipo de martirio y los consiguientes atributos.

7. BIBLIOGRAFÍA

AINA NAVAL, L. *El pilar, la tradición y la historia. Obras, culto, milagros, efemérides*. Zaragoza: T.E. de "El Noticiero", 1939.

BOTTINEAU, Y. *El arte y las grandes civilizaciones: El arte Barroco*. Madrid, Editorial Akal, 1991.

BOULEAU, C. *Tramas: La geometría secreta de los pintores*. Ediciones Akal, Madrid, 1996.

CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. El Serbal, 2002.

CAMPO, G; BAGAN, R y ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. Generalitat de Catalunya. 2009.

CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*. Akal, 2008.

CARVAJAL GONZÁLEZ, H. *Santiago Peregrino*. Universidad Complutense de Madrid Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) 2015.

FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Editorial Omega, 1989.

FUESTER, L; CASTELL, M; GUEROLA, V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo: Materiales y procesos*. Valencia: Editorial UPV, 2008.

LOZANO, J.C. *La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones, en El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (IFC)

MEDRANO MARQUÉS, M. *Santa Orosia en Yebra de Basa: Reflexiones sobre un culto con raíces precristianas*. Saldive II. 2001-2002

MONTÉS, J M. *El libro de los santos*. Alianza Editorial, 2001.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos. De la G a la O*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.

REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y símbolos*. Editorial Cátedra, Madrid, 2007

ROQUE ALBERTO, F. *Aragón reyno de christo y dote de Maria santísima*. D.G.A., Zaragoza, 1979.

SANCHEZ, A. *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2001.

VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005.

VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete*. Madrid: Tecnos, 2007.

VV.AA *Identificación de fibras textiles*. Blume, Madrid-Barcelona, 1968-

Enciclopedia aragonesa. [consulta: 2017-mayo-13] Disponible en: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13609

GOBIERNO DE ARAGÓN. *Sistema de información del patrimonio cultural aragonés*. [consulta: 2017-abril-05] Disponible en: <http://www.sipca.es/censo/1-INM-TER-029-076-001/Iglesia/de/la/Inmaculada/Concepci%F3n.html#.WOSvEoijIU>

Pregunta Santoral. [consulta: 2017-enero-02] Disponible en: <http://www.preguntasantoral.es/2013/06/santa-orosia-eurosia-de-jaca/>

Turismo de Aragón. [consulta: 2017-julio-17] Disponible en: <https://www.zaragoza.es/cont/paginas/turismo/pdf/sanpablo.pdf>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Las imágenes que no aparecen referenciadas han sido realizadas por la autora del trabajo:

Imagen 3. <https://sites.google.com/a/parroquiacella.jazstel.es/parroquiadecella/cella>

Imagen 7. <http://jacaenlamemoria.blogspot.com.es/2011/06/jaca-fiestas-de-santa-orosia-y-san.html>

Imagen 8. <http://www.radio.cz/es/rubrica/notas/el-culto-a-santa-orosia-viaja-de-jaca-a-kromeriz>

Imagen 9. <http://www.preguntasantoral.es/2013/06/santa-orosia-eurosia-de-jaca/>

Imagen 12. <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz31.htm>

Imagen 13. <http://www.elviajedelalibelula.com/single-post/2016/07/06/La-Santa-Capilla-de-la-Bas%C3%ADlica-de-Nuestra-Se%C3%B1ora-del-Pilar-Zaragoza>