

TFG

UN LIENZO BARROCO DE SAN VICENTE FERRER, COPIA DE JUAN DE JUANES

ESTUDIO TÉCNICO, ICONOGRÁFICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN

Presentado por: Aina Vega Bosch

Tutores: Vicente Guerola Blay
Antoni Colomina Subiela

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado, recoge el estudio e intervención en una pintura anónima sobre lienzo, con características propias de la escuela valenciana de la segunda mitad del S. XVII. La obra representa la figura de San Vicente Ferrer, sedente, acompañado por los atributos y vestimentas que le singularizan como fraile de la orden dominica.

Las similitudes gráficas que se aprecian respecto a una pintura sobre tabla del artista Juan de Juanes, conservada en la Catedral de Valencia con la misma representación, permite reconocer estrechos lazos figurativos, propios de una copia. En este sentido la obra del célebre pintor manierista sirve de referente y guía en la investigación gráfica y posterior restauración de la pintura.

La información obtenida por medio de pruebas analíticas no invasivas (RX, UV) ha podido verificar la presencia de extensas áreas de repintes, así como otros añadidos y mutilaciones que se derivan de antiguas e intrusistas intervenciones. Conforme a esta base documental y científica se ha desarrollado la intervención sobre la obra de una manera crítica y respaldada en fundamentos teóricos, especialmente en el momento de resolver la conservación o remoción de estas adiciones y completar la unidad potencial de la imagen.

Los protocolos de actuación se centran en tratamientos de fijación de los levantamientos de las capas pictóricas; la eliminación de suciedad superficial, barnices y repintes, con la consiguiente atención a las lagunas ocultas bajo estos sedimentos; así como la devolución del formato original por medio de la ampliación del soporte y su integración formal y cromática.

PALABRAS CLAVE

Iconografía San Vicente Ferrer, pintura barroca valenciana, copia Juan de Juanes, protocolo de limpieza, reintegración desde fuentes gráficas.

ABSTRACT

In this Final Project's degree are collected the study and intervention of an anonymous oil painting on canvas. The opera, dated on the second half of the 17th century, presents typical characteristics of the Valencian Baroque School of Art. On the artwork is represented the figure of St. Vicente Ferrer. The figure appears seated, accompanied with attributes and garments that single out him as a friar of the Dominican Order.

The representation presents graphic similarities with an oil painting on table of the artist Juan de Juanes, which is preserved in the Cathedral of Valencia. The study object and the artwork mentioned have the same representation, allowing to recognize narrow figurative typical ties as a copy. In this sense, the work of the famous Mannerist painter serves as a reference and guide in the graphic research and subsequent restoration of the painting.

The information obtained by non-invasive analytical tests (RX, UV) has been able to verify the presence of extensive areas of over-paintings, as well as other additions and mutilations that are derived from old and irresponsible restorations. The intervention of the artwork has been developed in accordance with documentary and scientific basis. It have been especially studied and theorized in order to resolve the problems derived from the conservation or removal of the non-original stratum, in order to re-establish the potential unit of the image.

The restoration have been focused on treatments of fixation of the uprisings pictorial layers and the cleaning of environmental dirt, varnishes and over-paintings, with the consequent attention to the hidden gaps under these sediments. Additionally, the reestablish of the original format has done with an extension of the support and its formal and chromatic integration.

KEY WORDS

St. Vicente Ferrer iconography, Valencian Baroque School of Art, Juan de Juanes' copy, cleaning protocol, reintegration from graphic resources.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a mis tutores Vicent Guerola Blay y Antoni Colomina Subiela, por confiarme el estudio e intervención de la obra de *San Vicente Ferrer* en las instalaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. A María Castell Agustí por aportar un enriquecedor enfoque e importantes correcciones que dieron un giro necesario al trabajo. Mi admiración a los/las tres profesionales, por su trabajo, implicación y pasión que desprenden e infunden por la salvaguarda del Patrimonio. Les agradezco todo su respaldo, compañía, consejos y conocimientos sobre la materia, con los que he aprendido como persona y como futura profesional de este imprescindible oficio.

Agradecer a José Antonio Madrid García el estudio radiológico de la obra, aportando información muy relevante en el desarrollo de esta investigación.

A todo el personal e investigadoras del CPI que han pasado por el Taller de Restauración de Pintura de Caballete y han compartido consejos, experiencias y conocimientos, como valiosos tesoros, fruto de un recorrido personal y laboral lleno de proyectos e investigaciones maravillosas. Sin olvidarme de las compañeras con las que coincidí en el Taller el tiempo que desarrollaron su Trabajo de Final de Grado, enriqueciéndonos y ayudándonos en todo momento.

Por último, a la red de apoyo, cuidados y cariño balear, navarra, castellano-leonesa, castellano-manchega, andaluza y valenciana que no ha dejado de acompañarme, en un relevo constante de escucha activa y sostén que pronto pienso reponer.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
3. METODOLOGÍA	7
4. SAN VICENTE FERRER, OBRA ANÓNIMA. COPIA DE JUAN DE JUANES	8
5. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	9
5.1. La Contrarreforma y su influencia	9
5.2. Período Barroco valenciano.....	10
6. ANÁLISIS ESTILIÍSTICO-COMPOSITIVO	11
6.1. Juan de juanes. <i>San Luís Obispo y San Vicente Ferrer</i> , XVI	11
6.2. Composición formal.....	15
6.3. El palmo valenciano	15
6.4. Hipótesis composición original	18
7. ESTUDIO HAGIOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO	20
7.1. San Vicente Ferrer	20
7.2. Iconografía vicentina	21
7.3. Estudio iconográfico de la obra	23
8. ASPECTOS TÉCNICOS	25
8.1. Soporte	26
8.2. Bastidor.....	30
8.3. Marco.....	31
8.4. Estratos pictóricos	33
9. ESTADO DE CONSERVACIÓN	34
9.1. Soporte	34
9.2. Bastidor.....	36
9.3. Marco.....	36
9.4. Estratos pictóricos	38
10. INTERVENCIÓN CONSERVATIVA	41
11. TRATAMIENTOS PENDIENTES	47
12. CONCLUSIONES	50
13. BIBLIOGRAFÍA	51
14. ÍNDICE DE IMÁGENES	53

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del Trabajo Final de Grado que a continuación se expone, es una pintura al óleo sobre lienzo con la representación de *San Vicente Ferrer*. De la obra se desconocen su procedencia, autoría y época, llegando desde el coleccionismo privado a las instalaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio en el mes de mayo del año 2017.

En los diferentes apartados del presente Trabajo Final de Grado, se expondrán el estudio histórico, estilístico, compositivo e iconográfico de la obra junto al estudio técnico y estado de conservación que presentaba al llegar al taller de restauración. Todo ello, servirá para llevar a cabo un protocolo de intervención conservativa con el que restituir la unidad potencial de la pintura y remitir la acción negativa de factores de deterioro, así como de intervenciones anteriores.

El lienzo ha sufrido numerosas intervenciones de repintado que han modificado sustancialmente la apariencia de la obra. No obstante, a través de análisis no invasivos y el estudio sobre el tratamiento del color y la figura, se plantea la contextualización de la obra en el período barroco de la pintura valenciana de finales del siglo XVII.

A través del estudio figurativo de la obra y las diferentes representaciones iconográficas de *San Vicente Ferrer* en la tradición figurativa del santoral católico, destacamos de la pintura la actitud sedente del santo, acompañado de los elementos que le caracterizan. Se han podido advertir ciertas similitudes con un óleo manierista sobre tabla del pintor Juan de Juanes (1510-1579), perteneciente al Museo de la Catedral de Valencia. Desde la relación entre referente y obra, se propone el estudio sobre el formato que presentaba el lienzo en origen, previo a la mutilación perimetral que se le practicó. Se traducirán las medidas decimales actuales en palmos valencianos, como sistema métrico empleado en la Valencia foral, sobre los que se inscribe la obra, con el fin de aproximarnos en el conocimiento cuantitativo de soporte faltante.

2. OBJETIVOS

Los objetivos principales que se establecen en esta investigación son los siguientes:

- Contextualizar y ubicar la obra en un momento histórico artístico.
- Comparar y analizar la relación compositiva que se establece entre la obra referente de Juan de Juanes y el objeto de estudio.
- Estudiar aspectos técnicos de la pintura, soporte, bastidor y enmarcación para proceder con el diagnóstico sobre su estado de conservación.
- Estructurar un protocolo de actuación que habilite la restitución de la unidad potencial de la obra a través de procesos conservativos respetuosos con el bien patrimonial que aseguren su salvaguarda.

Para el logro de los objetivos planteados en este trabajo, se contempla un diálogo recíproco entre la praxis y la teoría, retroalimentándose como un todo inseparable que enriquece cada una de las partes del grosso de esta investigación.

3. METODOLOGÍA

El trabajo que a continuación se expone, se ha desarrollado siguiendo una metodología inductiva, estructurada desde el objeto de estudio como componente concreto, hasta la visión general del contexto en el que pudo establecerse su momento de creación. Siguiendo las pautas del método científico inductivo de observación, clasificación y estudio, generalización y contrastación del material obtenido. Este compendio se ha configurado mediante el uso de fuentes de información primarias, secundarias y terciarias sobre las que se ha extraído conceptos básicos y relevantes para la elaboración de la investigación. Por ello, la metodología que se ha seguido ha sido la que a continuación se cita:

- Consulta de publicaciones monográficas y tesis de carácter histórico-artístico que permitan contextualizar, analizar y estudiar la obra en profundidad.
- Estudio completo de la pintura bajo diferentes espectros de luz, extracción de muestras y realización de ensayos que determinen su naturaleza matérica y los factores degradativos que presenta.
- Intervención de la obra bajo protocolos de actuación que aseguren la metodología más adecuada para la salvaguarda del bien cultural.

4. *SAN VICENTE FERRER*, OBRA ANÓNIMA COPIA DE JUAN DE JUANES



San Vicente Ferrer

Óleo sobre lienzo. 144,5 × 100,5 × 2 cm

Autor desconocido

Segunda mitad del s. XVII

Colección particular

5. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

5.1. La Contrarreforma y su influencia

La Contrarreforma iniciada en el siglo XVI surge como reacción de la Iglesia Católica a la Reforma Protestante de Martín Lutero y mantiene su máximo apogeo hasta entrado el siglo XVII. Dicha respuesta tenía como fin frenar el avance de la nueva vertiente religiosa que se extendía por Europa, centrándose especialmente en la doctrina, la reestructuración eclesiástica con la fundación de seminarios, la reforma de las órdenes religiosas, la vigilancia de movimientos espirituales y la reafirmación de la Inquisición o Santo Oficio.

La monarquía y la economía españolas se encontraban decadentes cuando en 1665 fallece Felipe IV, sucedido por su hijo Carlos II. Dado que el nuevo rey era un niño enfermizo, se otorgó la regencia a su madre Mariana de Austria, que contaba con una Junta de Gobierno que incluía al arzobispo de Toledo y al inquisidor general¹. Muy pronto, la regente comenzó a contar con el consejo de su confesor, el jesuita Juan Everardo Nithard, que a pesar de su carencia de dotes políticas, terminó convirtiéndose en una figura imprescindible².

Estas circunstancias evidencian el poder que poseía la Iglesia en España, por lo que no extraña la prominente presencia de imaginería religiosa en la producción artística de este periodo. El deseo de adoctrinar y afianzar la fe cristiana del pueblo y el fervor religioso de la monarquía, impulsaron la creación de obras que representaran escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Así pues, las temáticas que primaron incluían retratos de sanos fundadores o reformadores y martirios, visiones o éxtasis³. Por lo tanto, fueron muy abundantes las imágenes religiosas de ambientación dramática, dándose importancia a los símbolos y atributos iconográficos que identificaran a las figuras y a las escenas retratadas.

Las artes pictóricas encuentran como única salida de sustento para los artistas de la época la temática religiosa. El gusto por la sobriedad, apostura del personaje y colores oscuros en diálogo con el negro y blanco de vestiduras, se mantienen sobre las representaciones retratísticas de fuerte herencia contrarreformista. No obstante, aparecen movimiento y gestos en los rostros de los personajes, como matiz de descarga de rigidez y solemnidad en beneficio de una mirada dirigida y cercana al espectador.⁴

¹ ALVAR, A. *La España de los Austrias: la actividad política*, p. 105.

² *Ibíd.*, p. 106.

³ MORALES, J. L. *La pintura en el Barroco*, pp. 12-13.

⁴ VV.AA. *Historia del Arte Español. El siglo de Oro: el sentimiento de lo Barroco*, p. 118

Aunque las primeras manifestaciones de este estilo, así como su uso de la luz, se dieron a finales del siglo anterior, el barroco corresponde plenamente al siglo XVII. En la segunda mitad del siglo comienza la recuperación económica del terrible impacto sufrido y en consecuencia, se reforman la mayoría de parroquias y recintos conventuales de la ciudad de Valencia, produciéndose además numerosos encargos. A este periodo pertenece la pintura valenciana del barroco pleno (1667-1700)⁵.

5.2. Período Barroco valenciano

La pintura barroca valenciana de la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, se inscribe en uno de los períodos artísticos más desconocidos y abandonados de la Historia del Arte del Barroco valenciano. La comunidad científica lo ha considerado un período de escaso valor artístico y documental, dejando un paréntesis en sus investigaciones entre el brillante artista Ribalta (1565-1628) y la producción de Jerónimo Jacinto Espinosa (1600-1667), autores pertenecientes a la primera mitad del siglo XVII, hasta la generación de célebres artistas a la que pertenecía José Vergara, una vez fundada la Real Academia de San Carlos en 1768.

El espíritu contrarreformista al servicio de la didáctica de la Fe invade la creación artística. Se abandonan los artificios manieristas con el fin de enriquecer un mensaje lleno de devoción, decoro y templanza⁶ por medio del realismo y la sobriedad.

Intervenciones desde la Academia y movimientos artísticos posteriores motivaron la falta de interés por dicho período. Una parte importante fue la imperante fuerza de las Bellas Artes, contraria a las manifestaciones embrionarias de esta época y toda creación influenciada por el Barroco. A esto, se le sumó el anticlericalismo moderno que encontraba reunido en el esplendor barroco aquello que más detestaba.

En lo político destaca la desamortización como factor que propició la mayor dispersión del conjunto de obras, las pinturas pasaron a manos de particulares y museos de Bellas Artes, facilitando el descontrol sobre su localización y/o estado, quedando algunas de ellas a la sombra hasta estos días. A su vez, la Guerra Civil española causó grandes estragos en la ciudad de Valencia y su patrimonio, destruyendo muchos de estos lienzos.

⁵ VV. AA. *La gloria del Barroco*, p. 66.

⁶ SÁNCHEZ, A. *Tesis color iconografía*, p. 156.

6. ANÁLISIS ESTILIÍSTICO-COMPOSITIVO

6.1. JUAN DE JUANES. *SAN LUÍS OBISPO Y SAN VICENTE FERRER*, XVI

La extensa y conocida trayectoria artística del pintor manierista Juan de Juanes (1510-1579), no dificulta la detección de copias de sus obras. Generaciones de artistas posteriores a él, reconocen la maestría y gusto del pintor en la composición y tratamiento tan particular de la imagen. Sus pinturas sirvieron para formar y afianzar los conocimientos y la destreza necesarios para la calidad artística exigida en el oficio. Por lo tanto, son numerosas las reproducciones que existen de las obras del valenciano, sin autoría ni datación que las ubiquen más allá de la moda que pueda distinguirse en la morfología de la representación.

El objeto de estudio responde como copia de un óleo sobre tabla del artista renacentista. La obra pertenece a la Colección del Museo de la Catedral de Valencia y actualmente se encuentra expuesta en una de sus salas (**Imagen 1, 2**). En ella se representa a San Luís Obispo y San Vicente Ferrer con un paisaje marino a sus espaldas.

6.1.1 Joan Macip (1510-1579)

Conocido también como Juan de Juanes, el pintor valenciano recibe toda la herencia artística de su padre, Vicente Macip (1475-1550), quien arranca con la herencia joanesca que seguirá latente hasta pasados varios siglos. El estilo renacentista de padre e hijo recibe fuertes influencias de Rafael y Leonardo, tomadas de sus viajes a Italia⁷ según afirman algunos autores.

La trayectoria cronológica del artista puede dividirse en cuatro épocas⁸ desde 1530, periodo inicial del pintor donde ya muestra una interpretación propia de la imagen, relativamente ligada a su padre y encauzada en el recién llegado Renacimiento italiano. Hasta un año antes de su muerte (1578), fin de la cuarta etapa de un recorrido que desemboca en un manierismo propio, lleno de vida y realidad humanizada, que no dejará impávida la Historia del Arte.

En la presente investigación, se centra todo el interés sobre el segundo periodo, el cual abarca desde 1550 a 1560, considerado un momento de elevada categoría estética⁹, posiblemente uno de sus momentos más realistas y serenos de la belleza naturalista¹⁰. A principios de periodo, muere su padre y desaparece

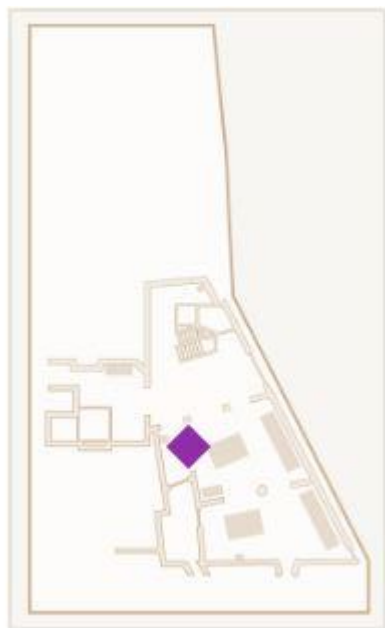


Imagen 1. Exposición de la obra *San Luís Obispo y San Vicente Ferrer* de Juan de Juanes. Museo de la Catedral de Valencia. Sala Segunda. Planta Baja.

Imagen 2. Localización de la Sala sobre el plano del Museo catedralicio.

⁷ VV. AA. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. *Joan de Juanes (†1579)*, p. 9.

⁸ *Ibíd.*, p. 13.

⁹ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 15.

Imagen 3. *Virgen de los Desposorios místicos del Venerable Agnesio.* Juan de Juanes. 1550-1560. 77 x 174 cm. Colección Real Academia de San Carlos.



el ducado de Calabria, ambos hechos generan un cambio de enfoque en su producción, centrándose en tipos iconográficos que servirán como recurso de ejemplo e inspiración recurrente hasta alcanzado el siglo XX¹¹. Sobre esta etapa, destacan los retablos laterales del presbiterio de la Iglesia de San Nicolás o la *Virgen de los Desposorios místicos del Venerable Agnesio* (**Imagen 3**), donde además de la fuerte influencia italiana, casi giocondesca del retrato de Santa Inés¹², acompaña a la composición un paisaje puramente renacentista que encauza directamente con el referente de la pintura anónima de este trabajo, el cual también se ubica en la segunda etapa de la trayectoria cronológica del artista.

6.1.2 Referente figurativo

La pintura sobre tabla del autor Juan de Juanes ubicada en el Museo catedralicio valenciano, ilustra a las figuras de *San Luís Obispo* (1274-1297) y *San Vicente Ferrer* (1350-1419), caracterizadas por sus atributos iconográficos mientras les acompaña un paisaje marino en último plano. En la misma composición aparecen dos personajes a los que les separa medio siglo, entre la muerte del primero y el nacimiento del segundo, dato llamativo que requiere cierto estudio (**Imagen 4**).

San Luís de Tortosa, también llamado *San Luís d'Anjou* o *de Nápoles*, fue un canónigo franciscano de origen italiano, hijo de María de Hungría y Carlos II de Nápoles y Sicilia. Le canonizaron en 1317 por sus taumaturgias y labores como predicador, encontrando relación con Valencia desde entonces por el matrimonio entre Jaime II y Blanca d'Anjou, hermana del Santo. No obstante, en 1423 Alfonso V el Magnánimo asalta la ciudad de Marsella en una tentativa de conquista napolitana y toma las reliquias de *San Luís* como botín de guerra. Los restos se depositaron en la Catedral de Valencia y Alfonso de Borja, obispo de la

¹¹ CASTELLÓ, A. *UN ECCE HOMO INÉDITO Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*, p. 20.

¹² *Ibíd.*, p. 17.

ciudad y futuro Calixto III, ordena la construcción de una capilla para ellos¹³. La importancia de las reliquias en la Edad Media y el prestigio que obtenía un lugar de culto que albergase dichos restos¹⁴, pudo procurar la presencia de la figura en la religiosidad valenciana, a la que ya acaparaba mucha atención *San Vicente Ferrer* y las reliquias perdidas de San Vicente Mártir¹⁵.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, desaparecen las representaciones de *San Luís*, hecho que indica un culto relegado a segundo plano. El cambio de ubicación de la capilla encargada por Alfonso de Borja, trasladando la de San Pedro a ésta, mientras los restos del Santo se ubicaban en otra capilla de la que, años más tarde, le relegará Santo Tomás de Villanueva; pudo fomentar la pérdida de interés por el Santo.¹⁶

La relación entre personajes podría establecerse en cuanto a que ambos fueron figuras de peso en el panorama religioso valenciano, coincidiendo como Santos predicadores, destacados en sus respectivas órdenes. El culto a ambos personajes pudo darse entre la llegada y el traslado de las reliquias de *San Luís*, representado por Juan de Juanes desde una interpretación propia de las figuras que comparten escena pero no interactúan entre ellas.



Imagen 4. *San Luís Obispo y San Vicente Ferrer.* Juan de Juanes. 1550-1560. 55 × 66 cm. Colección Museo Catedral de Valencia.

¹³ CASTELL, A. *San Luís Obispo. Imágenes valencianas de un Santo apropiado*, p. 199

¹⁴ *Ibíd.*, p. 200

¹⁵ *Ibíd.*, p. 200

¹⁶ *Ibíd.*, p.207

6.1.3 Relación compositiva

Atendiendo a los elementos que configuran la imagen de *San Luís y San Vicente* con el lienzo anónimo sobre el que se guía esta investigación, resulta inevitable apreciar las similitudes gráficas y compositivas que ambas obras presentan. Por tanto, se estipula dicha obra como referente directo de la reproducción, adaptada a la corriente artística imperante en el contexto de su copia (**Imagen 5**).

La composición reproducida corresponde únicamente a la figura de *San Vicente Ferrer*, lo que pudo estar fomentado por el culto en decadencia *d'Anjou*, retirándole de la escena en favor del dominico, cuyo popular interés no se ha visto reducido o alterado desde su canonización (1469).

En el seguimiento sobre la relación entre la obra referente y su copia, la representación iconográfica de *San Vicente Ferrer* entre ambas pinturas es idéntica. Se muestra al Santo sentado sobre una *sede virtutis quadrata*¹⁷, caracterizado por el hábito de la Orden dominicana; la filacteria, sobre la que se inscribe el séptimo versículo del decimocuarto capítulo del Libro del Apocalipsis de San Juan Evangelista, libro que sostiene con la mano izquierda; y el dedo índice de la mano derecha, alzado en actitud de predicar. No obstante, existen discrepancias compositivas entre las obras.



Imagen 5. Resultado del fundido entre la representación de *San Vicente Ferrer* de obra de Juan de Juanes y el objeto de estudio.

¹⁷ Concepto desarrollado en el apartado 7.3 del Estudio Hagiográfico e Iconográfico de *San Vicente Ferrer*, dedicado al estudio iconográfico del objeto de estudio.

Las representaciones divergen ligeramente en la morfología de la figura, destacando la inclinación de la cabeza y la dirección de la mirada. La obra anónima muestra mayor sobriedad en los rasgos faciales, más acordes a la iconografía del Santo, donde el foco de atención de la mirada se posa en el espectador. La responsabilidad de la disidencia podría recaer sobre las exigencias estilísticas de la pintura barroca valenciana que, contrapuestas a las renacentistas, pudiesen imponerse en el momento de la reproducción.

La filacteria, elemento en el que se aprecia mayor desigualdad, se simplifica, los quiebros de la representación joanesca se abandonan en el objeto de estudio. No obstante, la correspondencia entre los ropajes y demás elementos, como el asiento de la figura, nimbo o manos, mantienen los lazos necesarios en la consideración de la copia.

6.2. COMPOSICIÓN FORMAL

La obra presenta tres planos en la composición del espacio (**Imagen 6**). La sobriedad de la pintura no da lugar a grandes perspectivas o escenas que enriquezcan el diálogo iconográfico de la representación. Por tanto, la figura de *San Vicente Ferrer* recibe toda la carga visual y atención del espectador, rodeado por una insinuada y simple arquitectura que le acompaña sin protagonismo sobre el espacio compositivo.

El primer plano lo compone la figura de *San Vicente Ferrer* y su filacteria característica. El segundo, responde al fondo de la representación, junto al asiento sobre el que reposa la figura. El tercer y último plano, se considera al diferenciar un fondo verde terroso respecto al monocromático siena del plano anterior. El nivel de detalle y rigurosidad en el tratamiento de la pincelada con la que se configura el primer plano, se traduce en el segundo y en el tercero en contornos suaves y ligeramente desdibujados que, en ocasiones, se afilan a través del impacto de un punto de luz y su correspondiente contraste de sombra. Toda profundidad y perspectiva que se aprecia juega un papel poco relevante en el ensamble compositivo. El fondo sirve de acompañante figurativo sin carga simbólica, a excepción del prisma que sirve de asiento al Santo, al que posteriormente haremos mención.



- Primer plano
- Segundo plano
- Tercer plano

Imagen 6. Estudio espacial.

6.3. EL PALMO VALENCIANO

La búsqueda de un sistema de medición con el que comprender distancias o pesos, nace en cada pueblo y construcción social desde la necesidad de transmitir, ordenar o debatir sobre una base de conocimiento común entre las partes, que facilite la comunicación comparativa de cantidades y longitudes, en este caso, desde la jerga propia de cada oficio.

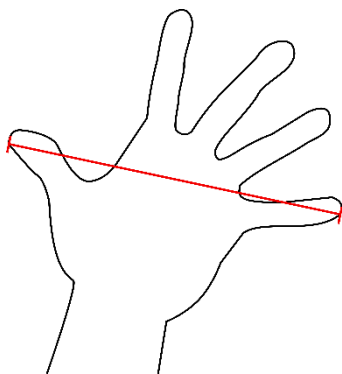


Imagen 7. Medición del palmo.

Este sistema de medición, se traslada en la actualidad en el sistema métrico decimal, implantado en España a mediados del siglo XIX. Se plantea desde la necesidad de regularizar y unificar hacia unidades comunes, con las que evitar las variaciones que existían entre los sistemas de cada provincia. Estas descompensaciones llegaban a afectar a la Administración y al mercado, encontrando infinidad de sistemas de medición intraducibles entre si por toda la península.

En Valencia, antes de la regularización mencionada, se empleaban los palmos y los pies valencianos. La medida del palmo valenciano, que responde a la distancia con la mano extendida entre el pulgar y el extremo del dedo meñique (**Imagen 7**), llegó a estandarizarse en 20,873 cm, extrayendo una media de las variaciones que hasta entonces se conocían. Se escribieron diversos tratados sobre la relación dimensional entre sistemas de medición, intentando contrastarlos para facilitar el traspaso de medidas y estandarizar el método al gusto y teoría de la Santa Inquisición.

*Haviendo tratado de las principales medidas del Orbe serà preciso, y muy del intento hazer mención del **palmo**, y de la vara de este Reyno de Valencia, tiene la vara 4 palmos, y el palmo [sic](...) dividido en mil partes determinadas, y haviendole comprobado después de enxuto el pliego, y no saliendo ajustado por haverle encogido por lo alto 16 partes de las mil, que son la sexagessima segunda parte, le hizo nueva tabla para ygualarle como lo está con toda exaccion al de la vara de hierro que mandò señalar el Señor Rey Don Jayme el Conquistador, que està guardada en el Tribunal y Corte de Almotacen desta Ciudad de Valencia [sic] (OLMO, 1681)¹⁸*

Estas medidas sufrieron alteraciones directamente relacionadas con el antropomorfismo de cada época. La longevidad y calidad de vida puede transcribirse en medidas mayores, de ahí que las variaciones entre siglos, e incluso personas, se pongan de manifiesto en cada objeto antiguo heredado, anterior a la regularización nacional.

Sería un error traducir las medidas de las obras antiguas en centímetros, sin contemplar sus dimensiones reales. Tratar de obviar dicha información nos disgrega de la identidad original del objeto y las transformaciones que haya podido sufrir hasta encontrarnos con él, construyendo un discurso sobre su historia con importantes carencias.

Por lo tanto, sobre el objeto de estudio de este trabajo, se han trasladado las medidas de palmo valenciano que opta por emplear el Padre Tosca en la

¹⁸ OLMO, J. *Nueva Descripción del Orbe*, p.85.

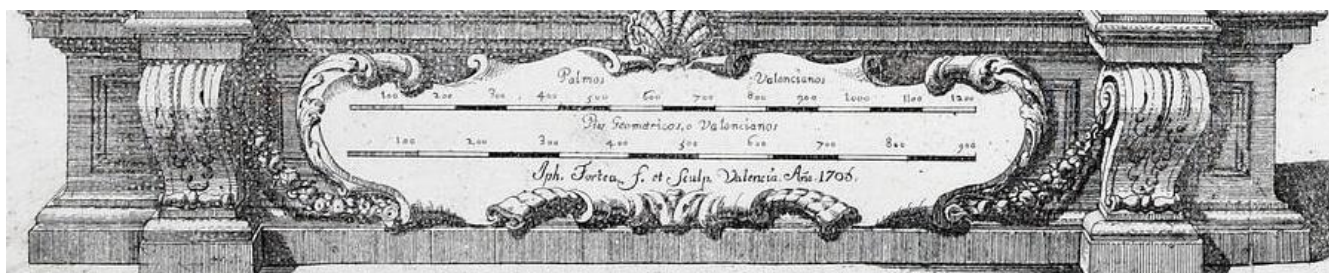


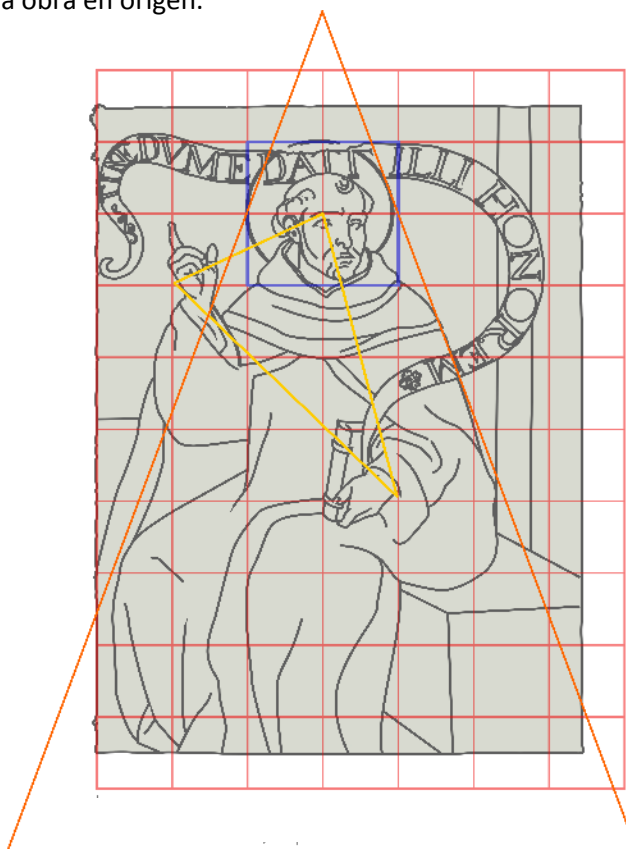
Imagen 8. Fragmento del mapa cartográfico de Valencia del Padre Tosca.

Imagen 9. Fragmento de leyenda del mapa cartográfico del Padre Tosca. Medidas en palmos y pies geométricos valencianos. 1704.

Imagen 10. Croquis compositivo y dimensional sobre palmos valencianos.

construcción de un mapa cartográfico de Valencia, elaborado en el primer tercio del siglo XVIII (**Imagen 8, 9**). La proximidad cronológica entre el momento de creación del lienzo de *San Vicente Ferrer* y las labores del cartógrafo, facilitan la correspondencia entre medidas, usando palmos valencianos de 14,7 cm que aportan información relevante sobre la obra.

El lienzo se inscribe en nueve palmos de alto por seis y medio de ancho de los palmos valencianos propuestos por el Padre Tosca (**Imagen 10**). Sobre esta relación de medidas se asegura la concordancia, apreciándose la precisión con la que se ubican rostro y nimbo en un paralelepípedo de cuatro palmos de superficie, mientras que la filacteria responde con seis de ancho. A simple vista, podría extraerse esta lectura desde la información que la obra transmite bajo luz visible. No obstante, las placas radiográficas extraídas del conjunto pictórico ponen en tela de juicio lo que vemos, un análisis compositivo diferente de lo que pudo ser la obra en origen.



6.4. HIPÓTESIS COMPOSICIÓN ORIGINAL

La información obtenida de las imágenes captadas a través de Rayos X (**Imagen 11**), dejan ver que subyace bajo la pintura una antigua filacteria, actualmente mutilada por la parte superior. Lo que queda de ella indica que conectaba por un extremo con el dedo índice de la figura y acababa en forma de voluta, serpenteando en el mismo recorrido de la actual banda. A su vez, se extrae de ropajes y fondo una riqueza artística incomparable con la calidad de la apariencia que ofrece la obra.



Imagen 11. Información obtenida mediante análisis con Rayos X.

Tras el casi imperceptible tratamiento de pliegues de los ropajes del Santo, se esconden numerosos quiebros, luces y sombras que avisan de una intrusista intervención de repintado, la mayoría de la pintura original encuentra cubierta.

Desde la hipótesis en la que se establece el formato original de la obra de diez palmos de alto por ocho de ancho, debe plantearse una comparativa entre la propuesta de estado anterior a la mutilación y repintado con lo que ahora muestra la obra (**Imagen 12**). La estabilidad compositiva varía sustancialmente, encontrando en la hipótesis mayor relación geométrica entre manos, filacteria y rostro, unidos a través de un triángulo equilátero con el vértice inferior sobre el eje vertical y los otros dos sobre el eje horizontal del cuadrilátero en el que se inscriben nimbo y cabeza. En los puntos donde se cruzan cuadrado y triángulo, se abre paso una tercera forma compositiva que establece la triangularidad de la representación. Con la base asentada sobre el final de la imagen especulada, los laterales del triángulo isósceles acompañan al manto y la muñeca hasta unirse en el vértice más alto, centrado de nuevo en el eje central vertical de la imagen.

La mirada de la representación se dirige al espectador. Forzada desde la dirección de la cabeza hacia el perfil, a tres cuartos de la frontalidad, mientras el cuerpo se contrapone a esa tendencia. Podemos considerar la torsión como elemento dinamizante de la escena pero no deja de acoplarse a una representación hierática de un personaje sedente.

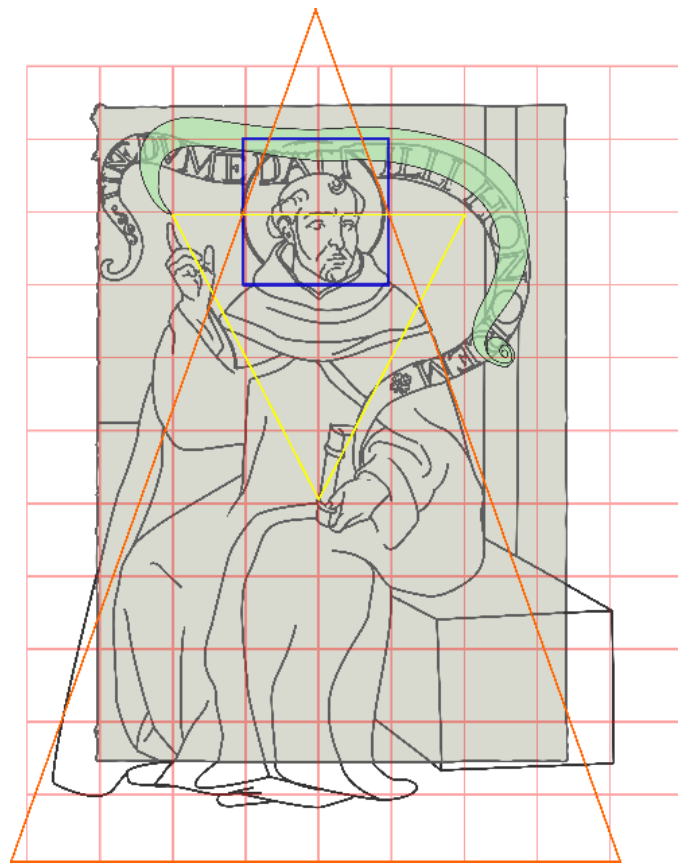


Imagen 12. Croquis compositivo y dimensional de la obra en su posible apariencia original.

7. ESTUDIO HAGIOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO

7.1. SAN VICENTE FERRER



Imagen 13. *La predicación de San Vicente Ferrer.* Alonso Cano. Mediados s. XVII. 270 × 170. Generalitat valenciana.

Nacido en Valencia en 1350, tomó el hábito de los Predicadores a los dieciocho años¹⁹ (**Imagen 13**). Predicó en un momento de crisis demográfica provocada por la Peste Negra (ca. 1346-1361) y las revueltas anglo-francesas que llegaban de la Guerra de los Cien Años (1337-1453), con un sermón salpicado de espíritu regenerador e interés por la conversión universal a la cristiandad²⁰. Cuatro décadas después de fallecer en Francia (1419), le canonizaron e hicieron patrón de la ciudad de Valencia, por el aprecio y admiración que produjeron sus intervenciones taumátúrgicas²¹. Sus curaciones milagrosas le dotaron del apelativo “Santo Taumaturgo”. También adoptó el de “Apóstol de Europa”, cuando Jesús curó al Santo convaleciente, con una palmada en la mejilla, mientras le ordenaba que se recorriese occidente advirtiendo de la llegada del día del Juicio²²

Y su madre (...) oyó algunas veces ladridos como de algún perrillo dentro de sus entrañas: y comunicando esto con el Arzobispo de Valencia, que era deudo suyo, le dixo [sic], que sin duda pariría un hijo que sería gran Predicador, y Pregonero de Jesu-Christo [sic], que con sus ladridos espantaría los lobos de su ganado; como tambien'so lee [sic] de glorioso Patriarca de Santo Domingo. (Flos Sanctorum, 568)

La Orden de Santo Domingo, a la que pertenecía San Vicente Ferrer, se fundó por Domingo de Guzmán y confirmó por el Papa Honorio III en 1216²³. Se le bautizó como *Domic* (que pertenece o es del Señor) *Canis* (perro), por su fidelidad en las misiones y labores de predicación, llamándoles también *Labradores*. Los dominicos figuraron en la fundación y organización de la Inquisición, de la que se extiende el nombre de Tomás de Torquemada, dominico de dicho tribunal medieval. Forjaron la Escuela teológica de Salamanca y emprendieron la Evangelización de las Américas con la educación de la población criolla y la creación de universidades, mientras defendían los derechos de los nativos americanos y perseguían a los herejes europeos, defendiendo algunos teóricos. Para afianzar su éxito, procuraron un transmisor de dicha Orden sobre cada ciudad en la que hubiese presencia dominicana,

¹⁹ CARMONA, J. *Iconografía de los santos*, p. 460.

²⁰ FAMILIA DOMINICANA. *Vol I: Nueve personajes históricos*, p. 149.

²¹ FAMILIA DOMINICANA. *Vol I: Nueve personajes históricos*, p. 169.

²² CARMONA, J. *Iconografía de los santos*, p. 461.

²³ SERRANO, E. *Toledo y los Dominicos en la época medieval Instituciones, economía, sociedad*, p. 62.



Imagen 14. *San Vicente Ferrer.* Anónimo. Medios siglo XVII. Lápiz negro sobre papel agrisado, 350 x 273. Museo del Prado.

encargado de dar a conocer los logros y personajes ilustres de la orden monacal sobre cada uno de los conventos, ocupando San Vicente Ferrer el lugar de prior conventual del Reino de Valencia²⁴. Debido a las inexactitudes y confusiones que se daban entre informadores, se redactaron unos Anales de la Orden, que requirieron siglos de revisión y versionado hasta recopilar información de interés suficiente sobre la historia y frailes del colectivo, en la sede de Roma del Archivo general de la Orden²⁵.

El hábito de la Orden de Santo Domingo se caracteriza por los colores que simbolizan la pureza y austeridad. Tras una aparición de la Virgen a Fray Reginaldo, clérigo de la orden y cronista español, el traje de los predicadores se adaptó a lo que ella le mostró. A partir de ese momento, la Orden vestiría el hábito, el escapulario y la esclavina con capuchón de color blanco; cubiertos por una capa larga y ancha con otro capuchón de color negro. Todo ello fruncido por una correa negra²⁶. Anterior a dicha aparición, el atuendo original estaba compuesto por una *túnica, escapulario y capilla blanca con su correa, capa y capilla negra, todo de estameña*²⁷ *grosera, estrecho y corto*²⁸. De este último poco se conoce, conservándose el de Santo Domingo de Guzmán, según indica Francisco Pacheco, en una caja de plata en Santarém²⁹, Portugal.

7.2. ICONOGRAFÍA VICENTINA

Sobre *San Vicente Ferrer*, la *vera effigie* queda difusa entre escenas, narrativas y composiciones en las que se le representa, fruto de los numerosos avatares que protagonizó a lo largo de su vida como misionero, predicador y taumaturgo. No obstante, le suelen acompañar atributos característicos, que facilitan el reconocimiento del personaje.

Al fraile se le representa habitualmente en pie o a media figura, vistiendo el hábito, escapulario y esclavina blancos junto a una capa negra y la correa que lo ciñe (**Imagen 14**), siendo los ropajes propios de la Orden de los Predicadores, anteriormente descritos. Su aspecto es delgado³⁰, debido a los rigores alimentarios que habitualmente se autoinfligía³¹, con barba rasurada y amplia tonsura, que puede parecer calvicie³², cerrándole en la frente con un pequeño

²⁴ FAMILIA DOMINICANA. *Vol I: Nueve personajes históricos*, p. 156.

²⁵ SERRANO, E. *Toledo y los Dominicos en la época medieval Instituciones, economía, sociedad*, p. 30.

²⁶ SÁNCHEZ, A. *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 345.

²⁷ Del lat. *staminea* 'de estambre'. Tejido de lana, sencillo y ordinario, que tiene la urdimbre y la trama de estambre. (Real Academia Española)

²⁸ PACHECO, F. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*, p. 578.

²⁹ *Ibíd.* p. 578.

³⁰ CRUZ, M. *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, p.24.

³¹ CALVÉ, O. *La configuración de la imagen de San Vicente Ferrer en el siglo XV*, p. 445.

³² CRUZ, M. *Op. Cit.*, p.24.



Imagen 15. *San Vicente Ferrer*. Anónimo valenciano. Capilla Santa Sapienza. Universitat de València. Segunda mitad del s. XVII.

mechón de pelo³³. El dedo índice de su mano derecha señala al cielo, en un gesto de oratoria predicadora. Todo ello configura la imagen de un hombre de edad madura.

En lo referente a la tonsura, ésta responde al afeitado total o parcial del cabello en la ceremonia por la que se confiere el grado preparatorio para recibir las órdenes sacerdotales menores³⁴. En la antigüedad era muy común recibir dicho grado como acto de inauguración en la implicación clerical donde se contemplaban los privilegios y obligaciones del estado. A partir de la Carta Apostólica *Ministeria quaedam* (1972), redactada por Pablo VI como soberano de la Ciudad del Vaticano (1963-1978), eliminando la medieval Primera Tonsura. Esto facilita la comprensión desde la equivalencia, a la que ahora responde con la incorporación al estado clerical por medio de petición escrita, edad conveniente y dotes peculiares determinadas por la Conferencia Episcopal, más la firme voluntad.

Los atributos vicentinos son muy reiterados. Una filacteria acostumbra a rodear su figura con la inscripción, *Time Deumm et date illi honorem, quia venit hora judicii ejus* (Temed a dios y honradle porque ha sonado la hora de su juicio)³⁵. La leyenda, referida a sus famosas predicaciones milenaristas sobre el Juicio Final³⁶, se extrae del Libro del Apocalipsis de San Juan Evangelista³⁷, el cual habitualmente sostiene con la mano izquierda.

En alusión a la carga apocalíptica de su discurso, las modificaciones iconográficas son muy variadas. Llamas de fuego aparecen sobre su cabeza o dedo índice, recurriendo al tercer elemento al considerarse el cuarto encargado de la plaga del fuego³⁸. En estampas populares es común verle con alas junto a ángeles apocalípticos que le acompañan en el anuncio de la llegada del Juicio Final³⁹, considerándose también un ángel del Apocalipsis.

Es poco común encontrar referencias a las dignidades que rechazó en su vida, el obispado de Valencia y de Lérida o el capelo cardenalicio que le ofreció Benedicto XIII⁴⁰. No obstante, puede representársele con mitras episcopales y el capelo cardenalicio, dispuestos a sus pies por la negativa del Santo⁴¹ (**Imagen 15**).

³³ CARMONA, J. *Iconografía de los santos*, p.462.

³⁴ MOLINELL, M. *Diccionario de Uso del Español. H-Z*.

³⁵ FAMILIA DOMINICANA Vol I: *Nueve personajes históricos*, p.171.

³⁶ CARMONA, J. *Op. Cit.*, p. 462.

³⁷ Ap. 14,7.

³⁸ CARMONA, J. *Op. Cit.*, p. 462.

³⁹ *Ibíd.*, p. 462.

⁴⁰ *Ibíd.*, p.461.

⁴¹ *Ibíd.*, p.462.

7.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA OBRA

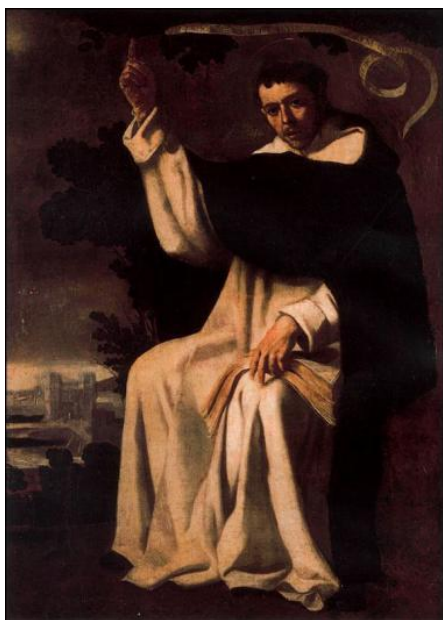


Imagen 16. *San Vicente Ferrer*. Jerónimo Jacinto de Espinosa. Siglo XVII. Museo de la Ciudad de Valencia.

En la pintura sobre lienzo de *San Vicente Ferrer*, el santo dominico viste el hábito blanco y negro característico de la orden. Su apariencia enjuta, barba ajustada y tonsura con un corto mechón en la frente, responden con la caracterización habitual de la figura en las numerosas representaciones en las que se muestra.

En la pintura aparece sentado, postura llamativa y poco común, no contemplada en la mayoría de monografías sobre su iconografía (**Imagen 16**). El Fraile se asienta sobre una *sede virtutis* quadrata, elemento habitualmente representado como un sillar cuadrangular sobre el que reposan figura y/o elementos simbólicos de la representación. Este elemento dota de un rico discurso a la representación, sobre la meditación del sabio⁴² entre la *scientia* y la *sapientia*, siendo la primera la encargada del estudio de las cosas naturales, el *regnum naturae*, y la segunda de las sobrenaturales, del *regnum gratiae*⁴³; mientras en ese diálogo *descubre la temporalidad y caducidad de los bienes del mundo*⁴⁴. Hasta el Renacimiento, el poder de la Sabiduría sobre la Ciencia era un discurso contundente e irrefutable, sobre el que se fundamentaba la comprensión de las Escrituras, símil de la verdad medieval. Una vez superada la imposición del *regnum gratiae* sobre el *naturae*, se extiende la difusión del santo penitente, como herramienta propagandística del clero con la que ensalzar a la figura que decide tomar una vida ascética para alcanzar el esplendor de la *sapientia*⁴⁵. En este caso, no es de extrañar que se represente a *San Vicente Ferrer* sobre la *sede*, su vida al servicio del dogma, la austeridad y los rigores alimentarios a los que se sometía, le aproximan como un santo penitente al que la contemplación y la oración le acompañan en sus misiones evangelizadoras.



Imagen 17. Atributo iconográfico de *San Vicente Ferrer*. Libro del Apocalipsis de San Juan Evangelista.



Imagen 18. Atributo iconográfico de *San Vicente Ferrer*. Mano alzada en acto de predicación.

⁴² AZANZA, J., ZAFRA, R. *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, p. 218.

⁴³ *Ibíd.*, p. 209.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 218.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 209.

Su mano derecha se alza en acto de predicar, extendiendo índice y pulgar hacia el cielo, mientras la izquierda sostiene el Libro del Apocalipsis, del que extrae sus sermones (**Imagen 17, 18**). Una filacteria envuelve a la figura, sobre ella luce una cita de las Revelaciones de San Juan Evangelista, aquella que por excelencia aparece en las predicaciones del Santo sobre el Juicio Final y su iconografía: *Time dume date hilli honorem* (Ap. 14,7)⁴⁶.

Al rostro de *San Vicente* le rodea un nimbo, atributo en forma de círculo o aureola que circunscribe la cabeza. Este elemento hasta el siglo XV únicamente lo presentaba Cristo, la Virgen, los ángeles y los apóstoles. Desde entonces podemos encontrarlo también entorno a los Santos (**Imagen 19**), la paloma y demás animales del evangelio⁴⁷ de carácter divino. A los Santos Doctores, considerados los predicadores y catequistas⁴⁸ (**Imagen 20**), se les otorga dicho elemento como distintivo por su labor de transmisión de los escritos con los que disipar la ignorancia y el error de los militantes de la Iglesia⁴⁹.



Imagen 19. *San Vicente Ferrer*. Francisco Ribalta. Siglo XVII. Convento de Santo Domingo, Valencia.



Imagen 20. Nimbo de *San Vicente Ferrer*. Pintura anónima.

⁴⁶ FAMILIA DOMINICANA. *Vol I: Nueve personajes históricos*, p.171. Traducción de la cita: "Temed a dios y honradle porque ha sonado la hora de su juicio".

⁴⁷ VV.AA. *Biografía eclesiástica completa*, p. 314.

⁴⁸ GAUME, J. *Catecismo de perseverancia de la religión*, p. 343.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 344.

8. ASPECTOS TÉCNICOS

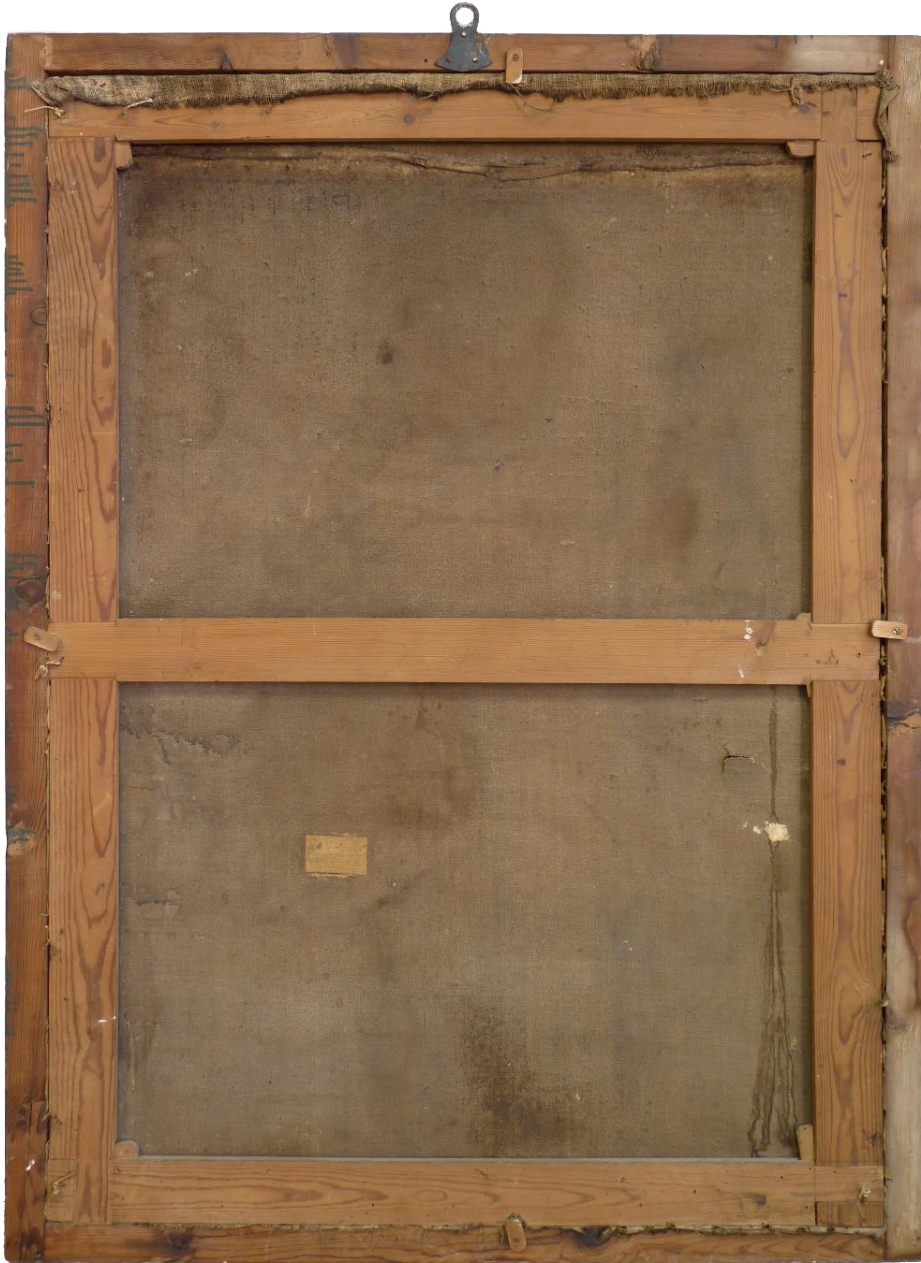


Imagen 21. Fotografía general reverso de la obra.

8.1. SOPORTE

El soporte textil de la obra presenta unas dimensiones totales de 144,5 × 100,5 cm, de los cuales la superficie pintada responde a 134 × 97 cm. El conjunto lo configuran tres telas, de las cuales solamente contemplamos la originalidad de una de ellas. Para facilitar la comprensión de la construcción del soporte textil, nos referiremos al lienzo original como “Soporte A”, el entelado adherido a éste será el “Soporte B” y la ampliación de formato de la parte superior “Soporte C” (Imagen 22).

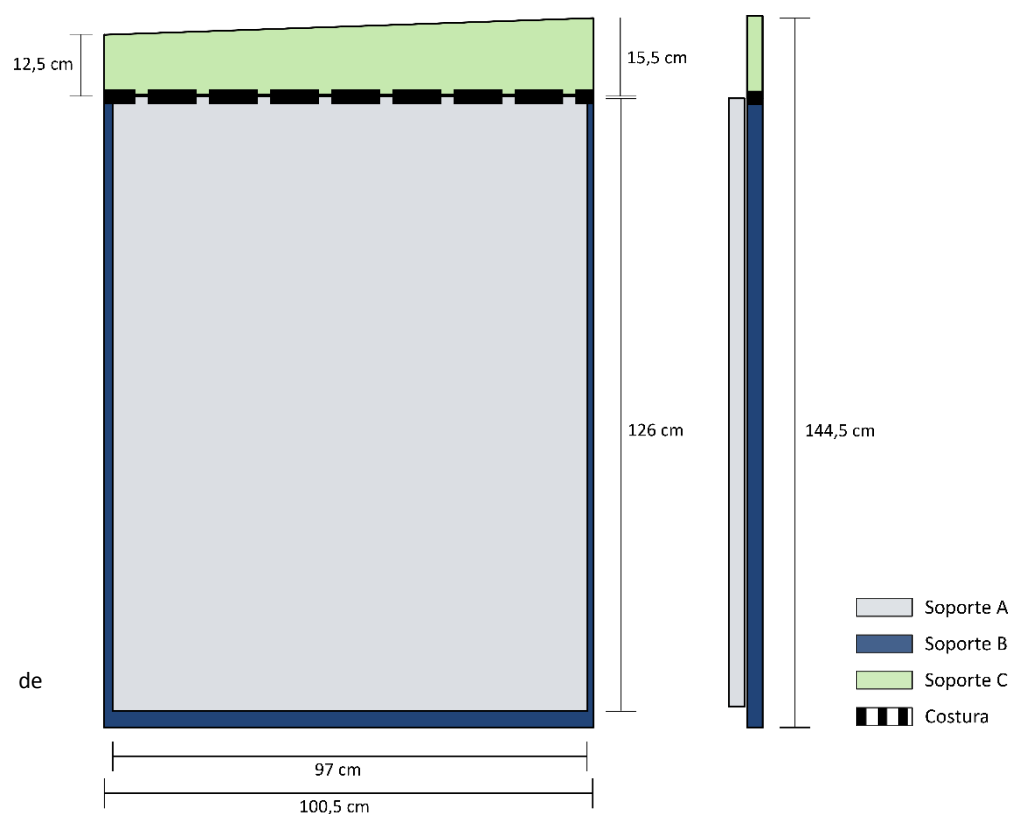


Imagen 22. Croquis del sistema de construcción del soporte textil.

La obra presenta un entelado de refuerzo de la tela original, unido al soporte textil a través de un adhesivo proteico, de apariencia y características similares a la gacha tradicional. Sobre el extremo superior de este refuerzo, se une una tela por medio de una costura simple con el llamado *punto de sábana*⁵⁰. La forma de proceder en este tipo de cosido consiste en *hilvanar provisionalmente las dos telas a una distancia de 1,5 cm. aproximadamente del borde; después realizar un pespunte tomando como referencia el hilván anterior; una vez cosido, se elimina el hilván, se abren los márgenes de la costura y se planchan abiertos*

⁵⁰ NAVASQUILLO, E. *Estudio técnico y problemática de las costuras en las pinturas sobre lienzo*, p. 13.

*hacia arriba*⁵¹ (**Imagen 23**). La obra conserva dichos márgenes, habitualmente rebajados y/o olijados en antiguos tratamientos de saneamiento de reverso y costuras (**Imagen 24**).

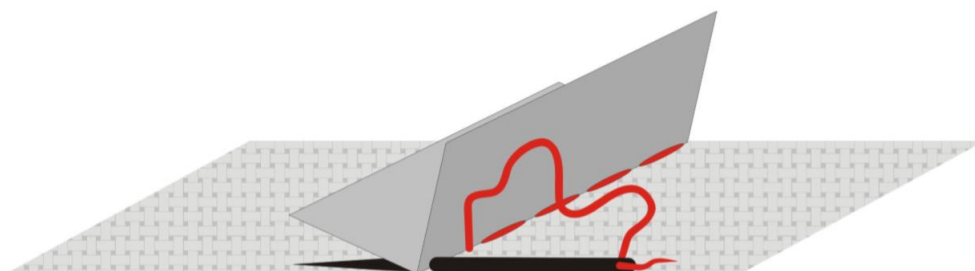


Imagen 23. Representación del *punto de sámana* o costura simple, según Navasquillo.



Imagen 24. Costura simple del soporte textil de la obra.

Las telas que configuran el conjunto del soporte presentan una morfología textil particular y diferente entre cada una de ellas. A continuación se detallan los aspectos técnicos propios de cada tejido, la descripción se desarrollará siguiendo la referencia alfanumérica expuesta al comienzo del apartado (**Imagen 25**). Por último, se expone de forma esquemática y comparativa el estudio de cada soporte, junto al tipo de unión que muestran entre ellos (**Tabla1**).

⁵¹ *Ibíd.*, p.13

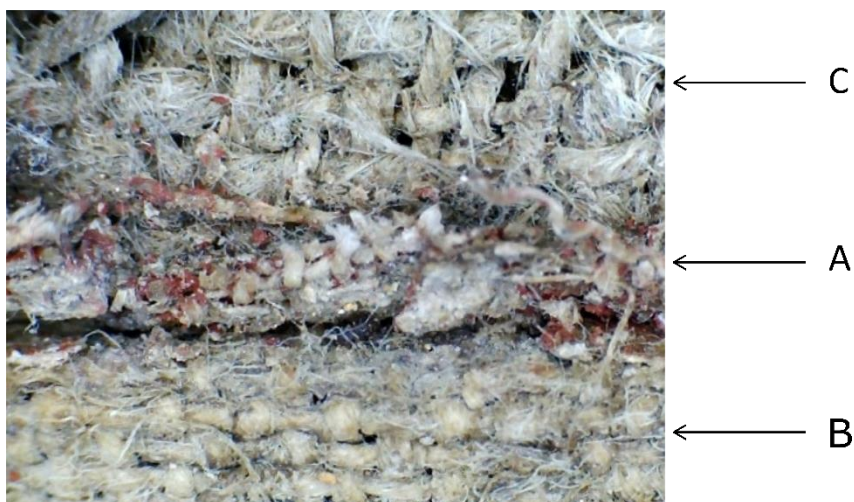


Imagen 25. Vista de los tres soportes. 50x.

5.1.1. Soporte A

Las dimensiones del primer lienzo responden a 126×97 cm, construido a través de un ligamento de tipo tafetán de elevada regularidad y bajo grosor. La densidad de la trama, sobre la que no se ha podido identificar la urdimbre por falta de orillo, es de 18 hilos verticales \times 20 hilos horizontales por cm^2 . Los hilos del tejido, configurados por 1 cabo fino y regular, presentan torsión en “Z” con un ángulo aproximado de $58,47^\circ$. Gracias al ensayo piromnóstico y pruebas de secado y torsión de la fibra, pudimos identificar la naturaleza celulósica de la misma al responder con cenizas grisáceas y olor a papel quemado. A su vez, conseguimos caracterizarla como lino al voltear en el sentido de las agujas del reloj, tras humectarla y aproximarla a una fuente de calor.

5.1.2. Soporte B

El segundo tejido mide $128,5 \times 100,5$ cm. Está compuesto por un ligamento de tipo tafetán de elevada regularidad, grueso y rígido. La trama, de nuevo sin orillo de referencia, presenta un espesor de 20 hilos verticales \times 16 hilos horizontales por cm^2 . Los filamentos entrelazados del soporte muestran un cabo regular, cuya torsión en “Z” se refleja en un ángulo de $60,72^\circ$. El ensayo piromnóstico determinó la naturaleza celulósica, ardiendo fácilmente junto al olor y cenizas características de este tipo de fibra. Los resultados obtenidos en la prueba de secado-torsión indicaron que se trataba de lino.

5.1.3. Soporte C

La última de las piezas textiles que configuran el soporte mide $15,5 \times 100,5$ cm. Presenta un ligamento simple de tipo tafetán, cuya trama abierta e irregular la componen 9 hilos verticales \times 8 hilos horizontales por cm^2 , sin orillo en ninguno de los costados. Los hilos, de un cabo irregular, con nudos y diferentes

grosos, muestran una torsión en “Z” de 65,98°. Las pruebas de identificación de las fibras determinaron que se trataba de cáñamo. Respondieron al fuego con cenizas grisáceas y olor a papel quemado, la fibra secó siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj, respuesta propia de las fibras celulósicas y el cáñamo, respectivamente.

Tabla 1. Comparativa textil y sus uniones.

		Soporte textil		
		A	B	C
		Original	Entelado	Ampliación
Unión entre soportes		Entelado a la gacha		Costura sencilla
Dimensiones		126 × 97 cm	128,5 × 100,5 cm	15,5 × 100,5 cm
Ligamento		Tafetán	Tafetán	Tafetán
Orillo		No	No	No
Espesor de trama (hilos verticales x hilos horizontales por cm ²)		18 × 20 cm ²	20 × 16 cm ²	9 × 8 cm ²
Hilo	Tipo torsión	“Z”	“Z”	“Z”
	Ángulo torsión	58,47°	60,72°	65,98 °
	Nº cabos	1	1	1
	Apariencia	Regular	Regular	Irregular
Fibras		Lino	Lino	Cáñamo

El soporte textil se encuentra sujeto al bastidor a través de gabarotes. Éstos se encuentran dispuestos en todo el perímetro de la obra, en intervalos de separación que varían desde 5 cm hasta 10 cm (**Imagen 26**).



Imagen 26. Sistema de gabarotes para la sujeción del soporte textil al bastidor.

8.2. BASTIDOR

La obra no se encuentra sobre su bastidor original. Así mismo, cuenta con un bastidor de madera de $134 \times 97 \times 2$ cm. Está compuesto por cinco elementos que se ensamblan entre si a horquilla, con los cantos biselados (**Imagen 27.**). Sobre el ensamblaje, una doble cola de milano habilita el sistema de cuñas, dotando de movilidad al sistema. Esto facilita el proceso de tensado y destensado del lienzo, sin necesidad de desclavar el soporte. Se conservan seis de las ocho cuñas con las que debería contar (**Imagen 28.**).

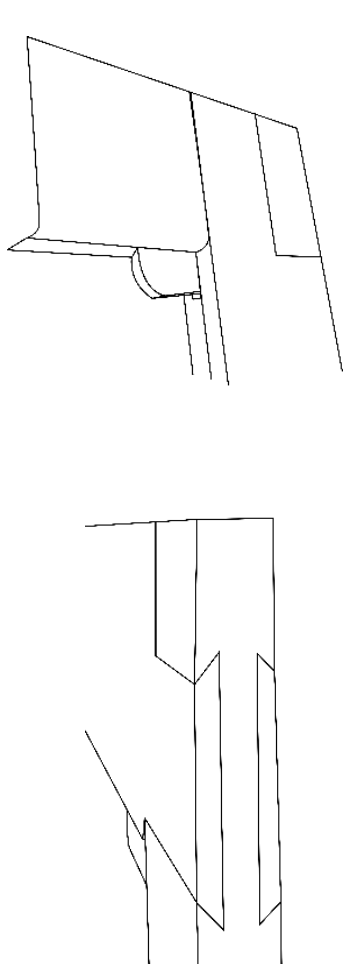


Imagen 27. Ensamble a horquilla con cantos biselados del bastidor.

Imagen 28. Esquema del bastidor y sus medidas.

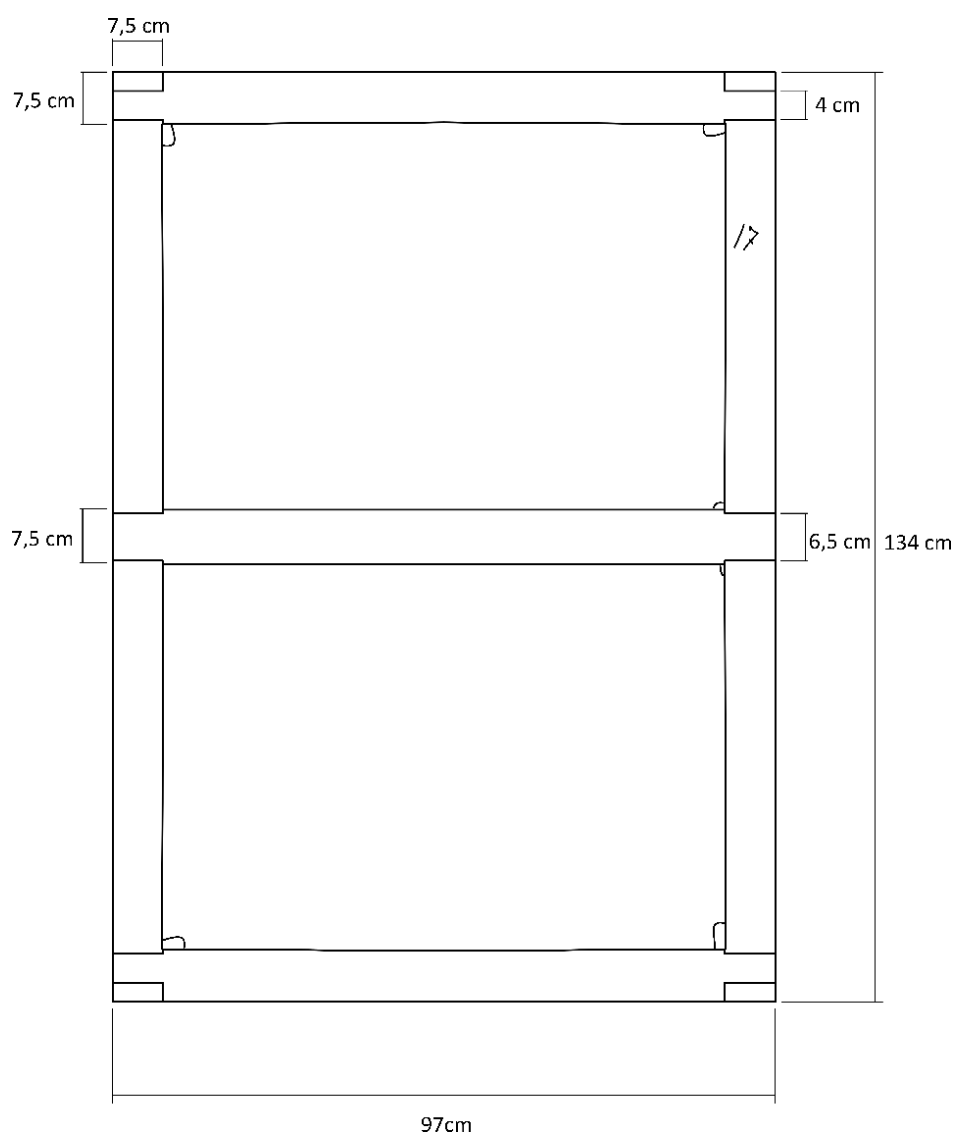




Imagen 29. Plano transversal y radial del corte tangencial del bastidor.



Imagen 30. Inscripción del bastidor con el número "17".

El soporte lúneo del bastidor pertenece a la familia de las coníferas, tratándose posiblemente de madera de pino. Ha podido determinarse la familia de las gimnospermas o resinosas debido a la presencia de traqueidas en la sección transversal de los listones (**Imagen 29**). A diferencia del travesaño central, de corte radial, los listones perimetrales se han obtenido a través de corte tangencial, próximo al radial. Podemos identificar el corte radial por el característico dibujo rayado que generan los anillos de crecimiento, propio de una sección que cruza la médula. El corte transversal se distingue por las siluetas ligeramente concéntricas y afiladas que recuerdan a una llama, en este caso combinadas con el rayado radial, indicando la proximidad del corte al eje central del tronco.

La estructura presenta una inscripción en la parte superior del listón lateral derecho. En el reverso, escrito con grafito directamente sobre la madera, se aprecia el número "17" (**Imagen 30**).

8.3. MARCO

El marco está realizado en madera policromada, con un estrato preparatorio tradicional (**Imagen 31**). Su ornamentación vegetal se sugiere a través de gestuales pinceladas de pintura metálica de efecto dorado, repartidas por todo el perímetro de la enmarcación (**Imagen 32**). Sobre los estratos pictóricos se aprecia una fina y heterogénea capa de barniz.

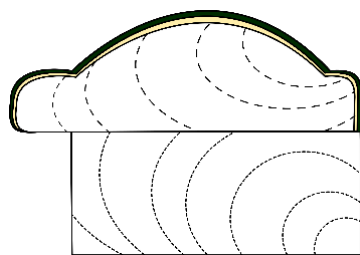


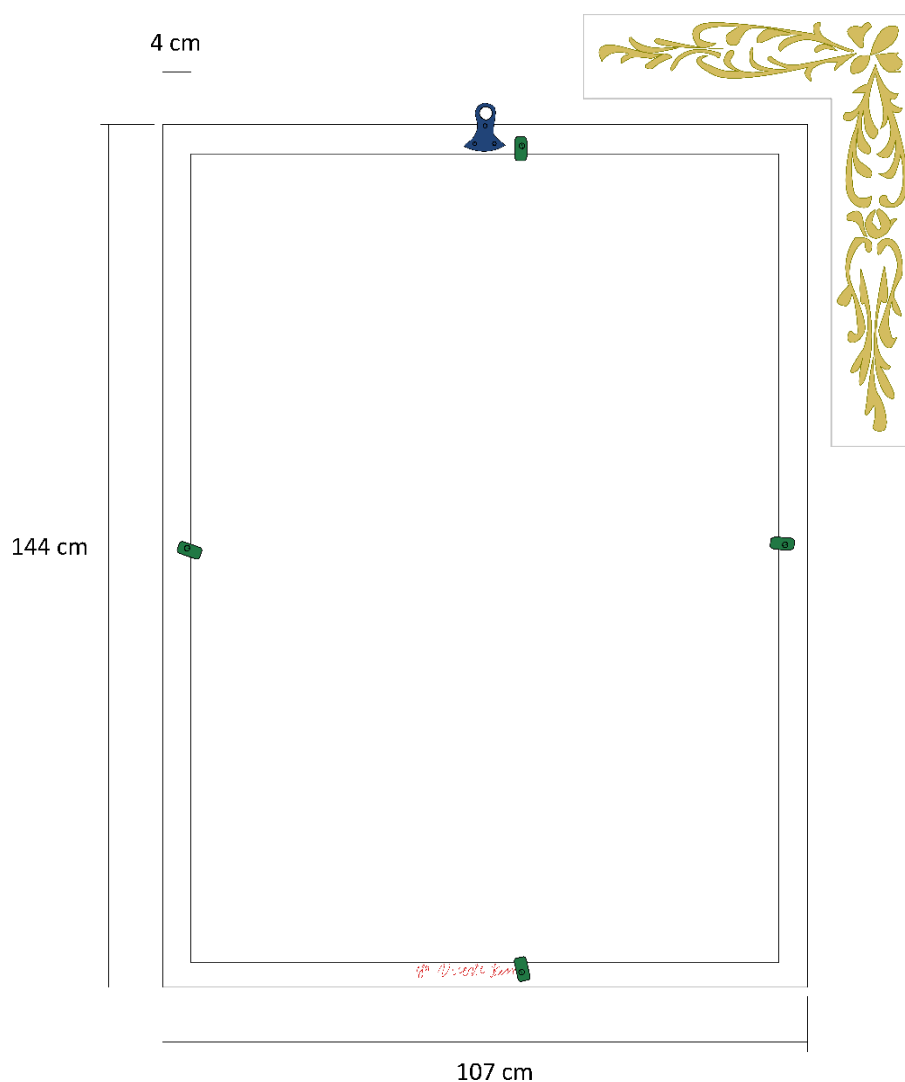
Imagen 31. Corte transversal del perfil de la moldura.

El conjunto de la moldura mide $107 \times 144 \times 4$. Está compuesto por cuatro elementos ensamblados a horquilla, a los que se sujetan cuatro pestañas móviles que aseguran la obra al enmarcado. Todo ello está dotado de un sistema de colgado de forja, atornillado en la parte superior de la estructura (**Imagen 32, 33**).

La madera de la enmarcación responde con características propias de las coníferas. Se aprecian una decena de nudos repartidos por el perímetro del

reverso, cualidad de las gimnospermas por desarrollar ramificaciones que se extralimitan a la colmada copa del árbol de las frondosas. Concretamente, podría tratarse de madera de pino, por el habitual uso y presencia de este árbol en el territorio nacional.

En el reverso del marco, sobre la parte inferior, se aprecia una inscripción realizada con grafito sobre la madera. Ésta anuncia caligráficamente el nombre del personaje representado en la obra, como “Sⁿ Vicente Ferr”, interrumpido por una de las pestañas móviles (Imagen 34).



- Pestañas móviles
- Elemento de sujeción
- Inscripción

Imagen 32. Sistemas acoplados. Elemento de sujeción.

Imagen 33. Sistemas acoplados. Pestañas móviles.

Imagen 34. Esquema de elementos, medidas del marco y ornamentación



Imagen 35. Detalle del rostro. Imagen con luz visible.



Imagen 36. Detalle del rostro. Imagen con luz Ultravioleta



Imagen 37. Detalle del rostro. Imagen radiográfica.

8.4. ESTRATOS PICTÓRICOS

El estrato de preparación del conjunto pictórico es una preparación tradicional coloreada. El uso de capas preparatorias con tonalidades rojizas es habitual en la producción artística pictórica del período Barroco. La composición a base de cola animal y pigmento almagra, produce una película fina y flexible que se adapta al soporte con relativa flexibilidad. El trabajo de las carnaciones se convierte en un juego de superposición de finas capas de pintura que permiten entrever el cromatismo subyacente.

La película pictórica presenta tonalidades frías en respuesta a las tierras, los óxidos y los negros, sobre los que recae la luminosidad de los blancos. Ésta está compuesta por pigmento aglutinado en aceite, siguiendo la estructura tradicional de la pintura sobre lienzo y preparación almagra. Sobre la superficie preparatoria se encuentran aplicadas capas de distintos grosores que generan el conjunto figurativo de tonalidades frías. Los blancos, a base de Albayalde aglutinado en el medio oleoso, generan superficies muy cubrientes, matizadas con pinceladas sueltas de color que vibran con ligeras transparencias. Los tonos pardos podrían tratarse de óxidos de hierro, junto a los posibles negros de carbón.

Desde el estudio organoléptico de la obra, a través de luz ultravioleta, se presupone que el estrato de protección que presenta está compuesto por una resina natural terpénica, debido principalmente a la elevada oxidación y amarilleamiento propios de estos barnices tradicionales. El elevado grosor y oscurecimiento, dificultan la lectura que ofrecen dichas técnicas de análisis no invasivas. No obstante, la superficie barnizada puede verse regular y aplicada homogéneamente sobre toda la obra. Descartamos la originalidad del barniz debido a las numerosas intervenciones de repintado a las que habitualmente le siguen barnizados completos.

9. ESTADO DE CONSERVACIÓN

9.1. SOPORTE

El soporte textil se ha sometido a intervenciones restaurativas que han alterado su estado original. La pintura presenta una mutilación de los márgenes del soporte y por tanto de los estratos pictóricos. Todo ello puede apreciarse tanto en la interrupción figurativa perimetral de la imagen como en el estudio organoléptico de los bordes, donde se aprecia un entelado completo de refuerzo de la tela mutilada. En la parte superior del refuerzo, se realizó una ampliación de soporte por medio de una costura sencilla, ésta une el añadido con el entelado. El conjunto del soporte se encuentra estable y en relativo buen estado de conservación.



El entelado completo de la obra conserva sus propiedades de refuerzo. La gacha que mantiene ambas telas unidas, no presenta pérdida de adhesividad o problemas en la interacción entre ambas telas, que pueda producir disgregación de ambos estratos. No obstante, el conjunto textil se encuentra impregnado de cola animal, migrada al reverso durante el proceso del entelado. Esta migración ha generado un acusado ennegrecimiento del soporte y la pérdida de flexibilidad de las fibras, facilitado por la elevada cantidad de suciedad superficial que presenta el conjunto. Pueden apreciarse acumulaciones y manchas de vertido repartidas heterogéneamente, producidas por la viscosidad de la sustancia. A éstas, se suman vestigios de un antiguo ataque biológico y puntuales escorrentías de agua, ubicados en la parte inferior derecha del reverso de la obra.

El soporte muestra defectos en el plano, característicos de una distensión del tejido debido a fluctuaciones de humedad y temperatura. Se aprecian ligeros abolsamientos, acentuados en la parte baja del conjunto pictórico y las zonas circundantes a la costura. Estas alteraciones planimétricas, producen marcas en el anverso de la obra a través de la impresión de las artistas del bastidor y travesaño central. Asimismo, los bordes del lienzo muestran marcas propias del claveteado de soporte al bastidor. Los puntos de anclaje presentan elevado grado de oxidación y la transferencia de los productos de corrosión al tejido

Imagen 38 (a-c). Fotografías 50x.

- A) Unión perimetral entelado;
- B) Migración de adhesivo;
- C) Degradación por óxido del claveteado.

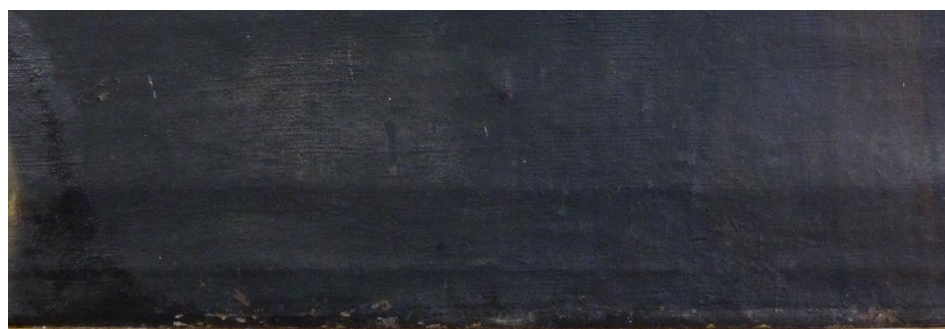
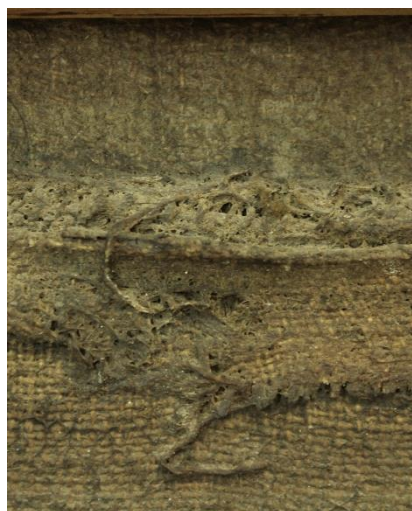


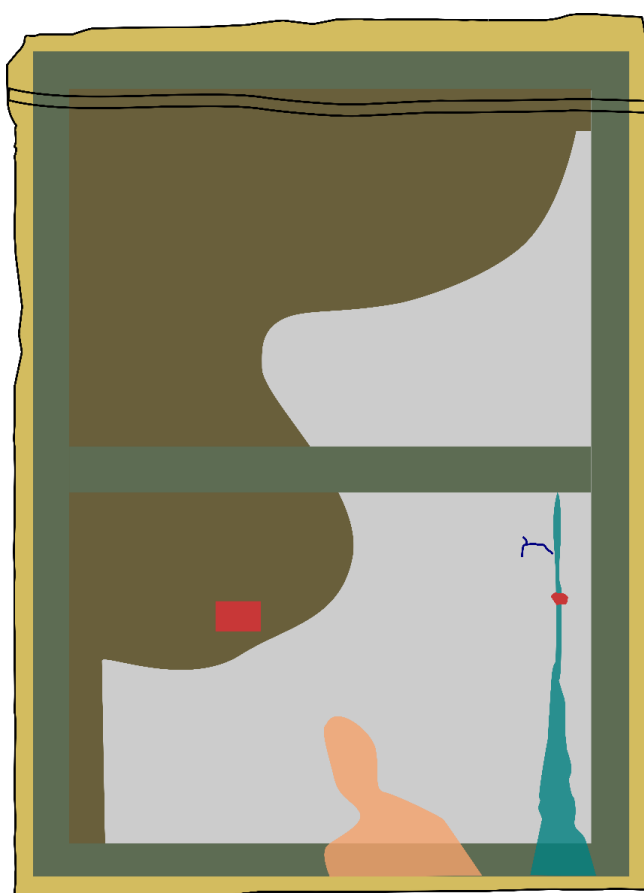
Imagen 39. Marcas del bastidor.



circundante ha producido degradación, friabilidad y descomposición de las fibras.

La costura, ubicada en la parte superior de la obra, presenta sus márgenes dispuestos arbitrariamente e impregnados del adhesivo del entelado (**Imagen 40**). No obstante, estructuralmente se encuentra en buen estado de conservación, manteniendo la unión estable y resistente a la tracción mecánica.

Además, el lienzo presenta dos rotos y un pequeño faltante en la mitad inferior del soporte. Uno de ellos se encuentra intervenido por un parche rectangular de tela de lino, de trama regular 15 × 12 muy abierta, adherido sobre el entelado con cola animal, de aspecto similar a la gacha. Esta intervención genera encogimiento de la tela (**Imagen 41**), traducido en el anverso como acanaladuras de película pictórica sobre la unión del desgarro. Por otro lado, se aprecia un roto en forma de ángulo recto, morfología característica de una alteración producida por un impacto. Este segundo sin intervenir. Por último, una migración de estuco desde el anverso plantea la posibilidad de que se trate de un faltante de soporte de escasos milímetros (**Imagen 42**).



	Impregnación		Antiguos saneamientos
	Acumulación de impregnación		Manchas fúngicas
	Acumulación de suciedad		Manchas de humedad
	Zona de claveteado		Rotos

Imagen 40. Impregnación y disposición de la costura.

Imagen 41. Tensiones provocadas por el parche.

Imagen 42. Alteraciones puntuales. Roto, mancha y estuco.

Imagen 43. Croquis de daños del soporte.



Imagen 44. Depósito de suciedad sobre el perímetro de la obra.

9.2. BASTIDOR

El bastidor se encuentra en relativo buen estado de conservación. No presenta alabeos, defectos estructurales o debilitamiento que comprometa sustancialmente la estructura. No obstante, el listón inferior muestra ataque de insectos xilófagos. Se aprecian orificios de planta circular y entre 1-2 mm Ø, característicos del coleóptero *Anobium Punctatum*.

La estructura muestra suciedad superficial y residuo atmosférico. Se haya de forma más notoria en la parte inferior y las esquinas, cubiertas por los bordes del lienzo, debido a la sedimentación de dichas sustancias (**Imagen 44**).

El tensado de la obra a través de gabarotes de hierro, ha favorecido la degradación de las zonas próximas a los puntos de anclaje, transmitiendo los productos de corrosión del metal al material orgánico. Esto genera friabilidad y pérdida sobre la zona circundante.

9.3. MARCO

El soporte lúneo del marco se encuentra en buen estado de conservación. No presenta grietas, pérdidas, erosiones o alabeos estructurales significativos. Las piezas que lo componen se mantienen unidas y estables, sin ataque biológico activo. No obstante, se aprecian signos de plaga xilófaga a través de pequeños orificios circulares de 1-2 mm Ø, manifestaciones propias del *Anobium Punctatum*.

La parte inferior de la estructura presenta descohesión y pérdida de policromía, informando de que la obra hubiese estado en contacto directo con el suelo o superficies de elevada higroscopicidad, que facilitasen la filtración de

humedad por capilaridad entre los materiales. Puntualmente encontramos abrasiones y descamaciones del estrato pictórico, traducidas en pérdidas del mismo.

El marco presenta una capa de suciedad superficial de tipo graso unida a deyecciones y polvo ambiental.

Apreciamos intervenciones anteriores por toda la moldura. En el reverso se han practicado reintegraciones volumétricas con masilla y cuñas de madera (**Imagen 45, 46**), junto a la adición del sistema de pestañas que sujeta la obra al marco. A su vez, las oquedades producidas por insectos xilófagos están colmadas por una sustancia dura y transparente de apariencia similar a una resina. Estas restauraciones se estima que datan del siglo XIX en adelante, por la presencia de tornillos en la sujeción del enganche de forja y las pestañas móviles con las que se dotó al marco.

El anverso es probable que haya sido repintado y patinado. Podemos ver estratos pictóricos descohesionados que forman crestas y cazoletas sobre uno de los listones laterales (**Imagen 47**). Éstos subyacen sobre una gruesa capa de pintura que parece ejercer una función consolidante de las lascas. La capa de barniz que recubre la superficie, no permite analizar dichos estratos a través de luz Ultravioleta.

El sistema de sujeción de forja que presenta, se encuentra recubierto por productos de corrosión férrea natural del material. Éste no se ha visto afectado por la oxidación metálica más allá de las capas superficiales, manteniéndose resistente y cohesionado.

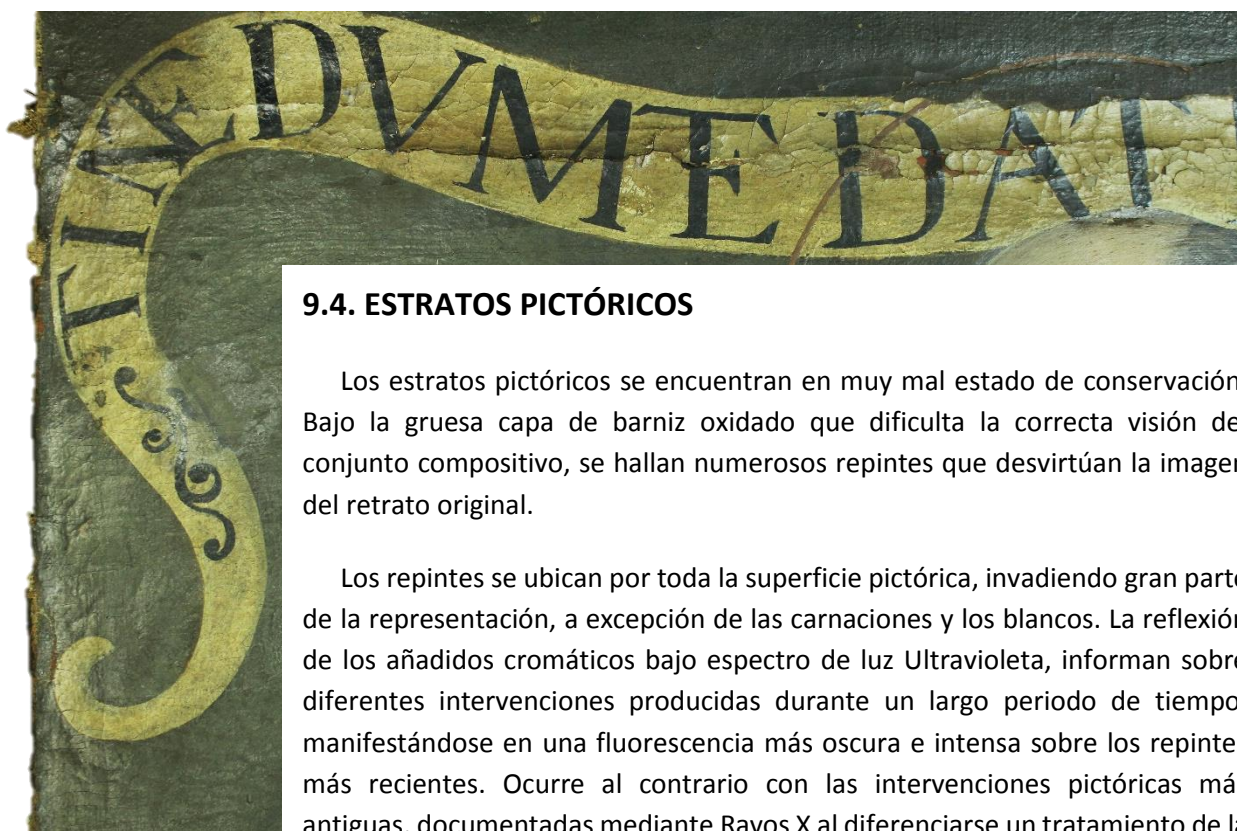


Imagen 45. Intervención de reconstrucción de soporte con masilla.

Imagen 46. Intervención de reconstrucción de soporte con masilla.

Imagen 47. Descohesión y repinte de los estratos pictóricos.





9.4. ESTRATOS PICTÓRICOS

Los estratos pictóricos se encuentran en muy mal estado de conservación. Bajo la gruesa capa de barniz oxidado que dificulta la correcta visión del conjunto compositivo, se hallan numerosos repintes que desvirtúan la imagen del retrato original.

Los repintes se ubican por toda la superficie pictórica, invadiendo gran parte de la representación, a excepción de las carnaciones y los blancos. La reflexión de los añadidos cromáticos bajo espectro de luz Ultravioleta, informan sobre diferentes intervenciones producidas durante un largo periodo de tiempo, manifestándose en una fluorescencia más oscura e intensa sobre los repintes más recientes. Ocurre al contrario con las intervenciones pictóricas más antiguas, documentadas mediante Rayos X al diferenciarse un tratamiento de la pincelada más depurada y otro menos académico.

Imagen 48. Filacteria bajo luz rasante.

En las fotografías realizadas con luz Ultravioleta no se apreciaba el gran repinte que cubre la filacteria original, mutilada en la parte superior. La obra presentaba una cata de limpieza sobre uno de los quiebros del lateral izquierdo de la banda, alertando sobre dicha información. La intervención de repintado de esa zona, coincide con la costura de la obra y la zona se encuentra completamente estucada. La masilla presenta importantes craqueladuras y cordilleras que podrían provocar el desprendimiento total del estrato.

No se aprecian defectos en la técnica ni vestigios de alteración química que produzca cambios cromáticos sobre los pigmentos o el aglutinante. No obstante, el barniz presenta un elevado grado de oxidación y amarilleamiento que dificulta considerablemente la percepción del conjunto de la obra. Sobre éste se presentan varias catas de limpieza, en el rostro, sobre uno de los quiebros del lateral izquierdo de la filacteria, más la mano y manga derechas, de las que desconocemos su motivo.

Encontramos puntuales pérdidas de pintura original sobre los rotos que presenta el soporte, una abrasión y la zona de los bordes. Además, en la parte superior del nimbo también ocurre, esta vez por desprendimiento del estuco que cubre la zona.



Imagen 49. Detalle de la filacteria. Fotografía con luz visible.

Imagen 50. Detalle de la filacteria. Fotografía con luz Ultravioleta

Imagen 51. Detalle la filacteria. Fotografía radiográfica.

Imagen 52. Croquis de daños de la película pictórica.



- Repintes
- Barniz oxidado
- Cazoletas
- Pérdidas
- Marcas del bastidor



Imagen 53. Fotografía general con luz Ultravioleta.

10. INTERVENCIÓN CONSERVATIVA

10.1 PRUEBAS PREVIAS

En primer lugar se realizaron pruebas de sensibilidad al calor, humedad y disolventes orgánicos neutros. A partir de los resultados obtenidos, se determinaron los tratamientos posteriores más afines y respetuosos con la obra. Para ello, procedimos con un empaco de agua destilada, espátula caliente, acetona, etanol y ligroína. La película pictórica reaccionó a los disolventes más polares, sin mostrar sensibilidad a la humedad o medios acuosos. Ofreció resistencia al calor, soportando temperaturas de hasta 65° sin alterarse ninguno de los estratos.



10.2. PROTECCIÓN-CONSOLIDACIÓN

Los estratos pictóricos presentaban descohesión y cazoletas localizadas sobre la costura, los bordes y el perímetro de rotos y faltantes. A excepción de las zonas mencionadas, el resto de la pintura se conservaba en relativo buen estado. No obstante, consideramos relevante llevar a término una protección-consolidación total empleando materiales afines a la naturaleza de la obra.

La protección de la superficie se realizó por medio de papel Japón de 18 g/m², adherido con Gelatina Técnica al 10% en solución acuosa de Sorbato de Potasio al 0,1 %, este último incluido como conservante de la solución (**Imagen 54**). La elección del adhesivo se determinó por la inocuidad del vehículo acuoso que requiere, la afinidad a los materiales constitutivos de la obra y la fuerza consolidante de la sustancia. La disposición del estrato celulósico se realizó evitando el solapamiento sobre las partes más representativas de la figura, como manos y rostro. El excedente de los bordes se fragmentó en flecos, evitando posibles tensiones sobre la obra tras el secado del adhesivo.



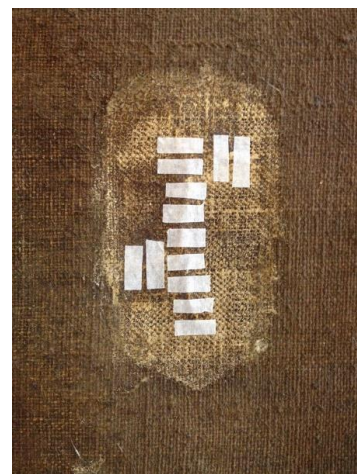
Imagen 54. Refuerzo de la protección-consolidación sobre las zonas de estratos más frágiles.

10.3. DESCLAVADO

El lienzo se encontraba sujeto al bastidor por medio de gabarotes de fabricación industrial, con un elevado grado de corrosión y oxidación. Las zonas de tela en contacto con el óxido metálico, padecían considerable friabilidad y descomposición. A su vez, la propuesta de intervención planteada y el correcto estudio de la obra, impuso el desclavado de la obra.

El proceso de extracción de clavos y bastidor, se realizó tras proteger la película pictórica, con el fin de asegurar la integridad del conjunto ante la acción mecánica que requiere la intervención y el desdoblado de los bordes. Utilizando herramientas de punta roma junto a la interposición de un estrato amortiguador de Plastazote®, conseguimos proceder con seguridad y de forma satisfactoria (**Imagen 53**).

Imagen 55. Desclavado de la obra del bastidor.



10.4. ELIMINACIÓN DE INTERVENCIONES ANTERIORES

10.4.1. Parche

El lienzo presentaba un roto multidireccional de 9 cm² reforzado de forma poco académica por un parche de tela de lino, rectangular y adherido sobre el entelado por medio de adhesivos orgánicos. La intervención transfería tensiones al anverso que producían alteraciones sobre el tejido y la película pictórica. Por lo tanto, decidimos eliminar el parche con el fin de subsanar el desgarrado adecuadamente y evitar mayores alteraciones en las zonas circundantes.

El refuerzo de tela se retiró mecánicamente, presentaba muy bajo grosor y trama considerablemente abierta. Los restos de adhesivo, que permanecían como un fino estrato sobre las fibras, se reblandecieron con empaques de agua destilada tibia para retirarlos con ayuda de un hisopo y espátula (**Imagen 56, 57**).

Posteriormente, se aseguró el roto con tiras de cinta de precinto, evitando movimientos en las fibras que pudiesen agravar el estado de la zona hasta su intervención (**Imagen 58**).

10.4.2. Estuco

El lienzo mostraba un faltante de película pictórica y soporte que había sido intervenido en el proceso de estucado de lagunas. Al no injertar tejido sobre la zona, se produjo una migración de material sobre el reverso.

En primer lugar, procedimos a su eliminación por medios mecánicos. Ayudándonos de un escalpelo, rebajamos el espesor del material. Siendo éste removible con medios acuosos, finalizamos la extracción de las partes adheridas al soporte con un hisopo ligeramente humectado en agua destilada tibia (**Imagen 59**).



Imagen 56. Eliminación mecánica de la tela del saneamiento.

Imagen 57. Proceso de eliminación de restos de adhesivo.

Imagen 58. Asegurado del roto con cintas de precinto.

Imagen 59. Eliminación de estuco transferido desde el anverso.



Imagen 60. Proceso de limpieza del reverso del soporte textil.

10.5. LIMPIEZA DE REVERSO

El reverso de la obra mostraba una elevada acumulación de suciedad ambiental. Las zonas del perímetro y travesaño, ocultas por el bastidor, recogían la mayor parte del sustrato depositado. Éste se encontraba compactado y adherido sobre el tejido, acidificando el soporte y favoreciendo la proliferación de microorganismos. Con el propósito de remitir la acción que producían dichas acumulaciones, se procedió con una primera limpieza mecánica con brocha y aspiración, seguido de una acción puntual con escalpelo sobre las partes de sedimento que presentaban mayor resistencia.

Al mismo tiempo, se apreciaban migraciones del adhesivo empleado en el entelado que habían ennegrecido. Esta mezcla de colas animales, harinas y aditivos, generaba rigidez sobre las fibras y la englobaba gran cantidad de suciedad. Para proceder con la eliminación parcial del residuo, se realizaron catas con goma Wishab® y Milan 371®, observando que se trataba de medios muy abrasivos para las fibras, mientras que la acción de un hisopo ligeramente humectado en agua destilada facilitaba la remoción de la sustancia, reactivándola en las zonas de mayor grosor, sobre las se intervino con acción mecánica puntual (**Imagen 60**). Al concluir, conseguimos devolver la capacidad de movimiento a las fibras y reducir su rigidez general del soporte.

10.6. SANEAMIENTO DE LA COSTURA

La costura se encontraba bajo la misma impregnación que el resto del soporte. El pliegue de tejido de la unión, endurecido y dispuesto sin criterio, transmitía tensiones a las capas del anverso. Era conveniente devolver flexibilidad y orden a la tela, restituir el plano y reducir la degradación que estaba produciendo dicha unión. Por consiguiente, sirviéndonos de aporte de humedad, ajustamos y asentamos el tejido con una espátula caliente y leve presión (**Imagen 61**).

Imagen 61. Saneamiento de la costura.

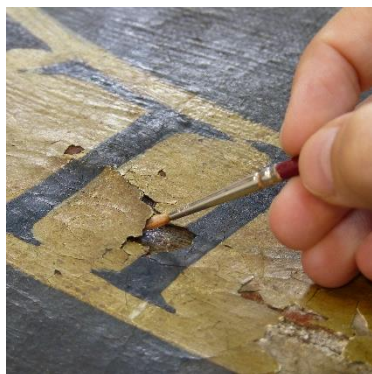


Imagen 62. Consolidación puntual de lascas de estrato pictórico.

10.7. CONSOLIDACIÓN

Dado el elevado peligro de desprendimiento en el que se encontraban los estratos pictóricos de la zona de la costura, priorizamos la consolidación de las lascas sobre la reincidencia de tratamiento de los bordes. Para ello, realizamos pequeñas incisiones sobre el papel japonés entre las que inyectamos una solución hidroalcohólica que facilitase la difusión del adhesivo entre los intersticios de las cazoletas. Procedimos con Acril® 33 al 30% como sustancia filmógena consolidante (**Imagen 62**), ayudándonos de leve presión que asentase las escamas sobre el plano.

10.8. LIMPIEZA DE BARNIZ

Este proceso se realizó tras el desclavado, la limpieza de reverso y eliminación de intervenciones de soporte. Las condiciones del soporte para su saneamiento no resultaron ser las idóneas. Los repintes del anverso generaban tensiones sobre las uniones textiles, encontrándonos empastes sobre uno de los rotos como posible medida de intencionada unión consolidante. Esto obligó a priorizar la limpieza de los estratos pictóricos sobre el resto de intervenciones, asegurando la obra sobre una cama acolchada que permitiese trabajar en vertical, evitando la condensación del disolvente durante la evaporación.

Debido a los procesos de protección y consolidación, gran parte de depósito de suciedad superficial se retiró con la membrana de papel japonés interpuesta. No obstante, la superficie pictórica presentaba residuos de cola orgánica que distorsionaban los resultados obtenidos en las pruebas de polaridad del barniz. Nos vimos obligados a realizar una limpieza acuosa inicial de los residuos proteicos.

Para ello, sometimos la obra a un test de soluciones acuosas tamponadas, junto a tensoactivos y quelantes, descartando el pH 5.5 de las pruebas debido al punto isoeléctrico de la cola animal⁵². Obtuvimos buenos resultados con pH neutro, interviniendo con él en una emulsión grasa. La ligera sensibilidad de algunos repintes al agua y la acción mecánica necesaria para la limpieza, obligaron a plantear dichos sistemas acuosos complejos en un medio apolar.

⁵² COLOMINA, T., GUEROLA, V., MORENO, B., *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*, p. 18.

10.9. REMOCIÓN DE BARNICES Y REPINTES

Al finalizar la limpieza de cola orgánica, repetimos el test de polaridad de las sustancias filmógenas que cubrían la obra, como barniz y repintes. La falta de respuesta del estrato a los disolventes orgánicos neutros, en forma libre y gelificada, indujo a practicar una segunda limpieza superficial de barniz. En esta ocasión, la solución amortiguadora se formuló elevando la alcalinidad a un pH 8.5 junto a un quelante débil como TAC, tratando de alterar levemente la superficie del estrato oxidado⁵³.

En este punto, la acción de los disolventes orgánicos pudo leerse correctamente (**Imagen 63**). El barniz mostraba sensibilidad a la mezcla AE2 - 50% Acetona y 50% Etanol-, y resistencia a medios de menor polaridad. Se trabajó la obra con *Solvent Gel* de LA9 -10% Ligoína y 90% Acetona-, reduciendo polaridad al atender a las propiedades tensoactivas del agente, y solución libre de la mezcla AE2, a excepción de la filacteria. A pesar de las reiteradas pruebas de limpieza física a las que se sometió la pintura, tuvimos que determinar el uso de uno u otro en función de la respuesta del estrato a remover, atendiendo sobre todo a las zonas de repintes (**Imagen 64**). Resultó inevitable abandonar la premisa de proceder con una misma solución en toda la superficie de la obra.

El estuco cubriente de la costura, subyace bajo un gran repinte que configura la filacteria. Eliminar la intrusista intervención, obligaba a someter la obra a elevado estrés que estructuralmente no se intervendría y, por lo tanto, le seguirían procesos similares. Planteamos su conservación reduciendo la acción directa de alcoholes o agua, a los que presentaba elevada sensibilidad, pudiendo remover la cola hidrófila del estuco o la pintura al óleo que lo cubre. Para ello, trabajamos con emulsiones y mezclas de disolventes de polaridad media.



Imagen 63. Pruebas de solubilidad con disolventes orgánicos neutros siguiendo el protocolo del Test de Cremonesi.



Imagen 64. Remoción del barniz.

⁵³ COLOMINA, T., GUEROLA, V., MORENO, B., *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*, p.29

La limpieza superficial del repinte se realizó con una emulsión cuya fase interna se componía de una solución tampón de pH 5.5 con TEA. El barniz pudo removerse con mezcla de Ligoína y Acetona a partes iguales.

10.10. REVISIÓN Y ELIMINACIÓN DE ESTUCOS

Algunos faltantes de estrato pictórico fueron intervenidos cromáticamente sobre una base de estuco de cola tradicional. La reducción de resistencia de algunas de las masillas requería su sustitución, mientras que otras invadían parte de pintura original. Los repintes que se encontraban sobre estuco a eliminar se removieron con LE7 –Ligoína 30% y Etanol 70%- mientras que las labores de extracción del material orgánico se realizó con agua destilada tamponada a pH 7, evitando de nuevo el pH ácido en el que encuentra la estabilidad la cola orgánica, trabajando con hisopo y acción puntual de bisturí.



Imagen 65. Estado actual de la obra.

11. TRATAMIENTOS PENDIENTES

11.1. SOPORTE

Las exigentes características del soporte de la obra, obligan a conservar el entelado y costura que presenta. La separación de las telas y los estratos de repinte que las cubren, suponen una intervención que generaría elevado estrés a la obra. Por lo tanto, dadas las carencias que presenta el conjunto textil, se plantean las intervenciones habituales a las que se somete un único soporte pictórico en similares situaciones. Los tejidos y materiales seleccionados, tratarán de ser los más adecuados para la comprometida situación, evitando elevados aportes de humedad y temperatura que puedan afectar al adhesivo que une ambas telas.

El perímetro de la obra, requiere un saneamiento estructural que permita reubicar la pintura sobre el bastidor y devuelva resistencia a la zona. Se propone para ello un entelado perimetral de bordes con tela de lino. El tejido de lino que debería presentar un grosor medio, que sostenga el soporte sin riesgo a rotura o distensiones muy abruptas, descartando la tela de algodón por la elevada higroscopicidad que le caracteriza y puede transmitir dichos daños sobre el tejido. Esta intervención se realizaría con Beva® Film, determinado por su idoneidad como adhesivo de elevada resistencia, que no deja residuo y es completamente reversible en disolventes apolares.

La propuesta de entelado de bordes se compone de 8 bandas, dispuestas en aspa, solapadas a la obra por 10 cm de adhesivo. La zona de contacto de la banda con el soporte, contempla 1,5 cm de flecos que se distribuirían siguiendo la trama y urdimbre de la obra. La costura quedaría liberada del nuevo tejido a través de un ensamble a patrón de los flecos, adheridos por debajo de los márgenes sobrantes de soporte del punto de sábana (**Imagen 66**).

La intervención sobre los dos rotos y el faltante que presenta la tela, procedería con tres parches a patrón igualmente de tela de lino y Beva® Film como adhesivo de ésta. El refuerzo debería realizarse con un tejido fino que evite tensiones sobre las telas y el marcado en el anverso. Perimetralmente se contempla 1 cm de desflecado, de nuevo siguiendo la trama y urdimbre de la obra, con el fin de que se adapte a la morfología textil y sus alteraciones dimensionales. Se descarta el uso de gasa de seda para dicha intervención por las características de la obra, cuyo entelado conservado aporta grosor al conjunto, lo que requiere un refuerzo mayor.

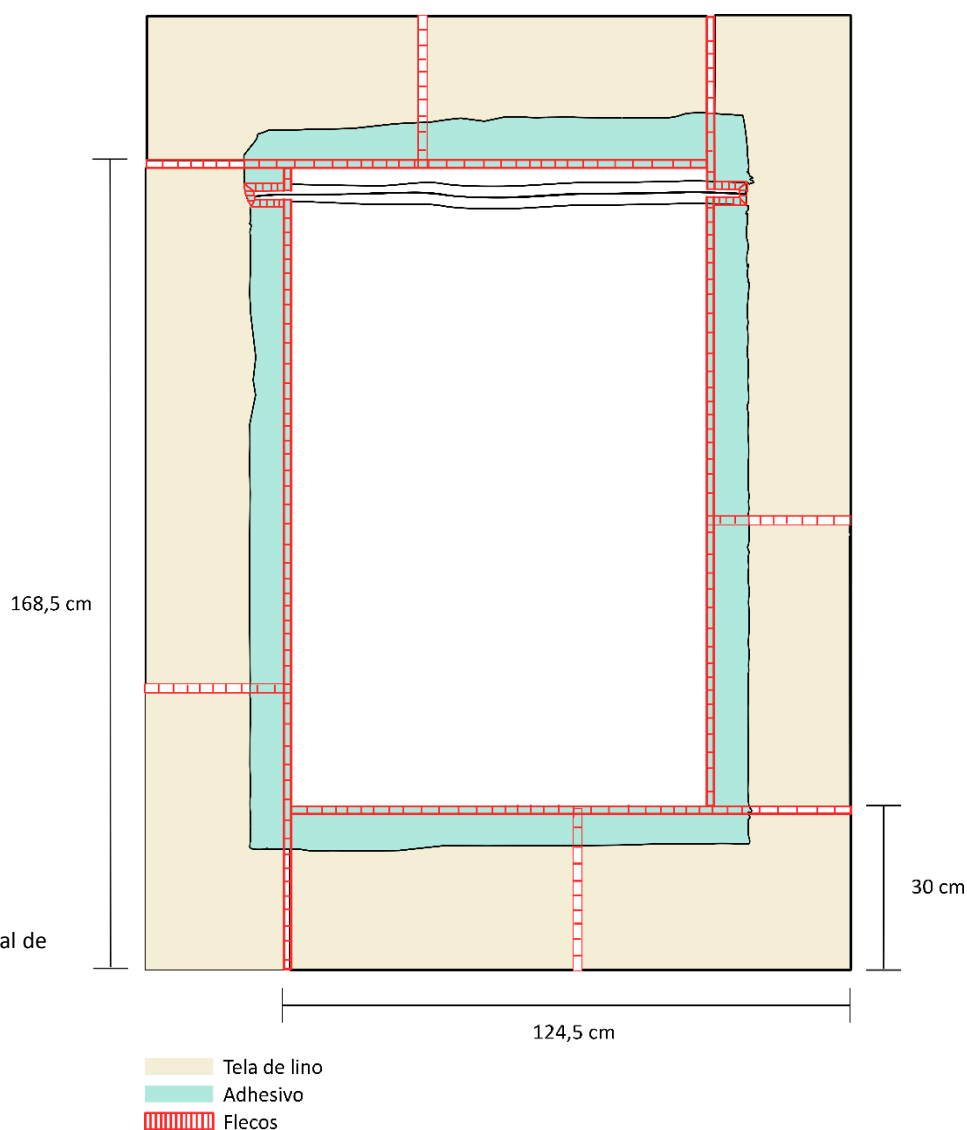


Imagen 66. Croquis entelado perimetral de bordes.

11.2. BASTIDOR

La conservación del bastidor, contempla una primera limpieza mecánica con brocha y aspiración de los depósitos de suciedad depositados. Posteriormente, se realizaría una limpieza física de la madera con una solución hidroalcohólica, realizada con hisopo. La adición de un alcohol al medio acuoso de limpieza, facilita la reducción de tensión superficial y de penetración, mientras que aumenta la evaporación y el mojado del disolvente sobre la superficie.

A continuación, se realizarían tratamientos preventivos contra insectos xilófagos por medio de productos Xylamón®. Seguidamente, la aplicación a muñequilla de Cera Cosmolloid® H80 disuelta al 50% en un disolvente apolar, como material hidrofugante del material orgánico, reduciendo la acción degradativa de elevados niveles Humedad Relativa y abruptas oscilaciones.

11.3. MARCO

El marco requiere consolidación puntual de los estratos pictóricos. Para ello se emplearía Gelatina Técnica al 10% en solución acuosa de Sorbato de Potasio al 0,1 ‰, secando con espátula caliente que facilite el asiento de la pintura. Posteriormente, una limpieza superficial de soporte y estratos pictóricos. Sobre el soporte se procedería con las mismas premisas que el bastidor, empleando una solución hidroalcohólica para la limpieza del material leñoso. Los estratos pictóricos se someterían a una solución tamponada, requiriendo la realización de un test acuoso que determine el pH más idóneo y la posibilidad de incorporar un aditivo que facilite el tratamiento.

Las pérdidas de pintura se reintegrarían por medio del estucado de los faltantes con masilla de Gelatina Técnica (9g/L) y carga inerte, sobre las que reintegrar de forma discernible con colores al agua. Tras la intervención estética se aplicaría una capa de barniz de protección a brocha de Resina Dammar al 20%. Si fuese preciso, se ajustaría la reintegración con pigmentos al barniz Gamblin®, para proceder con un último barnizado a compresor.

11.4. ESTRATOS PICTÓRICOS

Los estratos pictóricos requieren concluir con la revisión de estucos y repintes que se encuentren descohesionados o sobre pintura original, para abordar un primer barnizado de superficie pictórica. La protección de pintura se realizaría con un barniz de resina Dammar, disuelto en un disolvente apolar al 20%, aplicado a brocha.

El estucado de las lagunas se realizaría con Gelatina Técnica (9g/L) y cargas inertes como Carbonato Cálcico, mediante la aplicación a pincel de finas capas de masilla, hasta colmar el faltante. Tras el secado del estuco, se texturizaría la superficie, con el fin de proporcionarle el aspecto de la trama del soporte que se imprime en la superficie de la obra. Este proceso facilita la reintegración pictórica posterior, adaptando la incidencia de la luz sobre la zona, de la misma forma que el resto de la pintura, acoplándolo perfectamente al conjunto.

La intervención estética de reintegración, se realizaría con colores al agua mediante puntillismo. Tras una segunda capa de barniz, se procedería con el ajustado de la reintegración con colores al barniz, empleándose pinturas Gamblin® y el mismo sistema de retoque puntillista. Posteriormente se protegerá al conjunto con un último barnizado a compresor.

12. CONCLUSIONES

Fruto de esta investigación, configurada alrededor de la pintura anónima de *San Vicente Ferrer*, se han podido extraer conclusiones de índole teórico sobre la contextualización, el estudio compositivo e iconográfico, mientras que el componente empírico del trabajo ha facilitado otras, relacionadas con la materia y la elección del proceso más idóneo para remitir su degradación.

Desde la información obtenida sobre el contexto de la obra, se ha podido asegurar su pertenencia a la escuela barroca valenciana de la segunda mitad del siglo XVII, inscrita en un marco histórico-artístico poco estudiado a pesar de la gran producción de obras que se conservan de dicho periodo, completamente eclipsado por grandes artistas, anteriores y posteriores a la época.

En cuanto al estudio iconográfico, se verificó la correspondencia de la representación con la *vera efigie* de *San Vicente Ferrer*, tratado desde la reproducción de una pintura sobre tabla del gran artista Juan de Juanes, hallada en la Catedral de Valencia. Gracias al análisis compositivo relacionado con la obra juanesca, los palmos valencianos como unidad de medida y la información obtenida a través de Rayos X, se ha establecido una hipótesis aproximativa al estado original de la obra, que facilita la comprensión del encaje y la construcción de la imagen de la mano del artista.

El análisis sobre los aspectos técnicos de la obra, ha favorecido la realización de una evaluación coherente sobre el estado de conservación de la pintura, facilitando enormemente el desarrollo de su intervención.

Los tratamientos conservativos que se le han podido practicar a la obra, han asentado conocimientos y, sobre todo, protocolos de actuación para la limpieza de superficies pictóricas en el área de pintura de caballete. Los numerosos imprevistos surgidos en las pruebas de solubilidad, a causa de las diferentes intervenciones de repintado a las que se ha visto expuesta la obra, han obligado a replantear, en numerosas ocasiones, la propuesta de intervención prevista para la pintura. Por lo tanto, es imprescindible ajustar el método a las características de cada obra, extraer conclusiones de los resultados para reformular el sistema, asegurando los resultados de uno de los tratamientos más peligrosos de la intervención conservativa.

13. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- AZANZA, J., ZAFRA, R. *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- BASTELLANOS, B. S. *Biografía eclesiástica completa: vida de los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de todos los santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por sus virtudes y talentos en orden alfabético*. Madrid: Eusebio Aguado, 1848.
- CARMONA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Ediciones Istmo, 2003.
- CASTELL, A. San Luís Obispo. Imágenes valencianas de un Santo apropiado. En: MORALES, J., ESCALERA, R., TALAVERA, F. *Confluencia de la imagen y la palabra*. Valencia: Universitat de València, 2015.
- CRUZ, M. *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.
- DOMÉNECH, M. T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- FAMILIA DOMINICANA. *Vol I: Nueve personajes históricos*. Burgos: Editorial OPE, 1983.
- GAUME, J. *Catecismo de perseverancia de la religión*. Barcelona: Librería Religiosa, 1857.
- MOLINELL, M. *Diccionario de Uso del Español. H-Z*. Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- MORALES, J. L. *La pintura en el Barroco*. Madrid: Editorial Espasa, 1998.
- OLMO, J. *Nueva Descripción del Orbe*. Valencia: Ioan Lorenço Cabrera, 1681.
- PACHECO, F. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*. Madrid: Manuel Galiano, 1866.
- PÉREZ, A., SUREDA, J., LLIMARGAS, M. *Historia del Arte Español. El siglo de Oro: el sentimiento de lo Barroco*. Barcelona: Plawerg, 1996.
- RIBADENEYRA, P. *Flos Sanctorum*. Barcelona: Imprenta de los Consortes Sierra, Oliver y Martí, 1790.
- RUPERT, J. *Barroco*. Madrid: Xarait, 1993.

SERRANO, E. *Toledo y los Dominicos en la época medieval Instituciones, economía, sociedad*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.

VV. AA. *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Joan de Joanes (†1579)*. Valencia: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Ministerio de Cultura, 1980.

VV. AA. *La España de los Austrias: la actividad política*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

VV. AA. *La gloria del Barroco: [Exposición] Valencia 2009-10: catálogo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.

TESIS DOCTORALES, TRABAJOS FINAL DE MÁSTER, TRABAJOS FINAL DE GRADO

CALVÉ, O. *La configuración de la imagen de San Vicente Ferrer en el siglo XV* [Tesis Doctoral]. Valencia: Universidad de Valencia, 2016. [Consulta: 28-06-2018]. Disponible en: <http://roderic.uv.es/handle/10550/54943>

NAVASQUILLO, E. Estudio técnico y problemática de las costuras en las pinturas sobre lienzo [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008. [Consulta: 10-07-2018]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/13056>

SÁNCHEZ, A. *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador* [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004. [Consulta: 15-05-2018]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/1726/>

OTROS RECURSOS

COLOMINA, T., GUEROLA, V., MORENO, B., *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura polícroma*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, UPV. Valencia, 2018.

14. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1, 2. <https://museocatedralvalencia.com/tour-museo/cartela-31/>.

Imagen 3. <http://www.cult.gva.es/mbav/juanes/tarea2.htm>.

Imagen 4. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>.

Imagen 5. Autoría propia.

Imagen 6, 7. Croquis realizados por la autora.

Imagen 8, 9. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000049457>

Imagen 10. Croquis realizados por la autora.

Imagen 11. Realizada por José Antonio Madrid García, en la Unidad de Radiología del Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, inscrito en la Universidad Politécnica de Valencia. Se utilizó una unidad móvil de radiodiagnóstico Tranportix TX y el sistema digital CR.

Imagen 12. Croquis realizados por la autora.

Imagen 13. http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/es/pintura-espanola-del-siglo-de-oro/-/asset_publisher/zCV9FBp6ScA0/content/predicacion-de-san-vicente-ferrer;jsessionid=1C1822849F22E817EE49908E318FB85B

Imagen 14. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-vicente-ferrer/a7d3f3ca-3449-4a43-96e2-f31c90cb3b5f>

Imagen 15. <http://vrcultura.uv.es/cultura/colecciones/c/ficha.asp?ID=UV000008>

Imagen 16. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/jeronimo.html>

Imagen 17,18. Autoría propia.

Imagen 19. <https://www.alamy.com/san-vicente-ferrer-author-francisco-ribalta-1565-1628-location-convento-de-santo-domingo-valencia-spain-image209195745.html>

Imagen 20, 21. Autoría propia.

Imagen 22. Croquis realizados por la autora.

Imagen 23. NAVASQUILLO, E. Estudio técnico y problemática de las costuras en las pinturas sobre lienzo [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Imagen 24, 25, 26. Autoría propia.

Imagen 27, 28. Croquis realizados por la autora.

Imagen 29, 30. Autoría propia.

Imagen 31. Croquis realizados por la autora.

Imagen 32, 33. Autoría propia.

Imagen 34. Croquis realizados por la autora.

Imagen 35, 36, 37. Autoría propia.

Imagen 38. Fotografías realizadas con Videomicroscopio digital MOD. AM3113 T-A. CTS.

Imagen 39, 40, 41, 42. Autoría propia.

Imagen 43. Croquis realizados por la autora.

Imagen 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51. Autoría propia.

Imagen 52. Croquis realizados por la autora.

Imagen 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65. Autoría propia.

Imagen 66. Croquis realizados por la autora.