

# TFG

---

## EL BIFAZ DE LA PARROQUIA DE SANT JAUME APÒSTOL DE LA POBLA DE VALLBONA. ESTUDIO TÉCNICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

Presentado por Beatriz Oliver López  
Tutor: Eva Pérez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Conservación y Restauración en bienes culturales  
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El presente trabajo se ha articulado alrededor del estudio de un bifaz con la *vera effigie* del Cristo y de Virgen de los Dolores, ubicado en la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona. Se trata de un relicario de mediados del s. XV, con una estructura de madera ornamentada y dorada que presenta una tabla. Este tipo de ostensorio de uso habitual en las plegarias privadas, representa un testimonio de la tradición arraigada en la antigua Corona de Aragón desde el s. XV sobre la devoción a la efigie de la Virgen.

Este trabajo recoge la contextualización de la pieza dentro de un marco artístico e iconográfico, teniendo como principal objetivo la realización de un estudio técnico de la obra y el diagnóstico de su estado de conservación para establecer una propuesta de conservación.

The present dissertation has revolved around the study of a two-faced with the *vera effigie* of Christ and the Mother of Sorrows, located in Sant Jaume Apòstol's parish in La Pobla de Vallbona. The reliquary was created in the mid-1400s. Its structure of ornamented and gilded wood shows a two-faced panel. This type, commonly used in private prayers, stands as a witness of the deeply rooted tradition in the Ancient Corona de Aragón to the devotion of the effigy of the Virgin since the 15th century.

This essay includes the contextualization of the artwork within an artistic and iconographic framework, and has as its main objective to produce a thorough technical study of the piece and an accurate diagnosis of its conservation status in order to elaborate, ultimately, a meticulous conservation proposal.

## PALABRAS CLAVES

Ostensorio bifaz, *vera effigie* de Cristo y la Dolorosa, pintura sobre tabla, s. XV, Parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona.

Two-faced monstrance, *vera effigie* of Christ and the Mother of Sorrows, panel painting, XV century, Sant Jaume Apòstol parish in La Pobla de Vallbona.

A mis padres y mi hermana por apoyarme durante todo este tiempo.

A Paqui Moretó Roch por permitirme pasar las tardes en la parroquia de San Jaume Apòstol, junto al Bifaz que ha hecho posible este trabajo.

A todos los profesores que me han enseñado durante estos años, en especial a mi tutor Eva Pérez por el apoyo y la dedicación con la que me ha guiado en este proyecto.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	p.5
<b>2. OBJETIVOS</b>	p.6
<b>3. METODOLOGÍA</b>	p.6
<b>4. LA PARROQUIA DE SAN JAUME APÒSTOL DE LA POBLA DE VALLBONA</b>	p.9
<b>5. ESTUDIO HISTÓRICO E ICONOGRÁFICO</b>	p.11
5.1. OSTENSORIO EN LA CORONA DE ARAGÓN	p.11
5.2. LA FAZ DE CRISTO	p.14
4.2.1. ESTUDIO COMPOSITIVO	p.14
4.2.2. APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA	p.16
4.3. LA VERÓNICA DE LA VIRGEN	p.17
4.3.1. ESTUDIO COMPOSITIVO	p.17
4.3.2. APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA	p.18
<b>6. ESTUDIO TÉCNICO</b>	p.19
6.1. SOPORTE LÍGNEO	p.22
6.2. DORADO	p.23
6.2.1. ORNAMENTACIÓN DEL DORADO	p.25
6.3. CAPA PICTÓRICA	p.25
<b>7. ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	p.26
7.1. SOPORTE LÍGNEO	p.29
7.2. DORADO	p.30
7.2.1. DORADO AL AGUA	p.30
7.2.2. CORLA	p.32
7.3. CAPA PICTÓRICA	p.33
<b>8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN</b>	p.35
8.1. CONSERVACIÓN CURATIVA	p.36
8.2. RESTAURACIÓN ESTÉTICA	p.37
<b>9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN</b>	p.39
9.1. PROTOCOLO DE ACTUACIÓN	p.40
9.2. DISEÑO SISTEMA DE ALMACENAMIENTO	p.40
9.3. PROPUESTA DE MEDIDAS PARA LA ACTIVACIÓN PATRIMONIAL	p.41
<b>10. CONCLUSIONES</b>	p.42
<b>11. BIBLIOGRAFÍA</b>	p.43
<b>12. ÍNDICE DE IMAGENES</b>	p.46
<b>13. ANEXOS.</b>	p.49

## 1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo, recoge el estudio y propuesta de intervención realizados al ostensorio bifaz del Cristo y la Virgen de los Dolores, ubicado en la Parroquia de San Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona, una localidad de la comarca del Camp de Turia de Valencia.

A través de la recopilación de información histórica e iconográfica, y el estudio de los aspectos técnicos y estéticos, se pretende, entender y dar a conocer, las características propias de estos bienes culturales, y en concreto de la pieza estudiada.

El tema del proyecto surge por una colaboración con el párroco de la iglesia y con la concejalía de cultura de esta localidad, con el propósito de fomentar el patrimonio y efectuar un diagnóstico de estado de conservación y propuesta de intervención, que en un futuro pueda impulsar una restauración de la obra. Durante el curso 2017-2018, se han realizado diversas visitas a la parroquia para efectuar el estudio organoléptico y la documentación fotográfica de la pieza, que han permitido el desarrollo de este trabajo.

La pieza a tratar, es un ostensorio bifaz de principios del s XV. Una obra de pequeñas dimensiones, pintada al temple por anverso y reverso, alternando los rostros del Cristo y la Virgen de los Dolores sobre fondos dorados. Se desconoce la autoría de la pieza, pero se trata sin duda de una obra de gran relevancia por su valor histórico y artístico.

El estado conservación del bifaz se puede definir como malo, determinado por daños producidos por el paso del tiempo, las malas condiciones ambientales y la propia acción humana, además de la carencia de un sistema adecuado de almacenamiento.

Estos estudios concluyen en la formulación de una propuesta de intervención y unas pautas para su correcta conservación, con el principal fin, de informar de la necesidad de actuación para su perdurabilidad.

## 2. OBJETIVOS

El presente trabajo tiene como objetivo recopilar la información necesaria para entender la significación y establecer el estado de conservación actual de la tabla bifaz de la Parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Poble de Vallbona. Esto se realizará a través del estudio histórico y técnico, así como el diagnóstico de las principales patologías que afectan a la pieza.

Como objetivos específicos, se pretende:

- Recopilar datos bibliográficos, estudios documentales, históricos que permitan ubicar la pieza dentro de un contexto histórico-artístico.
- Analizar los aspectos iconográficos presentes en la obra para conocer su significado.
- Realizar un estudio técnico de las partes estructurales y compositivas de la pieza, así como los aspectos específicos de las pinturas y los dorados.
- Identificar las patologías que afectan al ostensorio con el propósito de establecer un diagnóstico del estado de conservación, que permitan en una futura intervención solventar los deterioros devolviendo la estabilidad de la pieza.
- Establecer una serie de pautas de conservación preventiva para la obra en relación a su disposición en la parroquia de Sant Jaume Apòstol.

## 3. METODOLOGÍA

La metodología empleada para alcanzar los objetivos establecidos ha sido la siguiente:

Análisis organoléptico *in situ* de la pieza y toma de datos en la ficha técnica para la realización de un primer examen técnico y del estado de conservación.

Documentación fotográfica con luz visible, ultravioleta y microfotografía, con el propósito de profundizar en su estudio mediante técnicas no invasivas.

Búsqueda y consulta de documentación bibliográfica, principalmente en fuentes primarias y secundarias para la comprensión de la obra. Realización de visitas al Museo de BBAA de Valencia, la Catedral de Valencia con el fin de conocer obras de pertenecientes al mismo periodo artístico.

Elaboración de diagramas de líneas mediante el uso del Adobe Illustrator, para plasmar medidas y patologías presentes en el ostensorio.

Desarrollo del diagnóstico de la obra y propuesta de medidas de conservación de la pieza.



Figura 01. Fotografía general Cristo.



Figura 02. Fotografía general Dolorosa.

## 4. LA PARROQUIA DE SAN JAUME APÓSTOL DE LA POBLA DE VALLBONA



Figura 03. Fotografía parroquia San Jaume Apòstol de la Pobla de Vallbona

El ostensorio que es objeto de estudio en este trabajo se encuentra ubicado en la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona, Valencia.

Esta localidad surge primeramente como una pequeña alquería tras la conquista cristiana del Sharq Al- Andalus<sup>1</sup> y como consecuencia de las revueltas musulmanas de los años 1276-1277, en las que tomó parte la alijama de Benaguasil<sup>2</sup>. Tras estas, se creó una nueva Vila en el término de Benaguasil donde alojar a los cristianos, construida a usos y costumbres del Fuero de Aragón<sup>3</sup>.

El nombre de “Pobla de Vallbona” forma parte de la toponimia medieval, donde se asignaba el título de “Pobla o Pobleto” a los lugares que se les otorgaban cargas feudales y beneficios especiales por mano de feudatarios.<sup>4</sup> Por otra parte, entre los habitantes del municipio existe la tradición oral que narra que cuando Jaume I, el Rey conquistador, vio los entornos que dulcifican y prestigian los diferentes verdes de vegetación, admirado de la belleza, exclamó “Vall bona per a un poblament”.

El 27 de abril 1282 aparece el primer registro escrito donde se menciona La Pobla de Vallbona, cuando la monarquía exige el desvío del camino real desde Valencia a Liria hacia dicha localidad. Pero no es hasta 1382 cuando recibe la Carta Puebla<sup>5</sup> por parte del Infante Martí y su mujer María de la Luna, desligándose de Benaguasil y conformándose como Vila Privilegiada dentro de los fueros de Aragón<sup>6</sup>.

En 1304, como queda reflejado en el decreto episcopal del año 1304 Manaments i emparets, núm.3, de 1695 (archivo del reino de Valencia), se traslada la parroquia de Benaguasil a la Pobla de Vallbona por mandato expreso del arzobispo, debido a que residían en dicha Vila un mayor número de cristianos, siendo por tanto utilizada para el culto por los habitantes de La Pobla y los escasos cristianos de Benaguasil.<sup>7</sup>

La estructura primigenia de la iglesia de Sant Jaume Apòstol, de estilo gótico, estaba formada por una única nave de cuatro tramos con bóvedas de crucería y cementerio propio, con el hecho característico de presentar una direccionalidad de oeste-este, disponiendo de este modo la puerta principal en

<sup>1</sup> La creación del Reino de Valencia en 1239 por Jaume I supone la conquista y disgregación paulatina del Sharq Al- Andalus, territorio que comprendía aproximadamente los territorios de Valencia y Murcia.

<sup>2</sup> ALBA, E. *Iglesia de San Jaume Apòstol*. p. 37.

<sup>3</sup> LLAVATA, V. *Historia de la Villa y baronía de La Pobla de Vallbona*. p.77

<sup>4</sup> En el caso de que estos privilegios eran concedidos por reyes, los lugares recibían el nombre de “frenqueses”. *Ibid*.p17.

<sup>5</sup> Carta Puebla es un documento que establecía las relaciones entre los señores y los habitantes de una determinada Vila, otorgando autoridades y términos propios.

<sup>6</sup> ALBA, E. *Op. Cit.* p41

<sup>7</sup> LLAVATA, V. *Op. Cit.* p.78.

el “carrer major” que unía La Pobla con Benaguasil, como consecuencia de ser espacio de culto para ambas localidades. La orientación tan característica se modificó a principios del s. XVIII “per a sa mayor perfecció”<sup>8</sup> de este- oeste disponiendo la puerta en el testero o altar, que estaba decorado por pinturas al fresco de un estilo gótico lineal, encontradas recientemente y que se asemeja a las presentes en la iglesia de la Sangre de Llíria.

Tras esta modificación, realizaron en años posteriores alteraciones de la estructura primigenia, por tanto, podríamos agrupar en tres etapas la historia de la iglesia parroquial.

La primera ocupa el espacio temporal desde su origen hasta el s. XVIII marcada por el estilo imperante del gótico.

Una segunda etapa se sitúa a partir de la reforma entre 1700 y 1702, como consecuencia del estado de conservación y los dictados de Trento, en la cual se realiza la corrección arquitectónica, además de introducir una nueva estética siguiendo la corriente predominante, el barroco.

La última etapa se centra en la aplicación de la iglesia con la adquisición de nuevos terrenos, se edificó la capilla de la izquierda, junto a la introducción de un crucero y cúpula neo-clásica y la torre del campanario de base hexagonal.<sup>9</sup>

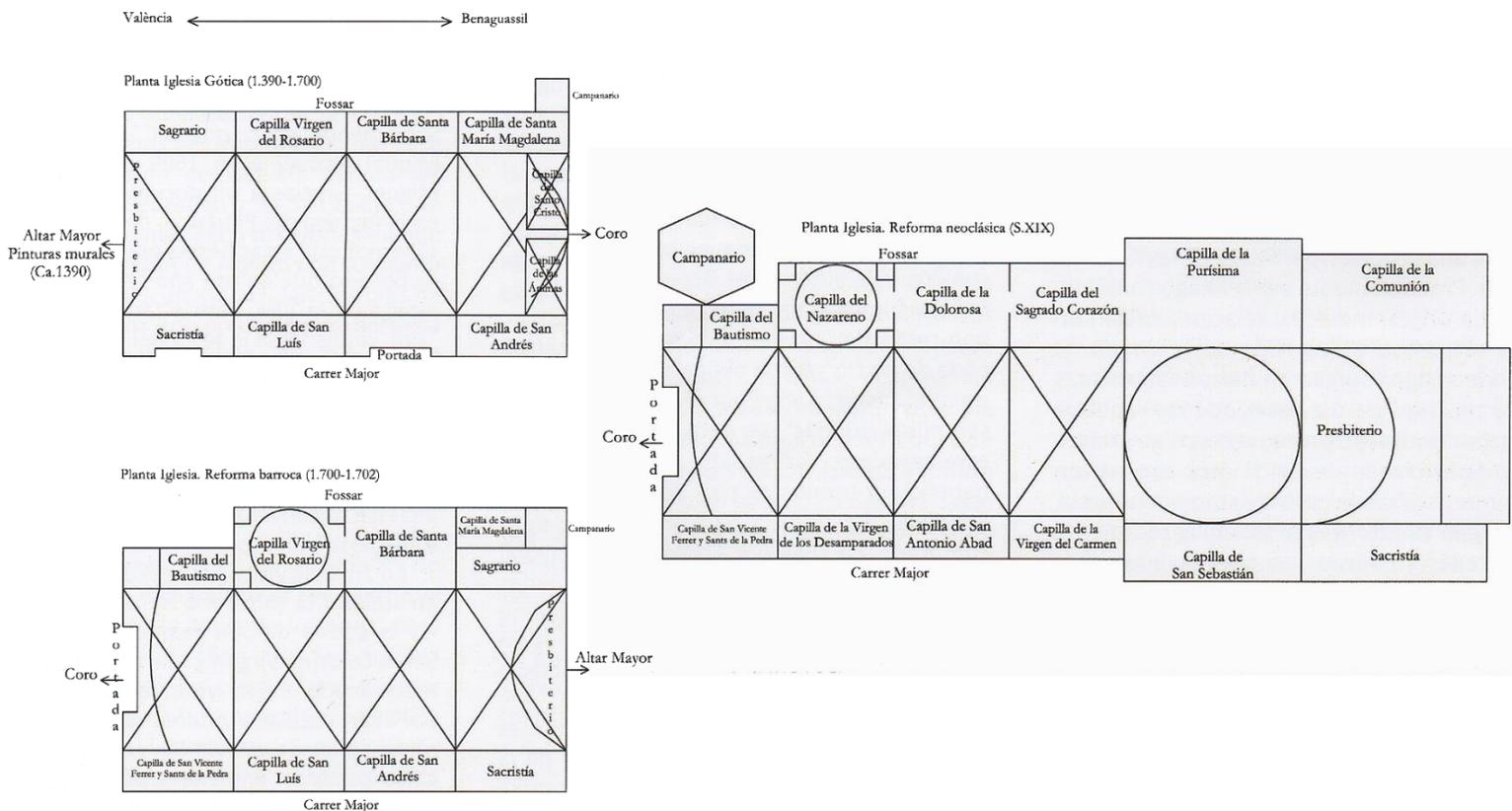


Figura 04. Planta de la iglesia en sus tres etapas.

<sup>8</sup> ALBA, E. *Op. Cit.* p.309

<sup>9</sup> LIAVATA, V. *Op. Cit.* p. 203.



Figura 05. Joan Reixach. *San Jaume Apòstol*. Ca. 1450-60. Parroquia San Jaume Apòstol, La Pobla de Vallbona.



Figura 06. Detalle mural gótico. Parroquia San Jaume Apòstol, La Pobla de Vallbona.



Figura 07. Bernat Martorell. *Bifaz de la Cartuja de Valldemosa*, s. XV. Cartuja de Valldemosa.

En referencia al patrimonio artístico que custodia la iglesia, podemos poner en relieve los murales góticos mencionados anteriormente, cuatro pinturas sobre tabla de Francisco Ribalta, la tabla de San Jaime obra de Joan Reixach (Figura 05), situado en la Sacristía y el ostensorio a estudiar, que se encuentra en la tarima de la Sacristía.

El bifaz recoge en temple sobre tabla el retrato del Cristo y la Virgen, uno en cada una de las caras del ostensorio donde hijo y madre aparecen unidos por el dolor. De autoría desconocida, la pieza se ubica a principios del s. XV.

Esta obra se encontraba en un primer momento en el almacén del primer piso de la iglesia dentro de una vitrina de cristal, junto a otros objetos de índole distinta, donde ha permanecido oculta, pero recientemente se ha trasladado a la sacristía. El momento de adquisición de la pieza por parte de la iglesia se desconoce, sin embargo, fuentes populares narran que fue un regalo tras el reconocimiento de la Pobla como población independiente cristiana<sup>10</sup>, de modo semejante al bifaz de la Caruja de Valldemosa (Figura 07), obra atribuida a Bernat Martorell o su taller, del que se cuenta que fue un regalo del rey Martín el Humano que realizó a dicha localidad en el momento de su fundación<sup>11</sup>.

No obstante, las primeras menciones escritas del Bifaz de la Pobla de Vallbona, son de 1759, en el archivo parroquial, donde en una visita parroquial el visitador del arzobispo Andrés Mayoral la recoge en el inventario como “Jesús y María pintados en un cuadrado con pie para las Rogaciones”<sup>12</sup>.

## 5. ESTUDIO HISTÓRICO E ICONOGRAFICO

### 5.1 BIFACES EN LA CORONA DE ARAGÓN

Los bifaces son obras de dimensiones reducidas, que conforman una única pieza con una representación en el anverso y otra en el reverso. Este tipo de piezas eran empleadas en la devoción privada en el hogar, capillas móviles y celebraciones procesionales. Actualmente representan un testimonio de la tradición religiosa y devota arraigada en la Corona de Aragón. El origen y la difusión de estas imágenes iconizadas en esta zona geográfica, surge a partir de la conquista de Valencia a mediados del s. XIII<sup>13</sup>.

La conquista cristiana contra la Valencia musulmana conllevó la interrupción de una cultura, sociedad y religión para la incorporación de otra. En este ámbito social, la imagen como icono fue impulsada por su uso en los estandartes y capillas portátiles en los ejércitos cristianos, con el fin de recibir su amparo

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 199.

<sup>11</sup> “ El rey le otorgó diferentes privilegios y le regaló un lignum Via y una tabla con `dos sanctas efigies, la una del rostro de Christo Nostro Senyor i l'altra de la sua Mare Santíssima’. PUIG, S. Díptico de las Verónicas de Cristo y la Virgen. En: *La luz y las imágenes. Exposición La Luz de las Imágenes, La faz de la eternidad, Alicante 2006.* p. 146.

<sup>12</sup> ALBA, E. *Op. Cit.* p. 329.

<sup>13</sup> GARCÍA, A. *Pintura Valenciana.* p.16



Figura 8. Bartomeu Coscolla. La Verónica de la Virgen, 1397. Catedral de Valencia.



Figura 9. Juan de Juanes. La Verónica de la Virgen y el Salvador, h.1507. Iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir, Valencia.

divino. Presentando, una gran predilección por la imagen de la Virgen, a la que Jaime I tributó el éxito de esta conquista, por lo que puso a la ciudad de Valencia bajo su protección.<sup>14</sup>

Un claro ejemplo de esta devoción, es el reliquiario de plata de la *Verónica de la Virgen*<sup>15</sup> (1397) atribuida a Bartomeu Coscolla, (Figura 8). Se trata de un ostensorio de plata sobredorada que recoge la Verónica de la Virgen en temple sobre vitela, que formaba parte de la capilla móvil de Martín I el Humano<sup>16</sup>. Actualmente se considera, como el reliquiario más antiguo conservado<sup>17</sup>.

No obstante, estas obras no solo pertenecieron al ámbito del ejército o de los círculos más altos de la sociedad, sino que se produjo un auge de la demanda entre las clases medias, en el Reino de Valencia a partir de 1370<sup>18</sup>. Esto fue consecuencia del esplendor económico, la aparición y difusión de nuevos textos devocionales dedicados en exaltar el carácter más humano de Cristo y la Virgen<sup>19</sup> y la expansión de la *Devotio moderna*.<sup>20</sup>

Habitualmente, estas imágenes piadosas se situaban en pequeños oratorios dentro de los interiores domésticos, que se encontraban en el dormitorio principal o en el comedor. En el caso de las iglesias, se ubica en espacios apartados del público, para oratorios privados y solían mostrarse en celebraciones procesionales sosteniéndolas con las manos por el pie que forma el ostensorio.

La iconografía se centraba en la representación de la Virgen y escenas de la vida y pasión de Cristo en su vertiente más sentimental y sobrecogedora, en contraste a las imágenes de los santos que predominaban en los espacios sacros públicos. Estas características estilísticas permitían transmitir proximidad y carga expresiva que promovía la meditación y contrición de los fieles<sup>21</sup>.

Actualmente, se conservan escasas piezas de esta tradición, siendo un porcentaje muy minoritario las que continúan formando parte del patrimonio

<sup>14</sup> GRACIA, C. *Arte valenciano*. p.340

<sup>15</sup> Por extensión de la Verónica del Cristo, recibe el mismo nombre "Verónica" la imagen de la cara de la Virgen. HERNÁNDEZ, L. *De pintura valenciana (1400,1600), Estudios y documentación*. p.54

<sup>16</sup> MIQUEL, M. «¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!» *La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales*. p.340.

<sup>17</sup> PIQUERAS, N. El relicario de la Verónica de la Virgen. En: *La luz y las imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*. p. 235

<sup>18</sup> MIQUEL, M. *Op. Cit.* p.304

<sup>19</sup> El texto más relevante en esta época de la literatura medieval catalana es la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, franciscano afincado en Valencia. Este escrito recoge la primera parte de la vida de Cristo en lengua romance y no en latín, además de presentar un enfoque, estilo e intención diferente respecto los textos anteriores, permitiendo la mayor difusión entre las clases más bajas dentro de la estructura feudal. Realizando un acercamiento a la humanidad de Cristo, estimulando la piedad, disponiendo como principal protagonismo a la Virgen como corredentora salvadora del hombre. MIQUEL, M. *Op. Cit.* p. 294.

<sup>20</sup> *Devotio Moderna* fue una corriente espiritual que promulgaba una religión basada en la meditación, la interioridad y los dogmas de caridad, humildad y pobreza voluntaria. MARTÍN, C. *Las reliquias de la capilla real en la corona de Aragón y el Santo Cáliz de la catedral de Valencia (1396-1458)*. p.61.

<sup>21</sup> DOMÉNECH, F; Gómez, J. *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. p. 102.



Figura 10 Fotografía Dolorosa.

de las iglesias, debido a que la mayoría de ellas se encuentran custodiadas en los museos.

Dentro de este marco contextual y partiendo de la premisa que no existe ningún documento que indique la procedencia ni la época de la pieza que ocupa este estudio, se podría situar a principios del s. XV. Dado que la representación se adecua a las características simbólicas que regían en la Corona de Aragón en este tipo de objetos. Por otra parte, presenta ciertas similitudes de estilo con autores de la época en los rasgos de la Virgen y del nimbo. Entre estas, destaca la proximidad a obras de Gonçal Peris y Joan Reixach; autor que tuvo cierta producción en el área demográfica cercana a la Pobla de Vallbona y en la misma localidad, donde encontramos una obra suya en la misma parroquia.

Entre las obras de Reixach, en *La Predela con escenas de la pasión* (1460) (Figura 11), existe gran similitud en la tonalidad de los mantos así como en rasgos morfológicos, la cara ovalada, la finura de la nariz y la forma de los ojos (Figura 12)

Asimismo en la obra *El Tránsito o Dormición de la Virgen* (1460-1470) (Figura 14), el ritmo de la línea dibujística de los ojos recuerda en cierto grado al que presenta la Virgen del Bifaz.



Figura 11. Fotografía de detalle 01. Joan Reixach. *La Predela con escenas de la pasión*, 1460.



Figura 12. Fotografía de detalle 02. Joan Reixach. *La Predela con escenas de la pasión*, 1460.



Figura 13. Fotografía detalle ojos Dolorosa.



Figura 14. Fotografía detalle. Joan Reixach. *El Tránsito o Dormición de la Virgen*, 1460-1470.

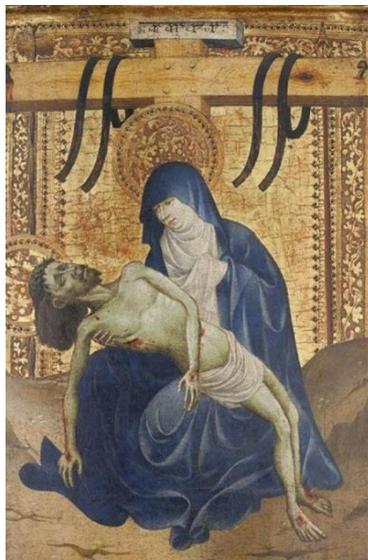


Figura 15. Gonçal Peris Serrià. *La Piedad*, 1430 del Museo del Louvre.

Finalmente la obra de Gonçal Peris Serrià *La Piedad* (1430), presenta semejanzas en la fisonomía de la Virgen, caracterizada por una cara ovalada y una finura de nariz (Figura 15).

Del mismo modo, el Ecce homo presenta semejanzas con el bifaz de la iglesia parroquial de la Asunción de Pego (c. 1450) obra de Joan Reixach (Figura 16). Estas comparaciones no nos permiten teorizar que perteneciera o no a estos artistas, a sus talleres o a un pintor con influencias de ello. Pero, sí que se puede afirmar, que estas similitudes acercan la obra a esta época y a los pintores valencianos, asimismo el hecho de que presenta recursos compositivos del arte bizantino la puede enmarcar dentro de la pintura gótica valenciana más temprana, a principios del s. XV.

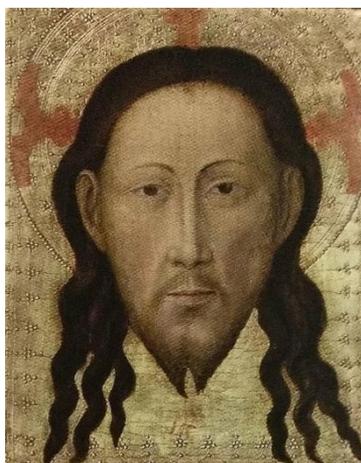


Figura 16. Fotografía de detalle. Joan Reixach. *Bifaz*, c.1450. Iglesia parroquial de la Asunción de Pego.



Figura 17. Fotografía de detalle. retrato del Cristo.

## 5.2. LA FAZ DE CRISTO

### 5.2.1. Estudio compositivo

En una de las caras del bifaz se sitúa la imagen de la *Vera Effigie* de Cristo. La representación se centra en un retrato frontal sobre fondo dorado, que recoge únicamente los rasgos faciales, sin incorporar la zona de cuello y donde predomina la direccionalidad vertical. Por tanto, se caracteriza por presentar una composición simple y estática.

El retrato está dispuesto de manera frontal, aparentemente simétrica, y centrada sobre un fondo dorado, donde se sitúa el nimbo cruciforme con nervios rojos. Este tipo de aureolas se caracterizan por tener la cruz de brazos iguales inscrita en su interior, haciendo alusión a la santísima trinidad.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ministerio de cultura y Educación. *Tesouro de Patrimonio Cultural de España*. Madrid: Secretaria de Cultura. [Consulta: 8/03/2018]. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1189759.html>.

Si se establece una relación de los distintos elementos morfológicos y compositivos, se observan ciertas correlaciones que desmitifican la aparente simetría y establecen una clara relación entre el nimbo y el propio retrato.

Para estudiar la simetría de la imagen se procede a proyectar líneas que unan cada uno de los elementos más significativos (de oreja- oreja, ojo-ojo...). Teóricamente al efectuar esta acción se debe de formar líneas paralelas. No obstante, en este caso la línea de los ojos y las orejas presenta cierta inclinación, que dista de la horizontalidad de los demás elementos. Dando como resultado una figura asimétrica (Figura 18).

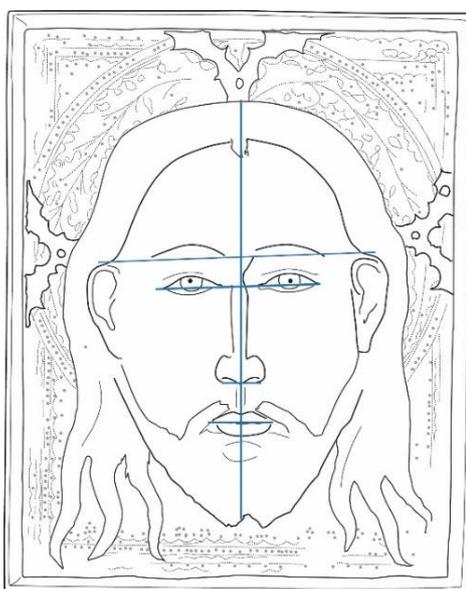


Figura 18. Estudio compositivo Cristo 01.

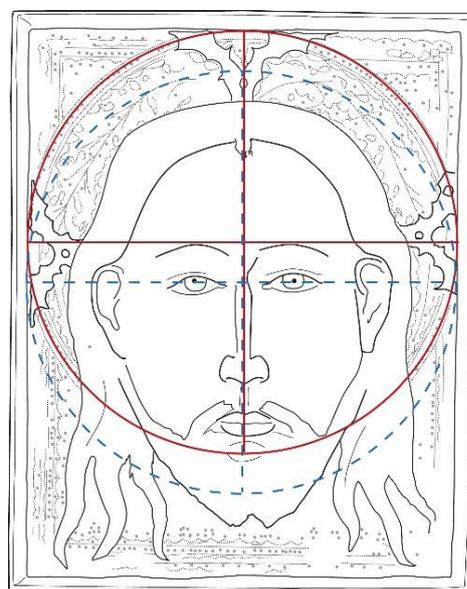


Figura 19 Estudio compositivo Cristo 02.

Continuando con el estudio y centrándonos en relación figura-fondo, al dibujar el halo del nimbo, se obtiene una circunferencia exacta con el centro situado en el entrecejo del Cristo. A su vez, la línea diametral vertical coincide con el eje de simetría de la imagen, estableciendo una correlación entre ambos elementos (Figura 19).

La combinación de la policromía sobre un fondo dorado, es un recurso plástico característico durante todo el periodo gótico, mediante el que se produce un juego plástico al potenciarse los colores de la policromía y reflejar el espectador en su superficie. Además, el dorado simboliza la luz y con ello la divinidad, disponiendo la figura en un tiempo y espacio indeterminado, transformado una representación terrenal en algo espiritual.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> FERRAGUD, X. *Estudi de les tècniques del daurat i la policromia sobre l'or a l'escola valenciana del segle XV al segle XX, Anàlisi dels materials, tècniques i procediments*. [Tesis Doctoral], 2015. p.33. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/59400>

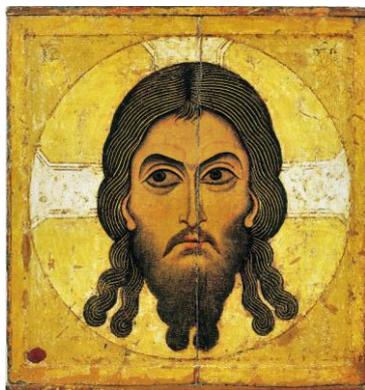


Figura 20. *Christos Acheiropoietos* de la escuela de Nóvgorod, ca. 1100. Tabla bifaz, basada en la Imagen de Edesa.

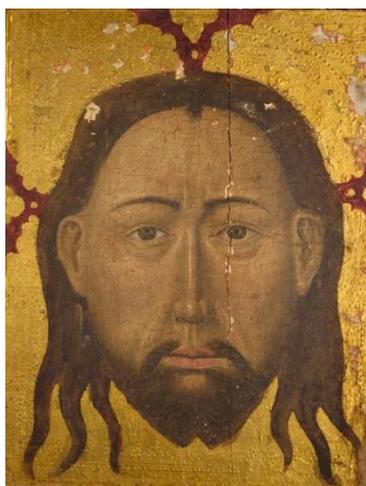


Figura 21. Fotografía detalle retrato del Cristo.



Figura 22. Joan Reixach. *Bifaz*, c.1450. Iglesia parroquial de la Asunción de Pego.

### 5.2.2. Aproximación iconográfica

Si nos centramos a nivel iconográfico, esta *Vera Effigie* de Cristo pertenece a la imagen *acheiropoietes*<sup>24</sup> del Mandylion o imagen de Edesa y no a la Verónica de Cristo. La distinción entre ambas imágenes reside en la presencia o no de la corona. Mientras que el sudario de la Verónica se ubica en la subida del Calvario<sup>25</sup>, donde Jesús lleva la corona, en el momento de la imagen de Edesa no es portador de este elemento.

El milagro del Mandylion del rey Adgar de Edesa, forma parte de la Leyenda dorada. En ella, se narra que el rey Adgar ofreció a Jesús asilo, pero al no aceptar, le envió a Jerusalén un pintor para retratarlo. Frente a la imposibilidad de retratarle, Jesús tomó un pliegue de su manto y se aplicó la tela sobre la cara quedando allí impresa. Después de la muerte de Cristo, los apóstoles Simón y Judas Tadeo entregaron esta milagrosa impresión a Adgar que le curó de la lepra sólo por su contacto<sup>26</sup>.

Además de que la imagen representada se basa en el icono del Mandylion de Edesa, al estudiar su morfología, se aprecia similitudes con el rostro descrito en la Carta de Lentulo<sup>27</sup>, donde Cristo es caracterizado por una cara ovalada, ojos almendrados con una mirada frontal y serena, cejas finas, barba con dos puntas y ligero bigote sobre una boca pequeña con largos cabellos marrones ondulados con la raya en el medio recogidos tras las orejas. Como se puede observar en la (Figura 20) la descripción se adecua perfectamente a la pieza a estudiar.

Existen diversas obras pertenecientes a la corona de Aragón, y en concreto bifaces, que emplean como referente artístico estas dos fuentes literarias.

Un ejemplo es *el bifaz* de la iglesia parroquial de la Asunción de Pego (c. 1450) obra de Joan Reixach, mencionada anteriormente (Figura 22). Esta pieza se caracteriza por presentar una filacteria debajo de la Virgen, donde está inscrito “magnificat anima”. Otra obra basada en ambas fuentes literarias es la *Verónica de Cristo* (c. 1400-1410), de autor anónimo (Figura 23) perteneciente a la colección del ayuntamiento de Valencia.

Sin embargo, la pieza de Mestre de Perea, La Santa Faz, de la Església Parroquial de Sant Pere Apòstol de Sueca (Figura 24), se basa en la Carta de

<sup>24</sup> Dentro de las representaciones del Salvador se pueden diferenciar dos grupos, las imágenes *acheiropoietes* o *arquerópicas*, no hechas por la mano del hombre, sino obtenidas por la impresión directa del cuerpo o del rostro y las imágenes *quiropoietes* o *querópicas*, realizadas por un pintor. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia, nuevo testamento*. p.23

<sup>25</sup> Verónica es la personificación de la vera icona (la verdadera imagen). La santa imaginera aparece en los evangelios apócrifos por la influencia del teatro de los Misterios, hacia finales del s. XV, donde se narra: Durante el ascenso al Calvario, una santa mujer llamada Verónica, identificada como la Hemorroisa curada por la sangre de Jesús, seco con un sudarium el sudor que empapaba el rostro de Cristo en la cruz a cuestas. Los rasgos quedaron milagrosamente impresos sobre el velo. *Ibíd.* p.25

<sup>26</sup> RÉAU, L. *Op. Cit.* p 24

<sup>27</sup> La Carta de Lentulo, es un texto apócrifo de la Baja Edad Media, atribuido a Publius Lentulo, predecesor de Poncio Pilato, que envió al senador romano describiendo los rasgos de Jesús. LÓPEZ, M. Verónica de la Virgen y Cristo. En: *La luz y las imágenes. Exposición La Luz de las Imágenes, La faz de la eternidad, Alicante 2006*. p. 150.

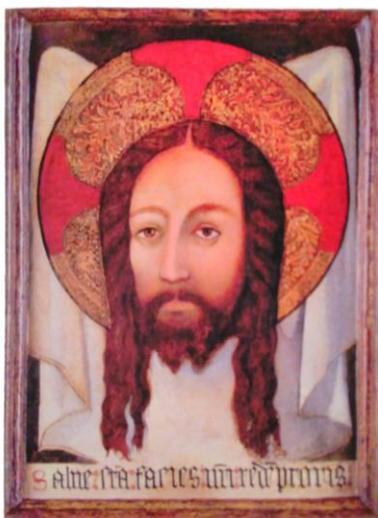


Figura 23. Anónimo. Verónica de Cristo, c.1400-1410. Colección ayuntamiento de Valencia.

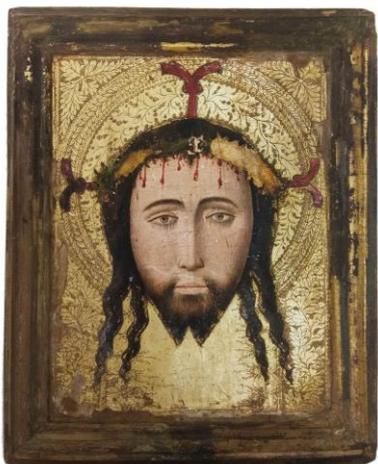


Figura 24. Anónimo. Bifaz, s. XV. Parroquial de Sant Pere Apòstol de Sueca.

Lentulo y el sudario de la Verónica. Actualmente, esta obra carece de una de las caras del bifaz, aunque presenta huellas que señalan que existía otra imagen. A lo largo del siglo XVII en toda Europa, era muy habitual la división de las tablas bifaces, con la intención de sacarle mayor rendimiento económico<sup>28</sup>.

### 5.3. LA VERÓNICA DE LA VIRGEN

#### 5.3.1. Estudio compositivo

En el lado opuesto de la representación de la efigie de Cristo encontramos la Verónica de la Virgen, presentando similares recursos, una composición simple y estática, predominando la verticalidad, con la representación frontal del retrato, sobre un fondo dorado donde se sitúa el nimbo.

Las diferencias residen en el hecho de que la imagen no se encuentra en el centro de la representación, sino que está ligeramente desplazada hacia la derecha creando cierto grado de ambigüedad compositiva.

Además de la incorporación de la zona del cuello cubierta por la vestimenta. La Virgen viste una túnica roja que apenas se entrevé en el borde de la imagen, un tocado blanco con una decoración lineal sencilla en tonos dorados, y el manto de color azul. Éste presenta una decoración dorada con estofado a modo de cenefa a lo largo del borde, la cual en muchas zonas de la imagen no se aprecia como consecuencia del estado de conservación<sup>29</sup>.

Si analizamos la relación entre los distintos elementos compositivos, se observan que han seguido pautas semejantes al retrato de Cristo. En este caso, además de estudiar y la relación figura- fondo, se ha identificado una unidad modular para la elaboración de la imagen.

El eje de simetría de la Virgen presenta una leve inclinación hacia derecha. Asimismo, sirve como eje perpendicular para los ojos, pero no para el resto de elementos que se encuentran dispuestos de manera totalmente horizontales respecto el marco (Figura 25).

Continuando con las correlaciones al dibujar el halo del nimbo, se obtiene una circunferencia exacta. Pero a diferencia de la imagen del Cristo, la línea diametral vertical no coincide con el eje de simetría de la figura. No obstante, el centro de la circunferencia se encuentra a puntos equidistantes de ambos lados de la tabla. Esto se produce porque en el momento de realización de la Virgen tras el proceso del dorado, se produjo un desplazamiento de la figura hacia la derecha (Figura 26).

<sup>28</sup> VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura caballete, pintura sobre tabla*. p.160.

<sup>29</sup> Las tonalidades del ropaje eran las representativas de la Virgen, debido al alto valor económico que presentaban estos pigmentos, en concreto el azul de acre (lapislázuli) una piedra semipreciosa de las canteras de Badajshan (nordeste de Afganistan) que podía costar 200-300 sueldos valencianos por 1kl GARCÍA, J. *Arte i societat a la València medieval*. p.67.

Finalmente, a raíz de esta imagen se ha identificado que la medida de la nariz<sup>30</sup> es empleada como modulo constructivo de la figura. Puesto que al realizar una circunferencia cogiendo como radio la medición de la nariz, se observa como corta en los puntos relevantes: nariz y extremo de las cejas. Si además, la circunferencia toma como radio dos veces la medición de la nariz coincide con el encaje de la cara. Este empleo de este módulo no se observa en el Cristo de forma tan exacta (Figura 27), no obstante la primera circunferencia sí que encuadra los mismos elementos que en la imagen de la Virgen.

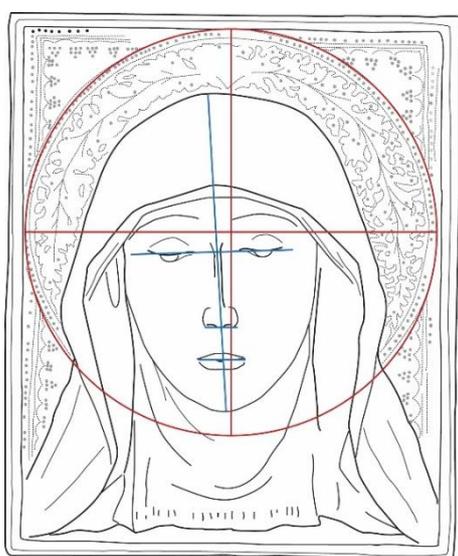


Figura 25. Estudio compositivo Dolorosa 01.

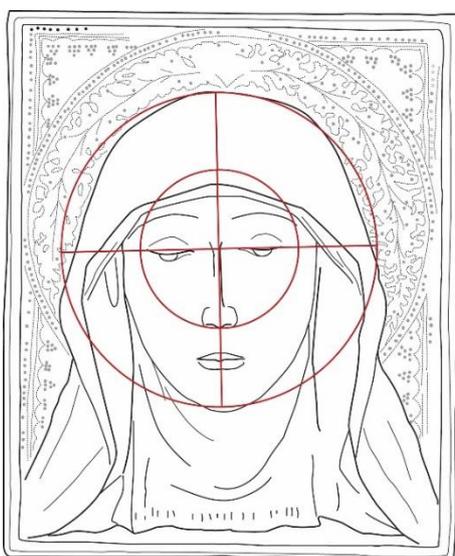


Figura 26. Estudio compositivo Dolorosa 02.

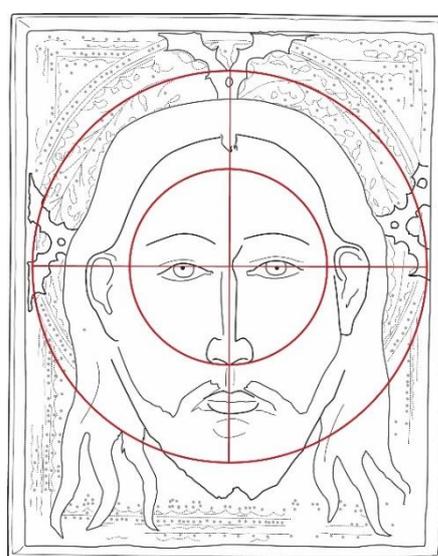


Figura 27. Estudio compositivo Cristo 03.

### 5.3.2. Aproximación iconográfica

A nivel simbólico, la Virgen como madre y sufridora del dolor de su hijo no aparece en los evangelios sino que tiene sus orígenes en el arte bizantino, donde recibe el nombre de *Pangia Strastnaia* o *Mater Dolorosa*<sup>31</sup>. No obstante, el protagonismo lo adquiere en el s. XIV. En esta época la realización de esta imagen seguía un cierto patrón entre los talleres de los artistas, donde los maestros tomaban casi exclusivamente como referente, los retratos atribuidos al evangelista San Lucas, considerado como el retratista de la Virgen<sup>32</sup>. Este hecho es debido a la casi inexistencia de textos donde se describan los rasgos físicos de la Virgen.

Los cánones, desarrollados a partir de estos retratos y perfeccionados posteriormente en los talleres, estipulan que la imagen personifique un personaje femenino y delicado con un aspecto recatado y frágil, con la cabeza

<sup>30</sup> El uso de la longitud de la nariz como unidad de medida modular en la realización de los rostros, es un rasgo característico del arte bizantino. En este estilo pictórico se empleaba como recurso constructivo un sistema de medidas constantes o modular, permitiendo construir la cabeza mediante sistemas circulares con radio igual a modulo. PLASENCIA, C. *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. p. 123.

<sup>31</sup> RÉAU, L. *Op.Cit.* p.77.

<sup>32</sup> PUIG, I. *Op.Cit.* p. 146.



Figura 28. Gonçal Peris. *La Verónica de la Virgen / Anunciación*, s. XV. Museo BBAA, Valencia.



Figura 29. Nicolás Falcó. *Dolorosa*, s. XV-XVI. Museo BBAA, Valencia.

inclinada con suma delicadeza, bajando los ojos con modestia, y el empleo de la tonalidad azul para el manto.<sup>33</sup> Se le atribuyen, las cualidades y rasgos que la convertían en una figura ideal, como queda reflejado en el Cantar de los Cantares que el Seudo Salomón dirige a la Sulamita<sup>34</sup>:

*Tota pulchra es,  
Et macula non est in te  
(Eres toda belleza/ y el pecado no está en ti)*

Como se observa en las piezas *La Verónica de la Virgen/ Anunciación* (Figura 28) atribuido a Gonçal Peris Sarrià, o el bifaz del *Ecce Homo/Dolorosa*, obra de Nicolás Falcó (Figura 29), la idealización de la Virgen se reitera en este tipo de ostensorio buscando crear un efecto de sensibilidad y mayor acercamiento.

Este efecto es conseguido mediante la representación en todas ellas con una inclinación muy pronunciada, elemento que dista de nuestra imagen. Como se ha mencionado anteriormente la obra de este estudio, presenta una casi inapreciable inclinación que avoca al sentimiento de dulzura. Esta composición, por tanto, no es usual en este periodo, por lo que le otorga un rasgo de singularidad a la pieza.

## 6. ESTUDIO TÉCNICO

La obra a estudiar es una tabla bifaz realizada mediante pintura al temple y dorado al agua. El conjunto está realizado sobre madera, e incorpora un pie o base decorado mediante plata corlada.

El uso de la madera como material base es un reflejo de la predilección que se tenía de este material como soporte pictórico preferente hasta s. XVI. Pese a que se desconoce si la base es original, la madera empleada para su construcción es conífera, por la coloración y el veteado característico que presenta (Figura 30). El empleo de esta tipología lo aproxima a la vegetación local centrada principalmente en el pino silvestre<sup>35</sup> y pino negro.<sup>36</sup> Probablemente, la tabla, se haya realizado empleado el mismo tipo de soporte lígneo.

La pieza presenta unas dimensiones de 58 cm de altura, 28,5 cm de ancho y una profundidad de 20 cm. Siendo las medidas de la tabla de 28,5x 22,5x 1,8 cm<sup>37</sup> Es necesario establecer, que la unidad de medida de la época utilizada en

<sup>33</sup> GRACIA, C. *Op. Cit.*p.367.

<sup>34</sup>RÉAU, L. *Op. Cit.* p.77.

<sup>35</sup> El *Pynus sylvestris* L fue el más utilizado en la Corona de Aragón conocido como pino de Tortossa o de Valencia. PÉREZ,E; VIVANCOS, V. *Estudio de las técnicas constructivas en los retablos de madera del área valenciana. Siglos XV-XVIII.* p. 50.

<sup>36</sup> VIVANCOS, V. *Op. cit.*p.75.

<sup>37</sup> Las tablas españolas suelen tener un grosor entre 1,5-2 cm. Además de presentar cierta tosquedad en su aspecto debido a las herramientas que empleaban como la hachuela, ya que la

la Corona de Aragón era el palm valencià.<sup>38</sup> Por tanto, las medidas de la obra serían de aproximadamente 2 palm d'alna,  $2 \frac{1}{4}$  de palm y 1 dit de altura, 1 palm d'alna y  $\frac{1}{4}$  de palm de anchura y  $3 \frac{1}{4}$  de palm d'alna de profundidad, y la representación 1 palm d'alna,  $\frac{1}{4}$  de palm de altura, 1 palm d'alna de anchura y 1 dit.de profundidad<sup>39</sup>.

Cabe destacar que la tabla bifaz no está dispuesta de manera ortogonal a la base del ostensorio, sino que la cara donde se sitúa la Virgen presenta una inclinación hacia atrás con un ángulo de 4°.



Figura 30. Fotografía base de la pieza.

---

sierra no se generalizó hasta s XVII. CALVO, A. *La restauración de pintura sobre tabla., su aplicación a tres retablos góticos levantinos.* p.92.

<sup>38</sup>Un palm valencià equivale a 22,6 cm. El cual se divide en cuatro cuartos y 12 dedos. Donde  $\frac{1}{4}$  son 5,5cm y 1 dedo=1,8 cm. ANÓNIMO. *Mercurio de España.* Tomo V. p.176.

<sup>39</sup> El palm valencià, no deja de ser una medida aproximada, y según las fuentes y la época, tiene variaciones.

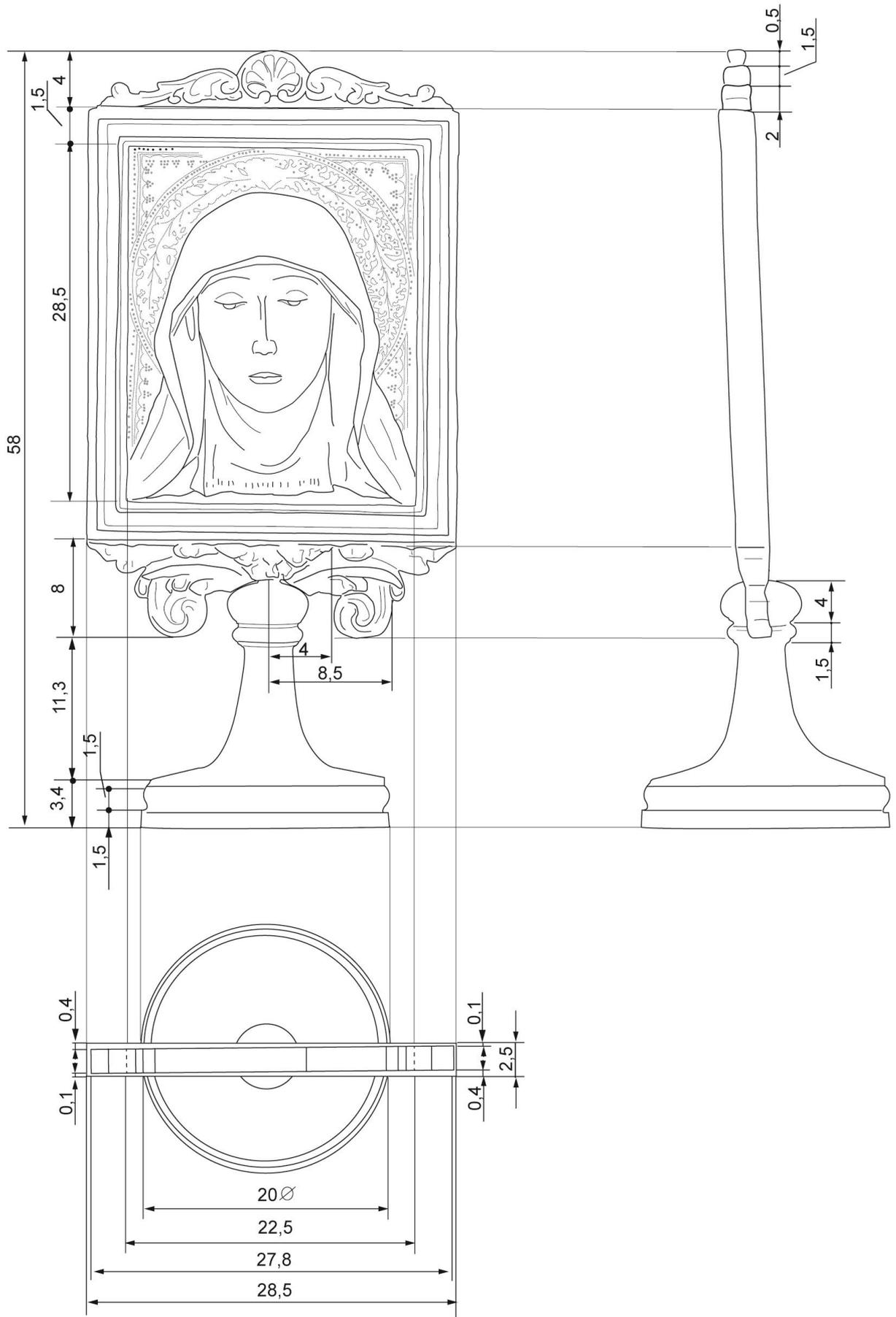


Figura 31. Esquema de líneas, cotas.

## 6.1. SOPORTE LÍGNEO

El proceso de construcción de la obra, se centra en la unión de la tabla bifaz y los distintos elementos que dan forma al ostensorio. Pero previamente era necesario seleccionar las tablas de madera curada y cortada en *bona lluna plena*<sup>40</sup> y tratarlas para la eliminación de nudos e imperfecciones.

La tabla bifaz está formado por dos paños dispuestos verticalmente ensamblados a unión viva<sup>41</sup> donde el marco actúa como refuerzo.

Habitualmente en este tipo de piezas se solía incorporar marcos de ranura, con el objetivo de facilitar el carácter bifaz de la obra<sup>42</sup>. En este caso, no se sabe certeramente si está realizada por medio de este sistema debido a que la zona de unión de ambas estructuras se caracteriza por un escalón pronunciado<sup>43</sup>.

En referencia a la moldura superior, se encuentra tallada en un bloque y ensamblada a la pieza por medio de dos tornillos (Figura 32). Este tipo de unión se efectuaba con el uso de clavos de hierro forjado, aislados con tela o cera con el fin de evitar daños en la superficie. Por tanto la presencia de los tornillos es un indicador de que la pieza ha sido intervenida.

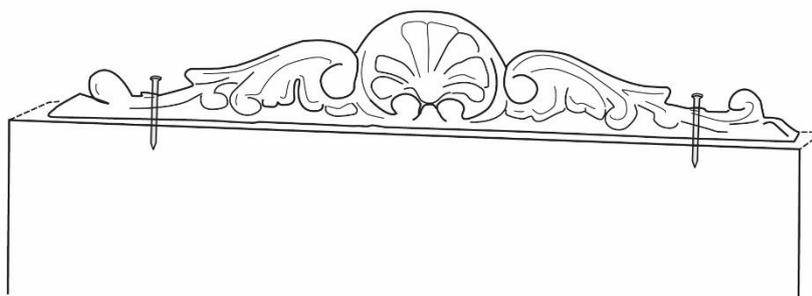


Figura 32. Esquema de líneas, sistema de unión con clavos.

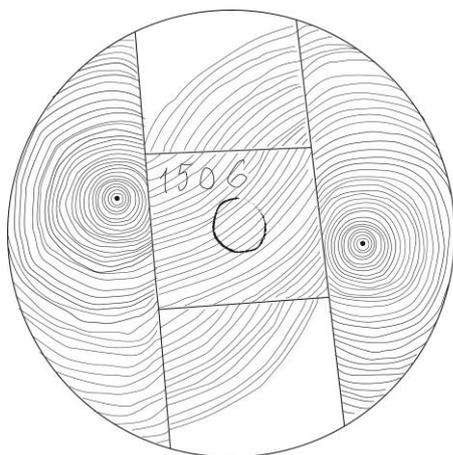


Figura 33. Esquema de líneas base.

La estructura del pie está formada mediante el ensamble a unión viva de cinco piezas de sección transversal, de la zona de duramen. El corte en dos de ellas recoge la médula del tronco, pudiendo comprometer el estado de conservación de la obra, debido a que se trata de una zona formada por células blandas. Las piezas se encuentran dispuestas de forma asimétrica (Figura 33) con el objetivo de distribuir las tensiones provocadas por los movimientos propios de la madera, compensando de este modo, posibles alabamientos. Dada

<sup>40</sup> “Decreixent de gener”. PÉREZ,E; VIVANCOS, V. Op. cit. p.90.

<sup>41</sup> Este sistema fue empleado con mucha frecuencia en las escuelas españolas de los siglos XIII al XVI. Consiste en la unión de los cantos de dos maderas, mediante un adhesivo fuerte, como el caseinato cálcico o un adhesivo proteico. Con la finalidad de mejorar el agarre, en ocasiones, se realizaban incisiones en la zona de la junta. ROIG, P. *Estudio técnico y analítico de obras de arte*. Valencia. p.236.

<sup>42</sup> PIO, M. Tipología de los marcos españoles en el s. XV y XVI. En: VV.AA. *La pintura Europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. p.169.

<sup>43</sup> El proceso de ensamblaje entre las tablas y los marcos, tenía lugar tras el saneamiento de la madera, siendo preparadas al unísono para procesos posteriores, dando lugar a una zona de unión muy atenuada por las continuas capas de preparación.

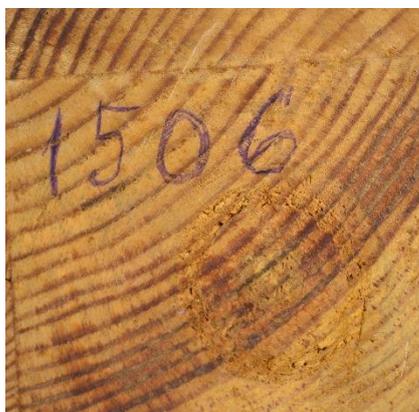


Figura 34. Fotografía de detalle de la base. Donde se puede observar la marca del torno y la enumeración.

su forma y la marca en la base (Figura 34), esta peana ha sido tallada con el uso de torno.

A través del estudio organoléptico no se puede afirmar que tipo de sistema de unión tiene el pie con el ostensorio, pero es probable que del mismo modo que la moldura se encuentre unida mediante un sistema de clavos o de espigas.

En esta zona se sitúa como elemento ajeno al momento de creación una enumeración “1506” efectuada con bolígrafo azul (Figura 34), pudiendo formar parte de algún sistema de catalogación reciente.

La estética que presenta el ostensorio se caracteriza por formas vegetales y vértices redondeados. Entre los elementos ornamentales que lo forman, destacan la venera<sup>44</sup> y varias terminaciones con roleo, siendo decoraciones más propias del barroco que del estilo gótico de la tabla. Esto refuerza la idea, de que el ostensorio se incorporó con posterioridad.

## 6.2. DORADO

El dorado tiene una gran relevancia en la obra, debido a que está presente en la totalidad de la pieza mediante dos técnicas diferentes, el dorado al agua y la corla. El empleo de cada una de ellas ha estado condicionado por la jerarquía de las zonas, haciendo uso del dorado al agua en las principales y la corladura en elementos secundarios. Esto hace pensar de nuevo, que la moldura superior, el marco y la base puedan ser elementos no originales, añadidos con posterioridad.

Ambas técnicas requieren previamente la preparación de la tabla con la aplicación del aparejo (capas de cola y sulfato cálcico como carga), con el propósito de subsanar los defectos del soporte y aportar luminosidad a los colores por su poder reflectante de luz.

Los fondos de la tabla bifaz se encuentran dorados al agua. Esta técnica consiste en la aplicación de varias capas de bol<sup>45</sup> templado con cola animal o clara de huevo batida y agua, sobre las que se dispone las láminas de oro, para ser posteriormente bruñidas y decoradas.

El uso de la corla se ha relegado a la decoración del ostensorio, ya que se trata de una técnica imitativa al oro y por consiguiente más económica. El termino coladura proviene del latín “color” y consiste en la aplicación de un barniz coloreado<sup>46</sup> sobre una superficie metálica, habitualmente de láminas de



Figura 35. Fotografía de detalle pie del ostensorio.

<sup>44</sup> La venera, es una concha semicircular, símbolo del camino de Santiago o de Venus. PÉREZ, E. VIVANCOS, V. p.59.

<sup>45</sup> La aplicación del bol persigue varios objetivos, delimitar con color las zonas a dorar, proporcionar una superficie sin imperfecciones facilitando la correcta adherencia del pan metálico y obtener un tono- base cálido que se transparente a través de las láminas. Habitualmente se empleaba el bol de Armenia, un arcilla rica en alúmina de color rojizo anaranjado. LÓPEZ, E. *Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación de las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla.* p.274

<sup>46</sup> El barniz coloreado se adquiriría mediante pigmentos, colorantes o por la propia tonalidad de los aglutinantes. FUENTE, L. *Corlas o coladuras.* En: GONZALEZ-ALFONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía, tecnología, conservación y restauración.* p. 265.

plata. En la obra este sistema presenta una tonalidad cálida, al estar realizada sobre un bol de color rojo, una práctica inusual en el proceso de coladura.

### 6.2.1. Ornamentación del dorado

Las decoraciones en el dorado se utilizaban como un recurso expresivo con el que establecer un juego de luz y sombra al variar la reflexión de la luz sobre el oro, además de emplearse como un rasgo identificativo y muestra de valía de los propios maestros. El proceso se realizaba inmediatamente después del dorado, mientras los estratos inferiores conservaban la humedad de las técnicas realizadas.

La ornamentación de la tabla está realizada mediante la técnica del burilado y troquelado. Ambas caras presentan un patrón compositivo similar, donde a través del punto como recurso plástico se ha elaborado la aureola y el fondo.

Uno de los diseños que recoge es el punteado dispuesto en línea recta y arco que consiste en las impresiones de puntos, de reducido tamaño, en este caso de 0,5mm $\varnothing$ , a diferencia del troquelado simple donde las dimensiones que presenta son mayores, 2mm $\varnothing$ .

Otro sistema de troquelado que se observa es el compositivo, donde por medio de la combinación de 6 puntos se han creado racimos o el empleo de puntos por troquelado de forma individual, ambos de 1mm $\varnothing$ .

Por último, la decoración de la aureola viene determinada por el uso del sistema de positivo-negativo empleando el graneado, donde las figuras se forman por la combinación del oro bruñido con el mateado por las incisiones ordenadas en líneas paralelas (Figura 36).

Metodológicamente tras finalizar el tratamiento de los dorados era el momento de comenzar la policromía.

1. Punteado en línea recta.
2. Punteado en arco
3. Troquelado simple
4. Troquelado compositivo
5. Positivo-negativo con graneado

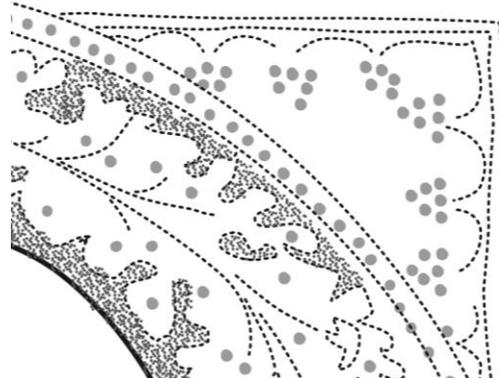


Figura 36. Esquema de líneas diseño ornamental del oro.



Figura 37. Fotografía luz tangencial de detalle del fondo de la Dolorosa.

### 6.3. CAPA PICTÓRICA

El estilo, época y aspectos de la pintura apuntan a que la policromía está realizada mediante la técnica del temple de huevo<sup>47</sup>. Esta técnica pictórica consiste en disolver los pigmentos en agua y templarlos o desleírlos con yema de huevo. El secado se desarrolla de forma casi inmediata en dos fases, en la primera se produce la evaporación del agua y en la segunda la desnaturalización de las proteínas de la yema, dando lugar a la formación de un film hidrófobo<sup>48</sup>.

La rapidez de secado de la técnica impide el tratamiento color mediante el uso de degradados y empastes. Por tanto, como se refleja en la obra, la sensación del volumen se crea mediante la yuxtaposición de pinceladas, el perfilado de los volúmenes y la aplicación de las luces con pinceladas más pronunciadas, creando un efecto pictórico más propio del dibujo (Figuras 38 y 39).



Figura 38. Fotografía detalle barba del Cristo

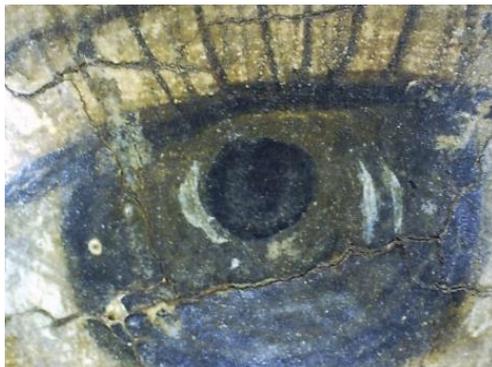


Figura 39. Fotografía detalle ojo del Cristo.



Figura 40. Fotografía de detalle superposición de policromía al burilado.

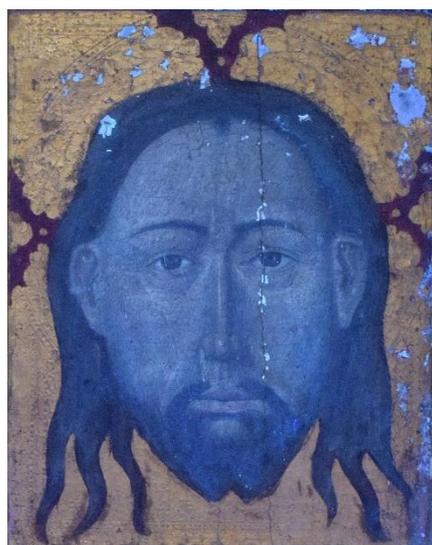


Figura 41. Fotografía ultravioleta, Cristo.

La policromía en la tabla, se encuentra aplicada sobre el aparejo, no obstante, existen zonas donde se superpone al burilado (Figura 40). Estas superficies pictóricas se ubican en el perfilado de la Virgen, del Cristo y en el nimbo cruciforme, como posible causa de posteriores rectificaciones o el cálculo inexacto del dibujo. Sin embargo, en las fotografías con luz ultravioleta de ambas imágenes (figura 41) (figura 42), únicamente el contorno del Cristo emite una fluorescencia distinta, siendo probable que esta área se trate de un repinte superpuesto al dorado y capa pictórica.

Por medio de esta técnica fotográfica no se ha podido confirmar la presencia de barniz sobre la obra, ya que en el caso de que contenga, se encuentra dispuesta de forma homogénea en ambas caras, desconociendo si se trata de un barniz original. El barnizado de la obra se solía efectuar una vez terminada e

<sup>47</sup> El temple al huevo tiene sus orígenes en los egipcios, griegos y los romanos, aunque su pleno desarrollo se centra durante el periodo bizantino. Estableciéndose como el procedimiento predilecto en la pintura a pequeña escala. ROIG, P. Op. cit. p. 50.

<sup>48</sup> VIVANCOS, V. Op. cit. p. 98.

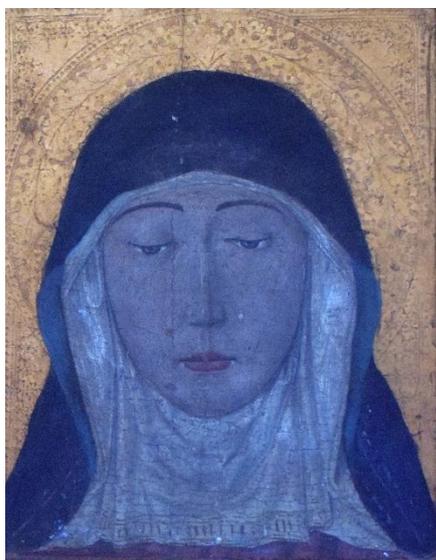


Figura 42. Fotografía ultravioleta, Dolorosa.

incluso pasado algún tiempo como remate de la obra. Empleando principalmente de resinas naturales y aceites de semillas cocidos<sup>49</sup>.

## 7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación que presenta esta pieza puede considerarse como regular, puesto que está determinado por la formación de una grieta a lo largo de toda la superficie de la tabla, que puede comprometer su perdurabilidad con el tiempo, la presencia de zonas de dorados descohesionadas, donde se aprecian numerosas pérdidas, además, de la existencia de repintes en la superficie. El resto de patologías son derivadas del proceso de envejecimiento de los materiales constitutivos, del uso de la obra y de su posterior olvido y abandono.

La pieza pasó de ser empleada en usos litúrgicos a encontrarse en una situación de olvido. Durante años se ha encontrado oculta en dentro de una vitrina en el almacén del primer piso de la parroquia y posteriormente se trasladó a la sacristía. El primer espacio propiciaba un ambiente poco idóneo para la buena conservación de la pieza que se ha visto afectada por variaciones constantes de humedad y temperatura. Además de la escasa iluminación, la mala ventilación y la falta de limpieza eventual, factores que favorecen la proliferación de plagas.

Las patologías de la obra, están señalizadas en los diagramas de daños expuestos a continuación, donde se puede visualizar la fenda, zonas con craqueladuras, grietas del soporte, faltantes, cazoletas, abrasiones, concreciones de suciedad y ataques de insectos xilófagos.

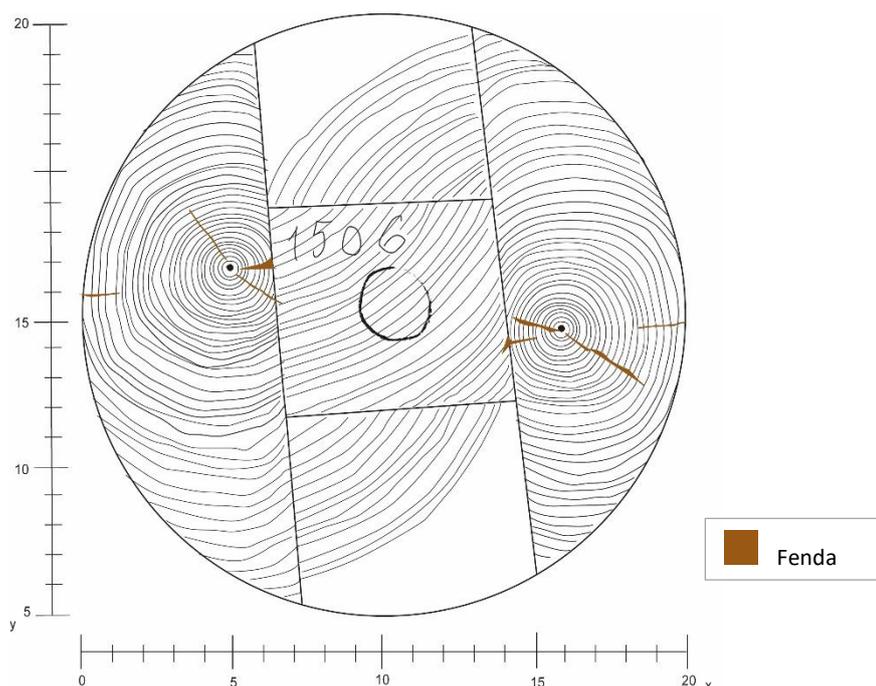


Figura 43. Diagrama de daños base.

<sup>49</sup> CALVO, A. Op. cit. p.107.

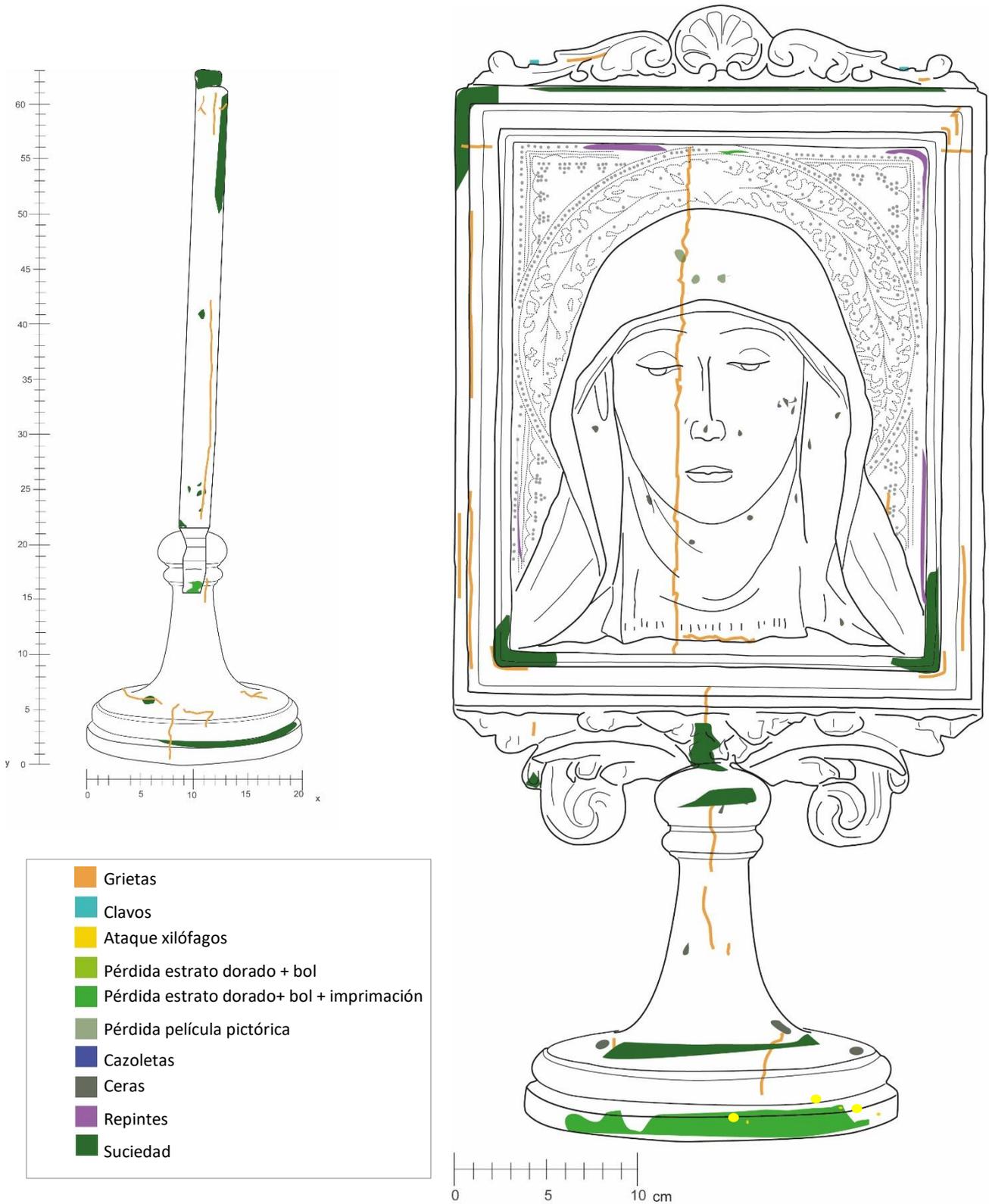


Figura 44. Diagrama de daños Virgen y lado derecho.

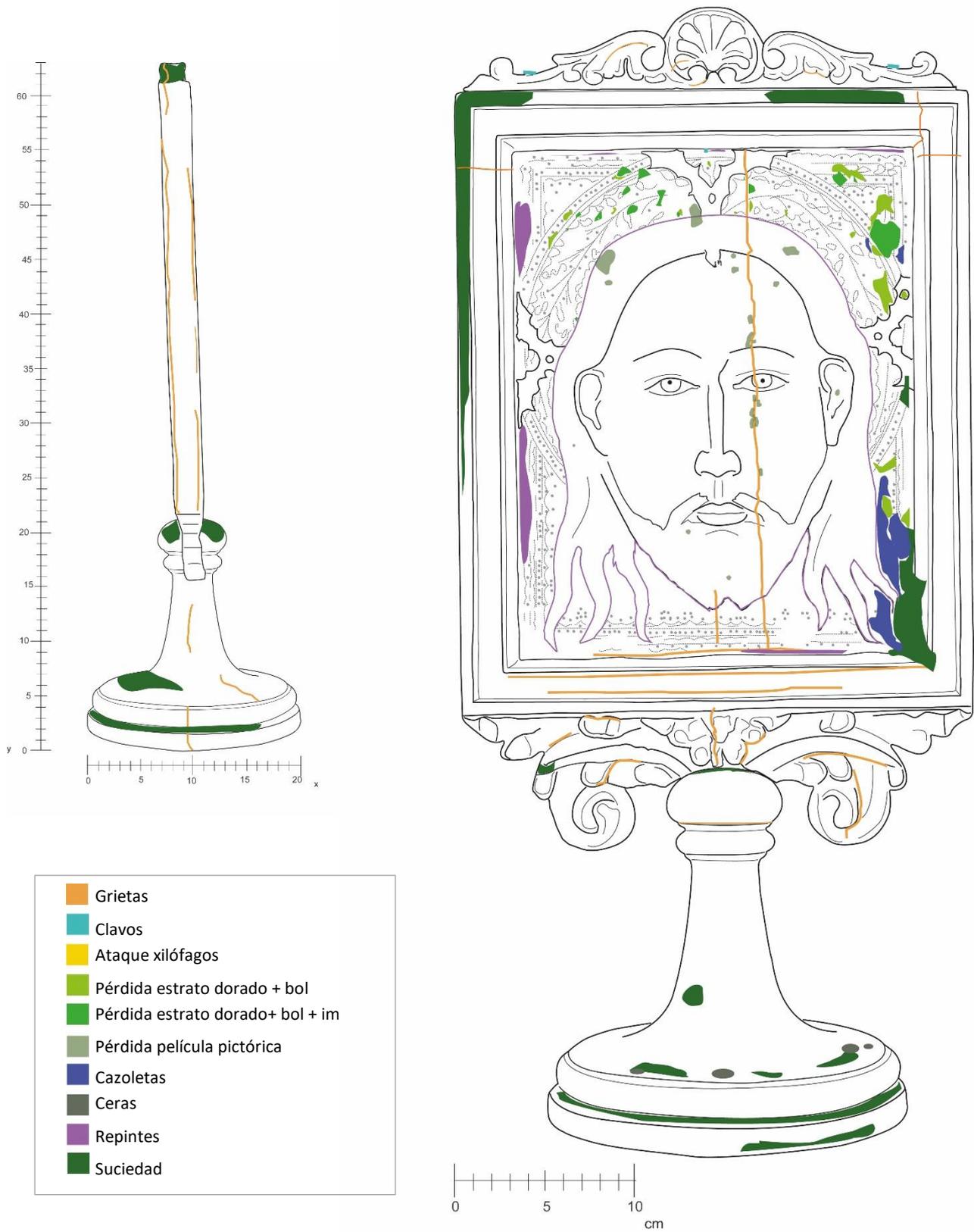


Figura 45. Diagrama de daños Cristo y lado izquierdo.



Figura 46. Fotografía detalle grieta.

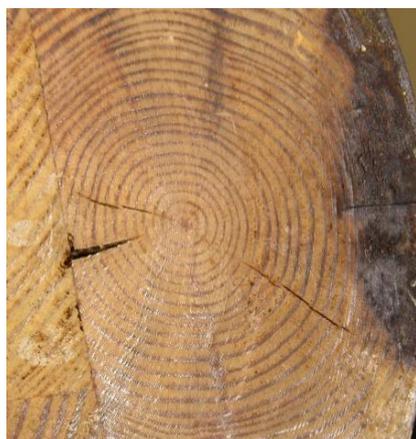


Figura 47. Fotografía detalle fendas en la base.

## 7.1. SOPORTE LÍGNEO

La madera es un material orgánico compuesto por celulosa, hemicelulosa y lignina. Su naturaleza junto a sus propiedades, como la higroscopicidad y anisotropía, han determinado el estado de conservación del soporte lígneo de esta pieza.

La tabla bifaz presenta una grieta que afecta todo el grosor de la estructura (Figura 46). Es probable que dada la ubicación se trate de la separación de los paños ensamblados por unión viva. Esta patología se produce como consecuencia, del comportamiento dimensional propio de la madera (hinchazón y merma) frente a las variaciones del contenido de humedad y temperatura. Además, se ve propiciado por el envejecimiento y pérdida de poder adhesivo de la cola empleada en su unión, dado su naturaleza higroscópica. Estos factores se han visto favorecidos por la falta de un sistema de amortiguación y de refuerzo en la zona del ensamblaje.

El corte de la madera es otro factor que influye su estado de conservación. Como se puede observar en la base del pie del ostensorio, la madera proviene de la zona de duramen siendo más resistente a los cambios higroscópicos y ataques biológicos que la albura. No obstante, se han producido fendas en dos de las piezas (Figura 47). Estos daños se ubican en la zona de la médula, área formada por células blandas más sensibles a los daños mecánico y que con el tiempo pueden incluso llegar a desaparecer.

En este mismo elemento del ostensorio, se ha producido de manera local un ataque biológico, de insectos xilófagos. Dada la morfología y dimensiones de los tres orificio encontrados (3 mm  $\varnothing$ ), (Figura 48) se trata del *Anobium Punctatum*<sup>50</sup>, de la orden de los coleópteros y la familia de los anóbidos. Su desarrollo se ve favorecido por unas condiciones medioambientales desfavorables, como la alta temperatura y humedad y la propia naturaleza de la madera. En este caso, además, la pieza ha estado dispuesta sobre la mesa de la sacristía, que se encuentra afectada por este mismo.



Figura 48. Fotografía detalle ataques xilófagos.

<sup>50</sup> *Anobium Punctatum* comúnmente llamado carcoma común, se alimentan de la madera en su fase larvaria formando galerías, originando un serrín formado de polvo granuloso. Rasgo que junto a las dimensiones del orificio permiten su identificación.



Figura 49. Fotografía detalle rotura del marco.

Otros daños presente en la obra, son la separación y rotura del marco en la superficie del Cristo (Figura 49) y el agrietamiento en la zona de unión entre el marco y el pie, causados por el sistema de ensamblaje por tornillos. Esta práctica conlleva varios inconvenientes: la apertura de la madera en el momento de aplicación, la presión puntual y el aumento del volumen del tornillo por la oxidación. Elementos que han provocado la oxidación de la celulosa, el agrietamiento y posterior fractura de la madera.

Finalmente, la base del ostensorio contiene una capa de suciedad, centrada en la acumulación de polvo y la impregnación de la madera con el barniz de la corla. Consecuencia, de la metodología de elaboración y de almacenamiento de la pieza.

## 7.1. DORADO

Como se ha mencionado en el apartado de elementos técnicos, la pieza está efectuada mediante dos técnicas de dorado, el dorado al agua y la corla. Se ha considerado oportuno detallar el estado de conservación por separado de ambos sistemas.

### 7.1.1. Dorado al agua

De la misma manera que en la capa pictórica, ambas caras del ostensorio presentan las mismas alteraciones. No obstante, en este caso, es más notable la diferencia del grado de gravedad que existe entre una y otra, encontrándose la cara perteneciente a la imagen de Cristo en peor estado de conservación.

El fondo de ambas representaciones presenta finas grietas verticales muy dispersas (Figura 51), que en algunas zonas puntuales han propiciado la formación de entramado de craqueladuras, que se singulariza porque sigue de algún modo el burilado. Estas alteraciones, que se dan en mayor medida en la representación de Cristo, y al igual que en la capa pictórica, se deben al envejecimiento de los materiales y las oscilaciones de la madera, pero en este caso, el diseño que forman las craqueladuras se ha visto propiciado por la metodología de realización de la ornamentación del dorado, donde las incisiones con los troqueles han debilitado la adhesión entre ambas estratos, siendo más propensos a la formación del cuarteado.

Uno de los daños más habituales de las superficies metalizadas, y reflejado en esta pieza, es la separación de la película de oro, respecto la preparación. El principal factor de esta degradación, es el envejecimiento de la cola animal y su naturaleza higroscópica, que puede provocar modificaciones en su estructura interna. Además, de la disminución en la proporción de este material, respecto el resto de componentes de la imprimación, con el paso del tiempo.<sup>51</sup>



Figura 50. Macrofotografía rotura del marco.



Figura 51. Macrofotografía grietas en el dorado al agua.

<sup>51</sup> En las preparaciones antiguas, la proporción de cola y yeso está alrededor de un 8-10% de sustancia animal. Mientras que en una preparación degradada puede disminuir hasta un 3-4% de cola. GONZALEZ-ALFONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía, tecnología, conservación y restauración*. p. 226.

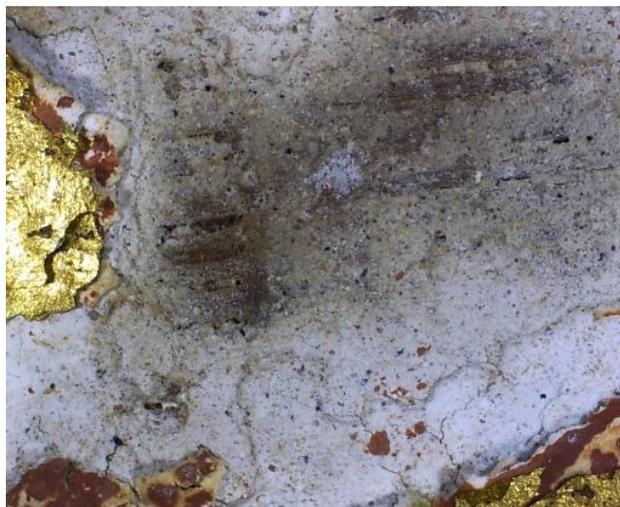


Figura 52. Macrografía desprendimiento del dorado dejando visible bol y preparación.

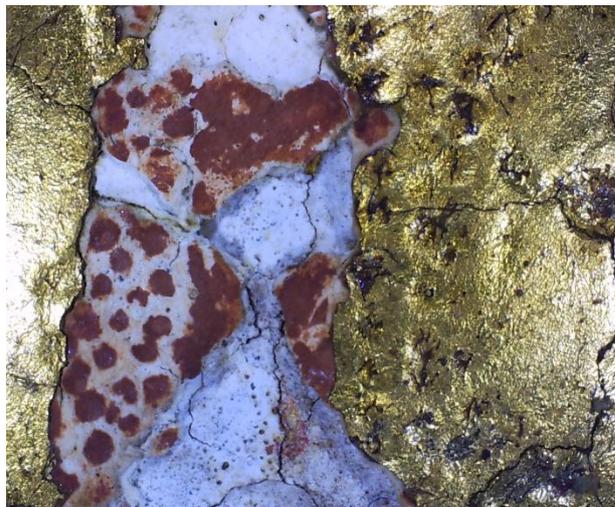


Figura 53. Macrografía desprendimiento del dorado dejando visible soporte lúneo.

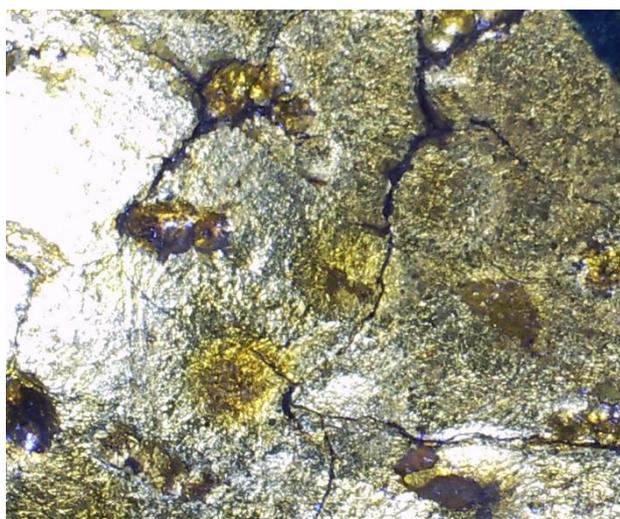


Figura 54. Macrografía repinte con purpurina.



Figura 55. Fotografía al microscopio muestra de suciedad.

Si a la patología anterior se le añade el movimiento permanente del soporte, puede provocar el desprendimiento de la lámina de oro, dejando visible el bol rojo (Figura 52), la caída de la lámina de oro y del bol, o incluso, de estos dos estratos y la preparación, mostrando el soporte lúneo (Figura 53). Estas alteraciones son casi inexistentes en el fondo de la Virgen, mientras que en Cristo provocan, dado su número, una lectura incompleta de la ornamentación del fondo y el nimbo.

Por otro lado, ambas caras de la tablilla presentan repintes realizados con la técnica de purpurina (Figura 54), situados principalmente a lo largo de la unión entre la tablilla y el marco.

Finalmente en la parte inferior derecha del lado del Cristo, se sitúa una concreción de suciedad compactada. Como se puede observar en la fotografía de una muestra extraída de esta zona (Figura 55) la suciedad está formada principalmente por partículas de arena, al mismo tiempo se puede distinguir la presencia del bol y lámina de oro, que han quedado adheridas a este estrato.



Figura 56. Fotografía detalle concreción de suciedad, retrato del Cristo.



Figura 57. Fotografía luz tangencial de detalle Cristo.

El resto de ambas representaciones presentan una veladura superficial de polvo y depósitos de cera.



Figura 58. Fotografía detalle pie del ostensorio.

### 7.2.2. Corla

La utilización de la pieza en actos litúrgicos y procesionales, ha sido uno de los principales factores de deterioro en esta superficie. Además de las concreciones de cera, ha originado una erosión de las láminas metálicas dejando visible el bol (Figura 58). Esta alteración, se encuentra localizada primordialmente en la zona de agarre del ostensorio, el pie.

Por otro lado, esta manipulación, ha propiciado la formación de lagunas en los elementos situados en las partes más salientes del ostensorio (Figura 59), debido a posibles golpes durante los traslados de esta pieza.

No obstante, el faltante con mayor envergadura, se encuentra en la base del ostensorio en el lado de la Virgen (Figura 60). Donde se ha producido una pérdida de todos los estratos dejando la madera vista. Dada la ubicación y la naturaleza higroscópica de los materiales, es posible, que la humedad sea el factor degradante, transmitida por el sistema de capilaridad desde el soporte donde se encontraba la pieza. Estando favorecida, esta alteración por el propio uso de la obra. Cabe destacar, que el ataque de insectos xilófagos, únicamente ha aparecido latente en esta zona.



Figura 59. Fotografía detalle laguna.



Figura 60. Fotografía detalle faltante del pie.



Figura 61. Fotografía detalle oxidación de la plata.

Otro factor de degradación, es la interacción entre los distintos elementos, causando la pérdida de la corla en la zona de unión por los tornillos de la moldura. Debido a la acción mecánica en el momento de unión y por la propia oxidación de estos, que se ha transmitido a la capa corlada.

Asimismo, estas interacciones entre los distintos estratos, han ocasionado la formación de grietas horizontales en ambas caras de la pieza, en la parte superior del marco y dirección vertical en ambos lados. Causadas probablemente, por la posibilidad de que el marco este formado por varias piezas.

A lo largo de toda la superficie se han formado finas grietas resultantes del envejecimiento de los materiales y el movimiento del soporte.

Mediante un estudio organoléptico se puede observar de forma dispersa, pequeñas zonas donde la plata se ha ennegrecido (Figura 61). Esta viración de la tonalidad se ha producido por la sulfuración de este material al ponerse en contacto con el sulfuro de hidrogeno del aire<sup>52</sup>.

Por lo que respecta, a la capa de suciedad, está formada por polvo fino, concreciones de partículas de arena y elementos sin identificar, de forma más persistente en la base y la moldura.

### 7.3. CAPA PICTÓRICA

La capa pictórica de la representación del Cristo y de la Virgen, presentan las mismas patologías, variando únicamente el nivel de gravedad de las alteraciones. Por este motivo, se explican a continuación conjuntamente, puntualizando en el caso de que existan variaciones.



Figura 62. Fotografía luz tangencial detalle Cristo.

<sup>52</sup> GONZALEZ-ALFONSO, E. p. 134.

A grandes rasgos, una de las patologías que presentan ambas imágenes, es la formación de craqueladuras de envejecimiento<sup>53</sup> a contra veta, extendidas de manera uniforme por toda la capa pictórica. Esto se debe a la pérdida de flexibilidad de los estratos pictóricos y el envejecimiento del aglutinante, que han dado como resultado un estrato friable que no puede acompañar los movimientos del soporte.



Figura 63. Macrofotografía perdida película pictórica y preparación.



Figura 64. Fotografía detalle rostro de Cristo.



Figura 65. Macrofotografía pérdida película pictórica.

Puntualmente, como una consecuencia del cuarteado, se observa la separación del estrato pictórico formando cazoletas, las cuales en algunas zonas han propiciado el desprendimiento de la capa, dejando visible la preparación.

De igual modo que en el soporte lúneo, el daño más relevante, se debe a la grieta. Esta alteración de la madera, ha causado la ruptura de la película pictórica y la formación de la mayoría de lagunas. La pérdida de estratos, se desarrolla tanto, a nivel de capa pictórica como de la preparación (Figura 63). Afectando de manera más acusada la representación del Cristo.

En cuanto a la suciedad ambiental, está presente a través de una capa de polvo fino, proveniente de las partículas suspendidas en el aire, que junto a la alteración del posible barniz han propiciado el oscurecimiento general en ambas imágenes. Esta degradación de la película de protección se centra en su amarillamiento<sup>54</sup> y pérdida de flexibilidad como consecuencia de los agentes

<sup>53</sup> Las craqueladuras de edad, habitualmente afectan a todos los estratos, desde el barniz hasta la preparación. ROIG, P. Op. cit. p. 127.

<sup>54</sup> El amarillamiento se produce al ponerse en contacto los distintos componentes del barniz con la humedad, el oxígeno y ausencia de luz, al propiciar la formación de enlaces moleculares cromóforos en la estructura de este compuesto. VIVANCOS, V. Op. cit. p. 151.



Figura 66. Macrofotografía cera con pérdida de suciedad y muestra del color original.

atmosféricos y el proceso de envejecimiento. Además, cabe destacar los depósitos de cera, distribuidos principalmente en la cara del ostensorio donde se sitúa la Virgen, los cuales en algunos casos han provocado la pérdida de suciedad mostrando el estrato pictórico original (Figura 66). Estas concreciones de cera, se deben a la utilización de las velas dentro de las ceremonias litúrgicas y en este caso en concreto como medio conductor para dirigir las plegarias frente la imagen de la Virgen o del Cristo.

Finalmente, como se ha mencionado en el apartado de estado de conservación de la capa pictórica, por medio de las fotografías UV se han identificado probables repintes en el contorno del Cristo.

## 8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

El criterio seguido en la propuesta de intervención se centra en la priorización de la conservación preventiva<sup>55</sup> y restauración con carácter curativo<sup>56</sup> como medidas de prevención frente la posible pérdida de la obra, por el deterioro de los materiales o robo. Otros tratamientos de carácter estético pueden considerarse como menos prioritarios, aunque se debe de valorar la necesidad de acometerlos para conseguir una correcta lectura de la pieza. Dado el estado de conservación de la obra es urgente la consolidación de la capa pictórica y las láminas metálicas.

Este apartado recoge los procesos de restauración curativa que se fundamentan en la estabilización de los materiales que la construyen, con el principal objetivo de frenar el deterioro y prolongar su preservación a lo largo del tiempo. Además, de abordar una propuesta de restauración estética, que se llevaría a cabo como procesos secundarios, aunque de gran relevancia para la apreciación de la obra.

Las metodologías planteadas pueden verse sujetas a variaciones, debido a que no se han efectuado las pruebas iniciales, y por tanto los materiales pueden reaccionar de forma distinta a lo supuesto.

### Pruebas iniciales

Previamente a iniciar ninguna actuación, es necesario efectuar las pruebas de solubilidad, sensibilidad a disolventes, el pH, y sensibilidad a la humedad y al calor, en cada uno de los estratos de la obra.

Las pruebas de solubilidad y sensibilidad a los disolventes se efectuarán con el empleo de los disolventes en estado libre del etanol, la acetona, la ligroína y

---

<sup>55</sup> Conservación preventiva: todas aquellas medidas y acciones indirectas que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área modifican su apariencia. ICOM-CC. *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural*. p.1. Disponible en: [http://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2008\\_Terminologia\\_ICOM.pdf](http://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf)

<sup>56</sup> Restauración de carácter curativo: todas aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien cultural que tengan como objetivo detener los procesos dañinos y alteraciones que pongan en riesgo la perdurabilidad de la obra en un tiempo relativamente breve. *Íbid.* p.2. Disponible en: [http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008\\_Terminologia\\_ICOM.pdf](http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf)

el agua destilada. La elección de estos productos se basa en la naturaleza de los materiales compositivos de la obra, de igual modo, que de los elementos a eliminar. Así como, de la velocidad de evaporación y el grado de toxicidad, buscando en todo momento la mayor inocuidad hacia la pieza y el restaurador.

## **8.1. CONSERVACIÓN CURATIVA**

### **Consolidación puntual**

Debido al alto riesgo de desprendimiento de las escamas de la lámina metálica, en el fondo del Cristo, se ha de efectuar en primer lugar, una consolidación puntual.

La higroscopicidad de la técnica del dorado al agua y la sensibilidad al calor, desaconsejan el empleo de un adhesivo natural. En sustitución a los tratamientos con colas animales, una opción es el uso de una resina acrílica<sup>57</sup> como el Plectol B-500<sup>®</sup> al 30% en agua destilada, La aplicación se realizaría mediante el sistema de inyección o pincel fino, introduciendo el Plectol B-500<sup>®</sup> entre las grietas y levantamientos.

Durante este proceso y aprovechando la leve humectación que proporciona el adhesivo, se puede devolver al sitio las cazoletas. En este caso, se interpondría un melinex y se ejercería una leve presión mediante una espátula, prestando mucha atención a posibles alteraciones de la superficie, como la formación de crestas o por el contrario el hundimiento del estrato<sup>58</sup>.

### **Limpieza superficial**

A continuación se ha de realizar, una limpieza de acción mecánica en la superficie pictórica y en el soporte lúneo, con el fin de eliminar las suciedad ambiental y superficial depositada sobre la obra y evitar su adhesión en procesos posteriores. Para ello se emplearía como sistema, la brocha suave y aspiración controlada para la remoción de suciedad libre en la superficie y el bisturí para la suciedad más incrustada.

Asimismo, la actuación sobre el soporte lúneo se efectuaría alternando sistemas mecánicos como las gomas y físicos, a través de una disolución de agua destilada y etanol en una proporción 1:1.

### **Consolidación capa pictórica y de dorado**

La correcta adhesión tanto de la capa pictórica, el dorado al agua y la corla, al soporte base, se llevaría a cabo siguiendo la misma metodología explicada en la consolidación puntual. Empleando como adhesivo el Plectol B-500<sup>®</sup> al 30% en agua destilada, mediante inyección o pincel fino, y la posterior disposición de las cazoletas a su sitio.

---

<sup>57</sup> Este adhesivo presenta una alta estabilidad química y a los agentes atmosféricos, además, una vez seco, se vuelve insoluble en agua y soluble en acetona.

<sup>58</sup> En este proceso dado la presencia del dorado se desaconseja el empleo de papel de protección.

En el caso de las policromías realizadas al temple, pueden también admitir el empleo de colas naturales. Por tanto, el uso de un consolidante u otro estaría sujeto a los resultados de las pruebas preliminares.

### **Desinsectación**

Debido a la presencia del ataque de insectos xilófagos, es preciso efectuar la desinsectación con un producto biocida de carácter preventivo como curativo, con el objetivo de estabilizar el estado del soporte. Se realizaría a través de un tratamiento químico, aplicado mediante inyección e impregnación de la madera (en la zona de la base del pie).

Es conveniente en el momento de escoger un producto, tener en cuenta distintos aspectos como los disolventes que lo componen, el principio activo que contiene...<sup>59</sup> con el fin de determinar el tratamiento más inocuo a la pieza. Una posibilidad es el empleo de *Xylacel Carcoma professional*, que funciona como tratamiento preventivo y curativo.

## **8.2. RESTAURACIÓN ESTÉTICA**

### **Limpieza**

Esta etapa de la intervención se centra en la eliminación de suciedad, repintes, concreciones de cera y del barniz, en el caso que presente la obra. Se trata de una de las fases más comprometidas, dado el carácter totalmente irreversible.

En el caso del temple y los dorados, hay que tener en cuenta la alta sensibilidad e higroscopicidad de ambas técnicas, siendo necesario realizar las pruebas iniciales y catas en zonas secundarias para poder determinar una correcta metodología de actuación.

Es necesario diferenciar el tratamiento a realizar sobre los dorados, corlas y sobre policromías. En el caso de las láminas metálicas, se basaría probablemente en el empleo de emulsiones grasas<sup>60</sup>, que permiten la remoción de suciedad por medios acuosos, sobre superficies sensibles al agua. Para la limpieza de las policromías, se debe de hacer pruebas mediante sistemas acuosos, mezcla de disolventes orgánicos o geles de disolventes, con el fin de determinar el sistema adecuado y los niveles óptimos de limpieza. De igual modo, en la remoción de los repintes de purpurina, se necesita establecer catas, partiendo de disolventes orgánicos neutros, así como de mezclas más complejas de geles de disolvente;

---

<sup>59</sup> La comercialización de los tratamientos químicos y biológicos se encuentra regida por el Ministerio de Sanidad, que asegura y controla aspectos como la toxicidad de los productos y el impacto del medio ambiente. Esta información se recoge en las fichas técnicas y de seguridad, no obstante, en muchos casos algunos aspectos están establecidos como datos ocultos al público, dificultando y poniendo en riesgo las intervenciones de obras reales, por desconocimiento de la compatibilidad de los nuevos materiales con la propia pieza.

<sup>60</sup> Una emulsión está formada por dos líquidos insolubles entre si y un tensoactivo, de manera que la fase dispersa es diseminada en la fase dispersante. En las emulsiones grasas la fase dispersa es polar (H<sub>2</sub>O) y la dispersante apolar. COLOMINA, A; GUEROLA, V; MORENO, B. *La limpieza de superficies pictóricas. Notas de superficies pictóricas*. p. 48.

normalmente este tipo de repintes se eliminan por medio de emulsiones grasas, en las superficies doradas, y mezclas a base de cetonas.

La eliminación de las concreciones de cera, se llevaría a cabo, mediante la aplicación del calor por medio de espátulas calientes e interponiendo un papel de seda, al que se adhiere la cera. Finalmente, con el objetivo de retirar los restos, se emplearía un hisopo impregnado en ligroína. Paralelamente, en algunos casos también es posible el empleo del bisturí o el escalpelo.

### **Eliminación de tornillos y estabilización del soporte**

Previamente al proceso de eliminación de los tornillos, se protegería con papel japonés de gramaje medio y un adhesivo no acuoso como Paraloid B72® al 10% en acetona, la zona de la corla colindante a estos. Evitando de este modo, posibles daños por la acción mecánica ejercida al retirar estos elementos.

Tras la eliminación de los tornillos y por tanto, la separación de la moldura respecto la pieza, se dispondría el marco separado en su sitio, empleando la resina vinílica PVA.

La posterior unión de ambas piezas: moldura y ostensorio, se efectuaría mediante el uso de espigas de madera, insertadas en los mismos orificios de los tornillos. Se trata de una actuación no invasiva y respetuosa, que otorga un óptimo refuerzo. Las espigas deben de presentar la misma dureza o inferior a la del soporte original, siendo reforzado el ensamble por el uso del adhesivo PVA.

### **Barnizado**

Previamente al estucado y el tratamiento de la grieta, se realizaría un barnizado de protección a brocha, con el fin de salvaguardar la obra frente a estas actuaciones. Siendo necesario, la valoración de aplicar este estrato a toda la superficie o estudiar la posibilidad de barnizar únicamente la policromía, evitando, de este modo, poner una capa de barniz sobre el dorado.

La elección del tratamiento está supeditada al estado de conservación del estrato metálico.

### **Tratamiento de la grieta**

La intervención se centraría en devolver la estabilidad y rigidez en la zona de separación de las tablas<sup>61</sup>. Debido a la escasa amplitud del daño, su localización y el enmarcado fijo de la obra, se procedería a la inyección de una resina.

Una posibilidad es emplear una resina acrílica, al estar en contacto con la pintura, como el Plexisol P550. Se procedería, saturando la grieta en varias impregnaciones, sin llegar a rellenarla, teniendo alta precaución del grado de penetración durante el proceso, al presentar la obra policromía en ambas caras.

---

<sup>61</sup> En relación a las fendas situadas en la base del pie, no sería necesario tratarlas, debido a que se han producido por el secado de la madera y se encuentran estables.



Figura 67. Fotografía general sacristía.



Figura 68. Fotografía bifaz en la sacristía.



Figura 69. Fotografía ubicación actual del bifaz.

## Proceso de estucado y reintegración

Ambos procesos determinan el acabado final devolviendo a la obra, no solo su unidad estética y formal, sino también su discurso figurativo. Suponiendo incluso un elemento importante de distracción para la correcta percepción visual y estética de la obra, siendo por tanto una de las fases más problemáticas y comprometidas.

En referencia al criterio de reconocimiento, dado el alto valor simbólico de la pieza, se ha relegado a zonas secundarias, optando por la no discernibilidad de los procesos de ambas figuras.

El estucado en esta pieza, se realizaría por medio de un estuco natural de cola de conejo o de esturión, con una carga de carbonato o sulfato cálcico. El cual se caracteriza por su óptima compatibilidad con los materiales originales, su estabilidad y manejabilidad, además de ser posible el añadir fungicidas para mejorar su estabilidad.

La metodología de trabajo se centraría en un estucado a nivel, texturizando en aquellas zonas con un marcado patrón de superficie, como craquelados, burilados... Las lagunas en el dorado al agua del fondo de las figuras, son un punto de controversia, por la recreación o no del burilado. En este caso, debido a la similitud de la composición en ambas imágenes y evitar el menor impacto visual de la intervención, se ha optado por plantear un estuco texturizado y establecer la discernibilidad por medio de la aplicación del color.

La reintegración se realizaría mediante dos sistemas, reintegración no discernible en la policromía dado las dimensiones de los faltantes y el valor simbólico de las imágenes y “selección efecto-oro” en las superficies doradas.

Finalmente con el objetivo de proteger las reintegraciones y unificar brillos, se efectuaría un barnizado final a brocha en la superficie pictórica de temple.

## 9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN

La obra analizada presenta tres aspectos fundamentales que han determinado el plan de actuación de conservación preventiva: la degradación de la pieza por factores ambientales, y por antropológicos, derivados de su uso, ubicación anterior y actual, así como el riesgo de desaparición debido a posibles robos o expoliación.

Cabe destacar que la pieza durante este curso (2017-2018) se ha encontrado dispuesta en dos ubicaciones distintas. En el primer caso, la obra se encontraba sin vigilancia (Figura 68). Dada las dimensiones, esto supone que esté totalmente expuesta a robos o golpes. En su ubicación actual, se encuentra guardada en el piso superior de la parroquia, en una vitrina junto a objetos de diversa índole (Figura 69).

Este último sistema de almacenaje, contiene diversos aspectos que están condicionado la estabilidad de la pieza. En primer lugar, se encuentra construido en madera con la pared frontal de cristal, de forma totalmente estanca sin

ningún sistema de regulación de la temperatura, con el sistema de cierre roto. Además presenta una gran acumulación de polvo en su interior. Finalmente, la extracción o introducción de la pieza está condicionada por la escasa altura de la puerta que obliga inclinarla, pudiendo causar daños en la obra por golpes.

Por tanto, en este apartado se expondrá un protocolo de actuación, el diseño del sistema de almacenaje y la necesidad de un plan de activación patrimonial.

### 9.1. PROTOCOLO DE ACTUACIÓN.

- Controlar las condiciones ambientales. Dado que las condiciones de temperatura, humedad relativa e iluminación de la zona de almacenaje no están controladas, la obra estará expuesta a fuertes fluctuaciones de estos factores ambientales, siendo importante evitar los valores de riesgo de temperaturas inferiores a 5°C y superiores a 30°C y una humedad relativa superior a 75%. Como recomendaciones la pieza debe de estar en un espacio con cierta ventilación, pero sin exponerse a corrientes de aire. Además de evitar ubicaciones junto a paredes que reciban fuertes insolación, “paredes húmedas” y vitrinas estancas, para que no se produzca condensación de humedad.
- Establecer un correcto espacio, en el cual la pieza se sitúe alejada de fuentes emisoras de calor y de ventilación o equipos de climatización, donde no le incida luz directa, no acelerando, por tanto los procesos de oxidación y degradación de los materiales que impulsan el envejecimiento propio de la obra.
- Mejorar la ubicación actual, reparando el cierre, bajando el estante superior de la vitrina ya que lo permite su diseño (Figura 70), aumentando de este modo, el espacio de extracción y permitiendo una manejabilidad más óptima y realizando una limpieza del armario.
- Efectuar una limpieza mecánica en seco con un plumero periódicamente y efectuar revisiones anuales, con el fin de controlar la aparición de ataques biológicos.
- Disponer trampas de feromonas en la sala o en la vitrina, como sistemas de prevención de ataques de insectos xilófagos. Asimismo, de trampas para ratones.

### 9.2. DISEÑO DE SISTEMA DE ALMACENAJE

El sistema de exposición a continuación descrito, se llevaría a cabo como una alternativa más factible y recomendable para la estabilidad y salvaguarda de la pieza.

El diseño se basa en la construcción de una estructura a modo de marco con la cara frontal y trasera con metacrilatos con filtros UV adaptada a las dimensiones de la obra (Figura 71). Este marco- vitrina permitiría la observación



Figura 70. Fotografía detalle sistema de sujeción del estante de la vitrina.



Figura 71. Diseño sistema de almacenaje.



Figura 72. Diseño sistema de almacenaje con lateral abierto.

de ambas caras de la pieza, permitiendo su ubicación en la iglesia para poder ser contemplada y dada a conocer a los fieles y el público interesado. Este enmarcado actúa como medida de protección física frente a robos, pero permite introducir control de la humedad, e impide la acumulación de polvo.

En estos enmarcados no es posible el control de la temperatura, pero si regular la humedad interior mediante un sistema de climatización pasiva por medio del gel de sílice y similares (art sorb, prosorb).

Para establecer una propuesta más concreta de enmarcado, sería necesario hacer un seguimiento de las condiciones ambientales, con el fin de valorar si el sistema de enmarcado debe ser cerrado, o bien incorporar perforaciones para favorecer el intercambio mínimo de humedad con el ambiente exterior.

### 9.3. PROPUESTA DE MEDIDAS PARA LA ACTIVACIÓN PATRIMONIAL

Finalmente es necesario abordar una serie de medidas para la activación patrimonial, con el principal objetivo del reconocimiento de la obra por parte de los ciudadanos, como sistema de protección frente al abandono por la pérdida de la funcionalidad de la pieza.

Esto se efectuaría a través de actividades de diversa índole de puesta en valor de la pieza, tanto para adultos como niños:

- Participar con una conferencia en las Jornadas de Historia Local, que se celebran en el Museo etnológico de La Pobla de Vallbona “La Casa Gran”, donde se expongan los resultados de este trabajo, con el fin de dar a conocer la obra, su valor artístico y sus características.

- Reunir dentro del plan de excursiones a espacios arqueológicos que ofrece el Museo etnológico de La Pobla de Vallbona “La Casa Gran”<sup>62</sup>, visitas guiadas a los bienes culturales que recogen las distintas iglesias y ermitas, e incorporarlas dentro del sistema de turismo Qr<sup>63</sup> que ofrece el municipio.
- Introducir y visibilizar la pieza la base de datos de patrimonio artístico de la localidad que se muestran en la página web del ayuntamiento<sup>64</sup>.
- Incorporar la pieza dentro del espacio litúrgico, creando su visibilidad.
- Difusión de la obra por medio de infografías que ilustren e informen elementos característicos o históricos de la obra.
- Organizar y desarrollar talleres creativos, donde a través del dibujo y manualidades enseñar que es una tabla bifaz y sus características, los sistemas métricos utilizados en la obra y acercarlos al patrimonio cultural.

---

<sup>62</sup> El conjunto de actividades culturales que ofrece el museo La Casa Gran, se puede ver en: <http://www.lapobladevallbona.es/es/servicios-municipales/cultura/casa-gran>

<sup>63</sup> El sistema de códigos Qr utilizado por la localidad de La Pobla de Vallbona se centra en mostrar información relativa a monumentos, datos históricos de la localidad y patrimonio natural. <http://webs.lapobladevallbona.es/casagran/index.php/visites-patrimoni/>

<sup>64</sup> Base de datos patrimonio artístico la Pobla de Vallbona: <http://www.lapobladevallbona.es/es/servicios-municipales/patrimoni/patrimonio-artistico>

## 10. CONCLUSIONES

Llegando a este punto del trabajo, es necesario recapitular y reflexionar sobre el estudio realizado al Bifaz de la parroquia de San Jaume Apòstol de la Poble de Vallbona. Los objetivos planteados al inicio, se han alcanzado por medio de la búsqueda bibliográfica, el estudio organoléptico *in situ* y el apoyo fotográfico. Estas herramientas nos han permitido conocer los distintos aspectos de la pieza, tanto técnicos, estructurales como históricos, además de permitir establecer un diagnóstico de su estado de conservación.

La obra estudiada presenta un alto valor artístico e histórico, debido a que forma parte de uno de los pocos testigos conservados, de la tradición religiosa arraigada tras la conquista de Valencia a mediados del s. XIII. El estudio histórico, no nos ha permitido dotar de autoría a la pieza, pero sí contextualizarla dentro de un estilo artístico, pudiendo teorizar de que se trata de uno de los bifaces más antiguos de la Comunidad Valenciana que han llegado a nuestros días.

El estudio técnico junto a los estudios compositivos y de la ornamentación de la obra apunta a que el pie y la ornamentación del ostensorio son posteriores a la tabla bifaz. No existe registro documental de este suceso, pero basándonos en la historia de la restauración, es posible que tuviera lugar por cambios de moda o por un estado de conservación inadecuado de la pieza que impulsara la sustitución de la estructura. Estos estudios se pueden complementar en el futuro por medio de análisis de los materiales empleados y radiografías con el fin de confirmar o desechar la hipótesis.

En referencia al estado de conservación, se puede concluir que la obra presenta alteraciones graves que deben de ser vigiladas y tratadas. Estructuralmente, la tabla bifaz presenta una separación de los paños, reflejada en ambas superficies por una grieta vertical. Sin embargo, el principal problema es la pérdida de estrato pictórico y dorado que impiden una correcta lectura de la imagen, desvirtualizando la calidad de la obra. Estas patologías son consecuencia del envejecimiento de los materiales, factores ambientales y el proceso de desactivación que ha padecido la pieza como consecuencia de la pérdida de funcionalidad y reconocimiento.

Todos estos aspectos analizados nos han impulsado a la elaboración de una propuesta de restauración y conservación que se adapta a las necesidades de la obra. Sin embargo, hay que señalar, que se encuentra fundamentada en algunos aspectos por hipótesis razonadas, debido a la ausencia de análisis de los distintos materiales.

Uno de los puntos más relevantes en el apartado de conservación es el establecer un plan de activación de la pieza y protección, debido a que en las diversas visitas efectuadas a la parroquia, era reiterante el comentario *“Però té valor, xiqueta? Em estat apunt de tirar-ho alguna volta al fem, com altres coses*

*de l'església*"<sup>65</sup> por parte de las mujeres encargadas de organizar y limpiar la parroquia. Esto pone en relieve el desconocimiento sobre el valor patrimonial y artístico de la pieza, y el riesgo de pérdida o sustracción a la que sin duda se ha visto sometida.

Este trabajo sirve, por tanto, como reclamo a la protección y reconocimiento de la obra que en un futuro pueda desembocar en una intervención que garantice su salvaguarda.

---

<sup>65</sup> "¿Pero tiene valor? Hemos estado a punto de tirarlo alguna vez a la basura, como otras cosas de la iglesia?"

## 11. BIBLIOGRAFÍA

ALBA, E *Iglesia de San Jaime Apòstol*. En: *La Pobla de Vallbona, Historia, geografia y arte*. Valencia: Universitat de València, 2011.

CALVO, A. *La restauración de pintura sobre tabla., su aplicación a tres retablos góticos levantinos*. Castellón: Diputació de Castelló, 1995

CANALDA, S; Fontcuberta,C. *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVII)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Balencia, 2012.

CENNINI, C. *El libro del arte*. Madrid: Akal,2014

COLOMINA, A; GUEROLA, V; MORENO,B. *La limpieza de superficies pictóricas. Notas de superficies pictóricas*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2018.

DOMÉNECH,F ; Gómez, J. *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Esport, 2005.

FALOMIR, M. *Arte en Valencia 1473-1522*. Valencia: Concell Valencià de cultura, 1996.

FUENTE, L. *Corlas o coladuras*. En: Gonzalez-Alfonso, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía, tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, 1997.

GARCÍA, A. *Pintura Valenciana*. Valencia: Cátedra de eméritos, 2008.

GRACIA, C. *Arte valenciano*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998.

GARCÍA, J. *Arte i societat a la València medieval*. Catarrola: Ed. Afers, 2011.

GONZALEZ-ALFONSO, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía, tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, 1997.

HERNÁNDEZ, L. *De pintura valenciana (1400,1600), Estudios y documentación*. Alicante: Instituto alicantino e cultura "Juan Gil- Albert",2006.

LLAVATA, V. *Historia de la Villa y baronía de La Pobla de Vallbona*. Valencia, 2006.

LÓPEZ. E. *Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación de las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/7520/>

MARTÍN,C. *Las reliquias de la capilla real en la corona de Aragón y el Santo Cáliz de la catedral de Valencia (1396-1458)*. [Tesis doctoral].Valencia: Universitat de València, 2005. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/52188>

MIQUEL, M. «¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!» *La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales*. En: *Anuario de la Historia de la Iglesia*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, volumen22, ISSN: 1133-0104.

PÉREZ, E. VIVANCOS, V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

PLASENCIA, C. *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Valencia: Editorial UPV, 2007.

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

ROIG, P. *Estudio técnico y analítico de obras de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

VIGNOTE, S. *Tecnología de la madera*. Madrid: V.A impresores, 2000

VIVANCOS, V. Aspectos técnicos y estructurales de la retablística Valenciana. En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia: Tecnos, 2006.

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

VV.AA. *La luz y las imágenes. Exposición La Luz de las Imágenes, La faz de la eternidad, Alicante 2006*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.

VV.AA. *La luz y las imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*. Volumen II. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

### Webgrafía

ANÓNIMO. *Mercurio de España. Tomo V*. Madrid: Imprenta real, 1826.[Consulta: 18/06/2018]. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=D20zyPeytlcC&pg=RA1-PA177&lpg=RA1-PA177&dq=MESURA+PALM+VALENCIA+I+DITS&source=bl&ots=Wl4wU47HEg&sig=Gqsy\\_jkyPqdXIG5FKsN6X0eLXCM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjklMnAj93bAhWF6RQKHWiCDGUQ6AEIWDAJ#v=onepage&q=MESURA%20PALM%20VALENCIA%20I%20DITS&f=false](https://books.google.es/books?id=D20zyPeytlcC&pg=RA1-PA177&lpg=RA1-PA177&dq=MESURA+PALM+VALENCIA+I+DITS&source=bl&ots=Wl4wU47HEg&sig=Gqsy_jkyPqdXIG5FKsN6X0eLXCM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjklMnAj93bAhWF6RQKHWiCDGUQ6AEIWDAJ#v=onepage&q=MESURA%20PALM%20VALENCIA%20I%20DITS&f=false)

AITIM, Asociación de investigación técnica de las industrias de madera, Madrid.[consulta: 25/05/2018] Disponible en <http://infomadera.net/modulos/index.php>

AITIM, Productos protectores de la madera, protección frente a agentes xilófagos. Madrid, [consulta25/05/2018].Disponible en: [http://infomadera.net/uploads/productos/informacion\\_general\\_284\\_Protectores%20Preventivos%20agentes%20xilofagos\\_28.01.2015.pdf](http://infomadera.net/uploads/productos/informacion_general_284_Protectores%20Preventivos%20agentes%20xilofagos_28.01.2015.pdf)

CTSEUROPE. *Catálogo CTS*. Altavilla Vicentina [consulta: 25/06/2018]. Disponible en: <https://www.ctseurope.com/es/>

ICOM-CC. *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural*. Nueva Delhi, 2018 [Consulta: 10/07/2018] Disponible en: [http://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2008\\_Terminologia\\_ICOM.pdf](http://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf)

FERRAGUD, X. *Estudi de les tècniques del daurat i la policromia sobre l'or a l'escola valenciana del segle XV al segle XX, Anàlisi dels materials, tècniques i procediments*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/59400>

LLOPIS, F. Cultura y espiritualidad en la edad moderna valenciana: Juan de Juanes y el ostensorio bifaz de la iglesia parroquial de San Andrés de l'Alcúdia.

En: *Archivo Español de arte*. Madrid: CSIC, 2009, num. 327, ISSN: 0004-0428. [Consulta: 12/27/2017]. Disponible en: <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/162/163>

MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN. *Tesouro de Patrimonio Cultural de España*. Madrid: Secretaria de Cultura. [Consulta: 8/03/2018]. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1189759.html>.

PIO, M. Tipología de los marcos españoles en el s. XV y XVI. En: VV.AA. *La pintura Europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección general publicaciones, información y documentación, 2010. [Consulta: 29/04/2018]. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc>

AYUNTAMIENTO DE LA POBLA DE VALLBONA. Portal de patrimonio [Consulta: 15/07/2018]. Disponible en: <http://www.lapobladevallbona.es/es/servicios-municipales/patrimonio>

MUSEO ETNOLÓGICO LA CASA GRAN, LA POBLA DE VALLBONA. [Consulta: 15/07/2018]. Disponible en: <http://webs.lapobladevallbona.es/casagran/index.php/inici/>

## 12. ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes presentadas en este trabajo son de la autora, a excepción de:

- **Figura 08.** Extraída de Extraídas de VV.AA. *La luz y las imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*. Volumen II. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999. [Consulta 10/04/2018]
- **Figuras: 07, 22,24.** Extraídas de VV.AA. *La luz y las imágenes. Exposición La Luz de las Imágenes, La faz de la eternidad, Alicante 2006*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006 [Consulta: 05/04/2018].
- **Figuras: 09, 23,28, 29.** Extraídas de DOMÉNECH,F ; Gómez, J. *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Esport, 2005. [Consulta: 15/ 04/2018]
- **Figura 20.** [Consulta: 20/04/2018]. Disponible en : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christos\\_Acheiropietos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christos_Acheiropietos.jpg)

Figura 01. Fotografía general, lado retrato del Cristo.	p.7
Figura 02. Fotografía general, lado retrato de la Dolorosa	p.8
Figura 03. Fotografía parroquia San Jaume Apòstol de la Pobla de Vallbona	p.9
Figura 04. Planta de la iglesia en sus tres etapas.	p.10

Figura 05. Joan Reixach. San Jaime Apóstol. Ca. 1450-60. Parroquia San Jaume Apóstol, La Pobla de Vallbona.	p.11
Figura 06. Detalle mural gótico. Parroquia San Jaume Apóstol, La Pobla de Vallbona	p.11
Figura 07. Bernat Martorell. Bifaz de la Cartuja de Valldemosa, s. XV. Cartuja de Valldemosa.	p.11
Figura 08. Bartomeu Coscolla. La Verónica de la Virgen, 1397. Catedral de Valencia.	p.12
Figura 09. Juan de Juanes. La Verónica de la Virgen y el Salvador, h.1507. Iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir, Valencia	p.12
Figura 10. Fotografía Dolorosa.	p.13
Figura 11. Fotografía de detalle 01. Joan Reixach. La Predela con escenas de la pasión, 1460. Museo BBAA, Valencia.	p.13
Figura 12. Fotografía de detalle 02. Joan Reixach. La Predela con escenas de la pasión, 1460. Museo BBAA, Valencia	p.13
Figura 13. Fotografía detalle ojos Dolorosa.	p.13
Figura 14. Fotografía detalle. Joan Reixach. El Tránsito o Dormición de la Virgen, 1460-1470. Museo de BBAA, Valencia	p.13
Figura 15. Gonçal Peris Serrià. La Piedad, 1430 del Museo del Louvre	p.14
Figura 16. Fotografía de detalle. Joan Reixach. Bifaz, c.1450. Iglesia parroquial de la Asunción de Pego.	p.14
Figura 17. Fotografía de detalle retrato del Cristo.	p.14
Figura 18. Estudio compositivo Cristo 01.	p.15
Figura 19. Estudio compositivo Cristo 02.	p.15
Figura 20. Christos Acheiropoietos de la escuela de Nóvgorod, ca. 1100. Tabla bifaz, basada en la Imagen de Edesa.	p.16
Figura 21. Fotografía Cristo.	p.16
Figura 22. Joan Reixach. Bifaz, c.1450. Iglesia parroquial de la Asunción de Pego.	p.16
Figura 23. Anónimo. Verónica de Cristo, c.1400-1410. Colección ayuntamiento de Valencia.	p.17
Figura 24. Anónimo. Bifaz, s. XV. Parroquial de Sant Pere Apòstol de Sueca.	p.17
Figura 25. Estudio compositivo Dolorosa 01.	p.18
Figura 26. Estudio compositivo Dolorosa 02.	p.18
Figura 27. Estudio compositivo Cristo 03.	p.18
Figura 28. Gonçal Peris. La Verónica de la Virgen / Anunciación, s. XV. Museo BBAA, Valencia.	p.18
Figura 29. Nicolás Falcó. Dolorosa, s. XV-XVI. Museo BBAA, Valencia.	p.19
Figura 30. Fotografía base de la pieza.	p.19
Figura 31. Esquema de líneas, cotas.	p.20
Figura 32. Esquema de líneas, sistema de unión con clavos.	p.21
Figura 33. Esquema de líneas base.	p.22

Figura 34. Fotografía de detalle de la base. Donde se puede observar la marca del torno y la enumeración.	p.22 p.23
Figura 35. Fotografía de detalle pie del ostensorio	p.23
Figura 36. Esquema de líneas diseño ornamentativo del oro.	p.23
Figura 37. Fotografía luz tangencial de detalle del fondo de la Dolorosa.	p.24
Figura 38. Fotografía detalle barba de Cristo	p.24
Figura 39. Fotografía detalle ojo del Cristo.	p.25
Figura 40. Fotografía de detalle superposición de policromía al burilado.	p.25
Figura 41. Fotografía ultravioleta, Cristo.	p.25
Figura 42. Fotografía ultravioleta, Dolorosa	p.25
Figura 43. Diagrama de daños base.	p.26
Figura 44. Diagrama de daños Virgen y lado derecho.	p.26
Figura 45. Diagrama de daños Cristo y lado izquierdo.	p.27
Figura 46. Fotografía detalle grieta.	p.28
Figura 47. Fotografía detalle fendas en la base.	p.29
Figura 48. Fotografía detalle ataques xilófagos.	p.29
Figura 49. Fotografía detalle rotura del marco.	p.29
Figura 50. Macrofotografía rotura del marco.	p.30
Figura 51. Macrofotografía grietas en el dorado al agua.	p.30
Figura 52. Macrografía desprendimiento del dorado dejando visible bol y preparación.	p.30
Figura 53. Macrografía desprendimiento del dorado dejando visible soporte lúneo.	p.31
Figura 54. Macrografía repinte con purpurina.	p.31
Figura 55. Fotografía al microscopio muestra de suciedad.	p.31
Figura 56. Fotografía detalle concreción de suciedad, retrato del Cristo.	p.31
Figura 57. Fotografía luz tangencial de detalle Cristo.	p.32
Figura 58. Fotografía detalle pie del ostensorio.	p.32
Figura 59. Fotografía detalle laguna.	p.32
Figura 60. Fotografía detalle faltante del pie	p.32
Figura 61. Fotografía detalle oxidación de la plata.	p.32
Figura 62. Fotografía luz tangencial detalle Cristo.	p.33
Figura 63. Macrofotografía perdida película pictórica y preparación.	p.33
Figura 64. Fotografía detalle rostro de Cristo.	p.34
Figura 65. Macrofotografía pérdida película pictórica.	p.34
Figura 66. Macrofotografía perdida película pictórica y cera.	p.34
Figura 67. Fotografía general sacristía.	p.35
Figura 68. Fotografía bifaz en la sacristía.	p.39
Figura 69. Fotografía ubicación actual del bifaz.	p.39
Figura 70. Fotografía detalle sistema de sujeción del estante de la vitrina.	p.39 p.40
Figura 71. Diseño sistema de almacenaje.	p.41
Figura 72. Diseño sistema de almacenaje con lateral abierto.	p.41

## 12. ANEXOS



Fotografía general luz UV rostro de L.



## FICHA TÉCNICA

AUTOR: anónimo		TEMA: Retrato del Cristo y la Dolorosa	
TÍTULO: Sin titulo			
TÉCNICA: Temple y dorado al agua sobre tabla; corla sobre tabla			
FIRMA: No		FECHA: principios s. XV	
MEDIDAS (en cm):	Altura: 58 cm	Anchura: 28,5 cm	Profundidad: 20cm
DATOS DEL PROPIETARIO: Parroquia de San Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona			
SELLOS E INSCRIPCIONES: No			
MARCO: si			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Malo			
FECHA DE ENTRADA: No existe		FECHA DE SALIDA:	
RESTAURADOR: No			

## FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



REVERSO



## SOPORTE

### SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS

DIMENSIONES (en cm):	Altura:	Anchura:	Esesor:	
MARCO ADOSADO: Por determinar	MARCO EXENTO: <input type="checkbox"/>			
TIPO DE MADERA: conífera				
NÚMERO DE PIEZAS: 2				
DIMENSIONES: 28,5 X 22.5 X 1,8 cm				
TIPO DE CORTE: No se conoce	Pieza 1: Radial: <input type="checkbox"/>	Tangencial: <input type="checkbox"/>	Otros:	
	Pieza 2: Radial: <input type="checkbox"/>	Tangencial: <input type="checkbox"/>	Otros:	
CORTE:	Mecánico: <input type="checkbox"/>	Manual: x		
DIRECCIÓN PRINCIPAL DE LA FIBRA:	Vertical: <input type="checkbox"/>	Horizontal: <input type="checkbox"/>		
TIPO DE ENSAMBLES/ REFUERZO:	Unión viva: x	Unión a media madera: <input type="checkbox"/>	Otra:	
	Elementos internos:			
	Nº Travesaños:	Travesaños fijos <input type="checkbox"/>	Clavados <input type="checkbox"/> Encolados <input type="checkbox"/>	
	Sistema original:	Travesaños móviles <input type="checkbox"/>	Tipo:	
	Cola de Milano: <input type="checkbox"/>	Descripción y nº:	Original:	
	Toledanas: <input type="checkbox"/>	Descripción y nº:	Original:	
REFUERZO POSTERIOR DE JUNTAS:	Estopa: <input type="checkbox"/>	Tela: <input type="checkbox"/>	Pergamino: <input type="checkbox"/>	
REFUERZO ANTERIOR DE JUNTAS:	Estopa: <input type="checkbox"/>	Tela: <input type="checkbox"/>	Pergamino: <input type="checkbox"/>	
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: <input type="checkbox"/>	Papeles pegados: <input type="checkbox"/>	Firmas: <input type="checkbox"/> Marcas: <input type="checkbox"/>	
	Grafismos: <input type="checkbox"/>	Inscripciones: <input type="checkbox"/>	Sellos: <input type="checkbox"/> Otros:	
<b>SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>				
ATAQUES BIOLÓGICOS:	Insectos: <i>Anobium punctatum</i> : x <i>Hylotrupes bajulus</i> : <input type="checkbox"/> <i>Lictus brunneus</i> : <input type="checkbox"/>	Otro: Tipo:		
ALABEOS:	Cóncavos: <input type="checkbox"/>	Convexos: <input type="checkbox"/>		
DEFECTOS EN LAS JUNTAS: x	FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input type="checkbox"/>			
GRIETAS: x	AGUJEROS: <input type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input type="checkbox"/>		
NUDOS: <input type="checkbox"/>	CLAVOS: <input type="checkbox"/>	EROSIÓN: <input type="checkbox"/>		
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	HUMEDAD: <input type="checkbox"/>			
OXIDACIÓN: <input type="checkbox"/>				
SUCIEDAD:	Barro: x	Cal: <input type="checkbox"/>	Pintura: <input type="checkbox"/>	Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: x
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Polvo: x	Otros:	



### SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES

ELIMINACIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>	SUSTITUCIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>
REBAJE: <input type="checkbox"/>	ENGATILLADOS: <input type="checkbox"/>
COLAS DE MILANO: <input type="checkbox"/>	OTROS:

### COMPLEMENTOS

#### MARCOS Y ARQUITECTURAS: ASPECTOS TÉCNICOS

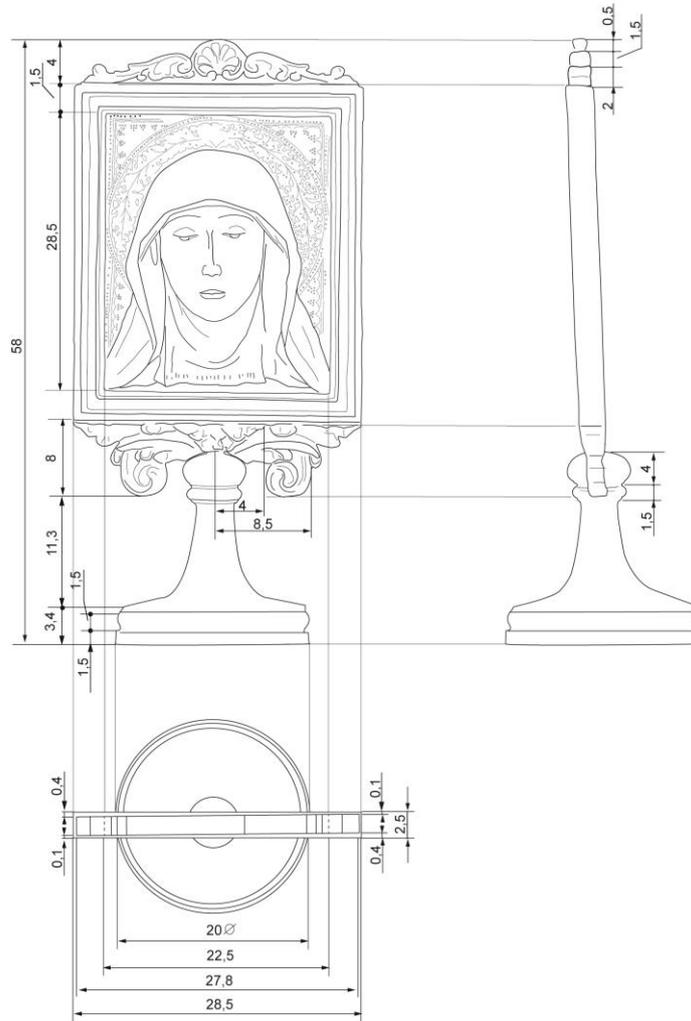
CLASE DE MATERIAL: Madera	
TIPO DE MADERA: conífera	
TIPO DE CORTE: Transversal	
ORNAMENTACIÓN:	Arquitectónica: <input type="checkbox"/> Vegetal: X    Animal: <input type="checkbox"/> Antropomorfica: <input type="checkbox"/> Gráfica: <input type="checkbox"/>
DORADO:	Al agua: <input type="checkbox"/> Corla: x
COLOR DEL BOL: rojo	
ÉPOCA: Por determinar	
ESTILO:	Románico: <input type="checkbox"/> Gótico: <input type="checkbox"/> Renacentista: X Neoclásico: <input type="checkbox"/> Barroco: <input type="checkbox"/> Otros:
DIMENSIONES (en cm): 58 x28,5x20 cm	
Nº DE PIEZAS: 3	

#### MARCOS Y ARQUITECTURAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN

<b>SOPORTE:</b>			
GRIETAS: x	PÉRDIDA: <input type="checkbox"/>	EROSIÓN: <input type="checkbox"/>	ALABEOS: <input type="checkbox"/>
SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: <input type="checkbox"/>			
ATAQUE BIOLÓGICO:	Insectos: x <i>Anobium punctatum</i> : x <i>Hylotrupes bajulus</i> : <input type="checkbox"/> <i>Lictus brunneus</i> : <input type="checkbox"/>	Otro:	
	Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo:		
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>			
HUMEDAD: <input type="checkbox"/>			
INTERVENCIONES ANTERIORES:	Injertos: <input type="checkbox"/> Refuerzos: <input type="checkbox"/> Modificaciones: <input type="checkbox"/>	Mutilaciones: <input type="checkbox"/> Otros: Tornillos	
<b>RECUBRIMIENTOS:</b>			
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/> Regular: x    Malo: <input type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>		
LAGUNAS: x			
OXIDACIÓN DEL BARNIZ: Por determinar			
	Polvo: x    Hollín: <input type="checkbox"/> Grasa: x    Cera: x		

SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro: <input type="checkbox"/>	Otros:
INTERVENCIONES ANTERIORES:	Repintes: <input type="checkbox"/>	Estucos: <input type="checkbox"/>	

OTROS:

**CROQUIS PIEZA**

**CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS**
**PREPARACIÓN:**

TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>	Imprimación: <input checked="" type="checkbox"/>
COLOR:	Blanca: <input checked="" type="checkbox"/>	Coloreada: <input type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE:	Aceite: <input type="checkbox"/>	Huevo: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>
GROSOR (en mm):	Medio: <input checked="" type="checkbox"/>	Fino: <input type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>

**PELÍCULA PICTÓRICA:**

TÉCNICA:	Óleo: <input type="checkbox"/>	Temple: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>	Acrílico: <input type="checkbox"/>	Dorado: <input checked="" type="checkbox"/>
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA: (en mm)	Gruesa: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>		
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>		

DIBUJO SUBYACENTE: No se conoce

PINTURA DE CABALLETE Y RETABLOS

**BARNIZ:**

TIPO DE BARNIZ: Por determinar la presencia

**CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN**

ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input type="checkbox"/>	Malo: x	Muy malo: <input type="checkbox"/>
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: x	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>	
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/>	Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>		
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: x	Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS:	Si: x No: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS:	Si: x No: <input type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS: Si: <input type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>
PULVERULENCIA:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	EROSIÓN:	Si: x No: <input type="checkbox"/>	OTROS:
QUEMADOS:	Granulaciones: <input type="checkbox"/>	Ampollas: <input type="checkbox"/>	Cráteres: <input type="checkbox"/>	
HUMEDAD:	Pasmados: <input type="checkbox"/>	Manchas: <input type="checkbox"/>	Microorganismos: <input type="checkbox"/>	
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>	
	Oxidación: <input type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>	
	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input type="checkbox"/>	Aspecto:	
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: x	Hollín: <input type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/>	Cera: x
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro:	Otros:	

**INTERVENCIONES ANTERIORES**

PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>
REPINTES: x	ESTUCOS: <input type="checkbox"/>
OTROS:	

**DORADOS: ASPECTOS TÉCNICOS**

TÉCNICA: dorado al agua		
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: x Comercial: <input type="checkbox"/>	Aparejo: x
COLOR DEL BOL: rojo		
GROSOR (en mm):	Medio: x Fino: <input type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>
TÉCNICA DE ORNAMENTACIÓN	Burilado X Troquel X	

**BARNIZ:**

TIPO DE BARNIZ: Por determinar la presencia

**DORADOS: ESTADO DE CONSERVACIÓN**

ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input type="checkbox"/>	Malo: x	Muy malo: <input type="checkbox"/>
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: x	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>	
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: x	Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS:	Si: x No: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS:	Si: x No: <input type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS: Si: <input type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>

PULVERULENCIA:	Si: <input type="checkbox"/>	No: <input type="checkbox"/>	EROSIÓN:	Si: <input checked="" type="checkbox"/>	No: <input type="checkbox"/>	OTROS:
QUEMADOS:	Granulaciones: <input type="checkbox"/>		Ampollas: <input type="checkbox"/>		Cráteres: <input type="checkbox"/>	
HUMEDAD:	Pasmados: <input type="checkbox"/>		Manchas: <input type="checkbox"/>		Microorganismos: <input type="checkbox"/>	
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input type="checkbox"/>		Media: <input type="checkbox"/>		Suave: <input type="checkbox"/>	
	Oxidación: <input type="checkbox"/>		Amarilleamiento: <input type="checkbox"/>		Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>	
	Pasmado: <input type="checkbox"/>		Aplicación irregular: <input type="checkbox"/>		Aspecto:	
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>		Hollín: <input type="checkbox"/>		Gasa: <input type="checkbox"/>	
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>		Barro: <input checked="" type="checkbox"/>		Cera: <input checked="" type="checkbox"/>	

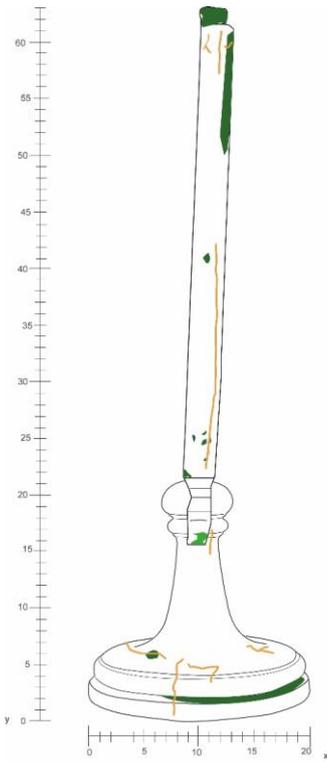
**INTERVENCIONES ANTERIORES**

PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>
REPINTES: <input checked="" type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input type="checkbox"/>

OTROS:

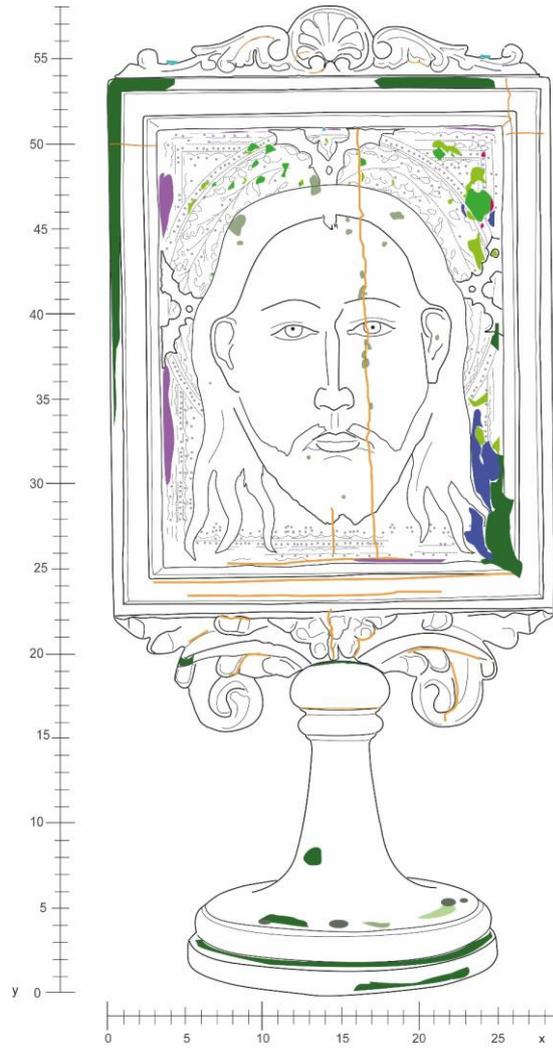
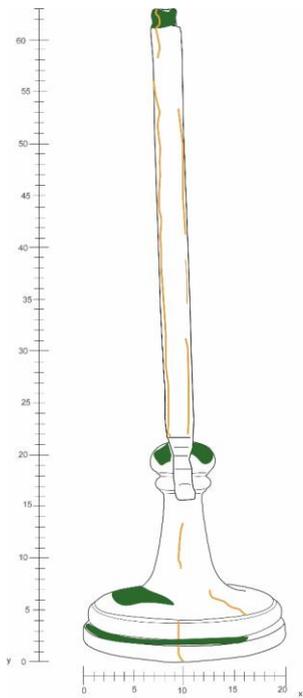
**COQUIS DE DAÑOS**

PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)

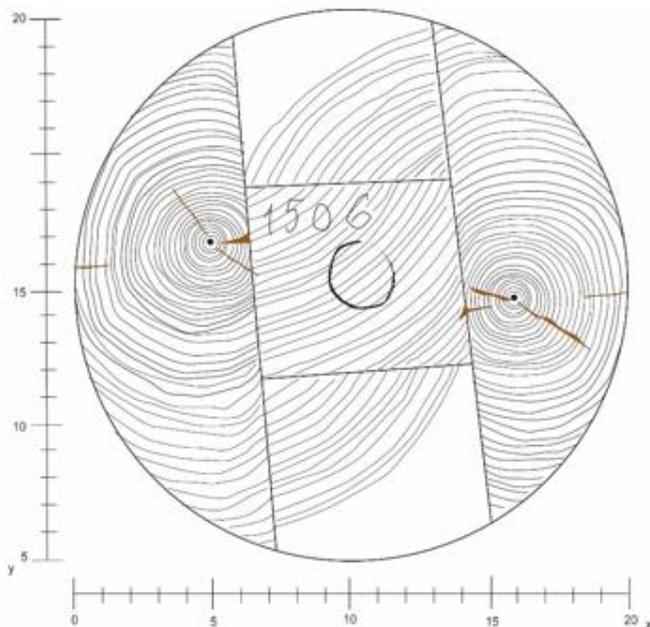


- Grietas
- Clavos
- Ataque xilófagos
- Pérdida estrato dorado + bol
- Pérdida estrato dorado+ bol + imprimación
- Pérdida película pictórica
- Cazoletas
- Ceras
- Repintes
- Suciedad

SOPORTE (REVERSO)



- Grietas
- Clavos
- Ataque xilófagos
- Pérdida estrato dorado + bol
- Pérdida estrato dorado+ bol + imprimación
- Pérdida película pictórica
- Cazoletas
- Ceras
- Repintes
- Suciedad



- Fenda