

TFG

**UNA COPIA DE “CIERVO ACOSADO POR
UNA JAURÍA DE PERROS” DE PAUL DE
VOS, REALIZADA POR VICENTE PLAZA EN
EL SIGLO XX.**

**ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y PROCESO DE
INTERVENCIÓN.**

Presentado por Marta García Plaza.

Tutora: María Castell Agustí.

Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Curso 2018-2019.



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

La obra objeto del trabajo final de grado, se trata de una pintura al óleo sobre lienzo del siglo XX procedente de una colección particular, que representa una escena de caza y que está firmada por Vicente Plaza.

La temática representada y la distribución compositiva de la obra, llevaron a pensar en la posibilidad de que se tratase de una copia, y tras una búsqueda sistematizada de referentes gráficos con características artísticas similares, se encontró la fuente primigenia en la producción artística del pintor flamenco especialista en escenas de caza, Paul de Vos (1595-1678), localizada en el Museo del Prado. Este hallazgo, ha permitido profundizar en sus orígenes y en el estudio artístico y compositivo, llevando a cabo una comparativa entre ambas obras.

La realización de los estudios técnicos y conservativos de la pintura, facilitaron la elaboración de la propuesta de intervención, atendiendo a los daños presentes y finalmente llevar a término la restauración de la obra.

PALABRAS CLAVE

Vicente Plaza Mencheta, copia de Paul de Vos, fuentes gráficas cinegéticas, pintura sobre lienzo siglo XX, restauración pintura sobre lienzo.

ABSTRACT

The work that is the subject of the final work of degree, treats about an oil painting on canvas of the 20th century from a particular collection, which represents a hunting scene and which is signed by Vicente Plaza.

The subject matter represented and the compositional distribution of the work, led to think of the possibility that it was a copy, and after a systematic search of graphic references with similar artistic characteristics, was found the primary source in the artistic production of the Flemish painter specializing in hunting scenes, Paul de Vos (1595-1678), located in the Prado Museum. This finding has allowed us to delve into its origins and into the artistic and compositional study, carrying out a comparison between both works.

The realization of the technical and conservative studies of the painting, facilitated the elaboration of the proposal of intervention, taking into account the present damages and finally to carry out the restoration of the work.

KEY WORDS

Vicente Plaza Mencheta, copy of Paul de Vos, cinegetical graphic sources, painting on canvas 20th century, restoration painting on canvas.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi familia la confianza depositada en mí, otorgándome lo que para ellos es una reliquia familiar y permitirme alargarle la vida.

En segundo lugar, quisiera reconocer a mi madre su mérito por aguantarme y ser un apoyo constante aunque supiese de antemano que no podía ser un trabajo seguro.

A mi abuelo, que una de sus últimas alegrías fue saber que estaba oficialmente en la universidad, pensando en que era la única que seguiría la rama artística de la familia.

A mi abuela, que sigue pensando que nuestra principal función reside en dibujar y pintar. Pase lo que pase, sé que siempre me pedirá que le compre pinturas buenas y baratas, que yo entiendo de eso.

A mi madre y mi abuela por haberse molestado en preguntarles a toda la familia de las obras y el pintor. Sin ellas este trabajo habría resultado mucho más difícil.

A mis amigos, porque pese a que fueron tiempos difíciles para mí, lograron que no me rindiera y mantuviera algo de ilusión durante estos años.

Por último, a los profesores, que tanto nos han enseñado y la paciencia que han tenido con nosotros.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. OBJETIVOS.....	8
3. METODOLOGÍA.....	8
4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA, FORMAL Y ESTÉTICA.....	9
4.1. ESTUDIO ESTILÍSTICO, COMPOSITIVO Y GEOMÉTRICO.....	9
4.2. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y SIMBÓLICO.....	12
5. ASPECTOS TÉCNICOS.....	20
5.1. SOPORTE TEXTIL.....	21
5.2. BASTIDOR.....	21
5.3. ESTRATOS PICTÓRICOS.....	22
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	23
6.1. SOPORTE TEXTIL.....	23
6.2. BASTIDOR.....	24
6.3. ESTRATOS PICTÓRICOS.....	24
7. PROCESO DE INTERVENCIÓN.....	25
7.1. SOPORTE TEXTIL.....	25
7.2. BASTIDOR.....	27
7.3. ESTRATOS PICTÓRICOS.....	28
8. CONCLUSIONES.....	32
9. BIBLIOGRAFÍA.....	33
10. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	35

1. INTRODUCCIÓN

Por medio del legado familiar y cesión por parte de la actual propietaria para su estudio y posterior restauración, llegó a manos de la profesional a cargo la obra en cuestión, sin más conocimiento que el nombre de autor y la fecha de ejecución.

En la pintura, se halla reproducida una escena de caza, un ciervo acorralado por unos perros en un campo abierto. A causa de encontrarse representado en la firma el dato de que la obra es una copia, se pudo iniciar una búsqueda del autor original y, a partir de ese hecho, atribuir una serie de características de la época como lo son el contexto histórico y artístico y, de ese modo, poder alcanzar una mayor comprensión de la pieza.

El seguimiento y estilo del autor ayudó a determinar el procedimiento utilizado. Por otro lado, la temática hace referencia al Amberes del siglo XVII, propiciada por los aristócratas. Estos datos se obtuvieron por medio de la búsqueda del autor original de la obra, Paul de Vos, el cual se encontraba bajo el nombre de *Ciervo acosado por una jauría de perros*, que actualmente se encuentra catalogada en el Museo del Prado, ubicado en Madrid, España. Este hecho cobró relevancia debido al logro del nombre de la pieza que, aun siendo una copia, adquiriría en el momento de su ejecución su mismo nombre. También resultó ventajoso para la obtención de información más detallada tanto de la obra, de la época como del autor original.

En el cuadro, el autor sigue la referencia del modelo en cuestión de composición, técnica y estilo, pero sin desatender a su propio estilo pictórico obtenido durante su periodo de formación. Dicha formación, se vio influenciada por las amistades trabadas durante ese periodo. Se desconoce claramente el ámbito de trabajo en el que se encontraba el autor, pero se atiende debido a otros trabajos conocidos de él, que su estilo y técnica pictórica son tradicionales, sin llevar a cabo experimentaciones, realizando fundamentalmente copias de otros artistas.

Por otra parte, la intervención de dicho lienzo, se realizó tras un estudio técnico y documental exhaustivo, por lo que se puso especial cuidado a sus características durante el proceso para evitar la pérdida de su autenticidad. Siguiendo los requisitos y reglas básicas de la profesión, se decidió atender de manera primordial a la estabilidad de la tela soporte por medio de un entelado, además de cambiar el bastidor original fijo por uno móvil. Por otro lado, los faltantes de soporte se volvieron a adherir en las zonas correspondientes y aquellas zonas donde permanecían las lagunas se recompusieron con estuco y mediante una entonación cromática.



Ciervo acosado por una jauría de perros

Vicente Plaza Mencheta

1958

104,5 x 82,3 cm

Óleo sobre lienzo

Colección particular

2. OBJETIVOS

El objetivo principal del presente trabajo de fin de grado reside en la realización de un estudio de la obra y los procesos de intervención que requiere para su futuro mantenimiento en un estado óptimo. De la experiencia obtenida a lo largo de los anteriores años de formación en el campo, se han elaborado los diferentes apartados que conforman este proyecto. En función de ese objetivo principal, se puede desglosar:

- Localizar la obra original para establecer parámetros comunes entre ésta y la copia.
- Buscar bibliografía específica referida a la temática del trabajo en referencia a su contextualización tanto histórico-artística como simbólica y estilística.
- Documentar mediante un estudio fotográfico y mapas de datos y daños, el estado de conservación de la pieza a tratar para la construcción de una propuesta de intervención adecuada.
- Aplicar los diferentes procesos de intervención necesarios para la pieza y documentar cada uno de ellos.

3. METODOLOGÍA

La metodología seguida durante el desarrollo del trabajo se ha regido por dos vertientes, la teoría y la práctica.

Por un lado, se inició una investigación de la obra original a partir de la imagen representada en la copia para obtener sus datos fundamentales como, por ejemplo, el título. El estudio de la pieza, se ha fundado en la indagación y organización de información especializada, extraída de fuentes fidedignas y de las percepciones obtenidas tras el análisis organoléptico. A partir de este punto, se ha realizado una documentación exhaustiva sobre sus patologías y deterioros para establecer su estado de conservación. Posteriormente, en función de los datos recogidos, se ha realizado una propuesta de intervención.

Por otro lado, se han llevado a cabo los diferentes procesos de intervención mencionados en el supuesto anterior, adaptando materiales y métodos en los casos necesarios una vez conocido el comportamiento y necesidades de la obra.

4. APROXIMACIÓN HISTÓRICA, FORMAL Y ESTÉTICA

4.1. ESTUDIO ESTILÍSTICO, COMPOSITIVO Y GEOMÉTRICO



Figura 1. *Ciervo acosado por una jauría de perros*. Vicente Plaza Mencheta, hacia 1958.

La cacería que se investiga en este trabajo, es un lienzo del siglo XX perteneciente a una colección particular. Se encuentra presente en la firma la expresión de “copia”, lo que llevó a la búsqueda de la obra original. Se realizó dicha indagación por medio de su composición, siendo que no se recogían datos de ningún tipo. Tras una búsqueda sistematizada se localizó la obra original, del siglo XVII en el Museo del Prado. El conocimiento de este hecho conllevó una investigación más profunda de su origen y contextualización.

La temática de ambas obras es la misma, una montería¹, una escena realmente dramática en la que unos perros atacan a un ciervo (figura 1). La original se localiza en el Museo del Prado, etiquetada dentro de la pintura de óleo sobre lienzo, en la categoría de paisaje y animales, especificando caza/cazador (figura 2). Está inventariada dentro del Catálogo del Museo del Prado, 1872-1907, Número 1803 e Inventario Real Museo, 1857, Número 1404. Pablo de Vos. / 1404. *Ciervo acosado de perros*. / Compañero del núm. 1391. / Alto 7 pies, 7 pulg; ancho 12 pies, 5 pulg².

Por medio de la siguiente tabla se detallan los datos fundamentales de ambos bienes.

<i>Ciervo acosado por una jauría de perros</i>		
AUTOR	Paul de Vos	Vicente Plaza Mencheta
FECHA	1637 - 1640	1958
DIMENSIONES	212 x 347 cm	60 x 81,4 cm
TÉCNICA	Óleo	
SOPORTE	Lienzo	

Tabla 1. Datos fundamentales de las obras.

Como se expresa anteriormente, estas obras pertenecen a contextos completamente opuestos, no obstante, la técnica es muy similar, pues al tratarse de una copia se han seguido las directrices que se utilizaron en primera instancia. Si comparamos las dos obras, se aprecia:

¹ Modalidad de caza en la cual se guarda especial protagonismo en los perros de caza, referido a la caza mayor.

² <https://www.museodelprado.es/> [consulta 11-11-2018]



Figura 2. *Ciervo acosado por una jauría de perros*. Paul de Vos, 1637 - 1640.



Figura 3. Superposición dimensional de las dos obras.

En primer lugar, a nivel dimensional, una gran diferencia de tamaño, siendo la obra original de 212 x 347 cm y la copia de 60 x 81,4 cm, lo que supone un gran cambio de formato, reduciéndolo notablemente y siendo menos apaisado (figura 3).

En segundo lugar, a nivel compositivo lo más significativo comparando las dos piezas, es el número de perros que intervienen en la escena, tratándose de once en la obra original y ocho en la copia (figura 4). La disparidad compositiva puede deberse a la amplia diferencia entre sus dimensiones.



Figura 4. Superposición compositiva.

En el lienzo de Paul de Vos, el estilo pictórico se define por unos colores en su mayoría cálidos, desde amarillos hasta marrones, pero más claros y pálidos. Utiliza una técnica suelta, de manera que se pierden en su obra los contornos definidos y enriquece las texturas, en favor de una apariencia general más atmosférica y difusa. La representación anatómica de los animales no está excesivamente lograda, lo que se manifiesta especialmente en el alargamiento de las figuras de los perros. No existe una sistematización en la representación de los caninos, buscando diferentes expresiones y posturas.

Siguiendo la perspectiva del conservador-restaurador, al contactar con el responsable a cargo en el museo de la pieza original, se conoce que ha sido restaurada con anterioridad, siendo la última en 1858, intervención en la que fue forrada y restaurada; sin dar a conocer mayor información. Por otro lado, la copia no ha sido intervenida en anteriores ocasiones, únicamente se ha comprobado que se utilizaron tiras de esparadrapo para reforzar y sujetar los desgarros.

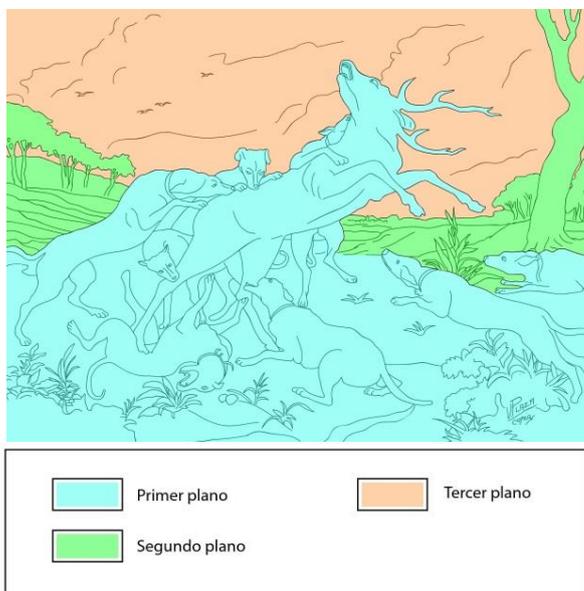


Figura 5. Diagrama que representa los diferentes planos en los que se organiza la composición.

La pintura aparece organizada en planos, aportando profundidad y perspectiva, lo que ayuda a la percepción de la escena (figura 5). En el primer plano se aprecia un ciervo acorralado y atacado por ocho perros de caza. En el segundo y tercer plano se presentan la tierra y el cielo, un paisaje con poca flora, dejando un aspecto árido. Esta misma clasificación de planos se puede apreciar en otras obras como *Cacería de corzos*, *Toro rendido por perros* y *Un león y tres lobos*³. La acción y presencia de los animales domina la composición, conformando la parte fundamental.

Estas composiciones se popularizaron en los Países Bajos en el siglo XVII, junto con las escenas de caza, lo que causa que, de manera específica, se realicen copias de esta pieza de manera reiterada. Por ejemplo, se conoce que en la colección de Madrazo hay una litografía de Amérgo⁴.

En ambas composiciones se aprecia una imagen cargada de dramatismo, con un esquema compositivo⁵ simple, en diagonal, siendo el centro de la acción un punto de fuga piramidal (figura 6). Su estructura se halla organizada en diferentes medidas geométricas dentro de un formato apaisado. El centro de interés reside en el ciervo, que es el personaje principal. El equilibrio se encuentra compensado con los diferentes elementos constitutivos que aparecen pintados⁶.

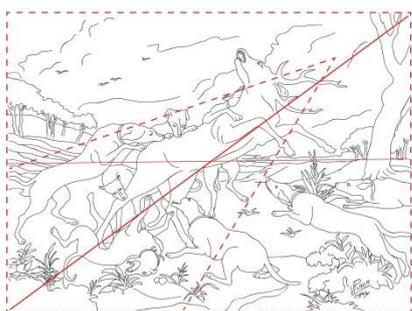


Figura 6. Esquema analítico.

³ <https://www.museodelprado.es/> [consulta 11-11-2018] Op. Cit.

⁴ MUSEO DEL PRADO. *Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca siglo XVII. Texto*, p. 436.

⁵ Conjunto de líneas maestras que organizan los espacios donde van a estar situados los elementos visuales, siendo formado de manera habitual las figuras por geométricas.

⁶ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, pp. 76 - 79.

4.2. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y SIMBÓLICO

Paul de Vos (1595-1678)



Figura 7. Retrato de Paul de Vos. Anthony van Dyck, entre 1630 y 1641. Rijksmuseum, Ámsterdam.

La obra original, fue ejecutada por Paul de Vos⁷, un pintor y dibujante flamenco nacido en Amberes, situado en la actual Bélgica, alrededor de 1595 y fallecido en 1678 (figura 7). Fue aprendiz de David Remeeus, al igual que sus hermanos, y alcanzó el grado de maestro hacia 1620. Durante su aprendizaje, siguió los pasos de su cuñado Frans Snyders⁸ en la representación de animales, siendo sus primeras pinturas idénticas en temática, composición y motivos, aunque con una ejecución más delicada y sombreados más cálidos; con una innovación y mayor especialización en escenas de caza. La imagen que presenta suele ser más fluida y con una mayor modulación en las pinceladas, proyectado de manera directa en los animales siendo más estilizados, ágiles y dinámicos. En la obra de Vos el dramatismo y la tensión están muy presentes, pues elige para sus cacerías escenas de gran violencia, en las que la lucha de animales se encarna de forma sangrienta y feroz; dichas escenas se ven cargadas de gran patetismo, cuyo componente dramático se proyecta también a las ilustraciones de fábulas donde los animales son los protagonistas. Ambos fomentaron la modernidad en la primera mitad del siglo XVII, tanto en los Países Bajos Meridionales como en toda Europa, de extraordinarias escenas muy dinámicas y, en ocasiones, violentas. Colaboró a menudo con otros artistas, siendo Peter Rubens el más reconocido de ellos. Son varios los casos de obras de este en las que Vos realiza algunas partes, generalmente los animales, como en la *Diana cazadora*⁹ (figura 8).



Figura 8. *Diana cazadora*. Peter Paul Rubens, entre 1617 y 1620. Museo del Prado.

En el contexto histórico del artista y su obra, se origina en 1585 la división de los Países Bajos del Norte y del Sur a raíz de la reconquista española de los Países Bajos del Sur, lo que conllevó grandes cambios en la sociedad, principalmente en lo referente al plano religioso debido al resurgimiento de la vida católica durante el gobierno de los archiduques Alberto e Isabel desde 1599 hasta 1621. En 1609 se acordó la Tregua de los Doce Años; posteriormente, en 1648 la independencia se ve oficializada por la Paz de la Haya. Con la finalización de la Tregua en 1621, España intentó recuperar los Países Bajos del Norte; pero los Países Bajos del Sur se fueron debilitando. Fernando de España sucedió a Isabel desde 1635 a 1641. El ansia de poder de Luis XIV llevó a la destrucción y bancarrota de los Países Bajos del Sur. Tras la muerte del último rey español de la casa Habsburgo, se rompió el vínculo entre los Países Bajos y España lo que deriva el poder de los Países Bajos del Sur en Austria en 1713 con el Tratado de Utrecht¹⁰.

⁷ <https://www.museodelprado.es/> [consulta 11-11-2018]

⁸ Frans Snyders (1579 - 1657) era un pintor flamenco especializado en pinturas de animales y bodegones.

⁹ <https://www.museodelprado.es/> [consulta 11-11-2018] Op. Cit.

¹⁰ VLIEGHE, H. *Arte y arquitectura flamenca 1585 - 1700*, pp. 15 - 19.

Durante esta época, se refleja el desarrollo de la pintura en los Países Bajos del Norte y del Sur, con una marcada influencia de los factores sociales, económicos, políticos y religiosos, pero a causa de la ruptura de la unidad política y social se ve afectada a pesar de tener en común una tradición artística obtenida a raíz de los siglos anteriores.¹¹

En el siglo XVII, debido a que los patrocinadores ya no se reducían específicamente al clero y a la aristocracia, los artistas exploraron diferentes vertientes artísticas dentro de un ámbito realista, acusados por la inmediatez. Las principales y más significativas representaciones pictóricas eran los retratos, donde el máximo exponente fue Anthonis Van Dyck. Los paisajes y naturalezas muertas cobraron relevancia en este periodo, abandonando el segundo plano al que se les había relegado y adquiriendo su propia relevancia.¹²

La caza ha sido un tema artístico muy recurrente en la historia del arte; ya fuera por el prestigio que otorgaba en las altas esferas o bien como representación de un tema como los vinculados con la diosa Diana¹³ o San Huberto¹⁴.

La animalística¹⁵ es la representación artística de animales. Este género se incluye en la escultura y la pintura (figura 9). En la jerarquía de géneros, esta mantiene un valor inferior al de la figura humana, y está relacionada con el paisaje y los bodegones. Las especies cinegéticas y los animales domésticos han sido conceptualizados con mayor frecuencia en el arte. Aunque también se hallan numerosas reproducciones de animales fantásticos; ya sean mitológicos o imaginarios (figura 10).

Figura 9. *Orfeo y los animales*. Luca Giordano, siglo XVIII. Museo del Prado.



Figura 10. *Victoria de Samotracia*. Autor desconocido, hacia 190 a.C. Museo del Louvre.



¹¹ VLIEGHE, H. *Arte y arquitectura flamenca 1585 - 1700*, pp. 15 - 19.

¹² JOLLY & BARBER LTD., *LAS BELLAS ARTES, Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura. Arte Flamenco y Holandés*, pp. 11, 295.

¹³ Diosa romana de la caza, la naturaleza, los animales salvajes, las tierras inexploradas, la luna y la fertilidad. Su equivalente griego era la diosa Artemisa. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/diana> [consulta 10-06-2019]

¹⁴ Santo católico considerado patrón de los cazadores, matemáticos, ópticos y metalúrgicos. <https://www.getty.edu/museum/> [consulta 10-06-2019]

¹⁵ Referido al arte o a sus manifestaciones, que tienen como motivo principal la representación de animales.



Figura 11. *Mosaico de la caza de la liebre*. El Djem, siglo III d.C. Museo Nacional de El Bardo.



Figura 12. *Caza mayor*. Fábrica de Alejandro Faure, hacia 1775. Fundación La Fontana.

Desde el arte primigenio, en la era prehistórica, la caza se vio interpretada en la pintura y la escultura, cuya función pudo haber sido apotropaica¹⁶; hecho que pudo propiciar la actividad cinegética¹⁷.

En el arte paleolítico superior, se hace una materialización de los animales de manera aislada, sin embargo, en el arte levantino, se llevan a cabo escenas en las que, en ocasiones, aparecen de manera participativa figuras humanas¹⁸.

En la pintura egipcia y relieves asirios, se encuentran los ejemplos más destacados de la escenificación de la caza en el arte de la Edad Antigua, también presentes en época grecorromana en cerámica, mosaicos (figura 11) y sarcófagos¹⁹.

En el arte de la Edad Moderna, desde el Renacimiento se produjeron obras que tratan el tema de la caza comenzando en el género del paisaje y el bodegón, o bien a partir la inspiración en obras de caballete, como se puede apreciar en la azulejería levantina, obteniendo un papel poco relevante (figura 12). No obstante, en el Barroco, Rubens realizó importantes pinturas de caza hacia 1615 (figura 13). Frans Snyders y Paul de Vos continuaron la tradición en la escuela flamenca con escenas de caza sin presencia humana²⁰.

En el género del retrato, algunas obras representan la afición cinegética de los retratados, teniendo una presencia notable en la escuela española del Barroco (figura 14).

Figura 13. *Caza del león*. Peter Paul Rubens 1621. Alte Pinakothek, Múnich.



Figura 14. *Felipe IV, cazador*. Diego Velázquez, entre 1632 y 1634. Museo del Prado.



¹⁶ Término que se relaciona con un rito, sacrificio... a causa de la necesidad psicológica de alejar el mal y la creencia de que propicia el bien, con el fin de hallar cierta seguridad ante lo incierto y desconocido.

¹⁷ Arte de la caza. Considerado como elemento esencial para la vertebración social y para la conservación del medio ambiente.

¹⁸ BLASCO BOSQUED, M. C. *La caza en el arte rupestre del Levante español*, pp. 29 - 30.

¹⁹ LÓPEZ MONTEAGUDO, G. *La caza en el mosaico romano: Iconografía y simbolismo*, pp. 497 - 499.

²⁰ CASARIEGO, J. E. *La caza en el arte español*, pp. 249 - 252.

La idea de representar animales vivos surgió del incrementado interés por las ciencias naturales. En un contexto barroco, este no era el único hecho impulsor de estas escenas sino que realmente, esta curiosidad se desplazó a querer ver estos animales en acción; lo que ayudó en la reproducción de fábulas de animales inspiradas a raíz del libro *De Warachtige fabulen der dieren*²¹, de 1567, lo que se traduce como *Las verdaderas fábulas de animales*²². En el contexto flamenco, tuvo sus orígenes en el siglo XV, a finales del siglo XVI resurgió por la influencia italiana, pero en el siglo XVII fue nuevamente impulsado por Peter Rubens. Su iconografía se encontraba armonizada con la vida aristócrata y privilegiada, expresando las éticas como el valor y el dominio de uno mismo, además de los ocios de estas clases superiores.

Se le atribuye a Peter Rubens la innovación en escenas de caza que desencadenó su renacimiento en el siglo XVII, pero para ello también ejercieron un gran papel los pintores Frans Snyders y Paul de Vos.

Por su parte, Peter Rubens atiende a una clientela meramente aristocrática, pero debido al creciente interés en estas obras extiende su público a burgueses adinerados. Su primera fase se remite al simbolismo clásico de las escenas, donde graba emociones más intensas a través del gesto en la expresión de los personajes, también establece la profundidad a partir del punto culminante de la acción dramática que se encuentra en el centro de la composición. Con su segunda fase, se reemplazan los animales feroces por ciervos indefensos, dejando a un lado la lucha entre la vida y la muerte²³.

Frans Snyders se dirige a la clase media, realizando reproducciones basadas en fábulas y en las obras de Rubens. Evolucionó hasta construir sus escenas en torno a un animal herido a modo de culminación dramática de la composición, derivando en un estilo más barroco.

Paul de Vos resulta el pintor menos reconocido entre los anteriores, sin embargo, trabajó en el taller de Rubens como apoyo en la figuración de naturalezas muertas y animales. Sus obras iban dirigidas a una clientela aristocrática, siendo sus pinturas muy demandadas por el rey Felipe IV, la aristocracia española y los coleccionistas antuerpienses. Snyders, como su maestro, ejerce una gran influencia en su composición, estilo y técnica, utilizando variantes de sus propias composiciones. De Vos, marca una

²¹ <https://www.verrijkejiekopbrugge.be/2017/03/31/de-warachtige-fabulen-der-dieren/> [consulta 10-6-2019]

²² Publicación holandesa de 1567 de Edouard de Dene donde se recopilan fábulas y emblemas hechos a mano. Incluye un prefacio de Lucas D'Heere e ilustraciones de Marcus Gheeraerts.

²³ <https://www.museodelprado.es/> [consulta 11-11-2018]

diferencia entre él y su mentor creando un colorido más claro y pálido, usando tonos intermedios y un toque más suelto, llegando a un método más libre. Sus obras, tienen un alto poder tanto dramático como emotivo, lo que genera una impresión más intensa, exagera la tensión acentuando detalles truculentos; percibiéndose en las expresiones de los animales, que carecen de vivacidad y empatía psicológica. Se distancia de la anatomía, llegando a realizar cuerpos increíblemente largos²⁴.

En lo referente a la obra original, pese a no estar atestiguado, se puede apreciar como la obra de Frans Snyders *Caza de venado* (figura 15) y la obra de Paul de Vos *Ciervo acosado por una jauría de perros*, se encuentran íntimamente relacionadas a nivel compositivo, colorimétrico y técnico, percibiéndose una clara influencia por parte de su antiguo maestro. Sin embargo, el fondo de la imagen²⁵ se relaciona con los de Jan Wildens²⁶ (figura 17). Se encuentra emparejada en el Museo del Prado con otra del mismo artista conocida bajo el nombre de *Cacería de corzos* (figura 16), en esta ocasión sí se encuentra firmada²⁷.



Figura 15. *Caza de venado*. Frans Snyders, siglos XVI y XVII. Museo del Prado.

Figura 16. *Cacería de corzos*. Paul de Vos, entre 1637 y 1640. Museo del Prado.

Figura 17. *Paisaje con esquiladores*. Jan Wildens, entre 1613 y 1616. Museo del Prado.



²⁴ <https://www.museodelprado.es/> [consulta 11-11-2018]

²⁵ Paisajes que muestran una gran presencia del cielo y escasa vegetación.

²⁶ Jan Wildens (1586-1653) fue un pintor y dibujante barroco flamenco especializado en paisajes que representan escenas costumbristas y cacerías.

²⁷ MUSEO DEL PRADO. *Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca siglo XVII. Texto*, pp. 435 - 436.



Figura 18. Vicente Plaza Mencheta, 1924.

Vicente Plaza Mencheta (1904-1987)

La copia se llevó a cabo por Vicente Plaza Mencheta un contable de profesión pero aficionado y entusiasta del arte y la música, nacido en la ciudad de Valencia, España, en 1904 y fallecido en 1987 (figura 18). Se formó como pintor en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, adquiriendo nociones de dibujo y pintura, a la par que estudiaba música, recibiendo lecciones de solfeo, canto, guitarra y violín. Vendió algunas de sus pinturas. Se relacionó con otros artistas de la época, comprando los enseres necesarios para perfeccionarse en el arte pictórico en el mismo comercio. El adquirir material de calidad suponía un reto, puesto que su estado económico solía ser precario. Se dedicó a la pintura hasta su fallecimiento a causa de una afección coronaria que le había acompañado a lo largo de su vida.

En su evolución como pintor, no se conoce su progresión, puesto que ninguna de sus obras aparece fechada ni se han encontrado documentos que recaben estos datos. Suele moverse dentro de una paleta de tonalidades cálidas, no pretende que en sus obras se perciba un ambiente de antigüedad, por lo que representa imágenes que se relacionan en un entorno más contemporáneo a pesar de seguir los procedimientos tradicionales.

De entre sus obras, se han hallado otras copias de obras reconocidas, ejercicio típico antiguo de aprendizaje de las academias. Entre ellas se muestran las siguientes:

Otra representación de *Ciervo acosado por una jauría de perros*, en la cual se puede percibir la diferencia en la calidad del acabado y de la composición en relación a la obra de estudio (figura 19).

El majo de la guitarra del autor Ramón Bayeu y Subías²⁸ es una obra neoclasicista española de finales del siglo XVIII, hacia el año 1786 (figura 21). Su temática se envuelve en una escena de música y danza y está pintada sobre un boceto de su hermano, Francisco Bayeu. Así mismo, esta se fundamenta en la obra del mismo nombre de Francisco de Goya y Lucientes²⁹ (figura 20) y guardan la misma función, utilizarse como cartón para un tapiz. La copia de este mismo pintor, es muy parecida tanto a nivel compositivo como colorimétrico, aunque los tonos de Bayeu viran hacia tonos más amarronados, situándose en una escala tonal similar aunque se desconoce la fuente de la cual se extrajo la información de la misma para realizar la copia (figura 22). A través de la



Figura 19. *Ciervo acosado por una jauría de perros*. Vicente Plaza Mencheta, siglo XX.



Figura 20. *El majo de la guitarra*. Francisco de Goya y Lucientes, hacia 1779. Museo del Prado.

²⁸ Ramón Bayeu y Subías (1744 - 1793) fue un pintor, diseñador y dibujante español.

²⁹ Francisco de Goya y Lucientes (1746 - 1828) era un pintor y grabador de los más reconocidos dentro del arte español.

emoción expresada en los rostros por el efecto de la música del majo, se transmiten estos sentimientos al espectador³⁰.

Figura 21. *El majo de la guitarra*. Ramón Bayeu y Subías, hacia 1786. Museo del Prado.



Figura 22. *El majo de la guitarra*. Vicente Plaza Mencheta, hacia 1958.



Figura 23. *Paisaje montañoso*. Vicente Plaza Mencheta, hacia 1975.

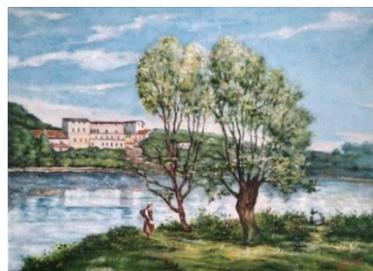


Figura 24. *Paisaje campestre*. Vicente Plaza Mencheta, hacia 1975.



Por otro lado, también hay constancia de diversas obras originales del autor, como por ejemplo:

Paisaje montañoso. Clasificada dentro de un género figurativo paisajista realista. Se aprecia, como en *Ciervo acosado por una jauría de perros*, una pincelada más suelta y libre, variada, con empastes en las tonalidades más claras (figura 23).

Paisaje campestre. Se agrupa en el mismo género que la anterior. En ella se puede observar que el estilo es diferente a como se ha presentado en las diversas copias, separándose de esa pincelada suelta y sobria que le caracterizaba en el paisaje y cacería anteriores. Es una pieza con menos detalles, menos cuidada, donde las formas son menos delicadas. Se conoce que de manera subyacente hay otra representación (figura 24).

³⁰ <https://www.museodelprado.es/> [consulta 11-11-2018] Op. Cit.



Figura 25. *Abuelo y nieta*. Vicente Plaza Mencheta, hacia 1958.

Abuelo y nieta. El estilo pictórico es semejante al utilizado en el *paisaje campestre*, pero haciendo uso de una pincelada muy minuciosa. Se muestra una escena cotidiana donde se hace presente el paso del tiempo y el afecto familiar señalado en la expresión dulce de la niña. Se refleja un estilo extremadamente detallista, si bien las carnaciones de los brazos no quedan muy naturales (figura 25).

El contexto histórico del artista y su obra, está plagado de inestabilidad política y enfrentamientos bélicos. El siglo XX se define por su lento progreso, su separación y dependencia económica y política. A causa de sus conflictos internos, España no participó en la Primera Guerra Mundial entre 1914 y 1918, manteniéndose neutral, obteniendo una oportunidad de desarrollo y auge. Con la mejora financiera e industrial, llegaron nuevas reformas económicas y sociales en 1917, hecho que afectó principalmente a la clase proletaria y campesina y llevó a la dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1923. Este periodo se compuso por la solución de los conflictos latentes marroquíes y la represión contra una población descontenta; por otra parte, la difícil coyuntura económica y política llevó a la proclamación de la Segunda República en 1931. A raíz de la decepción de los habitantes por el desinterés reformista defendido, se llegó a una Guerra Civil entre 1936 y 1939 y que desembocó en la victoria y posterior dictadura del general Francisco Franco. Este régimen, sostuvo una firme represión a todos los niveles, obteniendo el dictador plenos poderes sobre el país. En 1975, tras la muerte de Francisco Franco, Juan Carlos I fue proclamado rey, lo que llevó a la transición democrática. En 1978, se promulgó la Constitución española que estableció un Estado social y democrático de derecho con la monarquía parlamentaria como forma de gobierno.³¹

A lo largo de este siglo se refleja en el arte, tanto de manera directa como indirecta, la inestabilidad que asola el país a diferentes niveles, llevando en diversos periodos incluso al exilio de los artistas. Pese a ello, hay gran cantidad y variedad de movimientos y estilos artísticos, apareciendo más artistas de proyección internacional como Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí. A finales de siglo, se produce acentuación del incremento de la diversidad, no hay un canon preestablecido, otorgando completa libertad de creación.³²

³¹ GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España desde el arte*, pp. 467 - 579.

³² BOZAL, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, pp. 364 - 375.

5. ASPECTOS TÉCNICOS

La obra es un óleo sobre lienzo clasificado dentro de la categoría de cacería (figura 26). A continuación, en los siguientes apartados, se detallan los datos generales como el soporte, el bastidor y los estratos pictóricos.



Figura 26. Imagen general de la obra.

Los datos fundamentales que identifican el objeto se registran en la siguiente tabla.

TÍTULO	<i>Ciervo acosado por una jauría de perros</i>
AUTOR	Vicente Plaza Mencheta
FECHA	1958
TEMA	Cacería
TÉCNICA	Óleo
SOPORTE	Lienzo
MARCO	Sí
FIRMA	Sí
DIMENSIONES	60 x 81,4 cm

Tabla 2. Datos de la obra.

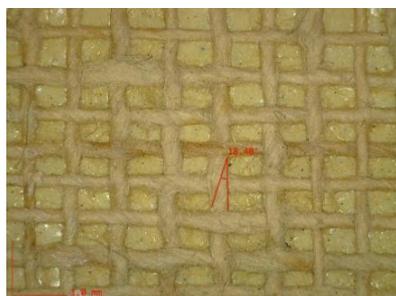


Figura 27. Detalle del ligamento a escala de 1 mm.

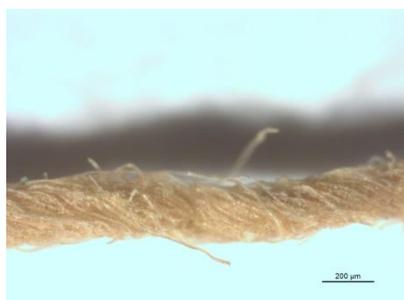


Figura 28. Detalle del hilo con un aumento de 200 µm.



Figura 29. Ensamble del bastidor. Cara externa.

5.1. SOPORTE TEXTIL

Las dimensiones de la obra incluyendo el marco son de 104,5 x 82,3 cm, la superficie pintada que se aprecia mientras se encuentra tensada en el bastidor es de 81,4 x 60 cm, incluyendo los bordes, esta medida aumenta a 83,4 x 62 cm.

El tejido se trata de algodón fino con un ligamento tafetán³³, sin costuras. No puede identificarse el sentido de la trama y la urdimbre debido a la inexistencia de orillo. Este presenta una trama regular, abierta y homogénea, propio de una producción industrial³⁴ (figura 27).

La densidad de la trama por cm² se ha podido comprobar por medio de un cuentahilos, medio por el cual se ha determinado que es de 18 hilos verticales x 20 hilos horizontales.

El hilo tiene un grosor fino, regular, sin engrosamientos y pocos nudos (figura 28). Con la ayuda de una lupa binocular *Leica S8APO*³⁵, se verificó que la torsión del hilo era en Z, encontrándose poco torsionado, con un ángulo muy cerrado de aproximadamente 18 grados. Su color es marrón claro.

Para obtener la identificación de las fibras se extrajeron hilos de los bordes, tanto vertical como horizontal, para la realización de las dos pruebas siguientes:

La primera, fue el ensayo pirognóstico, y se determinó su origen celulósico por el olor desprendido a papel quemado, además del color y aspecto de sus cenizas que presentaban un color gris blanquecino.

La segunda, fue la prueba de secado torsión, en la que se requiere de una fibra de un hilo. Sujetándola con unas pinzas se sumergió en agua mientras se corroboró que no tenía un giro claro hacia ningún sentido. Cuando se acercó a una fuente de calor para observar en qué sentido giraba la fibra durante su secado, se constató que era un giro en sentido aleatorio, característico del algodón³⁶.

5.2. BASTIDOR

El bastidor es el original pues su envejecimiento y suciedad se presentan de igual manera en el soporte textil. Por la disposición del veteado, la tonalidad, la dureza y la textura, parece compuesto por madera de conífera, madera de pino.

Tiene un formato rectangular, constituido por 4 piezas iguales dos a dos de 5 cm de ancho y de 1 cm de grosor y medidas longitudinales 81,4 y 60 cm. Es un bastidor fijo con un ensamblaje sencillo, de unión viva, a inglete a 45 grados (figura 29)³⁷. En los ángulos hay un refuerzo fijado con clavos. No existe travesaño central. Tiene una inscripción hecha a mano con bolígrafo azul en la

³³ Estructura textil en la que un hilo de trama se entrelaza con uno de urdimbre, 1 e 1, pasando uno por arriba y el otro por debajo, mientras que en la siguiente pasada se alterna el orden.

³⁴ VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I*, pp. 111, 112, 125.

³⁵ Ubicada en el laboratorio de fotografía del taller de la facultad.

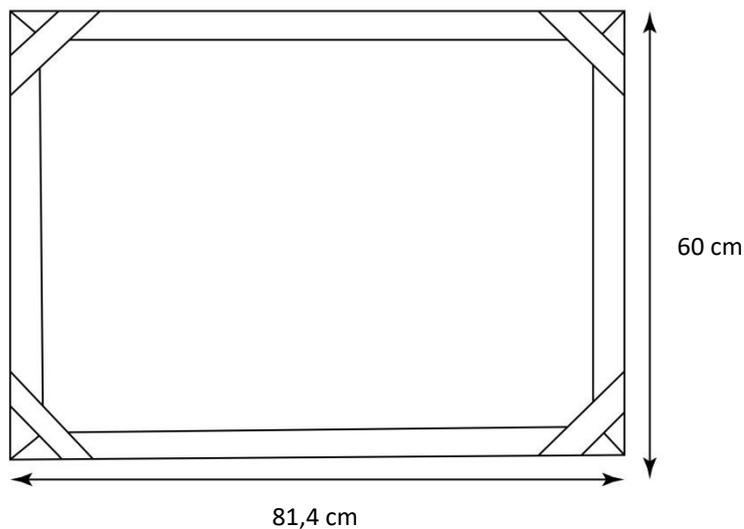
³⁶ CAMPO, G. et al. *Identificació de fibres. Suport tèxtils de pintures*, pp. 8 - 13.

³⁷ VILLARQUIDE, A., pp. 133 - 135. Op. Cit.



Figura 30. Inscripción del bastidor.

Figura 31. Esquema de medidas del bastidor.



5.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

La capa de preparación es blanca y fina. Esto se puede apreciar en los bordes. En relación a la época, se sostiene que se trata de una preparación comercial, además abarca la totalidad de la superficie del lienzo.

La película pictórica es un óleo de textura fina pero con empastes en zonas de tonalidades claras y pinceladas con blancos que aportan soltura (figura 32). En el plano colorimétrico predominan los tonos verdes, marrones y azules. La obra no presenta barniz.



Figura 32. Detalle de la técnica.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En términos generales, el estado de la pieza puede considerarse regular, puesto que con su traslado, tras la separación del marco, presenta graves patologías estructurales que ponen en riesgo la estabilidad del soporte y la correcta lectura de la obra.

6.1. SOPORTE TEXTIL

La tela no mostraba gran acumulación de suciedad, pero se podía observar manchas de humedad en la franja inferior y pequeños restos de polvo en las zonas de bastidor. El hecho de ser un tejido muy fino y no haberse mantenido en las condiciones más adecuadas de conservación le aportó rigidez y la volvió quebradiza (figura 33).

Se observaron deformaciones causadas por el bastidor que se debieron al destensado del lienzo puesto que los clavos ya no cumplían su función a causa de las roturas en la tela que las diferentes tensiones habían generado.

Lucía tres roturas sujetas con diferentes esparadrapos y otra sin protección en la zona de roce con el bastidor en la parte inferior central (figura 34). En la zona superior izquierda, también había esparadrapo reforzando una rotura en el borde. Pese a la ruptura del soporte, las capas pictóricas se han mantenido adheridas y se han conservado la mayor cantidad posible de fragmentos que han generado las pérdidas. Algunos trozos no se disgregaron puesto que no se rompieron todos los hilos de trama y urdimbre por lo que podían ser alineados con facilidad.

Los bordes eran regulares, teniendo un corte recto. En ellos, se percibían pérdidas y roturas del soporte, así como oxidaciones producidas por los clavos (figura 35).

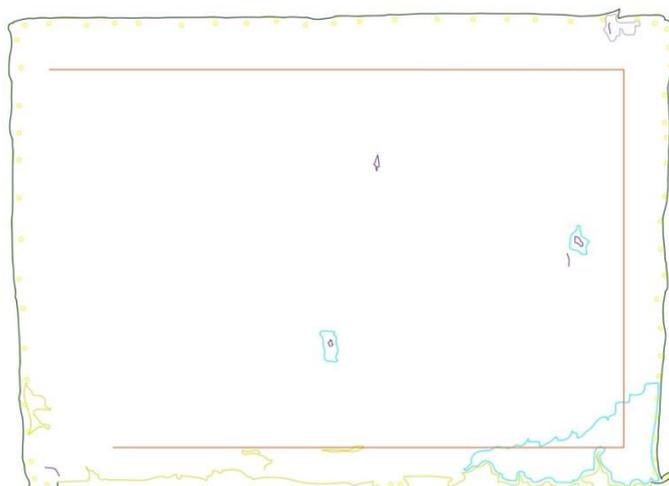


Figura 33. Detalle de manchas de humedad y pérdida de soporte.



Figura 34. Detalle del estado del soporte.

Figura 35. Mapa de daños del soporte.



6.2. BASTIDOR

El bastidor se mantuvo en buen estado, sin una gran cantidad de suciedad superficial (figura 36). En la cara interna, se observaba una gran mancha de humedad en la franja inferior derecha. Había restos de yeso en los refuerzos de los ángulos inferiores izquierdo y derecho. No se detectaron oxidaciones de clavos.

6.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

La capa de preparación y la película pictórica se encuentra bien consolidada, sin pulverulencias, hallándose todas las capas bien ligadas y adheridas al lienzo, incluso en las pérdidas de soporte textil, como puede observarse en los trozos sueltos de tejido que se han conservado (figura 34).

Hay excepciones en las cuales los estratos pictóricos al completo se han perdido en las zonas más debilitadas en contacto con las pérdidas de soporte (figura 37).

El bastidor ha dejado marcas, apreciándose su presencia en la pintura. Los faltantes y las roturas tanto provocados por los golpes como por la separación del marco que mantenía la obra sujeta, provocan la fragilidad de la pintura pese a encontrarse bien consolidada (figura 38).

La falta de barniz ha causado que la suciedad superficial se adhiera directamente sobre los tonos de los pigmentos, alterando la colorimetría empleada en su origen.



Figura 36. Detalle de alteración del bastidor. Manchas de yeso.

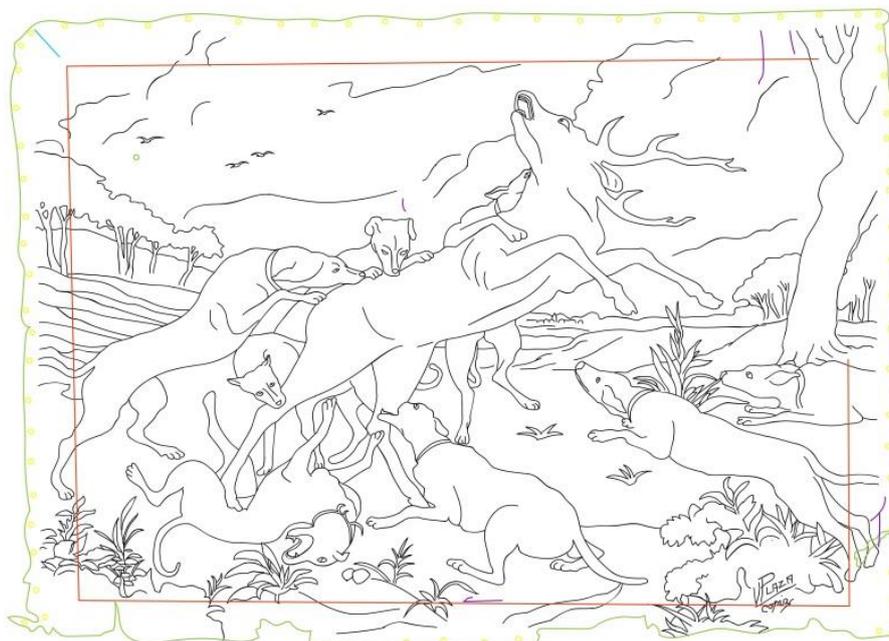


Figura 37. Fragmentos de la obra.



Figura 38. Pérdida de los estratos pictóricos.

Figura 39. Mapa de daños de la película pictórica.



7. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Con la información proporcionada a raíz del estudio técnico y su estado de conservación, se procedió a iniciar el proceso de restauración (figura 40). Este se llevó a cabo entre el Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València y el taller de pintura de caballete de la facultad de Bellas Artes de San Carlos.



Figura 40. Muestra del estado de conservación.

7.1. SOPORTE TEXTIL

El primer paso a seguir fue realizar las pruebas de solubilidad para conocer los materiales que se pueden utilizar sin hacer peligrar la integridad de los estratos pictóricos con ligoína, etanol, acetona y agua destilada sobre los diferentes colores de la obra. La cata con ligoína no solubilizó la película pictórica; con etanol eliminaba ligeramente el negro de la firma; con acetona eliminaba ligeramente los tonos verdosos, amarronados y el negro y con agua destilada tampoco se perdió color (figura 41).



Figura 41. Detalle de cata de solubilidad.

A continuación, y dado el estado de conservación en que se encontraba la pintura, fue necesario separar el lienzo del bastidor quitando los clavos que quedaban sujetando la tela (figura 42). El bastidor se encontró adherido al lienzo con un adhesivo comercial muy fuerte tipo cola blanca³⁸ y no se podía separar adecuadamente sin afectar gravemente al soporte. Es por eso que, para terminar de separar el bastidor, se protegió parcialmente la zona en el anverso con *papel japonés* de 18 gr y *Klucel G* en agua destilada al 3% en la esquina superior izquierda y se serró con una sierra japonesa, aislando la zona de trabajo para no dañar la tela y se facilitó la separación mediante empacos de etanol para reblandecer el adhesivo (figura 43). Una vez separado el lienzo

³⁸ Posiblemente a base de acetato de polivinilo.

del bastidor se procedió a retirar las cintas de esparadrapo que protegían algunos rotos y llevar al sitio los diferentes desgarros mediante la sujeción con cintas de precinto, para estabilizar el soporte y poder proceder a su protección (figura 44).



Figura 42. Proceso de separación del lienzo.



Figura 43. Serrado del bastidor.



Figura 44. Detalle del soporte con las cintas de sujeción.

Debido al estado tan frágil en el que se encontraba la obra se realizó una consolidación general del estrato pictórico mediante el empleo de TNT 30B³⁹ y un adhesivo termoplástico, *Beva 371*, diluida en *White Spirit* al 50%. Transcurridas 24 horas para la evaporación completa del disolvente, se retiraron las cintas y se consolidó en la mesa de baja presión, alcanzando la temperatura de fusión del adhesivo y enfriando bajo presión, para favorecer la consolidación de la pintura (figura 45).

Figura 45. Protección de la película pictórica.

Figura 46. Tensado de la tela de entelado en el bastidor interinal.



Figura 47. Aplicación de la impermeabilización.

Dado que la tela original se encontraba muy quebradiza y friable, sobretodo en la parte inferior de la obra se preparó una tela nueva para un entelado. La tela seleccionada fue un lino fino de características similares a la original en cuanto a grosor y gramaje. Esta se desaprestó manteniéndola a remojo durante 24 horas en agua, se planchó y se tensó en un bastidor interinal metálico, humectándola para facilitar alcanzar el tensado óptimo que esta requiere (figura 46). Se impermeabilizó en la zona delimitada mediante la

³⁹ MARTÍN-REY, S. *Los materiales sintéticos y su aplicabilidad en la restauración de las pinturas sobre lienzo*, pp. 19 - 21.



Figura 48. Proceso de regeneración en la mesa caliente.

mezcla de *Plextol B500* y *Klucel G*⁴⁰ (figura 47). Se pusieron las reservas con las dimensiones y pérdidas de la obra y se aplicaron dos capas del producto para tapar todos los intersticios y de ese modo evitar que el adhesivo migre hacia el reverso de la tela y también hacerla más estable frente a los cambios termohigrométricos. Se preparó la mezcla adhesiva de *Beva 371* y *White Spirit* en proporción 60:40, se aplicaron tres capas a rodillo, necesitando 6 horas mínimas de evaporación en las dos primeras y 24 horas para la última. La correcta adhesión del lienzo se hizo regenerando el adhesivo en la mesa de baja presión, alcanzando la temperatura de 68°C y durante 2 minutos en la mesa caliente de 65 a 68 grados, dejándolo enfriar hasta 30 grados (figura 48). Se grapó la obra a la cama nuevamente y se puso peso de forma homogénea sobre toda la superficie, para favorecer la correcta adhesión. Para finalizar, se reubicaron en los faltantes los trozos de soporte textil que se encontraban sueltos, mediante la regeneración del adhesivo del entelado (figuras 49 y 50).

Figura 49. Detalle del proceso adhesión de los trozos.



Figura 50. Detalle de adhesión de los trozos.



7.2. BASTIDOR

Al tratarse de un bastidor fijo y habiendo tenido que cortarlo para poder separarlo de la tela, se tuvo que cambiar por uno académico y con las características apropiadas para una correcta conservación futura de la obra. El nuevo bastidor de madera de conífera, concretamente pino, tiene unas dimensiones de 60 x 81,5 cm y una anchura de listón de 4,5 cm y un grosor de 1,5 cm. Se trata de un bastidor a horquilla⁴¹ de cuatro elementos, lo que permite regular la tensión de la tela; es de montaje sencillo, con una unión biselada en cola de milano, con forma curva que evita futuras marcas en la obra⁴² (figura 51).

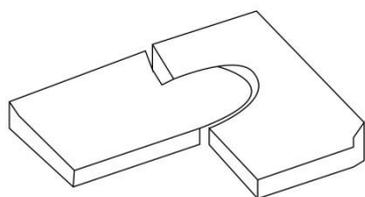


Figura 51. Detalle del ensamble.

⁴⁰ En una proporción de una parte de *Plextol B500* 1:3 en agua y una parte de *Klucel G* 30g/l.

⁴¹ Con espiga pasante provista de mocheta y pestaña con cola de milano y remate semicircular.

⁴² VILLARQUIDE, A., *La pintura sobre tela I*, pp. 134 y 135.

Figura 52. Esquema del bastidor nuevo.

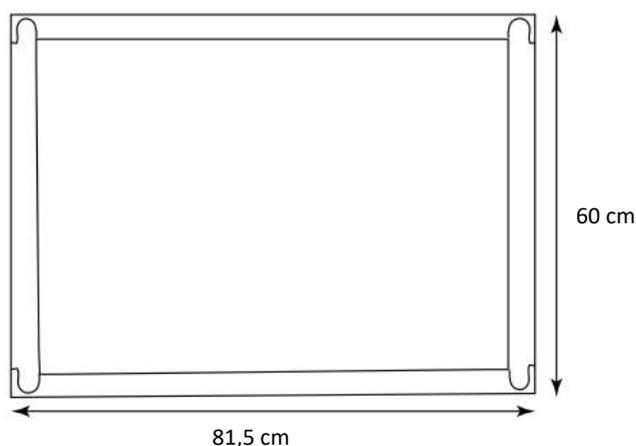


Figura 53. Encerado del bastidor.

El primer tratamiento que se le realizó al bastidor consistió lijar todas los listones de madera para suavizarlos y, sobretodo, insistir en las aristas internas en contacto con la obra, posteriormente se le aplicó un tratamiento preventivo contra insectos xilófagos a base de permetrina⁴³ aplicado a brocha. Finalmente, se enceró con cera microcristalina *Cosmolloid H80* en *White Spirit* al 50% a muñequilla como protección de los agentes medioambientales (figura 53).

7.3. ESTRATOS PICTÓRICOS

Una vez se ha estabilizado el soporte y tensado en el bastidor, se empezó con la intervención estética.

Se arreglaron los bordes por el reverso de la obra y se eliminó el adhesivo restante de la protección sobre la pintura con un hisopo humedecido en *White Spirit* y la ayuda de un bisturí (figura 54). Se barnizó la obra antes de comenzar el estucado (figura 55). Su composición fue de una disolución de la resina *Dammar* en WS al 50% en peso, obteniendo la "madre", que luego se aplicó a pincel sobre la obra 1 vol. de *Dammar* y 5 vol. en *White Spirit*.

Para el estucado de las lagunas se preparó un estuco tradicional a base de *gelatina técnica*⁴⁴ y *sulfato cálcico*⁴⁵, aplicó la mezcla a pincel bastante diluida en diversas capas (figuras 56 y 57). No se necesitó texturizar porque en dichas zonas no había empastes y la película pictórica era muy fina.



Figura 54. Eliminación de exceso de adhesivo.

⁴³ *Xylores Concentrado* a base de permetrina pura y solvente q.b. a. en proporción 25:75.

⁴⁴ Proporción de la gelatina técnica 4g en 50ml de agua destilada.

⁴⁵ Yeso de Boloña.



Figura 55. Barnizado de la obra.



Figura 56. Proceso de estucado.



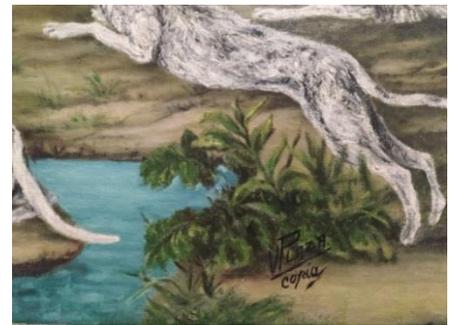
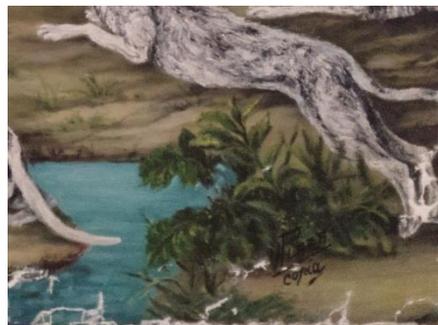
Figura 57. Proceso de desestucado.

Para la reintegración el criterio a seguir se determinó por el tamaño de las lagunas. Se decidió usar la técnica del puntillismo y acuarela para reproducir la forma y el cromatismo, dando como resultado un retoque no discernible que devuelve la lectura a la pieza (figuras 59 y 61).

Figura 58, 60. Detalles de estucado.



Figura 59, 61. Detalles de reintegración.



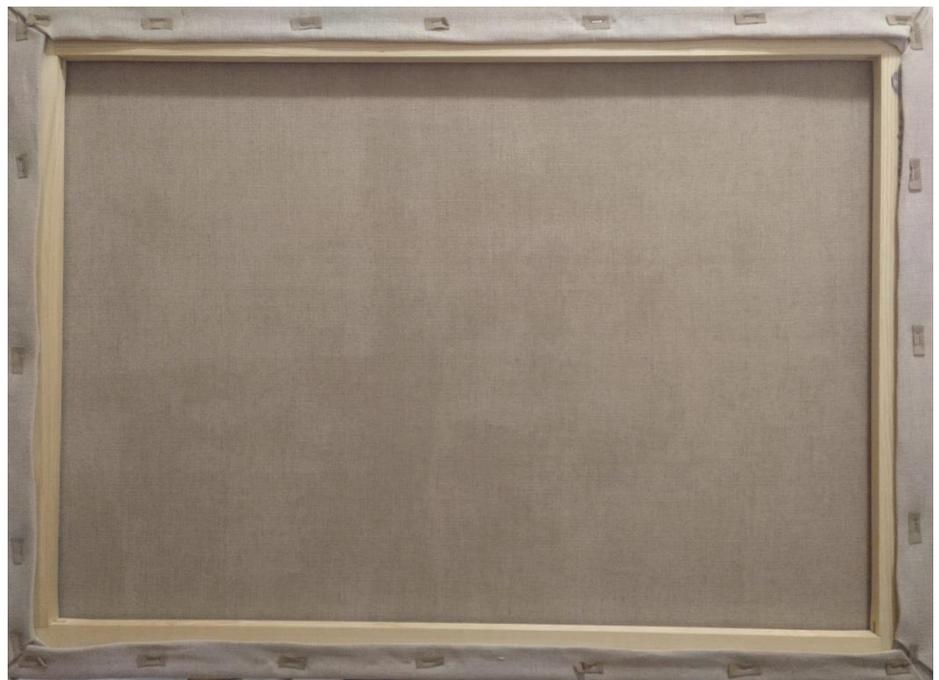
Una vez terminada la reintegración, a modo de fijación, se barnizó la obra por segunda vez con un barniz pulverizado. Se utilizó un barniz a base de una resina cetónica de bajo peso molecular *Regalrez 1094* diluida en *White Spirit* en concentraciones de 20gr/100ml, además del aditivo *Tinuvin 292* al 2% en peso para actuar como barrera contra los rayos UV y *Kraton G1650* al 3% teniendo como objetivo la modificación en sus propiedades de manipulación, la reducción del brillo y el incremento de su resistencia frente a daños mecánicos, quedando los colores con un retoque a penas discernible⁴⁶.

⁴⁶ ZALBIDEA, M.A. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*, pp. 495 y 496.



Figura 62. Imagen final de la intervención, anverso.

Figura 63. Imagen final de la intervención, reverso.



8. CONCLUSIONES

La realización de este trabajo de fin de grado ha permitido plasmar los contenidos y conocimientos teóricos y las técnicas aprendidas durante estos años de estudio. Esta oportunidad de abordar una obra atendiendo a la parte histórico-técnica y a la práctica ha resultado muy lucrativo a nivel académico y personal.

La búsqueda y consulta bibliográfica se ha realizado en bibliotecas y en páginas web, de donde también se han extraído las imágenes, fondos que han proporcionado gran cantidad de información para la teoría y la práctica.

La localización de la obra original en el *Museo del Prado* de Madrid supuso un punto de inflexión en el trabajo, permitiendo confirmar el nombre y el autor de la obra original, atribuyendo el estilo y la temática a los propios del arte flamenco.

Se confirmó que la pintura de estudio databa del siglo XX, de 1958, determinado por los materiales empleados. Asimismo, se compararon ambas obras atendiendo a sus dimensiones, soporte, técnica, cronología y composición.

El descubrimiento del referente original ha sido fundamental para la aproximación al estudio histórico, técnico y simbólico. Profundizando desde el punto de vista práctico.

El uso de las diferentes técnicas de fotográficas de documentación, análisis y ensayos realizados, en los diferentes taller y laboratorios de la Universidad Politécnica de Valencia, permitieron llegar a la determinación del estado de conservación. Lo que llevó a abordar la intervención bajo parámetros de seguridad y conocimiento.

La intervención se terminó sin grandes dificultades, pues la obra se encontraba en bastante buen estado dejando a un lado los problemas con el soporte. La fragilidad de la tela y sus pérdidas impedía la lectura correcta de la obra. El criterio que se ha seguido para su reintegración y los protocolos utilizados, devolvieron la unidad potencial a la obra.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Editorial Alianza Forma, 1997.
- BLASCO BOSQUED, M. C. *La caza en el arte rupestre del Levante español*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1974.
- BOZAL, V. *Historia del arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones Istmo, 1973.
- BOZAL, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S. L., 2013.
- CASARIEGO, J. E. *La caza en el arte español*. Madrid: El Viso, 1982.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España desde el arte*. Barcelona: Editorial Planeta, 2007.
- GIRONÉS SARRÍ, I., GUEROLA BLAY V. *La taulelleria valenciana dels segles XVII, XVIII i XVIII a la col·laboració de la Fundació La Fontana*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació - Diputació de València, 2016.
- JOLLY & BARBER LTD., *LAS BELLAS ARTES, Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura. Arte Flamenco y Holandés* [Enciclopedia], Milán, Grolier Incorporated, 1973.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. *La caza en el mosaico romano: Iconografía y simbolismo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.
- MARTÍN-REY, S. *Los materiales sintéticos y su aplicabilidad en la restauración de pinturas sobre lienzo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- MUSEO DEL PRADO. *Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca siglo XVII. Texto* [catálogo]. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975.
- MUSEO DEL PRADO. *Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca siglo XVII. Láminas* [catálogo]. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975.
- PASCUAL, E., PATIÑO, M. *Restauración de pintura*. Barcelona: Parramón Ediciones, 2010.
- SÁNCHEZ ORTIZ, A. *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

VLIEGHE, H. *Arte y arquitectura flamenca 1585 - 1700*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

CREDIT SUISSE. *The National Gallery*. Londres: Reino Unido. [consulta 10-06-2019] Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/>

GRUUTHUSE. *Gruuthusemuseum*. Brujas: Bélgica. [consulta 10-6-2019] Disponible en: <https://www.verrijkekijkopbrugge.be/2017/03/31/de-warachtighe-fabulen-der-dieren/>

J. PAUL GETTY TRUST. *J. Paul Getty Museum*. Los Ángeles: Estados Unidos. [consulta 10-06-2019]. Disponible en: <https://www.getty.edu/museum/>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. *Museo del Prado*. Madrid: Gobierno de España. [consulta 11-11-2018]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/>

MINISTERIE VAN ONDERWIJS, CULTUUR EN WETENSCHAP. *Rijksmuseum*. Ámsterdam: Países Bajos. [consulta 11-11-2018]. Disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/>

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. *Instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV*. Valencia: España. [consulta 10-7-2019] Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Fotografía de la autora.

Figura 2. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ciervo-acosado-por-una-jauria-de-perros/3619ad79-650c-4d11-8896-2bdb69cc0f66> [consulta 11-11-2018]

Figura 3. Fotografía de la autora.

Figura 4. Fotografía de la autora.

Figura 5. Fotografía de la autora.

Figura 6. Fotografía de la autora.

Figura 7. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-7426> [consulta 11-11-2018]

Figura 8. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-cazadora/71f4756b-2c04-47e1-88af-14467ddccdc5> [consulta 10-06-2019]

Figura 9. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/orfeo-y-los-animales/2f5985c7-b43f-4ec0-821a-666e6292f835> [consulta 20-06-2019]

Figura 10. <https://www.abc.es/cultura/arte/20130904/abci-samotracia-201309032000.html> [consulta 20-06-2019]

Figura 11. LÓPEZ MONTEAGUDO, G. *La caza en el mosaico romano: Iconografía y simbolismo*, p. 509, figura 8.

Figura 12. GIRONÉS SARRIÍ, I., GUEROLA BLAY V. *La taulelleria valenciana dels segles XVII, XVIII i XVIII a la col·laboració de la Fundació La Fontana*, p. 243.

Figura 13. <https://www.pinakothek.de/kunst/peter-paul-rubens/loewenjagd#> [consulta 20-06-2019]

Figura 14. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-cazador/d3c82cc2-341c-4bc6-8e64-f1136967ff4f?searchMeta=felipe%20iv%20cazador> [consulta 20-06-2019]

Figura 15. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caza-de-venado/7c475131-2c90-414a-b88a-bed496c6fd15?searchid=5ff32683-8102-76f1-614a-2ee2bb506f3b> [consulta 10-06-2019]

Figura 16. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caceria-de-corzos/372f838d-0256-498f-8cd6-6c4b20c254d7> [consulta 10-06-2019]

Figura 17. Fotografía de la autora.

Figura 18. Fotografía de la autora.

Figura 17. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-esquiladores/dca5341e-94f8-4b05-b710-610582203b41?searchMeta=jan%20wildens> [consulta 10-07-2019]

Figura 20. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-majo-de-la-guitarra/7a0c8af6-ca19-4571-ba71-33396a184ed6> [consulta 18-06-2019]

Figura 21. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-majo-de-la-guitarra/76c52c9b-5844-4f63-9279-80b2f8ed7458> [consulta 18-06-2019]

Figura 22 a la 63. Fotografía de la autora.