

TFG

UN “SAN ANTONIO DE PÁDUA” DE JOSÉ ESTRUCH (1835 - 1907).

Estudio historiográfico, técnico y proceso de
intervención.

Presentado por: Gema Rueda González.

Tutora: María Castell Agustí.

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
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

En este trabajo se presenta el estudio de una pintura al óleo sobre lienzo del pintor valenciano José Estruch Martínez (San Juan de Énova 1835, La Pobla Llarga 1907), con la representación de un *San Antonio de Padua* inédito, procedente de una colección particular y datado en 1878.

En el reverso de la obra, como es característico de la producción pictórica de Estruch, presenta el dibujo esbozado en trazo negro de un rostro y la fecha de ejecución y autoría de la obra.

Mediante la realización de este trabajo, se han analizado diferentes aspectos de la pintura, por un lado se ha llevado a cabo el estudio historiográfico e icónico, comparándolo con diferentes fuentes gráficas, y por otro lado, se ha realizado un exhaustivo estudio técnico y análisis de conservación, para determinar los daños que presenta y llevar a término una intervención de restauración.

PALABRAS CLAVE.

José Estruch, pintura valenciana del s.XIX, iconografía de San Antonio de Pádua, estudio de fuentes gráficas, restauración de pintura sobre lienzo.

ABSTRACT

This work presents the study of an oil painting on canvas by the Valencian painter José Estruch Martínez (San Juan de Énova 1835, La Pobla Llarga 1907), with the representation of an unpublished *San Antonio de Padua*, coming from a private collection and dated in 1878.

On the back of the canvas, as is characteristic of Estruch's pictorial production, there is a sketch in black outline of a face and the date of execution and authorship of the work.

By means of this work, different aspects of the painting have been analyzed, on the one hand the historiographic and iconic study has been carried out by comparing it with different graphic sources, and on the other hand, an exhaustive technical study and conservation analysis has been done in order to determine the damages it presents and execute a restoration intervention.

KEYWORDS.

José Estruch, 19th century Valencian painting, iconography of San Antonio de Padua, study of graphic sources, restoration of painting on canvas.

Agradecimientos.

En primer lugar quiero agradecer a la Doctora María Castell Agustí por su infinita ayuda y paciencia en todos los momentos necesarios e importantes durante la realización de este trabajo. Sobretudo por haber querido confiar en mí el estudio y la intervención de la obra de José Estruch y por haberme dado la oportunidad de llevar a cabo esa actividad en las instalaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. Gracias por haberme llenado la mochila de enseñanzas y experiencias que me han hecho crecer profesional y personalmente, y por haber encontrado siempre una palabra de aliento. Al Doctor Vicente Guerola Blay, por compartir conmigo su sapiencia siempre infinita e interesante que aportó a este trabajo riqueza cultural y un punto de vista diferente y necesario para la realización del estudio. Gracias a ambos por transmitirme su pasión y profesionalidad en materia de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y por hacer que la llama de la ilusión de conseguir metas y superar obstáculos siga avivándose día a día.

A mis amigas, amigos y familia decirles que siempre han sabido estar aunque no estuviésemos cerca. Gracias por bailar conmigo cuando necesitaba un respiro y haber soplado bien fuerte junto a mí para que el molino no parase de girar. Gracias infinitas por enseñarme que con esfuerzo, todavía quedan muchos más regalos por abrir.

ÍNDICE

1. Introducción.	6
2. Objetivos.	8
3. Metodología.	9
4. José Estruch Martínez.	10
(Sant Joan de L'Ènova, 1835 - La Pobla Llarga, 1907)	10
5. Análisis estilístico-compositivo.	12
6. Estudio iconográfico y hagiográfico.	15
6.1 San Antonio de Pádua	15
6.2 Iconografía antoniana	17
6.3 Estudio iconográfico de la obra	17
7. Aspectos técnicos.	19
7.1 Soporte textil.	19
7.2 Bastidor.	23
7.3 Estratos pictóricos.	24
8. Estado de conservación.	26
8.1 Soporte textil.	26
8.2 Bastidor.	26
8.3 Estratos pictóricos.	27
9. Intervención.	28
9.1 Pruebas previas.	28
9.2 Proceso de intervención.	28
10. Conclusiones.	36
11. Bibliografía.	38
12. Índice de imágenes.	40

1. Introducción.

El objeto de estudio de este Trabajo Final de Grado que se expone a continuación, trata de una pintura al óleo sobre lienzo que representa a San Antonio de Pádua. Realizada por el pintor valenciano José Estruch Martínez en 1878; este dato se puede conocer y verificar con facilidad porque la propia obra está firmada y datada por el autor en el reverso. La pintura llegó al Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio en 2018 procedente de una colección particular para su estudio y restauración.

La obra no ha sufrido intervenciones anteriores que hayan modificado su estado o la hayan perjudicado por una mala praxis y por lo que se observa, en general su conservación no ha seguido criterios de conservación preventiva adecuados pero se aprecia que el lienzo no ha sufrido daños por un almacenamiento erróneo o por guardado de la obra en lugares en condiciones desfavorables. Presenta deterioros propios del paso del tiempo pero no muestra acciones antrópicas remarcables, salvo el exceso de apertura que se ha producido en el bastidor por incrustar demasiado el sistema de cuñas en las juntas, lo que ha repercutido en la estabilidad y fortaleza de ese sustento.

En los diversos apartados de este Trabajo Final de Grado se desarrollan los diferentes resultados obtenidos de los estudios realizados sobre la biografía del autor, además del análisis compositivo e iconográfico de la obra, acompañado de un exhaustivo estudio técnico y estado de conservación como reflexión para, posteriormente, llevar a cabo un protocolo de intervención conservativa.

La finalidad de la intervención es asegurar la integridad y perdurabilidad, aplicando para ello acciones particulares para cada daño, reforzando la pieza para contrarrestar y frenar los factores de deterioro que le acusan.



San Antonio de Pádua

José Estruch Martínez
Óleo sobre lienzo
68,3 x 45,5 cm
1878

2. Objetivos.

Se pueden diferenciar diversos tipos de objetivos en este trabajo. El primero se trata de un objetivo general, que abarca un amplio rango de situaciones y pone sobre la mesa el asunto más global sobre el que se basa este estudio. Los objetivos secundarios confieren al trabajo un carácter más detallado sobre lo que se busca presentar.

La finalidad de este Trabajo de Fin de Grado ha sido el desarrollo de un estudio integral de una pintura sobre lienzo del pintor José Estruch fechada en 1878 y que representa a un *San Antonio de Pádua*.

Para el logro de este objetivo principal se han perseguido los siguientes objetivos secundarios:

- Recopilar bibliografía específica para obtener la información necesaria para establecer el contexto biográfico del autor e iconográfico de la obra.
- Estudiar los aspectos técnicos e identificar las patologías de la obra para establecer un diagnóstico del estado de conservación.
- Realizar el proceso de intervención.

3. Metodología.

Para poder crear y organizar un proyecto necesitamos basarnos en una metodología clara, concisa y dinámica que ayude y guíe para realizar los pasos de forma segura y llevar a término un determinado trabajo. Por ello es importante distribuir este apartado en dos ámbitos, teórico y práctico:

Por un lado se ha realizado una exhaustiva recopilación bibliográfica, tanto de fuentes primarias como secundarias, tales como libros específicos, monografías del artista, artículos especializados y páginas web, con el fin de obtener la información necesaria para conocer más en profundidad al autor, el estudio histórico e iconográfico de la obra, así como los aspectos teóricos del proceso de intervención y restauración de la pieza.

Desde el ámbito práctico, para el estudio técnico de la pintura se ha realizado un registro fotográfico con diferentes fuentes de iluminación, así como los ensayos necesarios para la correcta identificación de los materiales (ensayo pirométrico, prueba de secado-torsión de las fibras, pruebas previas, catas de limpieza, etc.) además de la elaboración de croquis de daños, diagramas de planos y compositivos de la pintura. Finalmente con todos los resultados obtenidos del estudio se ha podido llevar a término el proceso de intervención de la obra en los talleres y laboratorios del IRP.

4. José Estruch Martínez.

(Sant Joan de L'Ènova, 1835 - La Pobla Llarga, 1907)

Antonio José Estruch Martínez (Imagen 2) fue un pintor valenciano que provenía de la Ribera Alta del Xúquer de un pueblo llamado Sant Joan de L'Ènova; nació el 9 de febrero de 1835.

A temprana edad, a los 14 años, empezó a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, situada en el Convento del Carmen. El convento de los carmelitas calzados que se asentaron en Valencia tras la muerte de Jaime I hacia 1281¹, se quedó vacío por las desamortizaciones del siglo XIX, por lo que hacia 1839 se inaugura como Museo de Pinturas para poder acoger todas las obras provenientes de otros conventos y monasterios que también habían sufrido la exclaustación. Así la Academia de Bellas Artes de San Carlos fue la encargada de gestionar inventariar y catalogar los fondos de arte. Este fue el precedente del Museo de Bellas Artes de Valencia y se mantuvo como Escuela de Bellas Artes y Escuela de Artes y Oficios hasta finales del siglo XX.



Imagen 2: Retrato pintor Estruch.
Rafael Gil Cucó.
Pintura sobre porcelana.

Aunque de esta época no se conocen grandes obras del pintor, su proyección y maestría en la pintura lo hizo destacar desde sus principios.²

Gracias a los buenos resultados del pintor valenciano, pudo tener la oportunidad de viajar a Italia, allí se formó como copista profesional de obra religiosa. Su virtuosismo fue absoluto ya que copiaba obras de Rafael y Leonardo, de este modo, desarrolló grandes destrezas como caricaturista fijándose en los dibujos de aire satírico del propio Da Vinci. Se decantó por las copias sobre pintura Renacentista italiana y Estruch desarrolló grandes habilidades con respecto a la luz; dominaba el claroscuro y en sus pinturas generaba espacios equilibrados y perfectamente estructurados. Los personajes en sus representaciones mostraban estudios anatómicos impecables,

¹ <http://www.jdiezarnal.com/valenciacentrodelcarmen.html>

² SOLERIESTRUCH, E. *Noticia de Pepe Estruch*, p. 40.

prácticamente siempre representados de forma realista aunque idealizados para buscar la belleza y la proporción característica de la corriente renacentista. Pese a haber mostrado su calidad como pintor, la estancia de Estruch en Italia no fue muy duradera. Había desarrollado grandes habilidades pero todavía no tenía características propias en sus pinturas, si no las que asumía cuando realizaba sus copias³.

Tras su estancia en Italia, el pintor regresa a España, en concreto a Valencia. En esta época, Estruch recibe sus primeros encargos, por lo tanto empieza a hacerse servir de sus pinturas como principal fuente de ingresos. Se aproximó a la manera de pintar de Juan de Juanes y más tarde comenzó a dibujar fijándose en la producción de dibujos y grabados de Goya.

Estruch había mejorado notablemente su técnica de dibujo, tanto que realizó una copia del *Ecce Homo* de Juan de Juanes (Imagen 3) con una virtuosidad tal que esta obra obtuvo un gran valor. (Imagen 4)

Hacia finales del siglo XIX viajó de nuevo a Italia para encontrarse con su amigo Benlliure y seguir por un corto periodo de tiempo realizando copias como antaño, aunque su producción en ese tiempo no fue importante, pudo ganar bastante dinero gracias a sus reproducciones. Más tarde viajó a París. Hecho que no era de extrañar puesto que muchos otros artistas también realizaban este viaje ya que la capital de Francia se consideraba el centro neurálgico del arte y las sinergias que allí ocurrían entre diferentes disciplinas artísticas enriquecían las experiencias de los artistas.

Más tarde, tras una corta estancia en París, regresó a Valencia dedicándose a dar clases de pintura y dibujo, teniendo a un joven Sorolla como alumno⁴. Pese a su ya sabida calidad como pintor pero sobretodo como caricaturista y dibujante, Estruch no sería reconocido como un gran pintor en su tiempo.

Una nueva corriente, el modernismo, le inspira para seguir con su producción artística, pero para ese momento, Estruch tenía deudas y estaba sufriendo una depresión que no le permitía desarrollar su actividad pictórica

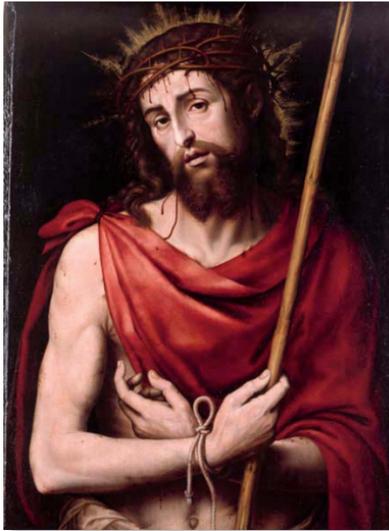


Imagen 3: *Ecce Homo*.
Juan de Juanes.
Museo de Bellas Artes de Valencia.



Imagen 4: Copia del *Ecce Homo* de Juan de Juanes por José Estruch.
Museo del Almudín. Xàtiva.

³ SOLERIESTRUCH, E. Ibid. p. 56

⁴ GISBERT, PACO "El maestro de Sorolla", El País, 03 de Diciembre de 2007, Valencia.



Imagen 5: Reverso en una pintura de José Estruch.

con normalidad. En ese momento, el pintor decide cambiar de tercio artístico y se dedica a la creación de fallas y carrozas. Esta no era su especialidad y sería la primera vez que entrase en contacto con estas disciplinas, pero era la única forma de obtener un sustento económico que aunque escaso, le ayudaría a sobrellevar los gastos y subsanar deudas.

Muchos de los detalles de la vida de José Estruch se pueden conocer gracias a la correspondencia que mantenía con su familia, donde se detallan aspectos de su vida, viajes, penurias y deseos del propio artista⁵, también se conocen dibujos importantes de él que incluía en sus cartas⁶.

José Estruch cerró su estudio en Valencia en 1907 y decidió regresar a La Pobra Llarga. En la estación lo estaba esperando su hermana Amalia, y Estruch ya mostraba signos de debilidad; incluso él mismo apuntó ese detalle a Amalia. Un par de días después falleció allí mismo, ocurrió el 3 de Junio de 1907.

En las obras que José Estruch dejó, uno de los aspectos más interesantes de su formación es el hecho de que manejase a la perfección la técnica del dibujo por lo que era muy fácil para él realizar retratos de gran calidad e interpretaciones caricaturescas. Estos retratos que en la gran mayoría de obras, a parte de ser las figuras que conformaban la pintura en el anverso, aparecían en el reverso de estas (Imagen 5), junto con inscripciones que aportaban datos de carácter histórico, dotaron a su producción de una particularidad excepcional.

5. Análisis estilístico-compositivo.

La obra de estudio presenta un formato rectangular en la que no se aprecia una gran carga de elementos a mostrar, limitándose de forma recatada a crear una simbología que haga reconocer qué santo está representado.

Se puede dividir en 3 planos bien diferenciados:

⁵ Catálogo: Centenari J. A. Estruch 1835-1907.

⁶ SOLERIESTRUCH, E. *Noticia de Pepe Estruch*, p. 146

En primer plano observamos una figura joven masculina el cual sostiene a un niño en brazos. El joven está situado frontalmente con la cabeza girada hacia la izquierda mirando al niño, con los pies separados y el brazo derecho apartado del cuerpo, con esta mano sujeta un ramillete de flores. Este elemento destaca dentro del plano principal, siendo uno de los símbolos iconográficos de este santo.

La representación de San Antonio de Pádua en este lienzo, muestra una tonsura amplia que le abarca casi toda la zona superior de la cabeza. Lleva puesto un hábito marrón y un cinturón enrollado a la cintura del cual cuelga un cabo formando nudos; los pies calzados con sandalias.

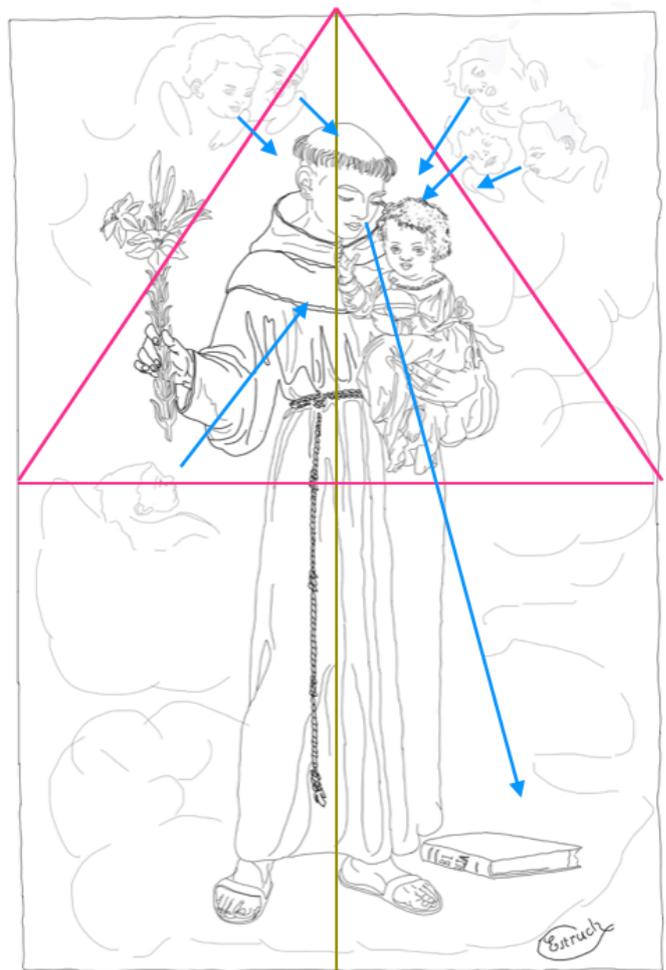
Junto al pié izquierdo, en el suelo, hay un libro en el que se observa el lomo y parcialmente la tapa principal. El libro queda englobado por tanto en la escena principal de la pintura, conformando así la totalidad de signos recurrentes y habituales en la representación de San Antonio de Pádua.

El niño que sujeta en brazos, aparece mirando al espectador, vestido con una túnica blanca y un cinturón azul que le forma un lazo en el lado de la espalda. Sujeta con su mano izquierda una esfera y con su mano derecha realiza un signo de bendición. Como elemento sustentante de la figura y el libro, se muestra una nube más clara sobre la que la figura del santo arroja una sombra y se diferencia de las nubes del fondo en color y de nitidez.

En el último plano, que se usa como fondo, se entiende que la representación de San Antonio con el Niño no se encuentra en un lugar terrenal, si no que está colocado en un paisaje que nos traslada al plano de lo divino, pudiendo relacionarlo así con el hecho tan destacado que vivió Antonio como fraile antes de ser Beatificado. Este plano de fondo está formado por nubes, escapándose de lo corpóreo de cualquier ubicación.

En cuanto a la composición de la obra, al trazar una línea vertical en el centro, la figura principal estática se encuentra en el centro. Al dividir la obra con una línea horizontal, observamos que en la mitad superior se concentra la mayor carga simbólica de manera equilibrada por los elementos que engloba cada cuadrante.

Los grupos de querubines en la parte superior enmarcan las figuras centrales en otro triángulo, sus miradas se dirigen hacia la escena central dotando de una direccionalidad de visión al conjunto y apuntando hacia el Santo con el Niño. El niño por su parte mira de frente al espectador y la mirada del Santo dirigida hacia abajo, equilibra todo el peso que se acumula en el cuadrante superior, crea una vía de escape hacia el libro que se encuentra a sus pies.



Primer plano
Segundo plano
Tercer plano



Imagen 6: Estudio de planos.

Imagen 7: Croquis compositivo.



Imagen 8: Detalle de la inscripción y del esbozo.

En el reverso de la obra que aquí exponemos, se presenta un esbozo realizado por el propio autor. En él encontramos perfectamente legible una inscripción "José Estruch lo pintó año 1878" realizada a pincel y posiblemente con pintura al óleo en color marrón oscuro (Imagen 8). Se puede reconocer con facilidad la dirección que siguen las pinceladas en las letras, incluso se distinguen ciertos trazos más cargados de pintura de los que se realizaron con escasez de esta. Por su parte, debajo de esta inscripción, se observa una cara esbozada; hecho habitual en la pintura de José Estruch. Este retrato realizado con el mismo tipo de pintura que la inscripción, presenta un aire de factura rápida y despreocupada. Muestra inherente de la capacidad de Estruch para el dibujo.

6. Estudio iconográfico y hagiográfico.

6.1 San Antonio de Pádua

A finales del siglo XI, cerca de la Catedral de la Asunción de María en Lisboa, vivían en un palacio una familia noble y rica formada por Don Martín de Bullones y Doña María Traveira⁷. Dos nobles de la época fervientemente religiosos que esperaban con ansia la llegada del niño que Doña María llevaba en su vientre.

En agosto del 1195, Doña María, que era una mujer muy religiosa no pudo dejar de caer en cuenta de que su hijo nacería en el mes de la Asunción de María. Así pues, mientras en la Catedral de Lisboa se realizaban los preparativos para la celebración que hacía honores a la Virgen que allí se veneraba, el hijo de Don Martín y Doña María nació el 15 de agosto de 1195. Nadie cayó en cuenta en que a la vez que sonaban las campanas por la Asunción de María, había nacido un futuro santo.

Fernando, que así es como llamaron al niño, fue bautizado en la misma Catedral. Doña María quería presentarlo ante la Virgen. Parecía que le estaba ofreciendo un regalo a la patrona a quien tanta devoción profesaba.⁸

⁷ A. F. P. *Vida de San Antonio de Pádua*. p. 10

⁸ *Ibid.* p. 11

Fernando estudió en la escuela y tuvo a su tío Fernando, canónigo de la Catedral, como maestro. En esos tiempos no era fácil tener una buena enseñanza tanto si eras rico como muchísimo menos, si eras pobre, así que la iglesia abrió escuela para todos los niños, fuera cual fuera su condición. Nunca se dejaban de lado la religión, ni en estudio ni en práctica y se impartían primero enseñanzas básicas y más tarde se instruía a los estudiantes en letras y artes. Los niños que allí estudiaban hacían las veces de monaguillos, llevando como era habitual la sotana roja y el roquete blanco. Este hecho hará que en Fernando se arraigue esa devoción hacia su Virgen y el Niño Jesús. Tras su curiosidad y contemplación por las reliquias de San Vicente de Zaragoza⁹, nació en él el sentimiento de *querer morir por Jesús como Jesús había muerto por nosotros*¹⁰.

La catedral donde Fernando se crió fue destruida dados los múltiples incendios y terremotos que sufrió y se acabó construyendo sobre esta edificios civiles, salvando el Baptisterio y una capilla contigua¹¹.

A principios de 1210, Fernando empezó su noviciado en el monasterio de los canónigos Regulares de San Agustín. Este monasterio se encontraba en las afueras de Lisboa y los que allí habitaban en realidad no eran canónigos si no que eran religiosos que seguían el canon de San Agustín¹² y los cuales habían puesto la protección del monasterio a manos del Santo de Zaragoza.

Según se cuenta en el "*Liber Miraculorum. Crónica de los XXIV Generales,*" a San Antonio, en mayo de 1231, en el castillo de Camposamiento del Conde Tisso donde vivía durante un tiempo con una comunidad de monjes franciscanos para meditar, se le apareció el Niño Jesús siendo el propio Conde testigo de este hecho (Imagen 9). Pero San Antonio no le permitió que contase aquello hasta que muriese, así que este milagro se supo de manera póstuma.



Imagen 9: *La visión de San Antonio.*
Esteban Murillo
Catedral de Sevilla, capilla de San Antonio.

⁹ DUCHET - SACHAUX, G. PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la biblia y los santos.* pág. 380

¹⁰ A. F. P. *Vida de San Antonio de Pádua.* p. 12

¹¹A. F. P. OP. CIT. p. 13

¹² DUCHET - SACHAUX, G. PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la biblia y los santos.* p. 12



Imagen 10: *San Antonio de Padua.*
Mariano Salvador Maella.
Museo del Prado.

6.2 Iconografía antoniana

Durante los siglos próximos a su canonización el culto hacia San Antonio de Pádua se reduce a la ciudad de Asís, pero a partir del siglo XV su veneración y gracias a la difusión y el auge de las diferentes Órdenes, se extiende a diferentes países de Europa. Así pues, Portugal, país que lo vio nacer, lo convierte en su santo nacional.¹³

En esta época no era habitual encontrar representaciones importantes del santo, pero cuando comenzó la expansión de su culto fue uno de los santos más representado.

La forma de mostrar al santo en pinturas o grabados ha variado mucho con el devenir de los siglos. Se le puede ver realizando milagros o curando enfermos pero sin duda, la muestra más reconocible es la imagen del santo junto con el Niño Jesús, un libro y unas flores (Imagen 10).

Es posible que en algunas representaciones se encuentren símbolos como un corazón ardiendo, adoptado de San Agustín, o incluso se le llegue a confundir con San Antonio Abad o con San Francisco de Asís.¹⁴ Ambos santos eran contemporáneos y pertenecían al orden de los franciscanos, por lo que sus atuendos eran similares, por lo tanto la confusión era comprensible dado a que no todo el mundo conocía bien los símbolos iconográficos de cada santo.

6.3 Estudio iconográfico de la obra

De la figura principal se deduce que se trata de San Antonio de Pádua. Presenta un hábito con esclaviza y capuchón de color marrón, propio de la orden de San Francisco¹⁵ del mismo modo que las sandalias de color marrón sencillas que calza. Pese a que normalmente podemos encontrar las representaciones de San Antonio de Pádua con un cordón ceñido a la cintura con tres nudos a la derecha y el rosario a la izquierda, aquí se observa un San

¹³ DUCHET - SACHAUX, G. PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la biblia y los santos.* p. 29

¹⁴ DUCHET - SACHAUX, G. PASTOUREAU, M. LOC. CIT. p. 29

¹⁵ FERRANDO ROIG, JUAN. *Iconografía de los Santos.* p. 19



Antonio sin rosario y con cinco nudos, probablemente en alusión a las cinco llagas de Jesucristo, normalmente sólo se ha visto plasmado en obras del barroco¹⁶.

San Antonio de Pádua suele ser mostrado como un joven sin barba, y con una tonsura monacal muy ancha que abarca toda la zona superior de la cabeza. Este tipo de tonsura es habitual en la Orden de los Franciscanos como se comentaba anteriormente. En la mano derecha está sujetando un ramillete con azucenas¹⁷, estas flores son atributos para santos que como San Antonio de Pádua, no son mártires y representan la pureza o la castidad¹⁸.

El infante que porta en su brazo izquierdo se entiende como el Niño Jesús, el cual sujeta con su brazo izquierdo un orbe real o *globus cruciger* como símbolo de su poder sobre el mundo. Este orbe es una símbolo del cristianismo y emula un globo terráqueo, con una cruz en la zona superior, revelando a Jesús como ser supremo y protector de la humanidad. Cuando está sujetado por Cristo, esta representación de Jesús recibe el nombre de *Salvator Mundi*, o Salvador del Mundo.

En la Biblia podemos encontrar según Juan:

*Jn 8, 12 "iterum ergo locutus est eis Jesus dicens ego sum lux mundi qui sequitur me non ambulabit in tenebris sed habebit lucem vitae"*¹⁹

Jesús les habló otra vez diciendo: «Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida.»

Podríamos relacionar este versículo con el hecho que sucedió después, el 16 de Enero de 1946, cuando el Papa Pío XII, en la carta *Exulta Lusitana felix*, a petición de la Sagrada Congregación de Ritos, proclama a San Antonio de Padua "Doctor capaz de iluminar a la iglesia entera".²⁰



Imagen 11: Atributo iconográfico de San Antonio de Pádua. Azucenas.

Imagen 12: Atributo iconográfico de San Antonio de Pádua. Jesús Niño.

¹⁶ <https://preguntasantoral.blogspot.com/2013/06/culto-e-iconografia-de-san-antonio-de.html>

¹⁷CARMONA MUELA. *Iconografía de los Santos*. p. 91

¹⁸ FERRANDO ROIG, JUAN. *Iconografía de los Santos*. p. 276

¹⁹ DE REINA, C. DE VALERA, C. *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. p.1687.

²⁰ <http://www.franciscanos.org/sanantonio/sspioXII.htm>

La mano del Niño se muestra en forma de bendición. Las diferentes posiciones en las que podemos encontrar representadas las manos de un Niño Jesús, hacen referencia a su nombre. Estos gestos manuales quieren mostrar de quién se trata para que no se confundan con una representación de un niño o de un ángel. De este modo, realizando el signo con la mano derecha, aclara y ratifica de que el niño que sostiene es Jesús.

7. Aspectos técnicos.

7.1 Soporte textil.

El soporte textil de nuestra pieza tiene unas dimensiones totales de 70,3 cm x 47,5 cm. La superficie total pintada es de 68,5 cm x 45,3 cm.

En otros tiempos, la totalidad del tamaño de la obra podría mostrarse con una medida particular dependiendo de la parte del territorio de la península al que nos trasladásemos antes de mediados del siglo XIX aproximadamente.

Como si de una lengua particular se tratase, cada territorio tenía sus propias unidades de medida, siendo en prácticamente todos los casos imposible crear una relación coherente entre las pautas de medición de cada uno de ellos. En el caso de Valencia, la medida por antonomasia era el palmo valenciano, correspondiente a 20,89 cm después de que en España entrase en vigor el Sistema Métrico Decimal²¹.

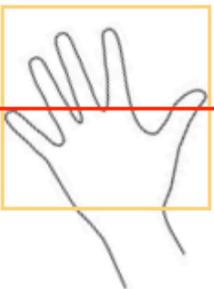


Imagen 13: Mesura del palmo.

Esta medida en principio correspondía a la distancia que hay entre la punta del dedo pulgar y la punta del dedo meñique con la mano completamente extendida (Imagen 13), pero por la evolución antropomórfica, esas medidas variaban con el tiempo por lo que era muy difícil estandarizarla. Puesto que la pintura pertenece a un autor de valenciano, y dada la proximidad del cambio de los palmos valencianos a la unidad de medida estándar, podríamos trasladar las medidas del objeto de estudio de este trabajo a los palmos

²¹ BEIGBEDER ATIENZA, F. *Manual de Pesos, Medidas y Monedas del Mundo con equivalencias al Sistema Métrico Decimal*. p. 63

valencianos. Como referencia de medida tomamos las que utiliza el Pare Tosca en una representación cartográfica de la ciudad de Valencia (Imagen 15) y no la estandarización del Sistema Métrico Decimal ya que esta es posterior a la obra de Estruch. En el plano del Pare Tosca, de 1704, cada palmo medía 14,7 cm. Por lo tanto, la obra de Estruch mediría cinco palmos de caída por tres palmos y medio de ancho aproximadamente (Imagen 16).

El palmo valenciano cayó en desuso puesto que la nueva unidad era mucho más precisa y se extendió en diferentes ámbitos como el del comercio, aunque se conocen registros de uso del palmo bien entrado el siglo XX.²²

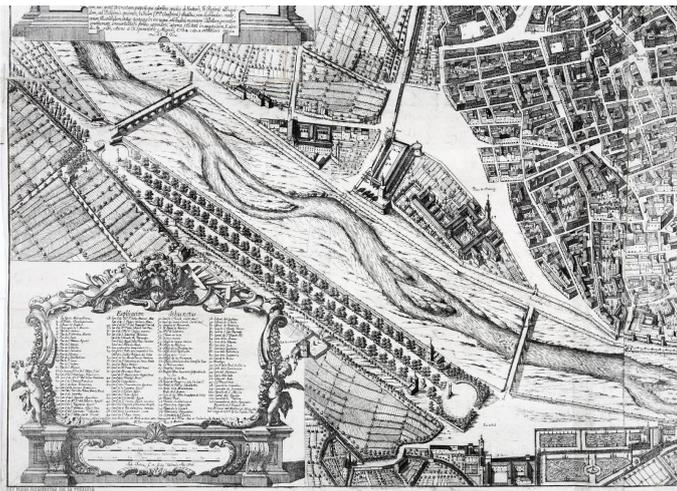


Imagen 14: Mapa cartográfico del Pare Tosca.

Imagen 15: Detalle de medidas de palmos en el mapa

Imagen 16: Croquis dimensional basado en la media del palmo valenciano.



²² BEIGBEDER ATIENZA, F. *Manual de Pesos, Medidas y Monedas del Mundo con equivalencias al Sistema Métrico Decimal*. p. 92

El soporte está formado en su totalidad por un tejido de ligamento tafetán²³ y la coloración actual amarillenta es propia de la naturaleza de sus fibras y del envejecimiento natural. No presenta orillo ni costuras. Como punto a destacar es la presencia de ciertas zonas donde faltan hilos verticales. Esto sería un fenómeno producido durante su factura como defecto del telar (Imagen 17). La densidad de este tejido es de 35 hilos horizontales por 32 hilos verticales. Su trama es cerrada y bastante regular (Imagen 18) aunque podemos encontrar en ciertas zonas irregularidades como nudos pequeños, engrosamiento de los hilos o falta de algún tramo de hilo por defecto de factura. Los hilos están compuestos por un cabo y tiene una torsión aproximada de 27 grados en Z²⁴.



Imagen 17: Detalle del defecto.
Realizada con Dinolite a 50x.

Se realizó un examen pirgonóstico²⁵ para determinar la naturaleza de las fibras. Al acercar el hilo a la llama este se alejaba de la llama pero no sufría encogimiento ni se fundía. Arde muy rápido y su llama es amarillenta y al retirarla de la fuente de calor sigue ardiendo pero sin fundirse. El humo que genera es grisáceo y el olor que produce es a papel quemado y las cenizas son de color gris, muy ligeras y suaves. Valorando estos resultados, podemos afirmar que se trata de una fibra de origen natural, siendo vegetal celulósica. Además se realizó una prueba de secado-torsión de las fibras, y para ello se humectó una fibra y se acercó a una fuente de calor, el sentido en que la fibra giraba era el de las agujas del reloj, por lo que se puede corroborar que el material utilizado era el lino.



Imagen 18: Detalle del tejido.
Realizada con Dinolite a 50x.

Puesto que en la producción de Estruch, salvo en los lienzos comerciales usados al final de su vida, todos son de lino²⁶, se apoya y reafirman las pruebas anteriormente mencionadas dando como resultado el lino como material constitutivo del tejido de soporte en su totalidad.

²³ Tipo de tejido en el que un hilo de trama se entrelaza con uno de urdimbre, pasando uno por arriba y otro por debajo. En cada pasada se alterna el orden.

²⁴ CASTANY SALADRIGAS, F. *Análisis de tejidos : Reconocimiento y análisis de fibras textiles, hilos y tejidos*. p.54

²⁵ CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres . Suports textils de pintures*, p.11

²⁶ GALIANA COBALEA, S. *El reverso en la pintura sobre lienzo. Estudio, análisis y documentación aplicada a la obra de José Estruch (1835-1907) en su Casa Museo de Manuel (Valencia)*. p.42



Imagen 19: Fotografía general del reverso de la obra.

7.2 Bastidor.

Se puede decir que la obra se encuentra sobre su bastidor original porque cumple los requisitos de los que Estruch utilizaba normalmente en su producción más tardía. El bastidor es de madera oscura de medidas generales de 68,2 cm x 45,4 cm. La anchura de cada listón del bastidor es de 6,5 cm y el grosor es de 3 cm.

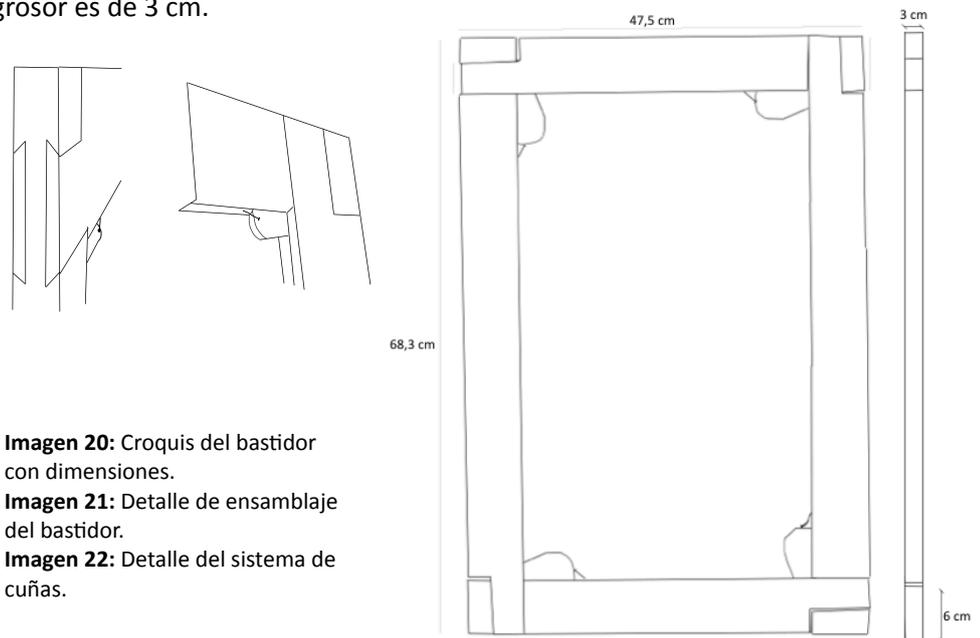


Imagen 20: Croquis del bastidor con dimensiones.

Imagen 21: Detalle de ensamblaje del bastidor.

Imagen 22: Detalle del sistema de cuñas.

Compuesto por cuatro elementos ensamblados entre sí con el sistema español o de horquilla en los que el ensamble no es a unión viva si no que presenta una forma oblicua en su encaje, todo el bastidor presenta los cantos vivos. Se trata de un bastidor móvil que también contiene un sistema de cuñas formado por cuatro piezas, una en cada vértice interinal del bastidor, este sistema de cuñas permite el tensado correcto del lienzo sin tener que desclavarlo. Cada cuña tiene una longitud de 8 cm y 0,3 cm de grosor. Se conservan las cuatro cuñas. La peculiar forma redondeada del final de las cuñas se viene repitiendo en otras obras del autor y como tal, la forma de sujeción de estas, utilizando un clavo en diagonal a la cuña, también es propio de sus obras (Imagen 23).



Imagen 23: Detalle del sistema de sujeción de las cuñas.

El bastidor de la obra está realizado en madera de conífera ya que en la sección transversal de esta se observan los anillos de crecimiento

característicos de este tipo de maderas. En particular podría tratarse de *pinus sylvestris* L.²⁷ por su color y veteado particular y porque se trata de una madera empleada con mucha asiduidad en bienes culturales.

7.3 Estratos pictóricos.

La técnica utilizada para la realización de esta pintura es óleo. Esta técnica consiste en aglutinar pigmentos con diferentes aceites secantes.²⁸ En la parte más externa podemos observar que tiene una fina capa de barniz homogénea, sin zonas donde se aprecie mayor cantidad que en otras.

La pintura en sí tiende a ser de un tratamiento dulce y relamido. No aparecen empastes o texturas que resalten ya que la película pictórica es muy fina, salvo en el dibujo de las azucenas, en el que en los cálices de las flores tienen una mayor concentración de pintura (Imagen 24). Las tonalidades marrones y pardas predominan en la pintura, quitando de las carnaciones del Santo, el Niño y los querubines, y las vestiduras del Niño Jesús.

La preparación no es comercial, José Estruch a lo largo de su producción utilizó tanto preparaciones tradicionales como preparaciones comerciales. La diferencia principal entre estas es que los aparejos tradicionales tendían a una coloración verdosa o grisácea, mientras que las preparaciones comerciales eran todas blancas. En este caso se ha determinado que la preparación es tradicional por dos factores importantes:

El primer factor es que la preparación presenta una coloración grisácea, tal y como se aprecia en otras obras del autor donde también empleó preparaciones tradicionales²⁹ y el segundo factor es que tras realizar el registro fotográfico de la obra, se pueden observar irregularidades en el grosor de algunas zonas.



Imagen 24: Foto con luz rasante. Detalle de la pincelada en el empaste de pintura en las flores.

²⁷ CARRERAS, R. *Identificación microscópica de las 25 maderas europeas más frecuentes en bienes culturales. Manual de consulta para conservadores y restauradores del patrimonio cultural*. p. 60-61.

²⁸ MAYER, R. *The artist's handbook of materials and techniques*. p.188

²⁹ GALIANA COBALEA, S. *El reverso en la pintura sobre lienzo. Estudio, análisis y documentación aplicada a la obra de José Estruch (1835-1907) en su Casa Museo de Manuel (Valencia)*. p.34



Imágenes 25, 26, 27 y 28: Secuencia de fotografías del mismo detalle realizadas con luz ultravioleta, luz rasante, luz transmitida y reflectografía infrarroja.

Cuando se realizó la fotografía con luz transmitida, proyectando el foco de luz desde el reverso, se apreciaron a lo ancho de la obra franjas irregulares de mayor espesor de preparación que con la luz visible no se apreciaban, siendo también observables con la fotografía de fluorescencia ultravioleta (Imágenes 25 y 28).

El motivo de estas franjas puede ser debido a la aplicación de forma irregular de la capa de preparación, habiendo ciertas zonas donde se solapasen las pinceladas de esta, resultando así partes con mayor concentración de carga. Quedaría descartado que esas zonas de mayor carga fuesen producidas por un grosor irregular de la pintura, puesto que su disposición no se ajusta en absoluto ni al dibujo ni al conjunto de los elementos que figuran en la obra.

8. Estado de conservación.

8.1 Soporte textil.

La estabilidad general del soporte es buena y no presenta daños importantes que no sean intrínsecos del paso del tiempo.

La obra sufre pequeñas deformaciones resultantes de la tensión irregular que recibe del bastidor. Esta irregularidad de tensión ha producido un pequeño desgarro en la zona inferior izquierda (Imagen 27). Se puede apreciar que ha perdido una pequeña parte del soporte textil así como de la preparación y la película pictórica.

El tejido no sufre una rigidez extrema pero sí se puede notar cierta friabilidad, aunque como se ha comentado antes, causada por la antigüedad de la pieza; no obstante el estado del soporte es estable y la leve rigidez que sufre no afecta de manera grave a los estratos pictóricos o la preparación.

Se encuentra en todo el reverso de forma general suciedad medioambiental en la que destaca la acumulación en la parte inferior de la obra. Al palpar desde el anverso, se nota esa gran acumulación de suciedad, otro factor por el que el lienzo presenta pequeñas deformaciones en la zona inferior.



Imagen 29: Diagrama de daños del reverso.

8.2 Bastidor.

La madera que conforma el bastidor no ha sufrido ataques graves de insectos xilófagos aunque se ven orificios de entre 1 y 2 mm de diámetro posiblemente ocasionados por *Anobium Punctatum* en algunas zonas repartidas en todo el bastidor. Pese a ello el ataque no está activo y no tiene una gran extensión ni generalización que acuse la fortaleza del mismo.

Tiene un aspecto endeble pero viene dado por el exceso de apertura de sus ensamblajes. Esto ha sido producido porque se han introducido demasiado las cuñas, por lo tanto ha perdido en parte su funcionalidad a la hora de realizar un tensado y sujeción regular del lienzo. En sí la madera no tiene problemas



Imagen 30: Detalle del desgarro.

estructurales que puedan poner en peligro la integridad del bastidor. Las cuñas tiene las puntas rotas o muy desgastadas, también presentan algún orificio de insectos xilófagos, pero como en el bastidor, no está activo el ataque y las piezas se mantienen estables y fuertes. Por lo general, tanto en el bastidor como en la cuñas, se puede observar suciedad medioambiental generalizada y algunos pequeños puntos blancos producidos por salpicaduras de pintura. También hay pequeñas zonas en la parte visible de la pieza derecha del bastidor más oscurecidas por manchas de humedad o de la propia suciedad.

8.3 Estratos pictóricos.

Presenta una acusada capa de suciedad ambiental en toda la superficie de la película pictórica. En las zonas de la parte inferior la suciedad es mayor y está más compacta; este detrito de suciedad no afecta a la visión general de la obra, no obstante parece dotarle de un tono amarillento y de cierto oscurecimiento.

Pese a la antigüedad de la pieza, los estratos pictóricos están bien cohesionados y estables, salvo en la zona del desgarro donde se han producido pequeñas pérdidas de película pictórica y preparación en el perímetro colindante al daño.

Mediante la fotografía con fluorescencia ultravioleta se observa una capa blanquecina muy sutil correspondiente al estrato de barniz que presenta un ligero grado de oxidación; sin embargo no se aprecia ninguna intervención anterior, repintes, sobre la película pictórica. Al ser una capa tan fina y uniforme, no padece craqueladuras ni una rigidez extrema, tampoco crea tensiones en su contacto con la pintura y la distorsión del color no parece llamativa.

Los pigmentos no han tenido variaciones químicas que afecten al cromatismo general de la pieza, así como tampoco lo ha hecho el aglutinante.

No se observan migraciones al soporte de los aceites propios de la técnica ni el dibujo que aparece en el reverso afecta a la película pictórica del anverso.



Imagen 31: Diagrama de daños del anverso.

9. Intervención.

9.1 Pruebas previas.

Con el fin de determinar los tratamientos adecuados y afines con la obra se realizaron diferentes pruebas de sensibilidad a la humedad, al calor y a los disolventes orgánicos neutros.

A la colocación de un pequeño empaco de agua tibia destilada sobre una esquina en el reverso de la obra, esta no mostró sensibilidad ni en la pintura ni en el soporte textil. Tras la aplicación de calor sobre la obra mediante una espátula caliente a través de un melinex³⁰, se pudo comprobar que tenía una buena resistencia llegando a rozar los 70 grados sin reaccionar de forma desfavorable. Por su parte los disolventes como etanol, acetona y White Spirit no reaccionaron en la película pictórica ni en ninguno de sus componentes.

9.2 Proceso de intervención.

Puesto que la obra no mostraba sensibilidad a la humedad, se realizaron catas con soluciones tamponadas a diferente pH, 5.5, 7 y 8.5. Además se añadieron diferentes aditivos que son Klucel G como gelificante, citrato de triamonio como un quelante débil y Tween 20 como un tensoactivo.

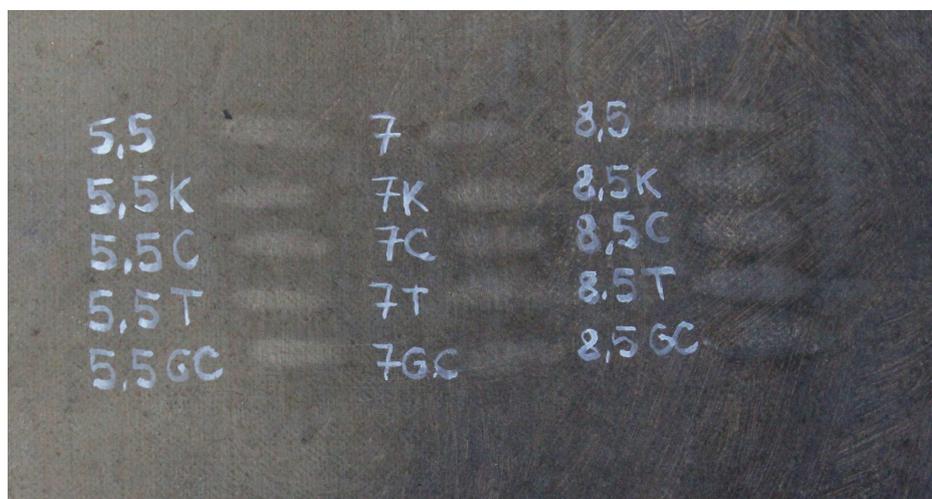


Imagen 32: Catas de limpieza.

³⁰ Melinex: Film de poliéster químicamente estable, inerte y sin ácidos. Impermeable y termorresistente. CTS. <https://www.ctseurope.com/es/conservazione4.php?id=5082> (Consulta 25/04/2019)

	pH 5.5	pH 7	pH 8.5
Solución tampón. (100ml)	A	B	C
Gelificante 4g Klucel G	A + gelificante	B + gelificante	C + gelificante
Quelante débil 0,5g citrato de triamonio TAC	A + quelante débil	B + quelante débil	C + quelante débil
Tensoactivo 3 gotas Tween 20.	A + tensoactivo	B + tensoactivo	C + tensoactivo

Tabla 1: Test acuoso.



Tras las diferentes catas, se utilizó una solución tamponada a pH 7 formada por 100ml de agua destilada y 0,5g de citrato de triamonio para retirar la acusada capa de suciedad superficial que presentaba (Imágenes 33, 34 y 35)

Para la eliminación de la fina capa de barniz que presentaba la obra se realizaron los diferentes tests. Debido a la falta de reacción del material filmógeno a los tests con disolventes orgánicos usados de forma libre o con gelificantes, se intentó alterar el estado del estrato oxidado elevando levemente la alcalinidad³¹ de la solución a un pH 8.5 junto a un quelante fuerte (EDTA trisódico), pero tampoco se obtuvieron resultados.

La dificultad para la remoción del estrato de barniz planteó tratamientos que funcionarían en caso de exponer a la pintura a procesos muy agresivos, resultando poco controlable la acción de la limpieza y demasiado perjudicial para la obra.

Pese a estar ligeramente oxidado el barniz y a observarse usando la luz UV, el estado de este, no ponía en riesgo la estabilidad de la pintura ya que no sufría patologías de importancia. La eliminación del barniz hubiese causado un estrés mayor sobre la película pictórica que el hecho de no eliminarlo.

Imagen 33, 34 y 35: Secuencia de limpieza del fondo.

³¹ COLOMINA, T., GUEROLA, V., MORENO, B., *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*, p.29



Imagen 36: Aplicación del adhesivo sobre papel japonés.



Imagen 37: Limpieza mecánica del reverso con brocha y aspiración.

Para continuar el proceso de intervención, se realizó una protección de la película pictórica utilizando papel japonés de 15g/m² y Klucel G al 3% en agua destilada (Imagen 36). Se incluyó un refuerzo perimetral en las zonas donde la obra estaba claveteada para desclavarlo sin correr el riesgo de dañar la obra.

La elección de este adhesivo fue dada por la compatibilidad de materiales constitutivos a los que no afectaba el agua, además de por el buen estado de conservación, el cual no requería de consolidaciones ni generales ni puntuales.

El reverso de la obra presentaba cierta cantidad de suciedad ambiental. El perímetro de la obra, oculto bajo el bastidor, concentraba la mayor cantidad del sustrato de suciedad, sobretodo acumulado en la parte baja del lienzo (Imagen 37).

Tras realizar una primera limpieza mecánica general con brocha y aspiración, se realizaron catas con diferentes tipos de gomas (Tabla 2) para testar, si lo hubiese, el grado de abrasión de estas hacia el soporte y valorar cuál es la más indicada limpiar con seguridad y evitar daños mayores.

	Material	Dureza	Resíduos	Aplicación	Resultado
Smoke Sponge	Goma natural vulcanizada	Blanda	No	Arrastre	No muestra resultados útiles aparentes.
Goma de miga de pan - Faber Castle	Masilla plástica	Media - maleable	No	Adhesión y tracción	Retira suciedad aunque se satura con poco uso. No produce abrasión.
Groom Stick	Caucho natural vulcanizado	Media	No	Adhesión y tracción	Retira suciedad y puede soportar bien varias aplicaciones. No produce abrasión.
Milán	Caucho vulcanizado	Dura	En superficie	Arrastre	Retira mayor cantidad suciedad que las anteriores. Es más dura e insistir podría causar una abrasión.

Tabla 2: Propiedades de las gomas



Imagen 38: Catas de limpieza mecánica del reverso con goma Groom Stick (izda.) y goma Milán (dcha.).

Se escogió la goma Milán 371³² para todo el reverso. Es una goma dura, que deja partículas de residuo pero que se eliminan mediante aspiración y brocha. Además en vista macroscópica, no resta un exceso de virutas en los intersticios del lienzo.

Para evitar la erosión del esbozo y la escritura, sobre esas zonas se utilizó una goma Groom Stick³³. Este tipo de goma es mucho más maleable, blanda y suave que la goma anterior, además tiene cierto grado de adherencia. Elimina la suciedad por adhesión y tracción y no por arrastrado como el caso de la goma Milán, de modo que se evita en gran medida exponer el boceto a una abrasión innecesaria.

Tras un estudio general sobre la estabilidad y utilidad del bastidor, se decidió reutilizarlo puesto que con los tratamientos adecuados y ajustes para devolverle la integridad matérica, recuperaría su completa funcionalidad.

Para ello se realizaron 4 pasos:

Desensamblaje y limpieza de las diferentes piezas del bastidor, primero de forma mecánica mediante brocha y aspiración. Después limpieza físico-química utilizando etanol y agua en proporción 1:1.

Tras la limpieza se aplica el tratamiento de desinsectación preventiva a toda la madera del bastidor mediante un producto a base de permetrina³⁴. Primero se inyecta directamente en los orificios causados por los insectos y posteriormente mediante brocha se aplica al resto de la madera para protegerla contra el futuro ataque de insectos xilófagos.

³² Goma Milán: abrasivo cáuchico vulcanizado.

³³ Groom Stick: goma de caucho natural modificado. <https://www.kremer-pigmente.com/es/disolventes-productos-quimicos-und-aditivos/productos-de-limpieza-und-humectantes/2320/groom-stick> (Consulta 15/05/2019)

³⁴ Xylazel: Tratamiento curativo y preventivo contra insectos xilófagos. <http://www.xylazel.com/es/producto/xylazel-fondo-wb-multitratamiento>



Imagen 39: Aplicación de la cera de protección mediante muñequilla.

Una vez aplicado el tratamiento preventivo, se protege el bastidor con una mezcla de cera Cosmolloid 80H³⁵ y White Spirit³⁶ en proporción 1:1, aplicado con muñequilla, para reducir así sobre la madera la acción degradante de los cambios termohigrométricos bruscos (Imagen 39).

El bastidor presentaba pequeños faltantes, aunque las pieza más afectadas eran las cuñas, las cuales habían perdido casi por completo el extremo que se inserta en el bastidor. Para ello, se reconstruyeron los faltantes con la masilla para madera Balsite³⁷ (Imagen 40). Se trata de una masilla bicomponente que se forma utilizando en proporciones iguales en peso ambos componentes (masilla y endurecedor). Posteriormente se lijaron las zonas masilladas.



Imagen 40: Reconstrucción volumétrica de las cuñas dañadas.

Para tensar el lienzo de nuevo en el bastidor ya acondicionado, fue necesaria la colocación de bordes perimetráles en el soporte textil original que aportasen superficie para facilitar el tensado y a la vez sirviesen de refuerzo para las zonas más debilitadas por los orificios de los clavos.

Se realizó un sistema de bordes encajados donde los bordes laterales quedaban ajustados en los bordes superior e inferior (Imagen 41). De esta forma, el borde inferior servía a su vez de refuerzo al desgarrado acaecido en esa zona.

El tejido escogido fue la tela sintética Trevira Ispra³⁸ y el adhesivo Beva Film³⁹. El tejido fue escogido por su similitud con la trama del tejido original además de por su resistencia y estabilidad; el adhesivo, por su parte, se seleccionó por su fácil aplicación y reversibilidad.

³⁵ Cosmolloid 80H: Cera microcristalina libre de ácidos. Kremer. <https://www.kremerpigmente.com/es/medios-aglutinantes-und-colas/aglutinantes-solubles-en-disolvente/balsamos-und-ceras/2066/cosmolloid-h-80-cera-microcristalina> (Consulta 15/04/2019)

³⁶ White spirit: hidrocarburo alifático. CTS. <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=383> (Consulta 25/04/2019)

³⁷ Balsite: estuco bicomponente a base epoxídica, ligero, elástico y de fácil reversibilidad.

³⁸ Trevira ispra: tejido sintético 100% poliéster, innifugo, elevada resistencia a la luz, la humedad y la tracción. <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2689> (Consulta 25/04/2019)

³⁹ Beva film: adhesivo en film seco, exento de disolventes, que se activa a 65°C realizado con Beva 371. CTS. <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2751> (Consulta 25/04/2019)



Imagen 41: Croquis de medidas de las bandas.



Imagen 42: Fotografía general del reverso con las bandas colocadas.

Una vez adheridos los bordes, se procedió a la eliminación del papel Japón que servía de protección a la película pictórica, utilizando agua destilada a temperatura ambiente e hisopo. Se aseguró la eliminación completa de los residuos producidos por el desfibrado del papel japonés.

La fase de desprotección aporta humedad al lienzo por lo que aumenta la elasticidad y facilita el proceso del tensado; este se realizó mediante grapas con un estrato amortiguador intermedio para asegurar que las grapas no dañasen la superficie del lienzo y la colocación oblicua de las mismas en relación al bastidor para evitar que se produzcan desgarros por la tensión.

Finalizados los procesos de estabilización del soporte, se pasó a la fase estética consistente en el barnizado general y estucado de las pequeñas lagunas así como su reintegración cromática.

El primer barnizado se aplicó a brocha uniformemente con movimientos circulares, se utilizó un barniz a base de resina Dammar en White Spirit al 50% en peso para obtener la "madre", que después se diluye en White Spirit en

proporción 1:5, es decir, un volumen de disolución madre en cinco volúmenes de White Spirit.

Para el estuco, se utilizó una masilla tradicional a base de gelatina técnica al 9% en agua destilada y sulfato cálcico (yeso de Boloña) como carga inerte. Previo al barnizado, en el interior del desgarró se colocó una trama de hilos 100% poliéster adheridos con vertido de Beva 371 para que el estuco tuviese superficie de agarre.

Tras la nivelación de los estucos y para recuperar la lectura cromática de la pintura se procedió a la reintegración utilizando la técnica del puntillismo debido al tamaño reducido de las lagunas, mediante acuarelas para entonar y conseguir la tonalidad base y posteriormente, para el ajustado cromático final, se utilizaron los colores de retoque al barniz, de la casa comercial Gamblin.

Se barnizó de nuevo la obra, esta vez a compresor. Se utilizó Regalrez, como resina de bajo peso molecular, diluida en White Spirit, a esta mezcla se añadió Tinuvin 292 y Kraton G1650. "Para confecciones de barnizados, actualmente se aconseja el uso de la Regalrez 1094[®], suele prepararse en concentraciones de 20 a 25 gramos para 100 ml, para aplicaciones tanto por pincel como por aspersion y la adición del 2% de Tinuvín 292[®] (por peso de resina) es fundamental para su estabilidad a largo plazo. Además de el aditivo se puede añadir al barniz el Kraton G1650[®], con el objetivo de modificar sus propiedades de manipulación, reducir su brillo e incrementar su resistencia a daños mecánicos".⁴⁰

Se realiza el barnizado de esta forma acudiendo a la teoría del barnizado multicapa, de modo que las resinas naturales quedan en contacto directo con la película pictórica, sin embargo, las resinas sintéticas, de bajo peso molecular, y los aditivos, componen el estrato externo y están en contacto únicamente con las resinas naturales y no con la obra.⁴¹ Así, las resinas sintéticas y demás aditivos, funcionan a modo barrera ante las condiciones ambientales que se den y resguardan a los materiales tradicionales. De este

⁴⁰ ZALBIDEA, Ma A. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV, p.496

⁴¹ ZALBIDEA, Ma A. LOC. CIT. p. 496

modo, los barnices de resinas naturales que han sido más estudiados y se conoce su envejecimiento y alteraciones quedan en contacto con la película pictórica.



Imagen 43: Fotografía general previa a los procesos conservativos.



Imagen 44: Fotografía general final.

10. Conclusiones.

Fruto del estudio general de la pieza se ha podido conocer la sistemática empleada por José Estruch en su producción de pintura sobre lienzo. Recabar información sobre el periodo de aprendizaje de este pintor y de las circunstancias que le han rodeado durante su formación como artista, así como los devenires que modificaron su forma de expresión plástica, ha ayudado a configurar un universo en torno a su figura y a la importante caracterización y singularidad de sus obras en general y en particular de lo especial en sus reversos. Esta obra, al igual que su producción, es un signo fehaciente de que el soporte en una pintura sobre lienzo, no solo puede aportar información a nivel mecánico si no que incluye en sí misma datos de diferentes índoles. Se ha comprobado que un soporte textil no solo sirve como sustento principal en una obra sobre lienzo, si no que en el caso de Estruch, nos muestra desde quién ha podido encargarse esa determinada pintura, hasta la fecha de factura o la firma del autor.

La búsqueda alrededor de lo que representa la pintura, ha corroborado que el motivo principal de la obra es un San Antonio de Pádua. Gracias a esta pesquisa de información se ha podido acceder a una gran variedad de recursos y bibliografía que serán de gran utilidad para futuros trabajos en los que se demande este tipo de representación.

El estudio y reconocimiento de los aspectos técnicos y constitutivos de la obra, así como el registro fotográfico con diferentes espectros de luz (visible, ultravioleta, infrarrojos) han aportado información esencial y de gran importancia a cerca de los materiales de que está formada, así como de su estado de conservación y de las patologías que acusaba, y por lo tanto han servido de guía para poder llevar a cabo una propuesta de intervención adecuada y ajustada para esta obra en particular.

Llevar a la práctica la propuesta de intervención ha sido de gran ayuda para dar asiento firme a los conocimientos que han sido asumidos durante los años de formación en la facultad. Han sido muestra de que en pro de la obra, como ha pasado en este caso, las propuestas se deben modificar para ajustarlas al

máximo a los tratamientos que la pintura sobre lienzo necesitaba. El avance seguro del tratamiento conservativo dependía en gran medida de reformular lo que estaba previsto y comprobar que toda intervención resultaría positiva para la correcta conservación de la pieza en el futuro.

11. Bibliografía.

Monografías.

A. F. P. *Vida de San Antonio de Pádua*. Traducida al español de la segunda edición italiana por el R. P. Deodato Carbajo Fanciscano. Tipografía San Francisco. Murcia. 1950

BEIGBEDER ATIENZA, F. *Manual de Pesos, Medidas y Monedas del Mundo con equivalencias al Sistema Métrico Decimal*. Tall. Ediciones Castilla. Madrid. 1959.

CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres . Suports textils de pintures*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. Akal, 2018.

CASTANY SALADRIGAS, F. *Análisis de tejidos : Reconocimiento y análisis de fibras textiles, hilos y tejidos*. Editorial Gustavo Gili, 1944.

DUCHET - SACHAUX, G. PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la biblia y los santos*. Alianza Editorial. Madrid. 2009.

FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Editorial Omega, 1958.

MAYER, R. *The artist's handbook of materials and techniques*. Faber Faber, 1991.

SOLERIESTRUCH, E. *Noticia de Pepe Estruch*. L'Esquer Editorial, Valencia, 1978.

Otros recursos.

AJUNTAMENT DE XÀTIVA, REGIDORA DE CULTRA. *1835 – 1907, Centenari J.A. Estruch* (catálogo). Valencia: Ajuntament de Xàtiva, regidora de cultura, 2007.

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

polícroma. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, UPV. Valencia, 2018.

DE REINA, C. DE VALERA, C. *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Salt Lake City, Utah, E.U.A, 2009.

GALIANA COBALEA, S. *El reverso en la pintura sobre lienzo. Estudio, análisis y documentación aplicada a la obra de José Estruch (1835-1907) en su Casa Museo de Manuel (Valencia)*. (Consulta 10/03/2019) Trabajo Final de Máster. 2011.

GISBERT, P. "El maestro de Sorolla", *El País*, 03 de Diciembre de 2007, Valencia. https://elpais.com/diario/2007/12/03/cvalenciana/1196713089_850215.html (Consulta 03/02/2019)

ZALBIDEA, Ma A. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. En: Arché. Publicación del Instituto universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV - no. 6 y 7 - 2011 y 2012. (Consulta 12/05/2019) Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1.

<http://www.franciscanos.org/sanantonio/sspioXII.htm>

<http://www.jdiezarnal.com/valenciacentrodelcarmen.html> (Consulta 21/02/2019)

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/plan-nacional-de-conservacion-preventiva/patrimonio-historico-artistico/20703C> (Consulta 21/02/2019)

<https://preguntasantoral.blogspot.com/2013/06/culto-e-iconografia-de-san-antonio-de.html> (Consulta 17/02/2019)

Sobre materiales:

Beva Film: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2751> (Consulta 25/04/2019)

Cosmolloid 80H: <https://www.kremer-pigmente.com/es/medios-aglutinantes-und-colas/aglutinantes-solubles-en-disolvente/balsamos-und-ceras/2066/cosmoloid-h-80-cera-microcristalina> (Consulta 15/04/2019)

Gamblin: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=3926> (Consulta 13/06/2019)

Gelatina técnica: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2677> (Consulta 17/06/2019)

Groom Stick: <https://www.kremer-pigmente.com/es/disolventes-productos-quimicos-und-aditivos/productos-de-limpieza-und-humectantes/2320/groom-stick> (Consulta 15/05/2019)

Melinex: <https://www.ctseurope.com/es/conservazione4.php?id=5082> (Consulta 25/04/2019)

Trevira Ispra: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2689> (Consulta 25/04/2019)

White Spirit: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=383> (Consulta 25/04/2019)

Xylacel Fondo: <http://www.xylazel.com/es/producto/xylazel-fondo-wb-multitratamiento> (Consulta 17/06/2019)

Yeso de Boloña: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2679> (Consulta 17/06/2019)

12. Índice de imágenes.

Imagen 1: Tomada por la autora.

Imagen 2: Facilitada por un particular.

Imagen 3: Extraído del SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. Generalitat Valenciana. Consellería de Turisme, Cultura i Esport. <http://www.cult.gva.es/SVI/C0002/2/00002456.jpg>

Imagen 4: Extraído del SISTEMA VALENCIANO DE INVENTARIOS. Generalitat Valenciana. Consellería de Turisme, Cultura i Esport. <http://www.cult.gva.es/SVI/C0002/2/00002994.jpg>

Imagen 5: Facilitada por un particular.

Imágenes 6, 7: Croquis realizados por la autora.

Imagen 8: Tomada por la autora.

Imagen 9: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_visi%C3%B3n_de_San_Antonio_de_Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo_\(Capilla_de_San_Antonio_de_la_catedral_de_Sevilla\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_visi%C3%B3n_de_San_Antonio_de_Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo_(Capilla_de_San_Antonio_de_la_catedral_de_Sevilla).jpg)

Imagen 10: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-antonio-de-padua/cfe2a782-9d4d-4d4d-b2b1-bac840ae57a8?searchid=dcd44ecc-13ff-c151-7383-2d5174ad10c7>

Imágenes 11, 12: Tomadas por la autora.

Imagen 13: Croquis realizado por la autora.

Imágenes 14, 15: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000049457>

Imagen 16: Croquis realizado por la autora.

Imágenes 17, 18: Tomadas por la autora. Dinolite, 50x.

Imagen 19: Tomada por la autora

Imágenes 20, 21, 22: Croquis realizado por la autora.

Imagen 23: Tomada por la autora.

Imagen 24: Tomada por la autora.

Imágenes 25, 26, 27, 28: Tomadas por la autora.

Imagen 29: Croquis realizado por la autora.

Imagen 30: Tomada por la autora.

Imagen 31: Croquis realizado por la autora.

Imagen 32: Tomada por la autora.

Imágenes 33, 34, 35: Tomadas por la autora.

Imagen 36: Tomada por la autora.

Imagen 37: Tomada por la autora.

Imagen 38: Tomada por la autora.

Imagen 39: Tomada por la autora.

Imagen 40: Tomada por la autora.

Imagen 41: Croquis realizado por la autora.

Imagen 42: Tomada por la autora.

Imágenes 43, 44: Tomadas por la autora.

Tabla 1: Realizada por la autora.

Tabla 2: Realizada por la autora.

