

# TFG

---

**ESTUDIO TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN EN UN LIENZO VALENCIANO  
DEL SIGLO XVII: *EL NIÑO DE LA PROVIDENCIA***

**Presentado por Lorena Núñez Santaemilia  
Tutor: Vicente Guerola Blay**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Conservación y Restauración  
Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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



## RESUMEN

Este trabajo final de grado, aborda la tarea de puesta en valor de un lienzo valenciano del siglo XVII, procedente de los fondos de la colección del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, a través de un estudio técnico e iconográfico, así como describiendo, y documentando su intervención.

La obra bajo el título “Niño de la Providencia”, ha podido ser iconográficamente reconocida gracias al estudio de fuentes gráficas, situando su origen devocional en el desaparecido Monasterio de la Merced de Valencia. La búsqueda metódica de referentes, ha permitido realizar una comparativa de la obra objeto de estudio con otras pinturas diseminadas en diferentes colecciones.

El estudio técnico y documental ha servido para conocer los aspectos constitutivos de la obra, que llevaron a tomar la decisión de realizar una limpieza integral de la superficie pictórica, puesto que la alteración de la capa de barniz impedía la correcta lectura de la pintura. La intervención que incluye la sustitución del bastidor, se ha realizado tanto en el soporte como en los estratos pictóricos, para devolverle la estabilidad.

## PALABRAS CLAVE

*Niño Jesús de la Pasión, Niño de la Providencia, Pintura Valenciana s.XVII, Real Colegio Seminario del Corpus Christi, Convento de la Merced de Valencia*

## ABSTRACT

This Final Degree Project addresses the task to value a XVII Century Valencian painting from the funds of the collection of the Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, through a technical and iconographic study, as well as describing and documenting their intervention.

The painting under the title "Niño de la Providencia" has been recognized iconographically by studying graphic sources, placing its devotional origin in the disappeared Monasterio de la Merced in Valencia. The methodical search for references, has enabled us to compare the artwork under study with other paintings disseminated from different collections.

The technical and documentary study has served for knowing the constituent aspects of the painting, which led to the decision of doing an integral cleaning of the pictorial surface, due to the alteration of the varnish layer that impeded the right interpretation of the painting. The intervention that includes the replacement of the stretcher has been done on its support as well as, the paint layers to restore its stability.

## KEY WORDS

*Passion of the Christ (Jesús) Child, Child of Providence de la Providencia, Valencia XVII<sup>th</sup> century's painting, Real Colegio Seminario del Corpus Christi, Convent of Merced of Valencia*

INDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	<b>7</b>
OBJETIVOS	7
METODOLOGÍA	7
<b>3. ESTUDIO FORMAL</b>	<b>9</b>
3.1. CONTEXTO	9
3.3. ESTUDIO COMPOSITIVO	10
3.4. ESTUDIO ICONOGRÁFICO	11
3.5. REFERENTES GRÁFICOS	14
<b>4. ASPECTOS TÉCNICOS</b>	<b>16</b>
4.1 SOPORTE	16
4.1.1 Bastidor	16
4.1.2 Lienzo	16
4.2. ESTRATOS PICTÓRICOS	18
<b>5. ESTADO DE CONSERVACIÓN OBRA</b>	<b>18</b>
5.1. Soporte	19
5.1.1 Bastidor	¡Error! Marcador no definido.
5.1.2. Lienzo	19
5.2 Estratos pictóricos	20
<b>6. INTERVENCIÓN REALIZADA</b>	<b>23</b>
6.1. Limpieza inicial	23
6.2. Soporte	25
6.3. Bastidor	27
6.4. Aspectos estéticos	27
<b>7. CONCLUSIONES</b>	<b>31</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>32</b>
HISTORIA DEL ARTE E ICONOGRAFÍA	¡Error! Marcador no definido.
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN	¡Error! Marcador no definido.
CONSULTA ON-LINE	33
<b>9. INDICE DE IMÁGENES</b>	¡Error! Marcador no definido.
<b>10. ANEXOS</b>	¡Error! Marcador no definido.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el curso académico, 2013-2014, llegó a las instalaciones del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, una pintura sobre lienzo, procedente del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, para su restauración.



FIG. 01. *Niño de la Providencia*.  
S.XVII. Autor desconocido.

Dicha pintura representaba un Niño Jesús mostrando los atributos de la pasión de Cristo, también conocidos como: “Arma Christi”. La obra databa del siglo XVII, lo que pudo constatarse con las características técnicas del soporte y de la pintura. La singularidad de la

escena figurada y la poca documentación al respecto, hizo que la pieza pudiera ser considerada como un interesante objeto de estudio para un trabajo final de grado. La realización de una aproximación histórica y compositiva, junto al estudio técnico, conservativo e intervención, aglutinaban la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos durante los estudios de Grado, en este caso de la especialización en conservación y restauración de pintura de caballete.

La ausencia de bibliografía específica sobre el tema de estudio, supuso ampliar la búsqueda a todos los referentes de aproximación al “Niño Jesús”, la “Providencia” y la “Pasión”. Del mismo modo, la falta de datos catalográficos que permitieran reconocer la autoría de la obra determinó otra línea de documentación que abordaba la documentación gráfica del tema.

Durante la búsqueda de obras de análoga descripción icónica y simbólica, se encontró una pintura de gran importancia para este trabajo. La pintura con el título “Niño Jesús con los atributos de la Pasión”, atribuida a Josefa de Ayala, tiene una inscripción al reverso, que dice ser una copia de una escultura del Convento de la Merced de Valencia. Las semejanzas entre ambas pinturas, permitieron situar el origen de la obra de estudio en este desaparecido Convento. Consecuencia de la demolición del inmueble, cerca del 1840, a penas se conserva documentación gráfica que haya permitido encontrar imágenes referentes a dicha escultura.

El estudio técnico y documental ha servido para conocer los aspectos constitutivos de la obra, que llevaron a tomar la decisión de realizar una limpieza integral de la superficie pictórica, ya que la alteración de la capa de barniz impedía la correcta lectura de la pintura. La intervención que incluye la sustitución del bastidor, se ha realizado tanto en el soporte como en los estratos pictóricos, para devolverle la estabilidad.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### OBJETIVOS

Es propósito de este trabajo fin de grado, la realización de un estudio e intervención de una pintura sobre lienzo. Para tal fin, han de abordarse objetivos más específicos como los presentados a continuación:

- Compilar bibliografía de referencia, con la finalidad de contextualizar y analizar la representación del niño Jesús con “Arma Christi”.
- Buscar obras con representación iconológica semejante a la del objeto de estudio.
- Estudiar y documentar el aspecto constitutivo, empleando los sistemas de registro fotográfico y técnicas de inspección.
- Determinar el estado de conservación y origen de las patologías.
- Elaborar una propuesta de intervención y realizar el proceso de restauración de la obra.

### METODOLOGÍA

Para la elaboración de este trabajo se desarrolló un diseño estructurado en áreas de conocimiento. Por un lado, se aplicaron los conocimientos adquiridos en la búsqueda bibliográfica y documental específica a través de los distintos tipos de fuentes de información, tanto primarias como secundarias. Por otro lado, se abordaron análisis técnicos de la obra a partir de exámenes globales y puntuales.

Es por lo que de una parte, para recopilar la bibliografía de referencia, se han consultado monografías relacionadas con el aspecto devocional, religioso y también distintos trabajos en materia de historia del arte. Se han consultado publicaciones, artículos y catálogos de arte. Parte de estos medios se han utilizado para abordar el estudio histórico e iconográfico y para la búsqueda de obras de análoga descripción icónica y simbólica. Todo ello a través de una búsqueda intensiva y regulada por internet en bases de datos como las del MECD<sup>1</sup> y el Directorio de Museos y Colecciones de España; en Tesauros como el de la UNESCO, CERES<sup>2</sup>, TESEO<sup>3</sup>; en bibliotecas virtuales como, Biblioteca

---

<sup>1</sup> MECD (Ministerio de Educación Cultura y Deporte)

<sup>2</sup> CERES (Colecciones en Red de Museos de España)

<sup>3</sup> TESEO (Base de datos de Tesis Doctorales del MECD)

Nacional de España, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, Archivo Histórico Nacional, PARES<sup>4</sup>, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. También se ha utilizado el buscador RIUNET<sup>5</sup> y TROBES<sup>6</sup>, para la localización de bibliografía física y consulta in situ, que junto a la búsqueda en bancos de imágenes y páginas de obras de arte on-line y en red, completan los ámbitos de consulta.

Durante la búsqueda fue hallada una copia de la obra objeto de estudio, que casualmente fue intervenida por un profesor con el que pudo contactarse para ampliar información sobre la misma.

Localizada la obra, en el museo del Convento de Santa Clara en Gandía, pudo contactarse con personal del mismo, con el propósito de ampliar la información de la obra de estudio de este trabajo.

Así mismo, se abordó el análisis técnico de la obra, a partir de exámenes globales, radiaciones del campo visible e invisible, con el fin de tomar registro fotográfico de su estado inicial y documentar los daños y patologías de la pieza. También se realizaron exámenes puntuales, como el estudio morfológico a través de lupas binoculares, con el objetivo de documentar e identificar materiales, fibras, ligamento de la tela, etc. Esta metodología, ha permitido determinar el estado de conservación y comprender el origen de las patologías. La propuesta de intervención como el proceso, se han completado con la búsqueda de artículos y publicaciones recientes, ofreciendo los métodos más actuales para cada tratamiento.

---

<sup>4</sup> PARES (Portal de Archivos Españoles del MECD)

<sup>5</sup> RIUNET (Repositorio institucional de la UPV)

<sup>6</sup> TROBES (Repositorio institucional de la UV)

## 3. ESTUDIO FORMAL

### 3.1. CONTEXTO

La ausencia de ficha catalográfica, exige poner atención en la información que se posee de esta pintura sobre lienzo, su procedencia y datación. Esta información permite iniciar el estudio de la obra, poniendo atención a su emplazamiento físico dentro de una determinada época. Las obras gráficas encontradas durante el estudio de esta pintura, de la que se ampliará información más adelante, hacen necesario incluir una breve descripción de sus emplazamientos.

En cuanto a la **procedencia** de la obra objeto de estudio, se trata de El Real Colegio Seminario del Corpus Christi, que acoge en su sede el museo del Patriarca, que contiene valiosos y singulares objetos patrimoniales, pinturas, textiles, documentos y piezas de orfebrería.

Su colección permite acercarse a la historia del edificio, al contexto social, al clima religioso de la Contrarreforma y a la personalidad y al mecenazgo artístico del fundador, el arzobispo y patriarca Joan de Ribera. También conocido por el nombre de “El Patriarca”, fue transcendental en la historia de Valencia, no sólo en el ámbito eclesiástico sino también en el político y el social. Durante 42 años rigió la Diócesis Valentina, periodo en el que España vivía una segunda mitad del siglo XVI, como un periodo de esplendor espiritual, en la que se fundaron numerosos conventos. Cantidad que fue incrementada por “El Patriarca” con los de frailes y monjas de la orden de las Clarisas Descalzas.<sup>7</sup>

Otro museo, que recoge obra de gran interés para este trabajo, ha sido el actual museo de Santa Clara, donde se encuentra la pintura “Infant de Passió”, obra equivalente a la estudiada en este trabajo. Este museo ubicado en Gandía, en el Real Monasterio de Santa Clara<sup>8</sup>, institución constituida por monjas de clausura que se basan en el cumplimiento de la primera regla establecida por santa Clara y las constituciones de santa Coleta, por lo que también son conocidas como coletinas o descalzas.

De la misma orden, se puede hablar del monasterio de Nuestra Señora de la Visitación ubicado en Madrid, más conocido como las

<sup>7</sup> SANCHIS, M. La Ciutat de València , p 276.

<sup>8</sup> AMORÓS, L. El monasterio de Santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja. Institución formada por religiosas de clausura que siguen la reforma de santa Coleta de Corbie, desde su refundación en el siglo XV.





FIG. 02. Fragmento plano Valencia (1701-1704) Tomás Vicente Tosca (1651-1723)

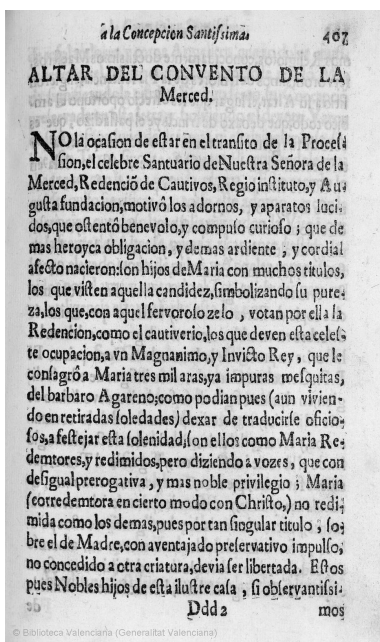


FIG. 03. Pag 407-Por el Convento de Nuestra señora de la Merced [...]. Año 1676

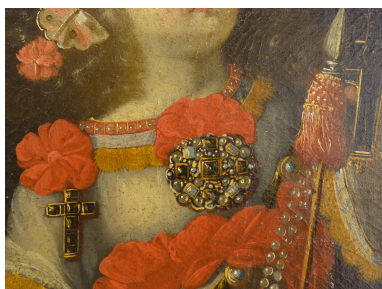


FIG. 04. Detalle joyas

Descalzas Reales. Se trata de un monasterio de monjas de clausura, clarisas coletinas. Alberga en su interior importantes obras de arte y una gran colección de esculturas del Niño Jesús.

Otro escenario de gran importancia en este trabajo, ha sido el ya desaparecido Convento de la Merced, lugar en el que según la inscripción de la pintura atribuida a Josefa de Ayala debió contener la escultura que sirvió de modelo para estas pinturas.

A penas se conserva documentación del Convento, lo poco que se ha podido incluir en este trabajo, es su ubicación en el mapa de la FIG 02 y las referencias del altar mayor del convento, donde no se ha encontrado información sobre la escultura nombrada en este trabajo.

Estos escenarios tienen en común la relación con las clarisas descalzas, clarisas pobres o clarisas coletinas, que son las monjas de la Orden de Santa Clara<sup>9</sup>. Estas son una orden de rigurosa vida de clausura, dedicadas a la plegaria y la vida contemplativa. También tiene en común la presencia de obras devocionales con el Niño Jesús y con las “Arma Christi”.

### 3.2. ESTUDIO COMPOSITIVO

El Niño con semblante solícito, es la representación gráfica de una obra escultórica. Una representación que como se verá más adelante se ha copiado con sutiles diferencias por distintos artistas, recibiendo por título, “Infant de la Passió”, “Niño Jesús con atributos de la Pasión” o como en la obra que nos acontece “Niño de la Providencia”.

La obra pictórica se caracteriza por una separación entre fondo y figura, muestra una composición central ajustada a la parte inferior. Jesús Niño, en la parte central sobre un fondo negro con pliegues rojos, sutiles luces y sombras para construir los volúmenes.

De otro lado, la pintura evidencia el estilo de la Valencia barroca, donde puede contemplarse al Niño, ataviado con ricas vestimentas blancas y translúcidas decoradas con encajes dorados y azules en los extremos de mangas, túnica y pecho, mostrando su desnudez como símbolo de pureza e inocencia; decoradas con detalles de piedras preciosas y perlas. Así como el cojín sobre el que se sostiene la figura, repleto de bordados dorados, haciendo más grandilocuente la figura del remite a lo espiritual, la metamorfosis y la inmortalidad. Todo ello la parte inferior con un campo de claveles.

<sup>9</sup> La Orden de Santa Clara, siguen la reforma de santa Coleta de Corbie (1381-1447), que quiso a principios del s.XV, devolver la Orden, al rigor y austeridad de su comienzo.

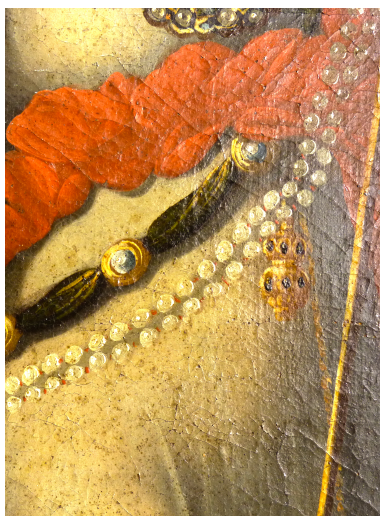


FIG. 05. "poma" y "sonajero"

Entre las joyas que muestra, pueden apreciarse pulseras, cinturón y collar de perlas, utilizados para subrayar un determinado status, no se trata de meros elementos de adorno. Al igual que los anillos, como el que porta en el dedo meñique de la mano izquierda, que cuanto a penas le cabe, como los que solían llevarse prendidos de una cadena al cuello con el sello familiar<sup>10</sup>. Y los otros dos, que lleva en la mano derecha, también engarzados con zafiros y ónix en oro.

De la banda verde que cruza del hombro a la cintura, la cual lleva incrustados pequeños broches de oro con zafiros azules, destaca la "poma"<sup>11</sup> que lleva colgante de una cadena de oro, que en su interior solía haber una bola de olor, utilizada para perfumar el ambiente. Del otro lado, pende una pequeña campana<sup>12</sup>, a modo de sonajero, que solían llevar los niños para saber donde estaban.

En hombro izquierdo porta una flor de cuatro pétalos hecha en tela, de la que pende una cruz en negro y verde, que bien podrían ser esmeraldas, sobre un fondo negro con orfebrería dorada. En el centro del pecho lleva un broche, de forma circular, que contiene perlas, ónix, zafiros y esmeraldas de diversos tamaños, todas estas piedras están sujetas con engarces de oro siguiendo un patrón.

Por ultimo, las "Arma Christi"; sobre su cabeza sostiene una corona de espinas, dejada caer sin rastro alguno de sangre. Sobre su hombro izquierdo carga con una negra cruz, con sus cantos rematados en oro y un ónix engarzado al centro. Sobre la cruz, aguanta la lanza, con una punta dorada en la parte inferior y una lanza plateada en la superior, decorada con una borla granate y dorada. Así como los clavos y las tenazas, que se encuentran en el interior de la cesta. Esta cuelga de la cadena que apenas pende de un dedo de su mano derecha. La cesta parece de orfebrería plateada, decorada con dos borlas rojas.

### 3.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La representación pictórica, muestra una imagen del Niño Jesús mirando hacia el cielo, con un gesto pidiendo consuelo, que cerraría el discurso iconográfico del Niño penitente, identificado a través de los elementos de "Arma Christi" (la corona de espinas, la cruz, la lanza y la cesta con los clavos).

Por **Arte religioso**, se entienden las obras de arte inspiradas en

<sup>10</sup> VILLAPLANA, S. *La pintura ceñida*, p 10

<sup>11</sup> Ídem, p 10

<sup>12</sup> Ídem, p 10

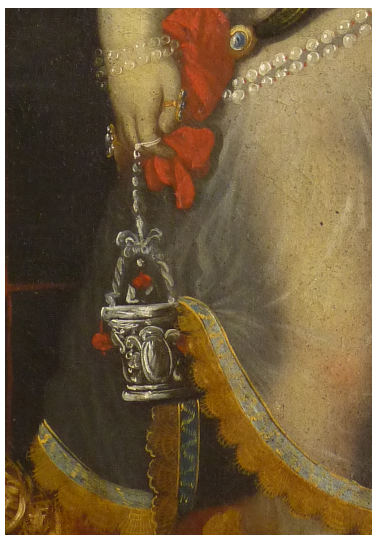


FIG. 05. Detalle cesta

sentimientos o creadas para ilustrar de una forma tangible el mensaje de dicha religión. A lo largo de la historia del arte, es el arte cristiano el que se identifica con la mayor parte de la producción artística de la Edad Media, también muy importante durante la edad Moderna; por ser el cristianismo la religión dominante en la civilización occidental.

Arte que puede encontrarse en imágenes, edificios y objetos litúrgicos que se consagraban, dejando de ser simples obras de arte y convirtiéndose en objetos de culto. Cada pieza de arte cristiano, sin importar el soporte, el personaje, pasaje bíblico, o el concepto que representase, suele contener símbolos identificativos que permiten el estudio de su producción.

En la Edad Media<sup>13</sup>, la mayor parte de la población no sabía leer y el acceso a los textos sagrados no estaba al alcance de todos, razón por la que el arte se convierte en un mecanismo muy accesible para entender el mensaje cristiano, utilizado durante muchos años por la Iglesia como un mecanismo de divulgación<sup>14</sup>. La iconografía<sup>15</sup> era popularmente conocida, por lo que bastaba con representar símbolos identificativos como rasgos, uso de determinados colores, gestos, objetos o una escena, para que el fiel supiera a que hacía referencia.<sup>16</sup>

Los temas iconográficos más frecuentes en el arte cristiano han sido los relativos al ciclo de la vida de Cristo, a la Virgen María y a los mártires y santos. Las "Arma Christi" o los instrumentos de la Pasión son los objetos asociados a la Pasión de Cristo, términos que engloban los episodios evangélicos que narran los sucesos protagonizados por Jesucristo entre la última cena, crucifixión y su muerte. El artista se sirve de estos instrumentos de la Pasión, para hacer referencia a los sufrimientos de Cristo.

La obra de estudio no es la representación de un pasaje concreto, como su prendimiento, el expolio o la crucifixión. Pero sí se sirve de los objetos asociados a la Pasión de Cristo para elaborar su mensaje, el sentido espiritual es tener presente los hechos memorables de la Pasión de Cristo para poder interiorizarlos y meditar en el dolor

---

<sup>13</sup> FALOMIR, M.: "Si existía un momento en la vida del cristiano en el que quedaba solo frente a Dios, ése era el inmediatamente anterior a la muerte. De ahí la importancia otorgada a los últimos instantes de vida terrenal, capaces por sí solos de inclinar la balanza del juicio hacia un lado u otro."

<sup>14</sup> BURGOS, M. Orígenes de la pintura devocional, p126

<sup>15</sup> Sistema de imágenes simbólicas.

que Cristo pasó, así contemplando cada objeto representado, se pasa de un pasaje a otro, en el orden natural de los acontecimientos reseñados en los evangelios.

La devoción por el Niño Jesús con las “Arma Christi” es una incorporación más reciente en las representaciones religiosas, como puede apreciarse en la ausencia de obra de esta tipología en el arte cristiano. La presentación del Niño con atributos de la pasión, es una de las iconografías de la Edad Moderna. La Contrarreforma trajo consigo el auge de nuevas devociones, con las que se pretendía conmovir al fiel apelando a su compasión<sup>17</sup>. Aunque no en exclusiva, la producción artística valenciana de esta época, era el fiel reflejo de la importancia de la religión en la sociedad.

Durante los siglos XVI y XVII, la representación en la que un Niño Jesús abraza una pequeña cruz o duerme sobre ella, trenza una corona de espinas o juega con esta, etcétera; fue una representación frecuente, tratando de hacer evidente a la piedad popular, que desde la infancia, Jesús, conocía y aceptaba cuál había de ser su muerte<sup>18</sup>.

Dentro de la iconografía cristiana pueden identificarse la cruz, impuesta en el camino del calvario pero que en este caso se presenta liviana, como un símbolo de paciencia o de humildad<sup>19</sup>, la corona de espinas, que se muestra en la Biblia como un objeto de burla y que ya desde el gótico se puede ver a Jesús con ella con el propósito de acentuar el carácter de sufrimiento. Así como el resto de atributos de la Pasión como son la lanza, los clavos, las tenazas; todo dentro de la cesta, que apenas pende de un dedo de su mano derecha.

### 3.4. REFERENTES GRÁFICOS

Otro aspecto de este trabajo, ha sido la búsqueda de obras de semejante descripción icónica y simbólica. Es esta búsqueda, la mayoría de obras encontradas han sido esculturas y obra gráfica, sobre la imagen devocional de la infancia de Jesucristo (Representaciones del Niño Jesús), pero muy poco material que recogiera la infancia y las “Arma Christi”.

Todo esto hace necesario remarcar el gran descubrimiento que ha supuesto, la localización de algunas de ellas.

En el círculo más próximo a Valencia, se encuentra por una lado,



FIG. 06. Niño del Huerto

<sup>17</sup> AGUILERA, V. Historia del Arte Valenciano, del manierismo al arte moderno, p

<sup>18</sup> REVILLA, F. Diccionario de iconografía y simbología, p 478

<sup>19</sup> MADERUELO, p 177





FIG. 07. Infant de la Passió.  
Desconocido



FIG. 08. "Infant Jesus, Savior of the world"; Josefa de Ayala



FIG. 09. "Niño Jesús con los atributos de la Pasión"; Josefa de Ayala.

referencias en la biblioteca de grabados del archivo "Pere Nicolau" donde se encuentra un grabado con el Niño Jesús del Huerto. Este mismo niño, aparece en los Gorgos de la ciudad de Valencia, en los que se encuentra una imagen del Niño Jesús del Huerto, que porta la cruz y la cesta con los clavos, atributos semejantes a la obra "Niño de la Providencia".

En el museo del Convento de las Clarisas de Gandía, se puede encontrar una obra prácticamente idéntica a la que en este trabajo se estudia. Como puede verse en la figura X, se trata de la misma pintura, salvo por la sustitución de la corona de espinas por una diadema de flores, las tonalidades negras en la cruz y broche, las cuentas de la banda, que en esta ocasiones se presentan con perlas y cuentas doradas de manera alterna y por último el margen superior e inferior que en este caso no presenta enmarcación alguna.

Sabemos que esta obra fue restaurada no hace mucho y que su estado de conservación es bastante bueno, en el catalogo tiene por título "Infant de la Passió", de autor anónimo aunque atribuido a la escuela valenciana de la segunda mitad del siglo XVII al igual que la obra objeto de estudio.

A continuación se presentan dos obras inicialmente atribuidas a la misma autora. La pintura de la izquierda "Infant Jesus, Savior of the world" es de Josefa de Ayala, más conocida como Josefa de Óbidos, pintora sevillana a la que se le atribuyó la obra de la derecha. Dicha obra, sale a la luz en Alcalá Subastas, en febrero de 2010, por título "Niño Jesús con los atributos de la Pasión"; es interesante la inscripción que lleva al dorso:

"Dios provera o sea el Niño de la Providencia. Lo pintó Vicente Juan de Juanes en el Convento de la Mercé de Valencia".

Esta obra, guarda un gran parecido con la que en este trabajo se estudia, ya no por el tratamiento pictórico, pero si en los elementos que constituyen la obra. Con los mismos elementos de la Pasión, la corona, la cruz y la cesta con los clavos, faltando unicamente la lanza. Por otro lado, en cuanto a la indumentaria y complementos, mismos colores sustituyendo las flores por lazos y en la vestimenta misma transparencia y brocados. También lleva el broche del pecho, en este caso con la inscripción IHS (*Iesus Hominum Salvator*), y en vez de una cruz, un camafeo en su hombro derecho.



FIG. 10 Spanisches Altmeister Gemälde . atribuido a T. Hiepes

En febrero de 2011, se vendió en una casa de subastas alemana, esta última pintura. Se trata de una obra anónima, datada de 1677, aunque con toda la información recogida anteriormente podría atribuirse a la escuela valenciana. Como se puede apreciar en la figura 10, comparte la iconografía de los atributos de la pasión, la corona de espinas, la lanza, la cesta con los clavos y la cruz, que en este caso no lleva sobre su espalda sino sujeta entre el hombro y el antebrazo. Comparte semejanzas en la indumentaria, con las transparencias y decoraciones del vestido, los lazos rojos y la banda verde. También el tocado del pelo, con las dos flores y la mariposa, los anillos y pulseras con perlas. Por otro lado, el broche del hombro lleva en esta ocasión una gran gema posiblemente verde y en el centro un broche con la misma inscripción que la obra atribuida a Josefa de Óbidos, IHS. Al estudiar los detalles de esta obra puede advertirse que se trata de una pintura de gran calidad, como puede apreciarse en los detalles de los brocados, rasgos del rostro, los dedos,... Atribuida al artista Tomás Hiepes, artista del barroco valenciano.

Tras el estudio de las obras encontradas, lo que todo parece indicar es que estas obras fueron copiadas de lo que debió ser una escultura del Niño Jesús con atributos de la pasión, situada en el desaparecido Convento de la Merced ubicado antiguamente en el centro de la ciudad de Valencia. Dicho convento fue destruido en la desamortización de Mendizábal, desde ese momento se desconoce si esta aun se conserva y en ese caso, donde puede permanecer dicha escultura.

## 4. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA OBRA

Con el propósito de conocer el origen de las patologías de la obra, se profundizó en el estudio de los materiales constituyentes de la misma. Se partió del soporte y morfología del lienzo, para posteriormente estudiar más en detenimiento la película pictórica.

A continuación se presenta un cuadro identificativo, con los datos de registro de la obra.

Titulo	Niño de la Providencia
Autor	Desconocido
Fecha	s. XVII
Técnica	Óleo
Soporte	Lienzo
Medidas	88 x 65 cm
Temática	Religiosa
Marco	Sí, no original



FIG. 11. Obra con marco

### 4.1 SOPORTE

#### 4.1.1 Bastidor

El bastidor con unas dimensiones de 88 x 65 cm, presenta un tamaño diferente al de la superficie pintada (91 x 71,5 cm).

La tipología de la madera, según la dirección de las vetas, el color claro, su poca dureza y textura, parece fabricado en madera de conífera, concretamente, madera de pino.

De formato rectangular, está constituido por 4 piezas, sin lijar y con las aristas interiores biseladas. Con unas dimensiones longitudinales de 88 x 4,5 x 1,5 cm y ambos laterales con unas dimensiones de 65 x 4,5 x 1,5 cm.

La tipología del ensamble es "español", con el sistema de caja y espiga pasante; con las dimensiones que se pueden ver en la FIG.12 Por consiguiente se trata de un bastidor móvil, sin cuñas.

#### 4.1.2 Lienzo

El soporte textil carece de bordes y tiene una superficie 91 x 71,5 cm, que se presenta completamente pintada por el anverso.

La obra fijada al bastidor mediante pequeños clavos de hierro y cabeza plana, colocados por el borde exterior del bastidor, con una

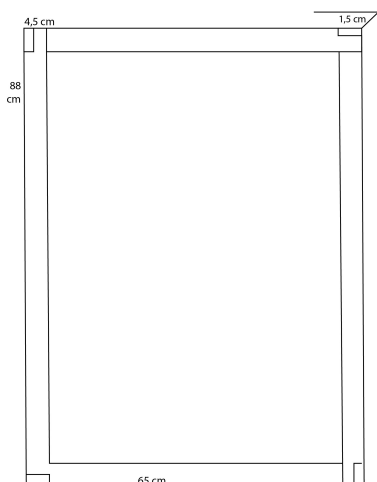


FIG. 12. Croquis bastidor.



distancia aproximada de 4-5 cm, dejan entrever las perforaciones de una anterior sujeción.

En el reverso se aprecia un hilo horizontal desigual, que traslada su orografía a la superficie pictórica.

El tejido se identifica como un ligamento en tafetán simple<sup>20</sup>. La extensión del tejido no presenta costuras. La ausencia de orillo, hace muy difícil distinguir la orientación de los hilos de trama y urdimbre.

La densidad de la trama por cm<sup>2</sup>, según el análisis realizado bajo el cuentahilos, es de 11 hilos verticales por 10 horizontales. Lo que se considera una trama de densidad media y con una fabricación artesanal.

El hilo es de grosor medio, irregular, poco torsionado y flexible, con engrosamientos y nudos; indicadores que señalan una elaboración artesanal. Tiene una coloración marrón-ocre. A través de la observación con la lupa binocular, pudo apreciarse el sentido de la torsión de derecha a izquierda, confirmando que la torsión del hilo era en Z<sup>21</sup>.

Para la identificación de las fibras, se requiere una muestra de hilo, que fue recogida de los bordes, correspondientes a la trama y urdimbre.

Para determinar la procedencia de las fibras<sup>22</sup>, se realizó la prueba de combustión con un fragmento de hilo, obteniendo los siguientes resultados: olor a papel quemado y un residuo que se desintegra de color gris blanquecino. Se interpretó que se trataba de fibras vegetales de origen celulósico.

Para continuar con la identificación, se separaron algunas fibras del hilo, y se depositaron en un portaobjetos. Estas fueron observadas en sentido longitudinal con la lupa binocular. Su forma era cilíndrica, tubular y regular, y comparándolas con la bibliografía de referencia, todo ello parecía indicar que las fibras eran procedentes del tallo de la planta.

Por último se realizó la prueba de secado torsión<sup>23</sup>. Para ello fue necesario extraer una única fibra del hilo, sujeta por una pinza es humectada ligeramente y aproximada a una fuente de calor. Al aproximarla pudo observarse que la parte libre de la fibra giraba en



FIG. 13. Reverso



FIG. 14. Torsión del hilo en Z

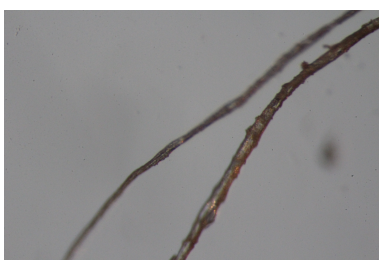


FIG. 14. Fibra vista a lupa binocular y luz transmitida.

<sup>20</sup> Susana Martín Rey. Introducción a la C+R de Pinturas: pintura sobre lienzo. P.103

<sup>21</sup> AAVV; *Identificació de fibres textils*, p. 21

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 11

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p 12



sentido contrario a las agujas del reloj, lo que señalaba que se trataba de cáñamo.

#### 4.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

Se trata de una **preparación** tradicional, ligera, como puede apreciarse en las zonas de pérdidas de los bordes. Con un espesor fino y coloración blanca.

En cuanto a la **película pictórica**, por época, y reconocimiento visual se trata de un óleo.

Se aprecia el conocimiento del artista de la técnica, mediante la superposición de capas muy diluidas de pintura (veladuras) para la construcción de las transparencias y sutilezas de las formas. En algunas zonas, detalles de luz, pueden distinguirse toques de empastes, principalmente en colores claros.

El cromatismo predominante en la obra es de tonalidades cálidas, con toques grisáceos para la construcción de metales y presencia de verdes y azules en las joyas.

En cuanto al **barniz**, se aprecia una capa amarillenta. Su aplicación no es completa, sin llegar a los bordes que se pliegan sobre bastidor; lo que indica que no se trata de un barnizado de origen.

La capa de barniz, bajo iluminación ultravioleta<sup>24</sup>, se observa como una capa de cierta opacidad, aplicada homogéneamente.

Para completar el estudio de la obra, se realizaron análisis no invasivos, como la fotografía infrarroja y rayos X<sup>25</sup>, aunque ninguna de las pruebas aportó información destacable.

### 5. ESTADO DE CONSERVACIÓN OBRA

En su conjunto, el estado de la obra puede considerarse bueno. Con los daños propios de una pintura de esa longevidad, no mostraba graves patologías que pongan en peligro la estabilidad de la pieza. El principal problema es estético, producido por la degradación de la capa de barniz, y que afecta a la lectura de la obra. En general manifestaba una buena adhesión de la preparación y capa pictórica al soporte. Presentaba daños por la actuación del paso del tiempo que se reflejaban en la suciedad, erosión y grietas; así como lagunas por pérdida de película pictórica y preparación. La obra presentaba signos de haber sufrido un cambiado de formato, como que el lienzo mostrara las

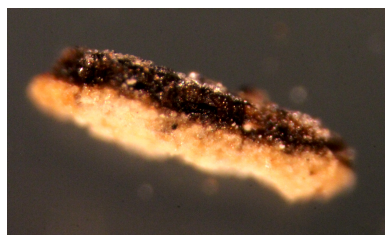


FIG. 15. Estratigrafía, parte blanca preparación parte negra óleo. Lupa Binocular, luz reflejada.

<sup>24</sup> GOMEZ, M<sup>ª</sup>L. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte, 169.

<sup>25</sup> Estas técnicas, permiten descubrir arrepentimientos, dibujo subyacente...

marcas de una sujeción en un bastidor de mayor tamaño y que su pintura llegara hasta el borde, con signos de haber sido cortada.

## 5.1. SOPORTE

### 5.1.1. Bastidor

El bastidor sobre el que esta sujeta la obra, es más pequeño que la superficie pintada del lienzo. La tela con signos de una sujeción anterior y una marca de un travesaño central que ahora no existe, indican que la obra no se encuentra en su bastidor original, y que este es más pequeño del que en origen llevaría la pintura.

Su estado de conservación es bueno, ya que no manifiesta daños por el ataque de insectos xilófagos o roturas. Si presencia de suciedad generalizada, polvo, en la parte inferior. Aunque sus características son insuficientes, la ausencia de travesaño central, el ancho de los listones, la perdida de cuñas y en general la mala calidad de los acabados, sumado a la posibilidad de recuperar un fragmento de pintura. Hacen que se valore sustituirlo por uno más adecuado.

En cuanto a marcas, en cada uno de los listones pueden observarse grafismos realizados a lápiz, que indican las medidas de cada uno.

### 5.1.2. Lienzo

La **tela** con rasgos de haber sido cortada, se muestra con una teñidura tostada, consecuencia de la oxidación de la tela.

El tejido con cierta rigidez, debida a la presencia de una sustancia adhesiva aplicada por el reverso de la obra, camuflaba la ligera distensión provocada por la ausencia de cuñas.

Sus principales afecciones son la presencia de suciedad superficial, dos manchas de origen desconocido, deyecciones y la marca de un antiguo bastidor.



FIG. 16. Detalle ensamble del bastidor.

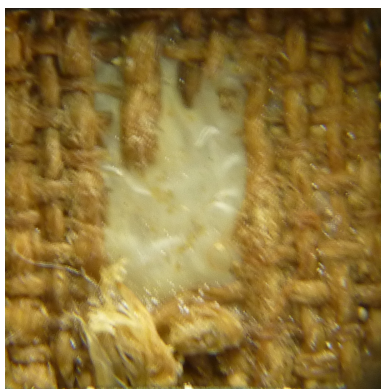
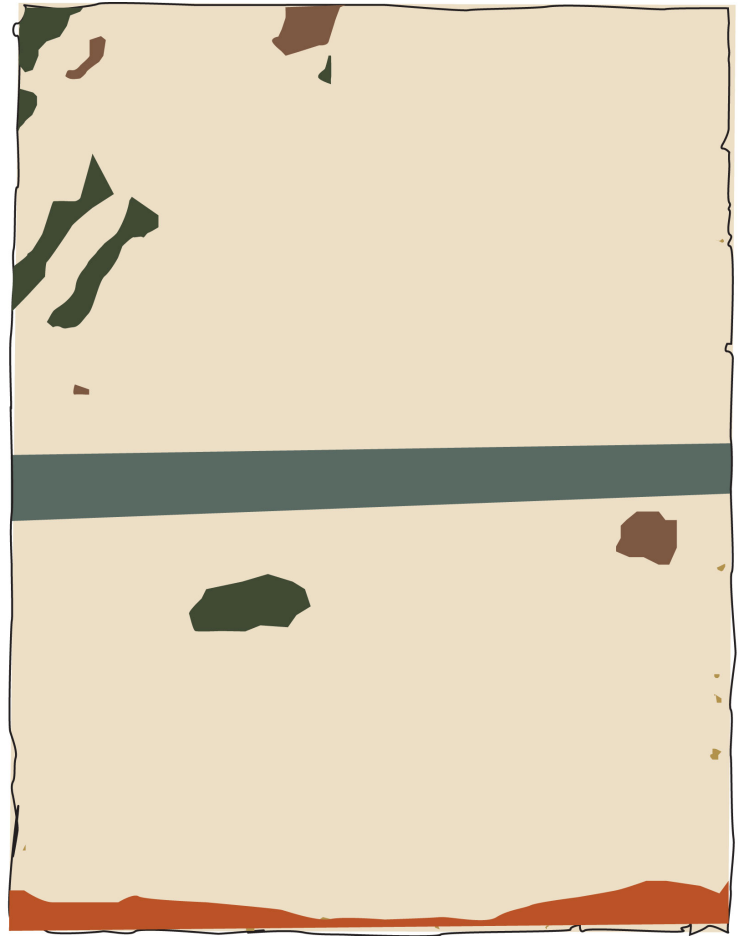







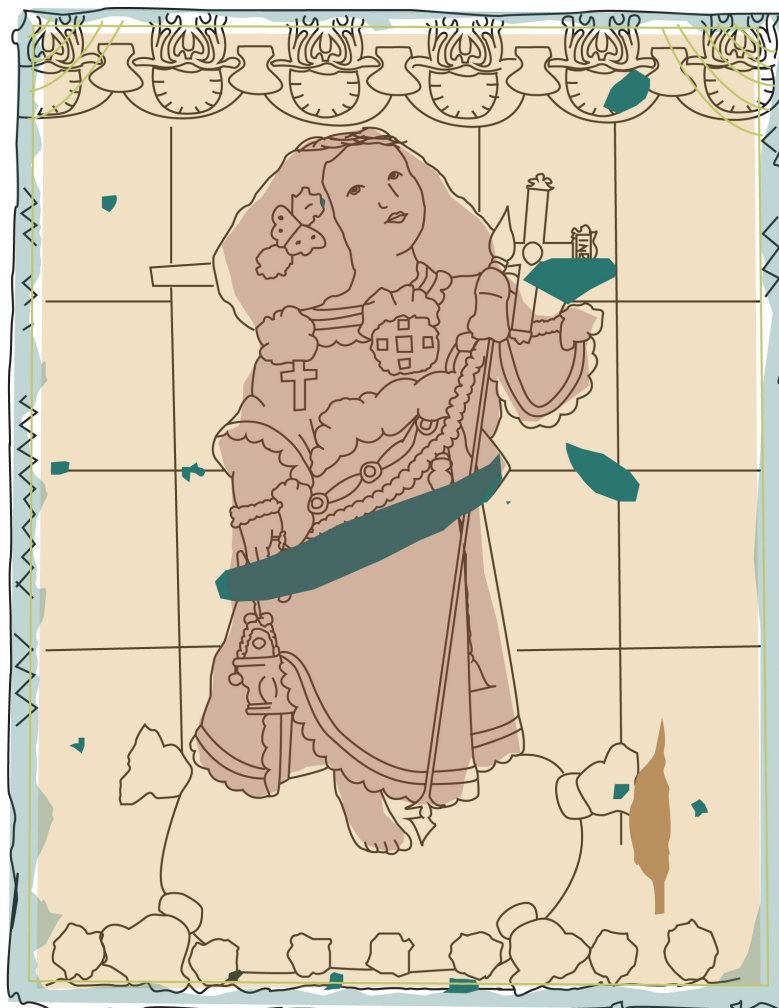
FIG. 17. Detalle perforación clavos.



	Machas negras
	Sustancia de origen desconocido
	Machas suaves
	Marca travesaño bastidor
	Suciedad

## 5.2 ESTRATOS PICTÓRICOS

En rasgos generales la obra estaba en buen estado, los diferentes estratos pictóricos se encuentran bien consolidados a excepción de la zona de bordes, que presentaba cierta desadherencia, consecuencia del pliegue de la pintura.



	Dyecciones
	Barniz envejecido
	Escorrentia
	Pérdida de película pictórica y preparación
	Craqueladuras
	Craqueladuras envejecimiento

Para el estudio de la capa de barniz, se realizó una fotografía ultravioleta, que permitió conocer la opacidad del barniz, que era alta y homogénea, hasta el punto, de que impedía conocer el verdadero estado de conservación de la obra. La eliminación del barniz, pues no permitía ver los repintes ni los faltantes que tras la limpieza pudieron

constatarse.

Se puede decir, que el barniz se presentaba degradado, con amarilleamiento en toda la superficie pictórica. El oscurecimiento y opacidad, determinaban el mal estado del mismo, ya que el barniz debe actuar como una capa protectora que aísla la superficie de agentes externos. En este caso, el barniz englobaba deyecciones en la capa inferior. Su envejecimiento, hace que los colores se vean alterados, imposibilitando su lectura. Su degradación lo hace menos soluble con el paso del tiempo, perdiendo su flexibilidad y amarilleando, consecuencia de la oxidación del barniz.

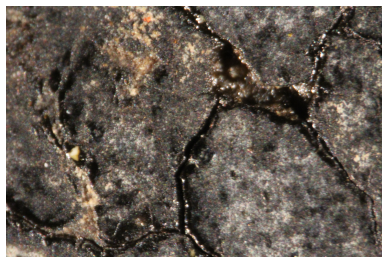


FIG. 18. Detalle craquelado y depósitos de barniz

Otro elemento distorsionador es la abundancia de deyecciones, en la superficie y presentes en diferentes estratos, sobre y bajo el barniz; más visible en las zonas de tonalidades claras.

Las zonas de pérdida de película y preparación sólo pudieron concretarse tras la primera limpieza. Estas lagunas principalmente localizadas en la zona de bordes, más débiles y quebrados que el resto de obra. También se encontraban lagunas en alguna zona puntual del fondo de la figura y un gran número de ellas, de muy reducido tamaño, por toda la extensión del lienzo.

Se detectó también, la presencia de unas manchas a modo de escorrentías sobre el fondo negro del margen inferior derecho.

Tras el examen de la red de craquelados, se observó que se trataba de un entramado bastante homogéneo en la zona del centro. Y que en los ángulos superiores presentaba grietas por la apertura con cuñas.<sup>26</sup>

La dimensión de las grietas es variada, afín a su fisiología que mayoritariamente se presenta como grietas quebradas o dentadas. Este tipo de grieta es originada por los movimientos de dilatación-contracción, producidos por los cambios termo-higrométricos propios de la higroscopicidad de los materiales celulósicos. El hecho de que el reticulado se presente homogéneo, es una evidencia de que su envejecimiento ha sido natural, y que las fisuras que presenta en su superficie son fruto del paso del tiempo; sin la presencia de golpes, una mala ejecución de la pintura o un almacenaje deficiente.

<sup>26</sup> KNUT, N. Manual de restauración de cuadros.

## 6. INTERVENCIÓN REALIZADA

Tras el estudio del estado de conservación de la obra, se comenzó el proceso de restauración para devolverle la estabilidad al soporte y la lectura estética de la pintura. Este proceso se realizó en el “Taller de conservación y restauración de pintura de caballete y retablos” del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València.

### 6.1. LIMPIEZA INICIAL

En primer lugar se realizó una **limpieza superficial** del anverso con un brocha de pelo suave y aspiración a baja potencia para eliminar los depósitos de suciedad ambiental. Tras esta primera limpieza en seco, se valoró el estado de la pintura, considerando que tanto el soporte como los estratos pictóricos manifestaban una buena adhesión.

Por ello, se procedió a la **eliminación del barniz**, este es uno de los procedimientos que más respeto profesa a los restauradores, pues se trata de una tarea de gran complejidad por el análisis necesario para el correcto ajuste de aplicación de conocimientos químicos.

En este caso, tras la hipótesis sobre la composición del barniz, originaria de la comparativa con obras de la misma época, se realizaron una serie de pruebas de solubilidad con los disolventes orgánicos más habituales<sup>27</sup>. Aplicando el protocolo para la eliminación de barnices se realizaron catas preliminares para seleccionar el método de limpieza, estas se realizaron en áreas con características diferenciadas y zonas poco visibles<sup>28</sup>, con las primeras catas se observó que la acetona y la ligroína eran los que proporcionaban mejores resultados, mientras que el etanol no era efectivo.

De este modo siguiendo la propuesta de Cremonessi, en su test de solubilidad LA, se inició el proceso de eliminación del barniz. Para llevar un control de la limpieza, se buscó una proporción de acetona con ligroína<sup>29</sup>, que garantizara la eliminación del barniz sin mover la película pictórica, a la vez que favoreciese la reducción de pasmos, al tratarse de una pintura de fondo oscuro.

---

<sup>27</sup> Ligroína, Etanol y Acetona

<sup>28</sup> En la guirnalda superior, encarnación de los dedos de pies y claveles inferiores.

<sup>29</sup> La acetona es un disolvente de evaporación muy rápida, al mezclarlo con la ligroína se ralentiza su tiempo de evaporación.



ORDEN	Mezcla	Ligroína	Acetona	Fd	Fp	Fh
	L	100	0	97	2	1
1º	LA4	60	40	77	14	7
2º	LA5	50	50	72	17	9
3º	LA6	40	60	67	20	11
4º	LA7	30	70	62	23	15
	A	0	100	47	32	21

Tras la realización de varias pruebas, se optó por iniciar la limpieza con LA5, prestando atención a los posibles cambios de proporción según las respuestas del estrato pictórico.

La metodología empleada para la eliminación del barniz fue el trabajo por volúmenes de la composición. Empezando por la guirnalda superior, seguido del fondo, parte inferior y por último la figura, trabajada también por formas. Tras la planificación de la limpieza, ordenando el proceso de intervención, se inició la limpieza. El trabajo directo siguió un estricto protocolo de actuación:

Impregnación de hisopo en LA5, tras la eliminación del exceso de disolvente. Aplicar con suaves movimiento rotatorios (sin frotar) suave sobre porciones de superficie de aproximadamente  $3\text{cm}^2$  con el objetivo de hinchar el barniz. Desechar el hisopo y repetir el procedimiento. Comprobación del residuo mediante la observación de la coloración del algodón ya que un indicador de limpieza controlada es la tonalidad amarilina sin presencia de pigmentos.

FIG. 19. Secuencia de limpieza





Este protocolo fue aplicado en el conjunto de la obra, aunque no funcionó por igual en su totalidad, teniendo que aumentar proporción de acetona con una mezcla LA6 para la eliminación de las concreciones de barniz del interior de la red de craquelado, de los repintes descubiertos (barnices coloreados) y de los residuos que en algunas zonas se presentaba en forma de pasmados.

Por ello una vez acabada la limpieza general se trabajaron puntualmente aquellas zonas que presentaban zonas inacabadas, para la eliminación de las concreciones de las lagunas, se empleó acetona gelificada. Aplicada con un hisopo, dejando actuar unos segundos y tras su retirada, neutralizada con White Spirit.

La utilización de la luz U.V. durante el proceso de limpieza, facilitó el trabajo, aportando nuevos datos como fueron los repintes y lagunas que quedaban ocultas tras la gruesa capa de barniz.

Finalizada la primera fase, se pudo determinar el estado real de conservación de la obra, ya que la deteriorada capa de barniz ocultaba algunos de los daños de los estratos pictóricos. Gracias a la retirada del barniz pudieron detectarse los repintes y tras la retirada de los mismos, la pérdida de capa pictórica y preparación.

## 6.2. SOPORTE

Previo a desclavar el lienzo e iniciar la intervención del soporte fue necesario consolidar la pintura, en la zona de clavado y pliegue de la tela, donde los estratos pictóricos se encontraban desadheridos.

En el perímetro del borde del cuadro, se aplicó una fijación localizada de un adhesivo aplicado a pincel compuesto por 2 partes de Plextol B500 en 8 partes de agua desionizada. Para la zona lateral donde



FIG. 20 U.V Después de retirada del barniz



FIG. 21. Detalle protección



se encontraban los clavos, se aplicó el adhesivo junto con unas ajustadas protecciones de papel TNT 30B, de gramaje 25g/m<sup>2</sup>, que resguardaban de calor moderado. Para garantizar la seguridad del entorno en el futuro desclavado.

El siguiente paso fue la protección del lienzo con una pieza de TNT 30B, de gramaje 25g/m<sup>2</sup> y Klucel G en agua en proporción 30 g/l, a la que se le añadió un 15% de Plextol B500 para mejorar su adhesividad.

Una vez se realizó la protección completa, se pudo colocar boca abajo en la superficie acolchada de trabajo para el desmontaje de la obra del bastidor. La extracción de los clavos, se realizó con amortiguación para evitar erosiones y pérdidas de los estratos pictóricos. Al retirar el bastidor pudo apreciarse por un lado la suciedad acumulada en el borde inferior interno y por otro, la rigidez que presentaban los bordes.

En cuanto a la suciedad presente en el reverso de la obra, se realizó una primera limpieza en seco con ayuda de una brocha y aspiración controlada. Eliminando de esta manera la suciedad más volátil, la limpieza continuó mecánicamente con goma de caucho, aspirando posteriormente los restos de viruta depositados en el tejido.

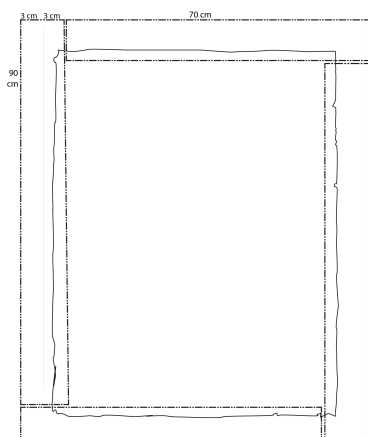
Tras la limpieza en seco, se valoró el alisado de bordes. Esto se hizo mediante la aplicación de humedad controlada, a través de hisopos impregnados y escurridos en agua tibia. Se iba retirando la suciedad que quedaba impregnada en el mismo. Para finalizar el alisado se fue eliminado la humedad, interponiendo un papel secante y calor moderado.

Ya que el bastidor sobre el que venía tensada la obra iba a ser sustituido por uno más acorde a las dimensiones y características de la obra, se consideró que los bordes para el tensado de la obra eran insuficientes, por lo que fue necesario realizar una entelado de bordes.

Para ello se selecciono un tejido de lino de características similares al original. Las tiras<sup>30</sup> de lino se lavaron y plancharon en varias ocasiones para fatigar la tela. Posteriormente se cortaron a medida, siguiendo el método del recto hilo, se desflecaron, rebajaron y se tiñeron, acercándolos a la coloración del tejido envejecido de la obra. Se optó por una entelado en aspa, adhiriendo uno a uno y ajustando a la



FIG. 22 Rigidez y suciedad soporte



<sup>30</sup> Con una altura de 6 cm, de los que 0,5 cm del margen superior y laterales, se destinaron a los flecos y 2,5 zona de adhesión

perfección cada borde.

La superficie de contacto-adhesión fue de 3 cm, para ello se utilizó Beva film®, regenerándose a una temperatura de +64º, una vez fundidas las tiras de adhesivo, se dejaron enfriar bajo presión. Tras la colocación se revisó la correcta adhesión de todo el contorno, repasando las zonas que no habían quedado suficiente adheridas.

Finalizada la intervención del soporte, se retiró la protección del anverso mediante ligera humectación arrastrando cierta suciedad aun presente en la obra. Posteriormente se tensó la obra en el nuevo bastidor, para ello se utilizaron grapas de acero inoxidable y una amortiguación de fieltro para aliviar la presión.

FIG. 22 Diseño en aspa

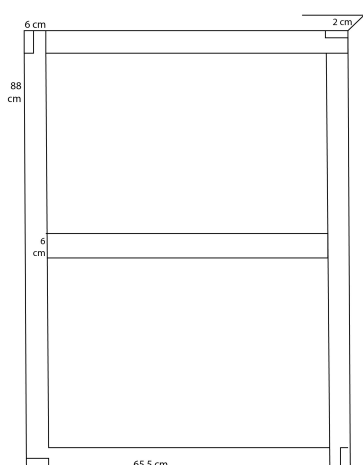


FIG. 23. Medidas nuevo bastidor



### 6.3. BASTIDOR

En los apartados de aspectos técnicos y estado de conservación, se comenta que el bastidor actual no el original y que este no posee las características necesarias para cumplir su función. Motivos por los que se tomo la determinación de sustituirlo y por tanto se valoró utilizar uno más grande que recuperara parte de la superficie pintada. Se contactó con el propietario y al tratarse de una zona de fondo que no aportaba más información a la obra y que la misma poseía ya un marco que el propietario quería conservar; se encargó un bastidor de igual tamaño aunque más acorde con las necesidades de estabilidad de la obra.

Sus dimensiones son levemente superiores a las del original, 88 cm x 65,50 cm, ganando medio centímetro en el ancho de la obra. Se ha añadido un travesaño intermedio que le otorga más firmeza, tiene el interior biselado y ensamblajes móviles de tipo español<sup>31</sup>.

Se lijaron las aristas y a continuación se aplicó un tratamiento desinsectante y preventivo<sup>32</sup>, con la finalidad de proteger la madera virgen del ataque de xilófagos y microorganismos. Posteriormente se tiñó con nogalina para oscurecer la madera y darle una coloración más afín a la antigüedad de la obra. Tras su secado se aplicó con muñequilla una protección final de cera microcristalina<sup>33</sup>, que protege el bastidor de los agentes ambientales.

### 6.4. ASPECTOS ESTÉTICOS

intervención de los aspectos estéticos de la obra. Incidiendo de

<sup>31</sup> con unión pasante en ángulo recto y espiga abierta

<sup>32</sup> Xylamon Anticarcoma®

<sup>33</sup> Preparado: Cosmolloid H80 y White Spirit al 50%

FIG. 24. Montaje nuevo bastidor

nuevo en la limpieza, estucado, reintegración cromática y barnizado.

Tras la retirada del papel empleado en la protección pudo apreciarse que presentaba cierto oscurecimiento, lo que planteó realizar una segunda limpieza de la capa pictórica. Esta aún presentaba deyecciones y cierta pátina que hacía pensar que no estaba limpia del todo.

Por lo que se decidió abordar una segunda limpieza de la figura del Se realizaron catas con las siguientes soluciones:

H	p	Preparación			Neutralizació
				n	
,5	5	100	3gr	ácido	H <sub>2</sub> O
		ml H <sub>2</sub> O	cítrico		
	7	100	2gr	citrato de	H <sub>2</sub> O
		ml H <sub>2</sub> O	TEA		
,5	8	100	0,5	Trizma*	H <sub>2</sub> O
		ml H <sub>2</sub> O			

\* La solución con Trizma, pasaba en exceso, por lo que se descartó su uso.

Tras varias pruebas y viendo la respuesta que tenía la pintura, se optó por realizar una ligera limpieza del vestido y del rostro, con la preparación de ácido cítrico, neutralizando posteriormente con H<sub>2</sub>O y eliminando los residuos. Para las coloraciones rojas de la banda y las flores, se utilizó la solución con citrato de TEA. Por último, para la remoción de la suciedad presente en los atributos se utilizó un gel acuoso<sup>34</sup>

Tras cada una de las limpiezas acuosas, se trabajó a punta de bisturí para eliminar los restos de deyecciones presentes en la pintura. Una vez igualada limpieza, se dio por finalizada.

El paso previo al estucado es el barnizado, que protege la superficie pictórica de posteriores tratamientos. En este caso, se optó por un sistema de barnizado multicapa, que responde a la teoría de que las resinas naturales estén en contacto directo con la obra, mientras que las sintéticas y los aditivos quedan en el estrato superior, es mediante este sistema que los materiales en superficie hacen de barrera y los tradicionales están en contacto directo con la obras, ya que su

<sup>34</sup> 3 gr Carbopol / 100 ml H<sub>2</sub>O y 10 ml TEA

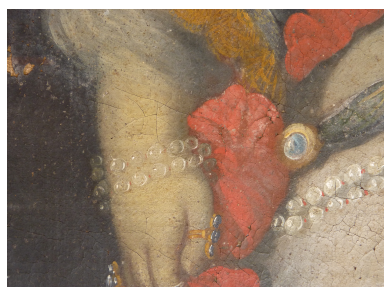


FIG. 26. Detalle pasados tras la limpieza



comportamiento está constatado.<sup>35</sup> Por todo ello, en primer lugar se aplicó a brocha un barniz Dammar<sup>36</sup> disuelto en White Spirit.

El estuco utilizado en las lagunas se preparó con gelatina técnica<sup>37</sup> y carbonato cálcico. Se aplicó tibio y a pincel, mediante la superposición de ligeras capas de estuco, de tres a cinco, según zonas. Posteriormente se niveló y texturizó. Para ello se copió el modelo de craquelado adyacente mediante un punzón.<sup>38</sup>

Para abordar la reintegración cromática, ha de valorarse el criterio a seguir. En este caso por el pequeño tamaño de las algunas y su ubicación se optó por la aproximación de color y puntillismo para como objetivo un retoque no discernible que devuelva a la obra una lectura completa.

En un primer momento, se realizó una reintegración soto tono con acuarela<sup>39</sup>, ajustando el color para que con el siguiente barnizado quedara equilibrada la tonalidad. Este segundo barnizado, se aplicó con brocha y con la misma composición que el anterior. Tras el secado puede verse saturación del color de la pintura y entonces ajustarse la reintegración con colores al barniz<sup>40</sup> hasta lograr el retoque no discernible.

Por ultimo, se realizó el barnizado final. Éste se aplicó con compresor, utilizando una resina de bajo peso molecular, Regalrez®, diluida en WS y con Tinuvin 292® y Kraton G1650®.<sup>41</sup> Una vez evaporados todos los disolventes, se procedió a la fase final de documentación fotográfica.

FIG. 27 Estucado multicapa



FIG. 28 Detalle reintegración

<sup>35</sup> ZALBIDIA, M<sup>a</sup> A. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. p. 496

<sup>36</sup> Barniz Dammar. Preparado de 1:1 Resina Dammar diluida en White Spirit. De esta preparación (madre) sacar 1 parte y diluir en 5 de White Spirit.

<sup>37</sup> Estuco cola. 5g gelatina técnica diluidos en 60 ml de H2O + 2% Plextol B500 y carbonato cálcico.

<sup>38</sup> FUSTER, L; CASTELL, M; GUEROLA, V. El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. p.135

<sup>39</sup> De la marca Schmincke®

<sup>40</sup> De la marca Gambling®

<sup>41</sup> ZALBIDIA, M<sup>a</sup> A. Revisión de los estabilizadores de los rayos UV. p. 496 "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 aspersión y la adición del 2% de Tinuvin 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"





FIG. 28. Foto final

## 7. CONCLUSIONES

La oportunidad de abordar una obra en su aspecto histórico-artístico y la intervención práctica ha permitido plasmar los contenidos teóricos y las técnicas aprendidas durante estos años de estudio en este trabajo final de grado.

La consulta bibliográfica ha sido excesivamente amplia, resultando muy dificultoso la localización de información específica del tema. Esta bibliografía ha proporcionado gran parte del contenido de este trabajo.

El estudio de otros referentes ha sido clave para el conocimiento histórico, artístico e iconográfico de la obra. La localización de la obra, atribuida a "" ha supuesto un punto de inflexión en el trabajo. Ya que permitió confirmar que esta obra era una copia de una escultura de un "Niño Jesús de la Pasión" que hubo en el desaparecido Convento de la Merced de Valencia.

El empleo de las diferentes técnicas de documentación fotográfica, ensayos y análisis, han permitido realizar el estudio técnico y determinar su estado de conservación. Con la finalidad de abordar la intervención bajo parámetros de conocimiento y seguridad.

El resultado de la intervención ha sido satisfactorio y sin incidentes, la eliminación del barniz envejecido, permitió descubrir las verdaderas patologías de la obra, pudiendo devolverle la estabilidad a la misma. Los procesos de limpieza, le han devuelto su legitimidad y legibilidad, eliminando las partes no originales y recuperando los colores de la pintura.

.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, V. Historia del Arte Valenciano, del manierismo al arte moderno. Valencia: Consorci d'editors valencians. 1989
- AMORÓS, L. El monasterio de Santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja.
- ÁNGULO, D. Catálogo de las alhajas del Delfín. Madrid : Museo del Prado, 1989
- BARROS, J.M. Imágenes y sedimentos. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. 2005
- BENITO, F. Real Colegio y Museo del Patriarca. Valencia: Edita el Consejo Valenciano de Cultura. 1991
- BENITO, F. Museo del Patriarca. Catalogo de pintura. Valencia:
- BURGOS, M. *Orígenes de la pintura devocional*, p126
- CALVO, A. Conservación y restauración de pintura sobre lienzo". Barcelona: Ediciones del Serbal. 2002
- CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. Identificació de fibres . Suports textils de pintures. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. 2009
- CARMONA, J. Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes.
- CASTELL, M.; MARTÍN, S. La conservación y restauración de pinturas de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo. Valencia: Editorial UPV. 2003
- CREMONESI, P. Un approccio alla politura dei dipinti mobili. Saonara: Ed Il Prato. 2012
- DOMÉNECH, M<sup>a</sup> T. Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales. Valencia: Editorial UPV.2013
- DUCHET-SUCHAUX, G.Guia iconográfica de la Biblia y sus santos.
- FRANCO, B. La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco.
- FUSTER, L.; CASTELL, M.; GUEROLA, V. El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Valencia: Editorial UPV. 2008
- GARCIA, A. Pintores Valencianos
- GOMBRICH, E.H. Imágenes simbólicas. Madrid: Alianza editorial. 1983
- GÓMEZ, M<sup>a</sup>L. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Madrid: Editorial Cátedra. 2000
- KNUT, N. Manual de restauración de cuadros. Barcelona: Könemann. 1999
- MARTÍN, S. Introducción a la conservación y restauración de pinturas. Pintura sobre lienzo. Valencia: Editorial UPV. 2005
- MASSA, V.; SCICOLONE, G.C. Le Vernici per il restauro: I leganti. Firenze: Nardini Editore. 2004
- NARVONA, F. Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano
- PANOFKY, ERWIN. Estudios sobre iconología I
- PEDRAZA, P. Barroco efímero en Valencia. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. 1981
- RAMIREZ J.A. Como escribir sobre arte y arquitectura: Libro de estilo e introducción a los de...
- REAU, L. Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1996

- RIPA, C. Iconología I
- RIPA, C. Iconología II
- REVILLA, F. Diccionario de Iconografía y Simbología. Madrid: Editorial Cátedra. 2009
- SANCHEZ, A. Restauración de obras de arte. Pintura de caballete. Madrid: Editorial Akal. 2012
- SANCHEZ, F. Nacimiento e infancia de cristo.
- SANCHIS, M. La Ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia Urbana. Valencia: Edita L'Excm. Ajuntament de València. 1983
- VILLARQUIDE, A. Pintura sobre tela I. San Sebastián: Editorial Nerea. 2004
- VILLARQUIDE, A. Pintura sobre tela II. San Sebastián: Editorial Nerea. 2005
- VALDA, Joan Baptista. *Sólenes fiestas que celebros Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María : por el supremo decreto de N.S.S. Pontífice Alejandro VII ... / Escriuelas de orden de la misma Ciudad Iuan Bautista de Valda*. Con licencia, en Valencia, por Gerónimo Villagrasa, Impresor de la Ciudad, en la Calle de las Barcas. 1663
- VILLAPLANA, S. *La cultura ceñida*: Las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. 2000
- ZALBIDEA, M<sup>a</sup> 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: 2015/08/23] Disponible en: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012\\_6-7\\_495-504.pdf?sequence=1](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1).
- SÁNCHEZ, A. et al. Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación. Conferencia presentada por Andrés Sánchez Ledesma en el seminario: los barnices en la conservación. Restauración de pinturas: resultados de las últimas investigaciones y sus aplicaciones Barcelona 8, 9 /06/ 2006. [ consulta: 2015/08/23] Disponible en: [http://www.museothyssen.org/pdf/restauracion/proyectos\\_de\\_investigacion/sistemas\\_elimnacion\\_ES.pdf](http://www.museothyssen.org/pdf/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas_elimnacion_ES.pdf)

## CONSULTA ON-LINE

- <http://bibliotecas.csic.es>
- <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarResultadoBusquedaGeneral.do>
- <http://databases.unesco.org/thessp/>
- <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/tesauros.html>
- <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do;jsessionid=B15C188403A5935DDD9D8E4E6EB597F9>
- <http://www.tdx.cat>
- <http://www.bne.es/es/Inicio/>
- <http://pares.mcu.es>
- [http://bv.gva.es/screens/publicaciones\\_spi.html](http://bv.gva.es/screens/publicaciones_spi.html)
- [http://www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/josefa\\_ayala/vidobra.htm](http://www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/josefa_ayala/vidobra.htm)



