

**TFG**

---

**“UN NIÑO JESÚS TRIUNFANTE”  
AL ESTILO DE  
JOSÉ ESTEVE BONET**

**(Valencia 1741-1802).**

**Estudio histórico-técnico y propuesta de intervención**

**Presentado por: Nerea Fornas Palomar  
Tutor: Vicente Guerola Blay  
Cotutor: Antoni Colomina Subiela**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

En el presente trabajo se realiza el estudio de una escultura polícroma con la representación de un Niño Jesús procedente del coleccionismo privado. La obra de pequeño formato (34,5 × 14 × 8 cm) presentaba, además, restos de la peana.

La representación responde al modelo comúnmente conocido como “Niño Jesús triunfante”, desnudo, erguido y con semblante complaciente.

Tras entrevistas con especialistas en la imaginería valenciana y bajo la indicación de los directores, la obra puede atribuirse al círculo de José Esteve Bonet. Este célebre representante de la escultura valenciana del S. XVIII, llegó a alcanzar el título de escultor de cámara del rey Carlos IV y su producción fue reconocida y reclamada más allá de Valencia.

La obra se encuentra en deficiente estado de conservación, derivado principalmente por tratarse de una escultura de devoción privada y de las denominadas de vestir. Lamentablemente no han llegado hasta nosotros estos elementos textiles, sí en cambio, las potencias de reducido tamaño repujadas en plata. En las manos, expuestas a los accidentes de tipo mecánico, aparecen pérdidas de dedos y falanges, así como erosiones y abrasión de la policromía; Las mismas patologías y daños que presenta la zona de los pies, que han sufrido la acción de la continua manipulación de las sandalias.

Se ha llevado a cabo una recensión biográfica del autor, un estudio simbólico, una memoria técnica de la obra y el análisis de su estado de conservación para proponer un proceso de intervención y llevar a término algunos aspectos parciales de la restauración.

Palabras clave:

Niño Jesús triunfante, José Esteve Bonet, imaginería valenciana del siglo XVIII, imágenes de vestir, restauración de escultura polícroma, protocolos de limpieza.

## ABSTRACT

In the present work, it will be carried out the study of a polychrome sculpture with the representation of a Christ-Child coming from the private collection.

The representation responds to the model commonly known as "Triumphant Christ-Child ", naked, erect and with a pleasing countenance. After interviews with specialists in Valencian imagery and under the indications of the directors, the artwork can be attributed to José Esteve Bonet. This famous representative of Valencian sculpture from the 18th century, achieved the title of chamber sculptor of King Charles IV and his production was recognised and claimed beyond Valencia.

The artwork is in a poor state of conservation, derived mainly from being a sculpture of private devotion and the so-called dress. Unfortunately, these textile elements have not arrived until us, in contrast with the powers of reduced size embossed in silver. The hands, exposed to mechanical accidents, show loss of fingers and phalanges, as well as erosion and abrasion of the polychrome. The same pathologies and damages that present the foot area presents, that have suffered the continuous action of the manipulation of the sandals.

A biographical review of the author, a symbolic study, a technical report of the work and an analysis of its state of conservation have been carried out in order to propose a process of intervention and to complete some partial aspects of the restoration.

Keywords:

José Esteve Bonet, Triumphant Christ-Child, 18th century Valencian imagery, images of clothing, restoration of polychrome sculpture, cleaning protocols.

## AGRADECIMIENTOS

Éstas palabras son con las que finalizo mi trabajo final de grado, aunque los agradecimientos están en el principio... han sido lo último, y me atrevería a decir, que no soy la única. Jamás pensaba que iba a redactarlos, de echo, ni siquiera tenía pensado hacerlo. Pero cuando he colocado el último punto he pensado, falta algo, no puedo acabar así, siendo que no solamente me he tenido que aguantar yo sola a mi misma, sino que, se lo he hecho aburrir a la gente que me rodea.

En primer lugar, quiero agradecer y dedicar este trabajo a mis abuelos, Fernando y María, tengo una suerte que no se mide con nada, gracias a ellos, hoy puedo redactar estas palabras, gracias a ellos, soy quien soy. En segundo lugar, a mis padres Eduardo y M<sup>a</sup>Carmen, por quererme, darme ánimos y venir a por mi, cada fin de semana para llevarme y traerme de Algimia de Alfara, mi pueblo. Gràcies a mi madre por superarme en nervios, aunque ella intenta tranquilizarme y darme ánimos, gracias por escucharme y apoyarme. Gràcies pare, per ser pacient i comprendre'm y sobre tot, per ensenyar-me a riure. Quiero agradecer el apoyo de mi hermano Fernando y darle las gracias por valorar lo que hago.

A tonyo, quiero agradecerle el haberme seguido en cada paso que he dado, agradecerle el interés en cada apartado de este trabajo y por ser el apoyo en mi día a día, por confiar en mi, por tranquilizarme, por apoyarme y per voler-me, gràcies. Gracias a su familia; Graci, Jordi y Toni, por el apoyo y por cada ánimo recibido y en especial a Carla y al Arma, por haberme despejado en los momentos que más lo he necesitado y gracias a todos ellos, por sacarme una sonrisa todos los días.

Gracias a mi tutor, Vicente Guerola Blay, por la oportunidad de haber hecho posible este trabajo, por compartir conmigo todos sus conocimientos y consejos. Dar las gracias a Toni Colomina Subiela, por la oportunidad, por su empeño en enseñar y en enseñarme, por tener tanta paciencia y dedicación, por su sabiduría, por sus correcciones y por su apoyo. He tenido la suerte de tener unos tutores a los que admiro. Quiero agradecer la enseñanza de todo el personal docente y mencionar a José Madrid por haberme ayudado a ver más allá de lo tangible.

También quiero agradecer al párroco de mi pueblo Javier López Carbonell su paciencia e interés en éste trabajo. Gràcies a tots de tot cor.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>2. OBJETIVOS.....</b>	<b>7</b>
<b>3. METODOLOGÍA.....</b>	<b>8</b>
<b>4. UN NIÑO JESÚS TRIUNFANTE.....</b>	<b>10</b>
<b>5. CONTEXTUALIZACIÓN .....</b>	<b>11</b>
5.1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	11
<b>6. ESTUDIO ESTILÍSTICO .....</b>	<b>12</b>
6.1. ESTUDIO Y COMPARACIÓN CON OBRAS DE ESTEVE BONET.....	13
6.1.1. Nuestra Señora de los Desamparados.....	14
6.1.2. La Virgen de la Merced de la Parroquia de Algar.....	16
6.1.3. La Virgen del Carmen del Convento de San José de Caudete.....	18
6.1.4. Niño de Belén de la Ermita de Llutxent.....	19
<b>7. ESTUDIO ICONOGRÁFICO.....</b>	<b>22</b>
7.1. LAS IMÁGENES DE VESTIR.....	23
<b>8. ATRIBUCIÓN DE LA OBRA.....</b>	<b>24</b>
8.1. JOSÉ ESTEVE BONET.....	25
<b>9. ESTUDIO TÉCNICO.....</b>	<b>28</b>
9.1. REGISTROS DE ESPECTRO VISIBLE.....	30
9.2. REGISTROS DE ESPECTRO NO VISIBLE.....	32
9.2.1. Estudio radiográfico.....	32
9.2.2. Fluorescencia ultravioleta.....	34
<b>10. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....</b>	<b>35</b>
10.1. DIAGRAMAS DE DAÑOS.....	36
<b>11. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....</b>	<b>37</b>
<b>12. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....</b>	<b>43</b>
<b>13. CONCLUSIONES.....</b>	<b>44</b>
<b>14. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>45</b>
<b>15. ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>49</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

La oportunidad de poder adentrarme en el estudio de este Trabajo Final de Grado (TFG), surgió al encontrarme en el “Taller de Conservación y Restauración de Pintura de Caballete y Retablos” del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV (IRP), realizando la primera edición del curso de limpiezas de pintura de caballete y escultura policromada en el año 2017. Fue entonces cuando llegó a dependencias de esta institución una obra totalmente inédita. Se trataba de una escultura de madera policromada de tamaño reducido procedente del coleccionismo privado y que no había sido objeto de ningún estudio.

La escultura representa la figura semidesnuda de un Niño Jesús (figura 1) erguido, en una posición de contraposto y realizando el gesto de bendecir, con ojos de cristal y boca entreabierta. Se trata de una imagen de las denominadas de vestir, si bien el cuerpo se encuentra completamente anatomizado. Observando los rasgos que caracterizan su morfología y estilo se puede tratar de una obra del siglo XVIII. Los profesores Vicente Guerola y Toni Colomina valoraron que la obra podía ser objeto de un trabajo de Fin de Grado, ya que reunía los condicionantes para la realización de un estudio histórico-técnico por una parte, y por otra, la propuesta y el posible proceso de intervención en la obra.

El examen y el análisis de la escultura, dio lugar a cuestionar de forma más específica la procedencia o escuela a la que podría atribuirse. Poniendo en consenso diversas entrevistas, el tutor de este TFG Vicente Guerola y el Doctor en Historia del Arte y experto en escultura del siglo XVIII Genaro Enrique López Catalá, indican que bien podría tratarse de una obra de escuela valenciana del círculo de José Esteve Bonet. Esta canalización de información, hizo que especificáramos la búsqueda bibliográfica, llevando a cabo una serie de comparaciones con otras obras que fueron seleccionadas para determinar la similitud de rasgos y la manera de obrar del posible autor de la talla policromada objeto de estudio de este Trabajo Final de Grado.

La propuesta de intervención fue realizada en relación a las características técnicas y documentales que presentaba la obra. En el proceso, se llevó a cabo la eliminación de la cabellera realizada en yeso que, tras la observación y comparación de la pieza con otras similares, se determinó de manera afirmativa que se trataba de una intervención intrusista e inadecuada. Principalmente se realizaron consolidaciones en toda la superficie policromada para proporcionarle estabilidad y se dio inicio al proceso de limpieza con productos químicos. El proceso de intervención ha quedado inconcluso. Hemos propuesto medidas de conservación preventiva que ayuden a estabilizar la obra a lo largo del tiempo, así como un proceso de mantenimiento sobre la escultura.

## 2. OBJETIVOS

En primer lugar, se expone como objetivo general, realizar el estudio y la propuesta de intervención. Para ello, se han puesto en práctica todos los conocimientos adquiridos durante los cuatro años que conforman el Grado.

En segundo lugar, los objetivos específicos fruto del desarrollo detallado del trabajo son:

- Reseñar las fuentes documentales imprescindibles que ayuden a situar la obra en su contexto histórico y artístico.
- Trazar una aproximación en cuanto al estilo y estética de la escultura.
- Comparar la talla morfológicamente con otras de características semejantes.
- Señalar la posible autoría de la obra a partir de ejemplos y aspectos que sustenten documentalmente esta atribución.
- Explorar y definir aspectos técnicos de la obra.
- Proponer mediante recursos teóricos y prácticos cuál es la propuesta de intervención.

### 3. METODOLOGÍA

Para efectuar este trabajo se ha realizado un estudio pormenorizado de la escultura de escuela valenciana del periodo del Neoclasicismo, con especial atención a la figura de José Estebe Bonet (Valencia, 1741- 1802). Para ello, la metodología empleada ha sido muy diversa, dividiendo aspectos teóricos y prácticos. Se ha llevado a cabo la consulta de diversas fuentes primarias y secundarias para recopilar información bibliográfica e histórica, consultando monografías que han proporcionado información relacionada con la materia, artículos de revistas especializados, páginas web y otros trabajos finales de grado. La bibliografía ha sido la gran ayuda a la hora de realizar el cuerpo del trabajo y también en el del proceso de intervención.

La escultura se documentó fotográficamente, con registros de espectro visible e invisible, así como rayos X, que aportaron información precisa del estado de conservación en el que se encontraba. Las fotografías han permitido la elaboración de diversos diagramas técnicos donde se sintetizan algunos rasgos de conservación, que han facilitado la comprensión de la información.

Se hicieron estudios morfológicos con lupas binoculares y también se le realizaron fotografías con un microscopio USB el DinoLite Xcope, que ayudaron a conocer aspectos que eran desconocidos a simple vista.

Utilización del método comparativo entre la obra objeto de estudio y otras obras conservadas del autor atendiendo al análisis de la plástica escultórica, la morfología anatómica de los ojos, así como su técnica estética y principalmente su policromía. Se han seleccionado otras esculturas de Esteve Bonet, algunas de ellas pudiéndolas visitar y analizar en primera persona, lo que ha posibilitado elaborar comparaciones totalmente fidedignas con la obra caso de estudio.

Con la información obtenida tras el estudio de la obra, se ha planteado una propuesta de intervención y, además, se han puesto una serie de pautas preventivas para asegurar su perdurabilidad en el tiempo.



*Figura 1.*

*El Niño Jesús Triunfante*

Talla en madera policromada

34,5 x 13,5 x 7,5 cm.

Círculo de José Esteve Bonet

(Valencia, 1741- 1802)

Colección privada

## 4. UN NIÑO JESÚS INÉDITO



Figura 2. Niño Jesús Triunfante. Estudio antropométrico.

Figura 3. Detalle de la cabeza del Niño Jesús, donde se observan las tres potencias.

Figura 4. Detalle de los pies del Niño Jesús, donde se observan las sandalias de factura artesanal.

Figura 5. Detalle de la peana original que acompaña al Niño Jesús.

La obra objeto de estudio del presente TFG es una escultura policromada del tipo conocido como Niño Jesús triunfante dispuesto de pie y en actitud de bendecir. La talla viene definida por su formato pequeño y por caracterizarse de las denominadas de vestir. Pensamos que se trata de una escultura de carácter sacro y devocional, difícilmente podría tratarse de una imagen de altar dadas sus reducidas dimensiones. Tras el estudio antropométrico (figura 2) realizado, el tamaño de la figura se compone por la equivalencia de cuatro cabezas y cuarto que según Pacheco, haría referencia a un niño de menos de tres años de edad<sup>1</sup>. Muestra un carácter marcado por unos rasgos amables y suaves. La posición de sus piernas crean un contraposto muy natural junto con la postura de sus brazos y manos realizando el gesto espiritual de la bendición. La obra presenta una posición grácil y de asombrosa delicadeza. La zona púdica aparece cubierta con un “perizonium” o paño.

Los ojos del Niño son de cristal, además se puede observar la grieta que compone la mascarilla del rostro mostrando la evidencia de la técnica escultórica de la colocación de sus respectivas esferas de cristal. La nariz tiene los dos orificios realizados en profundidad, al igual que la boca entreabierta que deja ver la dentadura y la lengua, alcanzando un nivel de detalle muy minucioso.

La escultura conserva tres potencias de plata (figura 3) de su aderezo y unas sandalias de factura artesanal (figura 4), realizadas con hilos metálicos entorchados. Además, también mantiene parte de su primitiva peana (figura 5) que lo sostiene, aunque se encuentra fragmentada y en muy mal estado de conservación.



<sup>1</sup> PACHECO, F.(1871). *Arte de la pintura, Antigüedad y grandezas*. Madrid: Librería de D. Leon Pablo Villaverde, Calle de Carretas, núm.4. pág. 17-23.

## 5. CONTEXTUALIZACIÓN

En primer lugar, cabe realizar una aproximación a la época y momento al cual pensamos que puede pertenecer la obra. El Niño Jesús Triunfante está realizado al estilo de la producción escultórica del círculo de José Esteve Bonet, célebre imaginero valenciano del siglo XVIII. Por tanto, cabe conocer de antemano cuáles eran las características principales que desarrollaba la sociedad en ese momento y también, cuál era el estado económico y socio-cultural de Valencia en el siglo XVIII, ya que es en esta época a la cual podría atribuirse la talla.

### 5.1. CONTEXTO HISTÓRICO

El tiempo y lugar en el que se sitúa la posible datación de la obra corresponde a una Valencia fraccionada. El campesinado favorecía las ideas de los Austrias<sup>2</sup> y la nobleza se decantaba por los Borbones. En la sociedad del Siglo XVIII existe un ambiente religioso elevado, pero a su vez, globalmente se trataba de una sociedad muy liberal. Valencia se encontraba en el momento previo a la Ilustración<sup>3</sup>.

En la primera mitad del siglo XVIII, Valencia presentaba una sociedad rica en el ámbito cultural. Palomino consideró la pintura y la escultura como artes dignas de dejar recuerdo y memoria<sup>4</sup>, aunque fue la escultura el arte que más esfuerzos tuvo que realizar para poder ajustarse a los aspectos requeridos en la Academia<sup>5</sup>. Todos los escultores debían estar inscritos en el gremio de carpinteros, de esta manera cada artista se podía especializar según su destreza.

A mediados del siglo XVIII, tras iniciar la nueva dinastía de los Borbones, nace consigo la Ilustración o “Siglo de las luces”, que pretendía dar una gran importancia a la razón y al pensamiento del hombre, con ello, se lograron diversos conocimientos científicos y nuevas ideas en todas las órdenes, tanto políticos como sociales, culturales y económicos. Es entonces cuando el tardo

---

<sup>2</sup> Los Austrias fueron una dinastía que reinó en España durante diversos siglos, desde el XVI hasta el XVII. Los monarcas de ésta dinastía están divididos en dos grupos los: Austrias Mayores, compuesto por los reyes Carlos I de España y V de Alemania, y Felipe II; y los Austrias Menores, cuyo grupo estaba formado por los reyes Felipe III, Felipe IV y Carlos II... *Región de Murcia Digital*. Disponible en: <[https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-24985-DETALLE\\_REPORTAJESABUELO](https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-24985-DETALLE_REPORTAJESABUELO)>. [Consulta: 2019-06-11].

<sup>3</sup> ENGUIX, S. *Entrevista a Carlos Aimeur*. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20110729/54192676058/carlos-aimeur-la-valencia-del-siglo-xviii-era-constrenida-y-religiosa-pero-mas-libre-de-lo-que.html>>. [Consulta: 2019-06-11].

<sup>4</sup> PORTÚS, J.(2016).”Viajes, redes y experiencias de Palomino”. En *Antonio Palomino y las Fronteras del Barroco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Pág.2. Disponible en: <[https://www.academia.edu/24423752/Antonio\\_Palomino\\_y\\_las\\_fronteras\\_del\\_Barroco\\_SimpOsio\\_Internacional](https://www.academia.edu/24423752/Antonio_Palomino_y_las_fronteras_del_Barroco_SimpOsio_Internacional)>. [Consulta: 2019-07-05].

<sup>5</sup> AGUILERA, V.(2009). *Historia del Arte Valenciano. Del Manierismo al Arte Moderno*. Valencia: Biblioteca Valenciana, consorci d'editors Valencians S.A., Pág.229

barroco fue influenciado por el clasicismo a causa del academicismo implantado en las Academias como normativa oficial<sup>6</sup>. En 1768, en Valencia se creó la Academia de Nobles Artes de San Carlos que era una delegación de la Academia de San Fernando establecida en Madrid, con ello, los Borbones querían unificar los criterios estéticos y diferenciar las artes nobles de las artesanales, inculcando en ellas un ambiente clasicista, intentando eclipsar el estilo barroco precedente. Pese a ello, hay grandes maestros como Ignacio Vergara, que nunca abandonaron la fuerza barroca en sus representaciones<sup>7</sup>, esto hizo que las influencias y raíces barrocas todavía afloraran en algunos de sus discípulos, como José Esteve Bonet<sup>8</sup>.

## 6. ESTUDIO ESTILÍSTICO

La escultura del Niño Jesús Triunfante se trata de una talla de madera policromada de reducido tamaño, proveniente del coleccionismo privado. Adquiere características propias de los talleres de los maestros neoclasicistas. Adentrándonos entre los escultores valencianos del siglo XVIII, aparecen como célebres artistas el taller de los Vergara, de los cuales, Ignacio fue un excelente escultor que dejó un nutrido grupo de discípulos en el círculo de alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

En la obra objeto del presente estudio las características que determinan el estilo neoclásico, quedan reflejadas en la misma, observándose en ella las formas estilizadas del cuerpo del niño, redondeadas y delicadas que determinan el aspecto de divinidad, pureza e inocencia en todos los aspectos que conforman la imagen. Además, adquiere rasgos alegóricos recreados con una meticulosidad excelente<sup>9</sup>. Con todas estas características que componen la naturaleza de la escultura, procedemos a la comparación de esta obra con otras del círculo del escultor José Esteve Bonet, las cuales, comparten formas, gestos y policromías similares extraordinariamente semejantes.

Tal y como se ha mencionado anteriormente los rasgos que definen la escultura, son característicos de la producción del S. XVIII y además, caracterizan la manera de trabajar del escultor Esteve Bonet tal, como señala Martí Mallol en la Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor:

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*, Pág.227

<sup>7</sup> GRACIA, C. (1995). "L'intervencionisme de L' Acadèmia i els interessos gremials" *Història de l'art Valencià*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, pág. 293-305.

<sup>8</sup> ALBIÑANA, S; et al. "L'escultura acadèmica i el seu exercici liberal". *Història del País Valencià. L'època Borbònica fins a la crisi de l'antic règim*. Barcelona: Edició 62. Pág. 364-370.

<sup>9</sup> JULIO, L. *Valencia Barroca*. Turismo de Valencia. Valencia. Disponible en: <[https://www.masdelcapella.com/El-entorno/files/Valencia\\_barroca.pdf](https://www.masdelcapella.com/El-entorno/files/Valencia_barroca.pdf)>. [Consulta: 2019-06-20].



Figura 6. Virgen de los Desamparados. Escultura de vestir tallada por José Esteve Bonet. Colección particular.

*«espiritualidad de sentimientos; dulzura y suavidad de espresion; soltura y nobleza de actitudes; unida á la moderacion de movimientos y facilidad de ejecucion, caractéres propios del estilo gracioso». »[sic.]<sup>10</sup>*

*«Pero en lo que mas sobresaliente aparece Esteve es en los niños;les hacía tan hermosos, les daba tanta gracia, naturalidad y viveza, son tan bellos que encantan. Dicen que el mismo Vergara se reconocia ingenuamente inferior en este punto á su discípulo y luego compañero de Academia. »[sic.]<sup>11</sup>*

Estas características creaban un modelo de identidad que ejercía Esteve Bonet en cada una de sus representaciones artísticas. Para poder definir el estilo de su producción artística, cabe comparar la escultura objeto de trabajo con algunas obras asignadas al escultor o a su círculo más inmediato.

El ejemplo de nuestra obra muestra una figura de un infante semidesnudo, haciendo referencia a un cuerpo delicado e infantil, con posición Triunfante, donde la zona púdica aparece cubierta por un “perizonium” o paño en este caso rosado, donde las formas de la tela se muestran marcadas recreando las curvaturas propias de un tejido sedoso y sutil, sujeto como si el aire fuera la principal causa de sujeción. Éste elemento textil muestra una gran elegancia en cada una de sus curvas. El movimiento que adquiere la escultura se muestra relajado y sereno, donde corresponde esta cita de Pacheco: *«Al brazo que sale á fuera en la figura, le ha de corresponder la pierna del lado contrario, sacándola tambien á fuera»*[sic.]<sup>12</sup>. Se trata de una imagen de las denominadas de vestir, ya que habitualmente estas figuras se vestían y desvestían según la época del año litúrgico en la que se encontrasen.<sup>13</sup>

## 6.1. ESTUDIO Y COMPARACIÓN CON OBRAS DE ESTEVE BONET

Con el fin de realizar una aproximación al estilo y estética del escultor José Esteve Bonet, hemos tratado de realizar una búsqueda de obras donde poder documentar con cierto detalle las características de su producción con especial atención a la representación de Niños y rostros de querubines.

<sup>10</sup> MALLOL, M. (1867). *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. Castellón: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos. Pág. 15-16.

<sup>11</sup> *Ibidem.*, Pág. 15.

<sup>12</sup> PACHECO, F. *Op. Cit.* Pág.49

<sup>13</sup> ARBETETA, L. (2000). *Navidad Oculta, Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas*. Toledo: Graficas Monterreina.

### 6.1.1. NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS

Este grupo escultórico (figura 6) de los denominados de “cap i pota”<sup>14</sup> que fue expuesto en el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM), en una exposició dedicada a la “Madre de los Desamparados, secularización y pervivencia de las formas populares de culto religioso”, realizada del 29 de noviembre del 2018 al 31 de marzo de 2019.

Pertenece a la forma de obrar del S. XVIII y ha sido atribuido al escultor José Esteve Bonet<sup>15</sup>. La figura se representa con el Niño en brazos y con dos inocentes a sus pies, como corresponde a la iconografía mariana de Nuestra Señora de los Desamparados

Al comparar los rasgos del Niño Jesús Triunfante objeto de estudio de éste trabajo (figura 7), en relación con los inocentes que acompañan a la Virgen y del Niño Jesús (figura 8) que lleva en sus brazos, se puede observar que la escultura del Niño Jesús es muy parecida a la obra objeto de este TFG. Por las características que posee se trata de una escultura de vestir que, además, se muestra con una peluca que tiene los visos de tratarse de un postizo de pelo natural.



Figura 7. Detalle de la talla del Niño Jesús Triunfante.



Figura 8. Detalle la Virgen de los Desamparados y del Niño Jesús, tallada por Esteve Bonet.

<sup>14</sup> Las esculturas de “cap i pota” surgen en las regiones valenciana y catalana a finales del siglo XIX y principio del XX. Son esculturas realizadas especialmente para ser vestidas, carecen de candelero y cuentan con un cuerpo a medio devastar habitualmente pintado de un color llamativo. Las partes que quedan visibles se hayan talladas con total detalle... MORÓN, A. (2016) *Arte y Semana Santa*. Actas del Congreso Nacional celebrado en Mónovar (Alicante): Hermandad de Cristo. Pág. 419

<sup>15</sup> GARCÉS, L. (2018). “Todos los rostros de la Geperudeta” en *Las Provincias*. Disponible en: <<https://www.lasprovincias.es/culturas/virgen-desamparados-nunca-20181129183014-nt.html>>. [Consulta: 2019-06-25].

Los rasgos faciales tanto del Niño Jesús como de los Santos Inocentes al margen inferior (figura 9 y 10), representan una delicadeza excelente, recreando las formas del cuerpo de manera sinuosa y sutil. Las mejillas, la boca, la sensibilidad de la mirada y la inocencia de su expresión, tienen un parecido asombroso con nuestra obra. Todos los niños, adquieren en común que la boca y los orificios nasales se encuentran abiertos, intentando imitar unos rasgos faciales reales. La policromía que presentan las esculturas está compuesta por colores de encarnaciones delicadas y detalles de pinceladas muy sutiles para realizar las cejas y pestañas. La manera en la que están realizadas las esculturas, son la forma de trabajar del escultor Esteve Bonet del Siglo XVIII, recreando en ellas y sobre todo en la ejecución de los Niños el estilo gracioso que tanto le representa.



*Figura 9 y 10. Detalle de medio cuerpo de los querubines que acompañan a la Virgen de los Desamparados, tallada por Esteve.*

Los tres niños que componen el conjunto escultórico representativo de Nuestra Señora de los Desamparados se representan de manera similar, exceptuando el cabello. Los Niños Jesús, generalmente para aportar mayor realidad se presentan con cabellos de seda natural, mientras que los Santos Inocentes aparecen con los cabellos tallados y policromados.

### 6.1.2 LA VIRGEN DE LA MERCED DE LA PARROQUIA DE ALGAR

En esta escultura de vestir, solamente están acabadas con total detalle las partes exteriores, las cuales quedan descubiertas de las vestiduras, es decir, cabeza, manos y pies. Las estructuras que quedan debajo del textil simplemente están interpretadas de una forma muy simplificada sin ejecutar detalle alguno. Las zonas que quedan internas están pintadas con un color azulado, característico de esta tipología de las imágenes de vestir.<sup>16</sup>

Se trata de una imagen de culto y extraordinaria veneración popular durante mucho tiempo, llegando incluso a ser dibujada por el mismísimo pintor Joaquín Sorolla (figura 11), que realizó un dibujo a lápiz compuesto en papel continuo blanco. La Virgen de la Merced fue tallada en madera por el imaginero José Esteve Bonet<sup>17</sup>, según el asiento documental de su *Libro de La Verdad*:

«Mayo de 1780

Día 20.- Una Virgen de la Merced de 5 Pals. Para vestir para Algar por medio de fray Tomas Gasco de la Merced, 11 l. 5 s. »[sic.]<sup>18</sup>

Tras realizar la observación en en primera persona, se llevaron a cabo diversas fotografías y diferentes anotaciones de datos que sirvieron para tener en cuenta la ejecución del escultor y su forma de trabajar, así como las unidades de medida que utilizaba, ya que en el *Libro de la Verdad* aparecen anotadas la mayoría de las medidas que realizaba en todas y cada unas de sus obras. Gracias a estas anotaciones, se puede reconvertir la medida a centímetros y conocer con total certeza cuál sería la equivalencia a palmos valencianos al que hacía referencia Esteve Bonet en su libro respecto al sistema métrico decimal.



Figura 11. Joaquín Sorolla. Dibujo de la Virgen de la Merced de Algar del Palancia. Papel continuo y lápiz compuesto.

<sup>16</sup> FERNANDEZ, J. "Tallas de vestir". *Arte-Antigüedades Jfernandez*. Disponible en: <<https://www.jfernandezantic.es/tallas-de-vestir/>>. [Consulta: 2019-05-06].

<sup>17</sup> COMBA, A. (1986). *La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Merced, de Algar de Palancia*. Valencia: [s.n]. Pág. 181-184.

<sup>18</sup> IGUAL, A. (1971). "*Libro de la Verdad del Artista José Esteve Bonet*". José Esteve Bonet, Imaginero Valenciano del siglo XVIII, Vida y Obras. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo Pág. 63.



Figura 12. Detalle del rostro de la Virgen de la Merced del Algar del Palancia, talla de José Esteve Bonet.

A través del estudio a nivel estético y plástico podemos observar un rostro (figura 12) de proporción alargada, con una nariz recta y estilizada y unos labios finos y delicados. Las cejas arqueadas están sutilmente pintadas, donde se observa la definición de cada uno de los pelos. Lo mismo ocurre con las pestañas, que son arqueadas, equidistantes y marcadas. Los párpados no adquieren apenas profundidad y cubren los ojos de cristal. Pese a tratarse de una cara fina y delgada, las mejillas se denotan sonrojadas al igual que el mentón, caracterizando su rostro de expresión tierna y dulce. La Virgen adquiere un aspecto idealizado por todos estos rasgos y por sus proporciones faciales. Al tratarse de una escultura de “cap i pota” se encuentra totalmente vestida con tejidos de raso de seda, adornada con hilos metálicos y lentejuelas, encontrándose la anatomía visible de la escultura, cabeza, manos y pies, ensambladas a una estructura simple. La escultura lleva puesta una peluca y una corona imperial de metal de plata.

A continuación, se muestra una relación de cinco palmos junto a la medida en centímetros que equivale a la altura de la Virgen, sin incluir la corona imperial, que recalculando se obtiene la medida a la cual corresponde la unidad de un palmo al que hace referencia Esteve Bonet en sus obras. Tras saber la medida en centímetros de la Virgen, se conoce la equivalencia de cada palmo, por lo que (tabla 1):

Tabla 1. Equivalencia de palmo que utilizaba José Esteve Bonet en sus obras.

115 centímetros mide la Virgen / 5 palmos que asegura que mide la Virgen en el “Libro de la Verdad”= 23 centímetros.	<u>1 Palmo = 23 centímetros</u>
--	---------------------------------

Esta es la unidad de medida que gastaba Esteve Bonet a la hora de realizar sus esculturas. Por tanto, la escultura objeto de estudio de este trabajo, al tener unas dimensiones de 34,5 cm equivale a 1 palmo y medio (figura 13). Este dato es un factor muy importante a la hora de buscar la referencia del Niño Jesús ente las anotaciones del *Libro de la Verdad* que realizó José Esteve Bonet, publicación transcrita por Antonio Igual Ubeda en 1971.



Figura 13. Esquema de medida en palmos de Esteve Bonet, comparación de la Virgen de la Merced y la escultura objeto de estudio de este Trabajo Final de Grado.

Figura 14. Virgen del Carmen del convento de Caudete, realizada por José Esteve Bonet.

### 6.1.3 LA VIRGEN DEL CARMEN DEL CONVENTO DE SAN JOSÉ DE CAUDETE

Esta imagen mariana (figura 14) fue, realizada por el mismo José Esteve Bonet, desapareció lamentablemente durante los movimientos iconoclastas de 1936. No obstante, existe una fotografía que sirve como documento gráfico para realizar comparaciones con las esculturas que se han expuesto anteriormente y con nuestro caso de estudio. La obra denota la autoría de José Esteve Bonet, ya que una vez más, él mismo la deja explícitamente documentada en el *Libro de la Verdad*:

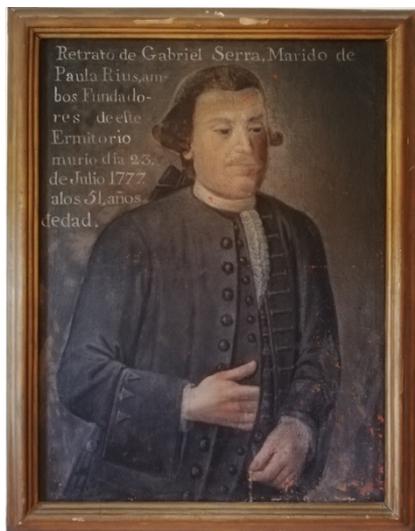
«Mayo 1763

Una cabeza y manos de una V. del Carmen para el P. Domingo Oller Prior de Caudete, 6 l.» [sic.]<sup>19</sup>

La escultura, aunque aparezca acompañada por un Niño Jesús en brazos, éste fue añadido con posterioridad, ya en el siglo XIX<sup>20</sup>. La imagen muestra el rostro de la Virgen muy equilibrado, delicado y suave, con una sonrisa contenida y

<sup>19</sup> *Ibidem*., Pág. 26.

<sup>20</sup> MARCO, F. y GIL, E. (2011). *La virgen del Carmen del Escultor José Esteve Bonet en el Convento de los PP. Carmelitas O.C. de Caudete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Pág. 205-222.



expresión graciosa. La imagen presenta muchas concomitancias a la Virgen de los Desamparados que mostramos en este estudio; prácticamente se pueden fundir creando rasgos perfectamente unificados.

#### 6.1.4 NIÑO DE BELÉN DE LA ERMITA DE LLUTXENT

En la ermita de Llutxent se conserva un Niño de Belén que fue encargado a Esteve Bonet por el noble catalán Gabriel Serra (figura 15). Este personaje y su esposa Paula Rius fueron los fundadores de la ermita en la que se encuentra la escultura. Gabriel murió el 23 de Julio de 1777 a los 51 años de edad, tal y como escribe el autor anónimo del retrato que se conserva en el ermitorio que fue de su propiedad. La Ermita de la Verge de la Consolació de Llutxent fue construida en el siglo XVIII. En el año 1957 pasó a ser propiedad de Alfons Roig<sup>21</sup>, sacerdote experto y crítico en arte y también profesor de la facultad de Teología de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos<sup>22</sup> antes en Valencia.

De la época de los fundadores se conservan diversas obras y grabados, todos ellos de gran valor histórico, artístico y cultural. No solamente se haya la escultura del Niño Jesús de Esteve Bonet (figura 16), sino que también se encuentra junto a él la escultura de la Madre de Dios Dormida, también tallada por el mismo escultor<sup>23</sup>.

En el Niño Jesús de la Ermita de Llutxent se puede observar gran similitud de rasgos que coinciden con la escultura objeto de estudio de este TFG. La forma en la que están obradas no deja apenas duda de que fuesen talladas por las manos del mismo artista. Los volúmenes, los rasgos, las proporciones, los gestos, esa sensibilidad y dulzura que adquieren ambas esculturas están realizadas siguiendo la misma intención y procedimiento. Cabe dejar constancia de que la escultura se encuentra asentada documentalmente en el “Libro de la Verdad” de José Esteve Bonet.

Figura 15. Gabriel Serra, fundador del ermitorio de la Consolación de Llutxent., Óleo sobre lienzo del S. XVIII, autor desconocido.

Figura 16. Niño Jesús de la Ermita de Llutxent, talla de José Esteve Bonet, S. XVIII.

«Marzo 1772

Día 15.-Un niño de Pasion de Palmo y Quarto para Graviel Serra,3 l.»[sic.]<sup>24</sup>

<sup>21</sup> REIG, A. (2018). *Ermita de la verge de la consolació*. Ajuntament de LLuxent. Disponible en: <<http://www.llutxent.es/page/ermita-verge-consolacio>>. [Consulta: 2019-07-01].

<sup>22</sup> GARCIA, X.(2018) *L'esglèsia en la dictadura. El cas D'Alfons Roig*. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/95415/Conferència-%20Garcia-Roca-ALFONSROIG.pdf?sequence=5&isAllowed=y>. [Consulta: 2019-06-25].

<sup>23</sup> HONORIO, J. (2015). *Ermita de la Mare de Déu de la Consolació, Llutxent*. Turisme Llutxent. Disponible en: <[http://www.llutxent.es/sites/default/files/u10/ermita\\_llutxent.pdf](http://www.llutxent.es/sites/default/files/u10/ermita_llutxent.pdf)>. [Consulta 2019-07-01].

<sup>24</sup> IGUAL, A. *Op. Cit.*. Pág. 45.



Figura 17. Lacre que acompaña a la figura del Niño Jesús de la Ermita de Llutxent.

Las medidas de palmo y cuarto que hace referencia en la cita anterior se corresponden a 28,75cm del sistema métrico decimal, ejecutando el mismo proceso de relación decimal donde un Palmo es igual a 23cm.

El Niño de Belén lleva colgando del cuello una especie de sello o cuño (figura 17). En él, se pueden observar diversas escenas. En la parte superior central aparece el Nacimiento representando los Santos Lugares y en la parte central inferior se sitúa la Cruz de Jerusalén haciendo referencia al Santo Sepulcro. Además, se pueden diferenciar una serie de textos alrededor del cuño que dicen: SIGIL•P•GUARD•BETHEM•MIN•OBS.

(Signatum.Patri.Guardian.Betlem.Minimus.Observador)

Tras diversas consultas creemos en una hipótesis, en la que el lacre es una especie de reliquia o “memento”<sup>25</sup> de devoción, probablemente un tejido o un aderezo realizado en Tierra Santa, Belén.

El parecido en la morfología anatómica del rostro de ambos Niños es extraordinario (figura 18 y 19). Ambas figuras son perfectamente similares en lo referente a la mirada, los volúmenes que crea el tronco y la finura de los brazos y piernas. Los rasgos carismáticos y la expresión inocente, los orificios faciales de innegable correspondencia y la forma en la que están talladas las cuencas de los ojos son realmente dignos de la ejecución del mismo autor. La policromía y la forma en la que están representadas las cejas y pestañas dejan en evidencia un parecido inequívoco.



Figura 18. Detalle de la cara del Niño Jesús Triunfante, objeto de estudio del presente TFG.



Figura 19. Detalle de la cara del Niño Jesús de Belén de la Ermita de Llutxent.

<sup>25</sup> Del lat. *Memento*. “recuerdo/acuérdate”. También, parte de misa donde se realiza una conmemoración a los fieles vivos y difuntos. Real Academia Española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/memento>>. [Consulta 2020-04-17].



Figura 20. Niño Jesús de la Ermita de Lutxent, talla de José Esteve Bonet.

Figura 21. Niño Jesús Triunfante.

Las barbillas, las frunces que conforman el cuello, los pliegues de los pies, la caída de los hombros, la manera en la que está dispuesto el pecho, los brazos y teniendo en cuenta, que la imagen del Niño Jesús de Lutxent es un Niño de Belén y está ejecutado para ser dispuesto de forma tumbada o yacente, mientras que el Niño Triunfante de nuestro TFG está realizado para colocarlo de pie, la curva suave que constituye la serpentinata del contraposto que acomoda la posición que representan las figuras<sup>26</sup> muestran una gran similitud (figuras 20 y 21). Además, la mirada dulce que adquieren ambas, tienen ese toque de inocencia que tanto representa la manera de trabajar de José Esteve Bonet. La boca entreabierta y la forma en la que están policromadas las cejas deja verosímil el parecido del obrador, donde cabe la posibilidad de que se tratara del mismo escultor y policromador.

La mayor de las diferencias es que la escultura de Lutxent se encuentra tallada totalmente desnuda sin ningún tejido que la cubra, ya que el paño que lleva es un elemento textil puesto con posterioridad. Pero no cabe duda que también se trata de una imagen de vestir.

<sup>26</sup> MORTE, C. (2018). *El Alabastro: Usos Artísticos y Procedencia*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Pág. 359. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=NJeHDwAAQBAJ&pg=PT358&lpg=PT358&dq=curva+serpentina&source=bl&ots=ejME8-UB9C&sig=ACfU3U3CASV9NKUZq45v9tW4bbnyOYr3dQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjmk4zMu5bjAhXgAWMBHWH7Cn8Q6AEwDXoECAkQAQ#v=onepage&q=curva%20serpentina&f=false>. [Consulta: 2019-07-02].

## 7. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Estas representaciones religiosas se realizaban para materializar a través de obras de arte la vida infante de Jesucristo, cuyas imágenes comenzaron a representarse con mayor volumen en el Renacimiento. Los niños se tallaban desnudos, con unos rasgos delicados, mostrando la pureza y el virtuosismo del Hijo de Dios al que acicalaban con toda clase de ornamentos, vestimentas y minuciosos detalles que en algunas ocasiones simplemente dejaban a la vista las manos y el rostro<sup>27</sup>.

El niño Jesús que se presenta, se muestra semidesnudo de pie con mirada y disposición frontal, solo aporta el significado alegórico de la mano derecha bendiciendo (figura 22) mientras que el elemento simbólico que sostiene con los dedos pulgar e índice de la mano izquierda (figura 23) se ha perdido. El Niño se encuentra predispuesto a ser vestido, con rasgos dulces y clásicos<sup>28</sup>. Además, la figura del Niño Jesús encarna la divinidad de la representación humana donde emerge lo inhumano del todopoderoso, del creador, es decir, de la máxima representación religiosa y cristiana<sup>29</sup>. Hay diversas representaciones iconográficas del Niño Jesús, pero la imagen tallada objeto de estudio de este trabajo encarna la imagen de un Niño Jesús Triunfante, también conocido popularmente como Niño Victorioso. El gesto que representa hace referencia a la futura resurrección de Cristo. Suele estar encima de un trono de nubes, tal y como indica el *Libro de la Verdad* en algunas de sus anotaciones descriptivas<sup>30</sup>. La posición de la mano derecha ejerce el gesto de bendición. Por la posición de la mano izquierda podría deducirse que estuviese sosteniendo un objeto en su origen, posiblemente podría tratarse de un orbe, es decir, un globo terráqueo<sup>31</sup>, pero tras observar el círculo que conforman los dedos índice y pulgar podría haber la posibilidad de que el elemento que estuviese sosteniendo se tratase de un cetro como bastón de mando que le otorgaría el de la religión católica<sup>32</sup> o simplemente una pequeña cruz.



Figura 22. Detalle de la mano derecha del Niño Jesús Triunfante, realizando el gesto de bendecir.



Figura 23. Detalle de la mano izquierda del Niño Jesús Triunfante.

<sup>27</sup> BARTOLOMÉ, F. (2015). *Estudios Alavenses*. País Vasco: Sancho el Sabio.

<sup>28</sup> CODOSERO, L. (2013). *Arte Antiguo*. Madrid: MariaG Web Designer. Disponible en: <<https://www.lcodosero.net/nino-jesus-escultura.html>>. [Consulta: 2019-07-02].

<sup>29</sup> CARRASCO, M. (1982). *Aspectos Cristológicos en la iconografía de la Theotokos*. Disponible: <<https://core.ac.uk/download/pdf/83558595.pdf>>. [Consulta: 2019-06-02].

<sup>30</sup> HENARES, V (2008). *La Iconografía de la imagen exenta del niño Jesús en el arte colonial hispanoamericano. Apuntes para su clasificación*. Boletín AFEHC nº 35. Disponible en: <[http://www.afehc-historia-centroamericana.org/index\\_action\\_fi\\_aff\\_id\\_1875.html](http://www.afehc-historia-centroamericana.org/index_action_fi_aff_id_1875.html)>. [Consulta: 2019-04-07]

<sup>31</sup> CANTERA, J. (2001). "El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento". En: *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*. Mercedes. Madrid: Ministerio de Cultura, Educación y Deporte. Pág. 160

<sup>32</sup> MONTOYA, S.(2009). *El Niño Jesús como Padre Eterno: La tradición de Campillo de Altobuey (Cuenca)*. Universidad de Valencia.

## 7.1. LAS IMÁGENES DE VESTIR



Dentro de las diversas tipologías de la imaginería, las imágenes de vestir, con representaciones sagradas y religiosas con diversos atuendos que se podían cambiar, quitar o ajustar, son una de las más desconocidas. El poder vestir las imágenes religiosas hizo que la sociedad las incorporara en sus usos más personales permitiendo su integración a lo largo de las épocas. Las imágenes que más se representaban con ropajes textiles eran las imágenes infantiles. Esta costumbre en el siglo XVIII se concibió como una práctica popular<sup>33</sup>.

Algunos escultores dejaban pequeñas reseñas de cómo vestir a las esculturas, es decir, había una relación directa entre cuerpo y vestimenta. Existen esculturas anatomizadas, en las que cada articulación adquiere un movimiento, que permite colocar la imagen con la postura deseada y también ayuda a la labor de vestirla<sup>34</sup>.



El término de “cap i pota” o de devanadera, hace referencia a las imágenes de vestir en las que solamente están talladas con un acabado final la cabeza, las manos y los pies. Teniendo en cuenta el presupuesto que tiene el comitente por la escultura ésta adquiere un acabado u otro<sup>35</sup>.

También a las esculturas se les añaden tejidos (figura 24), a modo de toque final. Muchas de ellas eran adornadas con joyas, coronas e incluso algunas llevaban peluca (figura 25) en muchas ocasiones de pelo natural o de seda<sup>36</sup>.

Figura 24. Ropas del Niño Jesús bordadas por monjas. Desconocemos su procedencia.

Figura 25. Niño Jesús del siglo XVIII con peluca. Desconocemos su procedencia.

Existen infinidad de ropajes y atuendos que visten a los Niños Jesús. Además, cada uno representa una fase de la vida de Jesús, por ello, la imagen se viste y se representa de una forma u otra, teniendo en cuenta el capital abonado por el comitente o la devoción de la figura, los tejidos y acabados adquieren mayor o menor calidad y detalle.

<sup>33</sup> FERNÁNDEZ, J. (2008). *Apariencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: El Caso de Murcia*. Murcia. Disponible en: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2181/2121>. [Consulta: 2019-07-01].

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> TEJERO, D. (2019). *Ímágenes de “cap i pota”*. Santiago de Compostela. Disponible en: <http://www.galantiqua.com/2019/02/imagenes-de-vestir-o-imagenes-de-cap-i-pota.html>. [Consulta: 2019-07-02].

<sup>36</sup> *Ibidem*.

## 8. ATRIBUCIÓN DE LA OBRA



Figura 26. Niño Jesús Triunfante. Procedente de la Iglesia de la Virgen de la Merced de Algar del Palancia, talla de José Esteve Bonet.

José Esteve Bonet fue discípulo de Ignacio Vergara. Artista muy emblemático en la ciudad de Valencia. Con muy temprana edad, alcanzó un gran nivel de destreza manual. Trabajó en el obrador de su maestro donde ejercía como oficial en el taller de Francisco Esteve, de él, no solamente adquirió sus formas neoclasicistas, sino que, se desató como artesano en el gremio de los carpinteros, elaborando infinidad de encargos, reflejados en la monografía que redactó Antonio Igual Ubeda, donde transcribe el mismo *Libro de la Verdad*.

José Esteve Bonet muestra unas características de estilo barroco tardío, con algunas influencias notables del academicismo clásico implantando por los maestros de la Academia de San Carlos de Valencia. Diversas obras inéditas están saliendo a la luz. En el inicio de la Guerra Civil (1936-1939) muchas obras escultóricas sufrieron ataques iconoclastas<sup>37</sup>.

Personaje emblemático en la escultura, ha dejado diversas representaciones cargadas de un talentoso carácter que ha servido para comparar la peculiaridad del artista en sus representaciones<sup>38</sup>. Además, gracias a la lectura del *Libro de la Verdad*, conocemos el periplo de la geografía de los encargos recibida, así como la naturaleza y estamento de los comitentes de las obras y las particularidades que el escultor desplegaba a la hora de obrar esculturas talladas en madera.

José Esteve Bonet utilizaba el recurso de la autocitación en la representación de algunas de sus obras, tomando las mismas características pero modificando pequeños detalles.

«Día12.-Un niño de la Salud de 2 pals. y m<sup>o</sup>. copia del que esta en el Comb<sup>o</sup> del Carmen para las monjas de Onteniente ...»[sic.]<sup>39</sup>

Esto le ayudaba a agilizar el método procedimental y le servía como apéndice que recogía sus principales características y las influencias de sus maestros Ignacio Vergara y Francisco Esteve.

En el *Libro de la Verdad* transcrito por Igual Ubeda, aparece una anotación en la que Esteve Bonet hace referencia a la ejecución de diversas esculturas de un Niño Jesús con medidas equivalentes a la escultura objeto del presente estudio:

<sup>37</sup> AGUILERA, V. *Op. Cit.*, Pág.275

<sup>38</sup> BELSO, M. (2017). *Estudios de escultura en Europa. Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante*. Crevillent: Grafilur, S. A. Pág. 225-242.

<sup>39</sup> IGUAL, A. *Op. Cit.*, Pág. 44.

«Abril de 1769

Día 12.-Un Niño Jesús para agueda la de Gozalvo de Pal.<sup>o</sup> y medio, 3 l.

Día. 19.-Un Niño Jesús de pal.<sup>o</sup> y medio para fray Vte. Candau Religioso Agustino y escultor Discipulo de Dn. Ig.<sup>o</sup> Vergara, 5 l.»[sic.]<sup>40</sup>

Dado que en el *Libro de la Verdad* aparecen infinidad de Niños Jesús sin ninguna especificación iconográfica, ni de medida, se desconoce de cuál de todos pudiese ser el representado con total exactitud. Existen algunas representaciones en el lugar de procedencia que indica o muy cercano al mismo tal y como especifica en sus asientos, como ejemplo:

«Día 30.-Un niño Jesús de 2 pals. y medio trono y peana para el Lugar de Alfara por medio de P. fr. Pedro Royo, 18 l. 6 s. »[sic.]<sup>41</sup>

Este niño Jesús se haya en la Parroquia de la Merced de Algar del Palancia (figura 26), justo en la parte izquierda del altar mayor. Algar del Palancia se encuentra escasos 3 km de Alfara de La Baronía. Se puede observar a simple vista que ha sido repintada, pero no dudamos de la hipótesis de que podría tratarse de la que menciona Esteve Bonet en su *Libro de la Verdad*, ya que los rasgos bondadosos representados concuerdan con los estudiados recientemente.

## 8.1 JOSÉ ESTEVE BONET

José Esteve Bonet (figura 27) nace en Valencia el 22 de febrero de 1741 siendo bautizado en la Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo, situada en el casco antiguo de la ciudad. Creció en el entorno de la parroquia de San Nicolás situada en la calle “dels Cavallers” conocido en aquel entonces por ser el barrio más rico de la ciudad, de gente noble y repleto de artistas. Descendiente de artesanos desde bien joven vivía rodeado de arte y de ilustres personajes, que hacían que el aprendizaje de este joven fuera autónomo e innato, ya que adquiriría conocimientos tan solo con observar todo su alrededor y su día a día.

Los conocidos hermanos Vergara, fueron célebres artistas del siglo XVIII y, antes de fundar la Academia de Santa Bárbara el 7 de enero de 1753, que a partir de 1768 pasaría a denominarse, como la Real Academia de San Carlos de Valencia<sup>42</sup>, erigieron una pequeña academia en su propia casa en la plaza de las Barcas, a la



Figura 27. Retrato de José Esteve Bonet, realizado por Agustín Esteve Marqués. Óleo sobre lienzo, 96 x74,8 cm.

<sup>40</sup> IGUAL, A. *Op. Cit.*, Pág. 38.

<sup>41</sup> IGUAL, A. *Op. Cit.* Pág. 75.

<sup>42</sup> MALLOL, M. (1867). *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. Castellón: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos.



cual, asistió el joven Esteve Bonet con tan solo nueve años de edad. Es ahí donde estrechó lazos con su primer maestro, Ignacio Vergara, un personaje muy correcto y educado en sus formas, apasionado del movimiento Barroco. Esteve adquirió la técnica del Barroco en sus obras gracias a su maestro, pese a que en la época en la que Ignacio adocrinó a Esteve Bonet fue el momento en el que estaba llegando el cambio hacia las normas clásicas que tanto querían defender en su academia. Esteve trabajó en la misma institución de su maestro Vergara, a la vez que era alumno de la misma.



Con la creación de la Facultad de Bellas Artes, el joven artista tuvo que cambiar de maestro y entrar en el taller de Francisco Esteve, conocido como “*el Salat*”. Pese a compartir seudónimo, no tenían ningún parentesco familiar, ya que ese apellido era muy común en la época. Su nuevo maestro, también instalado en la misma plaza de las Barcas, era conocido por su rudo y fuerte temperamento. Era un magnífico escultor neoclasicista, que se caracterizaba por el ímpetu que mostraba en el momento de tallar las arrugas y pliegues de los paños para que manifestaran un excelente acabado. En este caso el alumno podía decirse que en algunos aspectos superaba al maestro, ya que tenía unas excelentes dotes artísticas basadas en el aprendizaje anterior. No hizo falta mucho tiempo para que Esteve se posicionara como primer oficial en el taller de Francisco Esteve, donde tenía que repartir las ganancias de sus encargos dándole la mitad al maestro. Con tan solo veintiún años José Esteve se casó con Josefa María Vilella, el 6 de mayo de 1762, tomando esta fecha como inicio de sus anotaciones de todos y cada uno de sus encargos, tal y como menciona al dar inicio a las anotaciones de su *Libro de la Verdad* donde menciona que las ganancias serían “Iguales en Gasto y Ganancia, y notando la mitad que a mí me tocava”[sic.]<sup>43</sup>

Figura 28. Nacimiento para el Belén del Príncipe, realizado por José Esteve Bonet. Lugar de procedencia: Palacio Real de Madrid, mediados del año 1778.

Figura 29. Detalle del Niño Jesús de Belén del Nacimiento del Belén del Príncipe, tallado por Esteve Bonet. Lugar de procedencia: Palacio Real de Madrid, mediados del año 1778.

«Memoria o Nota de las Asienas que voy trabajando y el valor por lo que las he ajustado, para donde son, y los Dueños de ellas, Empezando desde el día en que tomé Estado de Matrimonio con Josefa María Vilella, siendo ella de edad de 17 años y yo Josef Esteve de edad de 21 años que fué día 6 de Mayo de 1762» [sic.]<sup>44</sup>

Cansado de compartir el salario con su maestro, que casi siempre se encontraba indispuesto para obrar, tomó la decisión de trabajar por su cuenta. Pero para ello, debía inscribirse en el gremio de carpinteros como bien anotó: “y me yse maestro de carpintero y empese a trabajar mis obras por mi cuenta”[sic.]<sup>45</sup>. Fue en abril de 1764 cuando el imaginero empezó a trabajar solo. Las primeras

<sup>43</sup> IGUAL, A. Op. Cit. Pág.25

<sup>44</sup> *Ibidem.*, Pág 25

<sup>45</sup> *Ibidem.*, Pág.27



Figura 30. Tarjeta de visita de José Esteve Bonet. Grabado por su hijo Rafael Esteve. Colección de la familia Esteve.

ganancias eran de unas 24 libras al mes, en aquella época, eran suficientes para dar de comer en una casa.<sup>46</sup>

Cabe señalar que José Esteve Bonet, por la obtención de sus grandes méritos, fue nombrado el 27 de febrero de 1772 *Académico honorario de la Academia de San Carlos* y el 9 de enero de 1774 fue elevado al cargo de *Teniente director honorario por la escultura de la Academia de San Carlos*, así lo deja escrito Martí Mallol en la Biografía de José Esteve Bonet de 1867.

Como consecuencia de su popularidad y del afán con que fueron recibidos sus trabajos, decide cumplir uno de sus sueños con el traslado a Madrid, para adquirir más conocimientos, dejando en Valencia una gran cantidad de obras y discípulos<sup>47</sup>. El 24 de mayo del año 1774 marchó a la capital del Reino, donde poco a poco fue reconociéndose entre la inmensidad de artistas que residían en la Villa de Madrid. Su afán de abrirse camino alrededor de la Corte fue en aumento. Además, su obra iba llenándose de influencias de otros maestros que se cruzaban en su vida, enriqueciendo así su manera de elaborar sus esculturas<sup>48</sup>. El príncipe de Asturias – futuro Carlos IV- le encargó unas 80 figuras de una altura de unos dos palmos, para el que se denominó como: “El Belén del príncipe”<sup>49</sup>. Tras tres años de dedicación, el rey Carlos IV quedó totalmente satisfecho y decidió encargarle la recreación del *Nacimiento* (figura 28 y 29). Finalmente, el monarca, tras admirar con primor el resultado de las obras el 8 de enero de 1790 nombro a José Esteve Bonet como Escultor de Cámara Honorario<sup>50</sup>.

La última obra que realizó el escultor fue un *San Esteve*, escultura que le produjo un gran desgaste que le perjudicó a la salud. La escultura la finalizó en el mes de marzo de 1802. Tras acabar dicho trabajo cayó muy enfermo, dejando su estado vital al borde de la muerte donde solo cabía esperar el peor de los desenlaces. Pero no fue entonces cuando murió, ya que la buena noticia del nombramiento de su hijo Rafael como *Grabador de Cámara Honorario* (figura 30) le llenó de alegría y lo revivió, alargando sus días de vida hasta el 17 de agosto del mismo año, cuando recayó enfermo y murió a la edad de sesenta y un años.

<sup>46</sup> *Ibidem.*, pág.114

<sup>47</sup> AGUILERA, V. *Op. Cit.*, Pág.271

<sup>48</sup> MONTOLÍN, D. (2017). *El maestro escultor José ESTEVE BONET (Valencia, 1741- 1802) y su obra en la antigua diócesis de Segorbe*. núm. 4, ISSN: 2172-7570. Pág. 5-9.

<sup>49</sup> AGUILERA, V.*Op.Cit.*, Pág.276

<sup>50</sup> IGUAL, A. (1968). *Escultores Valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

## 9. ESTUDIO TÉCNICO

Este apartado (tabla 2), cuenta con diversas tomas de datos, las cuales muestran pequeños detalles que sirven para conocer la composición material y el estado de conservación en el que se encuentra la obra objeto del presente estudio.

Tabla 2. Ficha técnica básica de la obra.

FICHA TÉCNICA BÁSICA DE LA OBRA	
AUTOR	Atribuido a José Esteve Bonet
TÍTULO	Niño Jesús Triunfante
FECHA	S. XVIII
TÉCNICA	Talla de madera, labrada y policromada
PROCEDENCIA	Coleccionismo privado
MEDIDAS	Altura: 34,5cm                      Anchura: 13,5cm Profundidad:7,5cm
COMPLEMENTOS	Sí, peana y potencias.
ESTADO DE CONSERVACIÓN	En muy mal estado



Figura 31. Talla de madera policromada de un Niño Jesús Triunfante, atribuida a José Esteve Bonet.

La talla (figura 31 y 32) ha sido sometida a un estudio analítico tras haberle realizado un examen exhaustivo con diversos focos lumínicos de espectro visible e invisible. Diversas fotografías, tanto generales como de detalle, que dejan observar con exactitud cual es el estado de conservación de la obra y la posible propuesta de intervención que más se adecua a ella.

La escultura es una talla de madera maciza en un solo bloque, es decir, no se ha vaciado y, por ello, no presenta alma en su interior. Posiblemente se trate de una conífera, ya que en algunas zonas se puede observar el color y las betas de la madera, que son muy similares a las que caracterizan a la madera de pino. La densidad de este material se clasifica como una madera blanda, la cual, es más higroscópica y permeable que cualquier frondosa, teniendo en cuenta que es más propensa a ser atacada por insectos xilófagos<sup>51</sup>.

Tras observar la distancia de los brazos con respecto al tronco, se puede presuponer que estas extremidades han sido talladas individualmente y ensambladas con posterioridad. Los ojos son de cristal y la policromía que da el color de las carnaciones lo hace de forma delicada y sutil, acompañando con un toque rojizo muy tenue algunas zonas, como son las mejillas, sonrojándolas y creando frescores que avivan la dulzura del infante. El paño que cubre la zona púdica de la escultura presenta un color rosado, dejando ver la gran maestría de



Figura 32. Detalle de las potencias que lleva consigo la escultura del Niño Jesús Triunfante.

<sup>51</sup> VIVANCOS, V.(2007). *La Conservación y Restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos.



Figura 33. Fotografía general de la obra, lado izquierdo.

Figura 34. Fotografía general de la obra, lado derecho.

ejecución que conlleva, posiblemente como resultado del aprendizaje con Francisco Esteve, el segundo maestro de Esteve Bonet, tal i como hace referencia Poleró en su tratado: «grandiosa distribución del plegado, nace la frase de *un buen partido de pliegues*»[sic.]<sup>52</sup>. La obra presenta una grieta que conforma la mascarilla de la cara.

La escultura (figura 33 y 34) no denota un estado friable. La madera está firme y no ha sufrido ningún ataque de insecto xilófago. Tampoco se encuentra alterada por la acción de los agentes medioambientales que, especialmente por las fluctuaciones bruscas de humedad relativa y temperatura, provocan habitualmente movimientos de hinchazón y merma de la madera. Tras realizar un análisis visual, se observa que la obra posee diversas capas de policromía. Además, en muchas zonas se puede observar la abrasión de la misma, sobre todo, en la parte del cuello y las extremidades. Las piernas y los pies principalmente están muy erosionados. En general, el estado de la policromía se muestra bastante alterado y dañado, con diversos faltantes del soporte en las manos, ya que presenta pérdidas de algunos dedos y de falanges de algunos otros.

La cabeza del Niño Jesús presenta un estuco que le conforma el pelo. Este añadido fue realizado con posterioridad, posiblemente para poder sacar buen resultado en subasta, ya que de esta manera adquiere un aspecto más comercial.

La escultura tiene suciedad superficial y, además, en algunas zonas, se observa la presencia de restos de adhesivo incorporado en antiguas restauraciones, que con el paso del tiempo se han impregnado de suciedad y ha adquirido un color oscuro que marca la zona donde se encuentra.

La parte posterior de la escultura tiene grandes pérdidas la policromía, que dejan en evidencia la falta de adhesión entre los estratos. Este estado puede haberse producido por la erosión que se ha provocado por su manipulación, transporte y colocación como si se tratase de un niño Jesús de Belén.

La peana que acompaña a la escultura muestra pérdidas evidentes. Muchas de las esculturas de Esteve Bonet, iban acompañadas de un trono de nubes, tal y como deja escrito en su *Libro de la Verdad*: «Día 20.-Quatro niños con trono de nubes y dos Serafines para Andres Verdú de Gandia, 24 l. Dia12. Un niño de 2 pals. para Mn. Visente Romeu de Torrente con nubes y peana encarnado y madera, 9 l. » [sic.]<sup>53</sup>. Por la postura y las características que adquiere el Niño

<sup>52</sup> POLERÓ, V. (1886). *Tratado de la pintura en general*. Madrid: Estab. Tip. De e. Cuesta, á cargo de J. Giráldez, calle de la Cava-alta,num.5. pág.93

<sup>53</sup> IGUAL, A. (1971). "Libro de la Verdad del Artista José Esteve Bonet". José Esteve Bonet, Imaginero Valenciano del siglo XVIII, Vida y Obras. Pág. 47, 49.

Jesús, podríamos pensar en la hipótesis de que esta escultura también iba acompañada por una nube como base de su asentamiento además de una peana.

### 9.1 REGISTROS DE ESPECTRO VISIBLE

Los daños intrínsecos que presenta la obra se corresponden especialmente con pequeñas grietas que provienen de los movimientos propios de la madera y que han ocasionado los respectivos desperfectos en la superficie de la obra. Por otro lado hay que referir los deterioros extrínsecos, ocasionados por la acción del hombre, ya que en algunas zonas la superficie pictórica se muestra con cierto nivel de abrasión y de suciedad debida a la acumulación de depósitos propiciados a causa de un almacenaje impropio. En algunas partes de la escultura, como son la nariz, dedos y codos, se muestra una pérdida de preparación que deja ver la madera que conforma la talla escultórica. La policromía que recubre la obra podría tratarse de colores al óleo, presenta numerosas capas de pintura, la obra resulta muy luminosa y brillante a causa de las numerosas capas de barniz, ya que con esta técnica se conseguían acabados muy naturales<sup>54</sup>.

Figura 35. Fotografía de detalle de la obra donde aparece el codo del brazo derecho.



Figura 36. Fotografía de detalle de la obra donde aparecen pérdidas de película pictórica y preparación en la pierna derecha.



A través de las fotografías de detalle, se pueden observar los distintos daños de una forma más específica, mostrando las diversas capas de película pictórica, los faltantes de preparación, abrasión de la superficie y las grietas (figura 35 y 36). Además de las fotografías realizadas con la cámara Canon EOS 600D, también se han realizado fotografías con un microscopio USB DinoXcope, el cual ha servido para identificar y ver más de cerca detalles que a la vista quedan prácticamente desapercibidos. Gracias a este tipo de aproximación analítica se ha podido verificar la utilización de un paño enyesado en el perizonium del Niño Jesús (figura 37).

<sup>54</sup> RODRIGUEZ, L. (2009). *Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina*. Granada: Cuad. Art. Gr., 40. Pág. 475.

Por tanto, se puede suponer que el paño fue sometido igualmente a un baño con el aparejo con el que se preparó la escultura antes de que recibiera los trabajos de policromía. Este aparejo, de acuerdo con la técnicas de la época, podría tratarse de yeso mate mezclado con cola de retal<sup>55</sup> de forma que quedase bastante lechado y espero, procurando recubrir todas las zonas de la escultura<sup>56</sup>. Además, con la macrofotografía se puede ver la trama y la urdimbre, que conforma un tejido con ligamento simple de tafetán y con hilos sin apenas torsión. Por sus características, parece tratarse de lino, una fibra de naturaleza vegetal, proveniente del tallo y que en la Valencia del siglo XVIII era muy común su adquisición por los artistas por su precio asequible<sup>57</sup>. Tras realizar las pruebas de torsión, sumergiendo una pequeña muestra en agua y con ayuda de unas pinzas acercándola a una fuente calorífica se observa que la fibra gira en sentido de las agujas del reloj, afirmando así su clasificación como lino.

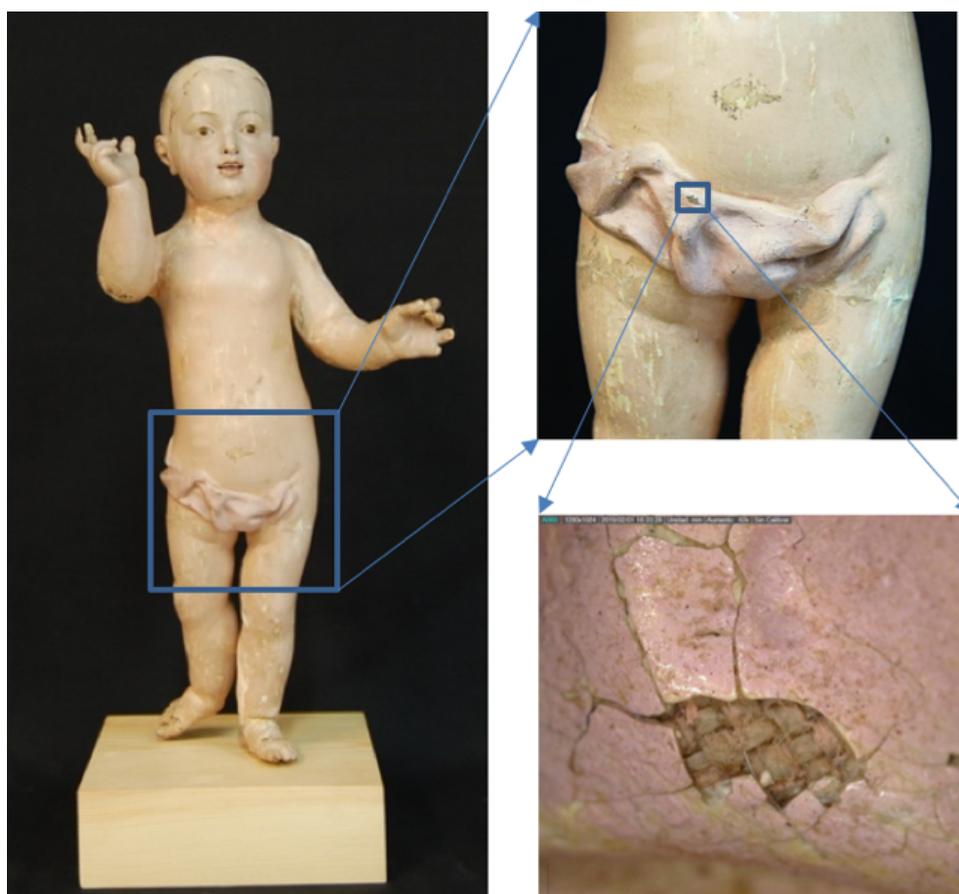


Figura 37. Esquema representativo de la ubicación del textil en el paño del Niño Jesús Triunfante atribuido a Esteve Bonet.

<sup>55</sup> Pedazo, deshecho o desperdicio de pieles o telas, particularmente sirve para hacer la cola que utilizan los pintores.

<sup>56</sup> POLERÓ, V. *Op. Cit.* Pág. 143.

<sup>57</sup> MUÑOZ, D. (2008). *Comercio de tejidos al por menor en la Valencia del siglo XVIII. los Sumbiela y los Solernou. Dos linajes de Botiguertos de Ropas.* Valencia: Universidad de Valencia. Pág.299.



Figura 38. Fotografía de detalle lateral de la cara.

Figura 39. Registro radiográfico del detalle lateral de la cara del Niño Jesús.

Este recurso o técnica de escultura muy antigua experimento un gran desarrollo en el periodo gótico. Se simulaban los ropajes con tela encolada, unificando el soporte textil con el lúneo, favoreciendo los acabados y adquiriendo un realismo abrumador, además de abaratar el coste de la escultura<sup>58</sup>.

Cabe tener en cuenta el tipo de aparejo que se utilizó o se pudo utilizar a mediados del siglo XVIII para aislar la parte polícroma del soporte. Este aparejo o preparación generalmente estaba compuesto por la superposición de diversas capas, donde el primer estrato, en contacto con el soporte lúneo, se componía básicamente de una cola animal como la de conejo, mezclada convenientemente con una carga inerte. Tenía la importante misión de homogeneizar los soportes sobre los que se distribuía y servir de base para acoger las subsiguientes capas de color y otros acabados<sup>59</sup>.

## 9.2 REGISTROS DE ESPECTRO NO VISIBLE

### 9.2.1. ESTUDIO RADIOGRÁFICO

Estos registros manifiestan la permeabilidad de la estructura de la obra, así como deja ver los tipos de ensambles y los componentes internos de la obra y la forma de trabajar del artista. Con ello, se puede saber si la escultura se encuentra totalmente maciza o si, por el contrario, perfectamente hueca. Asimismo, permiten verificar si está compuesta por diversas piezas o presenta elementos añadidos. Además, este análisis trae consigo muchas ventajas visuales, ya que se puede observar la apariencia de diversos tipos de policromías e incluso la existencia de repintes.

El análisis se ha llevado a cabo de la mano de José Antonio Madrid García, en las instalaciones del Laboratorio de Inspección Radiológica, del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, en la Universidad Politècnica de València, con el equipo TRANSPORTIX 50, de la empresa General Electric.

Gracias a estas técnicas radiográficas<sup>60</sup> podemos observar si la escultura está realizada por diversas piezas ensambladas. Las extremidades superiores están

<sup>58</sup> AGULLÓ, V. (2017). *El Estrato Preparatorio en Pintura sobre Lienzo: Estudio Histórico y Tipológico*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València. Pág. 15. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/89174/AGULLÓ%20-%20EL%20ESTRATO%20PREPARATORIO%20EN%20PINTURA%20SOBRE%20LIENZO%3A%20ESTUDIO%20HISTÓRICO%20Y%20TIPOLOGICO..pdf?sequence=1>>. [Consulta: 2019-07-05].

<sup>59</sup> DOLORES, M y JOVER, M. (2010). *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*. Madrid. Boletín del Museo del Prado. Tomo XXVIII nº 46. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura-de/39cd7ac1-b445-49da-9362-61dbc19c5ed8>>. [Consulta: 2019-07-03].

<sup>60</sup> Equipo TRANSPORTIX 50, con tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con sólo una filtración total de 2mm de aluminio, trabajo en voltajes muy bajos de 20 a 110 kV.

compuestas por varias piezas encoladas entre si con la unión de una posible espiga, ya que se puede observar una pequeña oquedad que podría dar lugar a este elemento.

El brazo derecho está configurado por la unión de tres piezas, mientras que el brazo izquierdo está compuesto por dos. También se puede observar con claridad la mascarilla (figura 38 y 39) que conforma la cara del Niño Jesús y que los ojos son perfectas esferas. A su vez, puede verificarse que alrededor de los mismos se puede documentar la apariencia de una especie de sombra en forma de antifaz, que posiblemente se trate de la mezcla de cera y serrín que utilizaban antiguamente a modo de adhesivo para fijar los ojos<sup>61</sup>. Aparece un corte que divide el cuerpo de la escultura por la parte del cuello, uniendo ambas piezas para conformar la imagen.

El registro radiográfico (figura 40), deja ver la existencia de diversos tipos de policromías, mostrando en ella, que hay muchas zonas con pérdidas de película pictórica original e incluso que la superficie pictórica se encuentra muy dañada, pues se muestran las regiones muy marcadas y erosionadas. Este suceso es más evidente en la imagen donde la escultura se dispone de forma frontal, ya que en la lateral la pintura se observa más asentada. En cuanto al paño, se puede observar que adquiere muy poca permeabilidad mostrándose casi transparente.

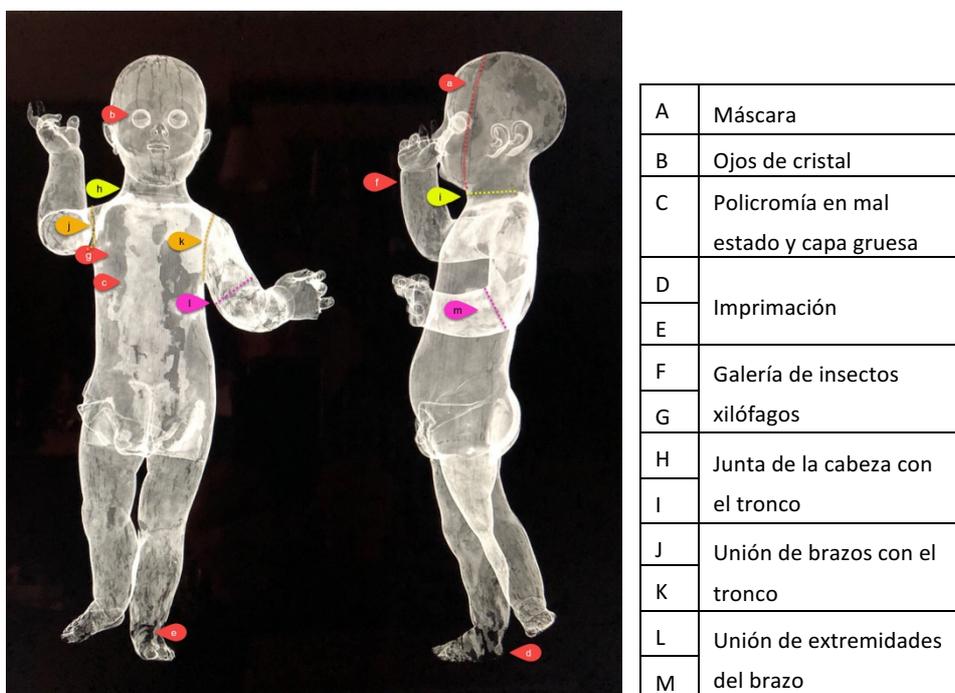


Figura 40. Registro radiográfico general de frente y de lado.

<sup>61</sup> MORGADO, J. (2013). *La evolución de la escultura figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas)*. Tesis. Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/18050/1/T34223.pdf>. [Consulta: 2019-07-08].

### 9.2.2. FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA

Con las fotografías de fluorescencia ultravioleta (figura 41) se consigue ver de forma específica dónde se encuentran los repintes, ya que las luminiscencias, según la antigüedad de los materiales, se muestran de un tono u otro. No solamente se observan los repintes, sino que todos los materiales que alteren la obra quedan expuestos con diferentes tonalidades<sup>62</sup>.

En las imágenes se puede ver la presencia de repintes, los cuales, son todos las fluorescencias de color oscuro y también la presencia de un barniz envejecido y oxidado, ya que se puede reconocer una tonalidad de morado más amarillenta.



Figura 41. Fotografías de fluorescencia ultravioleta.

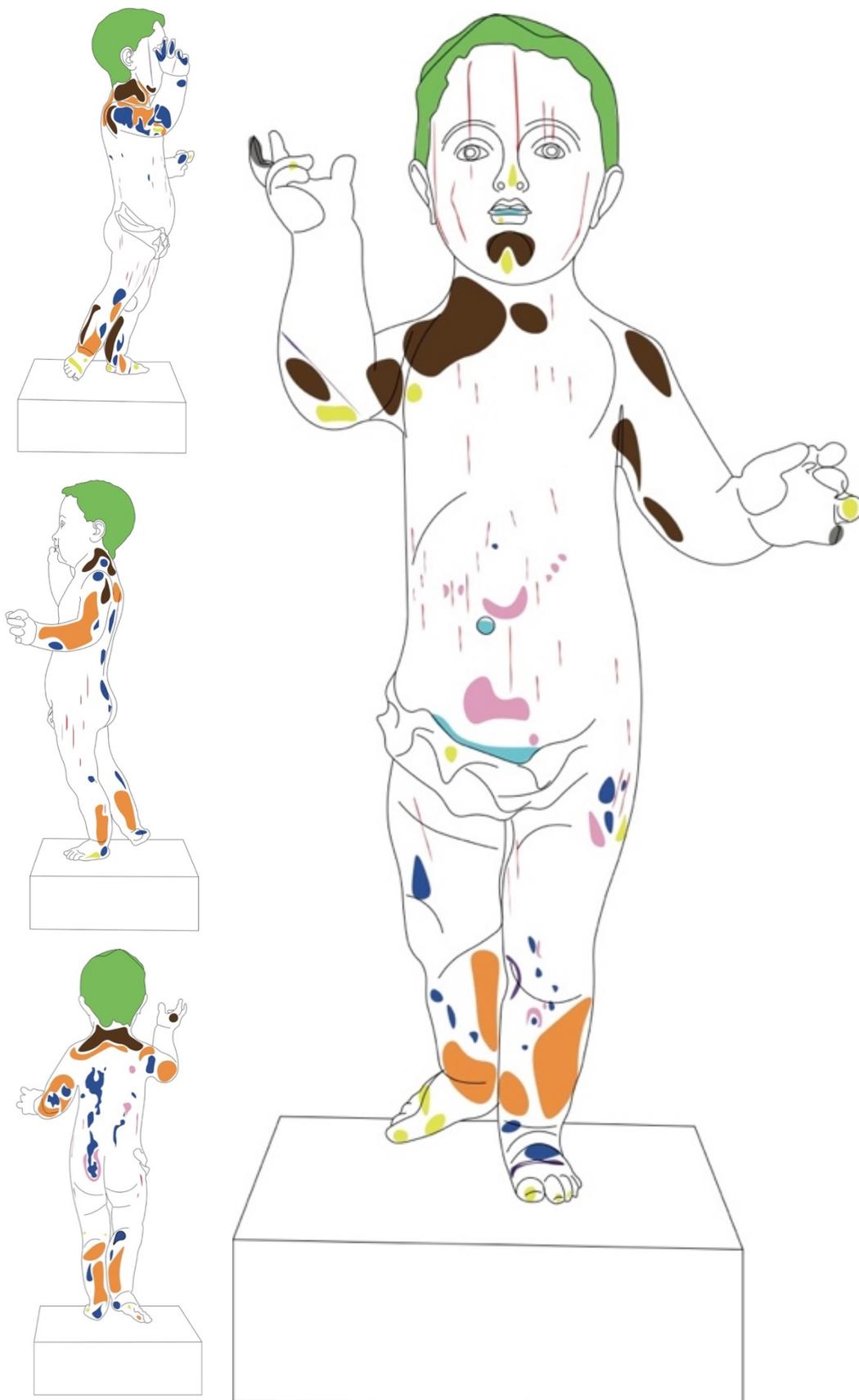
<sup>62</sup> MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. (2009). *Fotografía con luz Ultravioleta*. Disponible en: <[http://www2.museothyssen.org/microsites/rafael/fotografia\\_ultravioleta.html](http://www2.museothyssen.org/microsites/rafael/fotografia_ultravioleta.html)>. [Consulta:2019-07-05].

## 10. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Cabe tener en cuenta que toda la superficie de la escultura presenta un barniz oxidado, que provoca que el aspecto de la policromía muestre una tonalidad más amarillenta en relación con su hipotético aspecto real. Además, toda la superficie presenta diversas manchas de residuos de adhesivo que hace que en esas zonas se haya quedado depositada y atrape suciedad ambiental. A simple vista la escultura denota un leve estado de suciedad por toda la superficie, donde en algunos volúmenes se han creado depósitos significativos de polvo y acumulación de suciedad.

De forma clara se pueden observar diversos repintes que cubren amplias zonas, posiblemente las más erosionadas a causa de vestir y desvestir la figura. Estos repintes se encuentran en mal estado, ya que la pintura que se colocó ha permanecido de modo mordiente y no era la adecuada para conseguir la discernibilidad. En algunas zonas, las más castigadas por el tiempo y el roce, han llegado a perder la capa de preparación. Algunos de los dedos han sido mutilados, lo que ha supuesto la pérdida de soporte lúneo, bien sea por la delicadeza de la madera o por la incorrecta manipulación de la escultura. Nos encontramos con una estructura poco estable, la superficie se encuentra dañada por grietas, e incluso en algunas zonas la policromía se presenta a escamas.

## 10.1 DIAGRAMAS DE DAÑO



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

- **Nombre:** Niño Jesús Triunfante
- **Autor:** José Esteve Bonet
- **Fecha:** siglo XVIII
- **Técnica:** Talla de madera policromada
- **Medidas:** 34'5 x 11'7 cm

Toda la superficie de la escultura, presenta una capa de barniz oxidado. Además, una capa de suciedad superficial.

Se puede observar diversas capas de policromía superpuesta, existencia de repintes que se encuentran escamados.

Toda la parte inferior, en especial los pies, se encuentran con un nivel de abrasión generalizado muy elevado.

-  Intervención inadecuada
-  Grietas superficiales
-  Pérdida de película pictórica
-  Escamación
-  Manchas de adhesivo
-  Pérdida de la preparación
-  Pérdidas del soporte lúneo
-  Depósito de suciedad ambiental
-  Repintes
-  Uniones



Escala: 1/1,6

## 11. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras realizar los estudios previos y conocer en profundidad la obra, hemos efectuado una propuesta de intervención que se debe llevar a cabo para recuperar y estabilizar la escultura.

La propuesta de intervención debe seguir unas pautas regladas y protocolizadas relevantes, como son el respeto, la reversibilidad y la estabilidad de la misma.

### 11.1 Pruebas de sensibilidad

En primer lugar se deben realizar las pruebas de sensibilidad térmica. Para ello, con la ayuda de una espátula caliente se comprueba a qué temperatura puede reaccionar la obra y sus componentes. De esta manera podremos saber si la escultura puede soportar temperaturas bajas, medias o elevadas y con ello, seleccionar los procesos de intervención. La obra fue sometida a estas pruebas y no se observaron cambios en temperaturas inferiores a 30°C ya que no es necesaria una temperatura más elevada para posibles intervenciones.

Posteriormente, la obra se debe someter a las pruebas de sensibilidad higroscópica, ya que la madera adquiere fuerzas estructurales que según a las alteraciones de humedad relativa y temperatura del medio ambiente en el que se encuentra, se enfrenta a movimientos continuos de tensión y distensión causados por la sorción (hinchazón) y desorción (merma) de la madera.

De esta forma se elige cuáles son los procesos que la escultura puede soportar sin ejercer cambios en la estructura de la madera<sup>63</sup>. En la mayor parte de las zonas de la talla, la superficie repele el agua, después de dejar actuar una gota durante un periodo de treinta minutos. La obra presenta muchas capas plásticas, pero en algunas zonas el agua sí que se absorbe y causa remoción de los repintes, por ello, se concluye que estos repintes están realizados con pinturas al agua y que pueden tratarse de alguna ténpera.

Por último, la obra debe someterse a las pruebas de solubilidad con diferentes disolventes orgánicos. Para ello deben utilizarse las sustancias básicas utilizadas en los diferentes tratamientos de restauración, como son el white spirit, la acetona y el etanol.

---

<sup>63</sup> MARTÍN, S. *Adhesivos Tack-melt atóxicos para su empleo en tratamientos restaurativos de pintura sobre tela: tipificación y análisis [Tesis Doctoral]*. Madrid: UNED, 2017. Pág. 8.

### 11.2 Limpieza mecánica en seco

Se debe realizar una limpieza mecánica para separar de la obra los estratos en seco. Para ello, con ayuda de una brocha de pelo sintético y aspirador se retirará la suciedad ambiental. Esta limpieza debe ser meticulosa para no erosionar la superficie polícroma.

### 11.3 Consolidación

Cabe tener en cuenta cuáles son las zonas donde las capas de policromía o imprimación que se deben adherir de forma delimitada para realizar una fijación puntual de poca profundidad con baja penetración y cuáles son las zonas más dañadas, donde la consolidación debe cohesionar los estratos pictóricos en profundidad, afectando de esta manera a todos los estratos.

Para ello, se debe observar cuáles son las partes más descohesionadas y consolidar las grietas y parte de la película pictórica dado que se observa con gran carencia de estabilidad.

Tras conocer en profundidad las características de la obra, se debe generar un producto para llevar a término a modo de adhesivo con una cola animal como es la gelatina técnica disuelta en agua desionizada (5g en 50mL). El método de aplicación con el que se debe colocar la mezcla es con un pincel a través de un papel japonés de 12 g/m<sup>2</sup> (figura 42 y 43). Este papel se caracteriza por sus largas fibras, flexibilidad y resistencia, además de adquirir una porosidad elevada, lo cual beneficia a la obra por la cantidad de adhesivo que penetra en las zonas a consolidar. Es importante que la aplicación de la consolidación se realice en caliente. Posteriormente, superponiendo un film 100% poliéster sin plastificantes como es el Melinex el cual es capaz de resistir guantar altas temperaturas (150°C) y humedad, se debe aplicar calor a través de una espátula generando presión controlada, con ello, se tratará de estabilizar las grietas y las zonas desconsolidadas.

*Figura 42. Fotografía de detalle de la parte posterior de la obra con el proceso de consolidación realizado.*

*Figura 43. Fotografía de detalle de la parte delantera de la escultura con el proceso de consolidación realizado.*





#### 11.4 Eliminación de antiguas intervenciones

Tras analizar la obra y compararla con obras semejantes en su mayoría, se observa la manera de trabajar del círculo de José Esteve Bonet, dejando en evidencia que el estuco que conforma el pelo se corresponde con una intervención intruista. Este añadido también se muestra en las fotografías ultravioleta como intervención posterior. Por ello, tras evaluar el nivel de intrusismo se llevaría a cabo la eliminación del mismo (figura 44), además, existe un documento fotográfico en el que no cabe duda de que se trata de la misma escultura objeto de estudio de éste TFG, donde se muestra sin estuco en la cabeza (figura 45).

Para ello, se ha humectado la zona a través de un hisopo empapado con agua templada, que ayudó a reblandecer el estuco y retirarlo posteriormente con ayuda mecánica mediante bisturí y escalpelo, ejerciendo un ejercicio sutil, delicado y minucioso.

#### 11.5 Eliminación del papel de protección

Para realizar esta tarea, simplemente se debe humectar la zona con un hisopo empapado de agua templada y con unas pinzas retirar el papel japonés. Una vez retirado, se vuelve a pasar un hisopo impregnado con agua templada en las zonas en cuestión, para eliminar los restos de adhesivo y pequeñas fibras del papel de arroz que pueden quedar en la superficie.

#### 11.6 Limpieza de la suciedad superficial

Para realizar la limpieza superficial se realizaron pruebas con soluciones acuosas modificando los parámetros de pH. A estas soluciones se le añaden aditivos que favorezcan su efectividad como los tensoactivos y quelantes. Las soluciones tampón pueden mantener el pH fijo, independientemente de sus aditivos ácidos o básicos. La suciedad superficial se caracteriza por tener un pH ácido (valor menor de 7,0) por ello, es necesario utilizar un pH más ácido. Los tensoactivos se utilizan para crear emulsiones grasas (W/O); están compuestos por moléculas formadas por dos partes una hidrófoba y otra hidrófila, estas moléculas se encargan de atrapar las sustancias grasas creando un vínculo en el acuoso y en el graso donde cada parte de la molécula se encarga de atraer una sustancia formando micelas. Los quelantes atrapan los iones metálicos; existen dos tipos los débiles que se encargan de eliminar la suciedad superficial y los fuertes que son útiles para la remoción de repintes o estucos. Existe la posibilidad de gelificar las soluciones para que actúen de manera más superficial y localizada, para ello, se utilizan diversos gelificantes donde los más comunes son: Klucel®G



*Figura 44. Detalle de la parte posterior de la cabeza. Proceso de eliminación de intervenciones intruistas.*

*Figura 45. Escultura del Niño Jesús Triunfante, fotografía anterior a la intervención antigua de puesta de estuco como cabello. Procedencia: Mercado del Arte.*



Resultados	
c. 1	No genera un efecto notable
c. 2	No genera un efecto notable
c. 3	Reacciona débilmente
c. 4	Reacciona notablemente
c. 5	Reacciona débilmente



Figura 46. Detalle de las catas de limpieza.

Tabla 3. Resultado de las catas de limpieza.

Figura 47. Proceso de eliminación de repintes.

y VANZAN©NF-C.<sup>64</sup> Cabe tener en cuenta que éste método se caracteriza por su ausencia de toxicidad y por los buenos resultados que se obtienen<sup>65</sup>. Gracias a las catas se puede documentar la presencia de suciedad superficial sobre la policromía y con ello, que mezcla es la más efectiva a la hora de actuar retirando la suciedad superficial, por lo que utilizaremos: ST pH7 0'5g TAC. En este caso, también se verifica que es posible retirar los repintes de la escultura con sistemas acuosos (figura 46).

### 11.7 Eliminación de repintes y del barniz oxidado

Posteriormente, se deben eliminar los repintes de la obra y con ello dejar las zonas libres de intervenciones inadecuadas, se realizarán pruebas con disolventes orgánicos como alcohol etílico, ligroína o acetona ya que el barniz está compuesto por resinas naturales o sintéticas suspendidas en un disolvente. Al realizar las pruebas pertinentes con diversas soluciones nos damos cuenta que simplemente es necesario humectar un hisopo en agua templada y eliminar los repintes de la talla (figura 47).

### 11.8 Primer barnizado de la obra

Este primer barnizado se debe realizar con la talla libre completamente de polvo y con una brocha que se adecue a sus volúmenes y dimensiones pequeñas de la obra. Para ello, utilizaremos una resina blanda natural como es el dammar, la cual se puede diluir en disolventes poco polares como son los hidrocarburos aromáticos o en disolventes orgánicos. Se trata de una resina que se caracteriza por su estabilidad, flexibilidad y transparencia, además, adquiere una alta reversibilidad. El barniz se debe extender de forma homogénea por toda la superficie. Este barnizado, sirve para proteger la policromía, separando y diferenciando las futuras intervenciones de estucado y de reintegración<sup>66</sup>.

### 11.9 Reconstrucción volumétrica

Proponemos que se debe reconstruir volumétricamente los faltantes de los dedos de las manos, estas restituciones al ser de tamaño reducido podrían realizarse con una masilla epoxídica como es el Araldit SV 427 o incluso tallarse en madera interponiendo una pequeña espiga o vástago. Este adhesivo se compone por la unión de dos componentes: resina y el endurecedor, que al

<sup>64</sup> GUEROLA, V., MORENO, B., COLOMINA, T. (2017). *Notas para un proceso metódico de limpieza: curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma*. Valencia: Universidad Politècnica de València. Pág. 13-22

<sup>65</sup> TORRENTE, J. (2018). *Un paisaje de la Murta (1884) de Mariano Barbasán: estudio histórico-técnico y estado de conservación* [Trabajo final de grado]. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/108175>> [Consulta:2020-01-14]. Pág.36

<sup>66</sup> POLERÓ, V. (1853). *Arte de la Restauración*. Madrid: Editorial a cargo de M. A. Gil. Artículo XV primer barnizado de los cuadros.



Figura 48. Reconstrucción hipotética colocada en el conjunto escultural.

unirlas y tras obtener la viscosidad deseada permite poder manejar la masilla con tiempo suficiente para obtener el resultado deseado antes de su secado. Además, se le pueden añadir cargas, que en nuestro caso no serán necesarias. Es importante no manchar la obra con la masilla, ya que las manchas son difíciles de eliminar. Otra reconstrucción volumétrica es la recuperación de la peana, ya que en algunas esculturas del autor y en el mismo *Libro de la Verdad*, se conoce que numerosos Niños Jesús estaban encima de un trono de nubes.

Esta reconstrucción se puede llevar a cabo a través de un escáner 3D obteniendo una muestra de millones de puntos conseguidos de la superficie escanear, el escáner emite una luz que colisiona contra el objeto a medir, produciendo un rebote que vuelve al escáner. El escaneo consiste en un recorrido cerrado de ida y vuelta que crea coordenadas medidas por el láser. Se ubica en un plano tridimensional de forma que al unirse los puntos se obtiene la superficie tomada por el láser que a partir de programas como *faro scene*<sup>67</sup> o *timble realworks*<sup>68</sup> podremos importar dicha nube de puntos y procesarla con el fin de obtener un mallado que se puede modificar e incluso imprimir con una impresora 3D<sup>69</sup> (figura 48).

#### 11.10 Limpieza de las tres potencias de orfebrería

Los potencias de plata se deben limpiar con una emulsión grasa y limpieza mecánica. Las emulsiones grasas son muy útiles en la limpieza sensible al agua pero que necesiten métodos acuosos para su lavado. Las emulsiones están compuestas por dos líquidos inmiscibles que para ser mezclados necesitan un tercer componente el tensoactivo, además este tipo de emulsiones también pueden gelificarse con la ayuda de un espesante.<sup>70</sup>

#### 11.11 Proceso de estucado

Como la obra pertenece al siglo XVIII se debe buscar un estuco que se adecue a las características de la técnica polícroma<sup>71</sup>. Para ello, se debe elaborar un estuco con carbonato cálcico con cola animal. Primero colocaremos una capa de agua cola en porción 1:20 (una parte de cola y veinte de agua), en las partes nuevas. Posteriormente, se deben colocar diversas capas de estuco, cada vez más rebajado, es decir, debe adquirir menos cantidad de cola animal y más

<sup>67</sup> Es un programa informático que se encarga de importar modelos CAD en formato VRML con el fin de hacer comparaciones con los puntos escaneados del volumen objeto de trabajo y visualizarlos en el monitor.

<sup>68</sup> Es un software de escaneo 3D específicamente diseñado para procesar y analizar nubes de puntos.

<sup>69</sup> TEJADO, J. (2005). *Escaneado en 3D y prototipado de piezas arqueológicas: las nuevas tecnologías en el registro, conservación y difusión del patrimonio arqueológico*. Iberia.nº 8. La Rioja: Universidad de la Rioja. Pág.135-158

<sup>70</sup> GUEROLA, V.; MORENO, B.; COLOMINA, T. *Op. Cit.*, Pág. 39-42

<sup>71</sup> FUSTER, L.; CASTELL, M. y GUEROLA, V. (2008). *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Pág.61.

carga, por ello, la primera capa debe ser de una mezcla de 1:12 (añadimos 12 partes de carga a la mezcla de agua cola anterior) y las siguientes con una mezcla de 1:16.

El estuco de la reconstrucción 3D debería ser más elástico, es decir, un estuco sintético, bien con Plextol B500 en agua destilada (15 g en 85mL) o también se puede utilizar Modostuc.

Posteriormente se debe lijar las zonas con diversos grosores de lija.

#### **11.12 Impermeabilización los estucos**

Para ello, se deben realizar pequeñas pinceladas en las zonas en las que se encuentra el estuco. El barniz realizado con una resina triterpénica natural como es el dammar disuelto en White Spirit proporción 1:5.

#### **11.13 Reintegración cromática**

En mayor posibilidad cabe la reintegración ilusionista o no discernible. Para ello, se debe manchar las zonas a reintegrar con acuarela, para conseguir una aproximación al tono deseado, posteriormente se debe ajustar el color con pigmentos al barniz como son los Gamblin, aglutinados con Etil Lactato.

#### **11.14 Barnizado final**

El acabado de la escultura del Niño Jesús no corresponde que adquiera un nivel de brillo excesivo, por ello, el barniz más recomendable será compuesto por una resina sintética, acrílica que adquiere características de dureza, adhesión y brillo en distintos soportes como es el Paraloid B72 al 5% en acetona. El barniz cabe la posibilidad de aplicarlo a pistola ya que de esta manera llega a todas las zonas donde la brocha no puede alcanzar.

## 12. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Para mantener además de una próspera conservación de la obra, cabe tener en cuenta que se deben evitar los cambios bruscos de temperatura y de humedad relativa en el entorno en el que se encuentre la talla.

- Humedad relativa: para la no proliferación de hongos es conveniente mantener la obra alrededor del 45% de humedad relativa, ya que si se encuentra por debajo la madera puede comenzar a agrietarse. Ya que si se sobrepasa la humedad de equilibrio 0-30% pueden proliferar los hongos alcanzando el grado de desarrollo más rápido al 60% HR.<sup>72</sup>
- La temperatura: tiene que oscilar entre 19-24°C con una variación máxima de 2°C.
- Iluminación: si la obra se expone se deben utilizar luces led ya que éstas no deterioran los colores y mantener a una iluminación de 150LUX y de esta manera asegurarnos de que se garantice la estabilidad de la obra<sup>73</sup>.
- Limpiezas: es recomendable realizar un mantenimiento de limpiezas periódicas, para evitar la deposición de residuos atmosféricos, para ello, es recomendable pasar un brocha de pelo sintético sin ejercer presión en la obra.

Es aconsejable mantener la obra en el interior de una vitrina, escaparate, urna o fanal donde las condiciones atmosféricas preventivas sean las mencionadas anteriormente. Esto ayudará a mantener la obra lo más intacta en el tiempo.

Es importante mantener revisiones anuales para observar el estado que adquiere la pieza, de esta manera evitar que proliferen hongos e incluso detectar el ataque de insectos xilófagos con antelación.

---

<sup>72</sup> CASTELL, M., MARTÍN, S. y BARROS, J. "Introducción a la Conservación Preventiva en Pintura de caballete". *Conservación y Restauración de Pintura de caballete*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

<sup>73</sup> BRENES, M. y CUEVAS, B.(2017) *Aproximación al Plan de Conservación Preventiva de la Colegiata de Osuna*. Disponible en: <[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=KglXYK-KOyBjLsP2ZmMwA0&q=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&oq=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&gs\\_l=psy-ab.3...0.0..265...0.0..0.0.....0.....gws-wiz.r5P3NM0cQ3k](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=KglXYK-KOyBjLsP2ZmMwA0&q=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&oq=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&gs_l=psy-ab.3...0.0..265...0.0..0.0.....0.....gws-wiz.r5P3NM0cQ3k)>. [Consulta: 2019-05-10].

## 13. CONCLUSIONES

La ejecución del trabajo final de grado nos ha dado la oportunidad de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos durante los cuatro cursos que componen el grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Gracias a ello, nos hemos adentrado en el conocimiento de la escultura objeto de estudio de este trabajo, tanto a nivel histórico artístico como técnico, permitiendo adentrarnos en el siglo XVIII y en el círculo de José Esteve Bonet.

La búsqueda de información histórica, ha permitido situar la obra valenciana en el siglo XVIII dentro del periodo neoclasicista, donde se ha dado total hincapié en la figura de José Esteve Bonet y su círculo de escultores más próximo, que han marcado el estilo de la obra observándose en ella un tardobarroco influenciado por el clasicismo. Se han conocido y estudiado las obras de Martí Mallol y de Antonio Igual, las cuales, nos han permitido canalizar gran cantidad de información de total interés, dejándolas como fuentes esenciales en este trabajo.

Se ha realizado un estudio comparativo de las obras de Esteve Bonet, que ha servido para señalar las particularidades y semejanzas con la obra objeto de estudio de este trabajo final de grado, las cuales, han ayudado a encaminar la atribución de la obra.

Además, tras realizar un examen organoléptico se ha determinado el estado de conservación tanto de la talla de madera como de la policromía. De tal forma, ha quedado documentado con las fotografías, tanto generales como de detalla e incluso se han realizado fotografías con microscopio USB y también, se ha llevado a cabo registros radiográficos y ultravioletas que nos han permitido confirmar el estado en el que se encuentra y adentrar con más profundidad y detalle los aspectos que caracterizan la composición y el estado de la obra. Todos estos registros han dado lugar a los diagramas de daños y también han podido justificar la propuesta de intervención establecida en este trabajo, donde se ha especificado punto por punto la solución a los deterioros que presenta la escultura y qué materiales y cómo se deben emplear para la buena intervención y resultado. Teniendo en cuenta la compatibilidad de los materiales con la obra.

Por último, se ha desarrollado una propuesta de conservación preventiva que ayude a estabilizar la obra en el tiempo, procurando que se mantenga estable y sin incrementar ninguna patología que desmejore su estado de conservación.

## 14. BIBLIOGRAFÍA

### MONOGRAFIAS

AGUILERA, V.(2009). *Historia del Arte Valenciano. Del Manierismo al Arte Moderno*. Valencia: Biblioteca Valenciana, consorci d'editors Valencians S.A.

ALBIÑANA, S; et al. "L'escultura acadèmica i el seu exercici liberal". *Història del País Valencià.L'època Borbònica fins a la crisi de l'antic règim*. Barcelona: Edició 62.

ARBETETA, L. (2000). *Navidad Oculta, Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas*. Toledo: Graficas Monterreina.

BARTOLOMÉ, F. (2015). *Estudios Alavenses*. País Vasco: Sancho el Sabio.

BELSO, M. (2017). *Estudios de escultura en Europa. Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante*. Crevillent: Grafilur, S. A.

CANTERA, J. (2001). "El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento". En: *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*. Mercedes. Madrid: Ministerio de Cultura, Educación y Deporte.

CASTELL, M., MARTÍN, S. y BARROS, J. "Introducción a la Conservación Preventiva en Pintura de caballete". *Conservación y Restauración de Pintura de caballete*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

COMBA, A.(1986). *La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Merced, de Algar de Palancia*. Valencia: [s.n].

DOLORES, M. y JOVER, M. *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*. Madrid: Boletín del Museo del Prado.

FUSTER, L., GUEROLA, V. y CASTELL, M. (2008). *El estuco en la Restauración de Pintura Sobre Lienzo: Criterios, materiales y procesos*. Valencia: Editorial UPV, D.L.

GRACIA, C. (1995). "L'intervencionisme de L' Acadèmia i els interessos gremials" *Història de l'art Valencià*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

GUEROLA,V.,MORENO,B.,COLOMINA,T. (2017). *Notas para un proceso metódico de limpieza: curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura polícroma*.Valencia: Universidad Politècnica de València.

IGUAL, A. (1968). *Escultores Valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

IGUAL, A. (1971). *José Esteve Bonet, Imaginero Valenciano del siglo XVIII, Vida y Obras*. Valencia: Institución Alfonso el Magnanimo.

MALLOL, M. (1867). *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. Castellón: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos.

MARCO, F. y GIL, E. (2011). *La virgen del Carmen del Escultor José Esteve Bonet en el Convento de los PP. Carmelitas O.C. de Caudete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".

MARTÍN, S. *Adhesivos Tack-melt atóxicos para su empleo en tratamientos restaurativos de pintura sobre tela: tipificación y análisis [Tesis Doctoral]*. Madrid: UNED, 2017.

MONTOLÍN, D. (2007). *El maestro escultor José ESTEVE BONET (Valencia, 1741-1802) y su obra en la antigua diócesis de Segorbe*. núm. 4, ISSN: 2172-7570.

MONTOYA, S.(2009). *El Niño Jesús como Padre Eterno: La tradición de Campillo de Altobuey (Cuenca)*. Universidad de Valencia.

MORÓN, A. (2016) *Arte y Semana Santa*. Actas del Congreso Nacional celebrado en Mónovar (Alicante): Hermandad de Cristo.

MUÑOZ, D. (2008). *Comercio de tejidos al por menor en la Valencia del siglo XVIII. los Sumbiela y los Solernou. Dos linajes de Botiguertos de Ropas*. Valencia: Universidad de Valencia.

PACHECO, F.(1871). *Arte de la pintura, Antigüedad y grandezas*. Madrid: Librería de D. Leon Pablo Villaverde, Calle de Carretas, núm.4.

POLERÓ, V.(1853). *Arte de la Restauración*. Madrid: Editorial a cargo de M. A. Gil. Artículo XV primer barnizado de los cuadros.

POLERÓ, V. (1886). *Tratado de la pintura en general*. Madrid: Estab. Tip. De e. Cuesta, á cargo de J. Giráldez, calle de la Cava-alta,num.5.

RODRIGUEZ, L. (2009). *Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina*. Granada: Cuad. Art. Gr.,40.

TEJADO, J. (2005). *Escaneado en 3D y prototipado de piezas arqueológicas: las nuevas tecnologías en el registro, conservación y difusión del patrimonio arqueológico*. Iberia.nº 8. La Rioja: Universidad de la Rioja.

VIVANCOS, V.(2007). *La Conservación y Restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos.

## ENLACES WEB

AGULLÓ, V.(2017). *El Estrato Preparatorio en Pintura sobre Lienzo: Estudio Histórico y Tipológico*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València. Pág. 15. Disponible en:<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/89174/AGULLÓ%20-%20EL%20ESTRATO%20PREPARATORIO%20EN%20PINTURA%20SOBRE%20LIEZO%3A%20ESTUDIO%20HISTÓRICO%20Y%20TIPOLOGICO..pdf?sequence=1>>. [Consulta: 2019-07-05].

BRENES, M. y CUEVAS, B.(2017) *Aproximación al Plan de Conservación Preventiva de la Colegiata de Osuna*. Disponible en: <[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=KglXYK-KOyBjLsP2ZmMwA0&q=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&oq=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&gs\\_l=psy-ab.3...0.0..265...0.0..0.0.0.....0.....gws-wiz.r5P3NM0cQ3k](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=KglXYK-KOyBjLsP2ZmMwA0&q=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&oq=conservaci%C3%B3n+preventiva+en+madera+pdf&gs_l=psy-ab.3...0.0..265...0.0..0.0.0.....0.....gws-wiz.r5P3NM0cQ3k)>. [Consulta: 2019-05-10].

CARRASCO, M. (1982). *Aspectos Cristologicos en la iconografía de la Theotokos*. Disponible: < <https://core.ac.uk/download/pdf/83558595.pdf>>. [Consulta: 2019-06-02].

CODOSERO, L. (2013). *Arte Antiguo*. Madrid: MariaG Web Designer. Disponible en: <<https://www.lcodosero.net/nino-jesus-escultura.html>>. [Consulta: 2019-07-02].

DOLORES, M y JOVER, M. (2010). *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*. Madrid. Boletín del Museo del Prado. Tomo XXVIII nº 46. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura-de/39cd7ac1-b445-49da-9362-61dbc19c5ed8>>. [Consulta: 2019-07-03].

ENGUIX, S. *Entrevista a Carlos Aimeur*. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20110729/54192676058/carlos-aimeur-la-valencia-del-siglo-xviii-era-constrenida-y-religiosa-pero-mas-libre-de-lo-que.htm>>. [Consulta: 2019-06-11].

FERNÁNDEZ, J. (2008). *Apariencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: El Caso de Murcia*. Murcia. Disponible en: <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2181/2121>>. [Consulta: 2019-07-01].

FERNANDEZ,J. *“Tallas de vestir”*. *Arte-Antigüedades Jfernandez*. Disponible en: <<https://www.jfernandezantic.es/tallas-de-vestir/>>. [Consulta: 2019-05-06].

GARCÉS, L. (2018). "Todos los rostros de la Geperudeta" en *Las Provincias*. Disponible en: <<https://www.lasprovincias.es/culturas/virgen-desamparados-nunca-20181129183014-nt.html>>. [Consulta: 2019-06-25].

GARCIA, X.(2018) *L'esglèsia en la dictadura. El cas D'Alfons Roig*. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/95415/Conferència-%20Garcia-Roca-ALFONSROIG.pdf?sequence=5&isAllowed=y>. [Consulta: 2019-06-25].

HENARES, V (2008). *La Iconografía de la imagen exenta del niño Jesús en el arte colonial hispanoamericano. Apuntes para su clasificación*. Boletín AFEHC nº 35. Disponible en: <[http://www.afehc-historia-centroamericana.org/index\\_action\\_fi\\_aff\\_id\\_1875.html](http://www.afehc-historia-centroamericana.org/index_action_fi_aff_id_1875.html)>. [Consulta: 2019-04-07]

HONORIO, J. (2015). *Ermita de la Mare de Déu de la Consolació, Lutxent*. Turisme Lutxent. Disponible en: <[http://www.llutxent.es/sites/default/files/u10/ermita\\_llutxent.pdf](http://www.llutxent.es/sites/default/files/u10/ermita_llutxent.pdf)>. [Consulta 2019-07-01].

JULIO, L. *Valencia Barroca*. Turismo de Valencia. Valencia. Disponible en: <[https://www.masdelpapella.com/El-entorno/files/Valencia\\_barroca.pdf](https://www.masdelpapella.com/El-entorno/files/Valencia_barroca.pdf)>. [Consulta: 2019-06-20].

MORGADO, J. (2013). *La evolución de la escultura figurativa en madera (en torno a la figura humana y en sus técnicas)*. Tesis. Madrid. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/18050/1/T34223.pdf>>. [Consulta: 2019-07-08].

MORTE, C. (2018). *El Alabastro: Usos Artísticos y Procedencia*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Pág. 359. Disponible en: <<https://books.google.es/books?id=NJeHDwAAQBAJ&pg=PT358&lpg=PT358&dq=curva+serpentinata&source=bl&ots=ejME8-UB9C&sig=ACfU3U3CASV9NKUZq45v9tW4bbnyOYr3dQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjmk4zMu5bjAhXgAWMBHWH7Cn8Q6AEwDXoECAKQAQ#v=onepage&q=curva%20serpentinata&f=false>>. [Consulta: 2019-07-02].

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. (2009). *Fotografía con luz Ultravioleta*. Disponible en: <[http://www2.museothyssen.org/microsites/rafael/fotografia\\_ultravioleta.html](http://www2.museothyssen.org/microsites/rafael/fotografia_ultravioleta.html)>. [Consulta:2019-07-05].

PORTÚS, J.(2016). "Viajes, redes y experiencias de Palomino". En *Antonio Palomino y las Fronteras del Barroco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Pág.2. Disponible en: <[https://www.academia.edu/24423752/Antonio\\_Palomino\\_y\\_las\\_fronteras\\_d\\_el\\_Barroco\\_Simposio\\_Internacional](https://www.academia.edu/24423752/Antonio_Palomino_y_las_fronteras_d_el_Barroco_Simposio_Internacional)>. [Consulta: 2019-07-05].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponible en: <<https://dle.rae.es/memento>>. [Consulta 2020-04-17].

REIG, A, (2018). *Ermita de la verge de la consolació*. Ajuntament de LLuxent. Disponible en: <<http://www.lluxent.es/page/ermita-verge-consolacio>>. [Consulta: 2019-07-01].

TEJERO, D. (2019). *Ímágenes de “cap i pota”*. Santiago de Compostela. Disponible en: <<http://www.galantiqua.com/2019/02/imagenes-de-vestir-o-imagenes-de-cap-i-pota.html>>. [Consulta:2019-07-02].

TORRENTE, J. (2018). *Un paisaje de la Murta (1884) de Mariano Barbasán: estudio histórico-técnico y estado de conservación* [Trabajo final de grado]. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/108175>> [Consulta:2020-01-14]. Pág.36

## 15. INDICE DE IMÁGENES

**Figura 1.** Escultura de un Niño Jesús Triunfante del siglo XVIII en subasta. Pág. 9. Imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 2.** Niño Jesús Triunfante. Estudio antropométrico. Pág.10. imagen de autor del TFG.

**Figura 3.** Detalle de la cabeza de Niño Jesús, donde se observan las tres potencias. Pág. 10. Imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 4.** Detalle de los pies del Niño Jesús, donde se observan las sandalias de factura artesanal. Pág. 10. Imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 5.** Detalle de la peana original que acompaña al Niño Jesús. Pág.10. imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 6.** Virgen de los Desamparados. Escultura de vestir, tallada por Ignacio Vergara o José Esteve Bonet. Pág. 13. Imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 7.** Detalle de medio cuerpo de la talla del Niño Jesús Triunfante, objeto de estudio de éste TFG. Pág.14. Imagen de autor del TFG.

**Figura 8.** Detalle de medio cuerpo y cara de la Virgen de los Desamparados y del Niño Jesús, tallada por Vergara o Esteve. Pág.14. Imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 9 y 10.** Detalle de medio cuerpo de los querubines que acompañan a la Virgen de los Desamparados, tallada por Vergara o Esteve. Pág. 15. Imágenes del tutor de éste TFG.

**Figura 11.** Dibujo de la Virgen de la Merced de Algar del Palancia, pintada por Sorolla. Papel continuo y lápiz compuesto. Pág. 16. Imagen extraída de: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MSM&txtSimpleSearch=Nuestra%20Se%F1ora%20de%20la%20Merced&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MSM%7C&MuseumsRolSearch=14&>.

**Figura 12.** Detalle del rostro de la Virgen de la Merced de Algar del Palancia, talla de José Esteve Bonet. Pág.17. Imagen de autor del TFG

**Figura 13.** Esquema de medida en palmos de Esteve Bonet, comparación de la Virgen de la Merced y la escultura objeto de estudio de este Trabajo Final de Grado. Pág. 18. Imagen de autor del TFG.

**Figura 14.** Virgen del Carmen del convento de Caudete, realizada por José Esteve Bonet. Pág. 18. Imagen extraída de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4274243>.

**Figura 15.** Gabriel Serra, óleo sobre lienzo de autor desconocido. Pág. 19. Imagen de autor del TFG.

**Figura 16.** Niño Jesús de la Ermita de Llutxent, talla de José Esteve Bonet. Pág. 19. Imagen de autor del TFG.

**Figura 17.** Lacre que acompaña a la figura del Niño Jesús de la Ermita de Llutxent. Pág. 20. imagen de autor del TFG.

**Figura 18.** Detalle de la cara del Niño Jesús Triunfante, objeto de estudio del presente TFG. Pág. 20. Imagen de autor del TFG.

**Figura 19.** Detalle de la cara del Niño Jesús de la Ermita de Llutxent. Pág. 20.

**Figura 20.** Niño Jesús de la Ermita de Llutxent, talla de José Esteve Bonet. Pág. 21. Imagen de autor del TFG.

**Figura 21.** Niño Jesús Triunfante. Pág.21. Imagen de autor del TFG.

**Figura 22.** Detalle de la mano derecha del Niño Jesús Triunfante, realizando el gesto de Bendecir. Pág. 22. Imagen de autor del TFG.

**Figura 23.** Detalle de la mano izquierda del Niño Jesús Triunfante. Pág. 22. Imagen de autor del TFG.

**Figura 24.** Ropas del Niño Jesús bordadas por las monjas. Pág. 23. Imagen extraída de: <http://domuspucelae.blogspot.com/2016/12/theatrum-coleccion-del-divino-infante.html>.

**Figura 25.** Niño Jesús del s.XVIII con peluca. Pág. 23. Imagen extraída de: <http://domuspucelae.blogspot.com/2016/12/theatrum-coleccion-del-divino-infante.html>.

**Figura 26.** Niño Jesús Triunfante de la Iglesia de San Agustín de Alfara de la Baronía, talla de José Esteve Bonet. Pág. 24. Imagen de autor del TFG.

**Figura 27.** Retrato de José Esteve Bonet, realizado por Agustín Esteve Marqués. Óleo sobre lienzo, 96 x 74,8 cm. Pág. 25. Extraída de : MARCO, F. y GIL, E. (2011). *La virgen del Carmen del Escultor José Esteve Bonet en el Convento de los PP. Carmelitas O.C. de Caudete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Pág 209.

**Figura 28.** Nacimiento para el Belén del Príncipe, realizado por José Esteve Bonet. Pág. 26. Imagen extraída de: <https://www.patrimonionacional.es/noticias/apertura-del-belen-napolitano-del-palacio-real-de-madrid-1>.

**Figura 29.** Detalle del Niño Jesús de Belén del Nacimiento del Belén del Príncipe, tallado por Esteve Bonet. Pág. 26. Imagen extraída de: <https://www.patrimonionacional.es/noticias/apertura-del-belen-napolitano-del-palacio-real-de-madrid-1>.

**Figura 30.** Retrato de José Esteve Bonet. Grabado por su hijo Rafael Esteve Vilella. Pág. 27. Imagen extraída de: [https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022717/bnearch\\_detalle\\_bd\\_h0000032995.html?q=José+V.+Mart%C3%AD+Mallol](https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022717/bnearch_detalle_bd_h0000032995.html?q=José+V.+Mart%C3%AD+Mallol).

**Figura 31.** Talla de madera policromada de un Niño Jesús Triunfante, atribuido a José Esteve Bonet. Pág. 28. Imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 32.** Detalle de las potencias que lleva consigo la escultura del niño Jesús Triunfante. Pág. 28. Imagen del tutor de éste TFG.

**Figura 33.** Fotografía general de la obra, lado izquierdo. Pág. 29. Imagen de autor del TFG.

**Figura 34.** Fotografía general de la obra, lado derecho. Pág. 29. Imagen de autor del TFG.

**Figura 35.** Fotografía de detalle de la obra donde aparece el codo del brazo derecho. Pág. 30. Imagen de autor del TFG.

**Figura 36.** Fotografía de detalle de la obra donde aparecen pérdidas de película pictórica y preparación en la pierna derecha. Pág.30. Imagen de autor del TFG.

**Figura 37.** Esquema representativo de la ubicación del textil en el paño del Niño Jesús Triunfante atribuido a Esteve Bonet. Pág. 31. Imagen de autor del TFG.

**Figura 38.** Fotografía de detalle lateral de la cara. Pág. 32. Imagen de autor del TFG.

**Figura 39.** Registro radiográfico del detalle lateral de la cara del Niño Jesús. Pág. 32. Imagen realizada por el cuerpo técnico de radiografía dirigido por José Madrid.

**Figura 40.** Registro radiográfico general de frente y de lado. Pág. 33. Imagen realizada por el cuerpo técnico de radiografía dirigido por José Madrid.

**Figura 41.** Fotografías de fluorescencia ultravioleta. Pág. 34. Imagen de autor del TFG.

**Figura 42.** Fotografía de detalle de la parte posterior de la obra con el proceso de consolidación realizado. Pág. 38. Imagen de autor del TFG.

**Figura 43.** Fotografía de detalle de la parte delantera de la escultura con el proceso de consolidación realizado. Pág. 38. Imagen de autor del TFG.

**Figura 44.** Detalle de la parte posterior de la cabeza. Proceso de eliminación de intervenciones intruistas. Pág. 39. Imagen de autor del TFG.

**Figura 45.** Escultura del Niño Jesús Triunfante, fotografía anterior a la intervención antigua de puesta de estuco como cabello. Procedencia: Mercado del Arte. Pág. 39. Imagen del tutor de este TFG.

**Figura 46.** Detalle de las catas de limpieza. Pág. 39. Imagen de autor del TFG.

**Figura 47.** Proceso de eliminación de repintes. Pág. 40. Imagen de autor del TFG.

**Figura 48.** Reconstrucción hipotética colocada en el conjunto estructural. Pág. 41. Imagen de autor del TFG.

**Tabla 1.** Equivalencia de palmo que utilizaba José Esteve Bonet en sus obras. Pág. 17.

**Tabla 2.** Ficha técnica básica de la obra. Pág. 28.

**Tabla 3.** Resultado de las catas de limpieza. Pág. 39.

**Diagramas de daños.** Diagrama frontal, lateral derecho, lateral izquierdo y parte posterior de la escultura. Pág. 36.