

HAIZEA OLIVEIRA URQUIRI

Tutores: Vicente Guerola Blay
María Castell Agustí

Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Trabajo Final de Máster 2019/2020

“CRISTO ATADO A LA COLUMNA”, UN LIENZO DEL CÍRCULO DE FRAY NICOLÁS BORRÁS

(COCENTAINA 1530 - VALENCIA 1610)

Análisis formal, estudio técnico y proceso de intervención



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



"CRISTO ATADO A LA COLUMNA", UN LIENZO DEL CÍRCULO DE FRAY NICOLÁS BORRÁS

(COCENTAINA 1530 - VALENCIA 1610)

Análisis formal, estudio técnico y
proceso de intervención

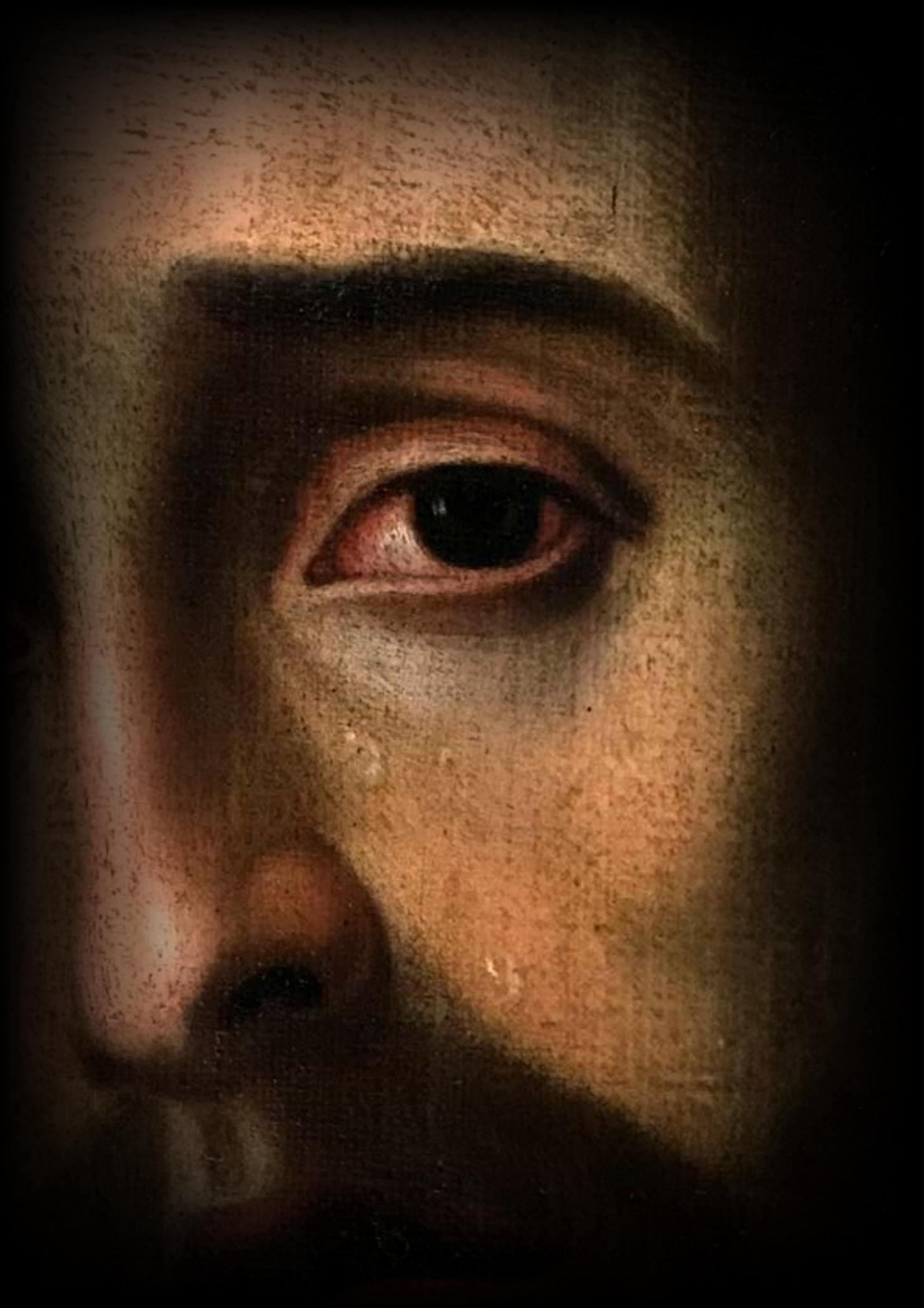
HAIZEA OLIVEIRA URQUIRI

Trabajo Final de Máster
2019/2020

Tutores:

Vicente Guerola Blay
María Castell Agustí





RESUMEN

El presente Trabajo Final de Máster (TFM) tiene como objeto de estudio e investigación una pintura sobre lienzo, conservada en la parroquia de San Nicolás de la ciudad de Valencia, concretamente en el espacio de la antigua sacristía. La obra representa el pasaje evangélico donde Jesús se encuentra atado a la columna después de ser sometido a la flagelación, en un entorno arquitectónico vacío. La pintura es deudora de los postulados de la Contrarreforma, el encuadre presenta la figura a escala del natural de forma recogida mirando al espectador según los cánones de la pintura de finales del siglo XVI, que pretende suscitar sentimientos de contrición y arrepentimiento.

Las fuentes gráficas del cuadro cabe rastrearlas en la producción pictórica del pintor valenciano manierista Juan de Juanes (1510-1579), al cual se debe la invención de la composición primigenia. Descartando de antemano la adscripción de la obra al maestro por los condicionantes estéticos y formales. Se ha llevado a término una revisión de la producción pictórica de sus inmediatos seguidores, planteando como hipótesis de partida la atribución de la obra a uno de sus más destacados colaboradores, el pintor Fray Nicolás Borrás (1530-1610).

El estudio técnico permitió documentar restauraciones realizadas anteriormente, algunas de las cuales derivaron en una pérdida de las veladuras, cuestión que puntualmente produjo una abrasión en las equimosis repartidas en el cuerpo lacerado de Cristo.

La pintura presentaba una pérdida de resistencia mecánica y potencial estético, causados por los numerosos rasgados presentes en el tejido y la acumulación de suciedad sobre la película pictórica. Los procesos de restauración se han llevado a término en el "taller-laboratorio de pintura de caballete y retablos" del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València.

Los resultados obtenidos en la presente investigación han sido dados a conocer en diferentes medios de comunicación, tanto en prensa, como en televisión y finalmente, en un artículo de divulgación. Estos parámetros de difusión deben considerarse como un objetivo de puesta en valor de la obra.

PALABRAS CLAVE

Cristo atado a la columna, Fray Nicolás Borrás, Parroquia de San Nicolás de Valencia, Manierismo valenciano, restauración de pintura sobre lienzo.

RESUMEN

El present Treball Final de Màster (TFM) té com a objecte d'estudi i investigació d'una pintura sobre llenç, conservada en la parròquia de sant Nicolàs de la ciutat de València, concretament a l'espai de l'antiga sagristia. L'obra representa el passatge evangèlic on Jesús es troba lligat a la columna després d'haver sigut sotmés a flagel·lació, en un entorn arquitectònic buit. La pintura és deutora dels postulats de la Contrareforma, l'enquadrament presenta la figura de forma recollida a escala natural mirant a l'espectador segons els cànons de la pintura de finals del segle XVI, que pretén suscitar sentiments de aflicció i penediment.

Les fonts gràfiques del quadre cal rastrejar-les en la producció pictòrica del pintor valencià manierista Joan de Joanes (1510-1579) al qual es deu la invenció de la composició primigènia. Descartant per endavant/amb antelació l'adscripció de l'obra al mestre pels condicionants estètics i formals. S'ha portat a terme una revisió de la producció pictòrica dels seus immediats seguidors, plantejant com a hipòtesis de partida l'atribució de l'obra a un dels seus més destacats col·laboradors, el pintor Fray Nicolás Borrás (1530-1610).

PARAULES CLAU

Crist lligat a la columna, Fra Nicolás Borrás, Parròquia de Sant Nicolàs de València, Manierisme valencià, restauració de pintura sobre llenç.

L'estudi tècnic va permetre documentar restauracions realitzades anteriorment, algunes de les quals van derivar en una pèrdua de les veladures, qüestió que puntualment va produir una fricció en les equimosis repartides en el cos maltractat del crist.

La pintura presentava una pèrdua de resistència mecànica i potencial estètic, causats pels nombrosos esquinçats presents en el teixit i l'acumulació de brutícia sobre la pel·lícula pictòrica. Els processos de restauració s'han portat a terme en el "taller-laboratori de pintura de cavallet i retauls" de l'Institut de Restauració del Patrimoni de la Universitat Politècnica de València.

Els resultats obtinguts en la present investigació han sigut donats a conèixer en diferents mitjans de comunicació, tant en premsa, com en televisió i finalment, a un article de divulgació. Aquests paràmetres de difusió han de considerar-se com un objectiu de posada en valor de l'obra.

ABSTRACT

The following Master's final Project (TFM) has as the subject matter the study and research of a painting on canvas, conserved in the Parish of St Nicholas of the city of Valencia, specifically in the space of the old sacristy. The work represents the Gospel passage where Jesus is tied to the column after being subjected to the flogging, in an empty architectural setting. The painting is debtor to the postulates of the Counter-Reformation, the framing presents the figure at life-size in a collected way looking at the viewer according to the canons of late sixteenth-century painting, which seeks to arouse feelings of contrition and regret.

The graphic sources of the painting can be traced back to the pictorial production of the Valencian Mannerist painter Juan de Juanes (1510-1579), to whom we owe the invention of the original composition. Discarding beforehand the assignment of the work to the master because of the aesthetic and formal conditions. A revision of the pictorial production of his immediate followers has been carried out, proposing as a starting hypothesis the attribution of the work to one of his most outstanding collaborators, the painter Fray Nicolás Borrás (1530-1610).

KEYWORDS

Christ tied to the column, Fray Nicolás Borrás, Parish of San Nicolás from Valencia, Valencian mannerism, restoration of painting on canvas.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1.INTRODUCCIÓN..... | 7 |
| 2.OBJETIVOS..... | 11 |
| 3.METODOLOGÍA..... | 13 |
| 4.UN CRISTO ATADO A LA COLUMNA..... | 14 |
| 5.FRAY NICOLÁS BORRÁS..... | 16 |
| 5.1.El panorama político, social y cultural en la Valencia del siglo XVI..... | 16 |
| 5.2.Vida y producción pictórica..... | 20 |
| 5.3.Estilo pictórico..... | 26 |
| 6.ANÁLISIS DE LA OBRA..... | 35 |
| 6.1.Datos identificativos..... | 35 |
| 6.2.Estudio iconográfico y simbólico..... | 38 |
| 6.3.Estudio estilístico y compositivo..... | 40 |
| 6.4.Estudio técnico..... | 44 |
| 6.5.Estado de conservación..... | 58 |
| 7.INTERVENCIÓN RESTAURATIVA..... | 71 |
| 7.1.Pruebas de sensibilidad..... | 71 |
| 7.2.Desmontaje de la obra del marco..... | 72 |
| 7.3.Consolidación de los estratos pictóricos..... | 72 |
| 7.4.Protección acuosa de los estratos pictóricos..... | 72 |
| 7.5.Desmontaje de la obra del bastidor..... | 72 |
| 7.6.Eliminación de suciedad ambiental e intervenciones anteriores..... | 73 |
| 7.7.Eliminación de deformaciones y devolución de planimetría..... | 73 |
| 7.8.Saneamiento del soporte..... | 74 |
| 7.9.Desprotección de la película pictórica..... | 76 |
| 7.10.Tratamientos aplicados al nuevo bastidor y montaje de la obra..... | 76 |
| 7.11.Limpieza de los estratos pictóricos y remoción del barniz..... | 79 |
| 7.12.Estucado, reintegración y barnizado de los estratos pictóricos..... | 83 |
| 7.13.Tratamientos del marco..... | 87 |
| 8.MEDIDAS CONSERVATIVAS..... | 91 |
| 8.1.Puesta en valor y difusión..... | 92 |
| 8.2.Estudio ambiental del lugar expositivo..... | 98 |

| | |
|--|------------|
| 9.CONCLUSIONES..... | 103 |
| 10.BIBLIOGRAFÍA..... | 105 |
| 11.ÍNDICE DE IMÁGENES..... | 110 |
| 12.AGRADECIMIENTOS..... | 117 |
| 13.ANEXO..... | 118 |
| 13.1.Catálogo razonado de obras..... | 118 |
| 13.2.Identificación de estratos pictóricos..... | 132 |
| 13.3.Identificación de materiales leñosos..... | 144 |
| 13.4.Recopilación de noticias en prensa, televisión y publicaciones..... | 148 |
| 13.5.Datos de las condiciones ambientales..... | 191 |



1. INTRODUCCIÓN

A mediados de septiembre del año 2019 llega al taller de pintura de caballete del IRP para ser estudiada y restaurada una pintura sobre lienzo de gran formato que evoca al estilo pictórico joanesco. En la pintura es representado un pasaje de la vida de Cristo conocido devocionalmente como *Cristo atado a la columna*. En ella Jesús se muestra a tamaño del natural, desnudo, cubierto públicamente por un *perizonium*, de pie, apoyado en una columna de estilo toscano donde se anudan sus manos, con mirada afligida, en el centro de una arquitectura vacía y en penumbra.

La pintura pertenece a la iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir de Valencia (Fig.1). Dicha iglesia fue construida sobre una mezquita en el periodo de dominación árabe a partir de la conquista de Jaime I (1229-1245) con el objetivo de restaurar el culto y la religión cristiana, al igual que otras diez iglesias parroquiales de la ciudad.¹ Durante la Guerra Civil (1936-1939) El templo fue saqueado e incendiadas algunas de sus obras y objetos de culto más importantes.² Lamentablemente desapareció el archivo parroquial, imposibilitando en la actualidad cualquier labor de documentación histórica sobre sus bienes o la recensión de cualquier otro dato significativo en orden a su cronología. En consecuencia, se realizó una investigación bibliográfica que permitió obtener datos relevantes sobre la pintura y su autoría.

El jurista y erudito valenciano Marcos Antonio de Orellana (1731-1813) es el que recoge en primera instancia datos relevantes sobre el *Cristo atado a la*

columna de San Nicolás. En la monografía *“Iconografía pictórica valentina: vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos”* el autor nombra tres obras en las que se representa a *Cristo atado a la columna* pertenecientes a diferentes parroquias y conventos de la ciudad de Valencia aunque todas llevabas a cabo por el mismo autor, Nicolás Borrás.³

*“Es de la propia mano el Señor a la coluna que está en la pared de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, en la Parroquia de San Nicolás en Valencia... Hay otro Señor a la coluna en el Claustro de dicho Monasterio de San Miguel de los Reyes, el cual pintó en el año 1588... y otro del mismo Autor, aunque con algo de diferente actitud, y postura encima de la Celda correctoral del Convento de San Sebastian, extramuros de Valencia.”*⁴

En el *“Diccionario biográfico de artistas valencianos”* escrito por el Barón de Alcahalí el autor recoge dos de las obras nombradas por Orellana, que también son atribuidas a Fray Nicolás: *“Un Señor atado á la Columna, en la Parroquia de San Nicolás.”* *“Un Señor atado á la Columna que pintó en 1588 estando en este monasterio (San Miguel de los Reyes) como transeúnte...”*⁵

Posteriormente, en 1951, José Rico de Esteban, en la monografía dedicada a dos artistas contestano *“El Padre Borrás y Jerónimo Jacinto de Espinosa”* en el catálogo referente a la producción de Nicolás

1 MORENO CASTELLÓ, Julia. *Historia y evolución de la iglesia de San Nicolás en Valencia*. UPV. 2013. p. 27

2 PÁGINA WEB DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS. Contexto histórico.

3 ORELLANA, Marcos Antonio de. *Iconografía pictórica valentina: vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid: Gráficas Marinas, 1930. p. 85

4 *Ibid.* p. 85

5 ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897. p. 71



Borrás hace referencia a: *"Un Señor atado a la columna en la parroquia de San Nicolás"*.⁶

En el año 1979 el historiador Lorenzo Hernández Guardiola publica una monografía *"Vida y obra del pintor Nicolás Borrás"* que como su título indica trata sobre la vida y obra de nuestro pintor. En ella, el autor hace referencia a dos de las obras nombradas por Orellana, el *Cristo atado a la columna* de San Miguel de los Reyes, que en la actualidad se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia y otro, que es con total seguridad el estudiado en este trabajo, que permanece en la iglesia de San Nicolás. El autor justifica mediante el estilo y la composición de las pinturas que las obras fueron ejecutadas sobre la misma época, en torno a 1588, fecha en la que es datada la pintura de San Miguel de los Reyes por Orellana.⁷

Además de las monografías el equipo técnico de registro de la unidad de la Dirección General de Patrimonio de la Generalitat Valenciana nos pudo facilitar una ficha del Inventario de Bienes Patrimoniales

de la Comunidad de Valenciana, donde se recogen datos como la identificación informática, el título, una breve descripción, la localización, el estado de conservación, la titularidad y los datos histórico-artísticos, donde señalan al pintor Fray Nicolás Borrás como el autor de la obra.

Esta investigación documental acompañada del estudio de las fuentes gráficas llevó a plantear la hipótesis principal de este trabajo, es decir, que la obra fuese llevada a cabo por el pintor tardomanierista Fray Nicolás Borrás.

Asimismo, los exámenes y análisis realizados a la obra condujeron a la verificación de la hipótesis, además de dar a conocer el estado de conservación de la pintura, pudiendo documentar diversas restauraciones llevadas a cabo en distintos momentos, las cuales por su incorrecta ejecución y el empleo de materiales inadecuados propiciaron alteraciones estructurales y estéticas que fueron solucionadas con la intervención restaurativa llevada a cabo en los talleres del IRP.

Figura 1. Interior de la parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir de Valencia. En el altar mayor de la iglesia se encuentra expuesta la obra objeto de estudio denominada *Cristo atado a la columna*.

⁶ RICO DE ESTEBAN, José. *El Padre Borrás y Jerónimo Jacinto de Espinosa: dos Maestros de la Escuela de Pintura Valenciana nacidos en Cocentaina*. Alicante: Imprenta Sucesor de Rafael Costa, 1951. Catálogo p. 1

⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 94-95



2. OBJETIVOS

Dadas las características propias del proyecto, centrado por un lado en el estudio formal, estético e histórico de la pintura, y por otro en el estudio técnico y la intervención restaurativa de la obra se han establecido los objetivos fundamentales de este trabajo que son por una parte, la datación y atribución de la pintura y por otra, la devolución de la unidad formal y estética de la obra. Para poder alcanzar dichos objetivos principales se han establecido una serie de objetivos secundarios:

- Llevar a cabo una investigación documental, realizando una búsqueda de fuentes bibliográficas referentes a la obra, obteniendo así información sobre la datación y autoría de la pintura.

- Ahondar en la trayectoria artística de Nicolás Borrás, así como en el panorama artístico del siglo XVI; analizando su estilo pictórico y sus influencias más directas.

- Comparar las representaciones de *Cristo atado a la columna* realizadas por autores próximos a Nicolás Borrás, pudiendo identificar la composición primigenia que le sirvió de fuente gráfica al artista.

- Realizar un estudio técnico que permita determinar los materiales constituyentes de la pintura y de la enmarcación, así como su estado de conservación.

- Establecer un plan de intervención restaurativa que consiga devolver a la pintura y al marco la resistencia mecánica y la unidad estética perdidas a causa de diversos factores de alteración y deterioro.

- Realizar una propuesta de reubicación de la obra y un estudio ambiental del nuevo lugar expositivo, planteando unas medidas conservativas y preventivas acordes al entorno, paliando los procesos de degradación intrínsecos y extrínsecos.

- Llevar a cabo una puesta en valor de la pintura con el fin de revalorizar y aportar visibilidad a la misma, dando a conocer el elevado interés patrimonial que presenta para la parroquia.

3. METODOLOGÍA

Con el propósito de obtener los objetivos anteriormente señalados se ha seguido la siguiente metodología:

El trabajo de investigación documental fue iniciado mediante una búsqueda de inventarios y bibliografía específica sobre la obra, en los cuales se designaba a Nicolás Borrás como el autor de la pintura. Una vez hipotetizada la atribución se procedió a realizar un estudio bibliográfico exhaustivo sobre su producción, estilo pictórico y círculo artístico.

Este estudio dio a conocer que la obra formó parte de una serie llevada a cabo por el artista a finales del siglo XVI. Para poder comprender el origen de los elementos compositivos e iconográficos empleados por el autor se llevó a cabo un catálogo razonado de representaciones similares a la obra, producidas por artistas del círculo de Borrás, tratando de discernir cuales fueron las obras que le sirvieron de inspiraciones.

Asimismo, a principios de julio de 2019 se procedió al traslado del *Cristo atado a la columna* desde la iglesia de San Nicolás al Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) de la UPV, donde se realizó un estudio detallado de la pintura y a continuación su intervención restaurativa. El estudio constó de un examen organoléptico, una documentación fotográfica combinando diferentes técnicas con radiación visible (fotografías generales, con luz rasante, transmitida, reflejada y de detalle) y no visible (fotografía con fluorescencia ultravioleta y rayos X⁸), y el análisis y examen de muestras de los diferentes estratos de la obra.⁹

⁸ La fotografía de Rayos X fue realizada por el profesor José Antonio Madrid García con el siguiente equipo: TRANSXPORITX 50, de la empresa General Electric, con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con solo una filtración total de 2 mm de aluminio (características que le permiten trabajar en voltajes muy bajos con un rango de 20 a 110 kV), Chasis radiográfico CR MDT4.0T (Agfa), en sistema digital y Digitalizador CR 30-X (Agfa). Para la ejecución de la fotografía se utilizaron: 24 placas de 35 x 45 cm, un voltaje de 52 kV, una intensidad en cada uno de los disparos de 20 mA, una exposición de 3 segundos y una distancia entre fuente y objeto de 525 cm. Las demás fotografías fueron realizadas mediante el equipo fotográfico que dispone el IRP. El resto de fotografías fueron realizadas en el IRP.

⁹ Los análisis realizados fueron la identificación de los soportes leñosos mediante el Microscopio Leica DM PL, X25-X400, con

Dichos estudios llegaron a determinar el relativo mal estado la pintura, propiciado por la pérdida de estabilidad mecánica y la modificación estética. Asimismo, gracias a los datos obtenidos y a las pruebas preliminares de sensibilidad se pudo establecer un plan de actuación restaurativo que se centraría en la subsanación de los daños presentes en el soporte y la limpieza acuosa de la suciedad ambiental depositada en la película pictórica.

Una vez finalizados los tratamientos la obra fue devuelta a la parroquia de San Nicolás donde fue expuesta en el altar mayor de la iglesia en los meses de noviembre y diciembre. Con este motivo se llevaron a cabo dos presentaciones públicas donde se expuso la información más relevante sobre la pintura, su autoría y la intervención restaurativa llevada a cabo en los talleres del IRP. Gracias a estas presentaciones, varios medios de comunicación del territorio valenciano se hicieron eco de esta noticia a través de artículos en línea, redes sociales y retransmisiones televisivas, contribuyendo en la revalorización de la pintura y destacando la importancia patrimonial de la pieza.

Finalmente, el 16 de enero de 2020 la obra fue trasladada a su ubicación definitiva, la capilla de San Judas Tadeo, donde podrá ser venerada y admirada por los visitantes. Asimismo, se realizó un estudio ambiental del entorno expositivo estableciendo unas pautas de conservación preventiva que paliarán los procesos de degradación, tanto intrínsecos como extrínsecos.

sistema fotográfico digital acoplado y anatomía comparada, y el reconocimiento de los estratos pictóricos por medio de Microscopio Leica DMRXP, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado y de Microscopía Electrónica de Barrido, llevados a cabo por la profesora Laura Osete Cortina.

4. UN CRISTO ATADO A LA COLUMNA

Dentro del conjunto artístico de la parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir se encuentra una pintura sobre lienzo de dimensiones considerables donde se representa a Cristo a tamaño del natural después de ser flagelado, pasaje que se conoce icónica y devocionalmente como *Cristo atado a la columna* (Fig.2). En el momento de nuestra inspección la obra se encontraba oculta al público dentro de la antigua sacristía, una de las salas de la parroquia donde todavía pueden apreciarse elementos de la estructura gótica primigenia de la iglesia, como sus muros de sillar y la bóveda de crucería.¹⁰ Aunque esta no ha sido su ubicación habitual, ya que en los últimos decenios ha sido expuesta en diferentes espacios, tanto de culto como de dependencias parroquiales.

En la obra la figura de Jesús es escenificada dentro de una arquitectura vacía y en penumbra, resaltando el cuerpo iluminado del Nazareno, haciendo referencia a las fórmulas representativas de la Contrarreforma.

Cristo se muestra atado a una columna de estilo toscano con basa blanca y fuste de coloración terrosa. Sobre el pavimento que se encuentra a sus pies hallamos dos flagelos de doble soga, uno a cada lado de la figura. El cuerpo desnudo del Nazareno aparece cubierto púdicamente con un *perizonium* dirigiendo su mirada compungida y dolorida hacia el espectador, conduciendo al arrepentimiento y contrición.

A principios del mes de julio de 2019 los profesores del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València Vicente Guerola Blay y María Castell Agustí se disponían a realizar un análisis pormenorizado del *Cristo atado a la columna* de San Nicolás, estudio al cual me permitieron unirme con el objetivo de realizar mi Tesina Final de Máster que se ha centrado en el estudio historiográfico, técnico, proceso de intervención restaurativa y puesta en valor de la pintura.

Figura 2. *Cristo atado a la columna* de la parroquia de San Nicolás.

¹⁰ GARCÍA HINAREJOS, Dolores. Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir, Valencia. En: *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*. Valencia. *Arquitectura religiosa*. BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín. Generalitat Valenciana. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, 1995. p. 100-105



5. FRAY NICOLÁS BORRÁS

5.1. El panorama político, social y cultural en la Valencia del siglo XVI

A inicios del siglo XVI el reino cristiano de Valencia llevaba ya 250 años dentro del conjunto denominado Corona de Aragón, el cual se unió a la Corona de Castilla en 1479, constituyendo la monarquía hispánica, que sería gobernada a principios de siglo por Fernando el Católico (1451-1516). Posteriormente a su óbito en 1516 la corona pasaría a ser administrada por su nieto Carlos I (1500-1558), el cual concluyó su reinado en 1556, pasando a manos de su hijo Felipe II (1527-1598) hasta finales de siglo.¹¹

La dinastía de los Austrias (Carlos I y Felipe II) elevaría al imperio hispánico al rango de la primera potencia política y económica de la centuria, gracias a los fenómenos de “hispanización” y “universalización”. Dichos fenómenos traerían sustanciosos progresos como la recreación de la Hispania romana, al incorporar Portugal, la expansión por el continente americano o el lanzamiento a empresas universales.¹²

La organización-político administrativa de la centuria descansa sobre una serie de organismos creados con el objetivo de interconectar el poder central y el territorial. Las instituciones más relevantes de este periodo, como el Consejo de Aragón y el virreinato, fueron creados debido al habitual absentismo de los gobernadores en sus territorios aragoneses. El cometido del Consejo Supremo de Aragón, que estaba formado por naturales de los distintos territorios aragoneses, era asesorar al soberano sobre aspectos relativos al gobierno de sus estados patrimoniales. De forma simultánea, cada uno de los territorios de Aragón, Valencia entre ellos, fueron

dotados de un lugarteniente o virrey, institución transitoria que terminó convirtiéndose en prácticamente permanente. El virrey sería el autor de la política a seguir en el reino, aunque en realidad en muchas ocasiones actuaría como artífice de las órdenes del gobernador.^{13 14} Cabe recordar que a lo largo de la primera mitad de siglo dicho cargo fue ocupado por personas de sangre real, como Germana de Foix (1488-1536), viuda de Fernando el Católico, que durante su virreinato (1523-1525) consiguió crear un ambiente de estabilidad en las cortes y contribuyó en la represión agermanada.¹⁵

La Valencia con la cual coexiste Borrás se divide en estamentos que podrían clasificarse como el privilegiado y el no privilegiado. Dentro del primero se incluye la nobleza jerarquizada, encabezada por la alta nobleza titulada, a la que le siguen los caballeros, generosos y donceles. Todos ellos se establecían en la capital valenciana, siendo beneficiarios de una situación económica, social y política privilegiadas en efecto a la crisis agermanada. Al igual que estos el clero valenciano se concentraba en los núcleos urbanos, en mayor medida en la ciudad de Valencia, aunque se extendía por todo el territorio. Asimismo, la llamada clase política e intelectual, como los oficiales municipales, el profesorado universitario, los artistas, etc. también se asienta en las grandes villas y ciudades, aunque no todos pertenecen al estamento privilegiado. En el segundo estamento que denominamos no privilegiado encontramos mayoritariamente al sector humano que se dedica a actividades agropecuarias, que son

¹³ *Ibid.*, p. 306-402

¹¹ SALVADOR ESTEBAN, Emilia. Valencia en el siglo XVI. En: VV.AA. *Historia del pueblo valenciano*. Valencia: Levante, 1988. p. 394

¹² *Ibid.*, p. 395

¹⁴ FERRER VALLS, Teresa. Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI. En: VV.AA. *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Valencia: Caja Madrid, 2007. p. 153-170

¹⁵ *Ibid.*, p. 185-186



Figura 3. Dibujo de Valencia en el siglo XVI realizado por Anton Van Der Wyngaerde.

mayormente los moriscos, vasallos de la nobleza. Sin embargo, cabe señalar que la mayor parte de la escala social descansa sobre el medio rural, ya que la nobleza y el clero subsisten gracias a las rentas detraídas del campo y la denominada clase media y las numerosas comunidades eclesíásticas se encontraban ligadas a este mediante préstamos hipotecarios y censales.¹⁶ En efecto, la economía valenciana se asienta sobre la actividad agraria aunque la distribución del azúcar, la lana y la cerámica gracias al puerto marítimo jugará un papel importante en la economía de la comunidad.¹⁷

En el año 1519 se produjeron tres hechos que marcarían un momento de crisis y vacío en estado, la epidemia de la peste, la crisis de subsistencias y la irrupción de piratas norteafricanos que forzarían a armar a los gremios para proteger el litoral. Dichos sucesos suscitarían un vacío de autoridad local, que huiría de la peste, y del nuevo monarca, que todavía desconocía el funcionamiento institucional del gobierno. Este contexto fue el esperado por los gremios para iniciar la revuelta de la Germanía (1519-1523).¹⁸ Este movimiento social fue promovido por

¹⁶ *Ibid.*, p. 402-405

¹⁷ TORRÓ LLOPIS, Ana. "San Juan Evangelista con el filósofo Cratón". Una pintura inédita de Fray Nicolás Borrás (1530-1610). *Aproximación a su expertización, estudio técnico, historiográfico y representacional*. Trabajo Final de Máster, UPV. 2015. p. 16

¹⁸ BELENGUER, Ernest., CASALS, Ángeles. Las Germanías del Reino de Valencia. En: VV.AA. *Historia del pueblo valenciano*. Valencia: Levante, 1988. p. 382

artesanos de la capital de Valencia, los cuales pretendían incluir al pueblo en los órganos de administración y gobierno.¹⁹ El programa reivindicativo de los agermanados se dirigía contra la mala administración de los Jurados, contra la justicia discriminatoria de los oficiales reales que favorecía a los poderosos y contra los señores que abusaban de sus privilegios.²⁰ El movimiento agermanado termina cogiendo una dirección más radical, conduciendo a una guerra contra el ejército real, conformado por tropas señoriales en las cuales se incluía un gran número de sus vasallos moriscos. La derrota de estos en la batalla de Gandía (25 de julio de 1521), la victoria de los agermanados en su territorio y la hostilidad de los líderes de la Germanía hacia los mudéjares propiciaron que el objetivo prioritario de esta agrupación fuese la conversión forzosa de los moriscos.²¹ Estos bautizos legalizados por Carlos I en 1525 convertirían a los mudéjares en cristianos nuevos, dotándoles de los mismos derechos legales que los cristianos viejos, lo que creará un conflicto entre los dos grupos. Este enfrentamiento llevará a la catástrofe del medio rural a lo largo de la segunda mitad de la centuria. Asimismo, al clausurarse

¹⁹ VV.AA. *Diccionario histórico de la Comunidad Valenciana. Tomo I*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana S.A., 1992. p. 405

²⁰ BELENGUER, Ernest., CASALS, Ángeles. *Op. Cit.* Valencia: Levante, 1988. p. 383

²¹ BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael. De la Valencia Mudéjar a la Valencia sin moriscos. En: VV. AA. *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Valencia: Caja Madrid, 2007. p. 217

el Concilio de Trento en el año 1563 las campañas evangelizadoras se radicalizaron derivando en las Guerras de Religión entre católicos y protestantes.²²

El Patriarca San Juan de Ribera (1532-1611) llegará a Valencia en el 1568 para regir la diócesis valentina. Mediante la aplicación de las directrices del Concilio de Trento emprendió una reforma, denominada Contrarreforma, en el clero, el pueblo y la Universidad, restaurando la cristiandad en Valencia. Intensificó las visitas parroquiales y la catequesis y se esforzó en la cristianización sincera de los moriscos, que serían expulsados en 1609 provocando una catástrofe del medio rural y un vacío que tardará más de un siglo en ser demográficamente restablecido por nuevos moradores.

En espíritu contrarreformista postulaba que el arte podía ser una herramienta eficaz para el adoctrinamiento de los fieles. Por ello, la pintura de carácter religioso buscaba una iconografía clarificadora que acercase lo sagrado a lo cotidiano, con modelos de apariencia natural, dejando atrás las formas intelectualizadas del manierismo reformado. Este nuevo arte que derivaría más tarde en el barroco se vivió con apasionante entusiasmo en Italia, al igual que en la capital valenciana gracias a las excepcionales aportaciones artísticas que acarrió la llegada del Patriarca.²³

²² TORRÓ LLOPIS, Ana. *Op. Cit.* UPV. 2015. p. 16

²³ *Ibid.*, p. 17

El mayor representante de la pintura valenciana de la época fue Joan de Joanes, que aunque no cultivó el naturalismo su producción estuvo al servicio de los postulados de la Contrarreforma llevando a cabo pinturas religiosas con un intenso valor icónico. Uno de sus más fieles discípulos fue Fray Nicolás Borrás, artista contestano que empleó una gran simplificación compositiva con el objetivo de seguir los postulados de la Contrarreforma, basándose en la monumentalidad de Yáñez y la iconografía de su maestro.²⁴

No obstante, además del círculo artístico de los Macip en Valencia se localizaba un grupo artístico que protagonizó un capítulo determinante en la historia de la pintura valenciana. Este encabezado por Juan Sariñena se componía por los hermanos Gaspar y Requena y de los pintores Vicente Mestre, Francisco Posso, Luis Mata y Sebastián Zaidía. Dicho grupo fue el seleccionado para llevar a cabo la decoración del Salón de Cortes de la Generalitat, para el cual emplearon en el estilo pictórico italiano, con tratamiento lumínicos realistas y colores cálidos que recuerdan a la pintura veneciana.²⁵

²⁴ BENÍTO DOMÉNECH, Fernando. El periodo de la Contrarreforma en la pintura valenciana y los inicios del naturalismo. En: VV. AA. *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Valencia: Caja Madrid, 2007. p. 201

²⁵ *Ibid.*, p. 205

5.2. Vida y producción pictórica

A principios del siglo XVI la villa alicantina de Cocentaina, localizada en las estribaciones de la Sierra de Mariola, se caracterizaba por la abundancia de alquerías²⁶ y aldehuelas que se encontraban en sus amplias y fértiles tierras, las cuales eran cultivadas por los pobladores cristianos y los moriscos.²⁷ En este contexto nace en el año 1530 Nicolás Borrás. Aunque la fecha de su nacimiento no se conoce con seguridad, establecemos este momento por la información que aporta el historiador y fraile mercenario contestano Arqués Jover en su manuscrito del Archivo Parroquial de Santa María, información que pudo obtener por el monasterio de Cotalba de Gandía donde ingresó como monje profeso nuestro pintor. Asimismo, igual que la fecha de su nacimiento y su óbito muchos de los datos recogidos sobre la vida del artista son hipótesis no confirmadas propuestas por investigadores que han indagado en las vivencias de Borrás.²⁸

En la villa de Cocentaina había dos iglesias, una de ellas se encontraba en el centro de la ciudad, la de Santa María, donde se cree que fue bautizado Borrás y donde posteriormente desempeñó su sacerdocio, y la de El Salvador, a extramuros de la localidad, la cual fue construida sobre una mezquita en tiempos del Patriarca.²⁹

26 La denominación de alquería proviene de la palabra árabe *al-qarya*. En su origen las alquerías eran pequeños núcleos de viviendas rurales independientes a la ciudad que se concentraban en las provincias de Granada y Valencia. Con la reconquista cristiana su connotación cambió, convirtiéndose en construcciones rurales empleadas como unidad de explotación agraria. ESTUDIO VINATEA ARQUITECTURA. Las Alquerías.

27 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 36

28 *Ibid.*, p. 35-36

29 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renaci-*

El artista provenía de una familia acomodada, su padre, Jerónimo Borrás, sastre de profesión, su madre, Úrsula Falcó, naturales de Cocentaina, y sus hermanos, Ángela, Leonor y Francisco. Orellana señala que los progenitores del artista se percataron de su disposición por el dibujo, e intentaron encaminarle por la profesión pictórica, acercándolo a Joan de Joanes³⁰ quien se encontraba en aquel momento en la villa, el cual terminaría aceptándolo como discípulo.³¹

Viendo en el citado su hijo una natural inclinación, y aptitud para el dibujo, procuró su padre encaminarle por esa carrera para el arte de la pintura. Recidía á la sazón en dicha Villa célebre Vizente Joanes (...) el cual le admitió en su escuela por discípulo, y al poco tiempo salió tan aprovechado, que casi llegó a competir con la habilidad de su maestro. (Orellana, 1930)

En el año 1541, a los 14 años de edad era ya huérfano de padre³², probablemente, después de este suceso se trasladase a Valencia por motivos formativos. Según algunos tratadistas como Arques, es-

miento. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 15

30 Vicente Juan Macip (Valencia 1510 – Bocairent 1579), conocido frecuentemente como Joan de Joanes, hijo de Juan Vicente Macip, fue uno de los pintores renacentista más reputado y requerido de la Valencia del siglo XVI. Debido al ambiente artístico de aquella época Joanes incorpora a su estilo pictórico las nuevas tendencias italianas, siendo la temática religiosa la base de la mayor parte de sus obras. BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. p. 17

31 ORELLANA, Marcos Antonio de. *Op. Cit.* Madrid: Gráficas Marinas, 1930. p. 82-83

32 Conocemos este dato ya que Úrsula Falcó, su madre, es registrada como viuda en dicha fecha en el cabre de Fraga, contiguo a Cocentaina. Hernández Guardiola, Lorenzo; Gómez Frechina, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 37

tudió Gramática y se aficionó a las Letras, lo que le permitiría posteriormente ejercer el sacerdocio. Asimismo, frecuentó en taller de Joan de Joanes, lo que explicaría el estilo joanesco tan arraigado que presenta su producción pictórica.³³

En 1550 participa en la realización de las pinturas del retablo de la *Font de la Figuera* junto a Joan de Joanes y su compañero Gaspar Requena³⁴, lo que hace creer que estaría finalizando su formación artística junto a Joanes y trabajando activamente en su taller. Las características físicas de las figuras de la tabla de *La Ascensión* (Fig.4) de este conjunto (manifestados en el cuerpo alargado y delgado de cristo, los cabellos largos y ondulados, etc.) hacen creer que fue obra de Borrás, dichas características son repetidas por el artista en *La Transfiguración* (Fig.5), obra de la misma década que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de de Asturias y proce-



Figura 4. Tabla de la *Ascensión* perteneciente al retablo mayor de *Font de la Figuera*.

33 Hernández Guardiola, Lorenzo; Gómez Frechina, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 37

34 Gaspar Requena, conocido como el Viejo, padre de Vicente Requena, fue un pintor renacentista activo en el territorio valenciano durante la segunda mitad del siglo XVI. La producción pictórica del artista presenta un estilo propio, aunque con una gran influencia de las composiciones joanescas, de la pintura flamenca y el romanismo nórdico. VIANA GARCÍA, Bárbara. *Un Calvario de Gaspar Requena: Revisión historiográfica y científico-técnica de una pintura inédita de la escuela joanesca.* Trabajo Final de Grado. UPV, 2012/2013. p. 31

dente del retablo de la parroquia del Salvador de su ciudad natal. Asimismo, cabe destacar una serie de pinturas de esta primera etapa juvenil del autor que aparecieron en el comercio del arte, como la



Figura 5. Tabla de la *Transfiguración del Señor* realizada por Borrás en el año 1560. Actualmente es conservada en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Adoración de los pastores y la *Adoración de los Reyes*. En el paisaje del fondo de esta última obra se puede apreciar un recurso muy empleado por su maestro, las ruinas romanas.³⁵

El 24 de diciembre de 1558 concluye el retablo mayor de la Iglesia de El Salvador de Cocentaina, acontecimiento anotado por el rector en el *“Quinque Libri”*. En la actualidad se siguen conservando cinco tondos con *El Salvador* y el *Tetramorfos* en el cascarón del presbiterio, complementos del retablo. Es en esta misma parroquia donde empezará a actuar como padrino en varios bautizos entre los años 1588 y 1589. Posteriormente 1560 sería nombrado *“mosen”*³⁶, ordenándose como sacerdote en la iglesia de Santa María de Cocentaina.³⁷

A finales de 1560 o principios de 1570 lleva a cabo para la parroquia de Santa María un *San Nicolás* tomado tradicionalmente como una pintura donde se autorretrata dado el carácter onomástico de la representación. El investigador Lorenzo Hernández Guardiola justifica el posible autorretrato aludiendo al gran naturalismo que presenta el rostro del santo obispo, que se aleja de los prototipos idealizados empleados por Borrás. En la obra *San Nicolás* es representado como un hombre joven, no mayor de treinta años, de complexión fuerte, con rostro ovalado, nariz recta, labios carnosos, cabello liso y claro, ojos levemente sesgados y cejas estrechas y largas que contornean una mirada melancólica. Presenta una frente ancha y una barbilla prominente y partida, que Hernández Guardiola interpreta como *“síntoma de un carácter voluntarioso”*.³⁸

A los cuarenta años de edad debió de ser uno de los artistas más cotizados y renombrados, como lo demuestran la adquisición de su casa y los encargos de envergadura realizados por localidades como Alicante y Orihuela. En 1574 la concatedral de San Nicolás de Alicante le encarga el retablo de las *Almas* o *Misa de San Gregorio* (Fig.6), donde se puede apreciar la influencia del taller de Joanes, aunque también se incluye la de los Hernando en los cuerpos desvestidos. Ese mismo año la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela le encarga el retablo de los *Misterios del Rosario*, en el cual también participa su sobrino Francisco Doménech. En este conjunto quiso plasmar el retablo de *Font de la Figuera* que llevó a cabo a principios de su carrera artística. Asimismo, algunas de las tablas de

35 *Ibid.*, p. 16

36 *Ibid.*, p. 16

37 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 37

38 *Ibid.*, p. 43

dicho retablo serán precedentes del conjunto mayor de Cotalba (Fig.7) realizado por Borrás cuatro años más tarde.³⁹

En el mes de abril del año 1575 es clérigo en la iglesia de Santa María de su villa natal, aunque a finales del mismo año toma el hábito de monje jerónimo en el monasterio de Cotalba de Alfahuir próximo a la ciudad ducal de Gandía.

“En este estado de Clérigo Secular se hallaba, quando por su mucha fama de excelente Pintor fue llamado por la comunidad de San Gerónimo de Gandía para pintar el Retablo Mayor, que se estaba entonces trabajando; y habiendo ido y recidido en aquel Monasterio todo el tiempo que necesitó para pintarle, se agradó de aquel tenor de vida que observan los religiosos. Por ello, quando se trató de pagarle su trabajo, manifestó el deseo de quedarse religioso...” (Orellana, 1930).⁴⁰

A finales de 1579 Borrás decide trasladarse a los franciscanos descalzos de San Juan Bautista de la Ribera, que se encuentra a las afueras de la ciudad de Valencia. Aunque no se conocen a ciencia cierta las razones por las cuales se mudó de hábito, es probable que debido a su vocación de pintor quisiera estar cerca de la capital del Turia para poder estar al tanto de las novedades artísticas y poder asumir más encargos. Asimismo, este traslado también puede ir ligado a la muerte de su maestro en 1579 en Bocairant, lo que lo convertiría en el artista más notable de la Valencia foral. Tras el óbito de su maestro Borrás debería de atender los encargos que este no había podido finalizar y tendría que certificar algunas de sus pinturas como originales, como la *Oración de en el huerto* afirmado por José Borrás en 1581.⁴¹

Según Orellana, únicamente seis meses más tarde de su ingreso en los franciscanos descalzos vuelve al monasterio de Cotalba, donde lo readmiten sin ningún problema, puesto que como afirma Marqués de Lozoya lo necesitaban para la renovación de las estructuras mudéjares que estaban llevando a cabo en la iglesia.⁴² Borrás quedó *“tan agradecido a este favor, que todo el resto de su vida, que fue*

39 *Ibid.*, p. 16

40 ORELLANA, Marcos Antonio de. *Op. Cit.* Madrid: Gráficas Marinas, 1930. p. 83

41 Con la mudanza de hábito Borrás también cambio su nombre de pila de *“Nicolás”* a *“José”*, es por ello que a partir de esa fecha en algunos documentos se le nombra como José Borrás. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 18

42 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 47-47

Figura 6. Retablo de las *Ánimas con el Juicio Final* y *Misa de San Gregorio* realizada por Borrás en 1574. Actualmente es conservada en la iglesia concatedral de San Nicolás de Alicante.



Figura 7. Antiguo retablo del altar mayor del monasterio de San Jerónimo de Cotalba realizada por Borrás en 1579. Actualmente es conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.



bastante larga, lo reconoció trabajando a beneficio de dicho Monasterio" (Orellana, 1930). Por ello, entre los años 1568 a 1608 decora con retablos y pinturas las dependencias del monasterio,⁴³ de las cuales una gran parte se encuentran en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Valencia como consecuencia de su ingreso con motivo de las desamortizaciones de la primera mitad del siglo XIX.⁴⁴

Orellana también nos informa como en el año 1588 Borrás se encontraba en el convento de San Miguel de los Reyes pintando un *Cristo atado a la columna* (Fig.8). Esta pintura fue la primera de la serie de *Cristo atado a la columna* llevada a cabo por el pintor. Posteriormente a la de San Miguel de los Reyes realizó dos obras de la misma iconografía, una para la parroquia de San Nicolás de Valencia⁴⁵ y otra que presentaba una postura y una actitud diferentes para la Celda correctoral del convento de San Sebastián.⁴⁶

Tres años más tarde vuelve a Valencia al haber sido convocado junto a Vicente Requena, Miguel Juan Porta, Pedro Juan Tapia, Vicente Maestre y Juan Sariñena con motivo de la decoración pictórica de la *Sala Nova* Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad de Valencia. Todos los artistas aconsejaron que las pinturas se realizasen directamente sobre las paredes mediante la técnica del óleo.⁴⁷

El 30 de diciembre de 1601, en agradecimiento a las reiteradas concesiones del artista al convento de Cotalba la comunidad acordó celebrara cincuenta misas cada año en su nombre y "*ponerle en la tabla de los bienhechores de aquella comunidad*" (Orellana, 1930), homenaje que fue llevado a cabo hasta 1650, como se recoge en el Libro de Misas de aquel año.⁴⁸

En 1608 la comunidad de Cotalba deja de recibir ingresos por los trabajos externos de Borrás, lo cual hace creer a esta fecha, ya envejecido, finaliza su producción pictórica. Dos años más tarde, en 1610, fallece a los ochenta años por causas naturales en el monasterio de Cotalba.⁴⁹

43 *Íbid.*, p. 49

44 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 18-19

45 La similitud estilística de la pintura de San Nicolás y la de San Miguel de los Reyes hacen creer que fueron llevadas a cabo en tiempos cercanos.

46 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 50

47 *Íbid.*, p. 50-51

48 *Íbid.*, p. 51

49 *Íbid.*, p. 53



Figura 8. *Cristo a la columna* realizado por Nicolás Borrás en 1588 para el monasterio de San Miguel de los Reyes. Actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

5.3. Estilo pictórico

Las obras pictóricas de Nicolás Borrás son el reflejo de su vida como religioso, su contacto con el taller de los Macip⁵⁰ y su involucración en la propagación de la devoción cristiana impuesta por los dictados de la Contrarreforma. A pesar del limitado número de obras que han llegado hasta nuestros días en estas podemos apreciar el claro estilo renacentista empleado por el autor, donde deja atrás los ideales ocupados por el humanismo.⁵¹

Al estudiar la producción artística de Nicolás Borrás podemos apreciar la escasa evolución de su estilo pictórico, aunque identificamos tres periodos con características variables. La primera etapa transcurre durante la estancia en su ciudad natal, Cocentaina, periodo del cual encontramos escasas obras, pocas de ellas fechadas, excepto el retablo de las *Ánimas del Juicio Final* de la concatedral de San Nicolás de Alicante datado en el año 1574.⁵²

La relación con el estilo pictórico de Joanes es apreciable desde la primera etapa pictórica de Borrás, donde ya se puede verificar una gran similitud en sus composiciones. Asimismo, igual que Joanes, la producción del artista contestano se calificará como pintura de devoción, ligado también a su vida eclesiástica.⁵³

Para conocer las características que definen con mayor claridad es estilo del autor es convenient-

50 La formación artística de Borrás indudablemente dependió de Joan de Joanes, envolviéndolo en el estilo conformado en el taller de Macip durante el siglo XVI, que se mantuvo vigente hasta las últimas décadas del siglo.

51 VV.AA. *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610) Cocentaina*. Cocentaina: Ayuntamiento de Cocentaina, 2010. p. 95

52 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 67

53 *Ibid.*, p. 68

Figura 9. Tabla de *San Nicolás* conservado en la Capilla de la Comunión de la parroquia de Santa María de Cocentaina, realizada por Borrás entre los años 1550-1560.

te analizar algunas de las obras de aquella etapa, como puede ser la tabla de *San Nicolás de Bari* (Fig.9) descrita anteriormente, considerada por Hernández Guardiola como una de sus obras maestras.⁵⁴ La composición de la obra se distribuye en tres planos, en el primero se encuentra la figura del obispo sentado en un sitial que presenta formas tectónicas manieristas que recuerdan a las figuras de los Ferrando⁵⁵ y de Macip⁵⁶. El suelo ajedrezado nos guía hacia en segundo plano, donde se encuentra una puerta compuesta por una pilastra con un capitel que da arranque a un arco de medio punto, bajo la presentación de una arquitectura con estilo desornamentado quinientista que se acerca a los Ferrando y se aleja completamente del humanismo arqueológico seguido por Joanes. Dicha puerta acoge el tercer plano, donde se encuentra la segunda escena⁵⁷, que aunque se une iconográficamente con la primera, la del obispo, no lo hace en lo narrativo, recordando nuevamente las composiciones de los Ferrando. La verticalidad de la obra es fuer-

54 *Ibid.*, p. 69

55 Son conocidos como los Ferrando o Hernando los artistas Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de los Llanos, pintores españoles del renacimiento que se trasladaron juntos a Italia y trabajaron en conjunto en algunos proyectos, como en la Catedral de Valencia.

56 Juan Vicente Macip (Andilla 1475 – Valencia 1545), conocido como Vicente Macip, padre del reconocido artista Joan de Joanes, fue un pintor renacentista español con una gran trayectoria pictórica en la Valencia del siglo XVI. Debido a su interés y admiración por San Leocadio y Rodrigo de Osona consiguió dominar con gran destreza el vocabulario del renacimiento y del manierismo sin necesidad de trasladarse a Italia. BENITO DOMÉNECH, Fernando. y GALDÓN GARCÍA, José L. Vicente Macip. (h.1475-1550). Valencia: Fundación Bancaja, 1997. p.19

57 La escena que aparece representada dentro de una casa de una puerta de medio punto y una techumbre a dos aguas recoge uno de los pasajes más populares de la vida del obispo, la dotación de tres doncellas liberándolas de la prostitución a la cual quiere someterlas su padre por falta de recursos económicos.



temente remarcada por el báculo del obispo que proyecta su sombra, al igual que los pastores de Yáñez⁵⁸ de filiación giorgionesca.⁵⁹

El meticuloso y notable dibujo de la obra hace referencia a Macip y no tanto a su hijo, ya que este se caracteriza por la suavidad de sus dibujos. Con el predominio del dibujo Borrás individualiza las distintas superficies que rellena posteriormente con colores brillantes y cálidos, característicos de esta primera etapa. Cabe señalar la pureza de los blancos que evoca a toda su producción pictórica. Asimismo, Borrás incluye en la obra efectos lumínicos artificiales, para resaltar la figura del obispo y la segunda escena, empleados anteriormente por San Leocadio⁶⁰, los pintores manchegos y Macip.⁶¹ Asimismo, encontramos otra serie de componentes a descarta, como los elementos florentinos del manto, naturalezas muertas o las joyas y pedrerías del medallón que abrocha la capa pluvial y de la mitra de estilo flamenco.⁶² Las características nombradas confirman la línea clásica manierista de la obra, la cual clasifica Hernández Guardiola dentro del manierismo reformado, acentuando el interés de la pintura en la producción de Borrás alegando que es “una pintura verdaderamente avanzada, de las pocas veces que el artista se muestra personal y vanguardista.” (Hernández Guardiola, 1976)⁶³

A pesar de que la tabla de San Nicolás recoge muchas de las características estilísticas de la primera etapa del autor, al ser una obra donde el artista se autorretrató incluye un naturalismo en la rostro del obispo que no coincide con los estándares que empleaba habitualmente en sus figuras.

El retablo *Misterios del Rosario* (Fig.10) del convento de Santo Domingo de Orihuela, transcripción *pie littera* de composiciones de Macip y su hijo, recoge

58 Fernando Yáñez de Almedina (Almedina 1475 – 1540) fue un exitoso pintor español renacentista, el cual introdujo las fórmulas quattrocentistas italianas en el territorio valenciano y en Castilla la Nueva. Web del Museo del Prado. Fernando Yáñez de Almedina. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/yaez-de-la-almolina-fernando/dbf-027db-26a4-4d80-b96e-e8c28a914ae7>

59 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 69-70

60 Paolo de San Leocadio (Reggio Emilia 1447 – Valencia 1519) fue un pintor italiano que se trasladó a Valencia, introduciendo el renacimiento en la ciudad, donde llevó a cabo la mayor parte de su producción artística. Web del Museo del Prado. Paolo de San Leocadio. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/san-leocadio-paolo-de/bdc-9ffe8-bd4d-4f3a-a4ee-4de9fcbef20>

61 *Ibid.*, p. 70

62 *Ibid.*, p. 71

63 *Ibid.*, p. 71

características propias del estilo del artista que no pudimos encontrar en la anterior pintura por su carácter naturalista. En el retablo de Orihuela se pueden apreciar los prototipos que empleaba constantemente en las figuras, con perfiles muy acusados, ojos sesgados y líneas de fisionomía rectas, labios finos, rostros ovalados, nudillos marcados, cabellos ondulados,⁶⁴ además de la forma con la cual trabajaba los paños, amplios y brillantes, con un plegado casi cartilaginoso.⁶⁵

La segunda etapa de su producción comienza con su ingreso en el monasterio de Cotalba. En esta época el autor se dedica principalmente a embellecer su monasterio, aunque también realizará encargos para muchos otros centros de la región. Como les ha ocurrido a muchos pintores frailes españoles, la prolijidad y las características de su producción fueron determinadas por factores religiosos, para Borrás tenía más peso el carácter devocional de sus obras que su contenido artístico. Es por ello que en esta etapa podemos ver un estancamiento y empobrecimiento en su pintura, perdiendo la personalidad adquirida en su primera época.⁶⁶

El extraordinario tratamiento del dibujo se convierte en el armazón de las pinturas. El color, que únicamente sirve para rellenar el dibujo se empobrece. Emplea una gama tonal atenuada y discreta, ya que le permitía pintar una gran cantidad de obras con un coste mínimo, pudiendo hacer posible la gran generosidad del pintor respecto a su monasterio y clientes.⁶⁷

Sigue empleando los prototipos joanescos, aunque también incorpora los suyos propios, al igual que continúa imitando composiciones ya creadas, basándose en grabados y dibujos o recurriendo a la propia autocitación. Los paisajes muy trabajados que se pueden observar en su primera etapa se vuelven sencillos en la segunda, dejando a un lado el espíritu narrativo cuatrocentista de Macip o la blandura arqueológica de su hijo. Para ellos emplea espacios abiertos que suele rellenar mediante masas azules de filiación joanesca o elementos de la naturaleza como montañas, pequeños matorrales o árboles solitarios. Las minuciosas construcciones y las detalladas piezas de orfebrería desaparecen, convirtiéndose en manchas o formas sencillas, de trazos simples, debilitando el flamenquismo en la producción del pintor. Asimismo, los efectos lu-

64 TORRÓ LLOPIS, Alba. *Op. Cit.* UPV. 2015. p. 26-31

65 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 72-73

66 *Ibid.*, p. 82

67 *Ibid.*, p. 82

Figura 10. Retablo de los *Misterios del Rosario* realizado por Nicolás Borrás en el año 1574. Actualmente se conserva en la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela.



Figura X. *San Nicolás de Bari* realizado por Nicolás Borrás, conservada en la iglesia parroquial de Santa María de Cocentaina.

mínicos reales de filiación norte-italiana y veneciana-bassanesca carecen de importancia para el autor, siendo complicado volver a encontrarlos. El empobrecimiento de su paleta cromática, el tono de intimidad de sus grupos y la desaparición de los paisajes flamencos muestran una tímida evolución ante el arte de su maestro, sin conseguir desligarse de él. En definitiva, el autor busca crear obras sencillas en las cuales lo primordial es la escena, el grupo y la carga piadosa, dejando en segundo plano los demás elementos.⁶⁸

En el último tercio de su vida Borrás deja a un lado las características estilísticas empleadas en el segundo periodo de su producción adentrándose así en su tercera y última etapa, la cual dio comienzo con la serie de *Cristo atado a la columna* que realizó para diversas instituciones valencianas. Como narra Orellana, Borrás se traslada en el año 1588 al monasterio de San Miguel de los Reyes, donde llevó a cabo el primer lienzo de los tres que componen la serie.⁶⁹

Estas pinturas presentan los avances naturalistas llevados a cabo por el autor, los cuales se hacen presentes el estudio de la anatomía en el cuerpo desnudo de Cristo, que es representado al modo miguelangelesco, conservando aún así los prototipos habituales del autor y la elegancia clasicista de las enseñanzas de su maestro. El fuerte claroscuro que se advierte en el cuerpo del Nazareno y entre la figura y el fondo es clasificado por Hernández Guardiola como el último intento del artista en cuanto al modelado de los cuerpos, sin dejar a un lado el minucioso tratamiento del dibujo que tanto caracteriza toda su producción.⁷⁰

Por otro lado, en su última obra documentada, la *Sagrada Familia de la pera* (Fig.11) del convento contestano de San Sebastián, que recuerda en cuanto a composición a la *Sagrada Familia* (Fig.12) del Museo de Bellas Artes de Valencia, también encontramos otras características atribuibles a su última etapa, como el minucioso trabajo de los pliegues amplios y marcados y el meticuloso tratamiento de las flores, que recuerdan a su primera etapa más vanguardista, aunque elimina elementos como la arquitectura y el paisaje que consideraba como una distracción. Esta última obra recoge la intención

⁶⁸ *Ibid.*, p. 82-83

⁶⁹ La segunda pintura que presenta un estilo y composición semejantes a la de San Miguel de los Reyes fue realizada para la iglesia de San Nicolás de Valencia y la tercera, que no ha llegado hasta nuestros días, para el convento de San Sebastián, extramuros de Valencia. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 72-73

⁷⁰ *Ibid.*, p. 94-95

de toda la producción pictórica de Nicolás Borrás, que Mayans y Siscar describe como el propósito de “propagar la devoción a los misterios sagrados, y el culto de los siervos y siervas de Dios, por medio de sus imágenes.” (Mayans y Siscar, 1999)⁷¹



Figura 11. Tabla de la *Sagrada Familia de la Pera* realizada por Borrás en 1603, conservada en la iglesia del convento franciscano de San Sebastián de Cocentaina.

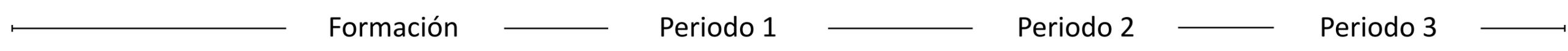
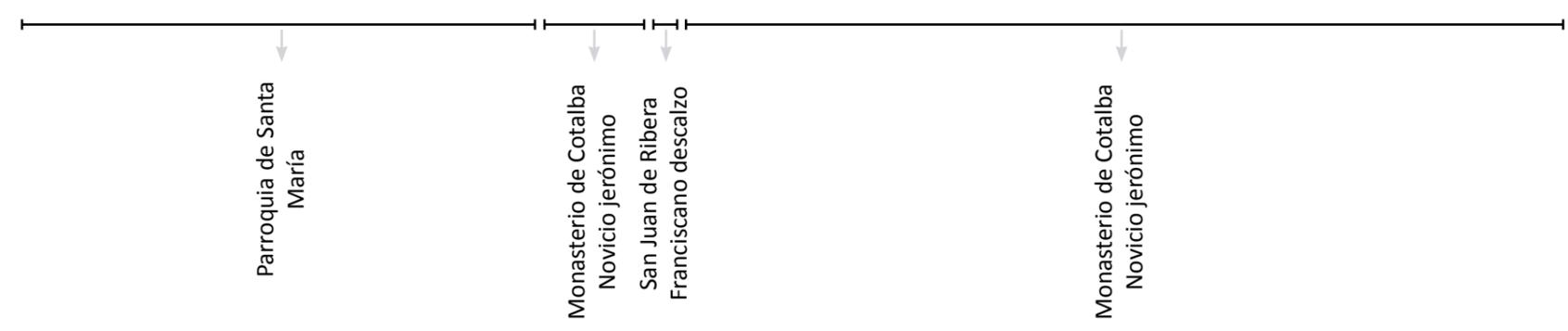
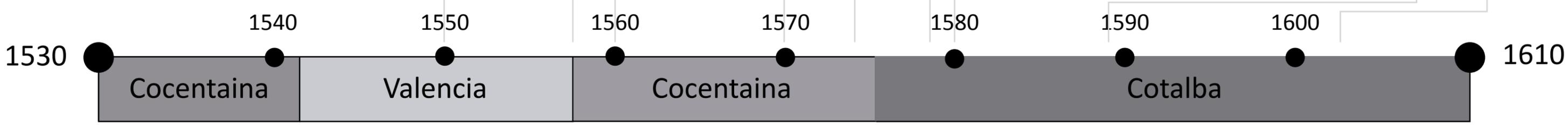
Figura 12. Tabla de la *Sagrada Familia* realizada por Borrás en 1580, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.



⁷¹ *Ibid.*, p. 96

- 1. Tabla la Ascensión, retablo Font de la Figuera. (1550)
- 2. El Salvador y el Tetramorfos. (1558)
- 3. La Transfiguración del Señor. (1560)
- 4. Tabla de San Nicolás. (1560-1570)
- 5. Tabla de la Adoración de los pastores. (1570)
- 6. Retablo de las Ánimas con el Juicio Final y Misa de San Gregorio. (1574)

- 7. Retablo de los Misterios del Rosario. (1574)
- 8. Antiguo retablo del altar mayor del monasterio de San Jerónimo de Cotalba. (1579)
- 9. Tabla de la Adoración de los reyes. (1579-1580)
- 10. Tabla de la Sagrada Familia. (1580)
- 11. Cristo a la columna de San Miguel de los Reyes. (1588)
- 12. Tabla de la Sagrada Familia de la Pera. (1630)





6. ANÁLISIS DE LA OBRA

6.1. Datos identificativos

| | | | |
|------------------------|----------------------------------|-------------|---|
| TÍTULO | <i>Cristo atado a la columna</i> | AUTOR | Fray Nicolás Borrás |
| ÉPOCA | Finales del siglo XVI | TEMÁTICA | Religiosa |
| DIMENSIONES | 209,5 x 114,5 CM | SOPORTE | Lienzo |
| TÉCNICA | Óleo | MARCO | Marco de madera dorado al agua |
| ESTADO DE CONSERVACIÓN | Regular | PROPIETARIO | Parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir |

Tabla 1. Datos identificativos de la obra *Cristo atado a la columna* de la iglesia de San Nicolás de Valencia.



Cristo atado a la columna
Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir
Fray Nicolás Borrás
1588



Cristo atado a la columna
Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir
Fray Nicolás Borrás
1588

6.2. Estudio iconográfico y simbólico

La obra representa el pasaje de *Cristo atado a la columna* que acontece dentro del ciclo de la Pasión, es decir, en los últimos días de la existencia terrenal de Cristo, desde la última cena hasta su crucifixión. Las fuentes escritas que hacen referencia a dicho episodio se recogen en textos canónicos (Evangelio de San Juan, 19, 1 y evangelio de San Mateo, 27, 26), textos apócrifos (Actas de Pilato, cap. IX, 5) y textos hagiográficos (La leyenda dorada I, de Santiago de la Vorágine), además de en numerosas monografías basadas en estos textos.

Para comprender este pasaje de la vida de Jesús es necesario conocer los acontecimientos que se dieron anteriormente. Como relatan los cuatro evangelios, posteriormente a la última cena, Cristo en compañía de Pedro, Santiago y Juan se encaminó al jardín de Getsemaní, al monte Monte de los Olivos, para pasar un momento de meditación y oración.⁷² En este marco temporal llegó un destacamento enviado por las autoridades del Templo guiado por Judas para detener a Jesús (Juan, 18, 2).⁷³ Relatan los evangelios sinópticos⁷⁴ que una vez apresado Jesucristo fue expuesto a dos juicios y condenas consecutivas, el primero ante el sumo sacerdote y el sa-

nedrín y el segundo ante Poncio Pilatos.⁷⁵ ⁷⁶ Como narra Juan los soldados del Templo llevaron a Jesús hasta el gobernador romano acusándolo de malhechor con el objetivo de que lo condenase a la pena capital. Seguidamente, Pilatos le preguntó si era el "rey de los judíos" a lo que respondió de forma evasiva (Juan, 18, 30-37). El gobernador comunicó a la multitud que él no hallaba ningún delito en aquel hombre, siendo reticente a ejecutarlo. A pesar de ello, como la muchedumbre incitada por las autoridades del Templo amenazaba con crear una revuelta Pilatos decidió soltar a uno de los presos como acostumbraba en la fiesta de los Ácimos. Ofreció a los judíos soltar a un malhechor llamado Barrabás o a Jesús, al que no encontraba culpa alguna. Ellos decidieron liberar a Barrabás, condenando a Cristo a ser crucificado (Actas de Pilatos, IX, 1). Entonces Pilatos se acercó a Jesús diciéndole: "Tu pueblo te ha desmentido como rey. Por eso he decretado en primer lugar que seas flagelado, de acuerdo con la antigua costumbre de los reyes piadosos, y que después seas colgado en el huerto donde fuiste apresado." (Actas de Pilatos, IX, 5)

⁷² En los evangelios de Marcos y Mateo se recoge que Jesús en el camino hacia Getsemanía predijo que sus discípulos lo abandonarían y que Pedro lo negaría. PORTER, J.R. *Jesucristo: vida, escenario, doctrina, interpretaciones, Jesús en el arte*. Londres: Blume, 2008. p. 114

⁷³ Según los evangelios sinópticos (Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas) Jesús fue detenido por una tropa armada enviada por las autoridades del Templo, aunque Juan identifica a la tropa como la policía del Templo que fue acompañada por un cohorte romano. PORTER, J.R. *Op. Cit.* Londres: Blume, 2008. p. 115

⁷⁴ Se denominan evangelios sinópticos a los evangelios canónicos de Marcos, Mateo y Lucas, debido a su similitud en cuanto a narración y contenido.

⁷⁵ PORTER, J.R. *Op. Cit.* Londres: Blume, 2008. p. 116

⁷⁶ La responsable de la detención de Jesús fue la jerarquía sacerdotal de Jerusalén, la cual lo condenó a muerte por ofensa a la ley judía. Como expone el evangelio de Juan el sanedrín y el sumo sacerdote no tenían el poder de infligir la pena capital, por ello tuvieron que llevar a Jesús ante Pilatos. PORTER, J.R. *Jesucristo: vida, escenario, doctrina, interpretaciones, Jesús en el arte*. Londres: Blume, 2008. p. 116-117

En este instante comenzó el fustigamiento de Jesús, donde fue atado a una columna y azotado mediante flagelos por unos verdugos. La obra objeto de estudio representa la flagelación de Jesús, advirtiendo dicho pasaje con las dobles equimosis que se aprecian sobre el cuerpo desnudo de Cristo, la columna de estilo toscano que ocupa el alto de la composición⁷⁷ donde se encuentra atado el personaje y los flagelos de doble soga que se aparecen sobre el pavimento a los lados de la figura. A diferencia de otras obras con la misma representación como una de las tablas Retablo Mayor de la iglesia de San Jerónimo de Cotalba (Fig.15) en esta no se han personificado los sayones que azotaron a Jesucristo. La tipología iconográfica de la escena evoluciona a partir del siglo XVII, dejando atrás las representaciones donde aparecen los verdugos flagelando al Nazareno con látigos con varias tiras de cuero, dando entrada a obras donde Cristo aparece solitario, a veces acompañado por ángeles.⁷⁸

Cabe destacar que la figura de Cristo es representada con un atributo universal, un doble nimbo circular de la santidad y con tres potencias que señalan el atributo por antonomasia de Jesús. (Fig.16) Su significado es la plenitud de la gracia, la omnipotencia y la omniscencia, o propiedad de saberlo todo que representa el carácter sagrado de la divinidad.⁷⁹ Asimismo, presenta un *perizonium* o paño de pureza que cubre sus partes pudorosas, el cual sirvió para ocultar su desnudez durante su crucifixión.

⁷⁷ Tradicionalmente se cree que la columna en la que se sostuvo Cristo era truncada y que es la que se conserva en la iglesia de Santa Práxedes de Roma. El empleo de este tipo de columnas es propia de las obras del siglo XVII. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 94

⁷⁸ Apuntes Iconografía aplicada a la conservación y restauración de bienes culturales. Curso 2018-2019. Tema 4.3. Representación iconográfica de la vida de Cristo - *Vitae Christus*.

⁷⁹ Apuntes Iconografía aplicada a la conservación y restauración de bienes culturales. Curso 2018-2019. Tema 3. Formas de representación de imágenes cristianas. 3.2. Clasificación iconográfica de los santos, según el tipo de atributos. Atributo individual.



Figura 15. Tabla de la *Flagelación* realizada por Borrás en 1574, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.



Figura 16. Detalle del nimbo circular y las tres potencias que enmarcan la cabeza del Cristo de la parroquia de San Nicolás de Valencia.

6.3. Estudio estilístico y compositivo

La composición utilizada en la obra es sencilla, equilibrada y serena, con un claro predominio de la verticalidad. En ésta el artista utiliza los elementos justos y necesarios para hacer referencia al pasaje de la vida de Jesús, conocido devocionalmente como "Cristo atado a la columna". Borrás les aporta protagonismo a dichos componentes con el empleo de un fuerte claroscuro, haciendo que el espectador sea capaz de adentrarse el episodio representado.

La estructura de la obra se divide en tres planos (Fig.17). En el primero encontramos la figura de Cristo de cuerpo entero, de frente al espectador, justo en el eje central de la composición, apoyado con las caderas en la columna dejando caer su torso a la derecha de la composición, simulando una pirámide ladeada. El cuerpo del Nazareno aparece desnudo, cubierto a la altura de las caderas por un paño de pureza blanco formado por pequeños pliegues en paralelo, que recae sobre su pierna derecha. La figura aparece iluminada de forma uniforme, acentuando la musculatura y aportándole un gran naturalismo mediante el fuerte claroscuro.

El rostro ovalado de Cristo presenta un fisionomía recta, con labios finos y ojos sesgados que miran hacia el espectador con el objetivo de transmitir el sentimiento de la piedad y la compasión. El rostro aparece ladeado hacia la izquierda, con la intención de equilibrar el peso compositivo, y circundado por el cabello largo y ondulado que recae sobre sus hombros. Asimismo, su cabeza es coronada con un nimbo con doble línea y tres potencias doradas muy sutiles, que se funden con el fondo negro.



Figura 17. Estructura compositiva del *Cristo atado a la columna* de San Nicolás de Valencia.

El segundo plano se compone por la columna de estilo toscano de fuste de color tierra y basa grisácea, que se desvanece en fondo negro. En la parte inferior de la composición se advierte un pavimento de color tierra ligeramente iluminado donde se encuentran los dos flagelos de doble soga empleados para el escarnecimiento de Jesús. Finalmente, en el tercer plano encontramos un fondo negro y vacío que remarca el contorno de la figura de Cristo, concediéndole todo el protagonismo.

La composición fue creada con el propósito de establecer una línea visual con la que el espectador pudiese recorrer la obra captando los elementos más relevantes que muestran el flagelo infligido a Cristo. Esta primera línea comienza en la mirada de Cristo, siguiendo por su cuerpo lacerado hasta llegar a su muñeca. Esta se encuentra atada con una soga con un lazo que recae detrás de su mano. La caída de la cuerda paralela a la columna y al extremo del paño refuerza el carácter vertical de la obra, guiándonos hasta el flagelo de doble soga que se encuentra sobre el pavimento, al lado derecho de la columna. Asimismo, el cuerpo de Cristo crea otra línea visual que nos lleva hasta sus piernas terminando en el pie, señalando el segundo flagelo del lado izquierdo de la figura.

La composición empleada por Borrás en esta pintura es una copia del *Cristo a la columna* (Fig.19) de Joan de Joanes, conservado actualmente en el Museo de Terrassa. Para su composición Joanes posiblemente se inspirase en su dibujo de tinta y aguada de *San Sebastián* (Fig.20), que se conserva en la Casa de la Moneda de Madrid, ya que la similitud en cuanto a la postura y al trabajo anatómico son similares. Asimismo, la obra presenta elementos como la inclinación del cuerpo y la posición de los dedos de la mano que recuerdan a uno de los ladrones de el *Calvario* (Fig.22) de Alberto Durero y el paño con punta colgante y acentuados pliegues y la soga que hacen referencia al *Cristo a la columna* (Fig.21) de Macip.

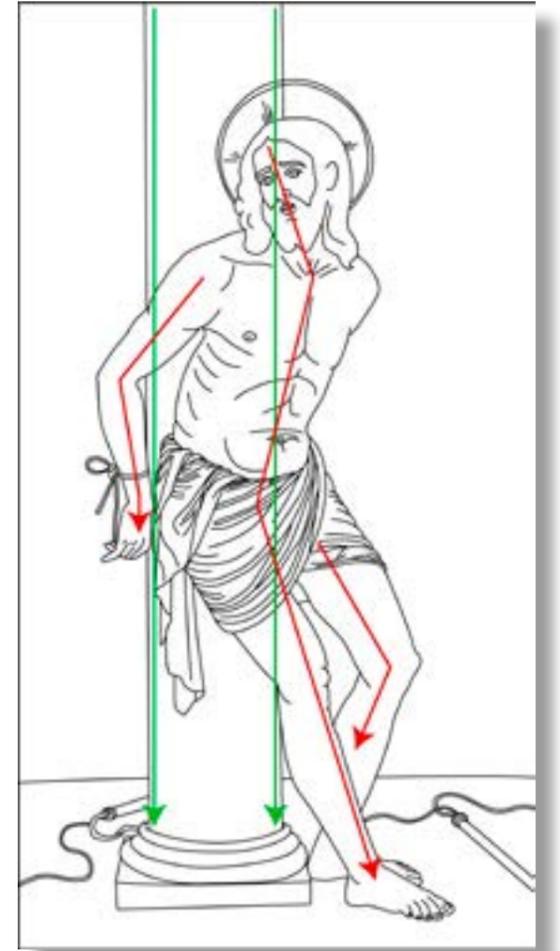


Figura 18. Esquema donde se remarca la verticalidad que aporta la columna y la posición del cuerpo de Cristo.



Figura 19. Tabla de *Cristo a la columna* realizado por Joan de Joanes conservado en el Museo de Terrassa.



Figura 20. Dibujo de *San Sebastián* a tinta y aguada de Joan de Joanes que se encuentra en la Casa de la Moneda de Madrid.

Figura 21. Pintura sobre tabla de un *Cristo atado a la columna* realizado por Macip en torno a 1535. En la actualidad es conservada en la iglesia parroquial de Alba de Tormes.



Figura 22. Detalle de la xilografía de el Calvario de Durero realizada en 1560.

6.4. Estudio técnico

La obra objeto de estudio es una pintura sobre lienzo formada por un bastidor de madera, un soporte textil, una preparación almagra, una película pictórica al óleo, un barniz coloreado y un marco dorado al agua. A continuación se exponen los datos obtenidos sobre la composición y las características técnicas de dichos elementos.

6.4.1. Soporte textil

El soporte que acoge la pintura es un lienzo de unas dimensiones totales de 211,8 x 116 cm y una superficie pintada de 209,5 x 114,5 cm (Fig.25), que equivaldría aproximadamente a 10 x 5,5 palmos valencianos.⁸⁰

El tejido presenta una trama abierta y regular (Fig.23), que se encuentra inclinada, posiblemente debido a la incorrecta colocación de la tela sobre el bastidor o por el excesivo tensado. El ligamento utilizado para su confección fue el tafetán⁸¹ con una densidad por centímetro cuadrado⁸² de 12 hilos de

⁸⁰ Antes de la implantación del sistema métrico decimal a mediados del siglo XIX, en la península había una gran variedad de sistemas de medición que facilitaban la comprensión de las cantidades y longitudes. En el caso de la Comunidad Valenciana, el sistema utilizado fueron los palmos o pies valencianos, que corresponden a la distancia entre el extremo del dedo meñique y el pulgar, con la mano extendida. La medida exacta en cm a la que equivaldría esta distancia es de 20, 873 cm. BEIGBEDER ATIENZA, Federico. *Manual de Pesos, Medidas y Monedas del Mundo con equivalencias al Sistema Métrico Decimal*. Madrid: Ediciones Castilla, 1959. p.63-92

⁸¹ En este tipo de ligamento el hilo de la trama pasa alternativamente por encima y por debajo del hilo de la urdimbre, confeccionando un paño sólido y homogéneo gracias a la gran cantidad de puntos de intersección.

⁸² El número de hilos de la trama y la urdimbre dentro de un cm², esta medición se efectúa mediante un cuentahilos. VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004. p.129

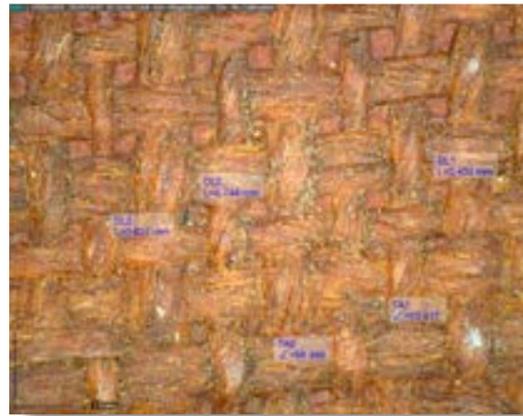


Figura 23. Fotografía de la trama del soporte textil mediante el microscopio digital DinoCapture 2.0. X55.

Figura 24. Fotografía de la trama del orillo del soporte textil mediante el microscopio digital DinoCapture 2.0. X55.

⁸² El número de hilos de la trama y la urdimbre dentro de un cm², esta medición se efectúa mediante un cuentahilos. VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004. p.129



Figura 25. Soporte textil de la obra.

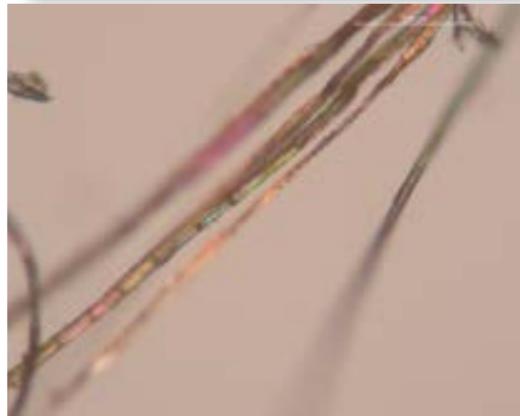


Figura 26. Fotografía de la fibra del tejido del soporte realizada mediante Lupa binocular Leica S8AP0, X10-X80, con sistema fotográfico digital acoplado, donde se aprecia torsión en Z y un ángulo muy abierto. X50.

Figura 27. Fotografía de la fibra del tejido del soporte realizada mediante Microscopio Leica DMPL, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado. X100.

Figura 28. Fotografía de la tinción con ácido nítrico concentrado de uno de los hilos realizada mediante Lupa binocular Leica S8AP0, X10-X80, con sistema fotográfico digital acoplado. X40.

trama por 12 hilos de urdimbre, presentando orllo en ambos laterales verticales del tejido (Fig.24), lo que nos indica el ancho del telar. Estos hilos son finos y en ellos encontramos algunas irregularidades, como la falta de algún tramo, derivado posiblemente por un error o defecto de manufactura. Estas características hacen creer que el soporte es un tejido de procedencia artesanal. Asimismo, presentan un solo cabo⁸³, con una torsión en Z y un ángulo muy abierto (Fig.26), es decir, poco torsionados, lo que propicia que sean muy elásticos pero poco resistentes a la tracción.⁸⁴

Por la antigüedad de la obra se cree que fue confeccionada con fibras naturales. Para conocer con exactitud su naturaleza se realizaron diversos análisis.⁸⁵

En la prueba de combustión o examen pirgónóstico se quemó una de las fibras para comprobar el comportamiento que presentaba ante el calor. Al acercarse a la llama la muestra ardió fácilmente, dejando una pequeña cantidad de ceniza y un olor a papel quemado. Estas características nos confirman la naturaleza celulósica de las fibras.⁸⁶

La fibra fue examinada mediante un Microscopio Leica DMPL, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado del laboratorio físico-químico del IRP, con el cual se observaron las características de una fibra procedente del tallo de la planta. Es decir, una estructura cilíndrica bastante regular y transparente. Presenta estrías en sentido de su longitud, y a intervalos irregulares marcas y nódulos, normalmente en forma de "X", siendo su aspecto muy similar al de una caña de bambú (Fig.27).⁸⁷

En la prueba de secado-torsión, se acercó una fibra previamente humedecida a una fuente de calor para observar el retorcimiento del extremo libre, en este caso, la fibra giraba en sentido de las agujas del reloj, lo que nos indica que se trata de un tejido de lino.⁸⁸

Para poder confirmar con mas exactitud que se trataba de una fibra de lino se realizó una prueba de

⁸³ Los hilos de un solo cabo o simples se componen por la unión de dos o más fibras y su torsión es de un solo hilo. VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit.* San Sebastián: Nerea, 2004. p.119

⁸⁴ *Ibid.* p.119

⁸⁵ Las muestras analizadas se tomaron del borde superior del tejido tanto de la trama como de la urdimbre.

⁸⁶ VV.AA. *Op. cit.* Barcelona: Generalitat de Catalunya. p. 12

⁸⁷ VV.AA. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia.* Barcelona: Generalitat de Catalunya. p. 18

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11

tinción en la cual se aplicó un reactivo (ácido nítrico concentrado) sobre una de las muestras, observándola mediante la Lupa binocular Leica S8AP0, X10-X80, con sistema fotográfico digital acoplado. Al no apreciar ningún cambio en su coloración se determinó que el tejido era un lino (Fig.28).⁸⁹

En cuanto al aspecto del tejido, se observa una coloración marrón oscuro en casi toda la superficie, aunque en algunas zonas esta tonalidad se vuelve amarilla, lo que hace creer que puede ser que al reverso se le aplicase una capa de cola, con la intención de refrescar o dar elasticidad al tejido.⁹⁰

Asimismo, en el reverso del soporte se intuye la figura de Cristo y la columna⁹¹ y un dibujo esporádico o esbozo realizado a pincel con pintura azulada, en él se pueden intuir los rostros de unos querubines y una serie de nubes (Fig.29-30).

El tejido se encontraba sujeto al bastidor de madera mediante clavos originales de hierro forjado, aunque también presenta en las esquinas clavos de hierro de cabeza plana más actuales, que fueron añadidos posteriormente para mantener fijas las partes de tela que presentaban rotura.



Figura 29. Dibujo esporádico realizado en el reverso de la obra donde se aprecian unos querubines y nubes.



Figura 30. Fotografía anterior modificada para poder apreciar con mayor claridad el dibujo esporádico.

⁸⁹ Al contactar con el ácido nítrico concentrado las fibras de cáñamo toman una coloración amarilla clara, las de yute varían a un amarillo rojizo y las de lino no presentan ningún cambio. VV.AA. *Op. Cit.* Barcelona: Generalitat de Catalunya. p. 24-26

⁹⁰ Con el paso del tiempo la cola hace que las fibras se vuelvan rígidas y se oscurezcan, obteniendo un resultado opuesto al deseado.

⁹¹ La transmisión de la pintura al reverso puede ser debido a la incorrecta proporción de carga y cola en la preparación o a causa de su delgadez.

6.4.2. El bastidor

La obra se encontraba tensada en un bastidor de madera⁹² de unas dimensiones de 209,5 x 114,5 x 5,4 cm con un grosor de 3 cm (Fig.33-34). Este se compone por cuatro listones de madera ensamblados a horquilla⁹³ abierta con cantos vivos (Fig.31-32). Aunque esta tipología de ensamble hace que el bastidor sea regulable los clavos forjados de cabeza plana que refuerzan estas uniones impiden que puedan abrirse y cerrarse. Estos fueron clavados con la intención de que las piezas se mantuviesen unidas con firmeza, impidiendo el movimiento de la tela y del propio bastidor. A pesar del gran tamaño de la pieza no presenta ningún travesaño de refuerzo.

Para conocer la naturaleza de la madera se extrajeron muestras de cada uno de los cortes del listón vertical izquierdo. Debido a la coloración y al aspecto rojizo de las vetas, y sumado al análisis microscópico de las muestras se llegó a la conclusión de que la madera era conífera⁹⁴ probablemente de la especie *Pinus Pinaster*. En cuanto al corte de cada uno de los listones que componen el bastidor, apreciamos que los verticales son subradiales y el superior y el inferior son tangenciales.

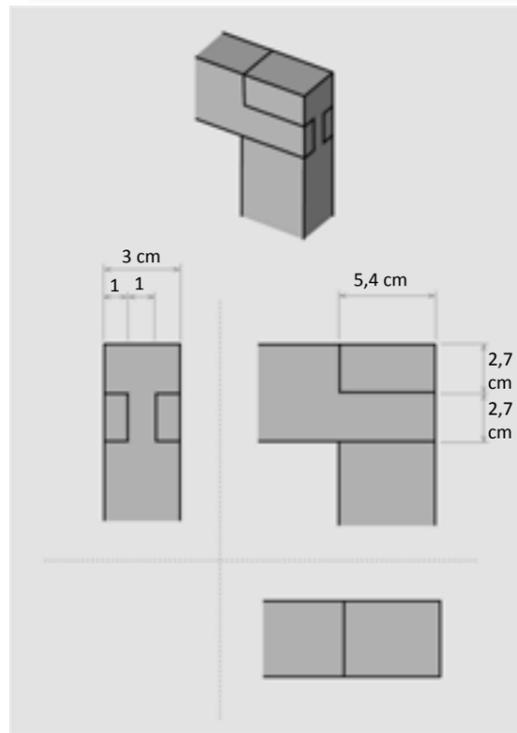


Figura 31. Fotografía del ensamble del bastidor.

Figura 32. Esquema del sistema de ensamble con sus medidas.

⁹² Debido a los clavos de forja empleados para el tensado del soporte y para la inmovilización de los ensamblados y de la falta de indicios de sucesivos tensados como orificios se cree que el bastidor es el original.

⁹³ Este ensamble se compone por un listón rebajado por sus dos caras y otro con una espiga que se introduce en el rebaje. VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit.* San Sebastián: Nerea, 2004. p.134

⁹⁴ Las maderas coníferas (*gymnospermas* o resinosas), clasificadas como maderas blandas, presentan una estructura celular muchos más sencilla que las frondosas. Su estructura se compone mayormente por células de gran longitud y diámetro pequeño llamadas traqueidas, las cuales son el motivo principal de la apariencia estética y la porosidad de la madera. Además de otros elementos estructurales, como los radios, el parénquima y los canales resiníferos. VIVANCOS RAMÓN, María Victoria. *La restauración y conservación de pintura de caballete: pintura sobre tabla.* Madrid: Tecnos, 2007. p.104-105



Figura 33. Fotografía del reverso del bastidor.

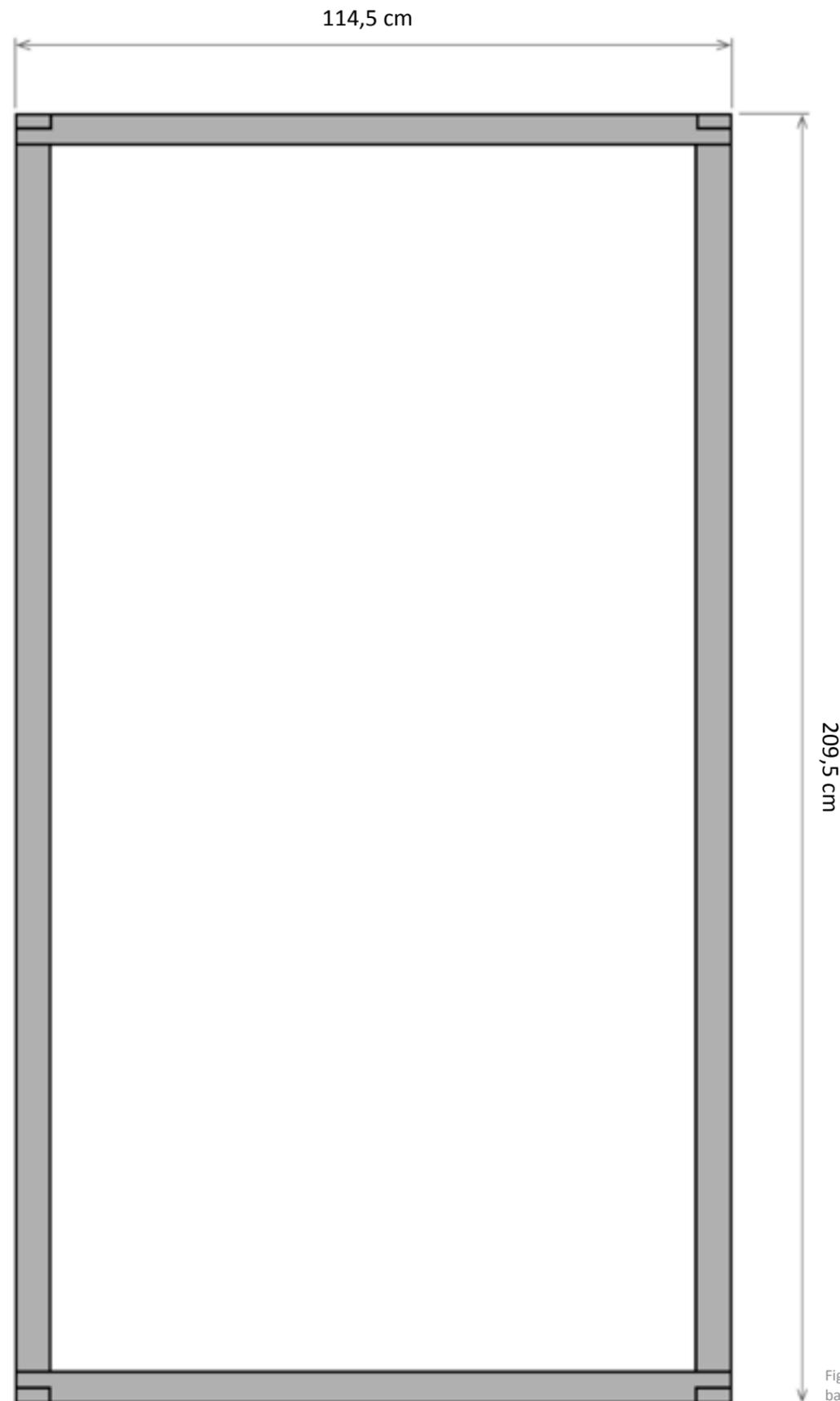


Figura 33. Croquis del bastidor.

6.4.3. Estratos pictóricos

Los estratos pictóricos se componen por una preparación tradicional coloreada, una película pictórica realizada con la técnica del óleo y un barniz.

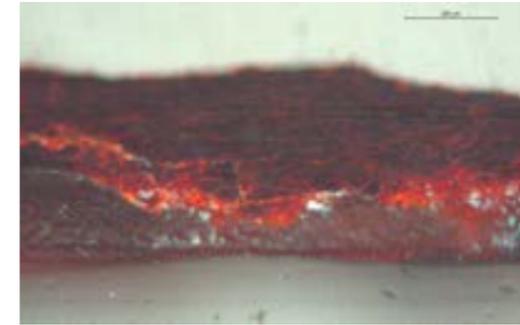


Figura 34. Fotografía de una estratigrafía de la película pictórica, realizada con la Lupa binocular Leica S8APO, X10-X80, del laboratorio físico-químico del IRP con sistema fotográfico digital acoplado.

6.4.3.1. Preparación

La preparación utilizada para mejorar la adhesión de la pintura es una película muy fina de tonalidad roja que deja entrever la trama del soporte. Las imprimaciones coloreadas, fueron utilizadas a partir del siglo XVI, coincidiendo con la producción de Fray Nicolás Borrás. Estas eran películas con base oleosa, puesto que era el tipo de aparejo recomendada para pintar sobre soportes móviles como el lienzo, por ser más flexibles y menos quebradizas que las magras.⁹⁵ Igualmente, las preparaciones rojizas disminuyen el brillo y la intensidad de los colores.

Por lo tanto, la empleada por el artista es una preparación tradicional almagra compuesta por una aglutinante graso (aceite), un pigmento tierra⁹⁶ y una posible carga, típica de la época, utilizada para conseguir los efectos de claroscuro y aspecto sombrío que presenta la obra.

⁹⁵ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit.* San Sebastián: Nerea, 2004. p.62-64

⁹⁶ En este caso los análisis realizados mediante SEM/EDX desvelaron que se componió por óxido de hierro.

6.4.3.2. La película pictórica

Por la apariencia estética de la pintura se cree que la técnica empleada para su ejecución fue el óleo, que se comenzó a utilizar en el siglo XV extendiéndose hasta la actualidad. Este método consiste en la dispersión de un pigmento o color molido en un aceite secante, que puede ser de linaza, nueces o incluso de adormidera.⁹⁷

Matéricamente podemos clasificarla como una pintura muy fina y lisa, en la cual no se puede apreciar la evidencia de empastes ni pinceladas, y en la que se intuye la trama del lienzo. Los colores que predominan en el fondo son las tierras, dejando las tonalidades más blanquecinas y rosadas para la creación de la figura y la parte inferior de la columna. Además, el autor añadió una tonalidad dorada muy sutil para dibujar el nimbo. El artista fundió las distintas tonalidades creando transiciones entre las sombras y los brillos, aportándole volumen a la composición. Asimismo, en el torso y el rostro de la figura principal se diferencian unas delicadas veladuras que aportan una mayor profundidad a la obra.

6.4.3.3. Barniz

El barniz no original que protege la película pictórica es muy sutil y ligero, de tonalidad amarronada⁹⁸ lo que hace pensar que es una resina natural terpénica (dammar, colofonia, copal, etc.). La fluorescencia ultravioleta advierte la heterogeneidad del estrato, con una mayor acumulación de barniz en tonalidades oscuras y en zonas de repintes, aplicado mediante brochas de distinto grosor siguiendo la forma de la figura. Asimismo, presenta una mayor luminiscencia en estas zonas, indicador de presencia de cera (Fig.36).⁹⁹

⁹⁷ CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. p.109-110

⁹⁸ Esta tipología de barniz se denomina *meguilp* o *golden glow*. Estos barnices son una mezcla de resina mástic y aceite de linaza hervidos con un compuesto de plomo. Era habitual combinarlos con tierra de Cassel, regaliz o café, consiguiendo un color oscuro que se llegó a malinterpretar como pátina. ZALBIDEA MUÑOZ, María Antonia. *Els vernissos artístics. Revisió i evolució*. Valencia: UPV, 2014. p. 92.

⁹⁹ Por las características nombradas se cree que el barniz no es original, esta concepción se explica más detalladamente en el estado de conservación de la obra.

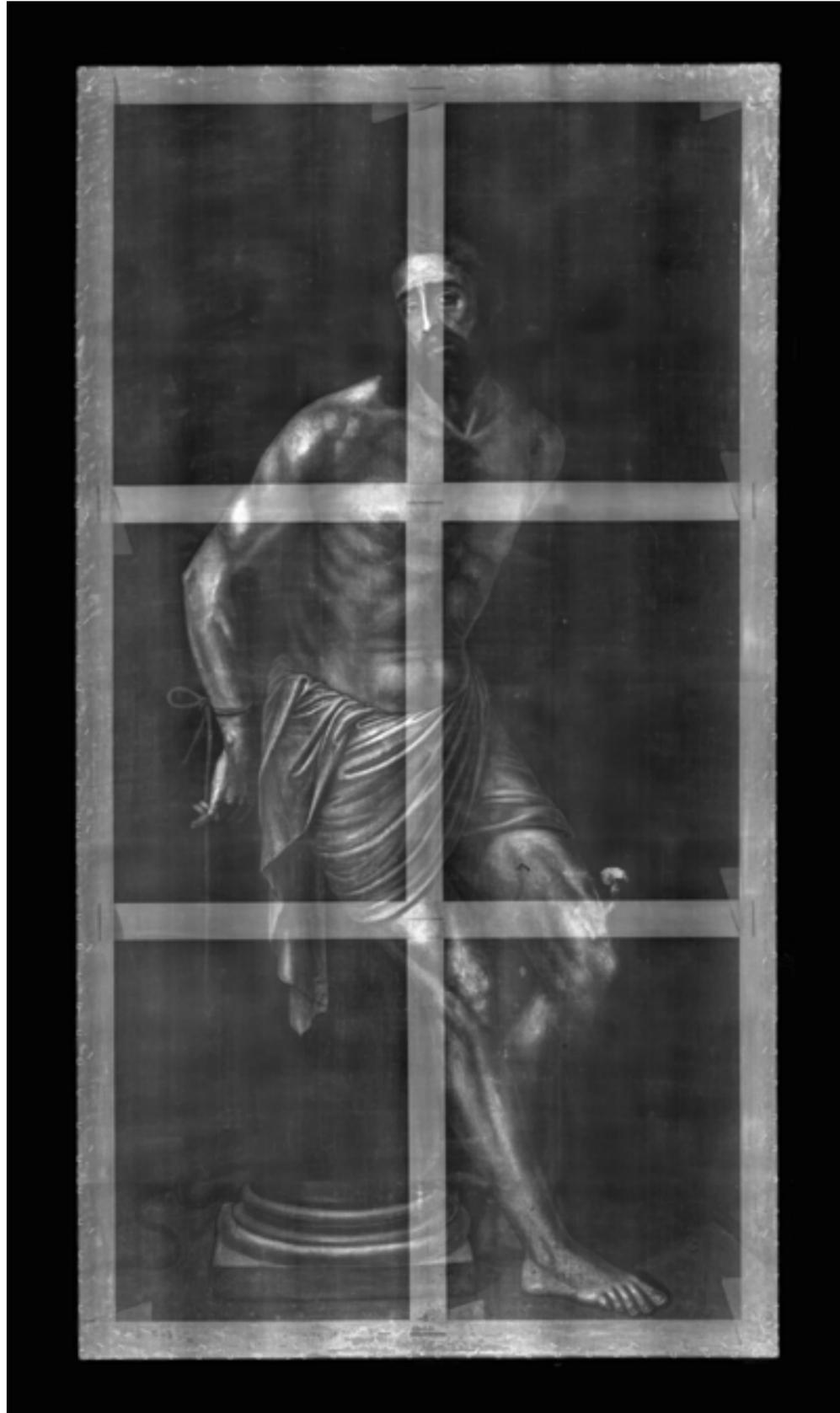


Figura 35. Fotografía general con Rayos X de la pintura.

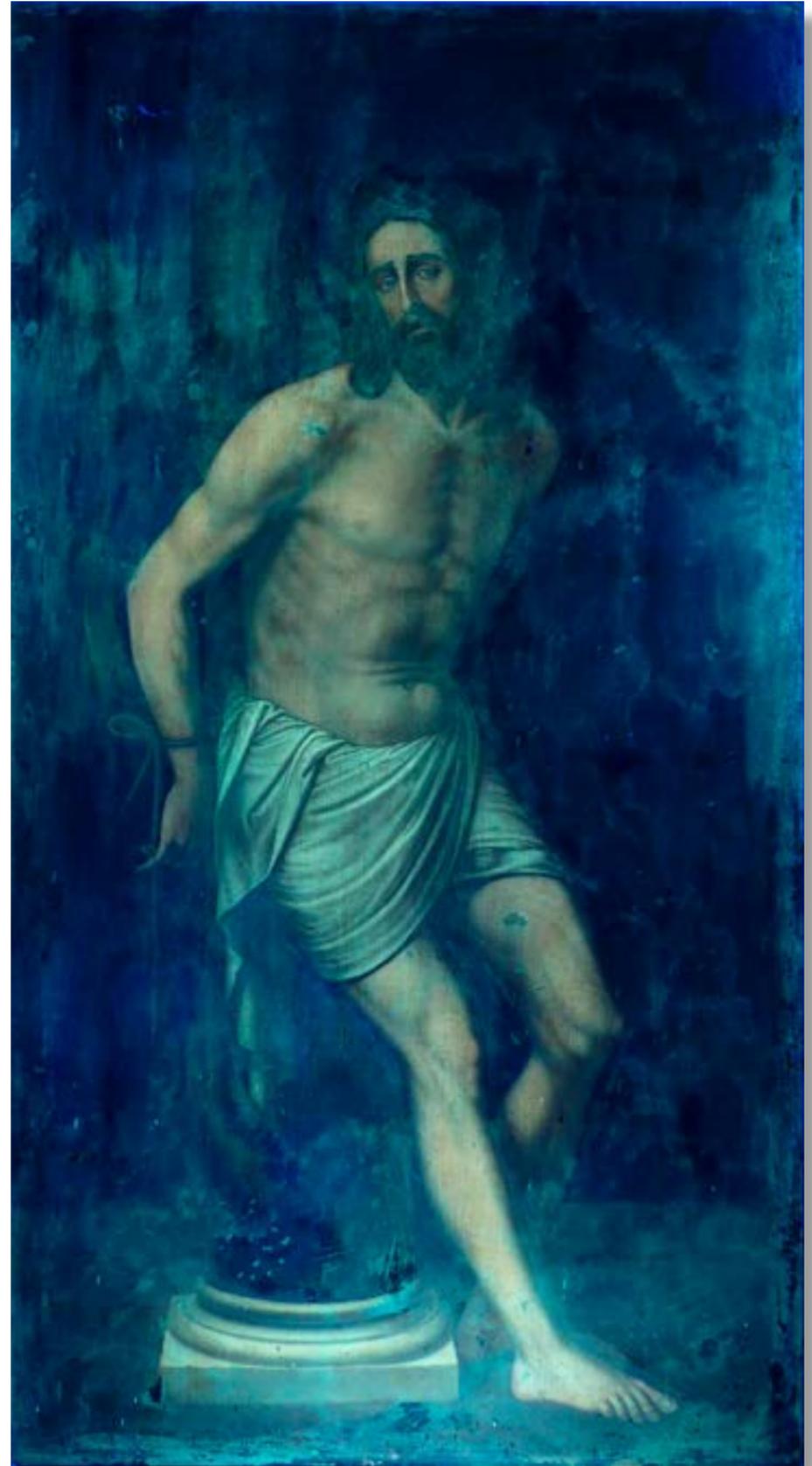


Figura 36. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta.

6.4.4. Marco

El marco que acompaña a la obra es de madera con molduras doradas, con unas dimensiones de 288,5 x 132,2 x 9 cm y un grosor aproximado de 9,7 cm.

Fijándonos en la moldura del marco podríamos clasificarlo como un marco de "Casseta" (Fig.37). Este tipo de perfil se comenzó a utilizar en Italia a partir del siglo XV y se extendió por Alemania y el Mediterráneo, llegando hasta España en el siglo XVI. Estos enmarcados se caracterizan por su forma de caja o ventana, la cual presenta tres partes muy definidas en su perfil, la entrecalle, que es plana, el filo y el canto, que sobresalen.¹⁰⁰ Estas características coinciden con las de nuestro marco, aunque las entrecalles de los marcos del Renacimiento y Manierismo contienen elementos vegetales, caracteres epigráficos, etc.¹⁰¹ siendo en este caso plano, sin ningún tipo de decoración.



Figura 37. Fotografía del marco donde se puede apreciar el tipo de perfil a "Casseta".

Además, los elementos decorativos también aportan información sobre la época de producción. En este marco se combinan dos motivos distintos, los geométricos y los vegetales. En el filo encontramos ornamentaciones geométricas llamadas "perlas y bizcocho"¹⁰² (Fig.38), en este caso serían 5 perlas. Este tipo de motivos decorativos fueron muy utilizados en el mundo clásico y en el Renacimiento Italiano. Además, han sido elementos tradicionalmente utilizados en la decoración de marcos producidos en España.¹⁰³ Asimismo, en el canto encontramos motivos fitomorfos o vegetales, con hojas estilizadas a modo de lágrima o gotas y hendiduras, utilizadas en el Renacimiento en distintos repertorios de las artes suntuarias, como en la cerámica, la yesería, el mobiliario, etc.



Figura 38. Fotografía del marco donde se puede apreciar los elementos vegetales y los motivos geométricos ("perlas y bizcochos").

100 TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid: Humanes, 2002. p. 203

101 TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *Op. Cit.* Madrid: Humanes, 2002. p. 203-211

102 Los motivos geométricos que adornan el filo del marco se constituyen por la repetición ininterrumpida de un bizcocho y cinco perlas.

103 TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *Op. Cit.* Madrid: Humanes, 2002. p. 129-130

Podemos datar la utilización de esta tipología de decoración a finales del siglo XVII y principios del XVIII, gracias a piezas cerámicas como los azulejos de la cenefa del zócalo del patio del Antiguo colegio de Jesuitas de Segorbe.¹⁰⁴

Debido a la falta de elementos decorativos en la entrecalle y a los utilizados en el filo y el canto se cree que el marco es posterior al siglo XVII-XVIII, aunque para su producción se basaron en los marcos de "Casseta" del siglo XVI.

Parece ser que se compone por dos estructuras. La primera constituida por dos largueros o montantes¹⁰⁵ y dos travesaños¹⁰⁶ de madera de cortes radiales ensambladas a media madera y cola de milano.¹⁰⁷



Figura 39. Fotografía del ensamble del marco.

104 PÉREZ GUILLEM, Inocencio Vicente. *Cerámica arquitectónica valenciana: Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVIII. Tomo II)*. Castellón: Diputación de Castellón, 1996. p. 296-306.

105 Piezas verticales de la estructura del marco.

106 Piezas horizontales de la estructura del marco.

107 Este ensamble se compone por un listón rebajado por sus dos caras y otro con una espiga que se introduce en el rebaje.

A pesar de que la tonalidad amarronada de la madera no nos ofrezca gran información sobre la especie con el análisis microscópico de las muestras se pudo identificar como una madera conífera de la familia de las *pinaceae* como el *pinus sylvestris*, *pinus nigra* o *pinus mugo*.¹⁰⁸ En el cabío¹⁰⁹ encontramos la presencia de nudos de la madera, lo que indica la calidad media del marco.

La segunda estructura que está situada sobre la primera, es decorativa y esta compuesta por 4 piezas de madera unidas mediante un ensamble en ángulo que no ha podido ser identificado. Esta pieza o moldura está dorada al agua, es decir, la decoración se compone por la moldura de madera, el aparejo¹¹⁰, el embolado de tonalidad roja¹¹¹ y el oro¹¹² bruñido¹¹³. Los bordes del marco no se encuentran dorados sino que parecen pintados con un bol de color ocre, imitando la tonalidad del oro, y como es costumbre en este tipo de enmarcaciones probablemente con la intención de abaratar costes.

108 Para conocer la naturaleza de la madera del marco se tomaron muestras de los tres cortes distintos de la zona inferior de la pieza vertical derecha y fueron analizadas mediante un microscopio óptico.

109 Se conoce como cabío el travesaño horizontal inferior y al superior se le denomina cabecero o cimera.

110 El aparejo consiste en una capa preparatoria que acoge y aporta muchos beneficios al dorado, como paliar los movimientos de la tabla impidiendo que la decoración sea dañada, proteger el dorado, facilitar su adhesión, permitir su aplicación, unificar la superficie, proporcionar estabilidad y consistencia, obtener más brillo al poder bruñir la lámina metálica, etc. La aplicación del aparejo consiste en el siguiente proceso: lijado de la madera para eliminar imperfecciones, aplicación de una capa de agua cola reduciendo la porosidad de la madera, aplicación del aparejo (varias capas de carbonato cálcico y cola de conejo y una última de sulfato cálcico con cola de conejo), lijado para eliminar imperfecciones y, finalmente, aplicación de una media cola reduciendo la porosidad del aparejo y facilitando la adhesión del bol.

111 El bol es una mezcla de barro, arcilla, silicatos de aluminio, óxidos de hierro y agua. Su aplicación tiene como objetivo delimitar con color las zonas a dorar y aislarlas, permitiendo la aplicación de la lámina metálica, procurando un mejor asentamiento de la misma y permitiendo bruñirla, consiguiendo así un brillo mayor. Además, este material tiene un poder desengrasante que evitará que las láminas terminen saltando. Con la intención de disimular el desgaste o la pérdida de la lámina, las tonalidades de bol más utilizadas son el rojo y el ocre para el oro y el negro para la plata. Para que el oro o la plata posean un gran brillo se pule el bol una vez seco con un pincel duro llamado perrillo.

112 Para la adhesión de la lámina metálica se aplica cola de pescado sobre la zona embolada que se desea dorar y con ayuda de una polonesa se coloca la lámina aplacándola finalmente para su correcta fijación.

113 Una vez seco y asentado el oro se aumenta su brillo mediante el bruñido con una piedra de ágata. Este proceso es característico del dorado al agua, ya que para el bruñido son necesarias las capas anteriormente descritas.

Si analizamos el marco en relación con el soporte que enmarca, lo clasificamos como aplicado con rebaje o caja, es decir, presenta un galce, un ángulo interno que se encuentra por debajo del filo donde se coloca la obra¹¹⁴, la cual se sujeta al reverso del marco mediante clavos de hierro forjados sujetos en éste y plegados hacia el bastidor.

En la pieza superior de madera que compone el marco, por el reverso, encontramos dos herrajes atornillados, utilizados originalmente para el colgado del conjunto. Por otro lado, en la zona central se aprecia un rebaje de la madera y orificios de clavos anteriores. Es posible que este rebaje se deba a un elemento de colgadura anterior con clavos que se terminó sustituyendo por los herrajes ya nombrados.



Figura 40. Etiqueta con la sección, "Bellas Artes", y el número de inventario, "156", del Archivo de la Biblioteca Municipal de Valencia, adherido al reverso del montante derecho del marco.



Figura 41. Inscripción de papel con la letra "F" adherido sobre el ensamble inferior derecho del marco.

En el reverso del marco, en la parte inferior del listón izquierdo, se encuentra una etiqueta de papel del inventario del Archivo de la Biblioteca Municipal en la que indica la sección, "Bellas Artes" y en número de inventario de obra "156" (Fig.40). Esta etiqueta debe proceder de la Guerra Civil en el momento de la incautación de bienes artísticos para su custodia. Lamentablemente desconocemos la existencia de los documentos municipales y de la Administración que acrediten estos asientos documentales. Asimismo, en el anverso, en la zona inferior derecha encontramos otra etiqueta de papel o inscripción con la letra "F" en su parte central (Fig.41). Las inscripciones eran utilizadas como firma, como fecha de producción, para la identificación del personaje o de la escena, etc. Estas solían colocarse en los lados inferiores del marco, mayormente en los trípticos o tabernáculos o en las entrecalles¹¹⁵. Desafortunadamente no se ha conseguido identificar a que se refiere dicha inscripción.

114 TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *Op. Cit.* Madrid: Humanes, 2002. p. 86

115 *Ibid.* p. 101



Figura 42. Fotografía del anverso del marco.

6.5. Estado de conservación

El estudio organoléptico de la obra, acompañado de técnicas fotográficas tanto visibles (fotografías generales, con luz rasante, transmitida, reflejada y de detalle) como no visibles (fotografía con fluorescencia ultravioleta y rayos X) y de instrumental óptico de apoyo, nos ha llevado a determinar que el estado de conservación de la pintura era regular, ya que encontramos varias alteraciones que afectaban tanto a su estabilidad mecánica como a su apariencia estética. En el caso del marco, sin embargo, se encontraba en un buen estado de conservación puesto que los daños que comprendía eran mínimos. Seguidamente se describen las alteraciones de cada uno de los estratos.

Las fotografías fueron realizadas en los talleres del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València, por un lado en el taller de Pintura de Caballete y Retablos y por otro, en el Laboratorio de Inspección Radiológica.¹¹⁶

¹¹⁶ Para la realización de las fotografías UV, que gracias a la luminiscencia de los distintos materiales nos permitiría conocer la presencia de barnices y repintes, se utilizó la cámara fotográfica Panasonic DMC-FZ38, con un filtro UV y 3 lámparas ultravioleta. Para la fotografía de rayos X que permitió observar todos los estratos de la obra se utilizó el siguiente equipo: TRANSPORTIX 50, de la empresa General Electric, con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con solo una filtración total de 2 mm de aluminio (características que le permiten trabajar en voltajes muy bajos con un rango de 20 a 110 kV), Chasis radiográfico CR MDT4.0T (Agfa), en sistema digital y Digitalizador CR 30-X (Agfa). Para la ejecución de la fotografía se utilizaron: 24 placas de 35 x 45 cm, un voltaje de 52 kV, una intensidad en cada uno de los disparos de 20 mA, una exposición de 3 segundos y una distancia entre fuente y objeto de 525 cm. Esta fotografía fue realizada por el profesor de la UPV José Madrid García.

Las demás fotografías fueron realizadas mediante el equipo fotográfico que dispone el IRP.

6.5.1. Soporte textil

El soporte textil presentaba varias alteraciones a causa de la variación de HR del ambiente, por su alta higroscopicidad debida al alto contenido de celulosa de sus fibras y por la cola aplicada para aumentar su "elasticidad". El lino utilizado como soporte, al ser un material compuesto por celulosa, es higroscópico, es decir, tiene la capacidad de absorber y ceder humedad. A pesar de que su capacidad de absorción es de un 13% de su peso, menor que el de otros tejidos como el algodón, sufre cambios dimensionales que terminan provocando el debilitamiento del soporte.¹¹⁷

Por otro lado, la cola aplicada en el reverso es un material altamente higroscópico. Esta presenta una gran fuerza cuando la HR es inferior al 80%, por lo que en estos niveles las tensiones y deformaciones serán producidas por la cola. Asimismo, con HR superiores al 80% las tensiones y movimientos los realizará el tejido, hinchándose y aumentando en volumen.¹¹⁸

En este sentido, y debido a los materiales constitutivos y a los cambios termohigrométricos a los que ha estado expuesta la obra, encontramos deformaciones generales en el plano. Se observa una mayor tensión de la tela en la zona superior, mientras que en la inferior, sobre todo localizado en la parte izquierda, está más deformada, con

¹¹⁷ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit.* San Sebastián: Nerea, 2004. p.53

¹¹⁸ Apuntes de la asignatura "Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos" de la profesora Laura Fuster López. Curso 2019-2020.



Figura 43. Fotografía con luz rasante del reverso donde se aprecian las deformaciones del soporte textil.

abolsamientos¹¹⁹, típicos de las pinturas de grandes dimensiones (Fig.43).

En todo el reverso, aunque mayormente en la parte inferior donde se encuentra el listón del bastidor, se localiza una gran acumulación de suciedad ambiental¹²⁰ (Fig.44). Este polvo, tiende a retener humedad, por lo que esta afectará en mayor medida a la obra. Es posible que las deformaciones de la parte inferior se deban a este factor, acrecentado además por el carácter ácido de la suciedad, lo que provoca la oxidación y la hidrólisis de la celulosa¹²¹, que conduce al debilitamiento y a la rotura de las fibras, volviendo al tejido más vulnerable a los cambios de HR.¹²²

Los movimientos de dilatación y contracción del soporte textil provocados por los cambios de HR y T^a, produjeron marcas en las zonas de contacto con el bastidor, creando desgaste y rotura de las fibras mayormente en la zona de las aristas, debido al cambio tensional existente entre la parte de la tela libre y la protegida por el bastidor, puesto que es el punto de unión de dos comportamientos distintos (Fig.44).¹²³ La ausencia de cuñas también favorece el destensado de la tela.

Asimismo, debido al tamaño ajustado en relación al bastidor se necesitó una gran tensión para clavarlo, derivando en una deformación denominada "efecto ola o guirnalda de tensión" de los laterales verticales de la tela debido a la tensión puntual que ejerce el clavo (Fig.45).¹²⁴ Además, los elementos de sujeción corroídos han provocado la degradación y la descomposición de las fibras, terminando por desgarrar el tejido de alguna zona de sujeción.

Uno de los daños mecánicos más evidentes que afecta en gran medida a la estabilidad de la obra son los múltiples desgarros que existen repartidos sobre todo el lienzo (Fig.46). Estos son muy va-



Figura 44. Detalle de la parte inferior derecha del soporte textil donde se puede apreciar la gran acumulación de suciedad ambiental y los desgarros producidos en la zona de clavado al bastidor.

Figura 45. Fotografía del lateral derecho del soporte textil donde se puede observar la deformación "efecto ola o guirnalda de tensión".

Figura 46. Fotografía de uno de los numerosos desgarros presentes en el soporte textil.

119 VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005. p.53

120 La suciedad ambiental son partículas suspendidas en el aire que provienen de la tierra, de las partículas calcáreas, las velas, el tráfico, etc. pudiendo ser, según su composición, un polvo fino o un polvo grasiento.

121 Las cadenas poliméricas de la celulosa se rompen, disminuyendo en grado de polimerización y la resistencia mecánica de las fibras y aumentando la sensibilidad a la humedad.

122 VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit.* San Sebastián: Nerea, 2005. p.45-47

123 *Ibid.* p.52

124 VV.AA. *Obras restauradas: curso 2000-2001 (unidad de restauración de pinturas de caballete y retablos)*. Valencia: UPV, 2002. p.47

riados en cuanto a tamaño y forma. Además, en alguno de los casos hay pérdida de soporte textil y otros solo presentan rotura de los hilos. Estos fueron producidos por impactos y por el debilitamiento de las fibras. Asimismo, en varias zonas de rotura encontramos deformaciones, originadas por la contracción/dilatación y el aumento de tensión del tejido.¹²⁵

En una restauración anterior, con el objetivo de subsanar dichos desgarros, sobre algunos de ellos mediante un adhesivo proteico se adhirieron parches de tela imprimada o de papel mecanografiado, o una combinación de ambos (Fig.47-48). Estos al no ser de un material similar al de la tela original, al no estar dispuestos en el mismo sentido que la trama y al no estar adheridos correctamente, sus comportamientos eran completamente distintos al de la obra, produciendo tensiones y deformaciones o marcas que podemos apreciar en el anverso y reverso de la pieza (Fig.49).

En la parte superior derecha del tejido, en contacto con el bastidor, se localizan de forma puntual pequeños orificios producidos por el ataque de insectos xilófagos a la madera del bastidor y que han atravesado el tejido (Fig.50).



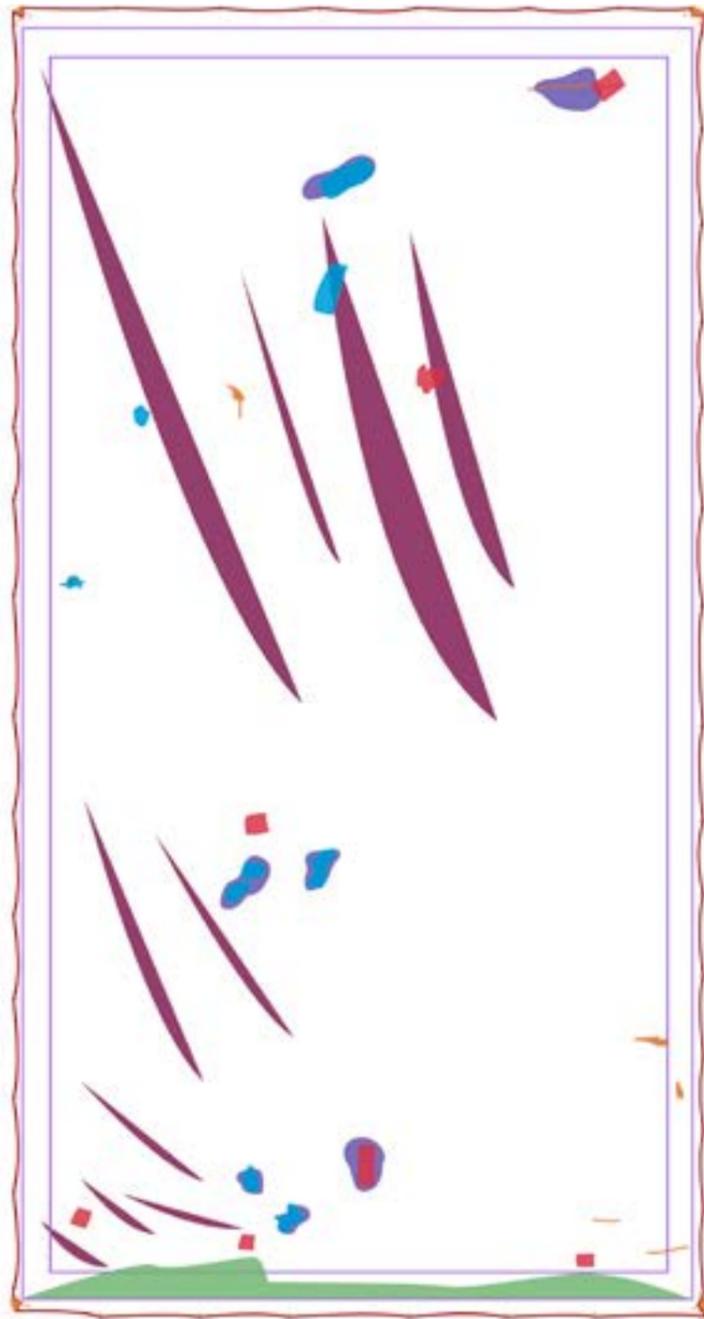
Figura 47. Parche de tela imprimada y papel mecanografiado colocado en una intervención anterior para subsanar uno de los desgarros presentes en el soporte.

Figura 48. Restos de adhesivo proteico utilizados para el saneamiento del soporte.

Figura 49. Deformación del soporte derivada de la tensión provocada por uno de los parches apreciable desde el anverso de la obra.

Figura 50. Orificios en el borde superior de la obra provocados por el ataque de insectos xilófagos.

125 VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit.* San Sebastián: Nerea, 2005. p.52



- | | | |
|---|--|---|
|  Acumulación de suciedad ambiental |  Intervenciones anteriores parches |  Residuos de material adhesivo |
|  Deformaciones |  Distensión del soporte textil |  Desgarros/pérdida de soporte textil |
|  Marcas del bastidor |  Deformación "guirnalda de tensión" | |

Figura 51. Croquis de daños del reverso del soporte textil.

6.5.2. Bastidor

El bastidor no se encuentra en un estado de conservación adecuado ya que presenta un debilitamiento estructural propiciado por la pérdida de material¹²⁶, debido posiblemente a golpes y a la presencia de insectos xilófagos. En la parte superior de los travesaños verticales se perciben pequeños orificios con un diámetro aproximado de 1-2 mm provocados por insectos xilófagos de la familia de los coleópteros, posiblemente *anobium punctatum*¹²⁷ (Fig.52). En el bastidor no se ha localizado presencia de serrín ni de larvas indicando que la plaga se halla inactiva, aunque ha debilitado considerablemente la madera del bastidor. También hay que destacar en los laterales del listón la presencia de una serie de grietas producidas por el sistema de sujeción de la tela, los clavos oxidados han destruido parte de la celulosa de las fibras de la madera (Fig.53).

Como se ha descrito en el estudio técnico, los ensamblajes de los listones a pesar de ser regulables se encontraban inmovilizados por una serie de clavos, lo que terminó debilitando dichas uniones y desgarrando el soporte textil.¹²⁸

Sobre toda la superficie se aprecian residuos de suciedad ambiental, aunque se concentran en mayor medida en el listón inferior del bastidor. También se localizan residuos blanquecinos mayormente en las zonas de ensamblaje que parecen causados por el roce con un muro (Fig.54).

Por otro lado, cabe destacar el oscurecimiento de la madera, derivado de la oxidación de la celulosa. Además, es necesario señalar la inexistencia de nudos en la madera, lo que nos indica su alta calidad.



Figura 52. Pérdida de soporte y orificios producidos por el ataque de insectos xilófagos.

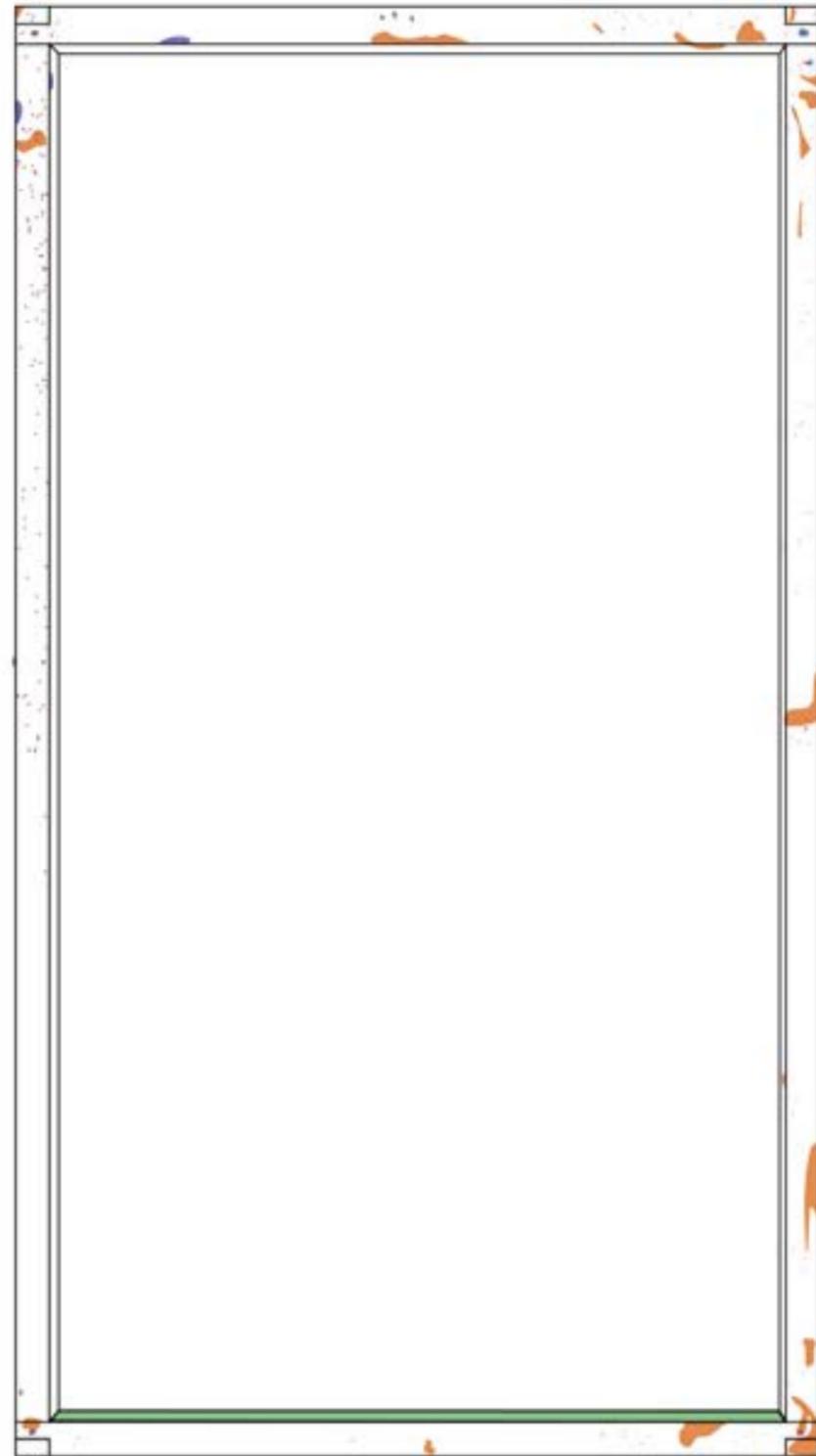
Figura 53. Grieta producida por los clavos empleados para la sujeción del lienzo.

Figura 54. Residuo blanquecino localizado en la zona inferior del reverso del listón vertical izquierdo.

¹²⁶ La pérdida de material se concentra en la zona central del listón superior y en la parte inferior y superior del listón vertical izquierdo.

¹²⁷ Las larvas de estos insectos se alimentan de maderas coníferas y frondosas, creando galerías de unos 1,2 mm Ø y dejando un serrín granular. VIVANCOS RAMÓN, María Victoria. *Op. Cit.* Madrid: Tecnos, 2007. p.170-180

¹²⁸ *Ibid.* p.113



| | | |
|--|---|---|
| ■ Acumulación de suciedad ambiental | ■ Oxidación de clavos | ■ Descomposición de la celulosa |
| ■ Pérdida de soporte | ■ Orificios de ataque de | ■ Residuos blanquecinos |

Figura 55. Croquis de daños del bastidor.

6.5.3. Estratos pictóricos

La pintura presenta una fina red de craquelados de envejecimiento sobre toda su extensión, producida por los movimientos de los estratos inferiores como el apresto o el soporte causados por las variaciones termohigrométricas y la pérdida de flexibilidad debida a su envejecimiento.

En cuanto a su apariencia estética se ve dañada por la acumulación de suciedad medioambiental sobre la superficie, oscureciendo la imagen y dotándola de una apariencia mate. Este oscurecimiento se ve favorecido por el leve amarilleamiento del barniz que ha reducido su transparencia, debido al contacto con el oxígeno de la atmósfera y a la formación de carbonilos y dobles enlaces, que han producido una oxidación de la resina. Asimismo, esta oxidación ha derivado en el aumento de la polaridad y de la temperatura de transición vítrea (T_g), en la reducción de la plasticidad y la solubilidad del barniz.¹²⁹

La zona inferior de la pintura presentaba pérdidas de los estratos pictóricos y una leve desconsolidación de estos, originadas por los daños sufridos por el soporte textil, su vulnerabilidad ante los daños mecánicos (roces) y al contacto con el marco (Fig.56).

En cuanto a las intervenciones anteriores que presenta la obra, estas también han perjudicado la apariencia estética de la pintura. Por un lado, están los parches del soporte que han creado deformaciones muy visibles en el estrato pictórico; y por otro, los estucos y repintes que se observan en las zonas de desprendimiento de la pintura (Fig.57) y en los rotos del soporte, añadidos con motivo de reconstruir la parte perdida de los estratos pictóricos. La mayoría de los estucos, que son de coloración blanca, no se encuentran nivelados correctamente, haciendo más llamativas las zonas de pérdida. Asimismo, los repintes están mejor ejecutados en el fondo, en las zonas oscuras, haciéndolos menos visibles. Por su apariencia estética se cree que estos fueron realizados con la misma técnica que la pintura original, la técnica al óleo. Esta práctica era muy común ya que el objetivo era conseguir una armonía entre la pintura original y los repintes,¹³⁰ pero que con el tiempo han envejecido de diferente manera resaltando y destacando sobre la pintura.

129 ZALBIDEA MUÑOZ, María Antonia. *Op. Cit.* Valencia: UPV, 2014. P.35-36

130 VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit.* San Sebastián: Nerea, 2005. p.125

Asimismo, una limpieza anterior excesivamente agresiva eliminó parte de las veladuras de los cardenales y las lágrimas del rostro de Cristo.

En cuanto al barniz, había sido aplicado en una intervención posterior con el objetivo de reconstruir la forma de las partes terrosas. La gran absorción de los pigmentos tierras crea una desigualdad de brillo y tonalidad en las pinturas¹³¹, es por ello, que era habitual la utilización de barnices coloreados, con una tonalidad amarronada, para favorecer la construcción o el volumen de la composición y para unificar el brillo. Por lo tanto, la tonalidad oscurecida del barniz no se debe a su degradación, sino a su composición y finalidad.



Figura 56. Pérdida de estratos pictóricos en la zona inferior de la obra.



Figura 57. Repinte realizado en una intervención restaurativa anterior.

131 MATTEINI, Mauro., y MOLES, Arcangelo. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico.* San Sebastián: Nerea, 2001. p. 42-44



Figura 58. Croquis de daños de la película pictórica.

- | | | |
|--|---|---|
| ■ Desconsolidación de los estratos pictóricos | ■ Intervenciones anteriores repintes y estucos | ■ Pérdida de estratos pictóricos |
| ■ Deformaciones | ■ Orificios ataque de insectos xilófagos | ■ Desgarros/pérdida de soporte textil |

6.5.4. Marco

En la zona del anverso, el marco se encontraba cubierto por una capa de suciedad ambiental que se acumulaba mayormente en las intersecciones de las molduras del anverso. Por otro lado, algunos de los elementos decorativos más sobresalientes presentan pérdidas de soporte, preparación, bol y lámina metálica (Fig.59), además de un desgaste de esta última, dejando entrever el embolado (Fig.60). Estos daños parecen ser producidos por acciones mecánicas como roces o golpes, derivados de la manipulación o almacenaje inadecuado.

Además, en el borde y reverso del larguero izquierdo habían residuos cerosos (Fig.61) que indican que el marco estuvo guardado de forma horizontal debajo de un espacio utilizado para la colocación de velas. Asimismo, cabe destacar que no hallamos estos residuos en la obra, por lo que esta acumulación se produjo en un momento donde la pieza y el marco no estaban unidos. En el reverso también encontramos una ligera acumulación de suciedad ambiental y residuos blanquecinos por el contacto con el muro.

Otros de los daños presentes en el marco son debidos a los clavos utilizados para la sujeción de la obra, ya que estos han oxidado dañando la madera circundante por descomposición de la celulosa.



Figura 59. Desgaste de la lámina metálica que deja entrever el embolado.

Figura 60. Pérdida de preparación, embolado y lámina metálica en el larguero izquierdo del marco.

Figura 61. Residuos cerosos en el reverso del larguero derecho del marco.

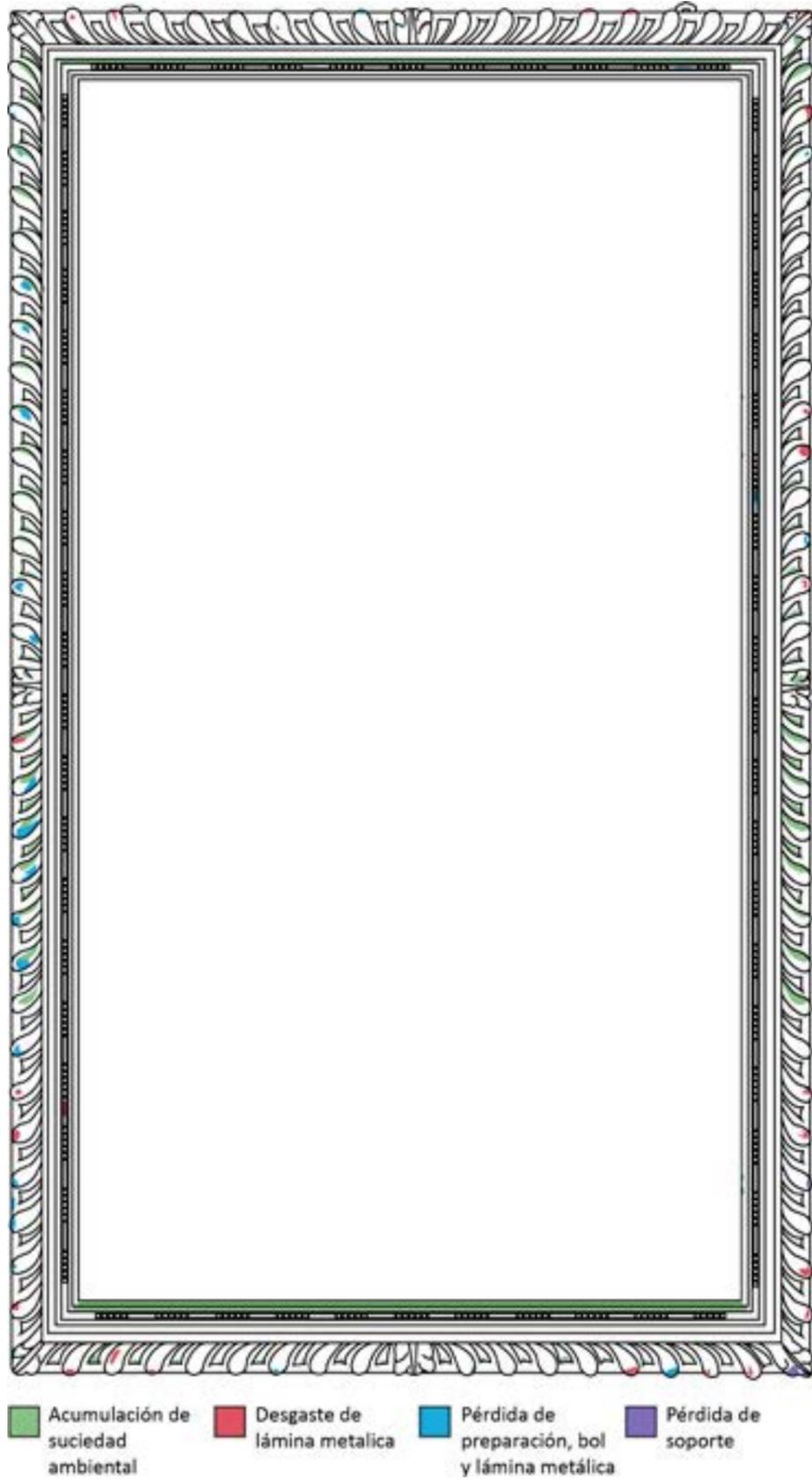


Figura 62. Croquis de daños del anverso del marco.

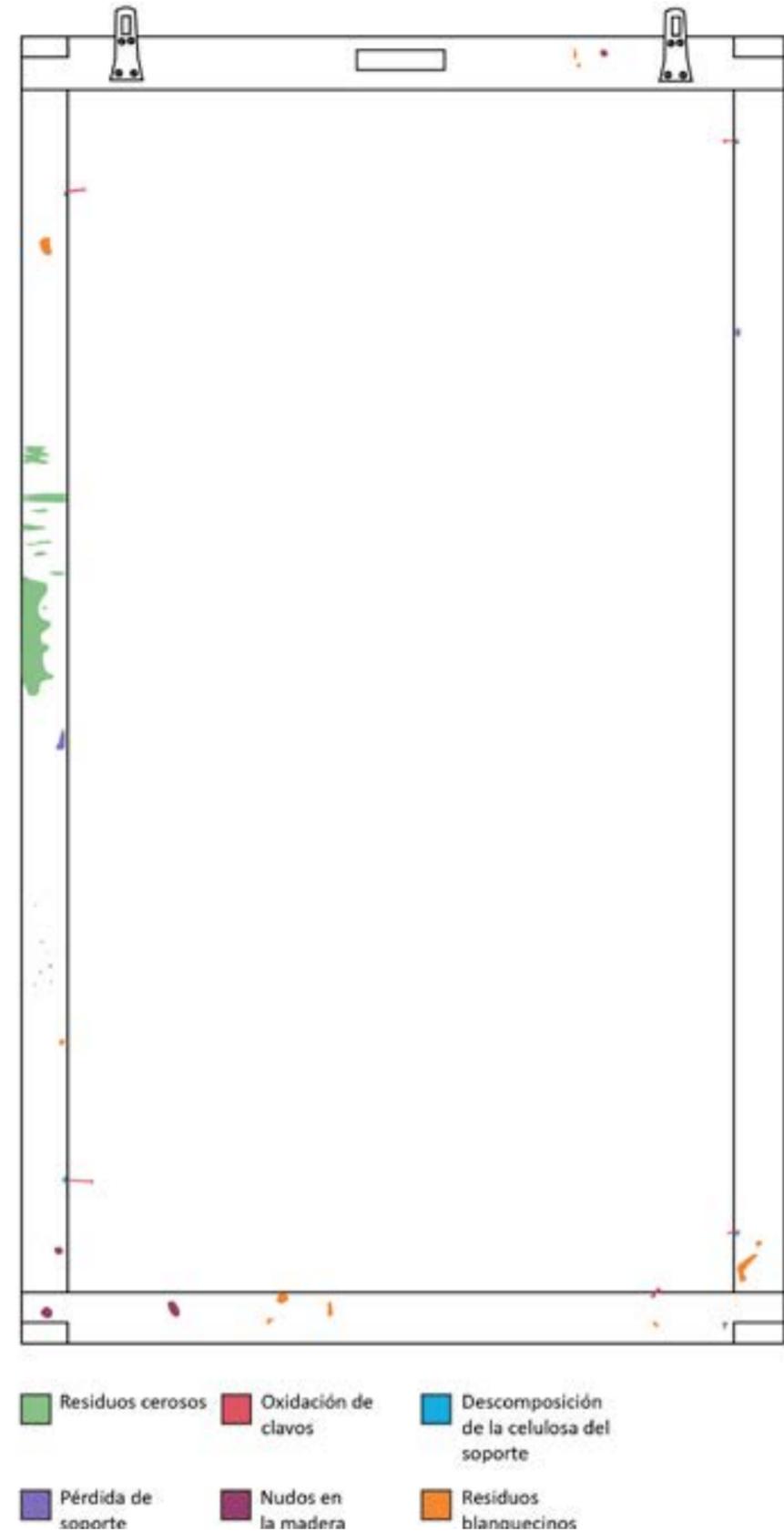


Figura 63. Croquis de daños del reverso del marco.



7. INTERVENCIÓN RESTAURATIVA

El *Cristo atado a la columna* de la iglesia de San Nicolás fue trasladado al Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV el 3 de julio de 2019 para su estudio e intervención restaurativa.

Una vez finalizados los tratamientos pertinentes fue devuelto a la parroquia el 27 de noviembre de 2019. A continuación se detallan los tratamientos llevados a cabo en la intervención.

7.1. Pruebas de sensibilidad

Antes de proceder con los tratamientos se realizaron pruebas preliminares para conocer la sensibilidad de los materiales constitutivos de la pintura y los procesos a aplicar, con el objetivo de ser lo más respetuosos posibles con la obra. Las pruebas que se realizaron fueron para determinar la sensibilidad al calor y a la humedad de los diferentes estratos de la obra, así como la sensibilidad de los colores a diferentes disolventes.

Se aplicó un empaco de agua destilada sobre el reverso de la obra, en el borde superior izquierdo para conocer si el agua afectaba al soporte textil. A pesar de ser un material higroscópico no presentó una gran sensibilidad al agua.

Mediante una espátula caliente se aplicó calor (65°C) tanto en el reverso (soporte) como en el anverso (estratos pictóricos), dando una buena respuesta en los dos casos.

Para comprobar que los estratos pictóricos toleraban la acción de la humedad se hicieron pequeñas catas en los distintos pigmentos de la película pictórica, en zonas poco visibles, utilizando para ello hisopos humedecidos en agua destilada.

Al ver que estos no presentaban residuos de la película pictórica se pudo afirmar que esta era resistente a la acción de la humedad.

Asimismo, también se realizaron pruebas de sensibilidad a los disolventes, ligroína, etanol y acetona. Para ello, se humedecieron hisopos con cada uno de estos disolventes y se realizaron catas en zonas poco comprometidas. Se comprobó que los disolventes menos polares no afectaban a los estratos, pero el más polar, es decir la acetona, eliminaba el barniz y los repintes.

Estas pruebas determinaron que en los procesos de restauración podrían utilizarse el calor y la humedad, además de disolventes orgánicos apolares. Seguidamente se estableció el plan de intervención que iba a seguirse.

7.2. Desmontaje de la obra del marco

Antes del desmontaje de la obra del marco se realizó una limpieza superficial del reverso mediante aspiración y brocha. Para poder proseguir con las intervenciones fue necesario separar la obra del marco. Con el objetivo de no producir ningún daño sobre las dos partes, los clavos que los mantenían unidos fueron cuidadosamente extraídos mediante herramientas de punta plana y alicates, interponiendo Plastazote® Foam LD 45¹³² como material de amortiguación. Una vez terminado el desmontaje se comenzó a intervenir la pintura.

7.3. Consolidación de los estratos pictóricos

Como algunos de los estratos pictóricos se encontraban debilitados se procedió a su consolidación. La parte inferior de la pintura que era la más dañada presentaba una leve desconsolidación, por ello, con la intención de devolver la cohesión a los estratos pictóricos se aplicó puntualmente una dispersión acuosa como consolidante, Acril 33 al 15% en agua destilada mediante pincel. Este adhesivo es una resina acrílica con un buen comportamiento ante los agentes atmosféricos y una buena estabilidad química.

Se escogió este material por su idóneo poder adhesivo y su compatibilidad con los estratos de la obra. Una vez aplicado el consolidante entre las grietas y zonas descohesionadas de la pintura, se retiró el exceso de adhesivo y se aplicó presión puntualmente para devolver los estratos a su lugar correspondiente, eliminando las posibles deformaciones y consiguiendo una correcta adhesión de estos.

¹³² El Plastazote® es una espuma de polietileno químicamente estable e inerte utilizado mayormente en el almacenaje de obras de arte. El LD 45 tiene una densidad de 45 Kg/m³ y un espesor de 8 mm.

7.4. Protección acuosa de los estratos pictóricos

Antes de proceder con la protección de la película pictórica se realizó una pequeña eliminación de la suciedad superficial mediante brocha y aspiración, evitando la adhesión de estos residuos.

Previo a la protección general se llevaron al sitio los rotos que no presentaban restauraciones anteriores, utilizando para ello tiras de cinta de carroceros de 0,5 mm de ancho y 2 cm de largo.

Seguidamente se realizó la protección general de los estratos pictóricos para evitar posibles daños en los siguientes procesos de intervención.

Para ello se utilizó un TNT 30B¹³³ y Klucel® G¹³⁴ al 3% en agua destilada, con la adición de un 5% del adhesivo acrílico Plectol B500¹³⁵, para aumentar su poder consolidante. Se escogieron estos materiales ya que el TNT 30B por sus dimensiones permitía poder llevar a cabo la protección sin necesidad de realizar solapamientos, además de ser muy resistente y elástico. Por otro lado, el adhesivo fue escogido por su compatibilidad con la obra y su idóneo poder adhesivo. Para un mayor refuerzo, en uno de los desgarros más delicados se efectuó una doble protección con el mismo adhesivo, para reforzar aún más esa zona. Para evitar posibles tensiones en el proceso de secado del adhesivo los bordes del TNT 30B fueron fragmentados.

7.5. Desmontaje de la obra del bastidor

La falta de resistencia mecánica del bastidor, la degradación de los clavos de sujeción y el proceso de intervención propuesto exigieron el desclavado de la obra. Para ello, una vez seca la protección, y con la intención de proteger los estratos pictóricos y el soporte, se utilizaron los mismos materiales empleados en el desmontaje de la obra y el marco, es decir, herramientas de punta plana, alicates y Plastazote® Foam LD 45 como material de amortiguación.

¹³³ El TNT 30B es un tejido no tejido compuesto por fibras de vidrio consolidadas entre sí mediante resina epoxi y/o poliéster.

¹³⁴ El Klucel® G es un éter de celulosa soluble en agua y en parte de los disolventes orgánicos apolares, utilizado mayormente como fijativo para las pinturas y como adhesivo para intervenciones en papel.

¹³⁵ Resina acrílica pura termoplástica con una óptima estabilidad química y resistencia a los agentes atmosféricos, que se emplea generalmente como adhesivo.

7.6. Eliminación de suciedad ambiental e intervenciones anteriores

El reverso del soporte, como ya se ha descrito anteriormente, se encontraba cubierto por suciedad ambiental y presentaba diversas intervenciones puntuales que consistían en parches de tejido, papel mecanografiado y adhesivo proteico. Como estos no cumplían su función se procedió a su eliminación y a la limpieza de la suciedad ambiental.

Se comenzó eliminando los parches mediante acción mecánica, con ayuda de una espátula metálica y unas pinzas, (Fig.64) ya que el reverso de la obra presentaba un apresto el cual se buscaba proteger. No obstante, algunos de estos no pudieron ser eliminados con este método, por la fuerza adhesiva del adhesivo orgánico utilizado. Por ello, en estos casos se tuvo que combinar la acción mecánica con la acuosa, utilizando hisopos humedecidos en agua destilada.

Seguidamente se procedió a la eliminación de la suciedad ambiental depositada en la trama del tejido mediante aspiración y brocha (Fig.65) y la acción de la Esponja Wishab¹³⁶ para las zonas con mayor acumulación (Fig.66). Como en la zona inferior del soporte la suciedad se encontraba más adherida se tuvo que recurrir a la acción mecánica mediante bisturí/escalpelo y la ayuda puntual de hisopos humedecidos en agua destilada para reblandecer los residuos y favorecer su extracción.

7.7. Eliminación de deformaciones y devolución de planimetría

La protección semi-acuosa de los estratos pictóricos relajaron y eliminaron la mayor parte de las deformaciones del soporte textil, exceptuando aquellas más marcadas, concretamente las de las zonas de estucos y parches, donde fue necesario la aplicación puntual de calor mediante plancha (50°C) a través de un TNT, para devolverle la planimetría a la tela.

¹³⁶ La Esponja Wishab se compone de látex vulcanizado, con pH neutro. Está diseñado para la limpieza en seco de superficies delicadas.



Figura 64. Eliminación de un parche de tela imprimada mediante espátula.

Figura 65. Limpieza mecánica de la suciedad ambiental acumulada en la zona inferior del soporte textil mediante aspiración.

Figura 66. Eliminación de suciedad ambiental depositada en la trama del soporte textil mediante Esponja Wishab.

7.8. Saneamiento del soporte

El soporte se encontraba muy debilitado debido a los numerosos desgarros y a los movimientos del bastidor que habían propiciado roturas y un gran desgaste en los bordes. De modo que fue necesario realizar un saneamiento estructural basado en la colocación de parches de lino en las zonas de rotura y de un entelado de bordes, que devolvería la resistencia a las zonas dañadas aportándole estabilidad al soporte y permitiendo volver a tensar correctamente la obra en el bastidor.

Debido a que los desgarros presentaban formas muy variadas incluyendo pérdidas de fibras textiles, se diseñaron diferentes tipos de parches adaptándolos a las necesidades de cada deterioro, parches de formato cuadrado o rectangular y a patrón (Fig.67). Para todos ellos se utilizó tela de lino¹³⁷ de características similares a la original, con una densidad en cm² de 13 x 13 hilos, adheridos mediante Beva O.F.®371 Film¹³⁸, siguiendo la dirección de la trama de la obra. Se les aplicó un impermeabilizante (Plextol B500 1:3 en H₂O + Klucel® G a 30g /litro H₂O, a partes iguales), con el objetivo de eliminar los posibles movimientos del tejido. Asimismo, fueron desflecados¹³⁹ y desfibrados utilizando un bisturí, evitando así la creación de tensiones que terminarían marcando los parches en la obra, como habían producido los anteriores.

Seguidamente se procedió a la colocación del entelado de bordes en forma de aspa en el perímetro de la obra, con el mismo tejido utilizado para los parches, puesto que aportaba la fuerza y resistencia necesarias.

Como el tamaño de la obra es considerable fue necesario colocar más de una banda en los lados de mayor longitud para que no superasen el metro, puesto que una única banda de lino continua podría crear grandes deformaciones y tensiones. Por ello, se decidió colocar dos bandas de menores dimensiones en los dos lados verticales de la pieza de manera alterna, distribuyéndose en sentido contrario en cada lado. De la misma forma que en los parches, los bordes de las bandas fueron desflecados (5mm) y desfibrados, para poder solaparse una con otra y eliminar posibles tensiones (Fig.68-69).

137 La tela de lino utilizada fue la TELA CTS 2139. Su composición es de hilos de puro lino 100%, con fibras largas. Recomendado para la forración de pinturas.

138 Melinex siliconado con un Film del adhesivo termoplástico Gustav Berger O.F.® 371.

139 Los flecos fueron aproximadamente de 5 mm, ajustándose al tamaño de los parches.

Como se puede apreciar en el croquis, en la parte inferior se utilizaron 3 bandas, una de ellas más ancha que las demás, esto se debe a la cercanía de uno de los desgarros en los que en vez de utilizar un parche se decidió subsanarlo mediante el entelado de bordes. Finalmente, las bandas fueron adheridas a la obra utilizando de nuevo Beva O.F.®371 Film, mediante aplicación de calor (65°C) y enfriado bajo presión.

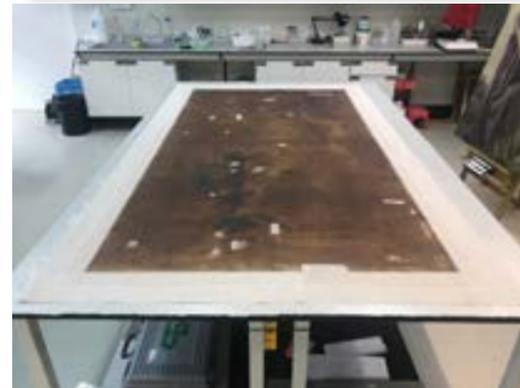


Figura 67. Parche de lino rectangular y a patrón adheridos al soporte textil para subsanar desgarros.

Figura 68. Reverso de la obra con parches y entelado de bordes empleados para reforzar el soporte textil.

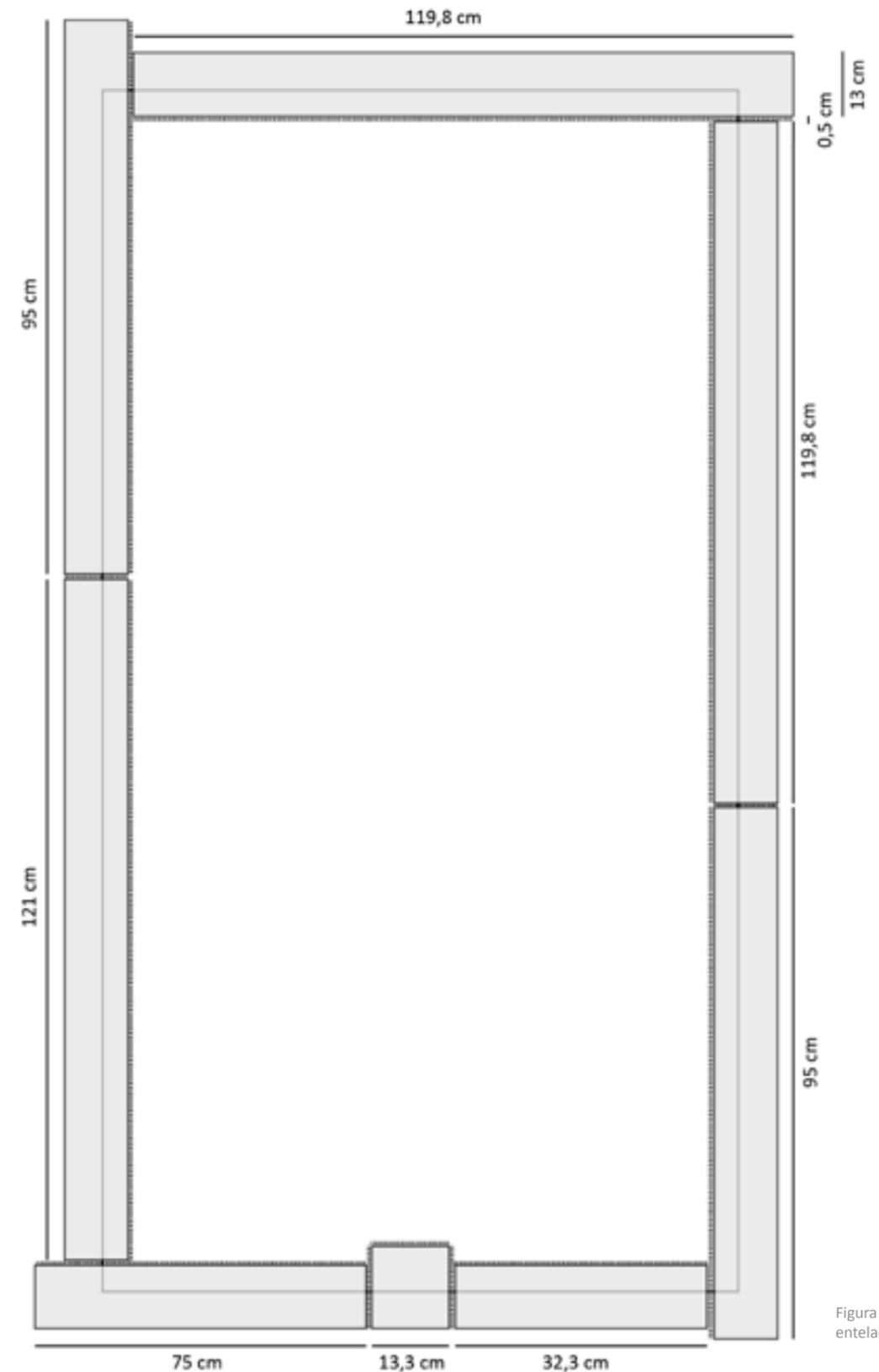


Figura 69. Croquis del entelado de bordes.

7.9. Desprotección de la película pictórica

Una vez subsanados los daños del soporte se procedió a intervenir la película pictórica. Para ello, se comenzó desprotegiendo la obra, utilizando para ello hisopos del algodón humedecidos en agua destilada que permitían ir retirando el TNT 30B y posteriormente eliminar los residuos de adhesivo que permanecían en la superficie de la pintura (Fig.70).

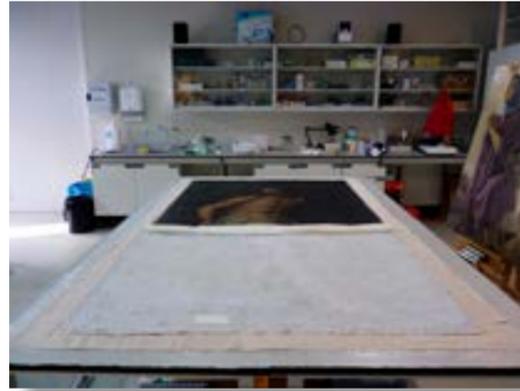


Figura 70. Desprotección de la película pictórica.

7.10. Tratamientos aplicados al nuevo bastidor y montaje de la obra

Tal y como se ha descrito en el estudio técnico y en el estado de conservación el carácter fijo del bastidor y sus múltiples alteraciones hacían que su reutilización no fuese posible. Por ello, este fue sustituido por un bastidor móvil de madera de pino con unas dimensiones de 209,5 x 114,4 cm, un grosor de 3 cm y un ancho de 7 cm (Fig.71), superior al del original, siendo así más resistente. Asimismo, al ser un bastidor de unas dimensiones elevadas se colocaron 3 travesaños, dos horizontales y uno vertical para fortalecer la estructura. Al igual que el bastidor original los listones que componen el nuevo bastidor están ensamblados a horquilla. Además, estos tienen un acabado pulido con aristas biseladas que evitan el roce del lienzo con los bordes eliminando posibles erosiones.

Paralelamente al tratamiento del soporte textil, se realizaron una serie de actuaciones sobre el nuevo bastidor para acondicionarlo y protegerlo. Primeramente se lijó superficialmente y se le aplicó un insecticida líquido mediante brocha (Xylamón® matacarcomas¹⁴⁰), para prevenir futuros ataques de insectos xilófagos. Con el objetivo de ajustar la tonalidad de la madera a la del bastidor original y a la antigüedad de la obra, se aplicó nogalina disuelta en agua para oscurecer el color de la madera.

Asimismo, para proteger el bastidor de la acción de la humedad se le aplicó Cosmolloid® 80H¹⁴¹ al 50% en White spirit.

Con los tratamientos ya aplicados, se procedió al centrado y tensado de la obra en el bastidor. Con unas pinzas de tensar se comenzó ejerciendo tensión y sujetando la tela en el centro de los cuatro lados con grapas de acero inoxidable (interponiendo gamuza como estrato amortiguador), colocando las demás grapas alternando los lados de la obra hasta llegar a las esquinas. Los bordes sobresalientes de las bandas de lino fueron grapados a la parte posterior del bastidor.

Una vez clavado en el bastidor, y después de haber realizado los tratamientos de limpieza que se explicarán a continuación y previo al proceso de estucado, se colocaron cuñas de madera de 6 cm de largo en cada uno de los ensambles, aportándole la tensión necesaria al lienzo (Fig.72).

¹⁴⁰ Protector curativo-preventivo de la madera contra la carcoma. Tiene una base disolvente, de bajo olor, muy fluido e incoloro, por lo cual no modifica la apariencia estética de la obra.

¹⁴¹ Aunque suele catalogarse como cera microcristalina esta en realidad es una cera de polietileno adquirida a partir de polímeros de etileno de bajo peso molecular en presencia de un catalizador.

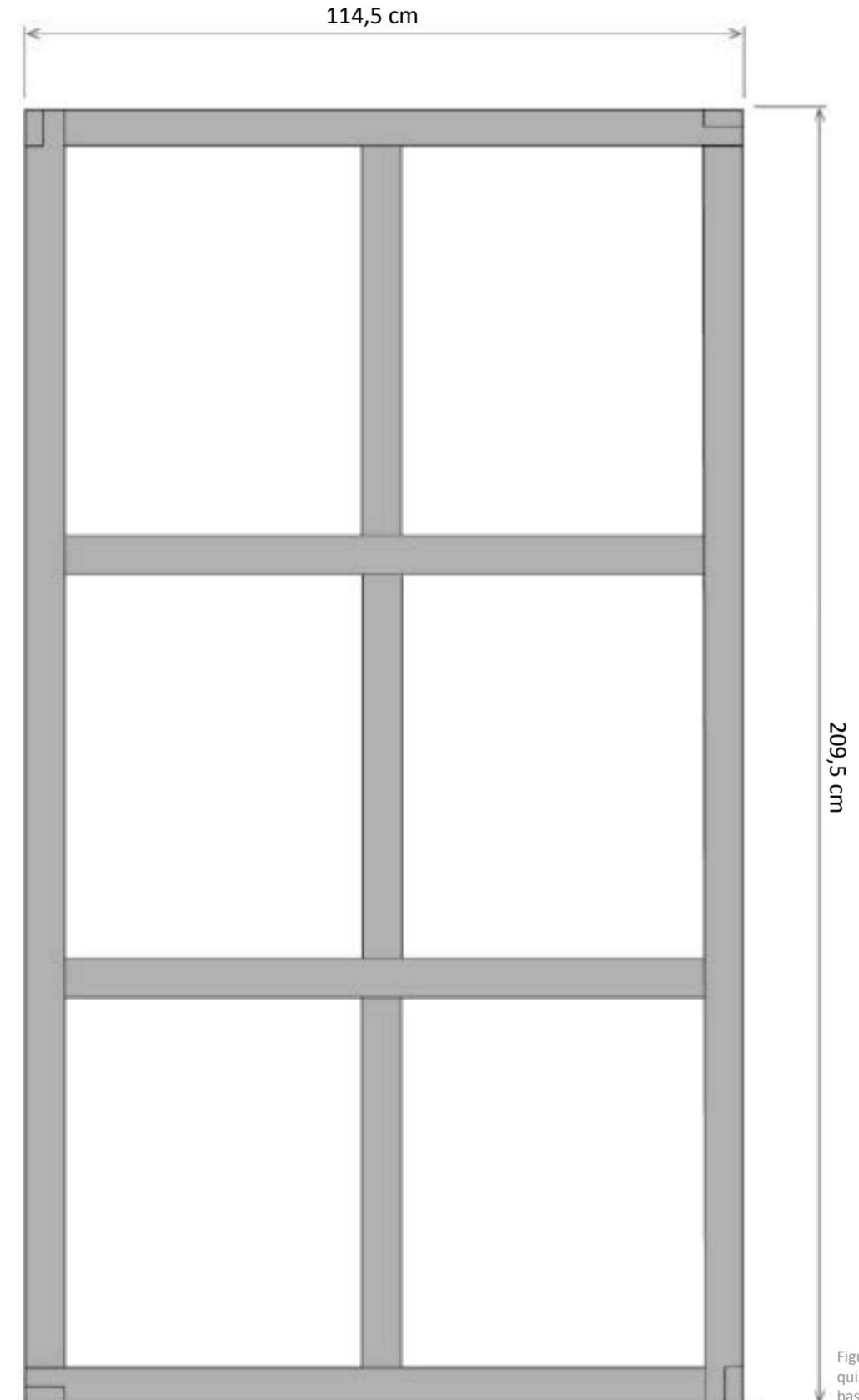


Figura 71. Croquis del nuevo bastidor.



Figura 72. Fotografía del reverso de la obra tensada en el nuevo bastidor.

7.11. Limpieza de los estratos pictóricos y remoción del barniz

El proceso de limpieza consistió en la eliminación de la suciedad ambiental acumulada y la remoción del barniz. Para ello, se utilizaron tanto métodos acuosos como a base de disolventes siguiendo los protocolos actuales de limpieza en pintura de caballete.

Para eliminar o solubilizar los depósitos de suciedad acumulados en los estratos pictóricos se utilizaron métodos acuosos. El agua es un compuesto químico inorgánico que tiene la capacidad de formar puentes de hidrógeno con materiales hidrófilos como los polisacáridos o las proteínas, que se solubilizan o disuelven con la interacción de moléculas de agua. Aunque modificando sus propiedades y añadiendo ciertos aditivos pueden llegar a eliminar sustancias grasas como aceites y resinas.¹⁴²

El empleo de los sistemas de limpieza acuosos se debe a la ausencia de toxicidad y a que no produce lixiviación¹⁴³ en la obra, es decir, no las vuelve rígidas ni frágiles, como puede ocurrir en las limpiezas a base de disolventes orgánicos. Aunque hay que tener en cuenta que los métodos acuosos también pueden traer problemas como la disolución de sustancias que constituyen la obra, deformación e hinchazón de soportes de algodón, etc. A pesar de ello, la obra al ser resistente a la acción del agua permitió el uso de este sistema.¹⁴⁴

El sistema de limpieza utilizado tenía como objetivo eliminar la suciedad superficial de la obra, por ello, se realizó un test acuoso con soluciones tampón, con distintos valores de pH¹⁴⁵, permaneciendo

142 GUEROLA, Vicente; COLOMINA, Antoni; MORENO, Berta. *La limpieza de superficies pictóricas: notas para un proceso metódico*. Valencia: 2018. p. 15-16

143 El disolvente arrastra hacia la superficie parte del aglutinante de carácter graso de los estratos pictóricos originales.

144 GUEROLA, Vicente; COLOMINA, Antoni; MORENO, Berta. *Op. cit.* Valencia: 2018. p. 16

145 El pH nos indica la cantidad de hidrógeno de un material. Este se mide en un intervalo del 0 al 14, considerando un valor de 7 como neutro, siendo ácidos los valores inferiores (ceden iones de hidrógeno al agua) y básicos los superiores (ceden iones de hidróxido al agua). La variación de la cantidad de iones de hidrógeno e hidróxido del agua o la modificación de su pH se efectúan añadiendo un ácido o base débil y su ácido o base conjugada. Estos ácidos y bases se disocian parcialmente, es decir, que se encuentra en la solución de manera molecular e iónica, manteniendo estable el pH aun entrando en contacto con otros materiales. La máxima capacidad amortiguadora de estas sustancias se encuentra al disociarse en un 50%, a este valor se le denomina pKa. Es necesario conocer el pKa de los ácidos y las bases para saber que pH podremos conseguir al utilizarlos.

en los intervalos de seguridad¹⁴⁶ para no dañar los materiales filmógenos de la obra. Combinando estas soluciones con gelificantes¹⁴⁷, tensoactivos¹⁴⁸ (Tween 20¹⁴⁹) y quelantes.¹⁵⁰

En conclusión, el test acuoso realizado se componía de las soluciones tampón a pH 5,5, 7 y 8,5 y los diferentes aditivos indicados en la siguiente tabla.

TORRENTE SEVILLA, J. *Un paisaje de la murta (1884) de Mariano Barbasán: Estudio histórico-técnico y estado de conservación*. Valencia: UPV, 2017-2018. p. 36

146 El rango de seguridad de las pinturas de caballete está entre el pH 5 y el 9, intervalo en el cual se ha realizado el test, aunque hay que tener en cuenta que según los materiales que compongan la obra estos intervalos pueden modificarse. GUEROLA, Vicente; COLOMINA, Antoni; MORENO, Berta. *Op. cit.* Valencia: 2018. p. 18

147 Estas soluciones tampón también fueron gelificadas, empleando para ello el Klucel® G, disminuyendo así la difusión vertical, la velocidad de penetración y evaporación, mejorando el poder de mojado y localizando la acción del líquido. Para su correcta retirada fue necesario un lavado acuoso.

148 Los tensoactivos favorecen la disminución de la tensión superficial de los líquidos, es decir, aumentan la mojabilidad de este sobre un estrato sólido, y favorecen la eliminación de sustancias grasas. Estos se componen por 2 partes, una lipófila y otra hidrófila, las cuales son capaces de crear formas geométricas llamadas micelas, que pueden transportar materiales insolubles en agua. Para que estas puedan formarse es necesario que haya una cantidad específica de tensoactivo, esta cantidad es marcada por la concentración micelar crítica (CMC) de cada uno de ellos. Si el CMC es inferior a lo establecido disminuirá la tensión superficial, aunque no se crearán las propiedades emulsionantes, detergentes y solubilizantes que sí se conseguirán al alcanzarla o superarla. Por otro lado, el número HBL nos informará sobre el tipo de solución del material, organizando la escala de los tensoactivos no iónicos entre 0 y 20 y el de los iónicos entre el 0 al 40, siendo más hidrófila cuanto mayor sea el valor. GUEROLA, Vicente; COLOMINA, Antoni; MORENO, Berta. *Op. cit.* Valencia: 2018. p. 22-23

149 El Tween® 20 es un tensoactivo no iónico neutro derivado del óxido de etileno.

150 Los quelantes son capaces de formar quelatos que se producen cuando estos adquieren metales pesados, formando moléculas complejas con iones metálicos. Los quelantes pueden ser débiles o fuertes, en este caso, se utilizó uno débil, el citrato de triamonio (TAC) (Sal que se obtiene a partir del ácido cítrico), puesto que se buscaba eliminar suciedad proveniente de la contaminación atmosférica. La polución presenta en su composición grandes cantidades de iones metálicos, es por ello que este quelante es adecuado para eliminar la suciedad superficial proveniente de la contaminación atmosférica. Una proporción superior al 1% de los quelantes puede provocar presión osmótica en los estratos pictóricos, por ello la proporción utilizada en peso fue del 0,5%. GUEROLA, Vicente; COLOMINA, Antoni; MORENO, Berta. *Op. cit.* Valencia: 2018. p. 25-26

| TEST ACUOSO | | |
|---|--|---|
| pH 5,5 | pH 7 | pH 8,5 |
| Solución tampón pH 5,5 libre (100 ml de agua destilada + 0,4 g de ácido málico) | Solución tampón pH 7 libre (100 ml de agua destilada + 0,52 g de Bis-Tris) | Solución tampón pH 8,5 libre (100 ml de agua destilada + 0,3 g de Tris) |
| Solución tampón pH 5,5 + 4 g Klucel® G | Solución tampón pH 7 + 4 g Klucel® G | Solución tampón pH 8,5 + 4 g Klucel® G |
| Solución tampón pH 5,5 + 0,5 g TAC | Solución tampón pH 7 + 0,5 g TAC | Solución tampón pH 8,5 + 0,5 g TAC (Solución empleada) |
| Solución tampón pH 5,5 + 3 gotas de Tween® 20 | Solución tampón pH 7 + 3 gotas de Tween® 20 | Solución tampón pH 8,5 + 3 gotas de Tween® 20 |

Tabla 2. Test acuoso realizado para la eliminación de la suciedad ambiental depositada en la superficie pictórica.

Las pruebas fueron realizadas en la parte inferior de la columna, en la zona más clara, utilizando para ello hisopos impregnados en los agentes limpiadores realizando movimientos circulares sobre la película pictórica.

Como se puede apreciar en la fotografía, todas las soluciones eran efectivas en mayor o menor medida, aunque el grado de limpieza aumentaba con la introducción de los aditivos y con el aumento de pH (Fig.73). La solución que mejores resultados obtuvo fue la solución tampón pH 8,5 + 0,5 g TAC, lo cual nos indicó que la suciedad depositada en la película pictórica provenía de la contaminación ambiental.

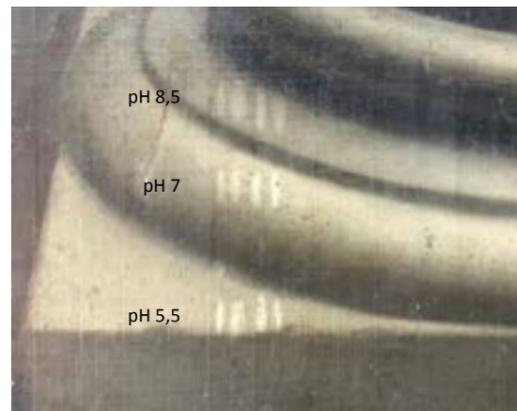


Figura 73. Test acuoso realizado sobre la zona inferior de la columna.

Una vez efectuadas las catas en un pigmento resistente como el blanco se procedió a realizar pruebas en los pigmentos tierras, que son más sensibles a la acción de la humedad, mediante la solución antes indicada. Al ver que estos se mantenían estables se procedió a la limpieza del conjunto.

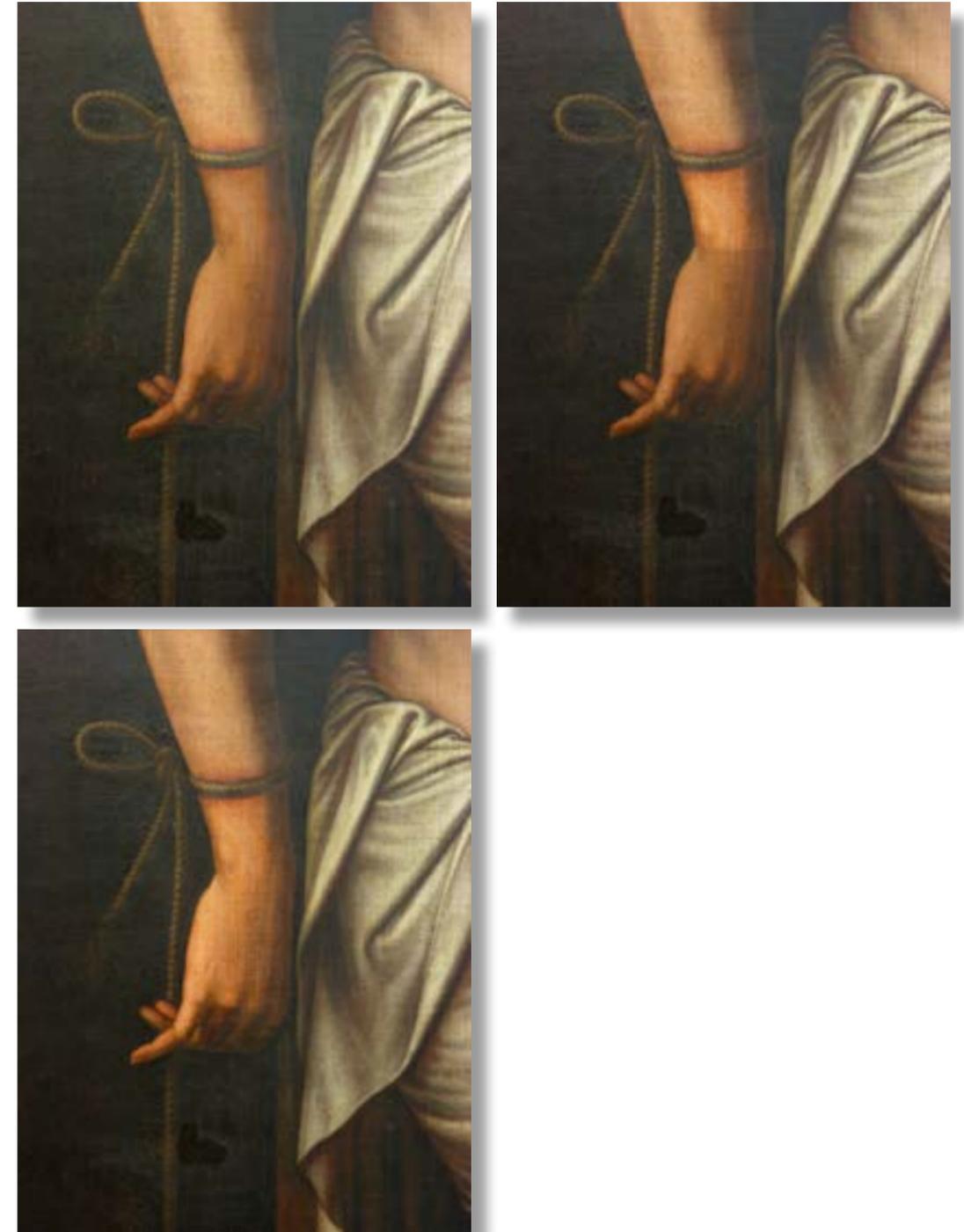
La limpieza fue llevada a cabo por volúmenes y con movimientos circulares, comenzando por el fondo y terminado por la figura. De esta forma se consiguió eliminar el velo grisáceo que oscurecía el conjunto, pudiendo apreciar la paleta cromática utilizada por el artista y algunos detalles que ocultaba la suciedad (Fig.74-76).

Como bien se ha descrito anteriormente, la coloración del barniz oscurecía el conjunto pictórico, por ello se decidió eliminarlo. Para ello, como era una sustancia filmógena de carácter graso para su retirada sería necesario utilizar tratamientos acuosos con un pH elevado, siendo esto peligroso para los demás estratos de la pintura. Por ello, se decidió realizar una limpieza a base de disolventes orgánicos, utilizando para ello el Test de Cremonesi. Este test se centra en las interacciones moleculares dipolo-dipolo (fp), dispersión (fd) y la capacidad de formación de puentes de hidrógeno (fh). Combina 3 disolventes orgánicos (acetona, etanol y ligroína) en distintas proporciones, incrementando progresivamente la polaridad de la mezcla de disolventes.¹⁵¹

¹⁵¹ *Ibid.* p.29

Se comenzó realizando el test sobre zonas luminosas, para poder apreciar correctamente los resultados. Se comprobó que el disolvente que eliminaba por completo el barniz sin dañar los estratos pictóricos era la acetona pura.

Por lo que al igual que en la limpieza acuosa esta fue realizándose por volúmenes mediante hisopos humedecidos y con movimientos circulares. La polaridad de los repintes también permitió eliminarlos mediante acetona. (Fig.77-79)



Figuras 74-76. Fotografías del proceso de limpieza acuosa de la mano de Cristo.



Figura 77. Fotografía de detalle del rostro de Cristo antes de la limpieza.



Figura 78. Fotografía de detalle del rostro de Cristo después de la limpieza acuosa.

Figura 79. Fotografía de detalle del rostro de Cristo después de la eliminación del barniz.

7.12. Estucado, reintegración y barnizado de los estratos pictóricos

La fase de estucado comenzó con la eliminación y nivelación de los estucos inadecuados que no se adaptaban a la estética de la pintura. Estos procesos fueron llevados a cabo mecánicamente mediante bisturí y la acción de hisopos impregnados en agua destilada.

Posteriormente, para proteger la película pictórica de los agentes externos y de los procesos de estucado y reintegrado subsiguientes, se aplicó una primera capa de barniz. El barnizado utilizado sigue el sistema propuesto por René de la Rie en la década de los 90, el sistema multicapa, el cual combinaba resinas naturales y sintéticas, con el objetivo de conseguir las características estéticas y ópticas que nos aportan las resinas naturales y la estabilidad físico-química que presentan las sintéticas. El sistema consiste en aplicar una primera capa de barniz natural, la cual sería aislada de las radiaciones UV y el aire mediante una segunda capa de barniz sintético.¹⁵²

Para la primera capa de barniz fue utilizada la resina dammar¹⁵³ disuelta en ligroína (1:1 en peso), y posteriormente, de esta disolución madre se tomó un volumen que fue mezclado con otros 5 volúmenes de disolvente. La disolución de la resina o el barniz fue aplicada mediante brocha realizando movimientos circulares para conseguir una distribución homogénea.

A continuación se estucaron los faltantes de estratos pictóricos con una mezcla de gelatina técnica (7% en agua destilada) y carbonato cálcico,¹⁵⁴ aplicado mediante pincel (Fig.80). Estos estucos fueron nivelados utilizando corcho, bisturí y lijas de grano fijo para las lagunas más grandes (Fig.81). Además, como la trama era muy evidente en toda la superficie pictórica los estucos de mayores dimensiones fueron texturizados utilizando un tejido de lino de 13 x 13 hilos por cm², muy similar al original, el cual fue humedecido y planchado sobre estos estucos, transfiriéndoles su trama (Fig.82).

¹⁵² ZALBIDEA MUÑOZ, María Antonia. *Op. cit.* Valencia: UPV, 2014. p. 99-100.

¹⁵³ Resina triterpénica proveniente de la exudación de los árboles de la familia *Dipterocarpaceae*. Caracterizada por su buena estabilidad a la humedad y su fácil reversibilidad.

¹⁵⁴ El estuco fue seleccionado por su buena integración en las obras, su reversibilidad y buen envejecimiento, además, de la compatibilidad con la obra.



Figura 80. Aplicación de estuco mediante pincel.

Figura 81. Nivelación de estucos mediante corcho.

Figura 82. Texturización de estuco mediante tejido de lino humedecido y aplicación de calor y presión.



Figura 83. Fotografía general del anverso de la obra una vez estucados los faltantes de estratos pictóricos.

Para completar la unidad plástica de la obra se efectuó una reintegración cromática, utilizando el retoque no discernible, ya que ninguna de las lagunas llegaba a afectar a la trama figurativa de la obra y por el pequeño tamaño de la mayoría de ellas. Esta se dividió en dos fases, la reintegración mediante colores al agua (acuarelas) y reintegración con colores al barniz. La primera fase fue efectuada después del estucado, empleando veladuras (Fig.84).

Seguidamente, con intención de proteger la reintegración se aplicó un segundo barnizado sobre toda la superficie pictórica, utilizando el barniz natural empleado en el primer barnizado, aplicándolo con la misma técnica.

Para la segunda fase de la reintegración se utilizaron los colores al barniz de la marca comercial Gamblin, que tienen la capacidad de saturar los colores, consiguiendo efectos estéticos similares a la película pictórica original, que no pueden obtenerse con las reintegraciones al agua.

Finalmente, concluyendo así con la intervención restaurativa de la pintura, se aplicó un último barniz sintético mediante compresor/pulverizado, que protegería tanto la película pictórica como al barniz de resina natural. La resina utilizada fue la Regalrez® 1094¹⁵⁵ diluida en White spirit (250 g de resina en 750 g de disolvente. Para mejorar o proteger al barniz de la radiación UV se le añadieron 5,15 g del estabilizador líquido Tinuvin® 292 (2% de la resina) (Fig.85).¹⁵⁶

¹⁵⁵ Resina alifática de bajo peso molecular. Se caracteriza por sus propiedades ópticas similares a las de las resinas naturales y a su elevada resistencia al envejecimiento.

¹⁵⁶ Cabe señalar que la absorción de los pigmentos tierras de la preparación y la pintura creará de nuevo una desigualdad en cuanto a brillo y tonalidad, por ello los procesos de limpieza y aplicación de barniz serán procesos imprescindibles para mantener su apariencia estética.



Figura 84. Reintegración cromática mediante colores al agua de las pérdidas de la zona inferior de la obra.

Figura 85. Barnizado final de la obra mediante la técnica de pulverización.



Figura 86. Fotografía general del anverso de la obra una vez completada su intervención restaurativa.

7.13. Tratamientos del marco

En la intervención del marco se comenzó con los tratamientos del reverso eliminando los residuos cerosos acumulados en el montante izquierdo. Para ello, se aplicó calor mediante espátula caliente (65°C) interponiendo un TNT 30B que absorbió dichos residuos.

Seguidamente se procedió con la limpieza de la suciedad superficial depositada mediante acción mecánica con brocha y aspiración. Posteriormente, para eliminar los residuos más adheridos a la superficie se utilizaron hisopos de algodón humedecidos en una solución de agua y etanol (1:1) (Fig.87).

Con el objetivo de proteger el marco de futuros problemas de ataques de insectos xilófagos se le aplicó mediante brocha una capa de Xilamón® matacarcomas en el reverso.

Una vez finalizados los tratamientos del reverso se procedió a la eliminación de la suciedad ambiental depositada en las molduras doradas del anverso. La acumulación de polvo también fue eliminada utilizando brocha y aspiración, (Fig.88) aunque en este caso la limpieza se realizó mediante una emulsión grasa¹⁵⁷ (Fig.89). Debido a que los dorados, por su composición, son muy sensibles al agua fue necesario utilizar sistemas de limpieza como las emulsiones que permiten la introducción de pequeñas cantidades de disolventes hidrófobos gracias a las micelas creadas por el tensoactivo. La emulsión grasa fue aplicada mediante hisopo realizando movimientos circulares, enjuagando el residuo mediante el disolvente hidrófilo utilizado en su elaboración (ligroína).

El anverso del marco presentaba pérdidas de todos sus estratos, aunque en un porcentaje muy reducido. Por ello, fue necesario realizar un estucado que devolviese la volumetría a las molduras. El estuco aplicado con pincel se componía, al igual que en la obra, de Gelatina Técnica de pura piel® y sulfato cálcico¹⁵⁸ (Fig.90). Los estucos fueron nivelados utilizando para ello bisturí, lijas de grano fino e hisopos humedecidos en agua.

¹⁵⁷ La emulsión grasa utilizada ha sido: 100 ml de ligroína + 10 ml de agua destilada + 5 ml de Brij® L4.

¹⁵⁸ En este caso en estuco fue seleccionado por su similitud con el aparejo del enmarcado.



Figura 87. Eliminación de suciedad ambiental depositada en el reverso del marco con una solución a base de agua y etanol.

Figura 88. Eliminación de suciedad ambiental acumulada entre las molduras doradas.

Figura 89. Eliminación de suciedad ambiental adherida sobre la superficie dorada del marco mediante emulsión grasa.

Para su reintegración, se utilizó el retoque no discernible, al igual que en la pintura, con la cual se reprodujo el bol y el dorado (Fig.91-92). Para ello se utilizaron colores al agua con un mayor poder cubriente que las acuarelas, los gouache. Los utilizados fueron los de la casa Talens, ya que ofrecen una gran variedad de tonalidades además de colores que imitan al dorado, ideales para estos procesos. Asimismo, estos fueron combinados con acuarelas para poder conseguir las tonalidades exactas a las del marco.

Finalmente las reintegraciones fueron barnizadas con el mismo barniz sintético utilizado para la obra, pero en este caso fue aplicado a pincel. Se decidió no barnizar el marco completo ya que la lámina dorada presenta una muy buena estabilidad que podríamos perjudicar al barnizarla.

Una vez intervenidas las dos partes se procedió al montaje de la obra en el marco. Para que la pieza no sufriese daños por el roce con la parte interna del marco, se colocaron varias cintas adhesivas aterciopeladas de unos 4 cm de largo en el galce, cubriendo todo el contorno, evitando de esta manera que la pintura estuviera en contacto directo con la madera.

Como las dimensiones de la obra eran un poco más reducidas que el rebaje entre ellos, se colocaron tiras de Plastazote® Foam LD 45 de 4 cm de largo y 1 cm de grosor para ajustar y mantener la obra centrada en el marco.

Para la correcta sujeción de la obra al marco se atornillaron 4 pletinas metálicas en cada uno de los montantes y 3 en cada travesaño, para ejercer presión sobre el bastidor de la obra, manteniéndola sujeta.



Figura 90. Devolución de la volumetría mediante estucado.

Figura 91. Embolado de las zonas estucadas mediante gouache.

Figura 92. Reintegración pictórica de las zonas emboladas mediante gouache y acuarelas.



Figura 93. Fotografía general del anverso del marco una vez completada su intervención restaurativa.



8. MEDIDAS CONSERVATIVAS

La conservación preventiva de los bienes culturales se enlaza habitualmente con una serie de actuaciones que tienen como objetivo paliar o evitar la degradación de los materiales que constituyen los objetos artísticos. Sin embargo, aunque el deterioro más evidente es el físico, no podemos considerarlo como el único daño que afecta al patrimonio. La caída en el olvido de las piezas artísticas implica el desinterés por su correcta conservación, que termina derivando en su degradación. En efecto, además de llevar a cabo un estudio del entorno expositivo y de las necesidades conservativas de la obra es imprescindible realizar una puesta en valor, dando a conocer la pintura al público y reconociendo su destacada importancia dentro de los bienes artísticos conservados en la parroquia de San Nicolás de Valencia.¹⁵⁹

El *Cristo atado a la columna* de San Nicolás se encontraba expuesta en la antigua sacristía de la parroquia, donde no se permitían las visitas del público, propiciando su desactivación. Por ello, fue imprescindible realizar una serie de actuaciones que contribuirían en su puesta en valor y difusión. Cabe destacar la importancia de la intervención restaurativa en el proceso de activación, ya que consiguió captar la atención de varios medios de comunicación, difundiendo y dando a conocer la obra tras la intervención realizada. Asimismo, se llevó a cabo un estudio ambiental del actual espacio de exposición de la obra, la capilla de San Judas, para poder establecer unas pautas de conservación que mitigarán los factores de alteración que pueden afectar a una correcta conservación preventiva de la pintura.

¹⁵⁹ BRU BARRERO, Laura. *Puesta en valor de las capillas de la parroquia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Trabajo Final de Grado, UPV. 2015. p.23

8.1. Puesta en valor y difusión

Como se acaba de comentar se llevaron a cabo una serie de actuaciones con la intención de informar al público sobre la obra, aportando datos como su datación, la autoría, los materiales que la constituyen y el proceso de intervención restaurativa llevada a cabo en las instalaciones del IRP. Las acciones realizadas fueron las siguientes:

La obra fue expuesta en el presbiterio justo al lado izquierdo del retablo del Altar mayor de la parroquia de San Nicolás, sujeta a un panel de madera de tonalidad gris, dotándola de un gran protagonismo y haciendo que todos los visitantes pudiesen ser conocedores de su existencia y puesta en valor.

Aprovechando la exposición de la obra en el espacio central del presbiterio de la iglesia durante los meses de noviembre y diciembre de 2019 se realizaron dos presentaciones donde el sacerdote de la iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir Antonio Corbí y el profesor de la UPV e investigador del IRP Vicente Guerola dieron a conocer los datos más relevantes de la pintura y del proceso de restauración. La primera presentación fue activada a partir del modelo conocido como rueda de prensa exclusivamente a los medios de comunicación

que se realizó el 29 de noviembre. (Fig.94) Posteriormente la noticia fue publicada en revistas electrónicas, en medios sociales y en los informativos televisivos, difundiéndola dentro de la Comunidad Valenciana, dando a conocer la obra a un público más amplio. Por otro lado, la segunda fue llevada a cabo ya en el mes de diciembre en las Vísperas musicales en honor a San Nicolás, acto en el que se unen música y oración para celebrar la festividad del santo titular de la parroquia.

En el mes de enero de 2020 la obra fue trasladada a la que sería su nueva ubicación en el muro lateral izquierdo de la Capilla de San Judas Tadeo, donde podrá ser venerada por los fieles y apreciada por los visitantes de la parroquia en los recorridos patrimoniales (Fig.95-96).

Para concluir con la puesta en valor de la obra se llevó a cabo junto a los profesores de la UPV Vicente Guerola y María Castell y la técnica del Taller de Pintura de Caballete del IRP Cristina Robles un artículo que englobaría los datos más relevantes que se recogen en este trabajo. Este artículo fue publicado en la revista Mare de Déu 2020 de Cocentaina.



Figura 94. Rueda de prensa realizada en la iglesia de San Nicolás donde Vicente Guerola y Antonio Corbí expusieron a la prensa los datos más relevantes sobre la obra y su intervención.

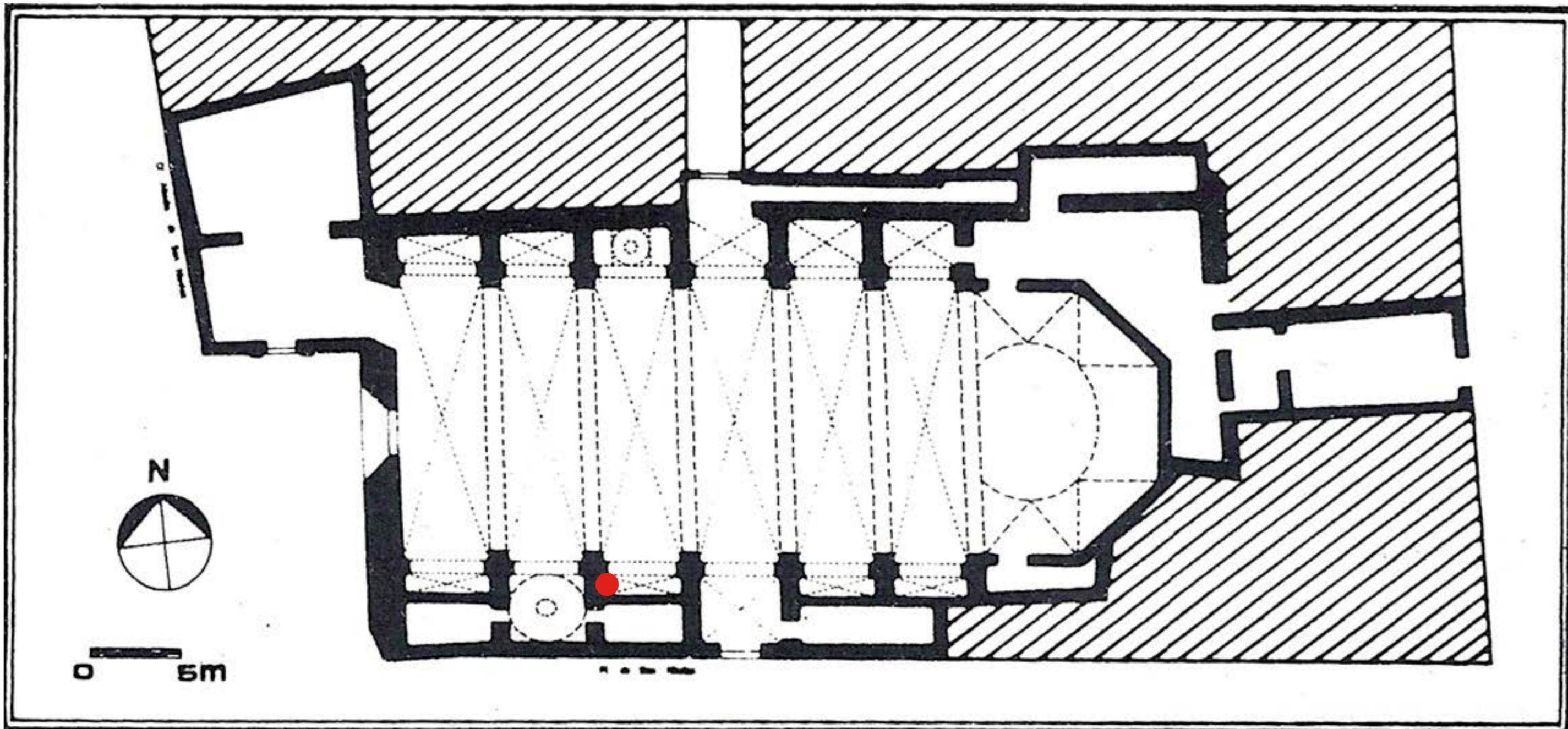


Figura 95. Planta de la parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir donde se señala la nueva ubicación de la obra.



Figura 96. Nuevo espacio expositivo de la obra.

8.2. Estudio ambiental del espacio expositivo

Como se acaba de comentar, la colección artística de la parroquia de San Nicolás se caracteriza por estar compuesta por una gran tipología de objetos de interés cultural, es por ello que para poder preservar todo el conjunto en condiciones óptimas de conservación es necesario realizar un estudio exhaustivo del templo y establecer unas pautas ambientales generales que favorezcan en la mitigación de los agentes de deterioro. A pesar de ello, como este trabajo se ha centrado en una única obra perteneciente a la iglesia las condiciones ambientales recomendadas serán precisas para dicha pintura.

La perdurabilidad y la estabilidad de los objetos artísticos depende fundamentalmente de su composición y de las condiciones ambientales a las cuales son sometidas, siendo los materiales orgánicos los más susceptibles a las variaciones ambientales.¹⁶⁰ A continuación se describen los factores que influyen en el deterioro de las pinturas sobre lienzo y se establecen unas condiciones y pautas para su preservación. Dichas recomendaciones serán comparadas con los datos ambientales obtenidos mediante el trabajo de campo¹⁶¹ y el estudio bibliográfico realizado¹⁶².

¹⁶⁰ VAILLANT CALLOL, Milagros., DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa., y VALENTÍN RODRIGO, Nieves. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: UPV, 2003. p. 171

¹⁶¹ Mediante el luxómetro digital CEM DT-1308 se realizaron mediciones de la iluminación que incide sobre la obra en su lugar de exposición. Las mediciones fueron tomadas durante dos días (el 3 y el 10 de noviembre de 2020) a tres horas distintas (8:00, 11:00 y 13:00). Asimismo, los puntos seleccionados para las mediciones fueron las cuatro esquinas y el centro de la obra.

¹⁶² Como no se tuvo la oportunidad de realizar otra serie de análisis como el termohigrométrico y el de contaminantes atmosféricos y partículas, los datos en los que nos hemos basado han sido los recogidos por Enrique Vivó Soria en su Tesis Doctoral *Metodología de análisis y metodologías aplicadas a la con-*

Figura 97. Medición de la iluminación incidente en la zona superior izquierda de la obra mediante un luxómetro.

Cabe señalar que podemos encontrar una gran variedad de bibliografía donde se establecen unos valores de condiciones ambientales muy precisos, que son imposibles de alcanzar para la mayoría de instituciones.¹⁶³ A pesar de ello, en el tiempo actual disponemos de varias normas experimentales e informes que además de ofrecer unos rangos de parámetros ambientales más realistas determinan los procedimientos e instrumentos necesarios para las labores de prevención. Entre ellos encontramos los siguientes:

- Norma italiana UNI 10829: 1999: Beni di interesse storico e artistico Condizioni ambientali di conservazione Misurazione ed analisi.
- Norma italiana UNI EN 15757:2010. Conservazione dei Beni Culturali - Specifiche concernenti la temperatura e l'umidità relativa per limitare i danni meccanici causati dal clima ai materiali organici igroscopici.
- UNE-EN 15757: 2011: Especificaciones de temperatura y humedad relativa para limitar los daños mecánicos causados por el clima a los materiales orgánicos higroscópicos.
- UNE-EN 15758: 2011: Conservación del patrimonio cultural. Procedimientos e instrumentos para la medición de las temperaturas del aire y de las superficies de los objetos.
- UNE-EN 15759-1: 2012: Conservación del patrimonio cultural. Clima interior. Parte 1: Recomendaciones para la calefacción de iglesias, capillas y otros lugares de culto.

servación preventiva en el ámbito del estudio microclimático de bienes de interés cultural.

¹⁶³ *Ibid.* p. 172



· Estándar ANSI/ASHRAE 111-2008: Mediciones, Pruebas, Ajustes y Equilibrado de Instalaciones de Climatización en Edificios.¹⁶⁴

Dentro de los factores ambientales con los cuales debatimos constantemente encontramos la humedad relativa y la temperatura, que son los agentes que peores efectos ocasionan en los bienes artísticos debido al carácter higroscópico de la mayoría de los materiales que los constituyen. En la literatura encontramos establecidos los rangos óptimos de temperatura a los 18º +/- 2º C y los de humedad relativa a 55 +/- 5%^{165, 166}. Como se puede apreciar en los análisis termohigrométrico de San Nicolás la temperatura media anual es de 22,15ºC y la humedad relativa promedio es de 56,66%.¹⁶⁷ Aunque dichos valores se aproximan en gran medida a los óptimos debido a varios factores como la acumulación de visitantes se crean fluctuaciones breves muy perjudiciales para la obra, aumentando la Tª y la HR de forma repentina, llegando a alcanzar 30,93ºC de Tª y 72,75% de HR. Es por ello que será imprescindible realizar un control de estos factores ambientales en horarios de riesgo mediante sistemas activos de acondicionamiento ambiental que además de eliminar los ciclos diarios paliarán los efectos que produzcan los cambios estacionales.¹⁶⁸ Asimismo, la obra al estar en contacto directo con el muro, transmisor de la humedad debido a su carácter poroso, será conveniente proteger su reverso mediante un material rígido como una placa de metacrilato con art sorb^{®169, 170}.

164 VIVÓ SORIA, Enrique. *Metodología de análisis y técnicas aplicadas a la conservación preventiva en el ámbito del estudio microclimático de bienes de interés cultural*. Tesis Doctoral. UPV, 2016. p. 95

165 Por el contrario en la "Norma UNI 10829:1999: Beni di interesse storico e artistico Condizioni ambientali di conservazione Misurazione ed analisi" encontramos parámetros más permisibles como 19-25ºC de temperatura y 40-55% de humedad relativa.

166 VAILLANT CALLOL, Milagros., DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa., y VALENTÍN RODRIGO, Nieves. *Op. cit.* Valencia: UPV, 2003. p. 173

167 El análisis termohigrométrico fue realizado mediante un sistema automático de medición ambiental con 18 sensores que registraron la temperatura y humedad desde el mes de mayo de 2014 al mes de febrero de 2015.

168 VIVÓ SORIA, Enrique. *Op. cit.* Tesis Doctoral. UPV, 2016. p. 417-427

169 Producto empleado para el control de la humedad relativa en vitrinas compuesto por gel de sílice. Página web de CTS. *ART SORB® - SILICA GEL (40%-55%)*.

170 VAILLANT CALLOL, Milagros., DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa., y VALENTÍN RODRIGO, Nieves. *Op. cit.* Valencia: UPV, 2003. p. 183

Por otro lado fue indispensable realizar un estudio sobre la iluminación que incide sobre la obra ya que una inadecuada y prolongada exposición puede provocar la degradación de la celulosa, decoloración de los pigmentos, amarilleamiento del barniz, etc. Se establece que los objetos de sensibilidad media a la iluminación como es la pintura objeto de estudio pueden estar expuestas hasta un máximo de 150 lux. Las mediciones tomadas demostraron que no se excedían en ningún caso los 70,9 lux, encontrándose en los baremos óptimos.¹⁷¹ A pesar de ello, sería idóneo que los vidrios de las ventanas dispusieran de filtros UV y que para la iluminación artificial se utilizase iluminación LED, ya que se eliminarían los efectos térmicos y minimizarían en un 20% los daños que producen otro tipo de lámparas.¹⁷²

Asimismo, para evitar el estancamiento de aire que favorezca la condensación en paredes y en la obra o la proliferación de microorganismo será oportuno instalar un sistema de ventilación artificial que disponga de filtros que retengan los contaminantes atmosféricos¹⁷³.

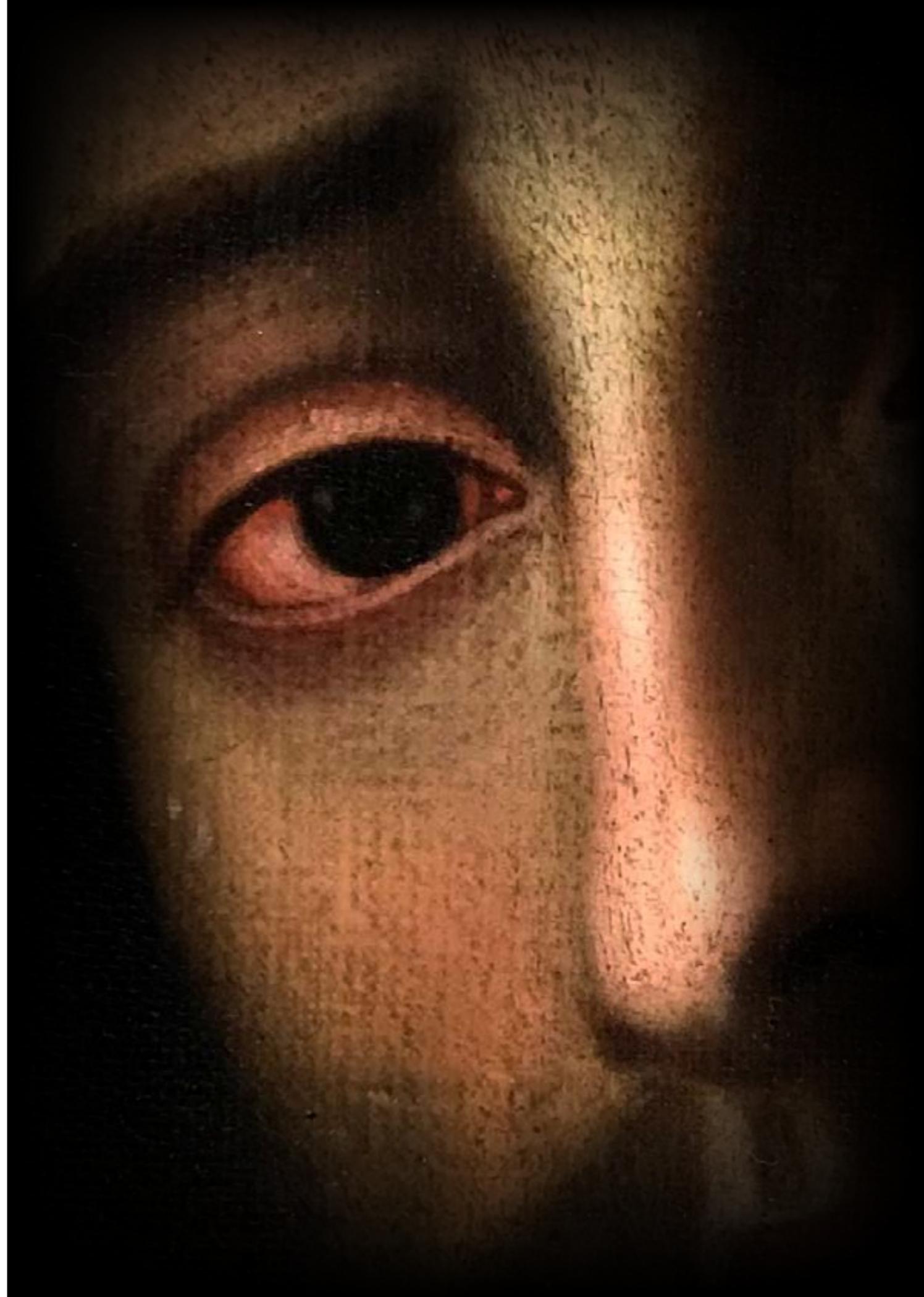
Para concluir mencionar que será imprescindible realizar inspecciones periódicas de la obra para comprobar su correcto estado de conservación, la efectividad del sistema de sujeción, controlar que las condiciones ambientales sean favorables y revisar el funcionamiento de los sistemas instalados, además de llevar a cabo un mantenimiento y una limpieza periódica del espacio expositivo.¹⁷⁴

171 *Ibid.* p. 174-181

172 MUSEO DEL PRADO. El Museo del Prado presenta su proyecto integral de iluminación con tecnología LED patrocinado por la Fundación Iberdrola Iluminación el Prado/Lighting the Prado.

173 La parroquia al estar dentro del núcleo urbano se encuentra más expuesta a los contaminantes atmosféricos como el dióxido de azufre, el ozono, el dióxido de carbono, etc. A pesar de ello, los análisis realizados por Enrique Vivó desvelaron que los niveles de contaminantes eran escasos. VAILLANT CALLOL, Milagros., DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa., y VALENTÍN RODRIGO, Nieves. *Op. cit.* Valencia: UPV, 2003. p. 176-177

174 *Ibid.* p. 177-178



9. CONCLUSIONES

Basándonos en el estudio formal y comparativo realizados, acompañado por el estudio técnico y la investigación documental, se ha podido establecer que la obra objeto de estudio pertenece al *corpus* pictórico de Fray Nicolás Borrás, ya que se asienta bajo los postulados de la Contrarreforma y presenta un estilo manierista característico de la producción pictórica de este pintor del siglo XVI.

Por un lado, al analizar el estilo que define su *corpus* pictórico se ha podido comprobar que los modelos y composiciones empleadas por el artista contestano se asemejan en gran medida a los formulados por su maestro Joan de Joanes y su padre Vicente Macip. Borrás acostumbraba a utilizar dibujos y tablas salidas de la mano de dichos autores para la realización de sus obras, añadiéndoles un carácter personal y diferenciador. Igualmente, en el *Cristo atado a la columna* de San Nicolás se aprecia una gran similitud en cuanto a composición con las obras de Joanes como la gran tabla *Cristo a la columna* de Terrassa o el dibujo de *San Sebastián* de la Casa de la Moneda de Madrid.

Atendiendo al análisis estilístico de la obra es apreciable la inclinación por el dibujo y el fuerte claroscuro que evidencian la influencia del viejo Macip. Asimismo, los recursos formales y anatómicos como la representación de Cristo a modo miguelangelesco, el minucioso trabajo de los pliegues del *perizonium*, el rostro ovalado, los ojos sesgados, el meticuloso trabajo de los nudillos, los cabellos ondulados, la arquitectura vacía, etc. que son característicos de la producción de Borrás hacen incluir la pintura en la última etapa de su producción pictórica iniciada a finales del siglo XVI.

La investigación documental llevada a cabo ha confirmado que el último periodo artístico de Borrás comenzó con la realización de la serie de *Cristo a la columna* a la cual pertenece la obra objeto de estudio. La colección constó de tres pinturas sobre lienzo realizadas a partir del 1588 para tres instituciones de la antigua Valencia foral. A día de hoy se conservan dos de ellas, la del Monasterio de San

Miguel de los Reyes, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y la de la parroquia de San Nicolás. Además, los análisis de los pigmentos no descartaron la posibilidad de que la obra fuese realizada a finales del siglo XVI.

La recopilación de obras que representan dicho pasaje de la vida de Cristo nos muestra el arraigo que tuvo en la ciudad de Valencia esta imagen cristológica de índole devocional tan representativa de los postulados determinados por la Contrarreforma. Puesto que se han podido recoger cinco de dichas obras y tener constancia de otras dos de ellas que no han podido ser conservadas hasta la actualidad.

Por otro lado, con el estudio técnico de la obra se pudo comprobar que los deterioros presentes en la obra eran derivados de su inadecuada conservación, así como de las anteriores restauraciones intrusistas que aceleraron el proceso de degradación. Con la finalidad de devolverle la resistencia y el sentido estético perdidos las intervenciones invasivas, como parches y repintes, fueron eliminadas. Asimismo, mediante los tratamientos de subsanación del soporte textil y la sustitución del bastidor recuperó la resistencia mecánica y planimetría perdidas. Además, gracias al proceso de limpieza, estucado, reintegración y protección se recuperó la visión de la obra oculta por la suciedad y la oxidación del barniz.

La intervención restaurativa en conjunto con las actuaciones de puesta en valor permitieron su reconocimiento, divulgación y difusión de cara al público. De esta manera la parroquia de San Nicolás decidió trasladar la pintura a la Capilla de San Judas Tadeo, recuperando su exposición en el espacio sacro y devolviéndole el valor artístico y devocional.

Finalmente, con el estudio del nuevo lugar expositivo se establecieron unas pautas preventivas que en cierta medida mitigarán los deterioros, tanto intrínsecos como extrínsecos, que puedan llegar a afectar a la conservación de la pintura en un futuro.

10. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

ALBI, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Tomo I. Valencia: Diputación de Valencia, 1978. ISBN 84-500-2901-5

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

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. ISBN 84-482-2358-6

BENITO DOMÉNECH, Fernando. y GALDÓN GARCÍA, José L. *Vicente Macip. (h.1475-1550)*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997. ISBN 84-482-1472-2

CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. ISBN 84-7628-390-3

CARRERAS RIVERY, Raquel. Y PÉREZ MARÍN, Eva. *Maderas en bienes culturales europeos: Identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018. 978-849048-629-0

EL BARÓN DE ALCAHALÍ. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. ISBN 84-500-1495-6

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. y GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. ISBN 978-84-482-5480-3

MATTEINI, Mauro., y MOLES, Arcangelo. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*. San Sebastián: Nerea, 2001. ISBN 978-84-89569-54-6

ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina: vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid: Gráficas Marinas, 1930.

PÉREZ GUILLEM, Inocencio Vicente. *Cerámica arquitectónica valenciana: Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVII. Tomo II)*. Castellón: Diputación de Castellón, 1996. ISBN 84-482-1357

PORTER, J.R. *Jesucristo: vida, escenario, doctrina, interpretaciones, Jesús en el arte*. Londres: Blume, 2008. ISBN 978-84-8076-723-1

RICO DE ESTEBAN, José. *El Padre Borrás y Jerónimo Jacinto de Espinosa: dos Maestros de la Escuela de Pintura Valenciana nacidos en Cocentaina*. Alicante: Imprenta Sucesor de Rafael Costa, 1951.

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Madrid: Akal, 2012. ISBN 978-84-460-3110-9

SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los Evangelios Apócrifos: Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2017. ISBN 978-84-7914-044-1

TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid: Humanes, 2002. ISBN 8460764168

VAILLANT CALLOL, Milagros. DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa. y VALENTÍN RODRIGO, Nieves. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003. ISBN 84-9705-420-2

VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004. ISBN 84-89569-30-4

VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005. ISBN 84-89569-50-9

VIVANCOS RAMÓN, María Victoria. *La restauración y conservación de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007. ISBN 978-84-309-4651-8

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada, 1*. Madrid: Alianza Forma, 1984. ISBN 84-206-7029-4

VV.AA. *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana. Tomo II (Paterna-Zucaina)*. Valencia: Consellería de cultura, educación y ciencia, 1983. ISBN 84-500-8938-7

VV.AA. *Diccionario histórico de la Comunidad Valenciana. Tomo I*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana S.A., 1992. ISBN 84-8750231-8

VV.AA. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. ISBN 9788439379904

VV.AA. *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610) Cocentaina*. Cocentaina: Ayuntamiento de Cocentaina, 2010. ISBN 978-84-936686-0-0

VV.AA. *Obras restauradas: curso 2000-2001 (unidad de restauración de pintura de caballete y retablos)*. Valencia: UPV, 2002. ISBN 978-84-9705-163-7

ZALBIDEA MUÑOZ, María Antonia. *Els vernissos artístics. Revisió i evolució*. Valencia: UPV, 2014. ISBN 978-84-9048-255-1

CAPÍTULOS DE MONOGRAFÍAS

BELENGUER, Ernest., CASALS, Ángeles. Las Germanías del Reino de Valencia. En: *Historia del pueblo valenciano*. Valencia: Levante, 1988. ISBN 84-404-3766-8

BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael. De la Valencia Mudéjar a la Valencia sin moriscos. En: AA.VV. *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Valencia: Caja Madrid, 2007. ISBN 978-84-89471-32-0

BENÍTO DOMÉNECH, Fernando. El periodo de la Contrarreforma en la pintura valenciana y los inicios del naturalismo. En: AA.VV. *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Valencia: Caja Madrid, 2007. ISBN 978-84-89471-32-0

FERRER VALLS, Teresa. Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI. AA.VV. En: *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Valencia: Caja Madrid, 2007. ISBN 978-84-89471-32-0

GARCÍA HINAREJOS, Dolores. Iglesia de San Nicolás de Barari y San Pedro Martir, Valencia. En: *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjonjuntos declarados e incoados*.

Valencia. *Arquitectura religiosa*. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. Generalitat Valenciana. Valencia: Consellería de Cultura, Educació y Ciència, 1995. ISBN 84-482-1071-0

SALVADOR ESTEBAN, Emilia. Valencia en el siglo XVI. En: AA.VV. *Historia del pueblo valenciano*. Valencia: Levante, 1988. ISBN 84-404-3766-8

TRABAJO FINAL DE GRADO/TRABAJO FINAL DE MÁSTER/TESIS DOCTORALES

BRU BARRERO, Laura. *Puesta en valor de las capillas de la parroquia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. MADRID GARCÍA, Jose Antonio y ROIG PICAZO, Pilar (dir.) Trabajo Final de Grado, Universidad Politécnica de Valencia. 2015. [Consulta: 15-07-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/48857/TFG%20maquetado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

CASTELLÓ PALACIOS, Amparo. *Un Ecce Homo inédito: Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*. GUEROLA BLAY, Vicente y PÉREZ MARÍN, Eva (dir.) Trabajo Final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia. 2012. [Consulta: 30-06-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/18344>

GARCÍA SANZ, Alfredo Luis. *Un San Sebastián atribuido a Juan de Juanes procedente de la antigua colección Navarro Alcácer. Análisis técnico e historiográfico*. GUEROLA BLAY, Vicente y PÉREZ MARÍN, Eva (dir.) Trabajo Final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia. 2019. [Consulta: 26-06-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/115365>

MORENO CASTELLÓ, Julia. *Historia y evolución de la iglesia de San Nicolás en Valencia*. TABERNER CABO, Francisco (dir.) Trabajo Final de Grado, Universidad Politécnica de Valencia. 2013. [Consulta: 26-06-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/44956/Memoria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

QUEROL CORDERO, José Rubén. *Un "San Jerónimo penitente" inédito de Fray Nicolás Borrás (1530-1610): Estudio histórico, técnico, iconográfico y proceso de intervención*. GUEROLA BLAY, Vicente. PÉREZ MARÍN, Eva. y CASTELLÓ PALACIOS, Amparo (dir.) Trabajo Final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia. 2012/2013. [Consulta: 29-06-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/74309>

TORRÓ LLOPIS, Ana. *"San Juan Evangelista con el filósofo Cratón". Una pintura inédita de Fray Nicolás Borrás (1530-1610). Aproximación a su expertización, estudio técnico, historiográfico y representacional*. GUEROLA BLAY, Vicente y CASTELL AGUSTÍ, María (dir.) Trabajo Final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia. 2015. [Consulta: 30-06-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/75439/TFM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

VIANA GARCÍA, Bárbara. *Un Calvario de Gaspar Requena: Revisión historiográfica y científico-técnica de una pintura inédita de la escuela juanesca*. GUEROLA BLAY, Vicente y PÉREZ MARÍN, Eva (dir.) Trabajo Final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia. 2012/2013. [Consulta: 26-06-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/40221>

VIVÓ SORIA, Enrique. *Metodología de análisis y técnicas aplicadas a la conservación preventiva en el ámbito del estudio microclimático de bienes de interés cultural*. ROIG PICAZO, Pilar (dir.) Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia. 2016. [Consulta: 29-10-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61039>

PÁGINAS WEB

ESTUDIO VINATEA ARQUITECTURA. Las Alquerías. [Consulta: 02-06-2020] Disponible en: <https://estudiovinatea.com/la-alqueria/>

PÁGINA WEB AGARAGAR. Productos de restauración y bellas artes. [Consulta: 13-05-2020] Disponible en: <https://agaragar.net/>

PÁGINA WEB CTS. [Consulta: 12-05-2020] Disponible en: <https://www.ctseurope.com/es/index.php>

PÁGINA WEB DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS. [Consulta: 04-06-2020] Disponible en: <http://www.sannico-lasvalencia.com/historia/>

APUNTES

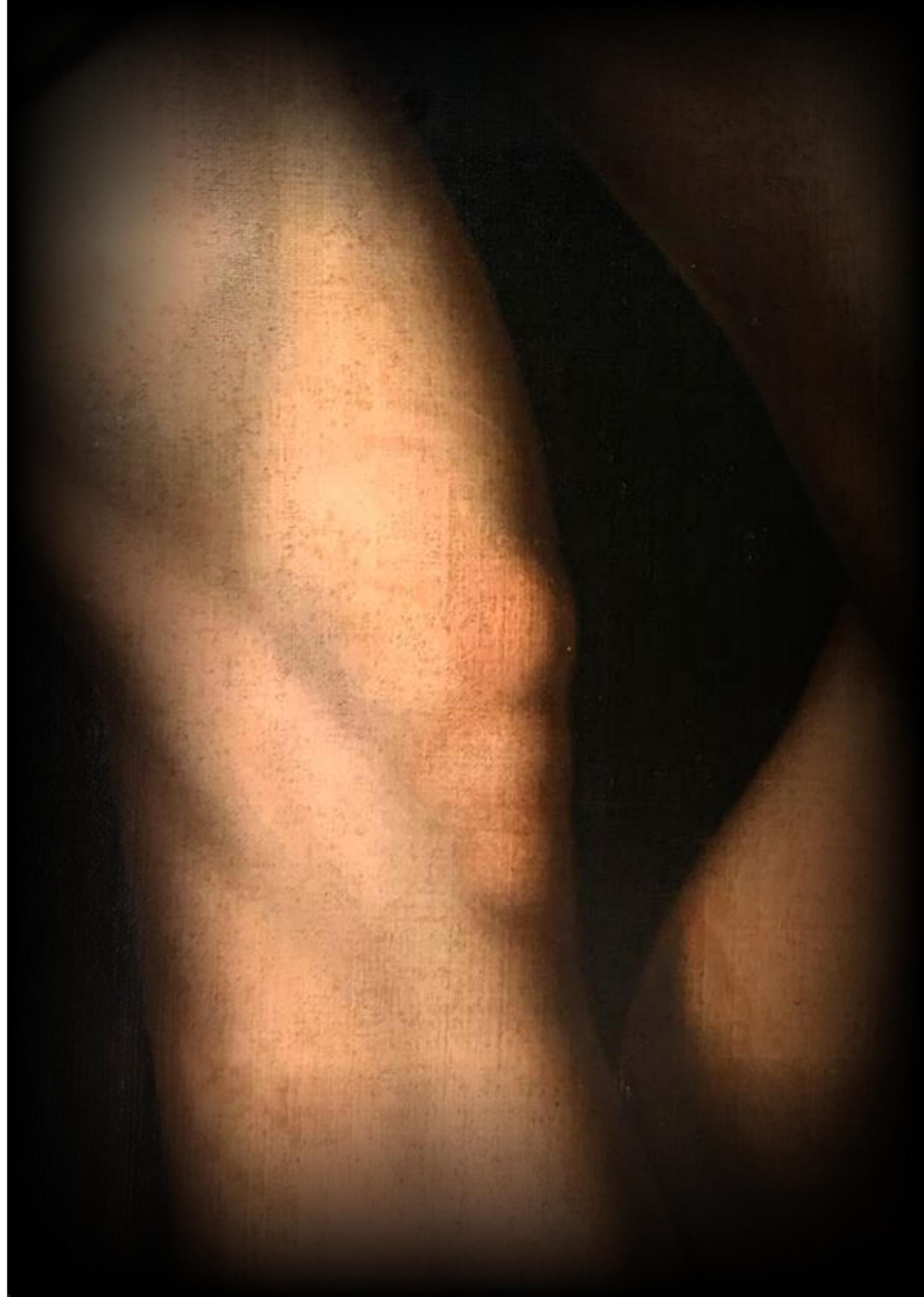
Apuntes “Iconografía aplicada a la conservación y restauración de bienes culturales” de la profesora Juana Bernal Navarro. Curso 2018-2019. Tema 4.3. Representación iconográfica de la vida de Cristo - Vitae Christus.

Apuntes “Iconografía aplicada a la conservación y restauración de bienes culturales” de la profesora Juana Bernal Navarro. Curso 2018-2019. Tema 3. Formas de representación de imágenes cristianas. 3.2. Clasificación iconográfica de los santos, según el tipo de atributos. Atributo individual.

Apuntes de la asignatura “Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos” de la profesora Laura Fuster López. Curso 2019-2020.

OTROS DOCUMENTOS

GUEROLA, Vicente; COLOMINA, Antoni; MORENO, Berta. *La limpieza de superficies pictóricas: notas para un proceso metódico*. Valencia: 2018.



11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Interior de la parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir de Valencia. En el altar mayor de la iglesia se encuentra expuesta la obra objeto de estudio denominada Cristo atado a la columna.....8

Figura 2. Cristo atado a la columna de la parroquia de San Nicolás.....15

Figura 3. Dibujo de Valencia en el siglo XVI realizada por Anton Van Der Wyngaerde.....18-19
Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/520799144380238706/>

Figura 4. Tabla de la Ascensión perteneciente al retablo mayor de Font de la Figuera.....21
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 5. Tabla de la Transfiguración del Señor realizada por Borrás en el año 1560. Actualmente es conservada en el Museo de Bellas Artes de Asturias.....21
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 6. Retablo de las Ánimas con el Juicio Final y Misa de San Gregorio realizada por Borrás en 1574. Actualmente es conservada en la iglesia concatedral de San Nicolás de Alicante.....23
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 7. Antiguo retablo del altar mayor del monasterio de San Jerónimo de Cotalba realizada por Borrás en 1579. Actualmente es conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.....24
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 8. Cristo a la columna realizado por Nicolás Borrás en 1588 para el monasterio de San Miguel de los Reyes. Actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.....25
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 9. Tabla de San Nicolás conservado en la Capilla de la Comunión de la parroquia de Santa María de Cocentaina, realizada por Borrás entre los años 1550-1560.....27
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 10. Retablo de los Misterios del Rosario realizado por Nicolás Borrás en el año 1574. Actualmente se conserva en la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela.....29
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 11. Tabla de la Sagrada Familia de la Pera realizada por Borrás en 1603, conservada en la iglesia del convento franciscano de San Sebastián de Cocentaina.....30
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 12. Tabla de la Sagrada Familia realizada por Borrás en 1580, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.....31
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

ciano del Renacimiento. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 13. Cristo atado a la columna. Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. Fray Nicolás Borrás. 1588.....36

Figura 14. Cristo atado a la columna. Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. Fray Nicolás Borrás. 1588.....36

Figura 15. Tabla de la Flagelación realizada por Borrás en 1574, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.....39

Figura 16. Detalle del nimbo circular y las tres potencias que enmarcan la cabeza del Cristo de la parroquia de San Nicolás de Valencia.39

Figura 17. Estructura compositiva del Cristo atado a la columna de San Nicolás de Valencia.....40

Figura 18. Esquema donde se remarca la verticalidad que aporta la columna y la posición del cuerpo de Cristo.....41

Figura 19. Tabla de Cristo a la columna realizado por Joan de Joanes conservado en el Museo de Terrassa. 42
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 20. Dibujo de San Sebastián a tinta y aguada de Joan de Joanes que se encuentra en la Casa de la Moneda de Madrid.....43
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 21. Pintura sobre tabla de un Cristo atado a la columna realizado por Macip en torno a 1535. En la actualidad es conservada en la iglesia parroquial de Alba de Tormes.....43
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

Figura 22. Detalle de la xilografía de el Calvario de Durero realizada en 1560.....43
Disponible en: <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/el-calvario/9276784d-80f3-4971-b780-975c4c354680>

Figura 23. Fotografía de la trama del soporte textil mediante el microscopio digital DinoCapture 2.0. X55. 44

Figura 24. Fotografía de la trama del orillo del soporte textil mediante el microscopio digital DinoCapture 2.0. X55.....44

Figura 25. Soporte textil de la obra.....45

Figura 26. Fotografía de la fibra del tejido del soporte realizada mediante Lupa binocular Leica S8AP0, X10-X80, con sistema fotográfico digital acoplado, donde se aprecia torsión en Z y un ángulo muy abierto. X50.....46

Figura 27. Fotografía de la fibra del tejido del soporte realizada mediante Microscopio Leica DMPL, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado. X100.....46

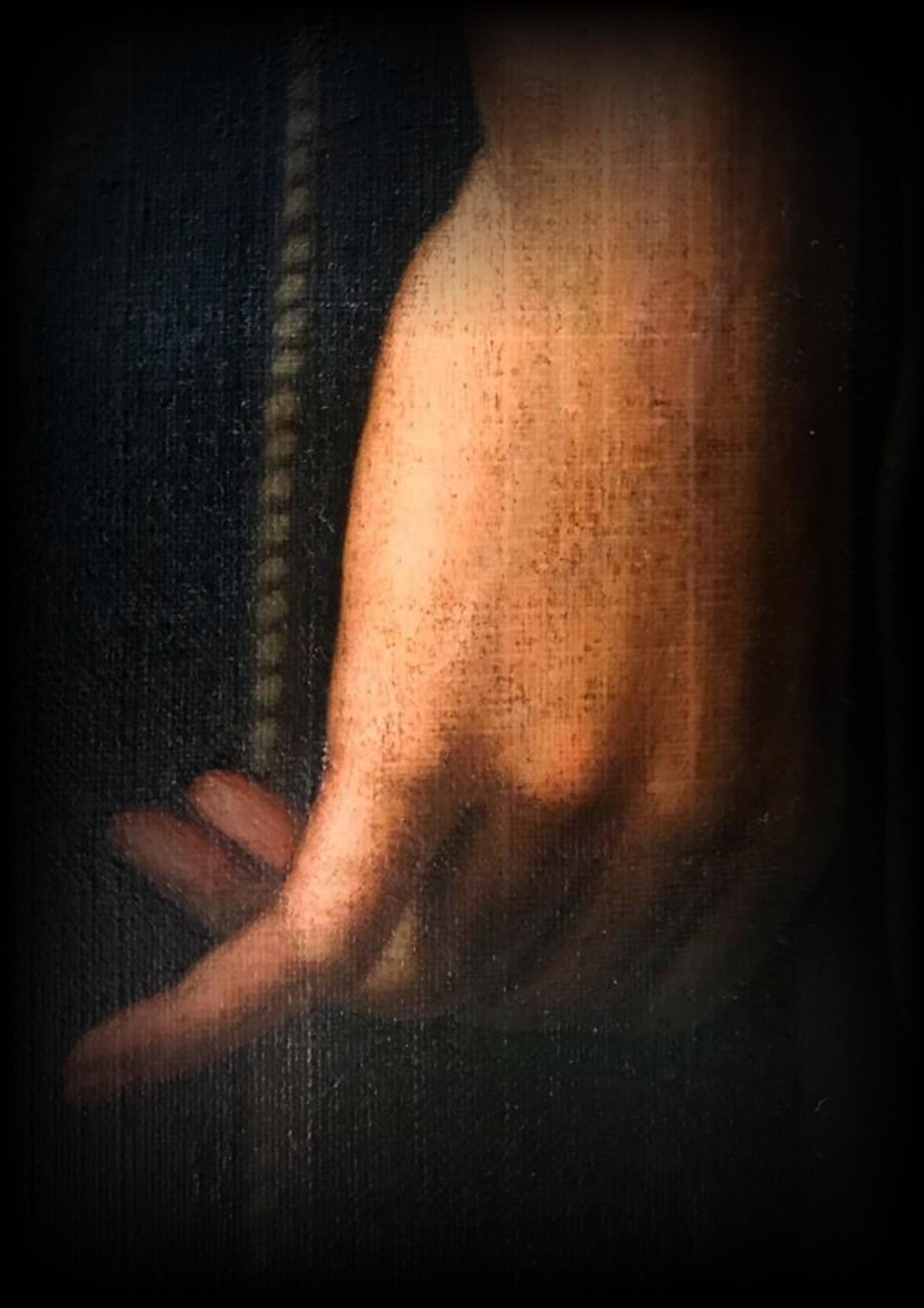
Figura 28. Fotografía de la tinción con ácido nítrico concentrado de uno de los hilos realizada mediante Lupa binocular Leica S8AP0, X10-X80, con sistema fotográfico digital acoplado. X40.....46

| | |
|---|----|
| Figura 29. Dibujo esporádico realizado en el reverso de la obra donde se aprecian unos querubines y nubes..... | 47 |
| Figura 30. Fotografía anterior modificada para poder apreciar con mayor claridad el dibujo esporádico.. | 47 |
| Figura 31. Fotografía del ensamble del bastidor..... | 48 |
| Figura 32. Esquema del sistema de ensamble con sus medidas..... | 48 |
| Figura 33. Fotografía del reverso del bastidor..... | 49 |
| Figura 33. Croquis del bastidor..... | 50 |
| Figura 34. Fotografía de una estratigrafía de la película pictórica, realizada con la Lupa binocular Leica S8APO, X10-X80, del laboratorio físico-químico del IRP con sistema fotográfico digital acoplado..... | 51 |
| Figura 35. Fotografía general con Rayos X de la pintura..... | 52 |
| Figura 36. Fotografía general con fluorescencia ultravioleta..... | 53 |
| Figura 37. Fotografía del marco donde se puede apreciar el tipo de perfil a “Casseta”..... | 54 |
| Figura 38. Fotografía del marco donde se puede apreciar los elementos vegetales y los motivos geométricos (“perlas y bizcochos”)..... | 54 |
| Figura 39. Fotografía del ensamble del marco..... | 55 |
| Figura 40. Etiqueta con la sección, “Bellas Artes”, y el número de inventario, “156”, del Archivo de la Biblioteca Municipal de Valencia, adherido al reverso del montante derecho del marco..... | 56 |
| Figura 41. Inscripción de papel con la letra “F” adherido sobre el ensamble inferior derecho del marco...56 | |
| Figura 42. Fotografía del anverso del marco..... | 57 |
| Figura 43. Fotografía con luz rasante del reverso donde se aprecian las deformaciones del soporte textil..59 | |
| Figura 44. Detalle de la parte inferior derecha del soporte textil donde se puede apreciar la gran acumulación de suciedad ambiental y los desgarros producidos en la zona de clavado al bastidor..... | 60 |
| Figura 45. Fotografía del lateral derecho del soporte textil donde se puede observar la deformación “efecto ola o guirnalda de tensión”..... | 60 |
| Figura 46. Fotografía de uno de los numerosos desgarros presentes en el soporte textil..... | 60 |
| Figura 47. Parche de tela imprimada y papel mecanografiado colocado en una intervención anterior para subsanar uno de los desgarros presentes en el soporte..... | 61 |
| Figura 48. Restos de adhesivo proteico utilizados para el saneamiento del soporte..... | 61 |
| Figura 49. Deformación del soporte derivado de la tensión provocada por uno de los parches apreciable desde el anverso de la obra..... | 61 |
| Figura 50. Orificios en el borde superior de la obra provocados por el ataque de insectos xilófagos..... | 61 |
| Figura 51. Croquis de daños del reverso: soporte textil..... | 62 |

| | |
|---|----|
| Figura 52. Pérdida de soporte y orificios producidos por el ataque de insectos xilófagos..... | 63 |
| Figura 53. Grieta producida por los clavos empleados para la sujeción del lienzo..... | 63 |
| Figura 54. Residuo blanquecino localizado en la zona inferior del reverso del listón vertical izquierdo..... | 63 |
| Figura 55. Croquis de daños del bastidor..... | 64 |
| Figura 56. Pérdida de estratos pictóricos en la zona inferior de la obra..... | 65 |
| Figura 57. Repinte realizado en una intervención restaurativa anterior..... | 65 |
| Figura 58. Croquis de daños de la película pictórica..... | 66 |
| Figura 59. Desgaste de la lámina metálica que deja entrever el embolado..... | 67 |
| Figura 60. Pérdida de preparación, embolado y lámina metálica en el larguero izquierdo del marco..... | 67 |
| Figura 61. Residuos cerosos en el reverso del larguero derecho del marco..... | 67 |
| Figura 62. Croquis de daños del anverso del marco..... | 68 |
| Figura 63. Croquis de daños del reverso del marco..... | 69 |
| Figura 64. Eliminación de un parche de tela imprimada mediante espátula..... | 73 |
| Figura 65. Limpieza mecánica de la suciedad ambiental acumulada en la zona inferior del soporte textil mediante aspiración..... | 73 |
| Figura 66. Eliminación de suciedad ambiental depositada en la trama del soporte textil mediante Esponja Wishab..... | 73 |
| Figura 67. Parche de lino rectangular y a patrón adheridos al soporte textil para subsanar desgarros..... | 74 |
| Figura 68. Reverso de la obra con parches y entelado de bordes empleados para reforzar el soporte textil. 74 | |
| Figura 69. Croquis del entelado de bordes..... | 75 |
| Figura 70. Desprotección de la película pictórica..... | 76 |
| Figura 71. Croquis del nuevo bastidor..... | 77 |
| Figura 72. Fotografía del reverso de la obra tensada en el nuevo bastidor..... | 78 |
| Figura 73. Test acuoso realizado sobre la zona inferior de la columna..... | 80 |
| Figura 74. Fotografías del proceso de limpieza acuosa de la mano de Cristo..... | 81 |
| Figura 75. Fotografías del proceso de limpieza acuosa de la mano de Cristo..... | 81 |
| Figura 76. Fotografías del proceso de limpieza acuosa de la mano de Cristo..... | 81 |
| Figura 77. Fotografía de detalle del rostro de Cristo antes de la limpieza..... | 82 |
| Figura 78. Fotografía de detalle del rostro de Cristo después de la limpieza acuosa..... | 82 |

| | |
|--|-------|
| Figura 79. Fotografía de detalle del rostro de Cristo después de la eliminación del barniz..... | 82 |
| Figura 80. Aplicación de estuco mediante pincel..... | 83 |
| Figura 81. Nivelación de estucos mediante corcho..... | 83 |
| Figura 82. Texturización de estuco mediante tejido de lino humedecido y aplicación de calor y presión..... | 83 |
| Figura 83. Fotografía general del anverso de la obra una vez estucados los faltantes de estratos pictóricos. | 84 |
| Figura 84. Reintegración cromática mediante colores al agua de las pérdidas de la zona inferior de la obra. | 85 |
| Figura 85. Barnizado final de la obra mediante la técnica de pulverización..... | 85 |
| Figura 86. Fotografía general del anverso de la obra una vez completada su intervención restaurativa.... | 86 |
| Figura 87. Eliminación de suciedad ambiental depositada en el reverso del marco con una solución a base de agua y etanol..... | 87 |
| Figura 88. Eliminación de suciedad ambiental acumulada entre las molduras doradas..... | 87 |
| Figura 89. Eliminación de suciedad ambiental adherida sobre la superficie dorada del marco mediante emulsión grasa..... | 87 |
| Figura 90. Devolución de la volumetría mediante estucado..... | 88 |
| Figura 91. Embolado de las zonas estucadas mediante gouache..... | 88 |
| Figura 92. Reintegración pictórica de las zonas emboladas mediante gouache y acuarelas..... | 88 |
| Figura 93. Fotografía general del anverso del marco una vez completada su intervención restaurativa...89 | |
| Figura 94. Rueda de prensa realizada en la iglesia de San Nicolás donde Vicente Guerola y Antonio Corbí expusieron a la prensa los datos más relevantes sobre la obra y su intervención..... | 92 |
| Figura 95. Planta de la parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir donde se señala la nueva ubicación de la obra..... | 94-95 |
| VV.AA. <i>Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana. Tomo II (Paterna-Zuaina)</i> . Valencia: Consellería de cultura, educación y ciencia, 1983. | |
| Figura 96. Nuevo espacio expositivo de la obra..... | 96-97 |
| Figura 97. Medición de la iluminación incidente en la zona superior izquierda de la obra mediante un luxómetro..... | 99 |
| Tabla 1. Datos identificativos de la obra Cristo atado a la columna de la iglesia de San Nicolás de Valencia. | 35 |
| Tabla 2. Test acuoso realizado para la eliminación de la suciedad ambiental depositada en la superficie pictórica..... | 80 |

Los esquemas e imágenes no referenciados han sido realizados por la autora del documento.



12. AGRADECIMIENTOS

No podía dar por finalizado este trabajo sin expresar mis más sinceros agradecimientos a todas las personas que han colaborado en la realización de este proyecto.

En primer lugar, a mis profesores y tutores, Don Vicente Guerola Blay y Doña María Castell Agustí, por haberme dado la oportunidad de participar activamente en el estudio y proceso de restauración de la obra. Por vuestro continuo apoyo, esfuerzo y dedicación.

A la técnico del taller-laboratorio de pintura de caballete y retablos del IRP, Cristina Robles de la Cruz, por haberme guiado en el proceso de intervención, mostrándome el día a día de un taller de restauración. Ha sido un placer poder trabajar con una gran experta como ella, espero que nuestros caminos profesionales puedan volver a cruzarse.

A la parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Martir, en la persona que es su sacerdote Don Antonio Corbí Copovi y a su equipo personal de sacristanes y guías turísticos por la atención que nos han dispensado.

A Don José Antonio Madrid García, por su colaboración en el estudio fotográfico.

A Doña Laura Osete Cortina, por su ayuda en la extracción, análisis e interpretación de los materiales que constituyen la obra. Gracias por aconsejarme y apoyarme en todo el proceso.

A Doña Eva Pérez Marín, por su implicación en la identificación de los materiales leñosos.

A Doña María Victoria Vivancos Ramón, por estar siempre disponible para orientarme en relación a la conservación preventiva de los objetos artísticos.

A Doña Esther Nebot Díaz, por ayudarme a encaminar el estudio lumínico del lugar expositivo.

A Enrique Vivó, por permitirme emplear los datos presentes en su Tesis Doctoral.

A la Dirección General de Patrimonio de la Generalitat Valenciana, por facilitarme el inventario de la obra objeto de estudio.

A Pablo y Raquel, por acompañarme en todo el proceso, animarme y creer siempre en mí.

A Josep, por alentarme en los momentos más complicados.

A Aita y Loli, gracias por dejar a un lado vuestras necesidades y deseos para poder cumplir los míos. Nunca podré llegar devolveros todo lo que habéis dado por mí y mi formación académica.

13. ANEXO

13.1. Catálogo razonado de obras

En este apartado se ha llevado a cabo una recopilación de obras con representaciones y composiciones similares a la del *Cristo atado a la columna* de la iglesia de San Nicolás, realizadas por el círculo artístico de Borrás durante los siglos XVI y XVII.

Al ordenar cronológicamente estas obras se ha podido observar la evolución de dicha representación en el periodo del Renacimiento valenciano, además de comprender el estudio realizado por el autor hasta la consecución de la obra.

1. Círculo artístico de los Macip

Cristo a la columna

Óleo sobre tabla, 124 x 72 cm, en torno a 1535, iglesia parroquial de Alba Tormes, Salamanca.

El hecho de que esta tabla se hallase en Castilla dio pie a su atribución a Luis de Morales (Badajoz, 1510 – Alcántara, 1586), artista español de estilo manierista que mantuvo su producción en activo en Extremadura durante el siglo XVI. Su predilección por los temas de carácter religioso lo llevó a ser conocido como *El Divino* o *Divino Morales*.

En el año 1917 el crítico de arte Elías Tormo rectificó dicha atribución en el Catálogo de la exposición de pinturas de Divino Morales celebrada en Madrid, situando la obra dentro del círculo artístico de los Macip. Justificó dicha atribución por la falta de notas típicas del artista extremeño, como la ingenuidad, la delicadeza, la ternura, etc. y por las características presentes, habituales en las obras de los Macip, como la fuerza, sinceridad, dramatismo y dolor humano. Asimismo, José Albi afirma que la obra no presenta ninguna delicadeza juanesca y que se advierten factores predominantes, como el factor expresivo y humano o el velado dramatismo, y factores formales o constructivos, como la interpretación anatómica y el tono realista, que recuerdan a la producción de Macip, mayormente a las obras de Segorbe.¹⁷⁵

Su composición deriva de un modelo de Sebastiano del Piombo, precisamente en la Flagelación (1524 que se conserva en el Museo Cívico de Viterbo.

En la obra la figura de Cristo se muestra enmarcada en un fondo totalmente negro, atada a una columna de estilo toscano, jaspeada¹⁷⁶, con apariencia marmolada de colores intensos, que le da protagonismo ante el cuerpo pálido del Nazareno. Cristo se encuentra abrazando a la columna, a la altura del tórax, sujeto a ella mediante una cuerda que rodea sus muñecas. Cristo se muestra con la corona de espinas, una aureola y tres potencias, mientras que su desnudez se cubre con un paño de pureza a la altura de sus caderas realizada mediante pequeños pliegues dispuestos en paralelo, que recae sobre su pierna derecha. La grandiosa interpretación anatómica del cuerpo, extremadamente realista, sin ninguna alusión a lo bello, presenta dobles laceraciones rojizas que nos advierten de la flagelación a la que ha sido sometido el reo, al igual que su rostro ladeado, que expresa un gran dramatismo.

¹⁷⁵ ALBI, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Tomo I. Valencia: Diputación de Valencia, 1978. p.125

¹⁷⁶ Efecto empleado en la *Consagración de San Eloy de Tucson* y el *la Circuncisión del retablo de los Pelaires* de la iglesia de San Nicolás. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 216



2. Joan de Joanes

San Sebastian

Dibujo, Casa de la Moneda, Madrid.

El dibujo a tinta y aguada de Joan de Joanes que se encuentra en la Casa de la Moneda de Madrid no coincide con la representación de la obra objeto de estudio de este trabajo, ya que escenifica el martirio de San Sebastián. A pesar de ello, al tener una composición idéntica a este se ha decidido incluirla en este catálogo.¹⁷⁷

Analizando el dibujo podemos apreciar que estilísticamente es una composición vertical, frontal y estática. San Sebastián aparece de cuerpo entero en el centro de la composición, apoyado ligeramente con la cadera en un árbol que se encuentra a sus espaldas en un fondo vacío, en el cual está atado mediante una cuerda anudada al brazo izquierdo. Su cuerpo desnudo aparece cubierto a la altura de la cadera por un paño púdico, que recae sobre su pierna izquierda, y atravesado por cinco flechas.

De este modelo gráfico Joanes también llevó a cabo una pintura, con un gran paralelismo con la tabla de *San Sebastián* de Fernando Yáñez de Almedina, que se conserva en el Meadows Museum de Dallas, Texas, EEUU. Asimismo, la complexión física y la musculatura del personaje recuerdan al cuerpo de la obra *Varón de Dolores* de Gossaert, que se conserva en la iglesia del Corpus Cristi de Valencia. La composición y el dibujo de las piernas son, por otro lado, idénticas a las del *San Sebastián* de Durero. Es probable que la composición de este dibujo sea una combinación de estas obras y otros aspectos propios del artista.¹⁷⁸

178 GARCÍA SANZ, Alfredo Luis. *Un San Sebastián atribuido a Juan de Juanes procedente de la antigua colección Navarro Alcácer*. Análisis técnico e historiográfico. Trabajo Final de Máster, UPV. 2019. p. 29-32

177 *Ibid.* p. 110



3. Joan de Joanes

San Sebastian

Pintura sobre tabla, 78,5 x 34,4 cm, 1540-1550, antigua colección Navarro Alcácer, Valencia.

La pintura sobre tabla de *San Sebastián* perteneciente a la antigua colección Navarro Alcácer fue atribuida en un primer momento por Post al corpus artísticos de los Hernando y su círculo (1953), aunque al ser añadido por Fernando Benito en el apéndice de la monografía "*Joan de Joanes. Una visión del artista y su obra*" dio pie a que los estudiosos investigasen sobre su atribución, los cuales la incluyeron dentro de la producción pictórica de Joan de Joanes.¹⁷⁹

La escena que se representa en esta obra es el momento posterior al martirio de San Sebastián, después de ser asaetado por los soldados romanos. Sebastián es representado como un joven imberbe, desnudo, como si se tratase de un *Apolo*.¹⁸⁰

El personaje se encuentra en medio de la composición, de cuerpo entero. Aparece atado mediante una sogá a una columna de estilo toscano de basa blanca y fuste verdoso con aspecto marmóreo que recuerda a la del *Cristo a la columna* de Macip.

Su cuerpo desnudo, cubierto únicamente por un *perizonium* con forma de estrella que recae sobre su pierna izquierda, se encuentra apoyado sobre la columna con un ligero *contrapposto*. Asimismo, su cabeza, coronada con un nimbo dorado que refleja su santidad, aparece volteada hacia el cielo, al igual que su mirada, hacia el ángulo superior derecho. En el fondo se aprecia un paraje natural compuesto por colinas y vegetación donde transcurre la escena. La iluminación general emana de la esquina superior izquierda, potenciando la anatomía del representado, que recuerda a la empleada por Yáñez en la tabla de la misma iconografía conservada actualmente en el Meadows Museum de Dalas, y al *Varón de Dolores* de Gossaert, que se conserva en el Museo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia.¹⁸¹

Igualmente, cabe señalar que la composición y el dibujo empleado por Joanes presenta una gran similitud con el *San Sebastián* de la Casa de la Moneda y el grabado de *San Sebastián* de Alberto Dürero.¹⁸²



179 GARCÍA SANZ, Alfredo. *Un "San Sebastián" atribuido a Joan de Joanes procedente de la antigua colección Navarro Alcácer: Análisis técnico e historiográfico*. Trabajo Final de Máster, UPV, 2019. p. 29-31

180 *Ibid.* p. 29-31

181 *Ibid.* p. 29-31

182 *Ibid.* p. 29-31

4. Joan de Joanes

Cristo a la columna

Óleo sobre tabla, 207 x 107 cm, Museo de Terrasa, Barcelona.

Esta obra inédita de Joan de Joanes fue descubierta en Terrasa tras la Guerra Civil, siendo entregada al ayuntamiento quien la depositaría posteriormente en el museo de la ciudad. Tras su localización y estudio en el año 1996 fue atribuido al *corpus* joanesco, datándola en fechas posteriores al *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Valencia, debido al similar tono piadoso y al tratamiento aquí más suelto de la barba. Se trata de una pintura procedente de Valencia, como informa a finales del siglo XVII el canónigo Vicente Vitoria: "En el convento de Jesús de religiosos observantes de San Francisco que está extramuros de Valencia hai un cristo a la coluna de cuerpo entero como el natural de tan excelente estilo que en entrando por el claustro se ve enfrente, y parece a prima vista vivo, y no pintado" (apud Bassegoda, 1995). Asimismo, Orellana nos informa que se hallaba en la capilla de Nuestra Señora de la Escalera y nos advierte de un ejemplar de aspecto parecido que se encontraba en el convento de la Trinidad que no se ha podido conservar hasta nuestros días a causa de los materiales endeble que fueron empleados para su ejecución.¹⁸³

La composición empleada deriva en gran medida del dibujo de *San Sebastián* del autor. Joanes vuelve a emplear una composición vertical, frontal y estática, donde la figura de Cristo aparece iluminada dentro de un fondo totalmente negro. Jesús es representado con un nimbo y tres potencia, de cuerpo entero, a tamaño del natural, por lo que las dimensiones de la obra son considerables, lo que hace creer que fue concebida como cuadro devocional, ajena a cualquier retablo. El cuerpo aparece apoyado sobre una columna de estilo toscano de basa blanca y un fuste marrón, con postura similar a la de *San Sebastián*, pero con el sentido del

cuerpo invertido. Sus manos se encuentran atadas a la columna, justo por encima de la muñeca, mediante una cuerda creando un lazo del que cae el extremo de la soga. El cuerpo presenta un trabajo anatómico más blando que en de las obras anteriores. Sus blancas carnes están cubiertas por dobles laceraciones y un paño de pureza blanco realizado mediante pequeños pliegues que recae sobre su pierna derecha, al igual que el *Cristo a la columna* de Macip. Debajo de sus pies se intuye el pavimento de tonalidad marrón donde se encuentran dos látigos de doble soga de la flagelación. El rostro de Cristo mira al frente hacia el espectador buscando un diálogo, de forma compasiva, invitándole al arrepentimiento y a la penitencia. Cabe señalar que en algunos elementos permanece el modelo del *Calvario* de Durero, como en la inclinación del torso y la posición de los dedos, y otros, como la soga atada y el paño de pureza con punta colgante y pliegues acentuados, recuerdan a la obra de *Cristo a la columna* de Macip.¹⁸⁴

183 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 216

184 *Ibid.* p. 108-110



5. Fray Nicolás Borrás

Cristo a la columna

Óleo sobre lienzo, 220 x 112 cm, 1588, Museo de Bellas Artes, Valencia.

Esta pintura fue realizada por Nicolás Borrás en 1588 en el monasterio de San Miguel de los Reyes, siendo una de las pocas obras del *corpus* del monje jerónimo con una datación inequívoca. La obra fue trasladada tras la desamortización eclesiástica al Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se conserva actualmente junto a su marco original de finales del siglo XVI.¹⁸⁵

La obra presenta una composición muy similar al *Cristo a la columna* de Joanes, al igual que hizo en muchas de sus obras tomó la composición de su maestro. Cristo aparece en medio de la composición con carácter vertical de manera estática y de frente, desnudo, con un paño de pureza sobre su cadera que recae sobre su pierna derecha creado mediante pequeños pliegues en paralelo. El nazareno se representa con un nimbo y potencias de haz de luz, apoyado en una columna de estilo toscano de color gris donde se pueden apreciar tanto la basa como el capitel. El reo se encuentra atado a dicha columna mediante una soga a la parte superior del codo, de donde recaen los extremos de la cuerda, al igual que en el *Cristo a la columna* de Joanes.

El cuerpo blanquecino del Nazareno, iluminado uniformemente, se funde con el fondo. La musculatura vuelve a acentuarse al igual que en las primeras dos obras analizadas, pero en este caso con un fuerte claroscuro. Los indicios de la flagelación que se encontraban en las obras anteriores no se muestran en el cuerpo de la figura, el autor se reduce a colocar dos flagelos de tres cuerdas a cada lado de la figura. El pavimento ajedrezado combina dameros de color marrón como los que emplea Juanes con otros azulejos de colores brillantes con efecto marmóreo como la columna utilizada por Macip. Al igual que el Cristo de Joanes este mira al frente con aspecto compasivo, buscando la contricción del espectador.



185 *Ibid.* p. 90

6. Fray Nicolás Borrás

Cristo atado a la columna

Óleo sobre lienzo, 208,8 x 114,5 cm, en torno a 1588, parroquia de San Nicolás, Valencia.

La obra objeto de estudio pertenece junto a la de San Miguel de los Reyes a la serie de *Cristo atado a la columna* llevada a cabo por Borrás a partir de 1588. La primera pintura que realizó el artista fue la del monasterio de San Miguel de los Reyes y en fechas muy próximas llevó a cabo la pintura de la iglesia de San Nicolás, la cual se encontraba en la sacristía de la parroquia, siendo la última la del Convento de San Sebastián, que no se conserva en la actualidad. Al realizar las dos primeras obras en fechas muy próximas su estilo es muy similar, por lo que sus características serán semejantes.¹⁸⁶

Al igual que en todos la serie que repite la misma fuente gráfica el Nazareno es representado dentro de una composición vertical, estática y frontal, donde se le muestra desnudo, con un paño de pureza compuesto por pequeños pliegues que recaen sobre su pierna derecha. Su cuerpo es representado al modo miguelangelesco, con el deseo monumental que distinguía a Borrás en sus personajes y grupos. La figura sigue ajustándose a los prototipos empleados por Borrás aunque aumenta el tratamiento naturalista. El cuerpo de Cristo aparece iluminado de manera uniforme sobre un fondo negro.

Asimismo, el autor emplea un fuerte claroscuro en el cuerpo de la figura con el que consigue acentuar la musculatura. Cristo se encuentra apoyado en la columna de estilo toscano, de basa grisácea y fuste amarronado, sin capitel. Atado a esta mediante una soga a la parte superior de la muñeca, realizando un lazo de donde recaen los extremos de la cuerda. Se evidencia el momento de la flagelación gracias a las delicadas laceraciones dobles que se advierten sobre el cuerpo desnudo de Cristo y los dos flagelos de doble cuerda que se encuentran a cada lado de la figura, sobre el pavimento de tonalidad marrón. Encima de la cabeza encontramos un nimbo y tres potencias de tonalidad dorada. Su rostro mira hacia el espectador con el propósito de suscitar la piedad y la compasión de los fieles.¹⁸⁷

¹⁸⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Op. Cit.* Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976. p. 94

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 94-95



7. Anónimo valenciano

Cristo a la columna

Óleo sobre lienzo, 220,5 x 106 cm, primer tercio del siglo XVII, depósito de la Diputación de Valencia, Valencia.

Este lienzo procedente de la antigua Casa de la Misericordia de Valencia¹⁸⁸ fue ingresado en el año 1981 en el depósito de la Diputación de Valencia. En la obra de composición vertical Cristo aparece de frente, al tamaño del natural en un fondo oscuro que solo deja apreciar la figura del Nazareno y la basa de la columna. El autor emplea un fuerte claroscuro para reproducir la anatomía del personaje y el paño de pureza de tonalidad blanca que recae sobre su pierna derecha compuesto por pequeños pliegues, al igual que en las obras anteriores.

La soga que envuelve el antebrazo del personaje, justo por encima de la muñeca, indica que se encuentra atado, seguramente, al igual que en las demás representaciones, a la columna que se encuentra a sus espaldas. En esta representación, se pierden elementos que sí que podemos encontrar en las anteriores, como el nimbo y las potencias sobre la cabeza de Cristo o los indicativos de su fustigamiento como los flagelos y las laceraciones.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Fue una institución benéfica con el objetivo de albergar, educar y ocupar a las personas sin recursos económicos de la ciudad de Valencia. Fue inaugurada el 25 de marzo de 1675 y tuvo dos sedes durante su dilatada existencia. En sus comienzos se situaba en la momería que se encontraba enfrente de la iglesia de San Miguel. En el año 1954 se trasladó a un nuevo edificio ubicado en el barrio de Sosteners, hasta su desaparición en 1981, fecha en la cual la obra ingresaría en la Diputación de Valencia. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 92 y ARCHIVO GENERAL Y FOTOGRÁFICO. *Fondo de Casa de Misericordia*.

¹⁸⁹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; GÓMEZ FRECHINA, José. *Op. Cit.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 92



13.2. Identificación de estratos pictóricos

Con el objetivo de obtener la máxima información sobre la paleta cromática empleada por Borrás y sobre los materiales que constituyen la obra se extrajeron varias muestras de los estratos pictóricos de la obra y del marco, que fueron examinadas mediante el Microscopio Leica DMRXP, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado y analizadas por medio de Microscopía Electrónica de Barrido, empleando para ello un microscopio JEOL JSM 6300 con sistema de microanálisis Link-Oxford-Isis, operando a 20 kV de tensión de filamento, 2.10⁻⁹ A de intensidad de corriente y distancia de trabajo 15 mm.

En concreto se tomaron tres micromuestras de la obra, seleccionando los puntos de muestreo que permitiesen recoger la mayor cantidad de información sobre la paleta cromática, y una de los estratos del marco. Una de las muestras de la obra y la del marco fueron englobadas en una resina sintética de poliéster transparente y recubiertas previo a ser analizadas con carbono para evitar efectos producidos por acumulación de cargas en superficie. Debido a la limitada escala de las muestras restantes estas fueron analizadas sin ser englobadas.



Figura 98. Puntos de muestreo de la película pictórica.

13.2.1. Identificación de las muestras de la pintura

· Muestra 1: Fondo

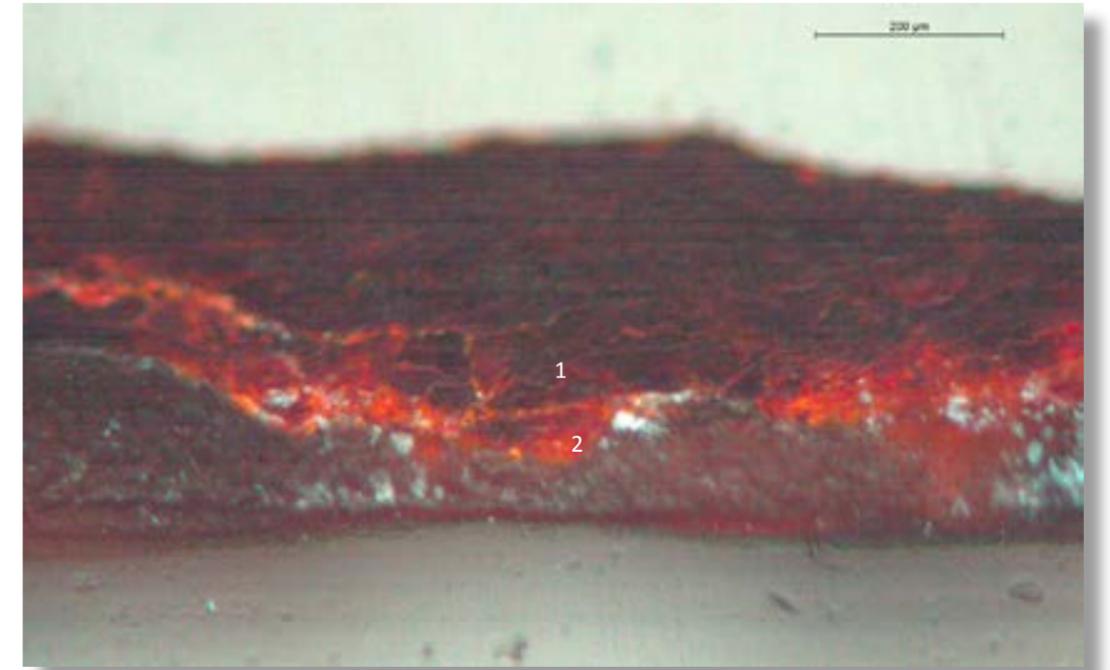


Figura 99. Microfotografía de la estatigrafía de la película pictórica del fondo realizada mediante Microscopio Leica DMRXP, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado. X100.

| MICROSCOPÍA ÓPTICA (MO) | |
|------------------------------------|---|
| Capa 1 | Película pictórica muy fina y heterogénea de tonalidad negra. |
| Capa 2 | Estrato rojizo interno de textura muy fina y apariencia homogénea. |
| MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX) | |
| Capa 1 | No se ha detectado ningún elemento diferente a los identificados en la capa 2. Hecho que indica la presencia de tierras (óxidos de hierro) y/o negro carbón. |
| Capa 2 | Presencia de óxido de hierro, compuestos salinos (cloruros) y silicatos en muy pequeña proporción. |
| INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS | |
| Capa 1 | Los resultados del SEM/EDX hacen creer que la película pictórica de tonalidad negra se ha conseguido a base de tierras ricas en hierro (rojo óxido de hierro) y/o negro carbón. |
| Capa 2 | Al igual que la película pictórica la preparación también está formado de óxidos de hierro que le aportan su característica coloración rojiza. |

Tabla 3. Interpretación de los resultados obtenidos de la muestra de película pictórica del fondo.

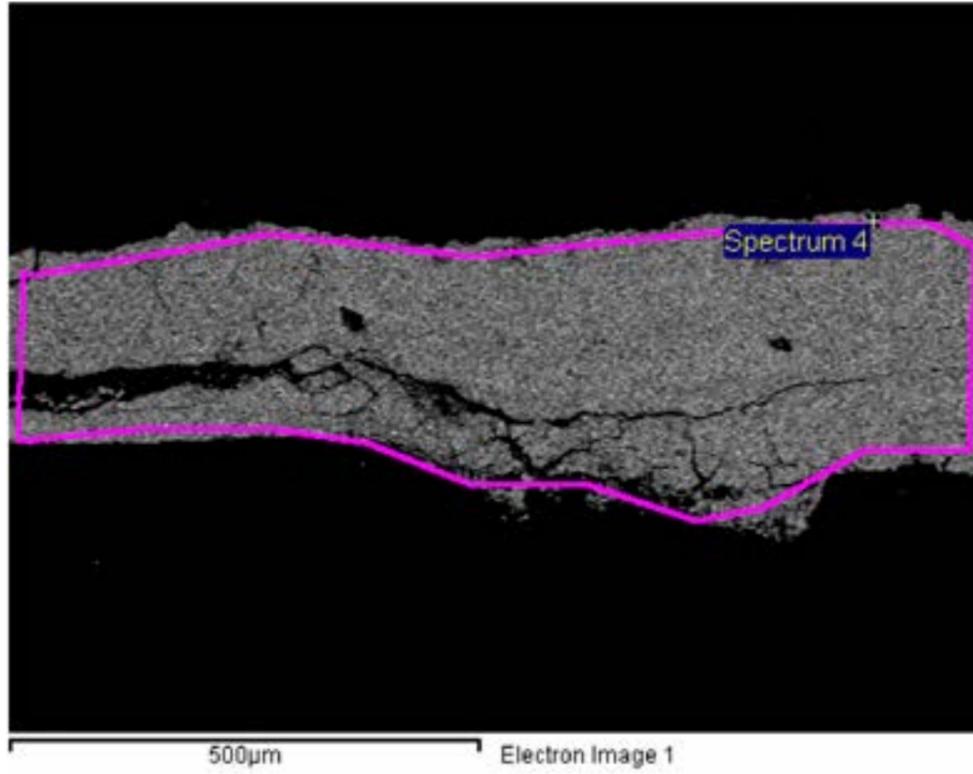


Figura 100. Microfotografía de la película pictórica de fondo mediante SEM.

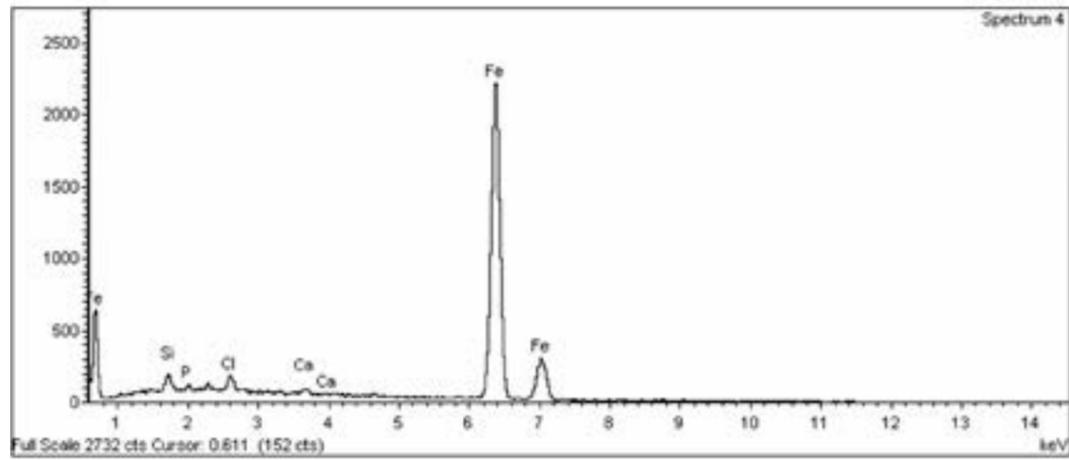


Figura 101. Spot 1 SEM. Muestra del fondo donde mayoritariamente se aprecia óxido de hierro, además de cloruros y silicatos.

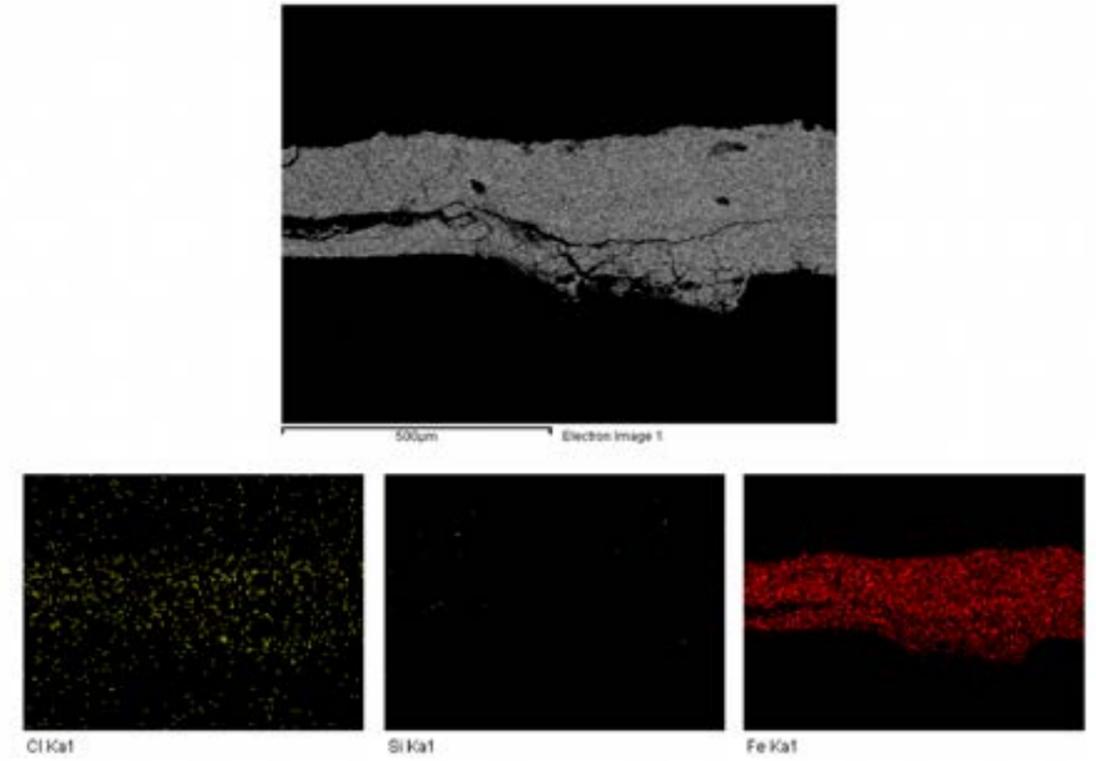


Figura 102. Microfotografía de la película pictórica de fondo mediante SEM donde se aprecia la distribución puntual de elementos.

· Muestra 2: Nimbo

| MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX) | |
|------------------------------------|---|
| Capa 1 | Presencia de latón (Cu/Zn), tierras de sombra, blanco de plomo y cloruros de cobre. |
| INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS | |
| Capa 1 | Se identifica una lámina de latón (Cu/Zn), que se encuentra alterada, por la identificación de cloruros que indican la formación probablemente de oxiclорuros de cobre. Además de la lámina de latón, también se identifica blanco de plomo y pigmentos de tipo tierras pertenecientes a la película pictórica de coloración negra del fondo. |

Tabla 4. Interpretación de los resultados obtenidos de la muestra de película pictórica del nimbo.

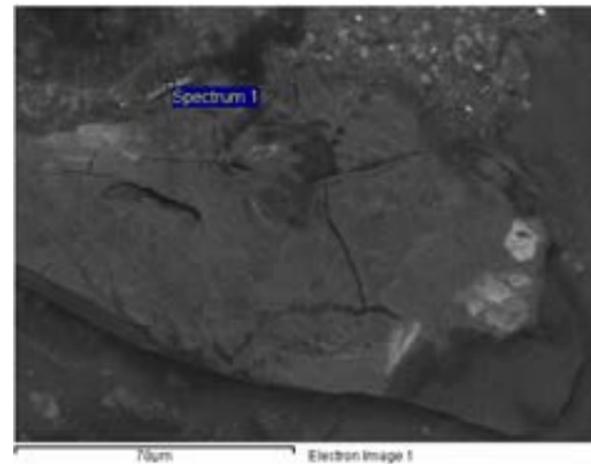


Figura 103. Microfotografía de la película pictórica de la zona del nimbo mediante SEM.

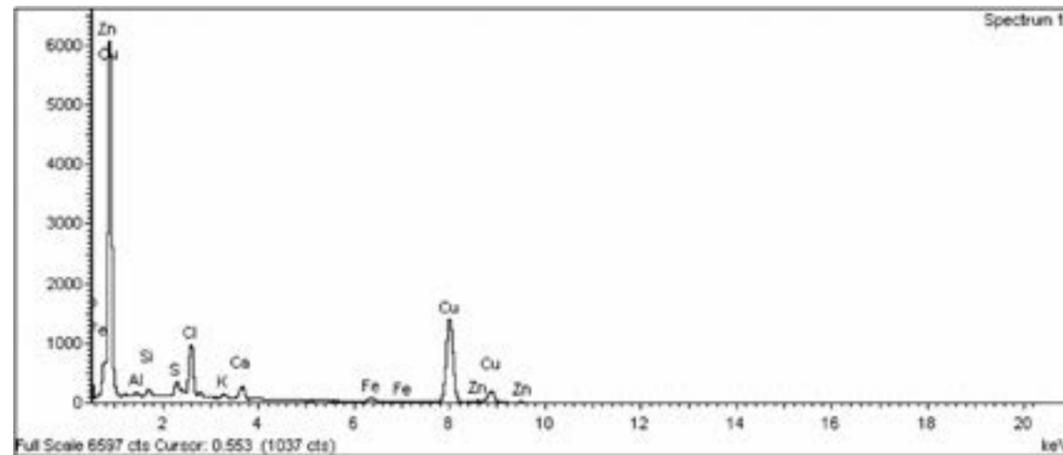


Figura 104. Spot 1 SEM. Muestra del nimbo donde mayoritariamente se identifica latón, además de cloruros.

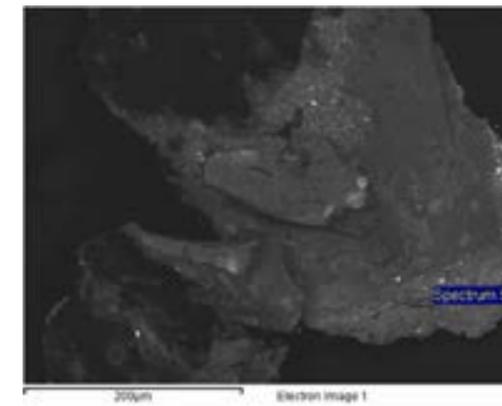


Figura 105. Microfotografía de la película pictórica de la zona del nimbo mediante SEM.

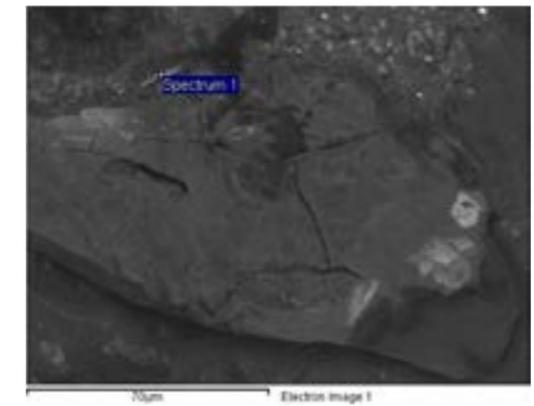


Figura 106. Microfotografía de la película pictórica de la zona del nimbo mediante SEM.

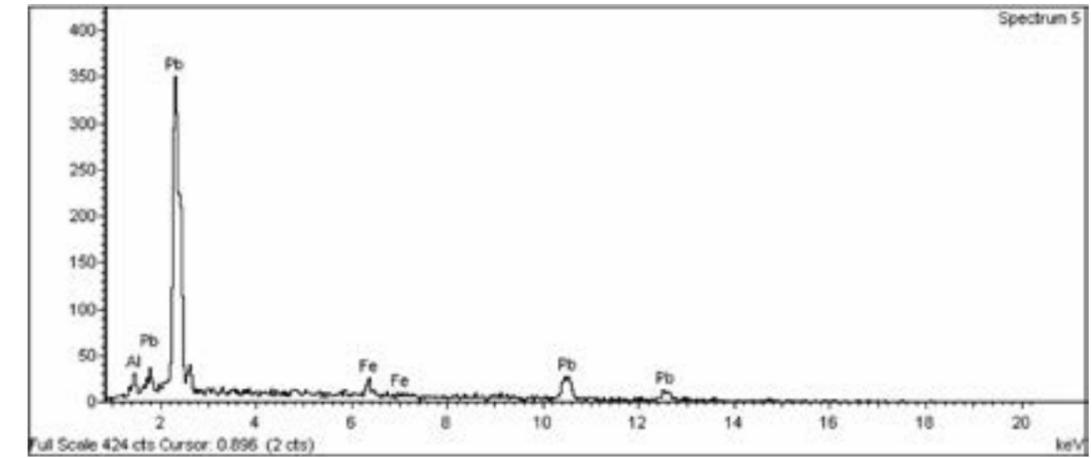


Figura 107. Spot 2 SEM. Muestra del nimbo donde mayoritariamente se identifica blanco de plomo.

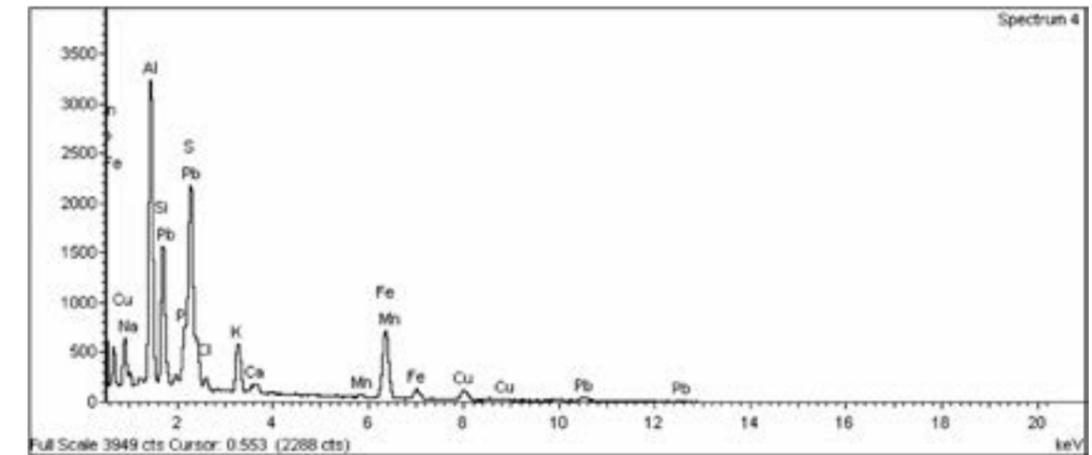


Figura 108. Spot 3 SEM. Muestra del nimbo donde se identifican tierras de sombra, blanco de plomo, cloruros de cobre (alteración del latón/alteración de un pigmento de cobre).

· Muestra 3: Carnación

| MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX) | |
|------------------------------------|---|
| Capa 1 | Se identifica principalmente blanco de plomo, tierras (tierras rojas y de siena) y bermellón como principales pigmentos. |
| INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS | |
| Capa 1 | Los resultados del SEM/EDX hacen creer que la película pictórica de la carnación se ha conseguido mediante los pigmentos de blanco de plomo, tierras y bermellón. |

Tabla 5. Interpretación de los resultados obtenidos de la muestra de película pictórica de la carnación.

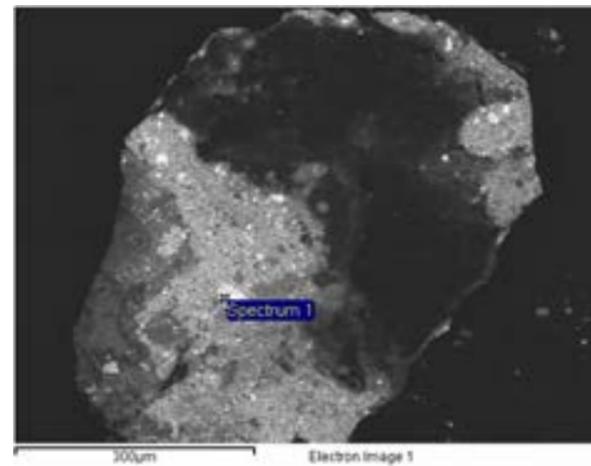


Figura 109. Microfotografía de la película pictórica de la carnación mediante SEM.

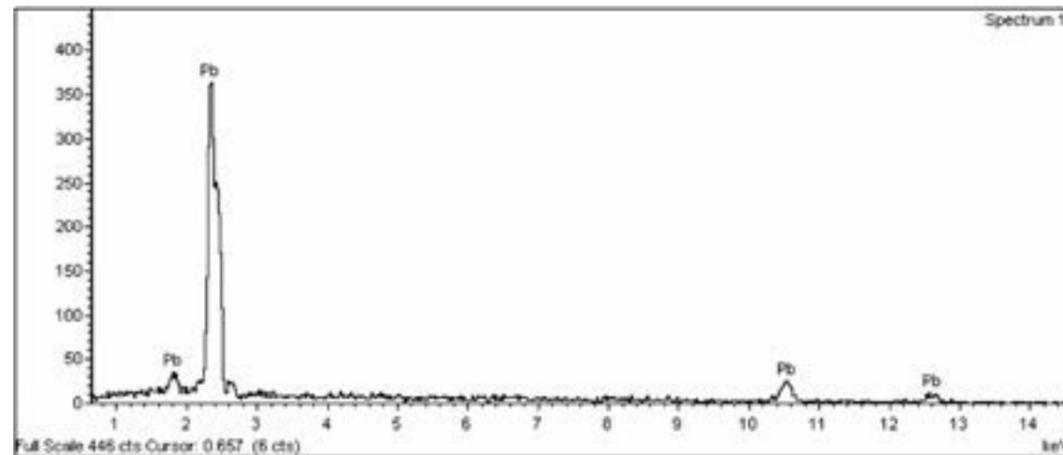


Figura 110. Spot 1 SEM. Muestra del nimbo donde mayoritariamente se identifica blanco de plomo.

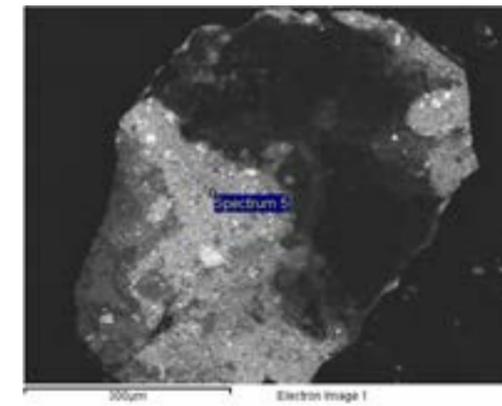


Figura 111. Microfotografía de la película pictórica de la carnación mediante SEM.

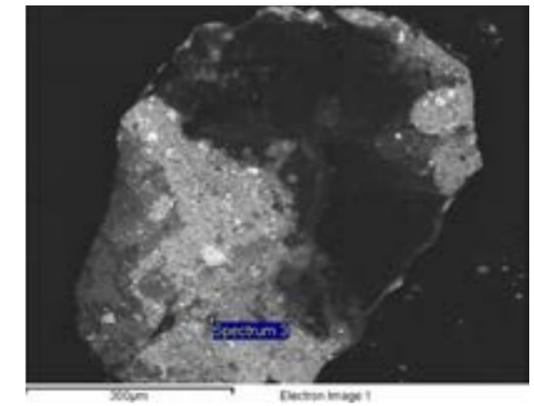


Figura 112. Microfotografía de la película pictórica de la carnación mediante SEM.

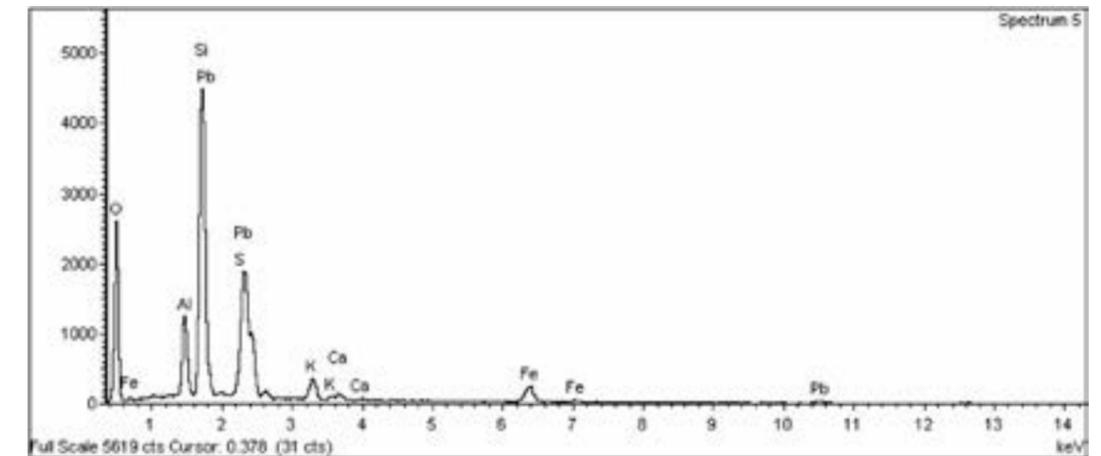


Figura 113. Spot 2 SEM. Muestra del nimbo donde mayoritariamente se identifica blanco de plomo y tierras naturales.

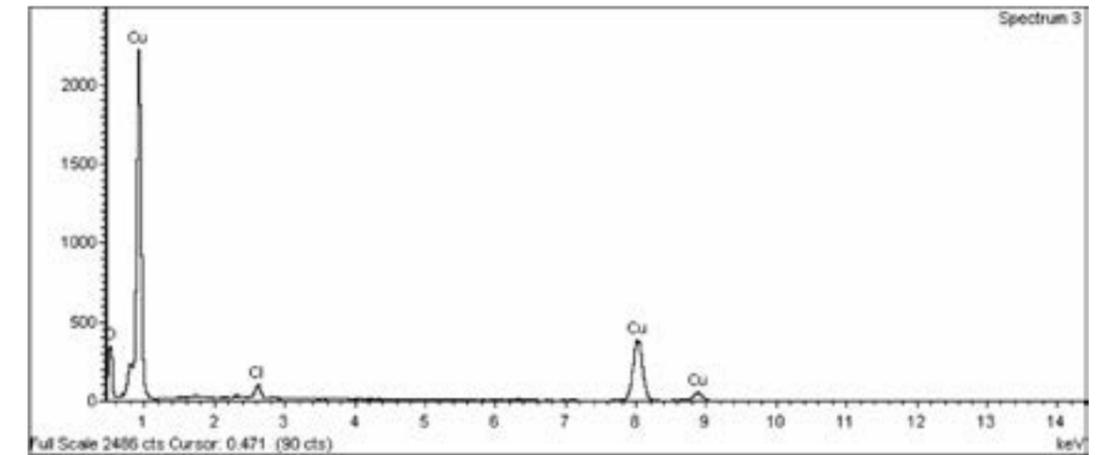


Figura 114. Spot 3 SEM. Muestra del nimbo donde mayoritariamente se identifica bermellón.

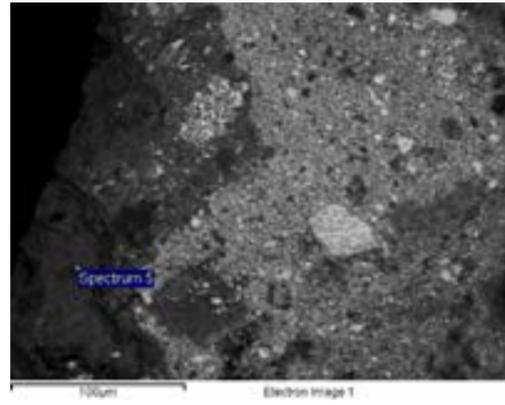


Figura 115. Microfotografía de la película pictórica de la carnación mediante SEM.

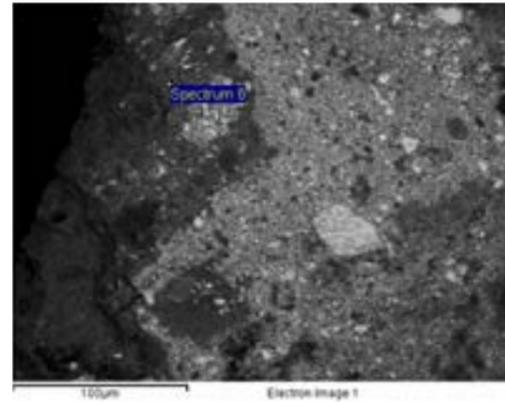


Figura 116. Microfotografía de la película pictórica de la carnación mediante SEM.

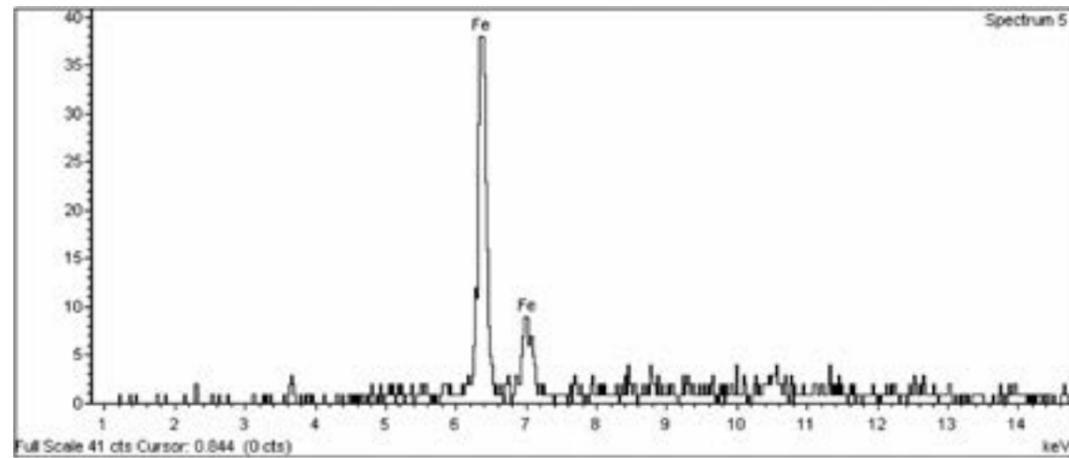


Figura 117. Spot 4 SEM. Muestra del nimbo donde mayoritariamente se identifica tierras naturales.

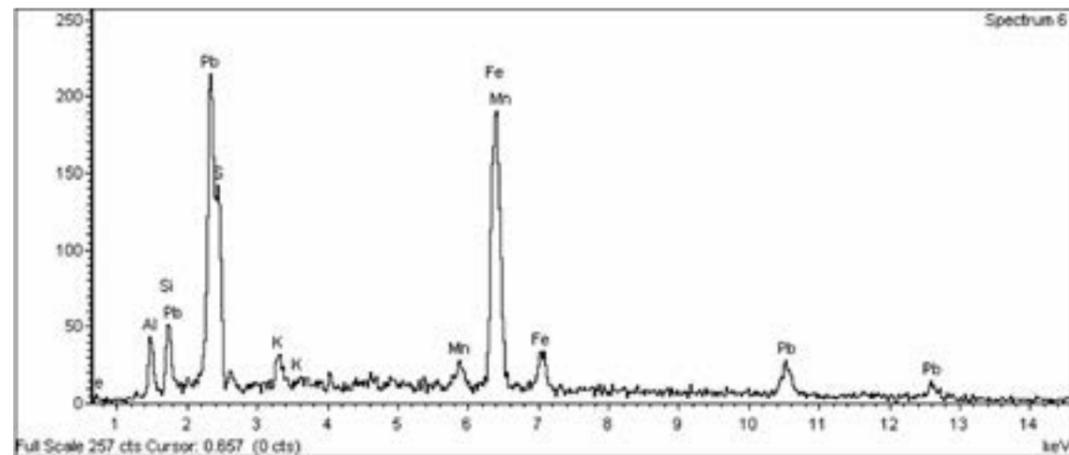


Figura 118. Spot 5 SEM. Muestra del nimbo donde mayoritariamente se identifica tierras naturales.

En definitiva la paleta cromática empleada por el artista se compone por pigmentos como el blanco de plomo, tierras rojas, tierras de siena y bermellón, y para el nimbo se ha empleado una lámina de latón. Asimismo, la preparación está constituida por rojo óxido de hierro. Aunque la mayoría de los pigmentos se emplean desde la prehistoria, el blanco de plomo utilizado hasta el siglo XIX nos afirma que la obra es anterior a dicha fecha. Por otro lado, la preparación rojiza comúnmente empleada a partir del siglo XVI hasta el XIX¹⁹⁰ acota aún más el espacio temporal de su realización coincidiendo con la producción pictórica de Nicolás Borrás.

No se han podido comparar los resultados obtenidos con los análisis de otras obras de Borrás ya que estos no se encuentran publicados.

190 VILLARQUIDE, Ana. *Op. cit.* San Sebastián: Nerea, 2004. p. 70

13.2.1. Identificación de las muestras del marco

· Muestra 1: Estratos del dorado



Figura 119. Microfotografía de la estratigrafía de los estratos del dorado realizada mediante Microscopio Leica DMRXP, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado.

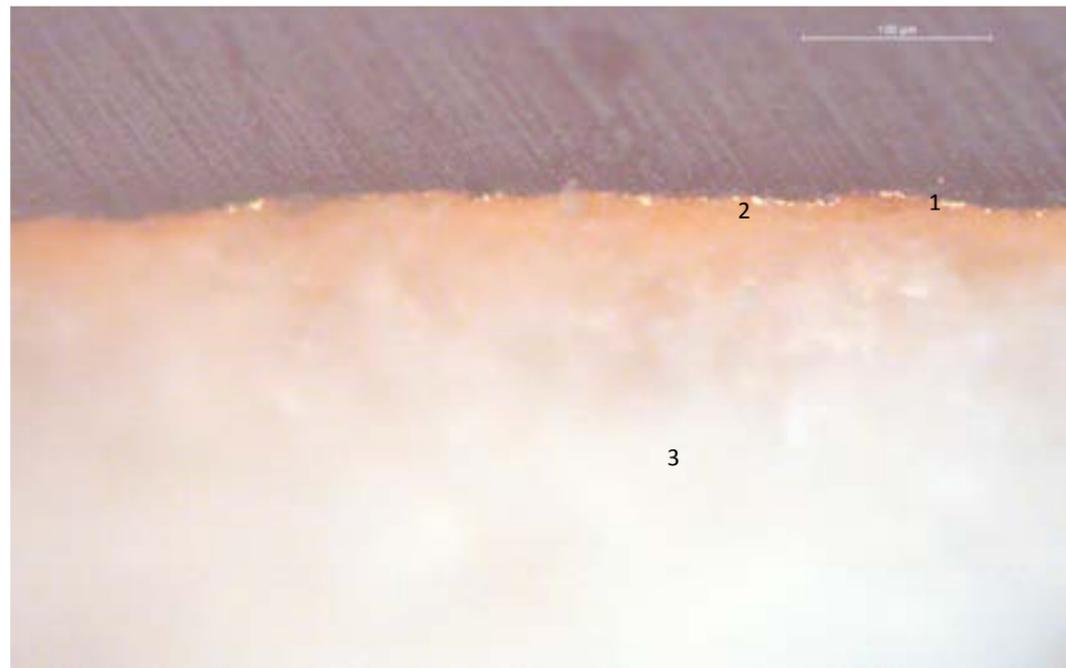


Figura 120. Microfotografía de la estratigrafía de los estratos del dorado realizada mediante Microscopio Leica DMRXP, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado, adquirida con luz polarizada en configuración PPL.

| MICROSCOPÍA ÓPTICA (MO) | |
|-------------------------|--|
| Capa 1 | Lámina metálica dorada. Se puede afirmar que es un dorado por sus propiedades ópticas que produce con la iluminación plano-polarizada. |
| Capa 2 | Embolado de tonalidad rojiza. |
| Capa 3 | Preparación con gran grosor de tonalidad blanca con textura granulada y porosa. |

Tabla 6. Interpretación de los estratos del marco a partir de la microfotografía de la estratigrafía.

El estudio de la estratigrafía del marco mediante el Microscopio Leica DMRXP, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado, ha desvelado que el dorado se compone por tres estratos bien diferenciados, la preparación blanca, el embolado y la lámina metálica, lo cual indica que es un dorado al agua.

13.3. Identificación de materiales leñosos

Con el objetivo de identificar el material leñoso del bastidor y el marco se extrajeron micromuestras de las tres secciones anatómicas que conformaban los listones. En el caso del bastidor las muestras fueron tomadas de la zona inferior del listón vertical derecho. Por otro lado, las muestras del marco fueron extraídas de la parte inferior del montante derecho. Estas fueron examinadas mediante el Microscopio Leica DM PL, X25-X400, con sistema fotográfico digital acoplado.

Asimismo, la identificación de los materiales leñosos fue realizada mediante anatomía comparada. De esta manera se podrá llegar a conocer el lugar de origen de las maderas, además de las comunidades y épocas en las que fue empleada como parte de los conjuntos artísticos. En efecto, la fabricación del bastidor y del marco podrá ser establecida en un rango temporal, colaborando en la datación de la obra.

13.3.1. Identificación de la madera del bastidor

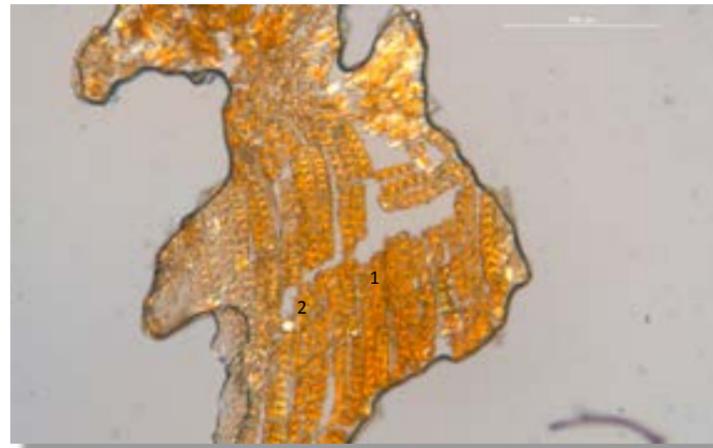


Figura 121. Fotografía de la muestra de la sección transversal del bastidor. X25.

1. Traqueidas en sección transversal
2. Canal resinífero axial



Figura 122. Fotografía con luz transmitida de la muestra de la sección radial del bastidor. X100.

1. Traqueidas con punteaduras areoladas "torus" uniseriadas y biseriadas
2. Campo de cruces homogéneos con punteaduras de tipo pinoide, con unao dos aberturas por campo
3. Engrosamiento helicoidal en traqueidas longitudinales



Figura 123. Fotografía con luz transmitida de la muestra de la sección radial del bastidor. X100.

1. Campo de cruces homogéneos con punteaduras de tipo pinoide
2. Traqueidas con punteaduras areoladas "torus" uniseriadas
3. Engrosamiento helicoidal

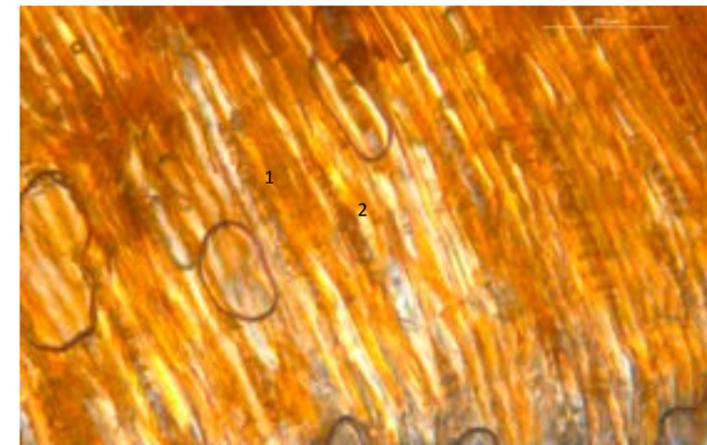


Figura 124. Fotografía con luz transmitida de la muestra de la sección tangencial del bastidor. X50.

1. Radios uniseriados con 3-13 células
2. Canal resinífero

Las características anatómicas señaladas, como los canales resiníferos, los campos de cruces con punteaduras pinoideas uniseriadas y los radios uniseriados, hacen deducir que se trata de una madera de la familia de las coníferas, de la especie *Pinus*. Dentro de esta podría tratarse de un *Pinus pinea*, *Pinus pinaster* o *Pinus radiata*, aunque la presencia de traqueidas longitudinales con punteaduras areoladas uniseriadas y biseriadas con engrosamientos helicoidales hacen deducir que se trata precisamente un *Pinus pinaster* de la familia botánica *Pinaceae*. Este es el pino más abundante en el territorio español, localizado mayormente en las provincias de Cuenca, Segovia, Guadalajara, Soria, Granada, Valladolid y Galicia.¹⁹¹ En cuanto a sus características macroscópicas cabe destacar su albura de tonalidad amarilla-blanca y duramen rojizo-amarillo, con anillos de crecimiento muy visibles de tonalidad oscura.

¹⁹¹ GARCÍA ESTEBAN, Luis. y GUINDEO CASASÚS, Antonio. *Anatomía e identificación de las maderas coníferas españolas*. Madrid: AITIM, 1989. p. 70-73

13.3.2. Identificación de la madera del marco



Figura 125. Fotografía con luz transmitida de la muestra de la sección radial del bastidor. X50.

1. Traqueidas con punteaduras areoladas "torus" uniseriadas
2. Campo de cruces homogéneos con punteaduras fenestri-forme uniseriadas

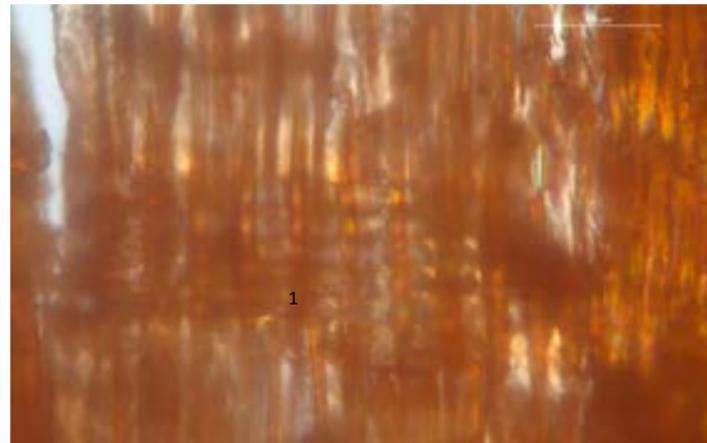


Figura 126. Fotografía con luz transmitida de la muestra de la sección radial del bastidor. X100

1. Campo de cruces homogéneos con punteaduras fenestri-forme uniseriadas

Las características anatómicas señaladas, como los radios fusiformes donde se alojan canales resiníferos y los campos de cruces con punteaduras fenestri-forme uniseriadas, hacen deducir que se trata de una madera de la familia de las coníferas, pudiendo tratarse de un *Pinus sylvestris*, *Pinus mugo* o *Pinus nigra* de la familia botánica *Pinaceae*. Como se ha podido apreciar macroscópicamente, estas son maderas de color blanco-amarillo pálido y duramen rojizo con anillos de crecimientos muy pronunciados, con veteado oscuro. Asimismo, cabe destacar que el *Pinus sylvestris* fue muy empleada en la Corona de Aragón para la realización de esculturas, construcciones, pinturas sobre tabla, etc.¹⁹² donde también fue llamada pino de Valencia o pino de Tortosa.¹⁹³

Como a finales del siglo XVI los artistas empleaban maderas correspondientes a las regiones donde pintaban¹⁹⁴ estas piezas pueden ser datadas en este espacio temporal.

¹⁹² CARRERAS RIVERY, Raquel. y PÉREZ MARÍN, Eva. *Maderas en bienes culturales europeos: Identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia: UPV, 2018. p. 68-69

¹⁹³ GARCÍA ESTEBAN, Luis. y GUINDEO CASASÚS, Antonio. *Op. Cit.* Madrid: AITIM, 1989. p. 58-61

¹⁹⁴ VIVANCOS RAMÓN, Victoria. *Op. Cit.* Madrid: Tecnos, 2007. p. 57

13.4. Recopilación de noticias en prensa, televisión y publicaciones

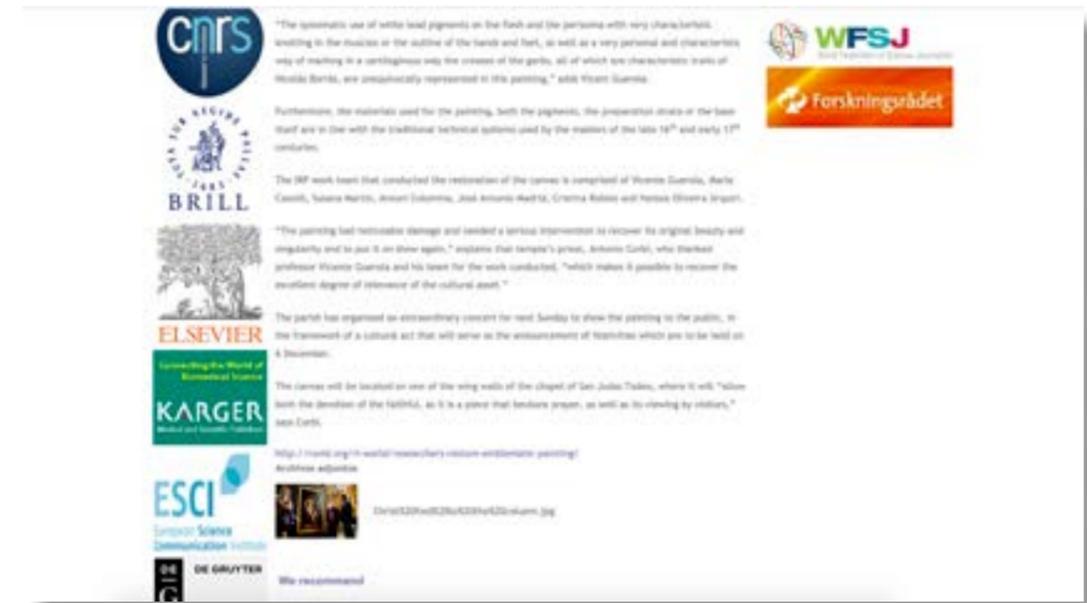
En este apartado se recogen las publicaciones en revistas electrónicas, en medios sociales y en informativos televisivos sobre los datos aportados sobre *Cristo atado a la columna* de San Nicolás en las dos

presentaciones públicas llevadas a cabo. Además de ello, se adjunta el artículo divulgativo realizado para la revista contestana *Mare de Déu* 2020.

13.4.1. Revistas electrónicas

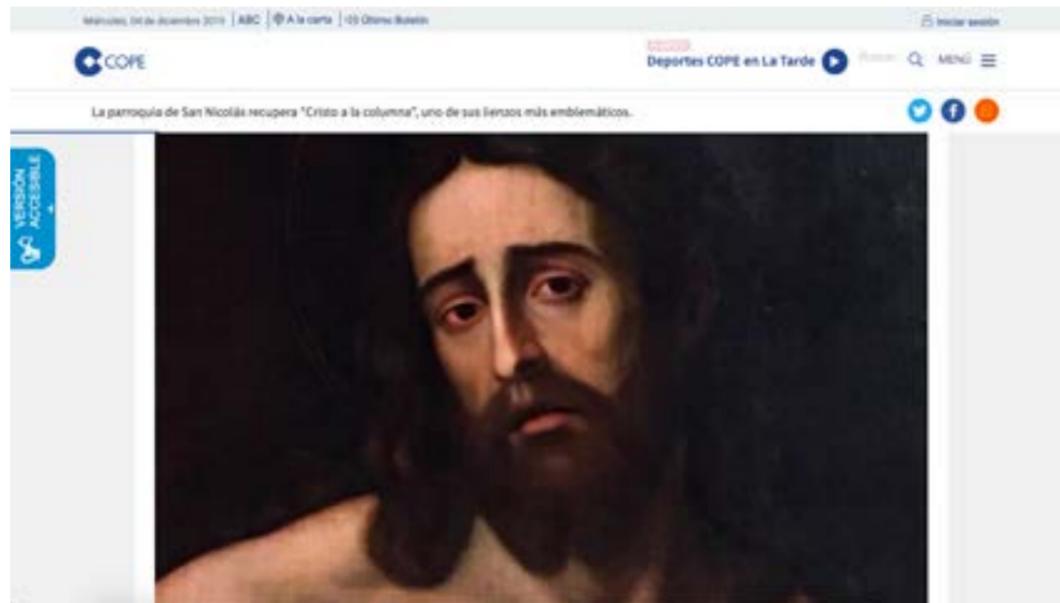
- AlphaGalileo

Disponible en: <https://www.alphagalileo.org/es-es/Item-Display-ES/ItemId/186828?returnurl=https://www.alphagalileo.org/es-es/Item-Display-ES/ItemId/186828>



· Cope

Disponible en: https://www.cope.es/emisoras/comunidad-valenciana/valencia-provincia/noticias/parroquia-san-nicolas-recupera-cristo-columna-uno-sus-lienzos-mas-emblematicos-20191129_563138



· Archidiócesis de Valencia

Disponible en: <http://www.archivalencia.org/contenido.php?a=6&pad=6&modulo=37&id=18610&pagina=1>

ARCHIDIOCESIS DE VALENCIA

Inicio Noticias

noticias 03 de julio de 2019

La obra "Cristo a la columna" de San Nicolás se traslada al Instituto de Restauración del Patrimonio para su recuperación

La obra está atribuida a Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530 - Gandía, 1610)

VALENCIA, 3 JUL. (AVAN)- El párroco de San Nicolás, Antonio Corbi, ha firmado el acta de recogida del lienzo "Cristo a la columna" por parte de los técnicos del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia para proceder a la restauración de la pintura en las dependencias y laboratorios del centro.

La Dirección General de Patrimonio y Cultura de la Generalitat ha autorizado el traslado de esta obra, perteneciente a la parroquia de San Nicolás, para restaurarla.

La obra a restaurar está atribuida a Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530 - Gandía, 1610), pintor

"CRISTO ATADO A LA COLUMNA", UN LIENZO DEL CÍRCULO DE FRAY NICOLÁS BORRÁS (COCENTAINA 1530 - VALENCIA 1610). ANÁLISIS FORMAL, ESTUDIO TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN.

ARCHIDIOCESIS DE VALENCIA

Inicio Noticias

noticias 03 de julio de 2019

La obra "Cristo a la columna" de San Nicolás se traslada al Instituto de Restauración del Patrimonio para su recuperación

La obra está atribuida a Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530 - Gandía, 1610)

VALENCIA, 3 JUL. (AVAN)- El párroco de San Nicolás, Antonio Corbi, ha firmado el acta de recogida del lienzo "Cristo a la columna" por parte de los técnicos del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia para proceder a la restauración de la pintura en las dependencias y laboratorios del centro.

La Dirección General de Patrimonio y Cultura de la Generalitat ha autorizado el traslado de esta obra, perteneciente a la parroquia de San Nicolás, para restaurarla.

La obra a restaurar está atribuida a Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530 - Gandía, 1610), pintor rococó, discípulo y continuador del estilo de Juan de Juanes. "Fidélulo artista, máximo exponente de la pintura rococó en el panorama de la pintura valenciana del último cuarto del siglo XVI hasta los primeros indicios del naturalismo de principios del siglo XVII", según fuentes parroquiales.

El traslado del cuadro para su restauración ha cumplido unas determinadas condiciones que se le exigen por ser una "obra de arte relevante de San Nicolás". El informe técnico y la propuesta para la restauración de este cuadro han sido firmados por Vicente Guerrero Bay en calidad de responsable de las intervenciones de pintura caballete del Instituto Universitario de Restauración.

Disponible en: <http://www.archivalencia.org/contenido.php?a=6&pad=6&modulo=37&id=19123&pagina=1>

ARCHIDIOCESIS DE VALENCIA

Inicio Noticias

noticias 29 de noviembre de 2019

La parroquia de San Nicolás recupera uno de sus lienzos más emblemáticos, restaurado por la Universitat Politècnica de València

"Cristo a la Columna" atribuido a Nicolás Borrás, discípulo de Juan de Juanes

ARCHIDIOCESIS DE VALENCIA

Inicio Noticias

noticias 29 de noviembre de 2019

La parroquia de San Nicolás recupera uno de sus lienzos más emblemáticos, restaurado por la Universitat Politècnica de València

"Cristo a la Columna" atribuido a Nicolás Borrás, discípulo de Juan de Juanes

VALENCIA, 29 NOV. (AVAN)- La parroquia San Nicolás de Valencia ha recuperado el lienzo "Cristo a la Columna", atribuido a Fray Nicolás Borrás, uno de los máximos exponentes del tardorococó en Valencia y discípulo de Juan de Juanes, tras su restauración por parte de un equipo de investigadores de la Universitat Politècnica de Valencia (UPV).

Así, el equipo del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV ha realizado un proceso integral de restauración de la obra.

13.4. Recopilación de noticias en prensa, televisión y publicaciones

VALENCIA, 29 NOV. (AVANG).- La parroquia San Nicolás de Valencia ha recuperado el lienzo "Cristo a la Columna" atribuido a Fray Nicolás Borrás, uno de los máximos exponentes del tardomanierismo en Valencia y discípulo de Juan de Juanes, tras su restauración por parte de un equipo de investigadores de la Universitat Politècnica de València (UPV).

Añ, el equipo del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV ha realizado un proceso integral de restauración de la obra, un lienzo sobre lienzo de tamaño un, en el que "se ha llevado a cabo desde la limpieza superficial de estratos de sedimentación medioambiental hasta la regeneración de los estratos superpuestos de tierra", según indican desde el Instituto.

Esta intervención, que ha seguido las últimas metodologías y protocolos de limpieza aplicados a pinturas sobre lienzo, ha permitido la recuperación de los cromatismos y gamas de saturación del lienzo, que estaban ocultas bajo decenas de capas de antiguas laceraciones oxidadas y amarillentas que impedían una correcta apreciación de los volúmenes de la pintura. Además, el trabajo del equipo del IEP de la UPV ha permitido también un mejor conocimiento de la pintura.

"El lienzo se preservó satisfactoriamente durante el tiempo de la producción de Fray Nicolás Borrás a falta de algunas partes ocultas, nada de lo hasta ahora encontrado en la obra parece decir lo contrario. La pintura se adhiere a todas las capas de la producción de este extraordinario representante del tardomanierismo valenciano", explica Vicente Guerra, investigador del Instituto IEP de la Universitat Politècnica de València y coordinador de los trabajos de restauración.



Buscador

Buscador por Mensaje

Elige un mes

Buscador por Año

Elige un año

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CNpPQlyCjnk>



El equipo de trabajo del IEP que ha llevado a cabo la restauración del lienzo está integrado por Vicente Guerra, María Castell, Susana Martín, Antoni Colominas, José Antonio Madrid, Cristina Kubler y Helena Olivares Urquiza.

"La pintura presentaba serios deterioros y estaba necesitada de una seria intervención para devolverle su belleza y singularidad original y volver a exponerla según ha señalado el párroco del templo, Antonio Cortés, quien ha agradecido al profesor Vicente Guerra y a su equipo el trabajo realizado, "que permite recuperar el excelente grado de relevancia del lienzo cultural".

Finalmente, el próximo domingo, la parroquia ha organizado un concierto extraordinario para presentar el cuadro al público, en el marco de un acto cultural que servirá de prólogo para la fiesta del título, que se celebra el próximo 6 de diciembre.

El lienzo será ubicado en uno de los muros laterales de la capilla de San Juan Teller, donde permitirá "tanto la devoción de los fieles, ya que se trata de una obra que invita a la oración, como la contemplación de los visitantes", según Cortés.

Fotografía: Alberto Sola



VIDEO: Puede visualizarse mediante Adobe Acrobat. (Clicar en la imagen)

Disponible en: <https://economia3.com/2019/11/30/236447-cristo-en-la-columna-vuelve-domingo-a-san-nicolas/>



“CRISTO ATADO A LA COLUMNA”, UN LIENZO DEL CÍRCULO DE FRAY NICOLÁS BORRÁS (COCENTAINA 1530 – VALENCIA 1610). ANÁLISIS FORMAL, ESTUDIO TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN.

· Elperiòdic

Disponible en: https://www.elperiodic.com/valencia/cristo-columna-pintura-renacentista-atribuida-nicolas-borras-sera-restaurado-universidad-politecnica-valencia_625662

14 de noviembre de 2019 Castellano | Valencià

elperiòdic Valencia

PORTADA NOTICIAS OPINIÓN FOTOS VIDEOS ESPECIALES HERMOTECIA LOCALIDADES

VALENCIA | CULTURA Y ESPECTÁCULOS

El "Cristo en la columna", pintura renacentista atribuida a Nicolás Borrás, será restaurado por la Universidad Politécnica de Valencia

ELPERIODIC.COM - 04/06/2019

El lienzo "Cristo en la Columna", perteneciente a la parroquia de San Nicolás de Valencia, será restaurado próximamente después de que la Dirección General de Patrimonio y Cultura de la Generalitat haya autorizado su traslado al Instituto de Restauración de Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia.

La obra está atribuida a Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530 - Gandía, 1610), pintor renacentista, discípulo y continuador del estilo de Juan de Juanes. "Proífico artista, máximo exponente de la pintura monástica del Renacimiento valenciano, fue un personaje que desempeñó un papel fundamental en el panorama de la pintura valenciana del último cuarto del siglo XVI hasta los primeros indicios del naturalismo de principios del siglo XVII", según fuentes parroquiales.

El traslado del cuadro para su restauración "debe cumplir unas determinadas condiciones que se le exigen por ser una obra de arte relevante de San Nicolás", edificio que está catalogado como Bien de Interés Cultural (BIC) con la categoría de Monumento, declarado como tal por el Real Decreto 1757/81 de 5 de junio de 1981.

El informe técnico y la propuesta para la restauración de este cuadro ha sido firmado por Vicente Guerrero Bay en calidad de responsable de las intervenciones de pintura caballete del Instituto Universitario de Restauración, "pues contribuye a la conservación y puesta en valor del Patrimonio Cultural Valenciano, tal y como consta en la resolución de la consejería de Cultura".

Cristo en la columna o Cristo atado a la columna "es una escena evangélica y un tema iconográfico muy frecuente en el arte cristiano, dentro del ciclo de la Pasión".

La escena transcurre en el Pretorio de Jerusalén, el centro de poder romano, dirigido por Poncio Pilato, a donde Jesucristo ha llegado por segunda y última vez. "Es exhibido ante la multitud, que prefirió liberar a Barabás antes que a él, y es despojado de sus ropas y atado a una columna, donde será sometido a burlas y torturas".

LAS ÚLTIMAS NOTICIAS DE ELPERIODIC.COM EN TWITTER ¡SIGUENOS!

14 de noviembre de 2019 Castellano | Valencià

elperiòdic Valencia

PORTADA NOTICIAS OPINIÓN FOTOS VIDEOS ESPECIALES HERMOTECIA LOCALIDADES

VALENCIA | CULTURA Y ESPECTÁCULOS

El "Cristo en la columna", pintura renacentista atribuida a Nicolás Borrás, será restaurado por la Universidad Politécnica de Valencia

ELPERIODIC.COM - 04/06/2019

El lienzo "Cristo en la Columna", perteneciente a la parroquia de San Nicolás de Valencia, será restaurado próximamente después de que la Dirección General de Patrimonio y Cultura de la Generalitat haya autorizado su traslado al Instituto de Restauración de Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia.

La obra está atribuida a Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530 - Gandía, 1610), pintor renacentista, discípulo y continuador del estilo de Juan de Juanes. "Proífico artista, máximo exponente de la pintura monástica del Renacimiento valenciano, fue un personaje que desempeñó un papel fundamental en el panorama de la pintura valenciana del último cuarto del siglo XVI hasta los primeros indicios del naturalismo de principios del siglo XVII", según fuentes parroquiales.

El traslado del cuadro para su restauración "debe cumplir unas determinadas condiciones que se le exigen por ser una obra de arte relevante de San Nicolás", edificio que está catalogado como Bien de Interés Cultural (BIC) con la categoría de Monumento, declarado como tal por el Real Decreto 1757/81 de 5 de junio de 1981.

El informe técnico y la propuesta para la restauración de este cuadro ha sido firmado por Vicente Guerrero Bay en calidad de responsable de las intervenciones de pintura caballete del Instituto Universitario de Restauración, "pues contribuye a la conservación y puesta en valor del Patrimonio Cultural Valenciano, tal y como consta en la resolución de la consejería de Cultura".

Cristo en la columna o Cristo atado a la columna "es una escena evangélica y un tema iconográfico muy frecuente en el arte cristiano, dentro del ciclo de la Pasión".

La escena transcurre en el Pretorio de Jerusalén, el centro de poder romano, dirigido por Poncio Pilato, a donde Jesucristo ha llegado por segunda y última vez. "Es exhibido ante la multitud, que prefirió liberar a Barabás antes que a él, y es despojado de sus ropas y atado a una columna, donde será sometido a burlas y torturas".

LAS ÚLTIMAS NOTICIAS DE ELPERIODIC.COM EN TWITTER ¡SIGUENOS!

Mislata Un otoño de TEATRO del 5 de noviembre al 13 de diciembre, 2019

elperiòdic 064.833.533

· Europa press

Disponible en: <https://fotos.europapress.es/fotonoticia/f2520874/>

europa press Reportajes (Famosos) Actualidad Fotonoticia Archivo (Selección) Deportes Actualidad Internacional Buscador Q

Acceso abonados

CULTURA.- RESTAURAN EL 'CRISTO A LA COLUMNA' DE UN DISCÍPULO DE JUAN DE JUANES EN LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS (VALÈNCIA)

Código: 2520874

Headline / Tema: Cultura.- Restauran el 'Cristo a la columna' de un discípulo de Juan de Juanes en la parroquia de san Nicolás (Valencia)

Pla de Foto: El cuadro Cristo a la Columna restaurado por investigadores de la UPV

REMITIDA / HANDOUT por UPV

Fecha: 20/11/2019

Fotografía remitida a medios de comunicación exclusivamente para ilustrar la noticia a la que hace referencia la imagen, y citando la procedencia de la imagen en la firma

Tamaño: 2126 x 1417 (0.79MB)

Firma: UPV

Fotos del tema: 1

NOTICIA ASOCIADA

Restauran el 'Cristo a la columna' de un discípulo de Juan de Juanes en la parroquia de san Nicolás (Valencia)

Contenido: Investigadores de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) han restaurado uno de los lienzos más emblemáticos de la parroquia de san Nicolás de Valencia. Se trata del Cristo a la columna, atribuido a fray Nicolás Borrás, uno de los grandes exponentes del tardorrenacimiento en Valencia y discípulo de Juan de Juanes.

· InformaValencia

Disponible en: <https://www.informavalencia.com/2019/11/29/san-nicolas-recupera-uno-de-sus-lienzos-mas-emblematicos-restaurado-por-la-upv/>



“CRISTO ATADO A LA COLUMINA”, UN LIENZO DEL CÍRCULO DE FRAY NICOLÁS BORRÁS (COCENTAINA 1530 – VALENCIA 1610). ANÁLISIS FORMAL, ESTUDIO TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN.

13.4. Recopilación de noticias en prensa, televisión y publicaciones

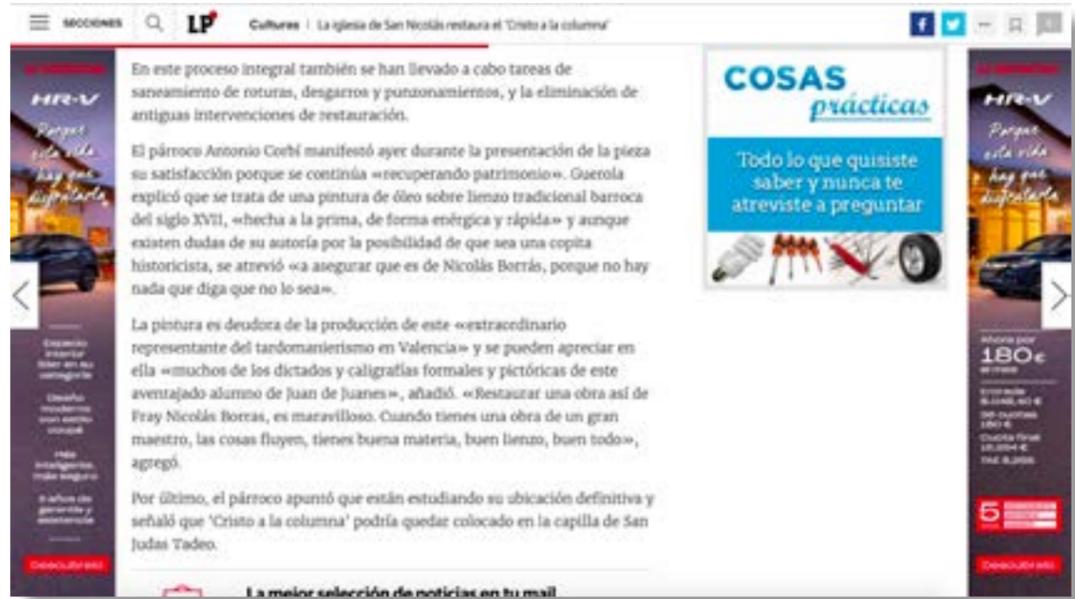




· Las provincias

Disponible en: <https://www.lasprovincias.es/culturas/iglesia-nicolas-restaura-20191130012316-ntvo.html>

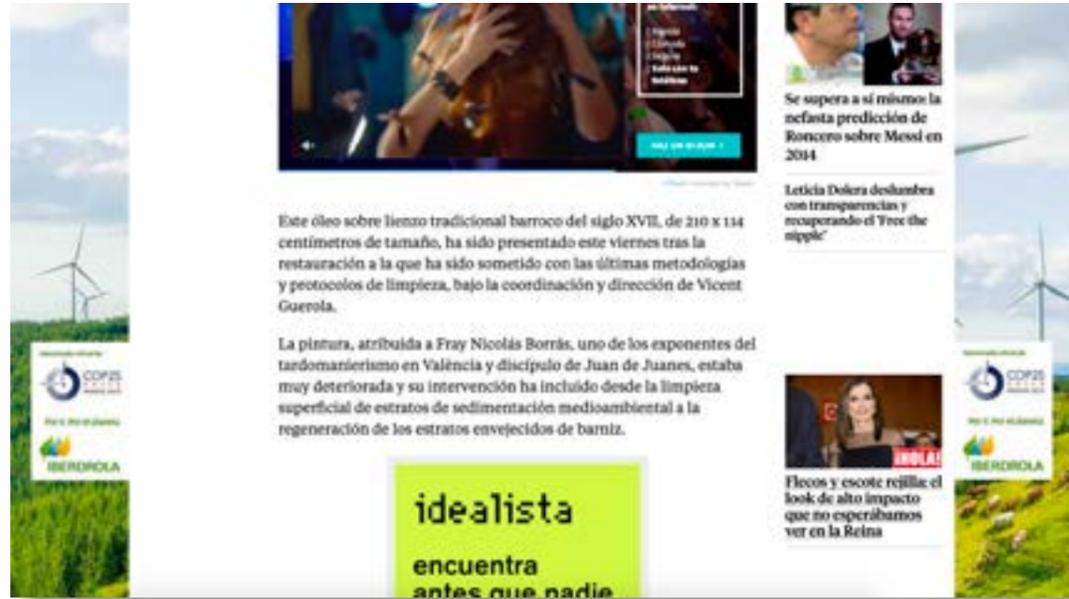




· La vanguardia

Disponible en: <https://www.lasprovincias.es/culturas/iglesia-nicolas-restaura-20191130012316-ntvo.html>





Este óleo sobre lienzo tradicional barroco del siglo XVII, de 210 x 114 centímetros de tamaño, ha sido presentado este viernes tras la restauración a la que ha sido sometido con las últimas metodologías y protocolos de limpieza, bajo la coordinación y dirección de Vicent Guerola.

La pintura, atribuida a Fray Nicolás Borrás, uno de los exponentes del tardomanierismo en València y discípulo de Juan de Juanes, estaba muy deteriorada y su intervención ha incluido desde la limpieza superficial de estratos de sedimentación medioambiental a la regeneración de los estratos envejecidos de barniz.

idealista encuentra antes que nadie

Se supera a sí mismo la nefasta predicción de Roncero sobre Messi en 2014

Leticia Dolera deslumbró con transparencia y recuperando el 'Free the nipple'

Flecos y escote rejilla: el look de alto impacto que no esperábamos ver en la Reina



Elo ha permitido que la obra haya recuperado los cromatismos y gamas de saturación del color, que estaban ocultas bajo densas capas de antiguos barnices oxidados y amarillentos que impedían una correcta apreciación de las calidades de la pintura.

En este proceso integral también se han llevado a cabo tareas de saneamiento de roturas, desgarros y punzonamientos, y la eliminación de antiguas intervenciones de restauración.

El párroco Antonio Corbó ha asegurado es "un día de alegría" porque continúan "recuperando patrimonio" y ha añadido que "inmediatamente" se pondrán "manos a la obra para continuar restaurando el fondo de las obras pictóricas importantes de San Nicolás".

"Lo hacemos en el marco de unas fechas señaladas. El día 6 de diciembre es el Día de San Nicolás y vamos a tener una gran fiesta para las familias", ha añadido Corbó.

Guerola ha explicado que se trata de una pintura de óleo sobre lienzo tradicional barroco del siglo XVII, "hecha a la prima, de forma energética y rápida" y aunque existen dudas de su autoría por la posibilidad de que sea una copia historicista, se ha atrevido "a asegurar que es de Nicolás Borrás, porque no hay nada que diga que no lo sea".



uicemore es en una de San Nicolás y vamos a tener una gran fiesta para las familias", ha añadido Corbó.

Guerola ha explicado que se trata de una pintura de óleo sobre lienzo tradicional barroco del siglo XVII, "hecha a la prima, de forma energética y rápida" y aunque existen dudas de su autoría por la posibilidad de que sea una copia historicista, se ha atrevido "a asegurar que es de Nicolás Borrás, porque no hay nada que diga que no lo sea".

La pintura es deudora de la producción de este "extraordinario representante del tardomanierismo en València" y se pueden apreciar en ella "muchos de los dictados y caligrafías formales y pictóricas de este aventajado alumno de Juan de Juanes", ha añadido.

Pasa a la acción
Sumate a nuestra energía



"San Nicolás es una iglesia con una gran afluencia de público y además está en el centro de València, y por ello todas las estancias acaban siendo afectadas por agentes contaminantes", ha señalado el restaurador para explicar el estado en el que se encontraba la obra.

"Restaurar una obra así de Fray Nicolás Borrás, es maravilloso. Cuando tienes una obra de un gran maestro, las cosas fluyen, tienes buena materia, buen lienzo, buen todo", ha asegurado Guerola.

Según el párroco, la pintura, que ocupaba un lugar secundario en la iglesia, presentaba "notables deterioros y estaba necesitada de una seria intervención para devolverle su belleza y singularidad original y volver a exponerla".

Aunque ha apuntado que están estudiando su ubicación definitiva, ha apuntado que el cuadro podría quedar colocado en la capilla de San Judas Tadeo, por lo que estará expuesto a todos los valencianos. EFE

Hola Vacaciones
de invierno

· R&I WORDL by ruvid

Disponible en: <https://ruvid.org/ri-world/researchers-restore-emblematic-painting/>

R&I WORLD by ruvid

HOME SERVICES FUNDING TRAINING & EVENTS GETTING READY NEWS ALERTS ABOUT US

RESEARCHERS RESTORE EMBLEMATIC PAINTING

By R&I WORLD | 3 December 2019 | No comments

The painting is 'Christ tied to the column', attributed to Nicolás Borrás, a disciple of Juan de Juanes and one of the great representatives of Valencian High Mannerism.

Researchers from Valencia's Polytechnic University (UPV) have restored one of the most emblematic paintings of Valencia's Saint Nicholas parish. The painting is 'Christ tied to the column', whose author is said to be Nicolás Borrás, one of the main representatives of the High Mannerism in Valencia, and a disciple of Juan de Juanes.



The team of the Heritage Restoration Institute (IRP) of the UPV has conducted a comprehensive restoration of the piece, an oil on canvas measuring 210x114 cm. At the installations of the IRP's easel painting and altarpiece restoration workshop they have conducted the entire process, from the surface cleaning of environmental sedimentation strains to the regeneration of the aged varnish strata.

This intervention has made use of the latest methodologies and cleaning protocols applied to easel painting. Thanks to this, the colour schemes and colour saturation have been recovered, after being hidden under thick layers of rusted and yellow varnish which prevented a

R&I WORLD by ruvid

HOME SERVICES FUNDING TRAINING & EVENTS GETTING READY NEWS ALERTS ABOUT US

This intervention has made use of the latest methodologies and cleaning protocols applied to easel painting. Thanks to this, the colour schemes and colour saturation have been recovered, after being hidden under thick layers of rusted and yellow varnish which prevented a suitable perception of the painting's quality. Furthermore, the work of the UPV's IRP team has allowed for a better understanding of the painting.

"Although we couldn't categorically assign the canvas to Nicolás Borrás due to the lack of analytical tests, nothing that has been found heretofore on the work makes it possible to say anything to the contrary. The painting is clearly the legacy of the production of this extraordinary representative of Valencian High Mannerism," explains Vicent Guersola, researcher for the UPV's IRP and coordinator of restoration works.

Furthermore, numerous examples of handwriting and pictorial calligraphy of this outstanding student of Juan de Juanes can be seen. His work shows its similarities with the models of his teacher, constantly referring to his graphical sources. The densities of the painting and the way of treating the anatomy of Christ also invokes the painting method of Juan de Juanes.

"The systematic use of white lead pigments on the flesh and the periantha with very characteristic knitting in the muscles or the outline of the hands and feet, as well as a very personal and characteristic way of marking in a cartilaginous way the creases of the garbs, all of which are characteristic traits of Nicolás Borrás, are unequivocally represented in this painting," adds Vicent Guersola.

Furthermore, the materials used for the painting, both the pigments, the preparation strata or the base itself are in line with the traditional technical systems used by the masters of the late 16th and early 17th centuries.

The IRP work team that conducted the restoration of the canvas is comprised of Vicent Guersola, María Castell, Susana Martín, Antoni Colomina, José Antonio Madrid, Cristina Robles and Házzea Oliveira Urquía.

R&I WORLD by ruvid

HOME SERVICES FUNDING TRAINING & EVENTS GETTING READY NEWS ALERTS ABOUT US

the way of treating the anatomy of Christ also invokes the painting method of Juan de Juanes.

"The systematic use of white lead pigments on the flesh and the periantha with very characteristic knitting in the muscles or the outline of the hands and feet, as well as a very personal and characteristic way of marking in a cartilaginous way the creases of the garbs, all of which are characteristic traits of Nicolás Borrás, are unequivocally represented in this painting," adds Vicent Guersola.

Furthermore, the materials used for the painting, both the pigments, the preparation strata or the base itself are in line with the traditional technical systems used by the masters of the late 16th and early 17th centuries.

The IRP work team that conducted the restoration of the canvas is comprised of Vicent Guersola, María Castell, Susana Martín, Antoni Colomina, José Antonio Madrid, Cristina Robles and Házzea Oliveira Urquía.

"The painting had noticeable damage and needed a serious intervention to recover its original beauty and singularity and to put it on show again," explains the temple's priest, Antonio Corbi, who thanked professor Vicent Guersola and his team for the work conducted, "which makes it possible to recover the excellent degree of relevance of the cultural asset."

The parish has organised an extraordinary concert for next Sunday to show the painting to the public, in the framework of a cultural act that will serve as the announcement of festivities which are to be held on 8 December.

The canvas will be located on one of the wing walls of the chapel of San Justo Tades, where it will "allow both the devotion of the faithful, as it is a piece that beckons prayer, as well as its viewing by visitors," says Corbi.

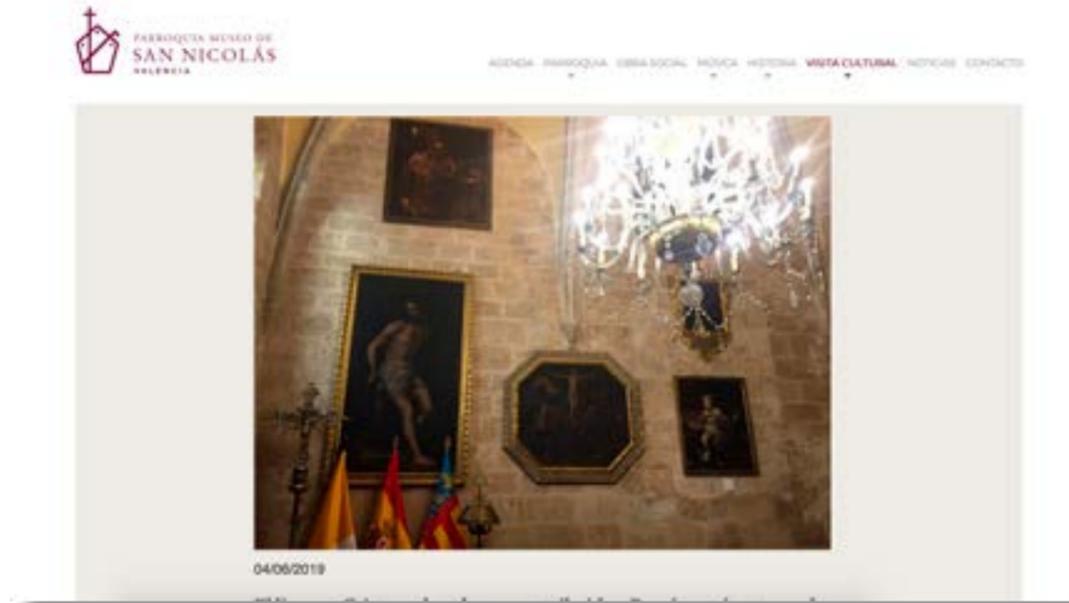
Leave a Reply

· Página web San Nicolás

Disponible en: <http://www.sannicolasvalencia.com/el-lienzo-cristo-en-la-columna-atribuido-a-nicolas-borras-sera-restaurado/>

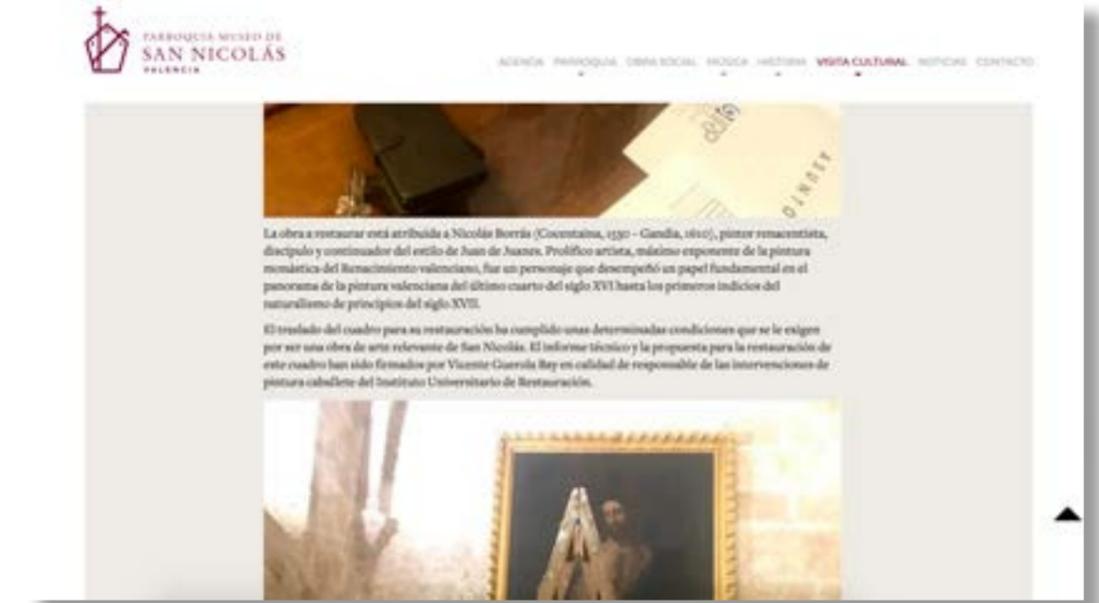


“CRISTO ATADO A LA COLUMNA”, UN LIENZO DEL CÍRCULO DE FRAY NICOLÁS BORRÁS (COCENTAINA 1530 – VALENCIA 1610). ANÁLISIS FORMAL, ESTUDIO TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN.



13.4. Recopilación de noticias en prensa, televisión y publicaciones

Disponible en: <http://www.sannicolasvalencia.com/la-obra-cristo-a-la-columna-se-traslada-al-irc-para-su-recuperacion/>

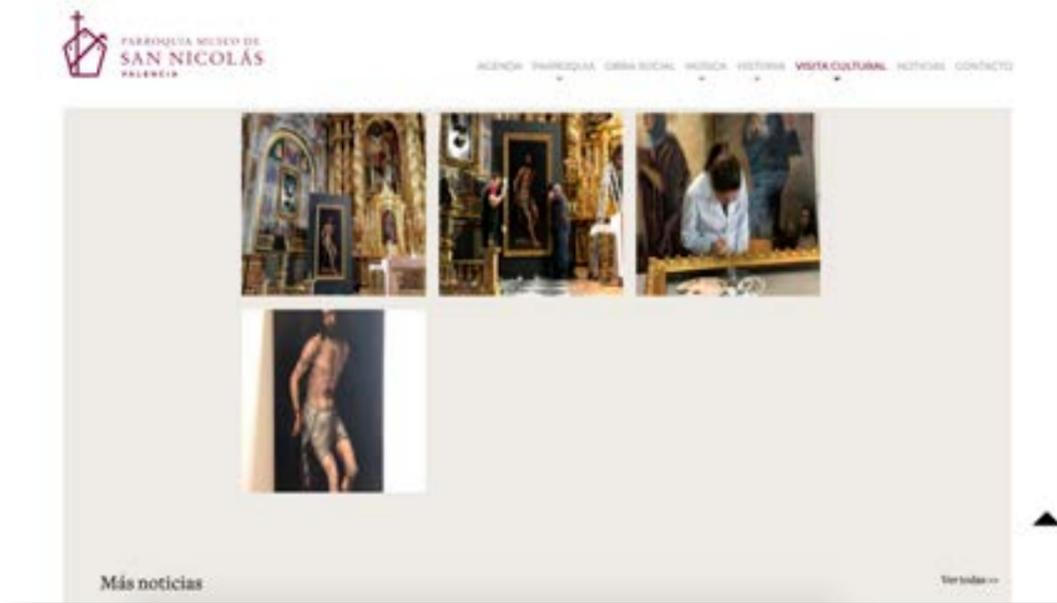


Disponible en: <http://www.sannicolasvalencia.com/cristo-a-la-columna-regresa-a-san-nicolas/>



Disponible en: <http://www.sannicolasvalencia.com/presentacion-de-la-obra-cristo-atado-la-columna/>





· Valencia plaza

Disponible en: <https://valenciaplaza.com/restauran-el-cristo-a-la-columna-de-un-discipulo-de-juan-de-juanes-en-la-parroquia-de-san-nicolas>





11.4.2. Redes sociales

· Facebook Archidiócesis de Valencia

Disponible en: <https://es-es.facebook.com/pg/archidiocesis.valencia/posts/>



13.5.2. Informativos televisivos

- TVE



VIDEO: Puede visualizarse mediante Adobe Acrobat. (Clicar en la imagen)

13.5.3. Artículos en revistas

- Mare de Déu 2020



Sumario

6 APERTURA
 9 SALUDA PÍA UNIÓN VIRGEN DEL MILAGRO Y AJUNTAMENT DE COCENTAINA.
 11 SALUDAN SS.MM. LOS REYES DE ESPAÑA.
 13 SALUDA ARZOBISPO DE VALENCIA, Doms. y Rvdmo. Sr. D. Antonio Cardenal Cañizares.
 14 SALUDA DIRECTOR ESPIRITUAL DE LA PÍA UNIÓN, D. Eduardo Arregui Albert.
 15 SALUDA VICEDIRECTOR ESPIRITUAL DE LA PÍA UNIÓN, D. Javier Sanchez Julvert.
 16 SALUDA PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN DE ALICANTE, D. Carlos Mazón Günter.
 17 SALUDA ALCALDESA DE COCENTAINA, Dña. Mireia Estepe Olcina.
 18 SALUDA PRESIDENTE DE LA PÍA UNIÓN, D. José Luis Molina Sierra.
 19 SALUDA PRESIDENTA DE LA PÍA UNIÓN, Dña. Ana Masanet Sempere.
 20 EDITORIAL 2020, D. Joaqui Llorens Gilabert.

22 LA FIESTA DE LA MARE DE DÉU: MOTIVO RELIGIOSO
 24 MADRE NUESTRA INTERCEDE POR NOSOTROS. Religiosos Franciscanos Claros.
 25 GRACIAS MARETA. Comunidad de Religiosos Trinitarios.
 27 BODAS DE ORD. Sor Milagro Soler.
 28 LA MARE DE DÉU, ICÓN DE LA STMA. TRINIDAD. José Manuel Sánchez Cardó. OPS.
 31 IN MEMORIAM MADRE RAJMUINDO.
 32 BENDITA SEA LA SANTÍSIMA TRINIDAD. Comunidad de Religiosos Trinitarios.
 33 IN MEMORIAM SOR NATIVIDAD. Comunidad de Religiosos Trinitarios.

35 V CENTENARIO
 37 CRÓNICA DE UNA CELEBRACIÓN. Joaqui Llorens Gilabert.
 EXPOSICIÓN DEL ACTA DEL MILAGRO
 APERTURA DEL AÑO SANTO
 MOSTRA "500 ANYS MARE DE DÉU". Mª Luz Morant Ferrando
 EXPO V CENTENARI FIRA DE TOTS SANTS. Marcos Giner Pérez

60 CRÓNICA GRÁFICA SALIDA EXTRAORDINARIA. Pepa Vafó, Marcos Giner, Paco Sempere, Marcos Monar, J. Llorens.
 111 VOLUNTARIADO AÑO SANTO JUBILAR MARIANO. Aulojo Sancho.
 114 PEREGRINACIONES REALIZADAS HASTA FEBRERO DE 2020. Joaqui Llorens Gilabert.
 115 ALCOI I COCENTAINA UNIDES PER LA MARE DE DÉU. Jaquer Muellet. Arxidiocèsi de la Mare de Déu dels Liris.
 118 PEREGRINACIÓN A COCENTAINA DESDE BENINACLET. Thome Payá.
 120 ACONDICIONAMIENTO DEL TRAMO PARA LA SALIDA EXTRAORDINARIA. Inma Ribelles Albors.
 127 RESTAURACIÓN DE LA CORONA PARA LA SALIDA EXTRAORDINARIA.
 129 NUEVO GUION Y REVISTIDAS. Joaqui Llorens Gilabert.
 131 LES REDS SOCIALS I EL V CENTENARI. Marcos Giner Pérez.
 133 MOSSÉN GINOFRE VA VIURE A LA PLACETA DEL CARME. Joaqui Llorens Gilabert.

134 LA FIESTA DE LA MARE DE DÉU: MOTIVO Y PROTAGONISMO
 136 LES FESTES DE LA MARE DE DÉU JA SÓN D'INTERÉS TURÍSTIC LOCAL. Maitx Barachino.
 137 PREDICADOR 2020. Francisco Ferrer Zapla.
 138 PREGONER 2020. Aion Manuel Cobeta.
 139 PREGÓN 2019. Gabriel Francés Reig.
 152 EL CARTEL Y SU AUTORA. Mª Luz Morant Ferrando.
 157 HOMENAJE A LOS MAYORES. Pura Uris, Víctor Pantoja y Padre Pascual Montañes.
 160 SÓPLICA 2019. Rubén Cervera Gassó.
 161 SÓPLICA 2020. Celia Torregrosa Plón.
 162 MOSSÉN I COMTES 2019. Lucas Miró, Álvaro León, Lucía Coteló.
 163 MOSSÉN I COMTES 2020. Joan Ferré, Pablo Jordá, Celia Boyera.

164 COCENTAINA, SU HISTORIA Y SU IMAGEN
 166 RECORDANDO EL IV CENTENARIO. Enrique López Casteló.
 170 MARÍA DE MENDOZA Y CORELLA POSEEDORA DE UNA TABLA DE LA VIRGEN. Juan A. Ferrer Juárez.
 176 LA MARE DE DÉU A L'ARQUÍ DELS MEDINACELLS. David Aguiló Giner.
 183 UN PROYECTO DEL ESCULTOR PASQUAL FUSTER PARA EL TRONO DE LA VIRGEN. Enrique López Casteló.
 186 UN "CRISTO ATADO A LA COLUMNA" DE NICOLÁS BORRÁS. PROCESO DE RESTAURACIÓN. María Castell, Vicente Guerola Blay, Cristina Robles de la Cruz, Hálsea Oliveira Urquira.
 196 LOS ARCHIVOS PARROQUIALES DE COCENTAINA. Joaquín Navarro.
 204 LETANÍAS LAUDESANAS DE LA IGLESIA DE LA MARE DE DÉU. Elix Sánchez Reig.

212 MISCELANEA
 214 MEDALLA Y TARJETAS CONMEMORATIVAS DEL IV CENTENARIO. Asociación Filatélica Castellana.
 215 DOLÇA MARETA, LES LLÀGRIMES DE MARIA. Pablo León Vidal.
 218 PICO LENIN. Ferrán Vilaplana, Rafael Enguix.
 219 100 AÑOS DE CORONACIÓN. Enrique Soler Cardés.
 222 GRACIAS MARE DE DÉU. Pilar Valls.
 224 L'ASSOCIACIÓ D'ALZHEIMER AFAMA COCENTAINA AMB LA NOSTRA MARETA.
 225 REENCUENTRO EN TORRECIUDAD. Juan R. Pascual.

226 POESÍAS
 242 D'UN 19 D'ABRIL A UN ALTRE
 259 CONCURSO DE FOTOGRAFÍA "MARE DE DÉU DEL MIRACLE"
 265 CONCURSO DE DIBUJO Y POESÍA "MARE DE DÉU DEL MIRACLE"
 281 MEMÒRIA ECONÒMICA 2018-2019
 282 PROGRAMA DE FESTEJOS
 292 JUNTA DIRECTIVA PÍA UNIÓN VIRGEN DEL MILAGRO
 294 MAYORDOMOS Y CAMARERAS 2019
 295 MAYORDOMOS Y CAMARERAS 2020

REVISTA Nº 64
 EDITA:
 Ajuntament de Cocentaina
 Pla Unió de la Virgen del Milagro
 DIRECCIÓN:
 Joaqui Llorens Gilabert
 FOTOS:
 Marc Pascual "Lil de Peix"
 Silvio Bot Fotografia
 Joaqui Llorens, Inma Ribelles
 Pepa Vafó, Marcos Giner,
 Paco Sempere, Marcos Monar
 DISEÑO, REALIZACIÓN E IMPRESIÓN:
 Gráficas Aguiló S.L. - Cocentaina
 www.graficasagallo.com
 DEPÓSITO LEGAL: A-204-2012
 NOTA: la dirección de esta revista manifiesta que, la responsabilidad de las opiniones y comentarios expresados en los textos publicados, corresponde exclusivamente a sus autores y se reserva el derecho a la no publicación de los que no se consideren adecuados.

UN "CRISTO ATADO A LA COLUMNA" DE FRAY NICOLÁS BORRÁS (COCENTAINA 1530-COBALTA 1610), EN LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS DE VALENCIA. ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO Y TÉCNICO A PROPÓSITO DE SU PROCESO DE RESTAURACIÓN

María Castell Agustí
Vicente Guerola Blay
Cristina Robles de la Cruz
Hálsea Oliveira Urquira

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio
de la Universitat Politècnica de València

Entre las numerosas obras de arte que se conservan en la Parroquia de san Nicolás y san Pedro mártir de Valencia cabe destacar un lienzo de formato relativamente grande con la representación de Cristo después de ser flagelado a tamaño del natural, pasaje que comúnmente en la tradición icónica y devocional ha venido intitulándose como Cristo atado a la columna.¹ El lienzo que ha pasado en los últimos decenios por diferentes espacios, tanto de culto, como de dependencias parroquiales, se encontraba en el momento de nuestra inspección en la sala conocida como la antigua sacristía; uno de los pocos lugares donde todavía es posible apreciar la estructura gótica primigenia del templo a través de su bóveda de crucería y muros de sillar.²

En el lienzo aparece representado Cristo de pie apoyando la espalda en señal de descanso sobre una gran columna marmórea a la que se encuentra anudado a la altura de las manos. El cuerpo de Cristo aparece desnudo y cubierto púdicamente por el característico "perizonium" dirigiendo su mirada hacia el espectador de forma dolorida y compungida. Esta fórmula de proximidad y el tono intimista de la representación con una

arquitectura vacía y en penumbra que resalta, más si cabe, el cuerpo iluminado del sentenciado hunde sus raíces en las fórmulas representativas de la Contrarreforma. De este modo se consigue a través del tono próximo de la mirada y de la ausencia de personajes, una actitud de diálogo conducente al ensimismamiento, la contricción y el arrepentimiento por parte del devoto espectador. El repertorio de las "Arma Christi" son reconocibles a través de dos flagelos de doble azote tirados en el suelo a ambos lados de la figura.

Se trata de una composición muy equilibrada y serena con un claro dominante de la verticalidad. La columna que presenta una basa de estilo dórico está tratada con una tonalidad clara y el fuste en oscuro, ambos elementos no presenta matices, ni destonificaciones propias del material lítico, contribuyendo en última instancia al sentido sosegado e íntimo de la representación permitiendo centrar la atención en la figura del cautivo. El cuerpo de Cristo se dirige compositivamente hacia la derecha mostrando la mano anudada a la columna y la pierna derecha adelantada mientras que las extremidades de la izquierda aparecen en traslapo. El rostro, en

¹ La obra aparece registrada en el Sistema Valenciano de Inventarios de la Dirección General de Cultura. Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad Valenciana, con el número de identificación: 46.15.250-007-0374
² Vid. GARCÍA HINAREJOS, Dolores: "Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, Valencia". Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Valencia. Arquitectura religiosa. Ed. A cargo de Joaquín Bérchez Gómez. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1995. Pp.100-105.



Juan de Juanes. "San Sebastián". Dibujo. Madrid. Casa de la Moneda.

cambio, vuelve su posición en sentido contrario hacia la izquierda, como tratando de compensar o equilibrar el peso compositivo de la figura. El tratamiento de la anatomía es contundente con la presentación de una morfología descriptiva de músculos y articulaciones, así como de un canon clásico de proporciones de la figura.

Las fuentes gráficas de la pintura cabe rastrearlas en la producción del maestro del manierismo

valenciano Joan de Joanés (Valencia, a. 1507-Bocairent, 1579), a él se debe la invención del prototipo del Cristo a la columna plasmado a través de diferentes obras. En el dibujo del San Sebastián conservado en la Casa de la Moneda en Madrid,³ ya se establecen las pautas generales del planteamiento de la figura, o en la extraordinaria tabla con la representación, esta vez sí, de Cristo atado a la columna del Museo de Terrassa. Esta pintura inédita hasta 1996 y procedente del Servicio de Recuperación tras la Guerra Civil permaneció oculta a los ojos de la crítica en los depósitos del Ayuntamiento de aquella ciudad. La pintura originaria del convento de Jesús de Valencia fue en su día alabada por el canónigo Vicente Vitoria:

"En el convento de Jesús de religiosos observantes de San Francisco que está extramuros de la ciudad de Valencia hai un cristo a la columna de cuerpo entero como el natural de tan excelente estilo y relieve que en entrando por el claustro se ve enfrente, y parece a prima vista vivo, y no pintado".⁴

Marcos Antonio de Orellana también refiere otra pintura bajo la misma figuración en el convento de la Trinidad también en Valencia, como "un señor a la columna" que no ha llegado hasta nosotros y que el mismo erudito ya advirtió de su deplorable estado de conservación.⁵ Sea como fuere esta imagen de Cristo debió de ser difundida a través de diferentes obras y el rostro de Cristo, tomado probablemente del natural, fue multitud de veces reinterpretado en sucesivas obras pasionistas creando un prototipo joanesco que alcanzó su máxima expresión en su personal fórmula para el Ecce Homo.

Esta estereotipo representacional e icónico fue asumido y difundido a la par por el círculo de pintores formados en el taller joanesco, destacando las copias prácticamente literales salidas de los pinceles de uno de los más destacados discípulos, el también prolífico pintor fray Nicolás Borrás, al cual se deben diferentes obras bajo esta misma fuente gráfica.

³ DURÁN GONZÁLEZ MENESES, Reyes: Dibujos de los siglos XVII y XVIII. La Escuela de Grabadores de la Casa de la Moneda. Madrid, 1980.

⁴ BASSIGODA, Bonaventura: "Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanés", *Locus Amoenus*, nº 1, 1995, Pp. 163-172.

⁵ ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina. Fuentes literarias para la historia del arte español*. Ed. Xanier de Salas, Madrid, ed. 1967. Pp. 70-73.

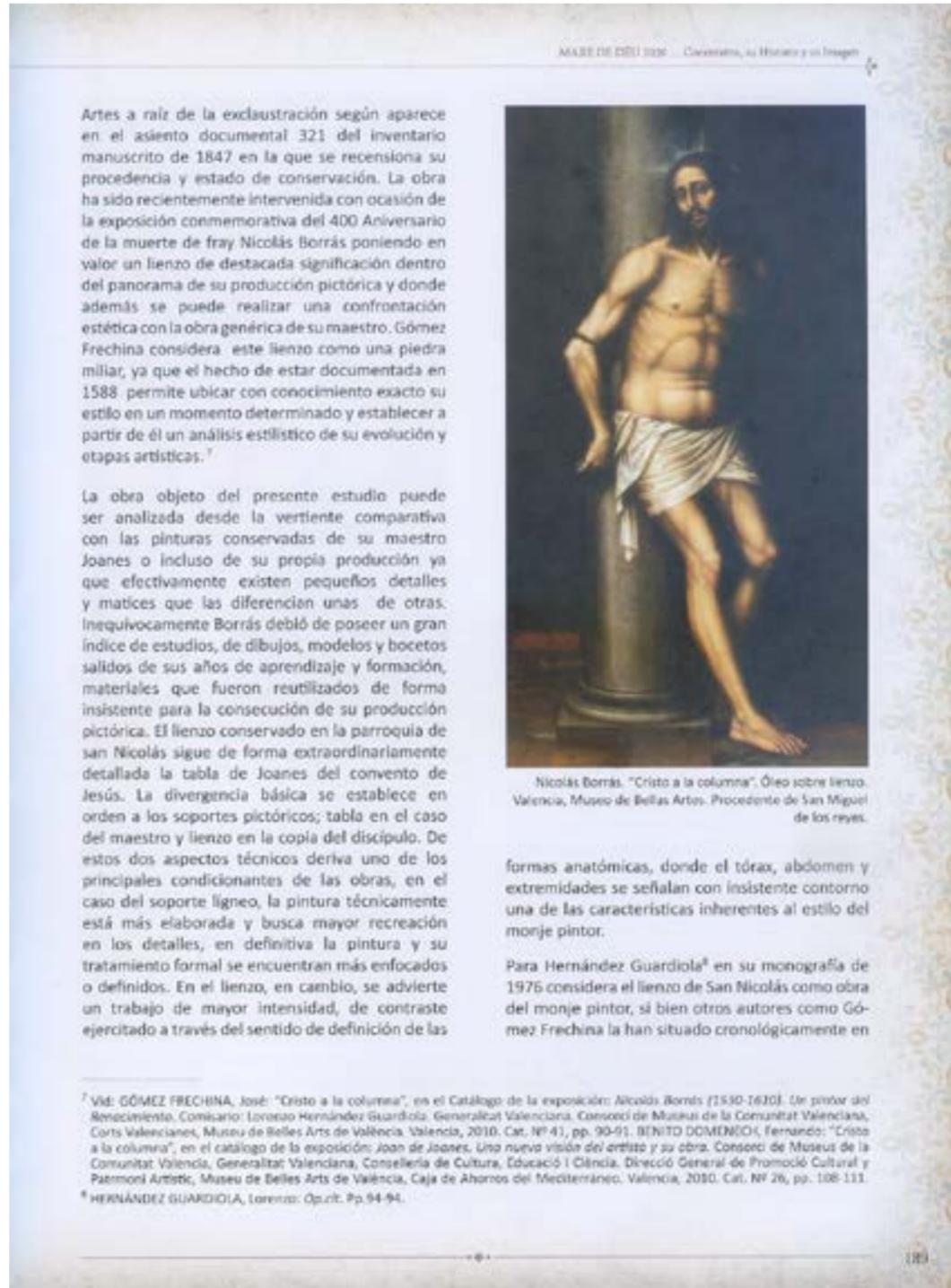


Juan de Juanes "Cristo a la Columna". Óleo sobre tabla. Ajuntament de Terrassa. Precedente del Convento de Jesús de Valencia.

Nicolás Borrás Falcó hijo del sastre Jerónimo Borrás y de Úrsula Falcó nació en Cocentaina el 28 de octubre de 1530 siendo bautizado en la parroquia de Santa María. Cabría presuponer su formación religiosa a la par que la artística en la ciudad de Valencia, ésta última en el seno del taller de Joan de Joanés veintitrés años mayor que su discípulo.⁶ Borrás se mantendrá prácticamente fiel a los postulados de la pintura manierista con una clara permanencia de los modelos joanescos y, por tanto, completamente alejado en su etapa de madurez de las nuevas corrientes naturalistas

traídas a Valencia por Joan Sariñena o Francisco Ribalta. Realiza varios encargos en su ciudad natal como el retablo mayor de la parroquia de El Salvador anterior a 1558, cuya tabla central con *La Transfiguración* actualmente se conserva en Oviedo en el Museo de Asturias. En su ciudad se le concede licencia de confesor de clérigos y seculares manteniendo, por tanto, la doble condición de eclesiástico y pintor. Cabe destacar dentro de su producción el extraordinario *Retablo de los Misterios del Rosario* del convento de Santo Domingo de Orihuela o el *Retablo de las almas* en la concatedral de San Nicolás de Alicante, este último documentado en 1574, donde demuestra sus sabias dotes de composición con representaciones de compleja articulación de paisajes y figuras. Ya en edad adulta a los 45 años abandona el clero secular para vestir el hábito de monje jerónimo en el monasterio de Cotalba en Gandía, desde donde seguiría ejerciendo su actividad artística liberado de sus ocupaciones del clero diocesano, esta vez, si cabe, con una mayor producción ya dentro del claustro regular. En Cotalba lleva a término uno de sus más destacados proyectos el retablo mayor del cenobio concluido en apenas en tres años en 1579. Según atestigua Orellana y posiblemente liberado de las obligaciones de aquél gran empeño ingresa en la orden de los franciscanos descalzos, si bien en ella no encontró la paz espiritual deseada y decide volver a Cotalba. Su proximidad en sus años de formación al taller de Joanés no debió interrumpirse a pesar de su vida monacal ya que debe abandonar el claustro en sucesivas ocasiones como visor y tasador, tal es el caso de su comparecencia junto con Miquel Joan Porta en el justiprecio de los trabajos realizados por Vicente Macip Comes, el hijo de Juan de Juanes, en el retablo mayor de Bocairent al dejar su padre por fallecimiento inacabada dicha obra. En un asiento documental de 1581 Borrás al referirse a su maestro y mentor lo refiere como: "mi preceptor y mi queridísimo maestro". En 1588 se encuentra atendiendo diversos encargos para el monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia, entre los que destaca un *Cristo atado a la columna* en una versión prácticamente copia exacta del de su maestro. Esta pintura fue recogida por la Academia de Valencia e ingresada en el Museo de Bellas

⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Excma. Diputación de Alicante. Alicante, 1976.



Nicolás Borrás. "Cristo a la columna". Óleo sobre lienzo. Valencia, Museo de Bellas Artes. Procedente de San Miguel de los reyes.

Artes a raíz de la excastración según aparece en el asiento documental 321 del inventario manuscrito de 1847 en la que se recensiona su procedencia y estado de conservación. La obra ha sido recientemente intervenida con ocasión de la exposición conmemorativa del 400 Aniversario de la muerte de fray Nicolás Borrás poniendo en valor un lienzo de destacada significación dentro del panorama de su producción pictórica y donde además se puede realizar una confrontación estética con la obra genérica de su maestro. Gómez Frechina considera este lienzo como una piedra miliar, ya que el hecho de estar documentada en 1588 permite ubicar con conocimiento exacto su estilo en un momento determinado y establecer a partir de él un análisis estilístico de su evolución y etapas artísticas.⁷

La obra objeto del presente estudio puede ser analizada desde la vertiente comparativa con las pinturas conservadas de su maestro Joanes o incluso de su propia producción ya que efectivamente existen pequeños detalles y matices que las diferencian unas de otras. Inequivocamente Borrás debió de poseer un gran índice de estudios, de dibujos, modelos y bocetos salidos de sus años de aprendizaje y formación, materiales que fueron reutilizados de forma insistente para la consecución de su producción pictórica. El lienzo conservado en la parroquia de San Nicolás sigue de forma extraordinariamente detallada la tabla de Joanes del convento de Jesús. La divergencia básica se establece en orden a los soportes pictóricos; tabla en el caso del maestro y lienzo en la copia del discípulo. De estos dos aspectos técnicos deriva uno de los principales condicionantes de las obras, en el caso del soporte ligneo, la pintura técnicamente está más elaborada y busca mayor recreación en los detalles, en definitiva la pintura y su tratamiento formal se encuentran más enfocados o definidos. En el lienzo, en cambio, se advierte un trabajo de mayor intensidad, de contraste ejercitado a través del sentido de definición de las

formas anatómicas, donde el tórax, abdomen y extremidades se señalan con insistente contorno una de las características inherentes al estilo del monje pintor.

Para Hernández Guardiola⁸ en su monografía de 1976 considera el lienzo de San Nicolás como obra del monje pintor, si bien otros autores como Gómez Frechina la han situado cronológicamente en

⁷ Véase GÓMEZ FRECHINA, José: "Cristo a la columna", en el Catálogo de la exposición: *Alcaldes Borrás (1530-1610). Un pintor del Renacimiento*. Comisario: Lorenzo Hernández Guardiola. Generalitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Corts Valencianes, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2010. Cat. Nº 41, pp. 90-91. BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Cristo a la columna", en el catálogo de la exposición: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural y Patrimoni Artístic, Museu de Belles Arts de València, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Valencia, 2010. Cat. Nº 26, pp. 108-111.

⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Op.cit.* p. 94-94.



Nicolás Borrás. "Cristo a la columna". Óleo sobre lienzo. Valencia, Parroquia de San Nicolás y San Pedro mártir.

el siglo XIX, cuestión que nosotros no podemos dejar de constatar, si bien todos los elementos técnicos documentados en el proceso de restauración ponen de manifiesto la antigüedad de la obra. ¿Porque no considerar en cambio la notable posibilidad de que este lienzo fuese aquél que vio Orellana en la misma parroquia de San Nicolás? :

"Es de la misma mano (fray Nicolás Borrás) el Señor a la columna que está en la pared de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, en la Parroquia de San Nicolás de Valencia cuya capilla estos años se ha dedicado al Beato Gaspar Bono..."⁹

También de la mano de Borrás era otra versión del mismo tema que existió en la celda correctoral del Convento de San Sebastián.

"... y otro del mismo Autor, aunque con algo diferente actitud, y posición, encima de la Celda correctoral del Convento de San Sebastián, extramuros de la ciudad"¹⁰. La pintura de Borrás no experimenta un gran evolución estableciendo etapas marcadamente definidas, si podemos al menos advertir en sus inicios mayoritariamente modelos estéticos más estereotipados, mientras que al final de su producción utiliza imágenes de mayor amabilidad y menor encorsetado gráfico.

Su labor como visor vuelve a acreditarle en 1591 para la visura de las pinturas de la Sala Nova de la Generalitat, mientras que la comunidad de Cotalba seguía recibiendo los beneficios de su labor pictórica otorgándole el mérito expreso de benefactor del monasterio. Todavía a principios de siglo XVII recibe un encargo de Cocentaina para el convento de Franciscanos Recoletos de San Sebastián. Fray Nicolás Borrás fallece a los 79 años el 5 de septiembre de 1610 en su monasterio de Cotalba.

ESTUDIO TÉCNICO

La pintura objeto del presente estudio no había sido analizada con una atención pormenorizada por parte de ningún investigador que tratase de arrojar alguna opinión alrededor de la materia,

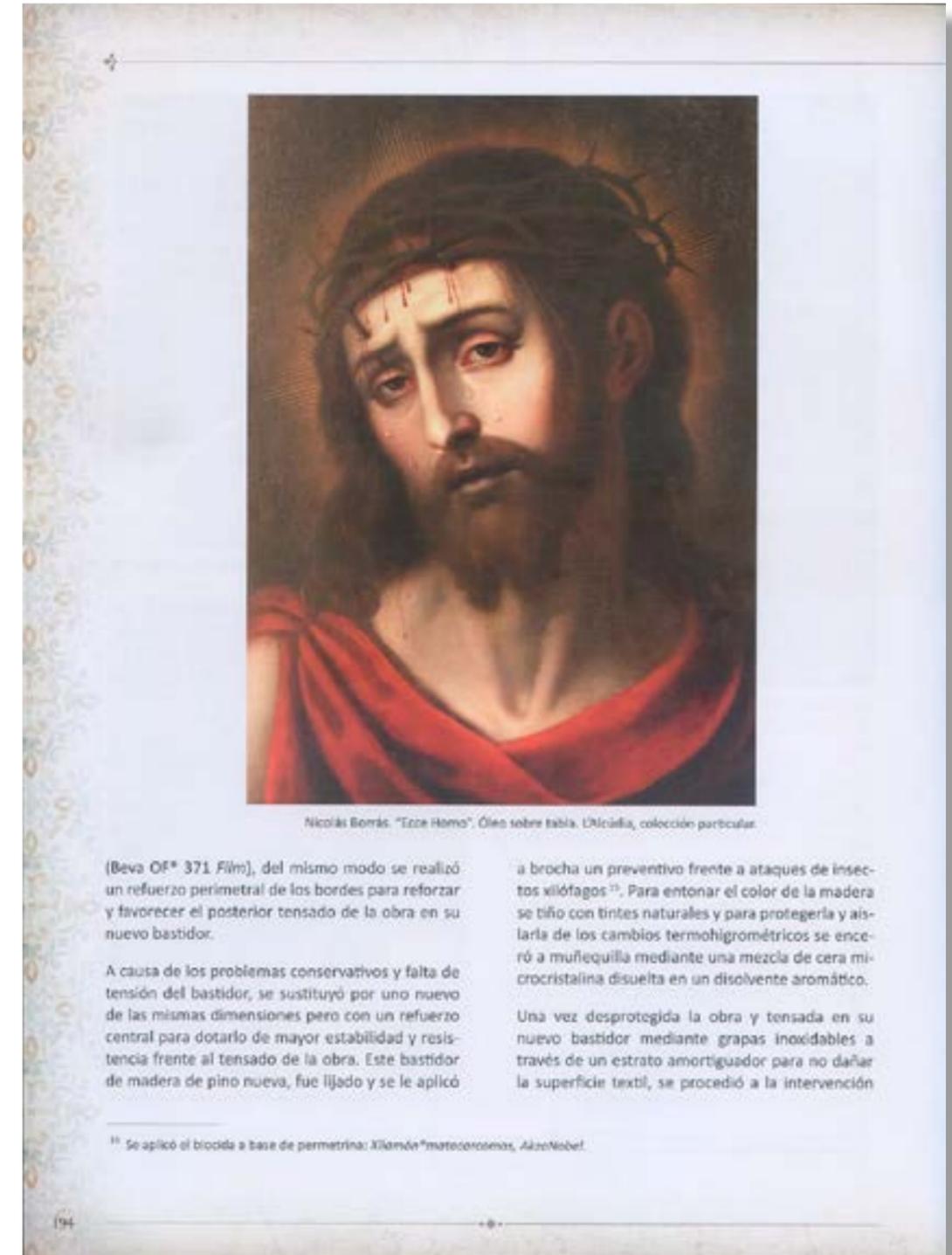
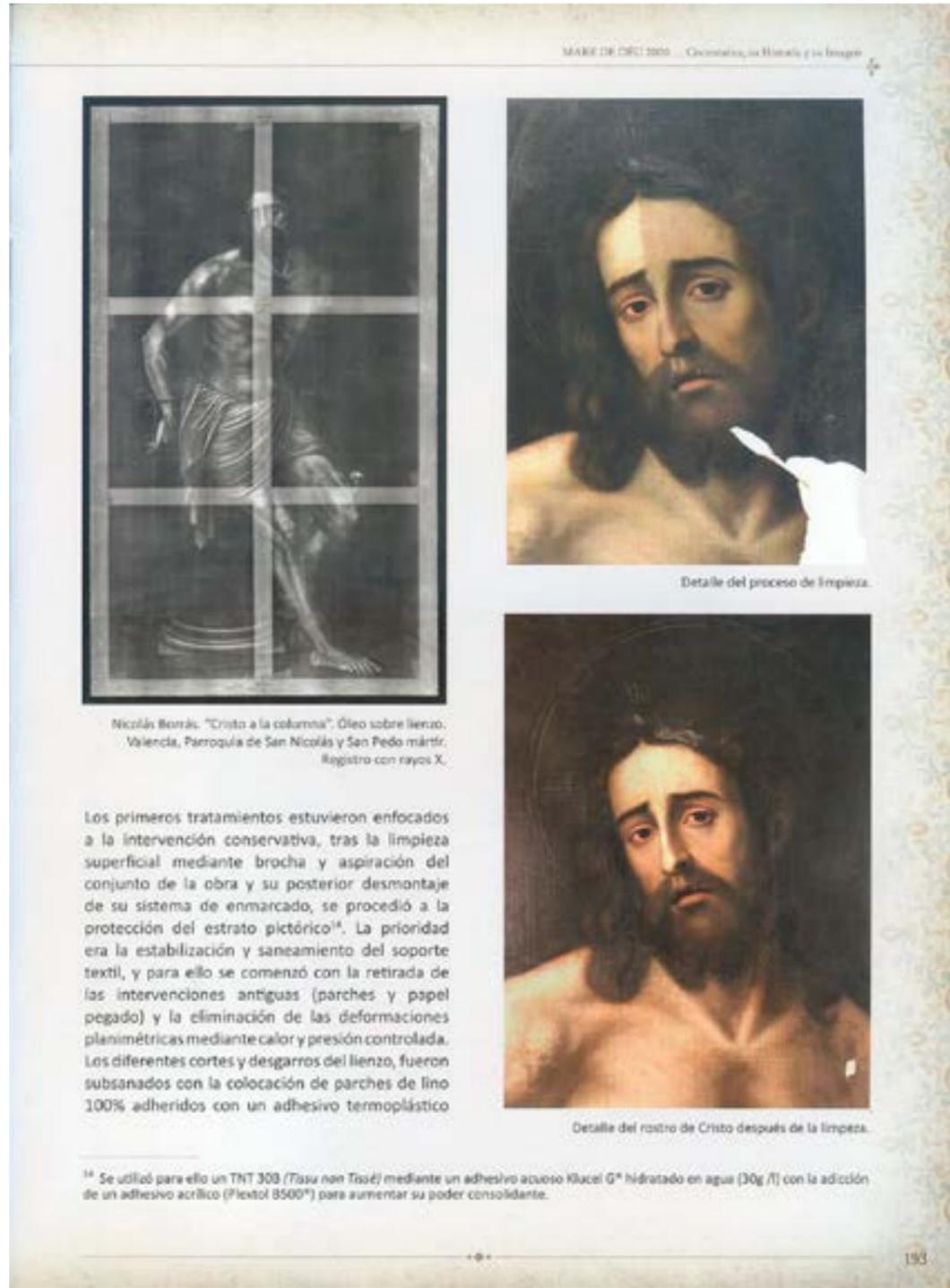
técnica y estilo de la obra, corroborando definitivamente su anexión al corpus del maestro contestano o negando su autoría y buscando otros datos para su conocimiento y expertización. Sea como fuere, nosotros hemos intentado a partir de los datos técnicos extraídos en el proceso de restauración ponerlos al servicio de la verificación de la obra en vistas a su mejor comprensión y clasificación.

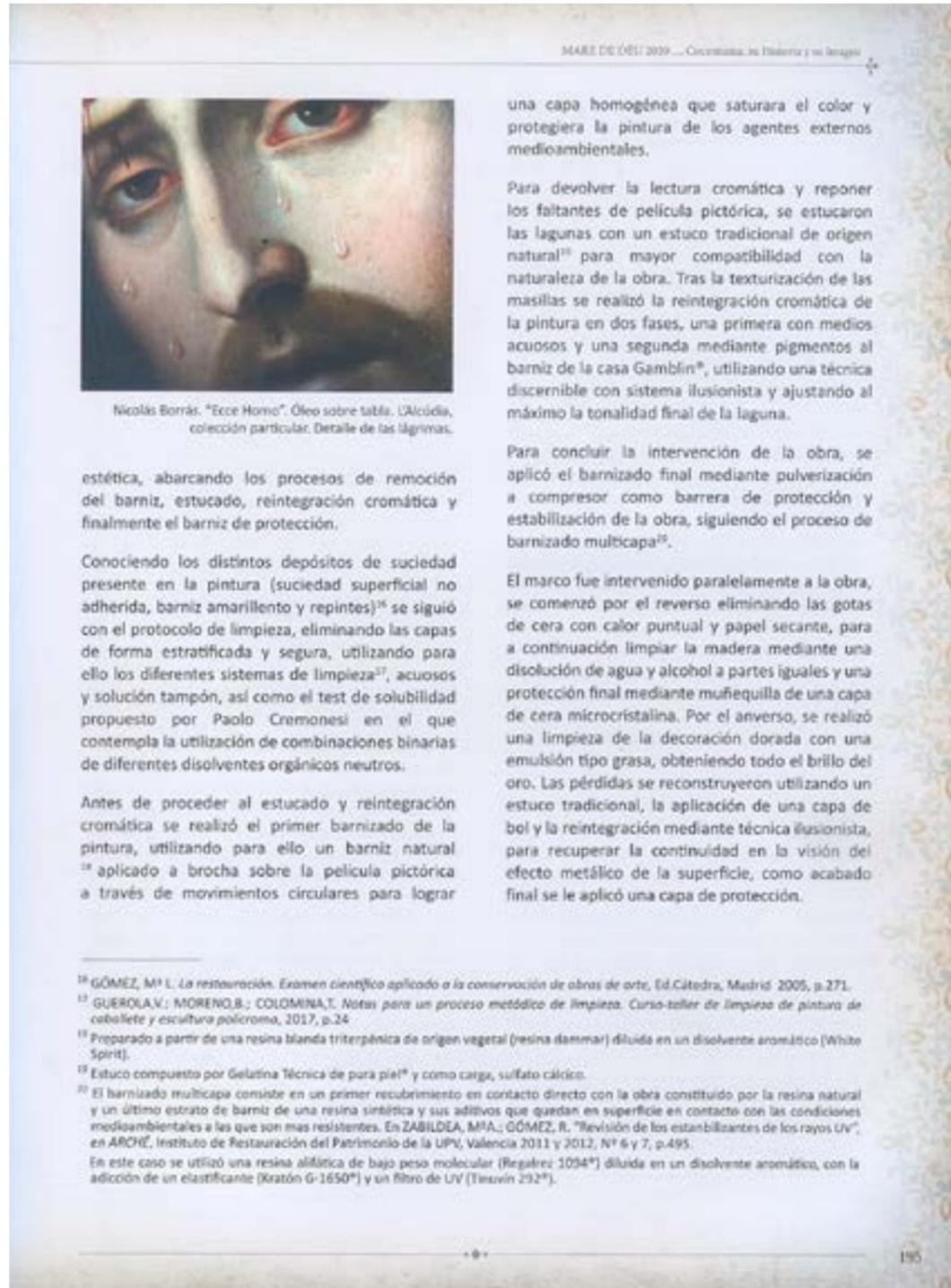
Uno de aspectos que llaman más poderosamente la atención es haber podido documentar diferentes procesos de restauración a los que fue sometida la obra en el pasado, trabajos que lejos de aumentar

⁹ ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía Pictórica Valenciana*. Ed. Xavier de Salas. Madrid, 1980. p. 85.

¹⁰ Ídem: *Biografía pictórica...* p. 85.







Nicolás Borrás. "Ecce Homo". Óleo sobre tabla. L'Alcúdia, colección particular. Detalle de las lágrimas.

una capa homogénea que saturara el color y protegiera la pintura de los agentes externos medioambientales.

Para devolver la lectura cromática y reponer los faltantes de película pictórica, se estucaron las lagunas con un estuco tradicional de origen natural¹⁸ para mayor compatibilidad con la naturaleza de la obra. Tras la texturización de las masillas se realizó la reintegración cromática de la pintura en dos fases, una primera con medios acuosos y una segunda mediante pigmentos al barniz de la casa Gamblin[®], utilizando una técnica discernible con sistema ilusionista y ajustando al máximo la tonalidad final de la laguna.

Para concluir la intervención de la obra, se aplicó el barnizado final mediante pulverización a compresor como barrera de protección y estabilización de la obra, siguiendo el proceso de barnizado multicapa¹⁹.

El marco fue intervenido paralelamente a la obra, se comenzó por el reverso eliminando las gotas de cera con calor puntual y papel secante, para a continuación limpiar la madera mediante una disolución de agua y alcohol a partes iguales y una protección final mediante muflequilla de una capa de cera microcristalina. Por el anverso, se realizó una limpieza de la decoración dorada con una emulsión tipo grasa, obteniendo todo el brillo del oro. Las pérdidas se reconstruyeron utilizando un estuco tradicional, la aplicación de una capa de bol y la reintegración mediante técnica ilusionista, para recuperar la continuidad en la visión del efecto metálico de la superficie, como acabado final se le aplicó una capa de protección.

estética, abarcando los procesos de remoción del barniz, estucado, reintegración cromática y finalmente el barniz de protección.

Conociendo los distintos depósitos de suciedad presente en la pintura (suciedad superficial no adherida, barniz amarillento y repintes)²⁰ se siguió con el protocolo de limpieza, eliminando las capas de forma estratificada y segura, utilizando para ello los diferentes sistemas de limpieza²¹, acuosos y solución tampón, así como el test de solubilidad propuesto por Paolo Cremonesi en el que contempla la utilización de combinaciones binarias de diferentes disolventes orgánicos neutros.

Antes de proceder al estucado y reintegración cromática se realizó el primer barnizado de la pintura, utilizando para ello un barniz natural²² aplicado a brocha sobre la película pictórica a través de movimientos circulares para lograr

¹⁸ GÓMEZ, M^ª L. La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte, Ed.Cátedra, Madrid 2005, p.271.
¹⁹ GUEROLAV; MORENO,B.; COLOMINA,T. Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma, 2017, p.24
²⁰ Preparado a partir de una resina blanda triterpénica de origen vegetal (resina dammar) diluida en un disolvente aromático (White Spirit).
²¹ Estuco compuesto por Gelatina Técnica de pura piel[®] y como carga, sulfato cálcico.
²² El barnizado multicapa consiste en un primer recubrimiento en contacto directo con la obra constituido por la resina natural y un último estrato de barniz de una resina sintética y sus aditivos que quedan en superficie en contacto con las condiciones medioambientales a las que son mas resistentes. En ZABILDEA, M^ªA.; GÓMEZ, R. "Revisión de los estabilizantes de los rayos UV", en ARCHÉ, Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, Valencia 2011 y 2012, N^º 6 y 7, p.495.
 En este caso se utilizó una resina alifática de bajo peso molecular (Regalrez 1094[®]) diluida en un disolvente aromático, con la adición de un elastificante (Kratón G-1650[®]) y un filtro de UV (Texavin 292[®]).

13.5. Datos de las condiciones ambientales

En este apartado se recogen los datos termohigrométricos de la parroquia de San Nicolás obtenidos mediante el análisis bibliográfico y el estudio lumínico realizado en torno a la obra objeto de estudio.

13.6.1. Estudio termohigrométrico

| | TEMPERATURA NAVE CENTRAL °C TH4-T | | | | | | | HUMEDAD RELATIVA NAVE CENTRAL % TH4-HR | | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|--------------------|--------------------|--------------|--------------|---------------------|-------------|--|---------------------|--------------|--------------------|--------------------|--------------|--------------|---------------------|--------------|--------------------------|---------------------|
| | MEDIA MES | MEDIA MES MAX. DÍA | MEDIA MES MIN. DÍA | MÁXIMA MES | MÍNIMA MES | MED.(máx)/MED.(mín) | MÁX./MÍN | DE (Desviación Estándar) | EE (Error Estándar) | MEDIA MES | MEDIA MES MAX. DÍA | MEDIA MES MIN. DÍA | MÁXIMA MES | MÍNIMA MES | MED.(máx)/MED.(mín) | MÁX./MÍN | DE (Desviación Estándar) | EE (Error Estándar) |
| JUNIO 2014 | 22,98 | 23,38 | 22,63 | 23,77 | 22,50 | 0,75 | 1,66 | 0,418 | 0,033 | 57,37 | 59,54 | 55,14 | 65,26 | 51,01 | 4,40 | 14,25 | 4,0869 | 0,3231 |
| JULIO 2014 | 27,33 | 27,81 | 26,95 | 28,80 | 26,00 | 0,86 | 2,80 | 0,627 | 0,029 | 61,18 | 64,74 | 57,28 | 69,90 | 41,70 | 7,46 | 28,20 | 5,9301 | 0,2707 |
| AGOSTO 2014 | 28,34 | 28,77 | 28,01 | 29,90 | 26,70 | 0,76 | 3,20 | 0,479 | 0,009 | 63,74 | 66,47 | 60,68 | 75,40 | 44,80 | 5,79 | 30,60 | 4,4770 | 0,0821 |
| SEPTIEMBRE 2014 | 28,02 | 28,43 | 27,66 | 30,10 | 25,70 | 0,77 | 4,40 | 1,026 | 0,019 | 60,61 | 64,31 | 56,18 | 69,40 | 33,50 | 8,14 | 35,90 | 6,3252 | 0,1159 |
| OCTUBRE 2014 | 24,96 | 25,34 | 24,67 | 26,60 | 23,90 | 0,66 | 2,70 | 0,585 | 0,0107 | 55,61 | 59,23 | 51,47 | 67,00 | 37,00 | 7,78 | 30,00 | 7,1556 | 0,13117 |
| NOVIEMBRE 2014 | 21,87 | 21,31 | 20,83 | 24,40 | 18,10 | 0,48 | 6,30 | 1,385 | 0,0254 | 54,00 | 56,99 | 51,99 | 72,10 | 35,90 | 5,90 | 34,20 | 8,7461 | 0,16032 |
| DICIEMBRE 2014 | 17,20 | 17,38 | 17,06 | 20,20 | 14,90 | 0,32 | 5,30 | 1,201 | 0,0220 | 50,11 | 52,89 | 47,45 | 68,30 | 33,60 | 5,44 | 34,70 | 7,5995 | 0,13930 |
| ENERO 2015 | 14,94 | 15,21 | 14,73 | 17,20 | 14,00 | 0,48 | 3,20 | 0,442 | 0,0085 | 50,57 | 53,22 | 47,85 | 64,50 | 38,80 | 5,37 | 25,70 | 5,6479 | 0,10353 |
| FEBRERO 2015 | 15,64 | 16,19 | 14,95 | 17,98 | 14,10 | 1,24 | 2,98 | 0,768 | 0,0141 | 53,08 | 56,73 | 49,47 | 58,60 | 44,70 | 7,25 | 13,90 | 3,7894 | 0,06946 |
| MARZO 2015 | 17,64 | 18,08 | 17,20 | 20,41 | 16,06 | 0,88 | 4,35 | 0,640 | 0,0117 | 57,74 | 60,46 | 54,78 | 70,14 | 42,38 | 5,68 | 27,77 | 6,0945 | 0,11172 |
| ABRIL 2015 | 19,92 | 20,41 | 19,47 | 22,32 | 18,45 | 0,94 | 3,87 | 0,778 | 0,0143 | 56,86 | 59,18 | 54,43 | 63,08 | 45,77 | 4,75 | 17,31 | 3,3815 | 0,06199 |
| MAYO 2015 | 23,55 | 24,02 | 23,04 | 25,88 | 21,19 | 0,98 | 4,70 | 0,915 | 0,0168 | 52,61 | 55,66 | 49,19 | 63,71 | 37,64 | 6,48 | 26,07 | 4,9556 | 0,06084 |
| JUNIO 2015 | 25,75 | 26,23 | 25,15 | 29,23 | 23,68 | 1,08 | 5,58 | 0,828 | 0,0152 | 59,89 | 62,60 | 57,00 | 69,98 | 46,58 | 5,60 | 23,41 | 5,2396 | 0,06605 |
| JULIO 2015 | 28,99 | 29,52 | 28,33 | 30,94 | 26,73 | 1,19 | 4,21 | 0,796 | 0,0146 | 67,10 | 69,11 | 64,30 | 72,65 | 55,36 | 4,81 | 17,29 | 2,6417 | 0,04842 |
| AGOSTO 2015 | 29,37 | 29,82 | 28,78 | 30,83 | 27,61 | 1,06 | 3,33 | 0,430 | 0,0079 | 63,28 | 66,09 | 60,51 | 72,22 | 43,39 | 5,58 | 28,83 | 5,9477 | 0,10903 |
| SEPTIEMBRE 2015 | 26,75 | 27,48 | 25,90 | 30,09 | 24,15 | 1,59 | 5,94 | 1,223 | 0,0234 | 59,09 | 62,37 | 55,33 | 68,94 | 42,84 | 7,04 | 26,10 | 5,4883 | 0,10061 |
| PROMEDIO ANUAL OCT-14 SEP-15 | 22,15 | 22,58 | 21,68 | 24,81 | 20,24 | 0,91 | 4,37 | 0,83 | 0,0153 | 56,60 | 59,54 | 53,57 | 67,00 | 41,99 | 5,97 | 25,61 | 5,56 | 0,10187 |
| PROMEDIO JUN-14 SEP-15 | 23,28 | 23,71 | 22,83 | 25,49 | 21,46 | 0,88 | 4,03 | 0,79 | 0,0171 | 57,68 | 60,60 | 54,51 | 68,20 | 42,18 | 6,09 | 26,01 | 5,47 | 0,12589 |
| Oct-Nov-Dic 2014 | 21,08 | 21,34 | 20,85 | 23,73 | 18,97 | 0,49 | 4,77 | 1,06 | 0,0194 | 53,24 | 56,37 | 50,01 | 69,13 | 35,90 | 6,37 | 33,63 | 7,83 | 0,14360 |
| Ene-Feb-Mar 2015 | 16,07 | 16,49 | 15,63 | 18,23 | 14,72 | 0,86 | 3,51 | 0,62 | 0,0114 | 53,80 | 56,80 | 50,70 | 64,41 | 41,95 | 6,10 | 22,46 | 5,18 | 0,06490 |
| Abr-May-Jun 2015 | 23,08 | 23,56 | 22,56 | 25,81 | 21,10 | 1,00 | 4,71 | 0,84 | 0,0154 | 56,45 | 59,15 | 53,54 | 65,59 | 43,33 | 5,61 | 22,26 | 4,53 | 0,08296 |
| Jul-Ago-Sep 2015 | 28,37 | 28,94 | 27,66 | 30,66 | 26,16 | 1,28 | 4,49 | 0,82 | 0,0150 | 63,16 | 65,86 | 60,05 | 71,27 | 47,19 | 5,81 | 24,07 | 4,69 | 0,08602 |

Figura 7. Estadística anual de la T y HR en el ambiente de la nave central de San an Nicolás, realizada por Enrique Vivó en su Tesis Doctoral.

13.6.2. Estudio lumínico

Para la realización del estudio de la iluminación incidente en la obra se empleó el luxómetro digital CEM DT-1308. Como las dimensiones de la obra son considerables la cuantía de luxes no es homogénea en toda su superficie, por ello se establecieron seis puntos de medición, que se localizaron en las cuatro esquinas de la obra, en su centro y en la zona inferior izquierda del marco. Asimismo, las tomas de datos se realizaron en dos días distintos, el 3 y 10 de noviembre del año 2020, y a diferentes horas, a las 8:00 a. m., 11:00 a. m. y 1:00 p. m., con el objetivo de conocer la cantidad de iluminación en momentos de menor o mayor luminosidad. Para obtener unos resultados concluyentes la toma de datos debería de ampliarse a las cuatro estaciones

del año, además de aumentar la cantidad de mediciones. En efecto, el estudio ha sido muy conciso debido a que la toma de datos dependía de la disponibilidad de los sacristanes. A pesar de ello, se ha podido determinar que la iluminación del nuevo espacio expositivo en ningún caso supera los 70,9 lux, por lo que se podría afirmar que no causará daños muy perjudiciales en la obra. Igualmente, cabe señalar que la zona superior de la pintura soporta mayor iluminación que la inferior, y que es el centro donde encontramos el mayor foco de luz. Por otro lado, como era de esperar, la iluminación aumenta progresivamente desde primera hora de la mañana hasta el mediodía, siendo este momento en el cual encontramos la mayor cantidad de luxes.

Figura 127. Puntos de toma de datos.



| ESTUDIO LUMÍNICO | | | | | | | |
|------------------|-------------|----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|
| DÍA | HORA | PUNTO 1 | PUNTO 2 | PUNTO 3 | PUNTO 4 | PUNTO 5 | PUNTO 6 |
| 03/11/20 | 8:00 a. m. | 48,1 lux | 48,6 lux | 61,1 lux | 23,25 lux | 27,31 lux | 19,61 lux |
| | 11:00 a. m. | 48,7 lux | 49,4 lux | 64,2 lux | 25,3 lux | 30,6 lux | 21,16 lux |
| | 1:00 p. m. | 53,3 lux | 55,5 lux | 64,6 lux | 25,5 lux | 30,54 lux | 22,28 lux |
| 10/11/20 | 8:00 a. m. | 47,1 lux | 50,4 lux | 61,6 lux | 19,3 lux | 27,87 lux | 19,3 lux |
| | 11:00 a. m. | 56,6 lux | 56,7 lux | 68,4 lux | 26,64 lux | 30,65 lux | 21,71 lux |
| | 1:00 p. m. | 60,3 lux | 62,7 lux | 70,9 lux | 29,01 lux | 35,24 lux | 23,95 lux |

Figura 8. Tabla que recoge los datos de iluminación tomados en los seis puntos de la obra.



Figura 128. Gráfica de la iluminación incidente en el punto 1.



Figura 129. Gráfica de la iluminación incidente en el punto 2.



Figura 130. Gráfica de la iluminación incidente en el punto 3.



Figura 130. Gráfica de la iluminación incidente en el punto 4.



Figura 131. Gráfica de la iluminación incidente en el punto 5.



Figura 132. Gráfica de la iluminación incidente en el punto 6.



"CRISTO ATADO A LA COLUMNA", UN LIENZO DEL CÍRCULO DE FRAY NICOLÁS BORRÁS

(COCENTAINA 1530 - VALENCIA 1610)

Análisis formal, estudio técnico y proceso de intervención

HAIZEA OLIVEIRA URQUIRI