

TFG

UN LIENZO INÉDITO DE *LA VIRGEN DEL ROSARIO DE ANTEQUERA* ESTUDIO ICONOGRÁFICO, TÉCNICO Y PROPUESTA DE RESTAURACIÓN.

Presentado por: Pablo García López
Tutora: María Castell Agustí

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



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado recoge el estudio de una pintura sobre lienzo y enmarcación de tipología barroca, de colección particular, con la representación de la Virgen del Rosario.

En el momento inicial se desconocía por completo la advocación mariana representada, así como la posible procedencia de la obra, autoría y época. Tras una búsqueda de referentes con la temática de “verdadero retrato” de la Virgen, se localizó en el Museo de las Descalzas de Antequera, un lienzo del siglo XVII del pintor antequerano Andrés Gutiérrez que representa a la Virgen del Rosario de Santo Domingo, con un gran parecido con la obra objeto de estudio, tanto en la temática, dimensiones, disposición de formas y colores, así como en técnica pictórica. Este hallazgo ha permitido profundizar y sobre todo iniciar de una manera más concreta el estudio completo de la obra, tanto a nivel iconográfico como histórico.

Por otro lado, partiendo de un examen organoléptico, se han llevado a cabo los estudios técnicos y del estado de conservación tanto de la pintura como de la enmarcación. El estudio pormenorizado de cada una de sus patologías y causas de deterioro, así como de la intervención anterior consistente en un entelado general, han permitido elaborar una detallada y adecuada propuesta de intervención y conservación que garantice la estabilidad de la obra en su conjunto.

PALABRAS CLAVE

Virgen del Rosario de Antequera, iconografía mariana, pintura barroca andaluza, estudio de enmarcaciones, propuesta de intervención pintura sobre lienzo.

ABSTRACT

This Final Degree Project includes the study of a painting on canvas and framing of baroque typology, of private collection, with the representation of the Virgin of the Rosary.

At the beginning, the Marian devotion represented was completely unknown, as well as the possible origin of the work, authorship and period. After a search for references with the theme of "true portrait" of the Virgin, a 17th century canvas by the Antequera painter Andrés Gutiérrez was found in the Museo de las Descalzas in Antequera. It represents the Virgin of the Rosary of Santo Domingo and bears a great resemblance to the work under study, both in terms of the subject matter, dimensions, arrangement of forms and colours, as well as in pictorial technique. This finding has allowed us to go deeper and above all to start the complete study of the work, both on an iconographic and historical level.

On the other hand, based on an organoleptic examination, technical studies and the state of conservation of both the painting and the framing have been carried out. The detailed study of each of its pathologies and causes of deterioration, as well as of the previous intervention consisting of a general siding, has allowed the elaboration of a detailed and adequate proposal for intervention and conservation that guarantees the stability of the work as a whole.

KEY WORDS

Virgin of the Rosary of Antequera, Marian iconography, Andalusian baroque painting, study of frames, proposal of intervention painting on canvas.

RESUM

El present Treball Final de Grau arreplega l'estudi d'una pintura sobre llenç i enmarcació de tipologia barroca, de col·lecció particular, amb la representació de la Verge del Rosari.

En el moment inicial es desconeixia per complet l'advocació mariana representada, així com la possible procedència de l'obra, autoria i època. Després d'una cerca de referents amb la temàtica de “vertader retrat” de la Verge, es va localitzar en el Museu de les Descalces d'Antequera, un llenç del segle XVII del pintor antequerano Andrés Gutiérrez que representa a la Verge del Rosari de Santo Domingo, amb una gran semblança amb l'obra objecte d'estudi, tant en la temàtica, dimensions, disposició de formes i colors, així com en tècnica pictòrica. Aquest descobriment ha permès aprofundir i sobretot iniciar d'una manera més concreta l'estudi complet de l'obra, tant a nivell iconogràfic com històric.

D'altra banda, partint d'un examen organolèptic, s'han dut a terme els estudis tècnics i de l'estat de conservació tant de la pintura com de la enmarcació. L'estudi detallat de cadascuna de les seues patologies i causes de deterioració, així com de la intervenció anterior consistent en un entelat general, han permès elaborar una detallada i adequada proposta d'intervenció i conservació que garantisca l'estabilitat de l'obra en el seu conjunt.

PARAULES CLAU

Verge del Rosari d'Antequera, iconografia mariana, pintura barroca andalusa, estudi de enmarcacions, proposta d'intervenció pintura sobre llenç.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer en primer lugar a mi tutora, María Castell Agustí, por su inmensa ayuda y dedicación hacia mi Trabajo Final de Grado y por dar tantas facilidades en estos tiempos complicados. Sin su ayuda e interés no habría sido posible su realización.

Dar las gracias también al profesor Vicente Guerola por involucrarse directamente en la investigación de la enmarcación de la obra, y a la doctora Juana C. Bernal por su ayuda en la identificación de la Virgen y en el estudio iconográfico.

De la misma manera, quisiera agradecer a las profesoras Maite Moltó, Esther Nebot y Eva Montesinos por su tiempo y disposición.

Por otro lado, quisiera reconocer todo el apoyo que me ha brindado mi familia durante toda mi vida académica apoyando todos mis proyectos, y a mis amigas por estar día tras día al pie del cañón, en especial a María y a Pablo por construir una tan buena red afectiva que ha sido de crucial importancia para el desarrollo de este trabajo.

Finalmente quiero dedicar este trabajo a Ernesto Ruiz Ortega, quien trajo a esta familia el amor por el arte.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. OBJETIVOS	9
3. METODOLOGÍA	10
4. UN LIENZO INÉDITO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE ANTEQUERA	11
4.1 APROXIMACIÓN HISTÓRICA, ANTEQUERA	12
4.2 FERVOR Y TRADICIÓN EN ANTEQUERA.....	15
5. ESTUDIO ESTÉTICO E ICONOGRÁFICO	17
5.1 ANÁLISIS ESTILÍSTICO	17
5.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	19
5.3 ANÁLISIS COMPOSITIVO	25
6. ASPECTOS TÉCNICOS	27
6.1. SOPORTE TEXTIL.....	27
6.2 BASTIDOR.....	31
6.3 ESTRATOS PICTÓRICOS	32
6.4 EL MARCO	34
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN	38
7.1 SOPORTE TÉXTIL.....	38
7.2 BASTIDOR.....	39
7.3 ESTRATOS PICTÓRICOS	41
7.4 EL MARCO	43
8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	45
8.1 CONSOLIDACIÓN Y PROTECCIÓN INICIAL	46
8.2 DESCLAVADO DEL BASTIDOR.....	47
8.3 INTERVENCIONES DEL SOPORTE TEXTIL	47
8.4 INTERVENCIONES SOBRE LOS ESTRATOS PICTÓRICOS	50
9. CONCLUSIONES	54
10. BIBLIOGRAFÍA	55
11. ÍNDICE DE IMÁGENES	58
12. ANEXO	61

1. INTRODUCCIÓN

En el presente documento se recopila toda la documentación, análisis, exámenes científicos y reflexiones que han constituido este Trabajo de Fin de Grado (TFG) sobre un lienzo anónimo.

Se trata de una representación mariana del siglo XVIII, en concreto la *Virgen del Rosario* de Antequera, pintada tomando como referente la escultura que se encuentra en la Basílica de Santo Domingo de esta misma ciudad. La Virgen, con el niño en brazos, mira al espectador de forma directa sujetando un cetro y bajo un gran manto rojo con aditamentos característicos del barroco. Ubicada frente a una hornacina, mantiene el carácter escultórico propio de su referente. Para poder hacer un análisis más detallado se han estudiado los diferentes elementos iconográficos de la obra atendiendo a su significado y simbología. En el conjunto de la obra también se incluye un marco al estilo francés contemporáneo a la pintura, el cual es de estilo barroco rococó.

Con la finalidad de entender de una manera más completa las características de la obra se ha realizado un estudio de los aspectos técnicos de todos los elementos, así como su estado de conservación, el cual es deficiente. Además de los daños producidos por factores ambientales y el envejecimiento, como manchas de humedad o suciedad, en la obra encontramos intervenciones anteriores, que constan de un entelado completo, el cual ya no cumple sus funciones, así como estucos y repintes en el anverso de la pintura y un bastidor que no es el original.

Visto el mal estado de conservación de la obra objeto de estudio, en última instancia se ha realizado una propuesta de intervención del lienzo que posibilite la perdurabilidad de la obra.



Figura 1: La Virgen del Rosario

Autor desconocido
S. XVIII aprox. Escuela andaluza
Óleo sobre lienzo, 120x85cm
Marco 155x112'8 cm
Colección privada

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es el estudio histórico y técnico de la obra, para poder establecer los criterios necesarios que permitan plantear una adecuada propuesta de intervención, en la que se plasmen los conocimientos adquiridos durante la formación académica universitaria.

Para ello, se han establecido una serie de objetivos secundarios que han guiado el proceso de este trabajo:

- Realizar un estudio histórico, iconográfico y estético de la obra a través de fuentes de documentación, para poder situarla en un contexto adecuado.
- Encontrar referencias gráficas que permitan ubicar geográficamente el lienzo y aproximar su datación.
- Analizar los elementos constituyentes de la obra a través de diferentes tipos de análisis con el fin de entender su estructura y materiales.
- Hacer un estudio del estado de conservación de la pieza y valorar las causas de su estado para, posteriormente, establecer una serie de pautas que guíen el proceso de intervención adecuadamente.

3. METODOLOGÍA

Debido a las características de este trabajo se vuelve necesario el establecimiento de una metodología clara y concisa, que ayude al desarrollo de este TFG.

En primer lugar, se ha realizado una búsqueda de información en diversas fuentes como monografías, publicaciones especializadas o páginas web. Iniciada en conocimientos más generales y continuando con los más específicos. Complementando fuentes primarias y secundarias se ha abordado el estudio histórico e iconográfico, el cual se ha apoyado paralelamente en fuentes gráficas, encontradas en bancos de imágenes y bases de datos.

A través de diversos tipos de análisis como exámenes visuales, pruebas de solubilidad, registros fotográficos y observación de muestras con aparatos electrónicos como el Dinolite, el microscopio Leica DM 750 o la lupa binocular Leica S8APO, se ha obtenido la información necesaria para establecer las bases del estudio de conservación y posteriormente la creación de una propuesta de intervención acorde a las necesidades de la obra.

4. UN LIENZO INÉDITO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE ANTEQUERA

La obra objeto de estudio trata de un óleo sobre lienzo en el que se representa a la *Virgen del Rosario* de Antequera. Proviene de una colección particular, más concretamente de herencia familiar. Perteneció al Fraile Ernesto Ruiz Ortega, miembro de la orden hospitalaria de San Juan de Dios, y fundador de la Casa Museo de los Pisa en Granada (**Figura 1**), quien regaló la obra a su familia, en Valencia.



Figura 2: Casa Museo de los Pisa. Granada.

DATOS IDENTIFICATIVOS DE LA OBRA	
Título	<i>Virgen del rosario</i>
Autor	Desconocido
Época	S. XVIII
Técnicas y materiales	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	120 x 85cm. (sin marco)
Temática	Mariana / religiosa / verdadera imagen
Procedencia	Colección particular

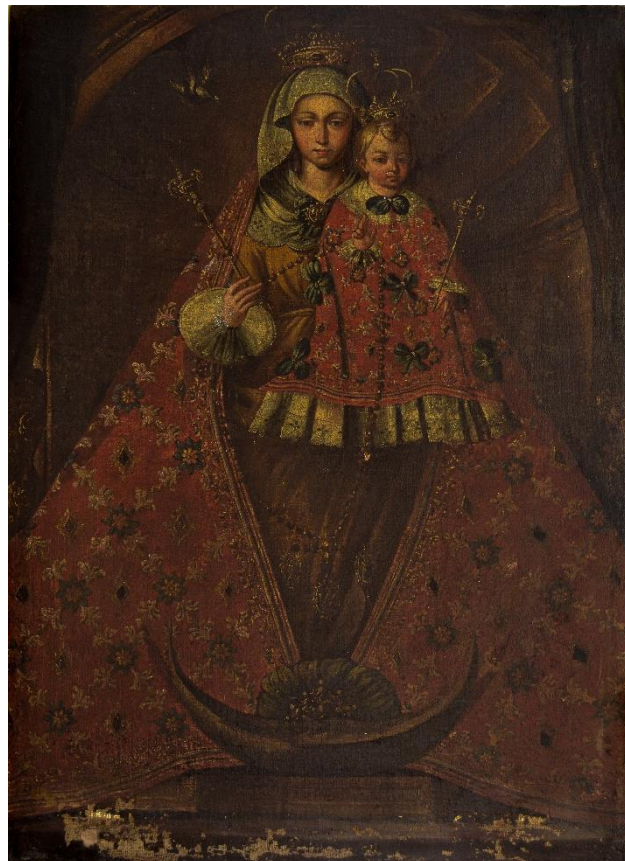
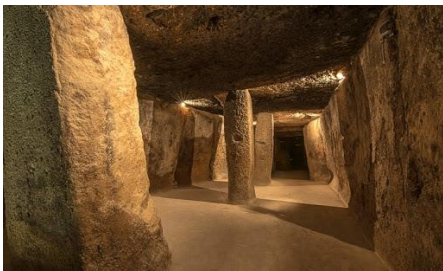


Figura 3: *Virgen del Rosario*.



Figura 4: Ubicación de Antequera en el mapa de España.



Figuras 5 y 6: Conjunto Dolménico de Menga y Alcazaba de Antequera.



Figura 7: Colegiata de Santa María la Mayor.

4.1 APROXIMACIÓN HISTÓRICA, ANTEQUERA

Para entender mejor la procedencia de la obra objeto de estudio, en primer lugar, se ha de ubicar y contextualizar la ciudad de Antequera, de la cual es patrona la *Virgen del Rosario* y donde se localiza la escultura que se tomó de referente para la obra y otro lienzo similar y contemporáneo a este.

Ubicada al norte de la provincia de Málaga, a mitad camino entre Granada y Sevilla (**Figura 4**), la ciudad de Antequera remonta su historia a las primeras comunidades primitivas del Paleolítico Medio. Por las características naturales de la Depresión de Antequera, ha sido siempre un atractivo para las civilizaciones, encontramos así restos prehistóricos como son el Conjunto Dolménico de Menga (**Figura 5**) fechado entre los 2.500 y 2.000 años a.C. a las afueras de la ciudad, y, sobre el cerro calizo, la alcazaba¹ de Antequera (**Figura 6**), castillo árabe del siglo XI declarado como BIC² en 1985. Tras la conquista de Antequera por el Infante Don Fernando en 1410 y sobre todo a partir del siglo XVI se construyen múltiples parroquias como la de San Sebastián o la de San Juan Bautista, así como la Colegiata de Santa María la Mayor (**Figura 7**), por la que radicaba una Cátedra de Gramática y Latinidad por la que pasaron los más doctos preceptores, como Juan de Vilches (f. s. XV – 1566).³

En el siglo XVII se construye la Iglesia de Santo Domingo (**Figura 8**) en la que se encuentra la escultura de *Nuestra Señora del Rosario* (1587), obra de Juan Vázquez de Vega (**Figura 10**) de arraigada devoción, que predominó sobre el resto de imágenes marianas en Antequera, siendo protagonista de diferentes episodios en la historia local.

La divulgación de dicha devoción alcanza su máximo desarrollo cuando la Santa Sede, en 1571, patrocinó la intercesión de Nuestra Señora del Rosario como motivo del triunfo de las tropas españolas de Felipe II en la Batalla de Lepanto, siendo esta la causa principal de que se extendiera el rezo del Rosario y el culto a la Virgen.⁴

¹ Alcazaba: Recinto fortificado dentro de una población murada para mayor control e independencia, a menudo enclavado en lugar elevado de una ciudad, y utilizado como residencia y símbolo del sultán o del gobernador y acuartelamiento de la guarnición. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1000774.html> [Fecha de consulta: 21-10-2020].

² Bien de Interés Cultural.

³ Historia de Antequera. Consulta online: <https://www.antequera.es/municipio/historia/> [Fecha de consulta: 21-10-2020].

⁴ LEÓN VEGAS, Milagros. "Sub umbra alarum tuarum": la ciudad de Antequera y la Virgen del Rosario. Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras. 2012. Pág. 376.

Entre los siglos XVII y XVIII, en la Iglesia de Santo Domingo, se decide construir un increíble camarín de la virgen, el cual podemos distinguir en el grabado de la *Virgen del Rosario en su camarín* (1733) (Figura 13), y donde todavía hoy se encuentra ubicada la escultura. (Figura 14)

Cerca de la Iglesia de Santo Domingo se encuentra el actual Museo Conventual de las Descalzas (Figuras 9 y 10), edificado en el siglo XVIII y de estilo barroco. En dicho Museo, está expuesto un lienzo (Figura 12) del pintor antequerano Andrés Gutiérrez, de mismas medidas a las de la obra objeto de estudio, en el que también se representa el ya mencionado camarín de la Virgen del Rosario.



Figura 8: Iglesia de Santo Domingo.



Figura 9: Museo conventual de las Descalzas.

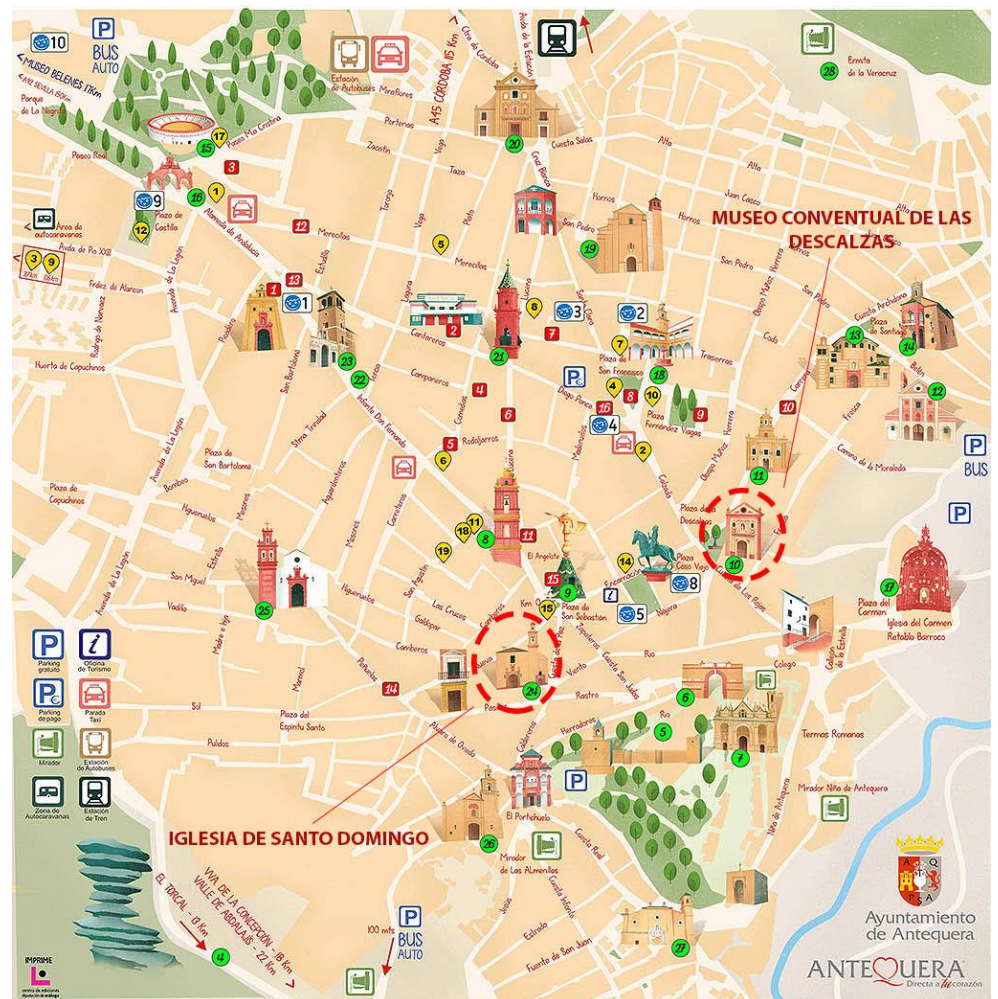


Figura 10: Ubicación de la Iglesia de Santo Domingo y del Museo conventual de las Descalzas en el mapa de la ciudad de Antequera.



Figura 11: Nuestra Señora del Rosario (1587), obra de Juan Vázquez de Vega.



Figura 12: Nuestra Señora del Rosario (S.XVIII), obra de Andrés Gutiérrez.



Figura 13: Grabado de la Virgen del Rosario en su camarín (1733).



Figura 14: Nuestra Señora del Rosario en su camarín. Iglesia de Santo Domingo.

4.2 FERVOR Y TRADICIÓN EN ANTEQUERA

Entre los siglos XV y XVIII, etapa en la que los avances científicos y médicos eran insignificantes, luchar por la subsistencia de uno mismo y de su familia era un reto en el día a día. El pavor a una posible plaga, enfermedad, sequía o a alguna guerra asolaba a la población, determinando en esta un continuo miedo a la muerte.

Interpretados los males padecidos como un castigo de Dios ante sus pecados, la población y la Iglesia convirtieron el rezo en el único medio eficaz para alcanzar la misericordia divina.

Muchas han sido las imágenes veneradas por la población en épocas de epidemias, como lo fueron San Sebastián, San Roque y el arcángel San Miguel en Murcia durante la epidemia de peste 1677 o el Cristo de los Favores en Granada; pero es la Virgen con el Niño Jesús la iconografía más aclamada en los momentos de desamparo y crisis por ser un símbolo maternal, de ayuda e intercesión.⁵

En el año 1679 los antequeranos padecen la epidemia de peste bubónica más atroz y devastadora hasta la fecha, causando innumerables pérdidas económicas y humanas.

Se conocía desde antiguo que las pestes se originan por las ratas y las pulgas que las parasitan, y que se trasmite de manera muy rápida por la picadura de una de estas, por contacto con algún enfermo, por inhalación de bacilos existentes en el aire, por tos o estornudos, o por contacto con objetos contaminados⁶. Los bubones causados por la enfermedad, de color negruzco, situados en axilas, ingles y detrás de las orejas, así como fiebres y deshidratación entre otros síntomas, llevaban a una muerte segura a los tres o cinco días de contagiarse.⁷

⁵HERNANDEZ FRANCO, Juan. *Morfología de la peste de 1677-78 en Murcia*. [En línea]. [Consultado en: 11-10-2020.] Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/71022041.pdf>

⁶LIAÑO RIVERA, Manuel. *La ermita de San Telmo y la peste bubónica*. Aljaranda. n. 03, p. 13-16, nov. 2014. [En línea] [Consultado en: 11-10-2020]. Disponible en: <https://aljaranda.com/index.php/aljaranda/article/view/948>

⁷LEÓN VEGAS, Milagros. Op.cit. 2012. Pág. 380.

La ciudad de Antequera fue tapiada, cerrando entradas y salidas con el fin de parar la movilidad de personas en la ciudad, lo que impidió también la entrada de alimentos.

Es en estos momentos, en los que la muerte y desesperación campaban a sus anchas en forma de fosas comunes y grandes hogueras, cuando, inevitablemente la Virgen del Rosario se unirá a la historia de Antequera.

La comunidad civil presionaba a los dominicos para que estos procesionasen la imagen de la Virgen por las calles de la ciudad y pedir su mediación ante tal castigo divino. Esto sucedió la noche del martes 20 de junio de ese mismo año. Previo a la procesión se aconteció una gran tempestad con fuertes vientos, la cual se detuvo a la salida de “la reina de los Cielos”. Las autoridades y civiles acompañaron la procesión hasta el hospital y la devolvieron a su templo. Casualmente, fue la acción de la lluvia la que limpió el ambiente y las calles de la ciudad restableciendo poco a poco la salud a los antequeranos. Pocos días después, el 28 de junio, la Virgen del Rosario volvió a recorrer las calles, acompañándola una paloma blanca, aparición que se interpretó como el milagro efectuado por la Virgen, y como símbolo de redención.

Estos acontecimientos quedan plasmados en el cuadro “*La epidemia de la peste de 1679*” (Figura 15), que se encuentra también en la Basílica de Santo Domingo de Antequera, junto al camarín de la Virgen.

Tras estos hechos, la Virgen del Rosario es proclamada Patrona de la ciudad, sientto festivo anual el 8 de octubre desde ese mismo año.



Figura 15: La epidemia de la peste de 1679. Anónimo. 1732.

5. ESTUDIO ESTÉTICO E ICONOGRÁFICO

5.1 ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Para realizar un completo análisis estilístico y complementar la aproximación histórica, se ha realizado una búsqueda de imágenes similares con la finalidad de encontrar influencias, modelos y obras contemporáneas a esta.

A inicios del 2019, la institución Museo Conventual de las Descalzas de Antequera incorpora en su colección un lienzo del siglo XVII pintado por el artista antequerano Andrés Gutiérrez en el que se representa a la Virgen del Rosario con el manto rojo y todos sus atributos.

La similitud de esta obra con el lienzo objeto de estudio tanto en dimensiones, composición, colores y formas hace clara la relación de estas dos obras en estilo, influencias y periodo histórico. **(Figura 16)**



Figura 16: Comparación entre *la Virgen del Rosario* de Andrés Gutiérrez (izquierda) y la obra objeto de estudio (derecha).



Figura 17: Grabado de Nuestra Señora de la Misericordia de Moya. Pablo Abadal. 1696.



Figura 18: Grabado de La Purísima Concepción de José María Martín, Sevilla.

La temática de ambos cuadros, es la de “verdadera imagen”, extendida entre los grabadores y pintores españoles del barroco para producir imágenes sagradas. Con esta temática, pretendían crear imágenes muy concretas identificadas a través de elementos muy característicos a partir de modelos escultóricos que recibían culto por la población. Reproduciendo de la manera más fiel posible la imaginería a la que el pueblo dedicaba su culto conseguían llevar hasta el ámbito doméstico sus obras. En los hogares más humildes abundaban los grabados xilográficos (**Figuras 17 y 18**) de vírgenes y santos, mientras que en los hogares con mayor capacidad económica se solicitaban grabados calcográficos o grandes pinturas al óleo como en los dos lienzos que se presentan en este trabajo.

Ambas pinturas tienen como modelo la escultura ya mencionada de Juan Vázquez de Vega, conservada en su camarín en la Basílica de Santo Domingo, la cual aparece erguida con el Niño Jesús en su brazo izquierdo, el pie derecho adelantado y una fisonomía simétrica y perfecta. Acompañada de sus atributos característicos como son la corona imperial, el cetro en su mano derecha y, bajo sus pies, la media luna. Además, la escultura, de ropajes dorados, está cubierta por sus característicos mantos rojos. Esta imagen se reproduce imitando su naturaleza escultórica, situándola en una hornacina rematada en venera.⁸

Es evidente la similitud en el rostro de los dos lienzos y de estos con la escultura original, presentando en todos los casos una morfología con facciones ovaladas, nariz fina y recta y grandes ojos bajo unas finas cejas. (**Figura 19**)

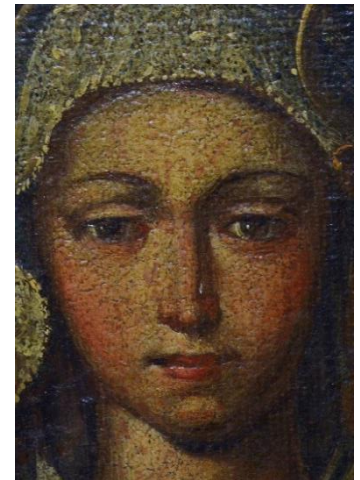


Figura 19: (De izquierda a derecha): **1)** Detalle del rostro de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de Juan Vázquez de Vega; **2)** Detalle del rostro de Nuestra Señora del Rosario, lienzo de Andrés Gutiérrez **3)** Detalle del rostro de la obra objeto de estudio.

⁸ Cada una de las valvas de la concha semicircular de la vieira, una plana y otra convexa y estriada, rojizas por fuera y blancas por dentro: los peregrinos llevaban una venera como insignia. [Consultado en 11-10-2020] Disponible en: <https://www.wordreference.com/definicion/venera>



5.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La historia de la Virgen del Rosario se remonta a 1208, cuando, según las leyendas, la Virgen María se le aparece a Domingo de Guzmán⁹ con un rosario entre las manos durante su estancia en el monasterio de Prouilhe, cerca de la ciudad de Toulouse al sur-este de Francia. La Virgen le enseñó el rezo del rosario y le pidió que lo predicará entre los hombres. Ante esta petición, Domingo de Guzmán lo propagó entre las tropas de Simón IV de Montfort, gran estratega militar y señor de Montfort-l'Amaury, tras la victoria en la Batalla de Muret.¹⁰

Louis Réau (1881-1961), iconógrafo e historiador francés, desmiente esta tradición, retrasando la aparición del rosario al siglo XV, cuando aparecen las primeras representaciones de la Virgen del Rosario.¹¹

Fue realmente Alain de la Roche (1428-1475), un dominico bretón, quien difundió por primera vez el rezo del rosario, al escribir y divulgar, en 1470, una obra titulada “De Utilitate Psalterii Mariae”, que fue traducido a todas las lenguas.¹² A partir de este momento, la iconografía de la Virgen del Rosario es extendida por España y Latinoamérica, convirtiéndose en patrona de más de 80 pueblos y ciudades y siendo reproducida de muy diferentes maneras, generalmente, representada con algunos de sus principales atributos, que además del rosario son: El niño Jesús en brazos, la corona imperial, el cetro o la luna entre otros. **(Figuras 20, 21 y 22)**

Figura 20 (Arriba): *Virgen del Rosario*, Baltasar Vargas de Figueroa, 1650-1667.

Figura 21 (Centro): *Virgen del Rosario de Pomata*, Mateo Pizarro, 1700.

Figura 22 (Abajo): *Virgen del Rosario con el Niño*. Bartolomé Esteban Murillo. 1650-1655. Museo del Prado, Madrid.

⁹ (1170-1221) Presbítero castellano y santo católico. Fundador de la Orden de Predicadores, más conocidos como dominicos.

¹⁰Nuestra Señora del Rosario. [En línea] [Fecha de consulta: 12-10-2020] Disponible en: https://www.ecured.cu/Nuestra_Se%C3%B1ora_del_Rosario

¹¹REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya). 2009. Pág. 581.

¹² La Virgen del Rosario. [En línea] [Fecha de consulta: 12-10-2020] Disponible en: <https://artecolonial.wordpress.com/2011/05/10/la-virgen-del-rosario/>



Figura 22: *Santo Domingo de Guzmán*. Claudio Coello, c. 1685. Museo del Prado, Madrid.

Tradicionalmente, la Virgen del Rosario siempre se ha representado acompañada de Santo Domingo de Guzmán (1170-1221), por ser fundador de los Dominicos y, según la leyenda, haber visto a la Virgen del Rosario en una aparición; y Santa Catalina de Siena (1347-1380), quien, tras la muerte de su hermana en 1362, decidió no contraer matrimonio y ser laica dominica y acabó siendo mediadora en los conflictos civiles y eclesiales en la península italiana.¹³ **(Figuras 24 y 26)**

A estas figuras también suele acompañarlas un perro blanquinegro **(Figura 25)**, por ser los colores de los hábitos de los dominicos¹⁴ **(Figura 23)**, y sosteniendo en su boca una tea que significa los “Domini-canis”: los perros del señor; la orden de predicadores.



Figura 24: *Nuestra Señora del Rosario*. Luca Giordano, 1657. Museo di Capodimonte, Nápoles.



Figura 25: *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo*. Bartolomé Esteban Murillo, 1638-40. Palacio Arzobispal de Sevilla.



Figura 26: *La Virgen del Rosario*. Anónimo (discípulo de Giordano, Luca). Finales del siglo XVII - Principio del siglo XVIII. Museo del Prado, Madrid. (No expuesto)

¹³ Santa Catalina de Siena. Síntesis biográfica. [En línea] [Fecha de consulta: 12-10-2020] Disponible en: <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/santos/santa-catalina-de-siena/>

¹⁴ El hábito de los dominicos consiste en un alba o túnica, una capilla con capucha (conocida también como esclavina), un escapulario y un rosario de veinte misterios sujeto al cinto, antiguamente de 15 misterios; y capa de color negro, usada en el coro. Hasta entrado el siglo XX, era común que llevaran tonsura, práctica abandonada actualmente.

Por estos sucesos, esta representación de la Virgen María va acompañada siempre del **rosario**, compuesto por perlas, cuentas o simientes, en la que, mediante la repetición de “Ave María”, conduce al creyente a través del ciclo histórico de “los misterios del rosario”, momentos significativos de la vida de la Virgen y el niño Jesús, con los que se crea un momento de oración constante y repetitivo.

Antiguamente, el rezo del rosario comprendía 15 misterios divididos en tres rosarios: los Gozosos, los Gloriosos y los Dolorosos. Compuestos a su vez por 5 misterios cada uno.¹⁵ En 2002, tras la publicación de la Carta apostólica “*Rosarium Virginis Mariae*”, el Papa Juan Pablo II incluyó también los Misterios Luminosos.¹⁶

MISTERIOS GOZOSOS

1. *La Encarnación del Hijo de Dios. (Lc 1, 26ss)*
2. *La Visitación de Nuestra Señora a su prima Santa Isabel. (Lc 1, 39-41)*
3. *La Natividad de Nuestro Señor Jesucristo. (Lc 2, 1ss)*
4. *La Presentación del Niño Jesús en el Templo. (Lc 2, 22ss)*
5. *El Niño Jesús perdido y hallado en el Templo. (Lc 2, 43-46)*

MISTERIOS DOLOROSOS

1. *La Agonía de Nuestro Señor en el Huerto. (Lc 22, 39-44)*
2. *La Flagelación de Nuestro Señor Jesucristo. (Jn 19, 1)*
3. *La Coronación de espinas de Nuestro Señor Jesucristo. (Jn 19, 2)*
4. *Jesús con la Cruz a cuestas. (Jn 19, 16-18)*
5. *La Crucifixión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo. (Jn 19, 25-27; Mc 15, 24-27)*

MISTERIOS GLORIOSOS

1. *La Triunfante Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. (Lc 24, 1ss)*
2. *La Ascensión de Jesucristo a los cielos. (Lc 24, 50)*
3. *La Venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles y la Virgen María. (Hech 2, 1ss)*
4. *La Asunción de Nuestra Señora a los Cielos. (Jn 14, 3)*
5. *La Coronación de la Santísima Virgen como reina de cielos y tierra. (Ap 12, 1)*

MISTERIOS LUMINOSOS

1. *El Bautismo en el Jordán. (Mt 3,16-17)*
2. *Las bodas de Caná. (Jn 2, 1-5)*
3. *El anuncio del Reino de Dios (Mc 1, 15)*
4. *La Transfiguración. (Mt 17, 1-2)*
5. *La institución de la Eucaristía. (Mt 26, 26)*

¹⁵ El Rosario - Origen, modo de rezarlo y oraciones. [En línea] [Fecha de consulta: 01-11-2020] Disponible en: <https://fsspx.mx/es/el-rosario-origen-modo-de-rezarlo-y-oraciones>

¹⁶ El santo rosario. [En línea] [Fecha de consulta: 01-11-2020] Disponible en: http://www.vatican.va/special/rosary/index_rosary_sp.htm

Respecto al rezo del rosario, cada día de la semana gira en torno a una serie de misterios, siendo los lunes y sábados para los misterios Gozosos, martes y viernes para los Dolorosos, miércoles y domingo para los Gloriosos, y los jueves para los Luminosos.

El actual rosario, compuesto por 5 decenas de cuentas, se reza de la siguiente manera:

“Se enuncia en cada decena el "misterio", por ejemplo, en el primer misterio: "La Encarnación del Hijo de Dios". Después de una breve pausa de reflexión, se rezan: un Padre nuestro, diez Avemarías y un Gloria. A cada decena del "rosario" se puede añadir una invocación. A la final del Rosario se recita la Letanía Lauretana, u otras oraciones marianas.”¹⁷ (Figura 27)

Cómo Rezar el Rosario

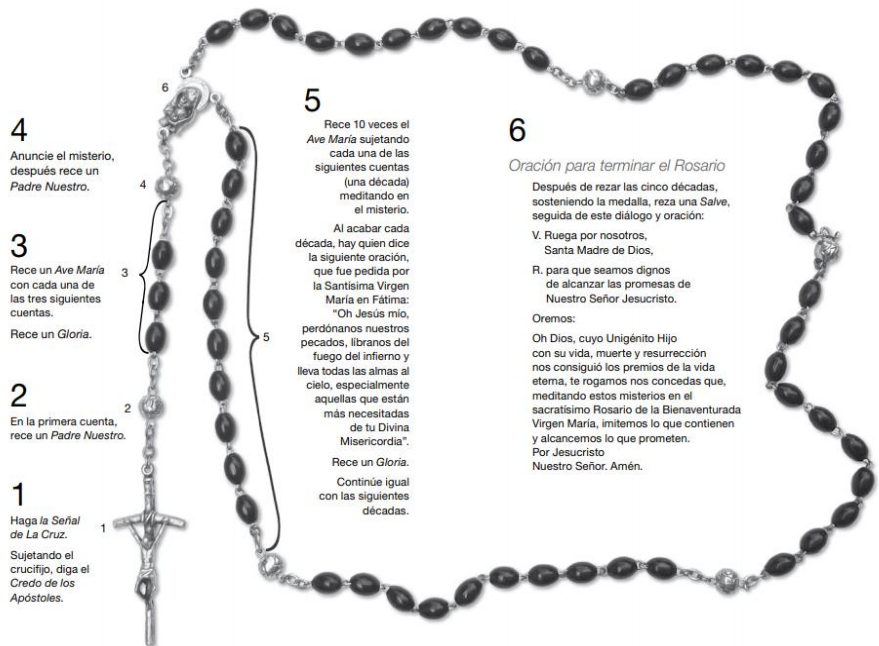


Figura 27: Rezo del Rosario.

Así pues, la Virgen acompañada del rosario, el cual es utilizado en más religiones por sus fines devocionales y comprender una noción cíclica, se ha entendido siempre como un medio de oración para ayudar a sus devotos, en la demanda de favores y como fin último para alcanzar la salvación.

¹⁷ *Ibíd.*

En la obra objeto de estudio, además del rosario como elemento principal destaca el **cetno** que porta la virgen en su mano derecha, con el que se identifica como Reina de los Cielos. El cetro, al igual que la corona, siempre ha sido insignia de la realeza, por simbolizar autoridad y poder.¹⁸ La sujeción del cetro en posición vertical nos da a entender que quien lo sostiene, es capaz de intermediar con los niveles superiores, plasmando aquí a la virgen como divina intercesora de Dios ante los hombres.

Otro elemento importante es la **paloma** en la parte superior izquierda de la obra que da lugar a varias interpretaciones. Como cuenta la historia de Antequera, tras el milagro realizado por la *Virgen del Rosario*, una paloma blanca la acompañó en su procesión, hecho que fue interpretado como emblema de este mismo milagro y de redención. Contrariamente a la época clásica, donde la paloma estaba asociada al amor carnal y por lo tanto era alegoría de Afrodita-Venus, aquí encontramos a la paloma como símbolo de pureza, sencillez y paz; del Espíritu Santo. Como se cuenta en el libro del Génesis, y como se ha visto en la historia de Antequera, la paloma blanca marca el final de los desastres.

Destaca sobre las cabezas de la Virgen y el Niño ambas **coronas**, de estilo imperial, fabricadas con metales preciosos y con gemas y perlas incrustadas, que fueron utilizadas desde la Edad Media por los emperadores como símbolo de autoridad.



Figura 28: Detalle de la obra objeto de estudio con los cetnos, coronas imperiales y la paloma.

¹⁸ REVILLA, F. Op.Cit. 2009. Pág. 139



Figura 29: Detalle de *La Virgen del Apocalipsis*, por Cristóbal de Villalpando. 1686. México.

Ubicado a los pies de la Virgen, el emblema procedente del apocalipsis de San Juan con la representación de la **luna** que se refiere específicamente en la letanía como “*pulchra ut luna*”¹⁹. **(Figura 29)**

“1 Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.

2 Y estando preñada, clamaba con dolores de parto, y sufría tormento por parir.”
(Ap. 12:1,2)

Por otro lado, la luna siempre se ha entendido como símbolo femenino y como el rosario, cíclico; sugiriendo también el curso de la vida de los seres: nacimiento, crecimiento, plenitud, decrecimiento y desaparición.²⁰

Si se presta atención a la indumentaria, ambas figuras están cubiertas por un **manto rojo**, repleto de aditamentos propios del barroco como lazos y flores. Estas vestimentas tienen una doble atribución simbólica ya que el manto portado por los reyes, es insignia de dignidad y poder; por los religiosos consagrados, de adentramiento exclusivo en Dios, de renuncia a todo lo demás.²¹

El color rojo en el cristianismo se atribuye particularmente al Espíritu Santo, también, a la pasión y al amor. En el manto de la Virgen, este color tiende a simbolizar además el hecho de ser “Madre de la Iglesia”.

En último lugar, cubriendo la cabeza y hombros de la Virgen, a modo de velo, lleva el llamado “*maphorion*”, **manto** de tradición griega-bizantina como símbolo de protección.

¹⁹ “Hermosa como la luna”.

²⁰ REVILLA, Federico. Op.Cit. 2009. Pág 408.

²¹ *Ibíd.* Pág. 421.

5.3 ANÁLISIS COMPOSITIVO

Aunque es cierto que las composiciones del Barroco se caracterizan por el dinamismo y la complejidad, en este caso encontramos una composición más bien sencilla, por seguir la temática de la “verdadera imagen” y tener un carácter escultórico, representando a la Virgen en su hornacina.

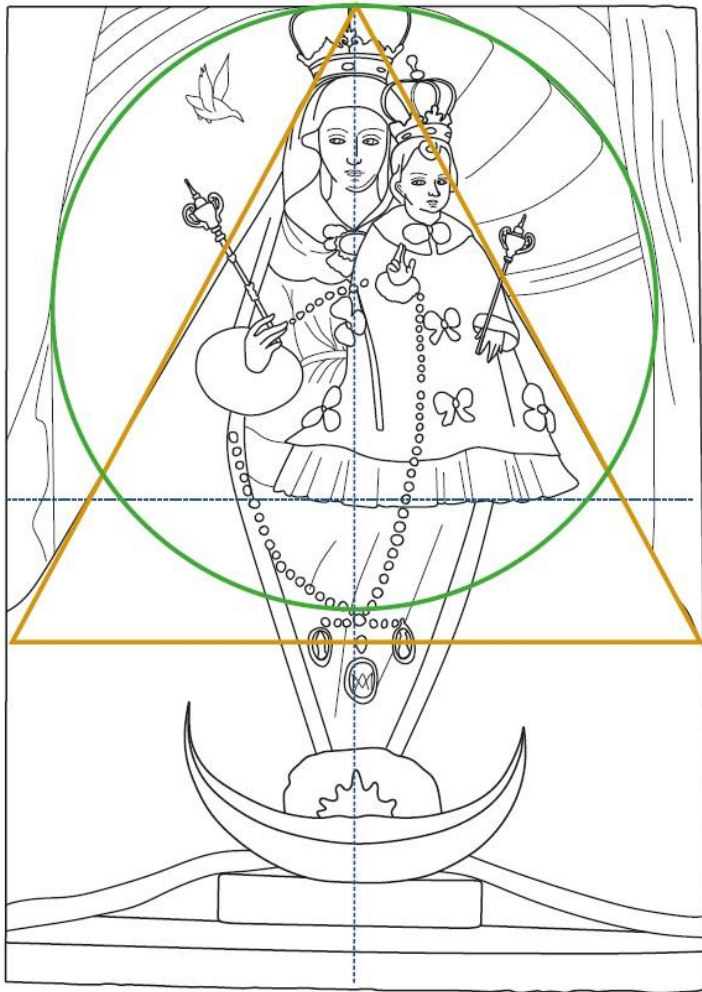
Si dividimos la imagen en dos mitades, verticalmente, encontraremos una simetría casi perfecta, porque, aunque el niño Jesús queda en la mitad derecha, está circunscrito dentro del triángulo formado por el manto de la virgen, el cual queda partido exactamente por la mitad. Respecto a esto, Charles Bouleau dice lo siguiente: “La simetría [...], va relacionada en la mayoría de los casos con una composición mucho más compleja; encontramos entonces un esquema geométrico del que la simetría es solo uno de sus caracteres y no el principal. La simetría en estado puro [...] es poco frecuente. [...] No solo cambiarán algunos detalles, sino que la mayoría de las veces encontraremos una simetría asimétrica, como la de un rostro.”²²

Esta simetría asimétrica de la que se habla podemos encontrarla, además de en el niño, en los dos cetros, ubicados uno frente al otro, pero de distinto tamaño, en la ornamentación del manto o en el rosario.

Por otro lado, si se divide el lienzo en dos, horizontalmente, todo el peso de la obra se centra en la parte superior con el mayor número de elementos, mientras que en la parte inferior solo quedan los medallones del rosario y la media luna. Todo este peso de la parte superior se incluye en el interior de la circunferencia que marca la venera de la hornacina.

En último lugar, hay tres planos diferenciados. En el primer plano, la media luna a los pies de la Virgen, a continuación, en el segundo, la Virgen con el niño, la paloma y las cortinas de las esquinas superiores, y al fondo, la hornacina, el tercer plano.

²² BOULEAU, Charles: *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Pág. 51.



■ LINEAS DE CRUCE ■ TRIÁNGULO ISÓSCELES ■ CIRCUNFERENCIA



■ PRIMER PLANO ■ SEGUNDO PLANO ■ TERCER PLANO

Figura 30: Diagrama compositivo de la obra (Izquierda). Diagrama de planos (derecha).

6. ASPECTOS TÉCNICOS

En este apartado se ha llevado a cabo un estudio pormenorizado de los diferentes elementos constitutivos de la obra a través de diversos tipos de análisis, tanto visuales como físicos, obteniendo la información técnica de la misma. Gracias a los exámenes realizados se puede plantear correctamente su estructura y entender de esta manera su realización y las intervenciones que ha sufrido durante los años.

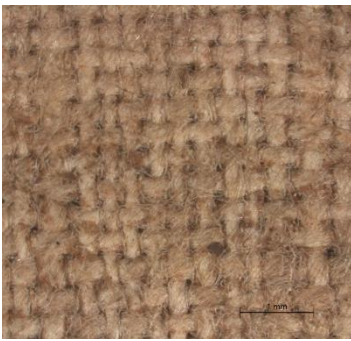


Figura 31: Tela de refuerzo. Fotografía realizada con Dinolite a 10x.

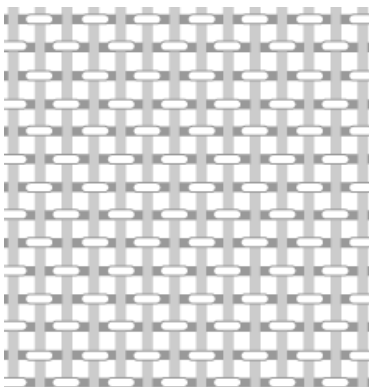


Figura 32: Ligamento tafetán.

6.1. SOPORTE TEXTIL

El conjunto de la obra está compuesto por dos soportes textiles muy diferentes entre sí, el soporte original se encuentra adherido a otro debido a una anterior intervención sobre la obra, habiendo sido esta entelada por completo, motivo por el cual el reverso del soporte original queda oculto. Ambas telas presentan características muy distintas en cuanto a su confección y manufactura, así como del tipo de fibra textil utilizado en cada caso. A continuación, se detallan los aspectos técnicos de cada una de las telas.

La tela de refuerzo (**Figura 31**) tiene unas dimensiones totales de 130 x 95 cm. Su ligamento es tafetán²³ (**Figura 32**), con una trama del tejido regular y cerrada, bastante superior al soporte original, como lo demuestra la densidad de hilos por cm²²⁴, que es de 28 hilos verticales x 28 hilos horizontales, sin presencia de orillo, lo que dificulta la identificación de la disposición de la trama y la urdimbre en el tejido.

Es muy posible, por la homogeneidad de la trama, los hilos y el tisaje, que la confección de esta tela fuera realizada a partir del siglo XIX, cuando tras la revolución industrial los telares evolucionaron de una manera considerable siendo mucho más automáticos e independientes.²⁵

²³ Curso de ligamento que se reconoce porque los hilos de la trama se alternan con la urdimbre pasando una vez por encima y una vez por debajo, alternando en la pasada siguiente. [En línea] [Consultado el 06-11-2020] Disponible en: <https://coolandcarry.com/tipos-de-tejidos-el-tafetan/>

²⁴ "Densidad: es el número de hilos de trama y urdimbre. Su recuento se hace mediante un cuentahilos: deben contarse en un centímetro cuadrado los hilos del tejido. Cuanto más baja sea la densidad, más huecos tendrá la tela." VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. Editorial Nerea. 2004. Pág. 129.

²⁵ MARTIN REY, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Ed. UPV. 2005. Pág. 113.



Figura 33: Hilo horizontal. Microfotografía realizada con la lupa binocular Leica S8APO a x25.



Figura 34: Hilo vertical. Microfotografía realizada con la lupa binocular Leica S8APO a x25.

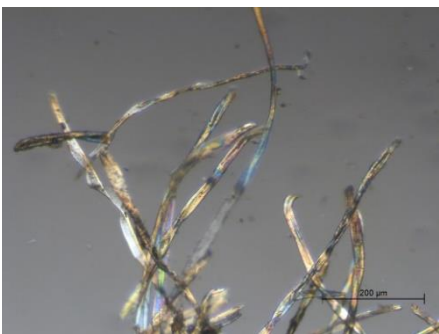


Figura 35: Fibras del hilo del entelado. Microfotografía realizada con el microscopio Leica DM 750 a x100.

Mediante el análisis visual de los hilos (**Figuras 33 y 34**) podemos determinar que se tratan de hilos finos y regulares, con un solo cabo, presentando cada hilo una torsión diferente, mientras los verticales siguen el sentido de la torsión en “Z” los horizontales es en “S.” Combinar ambos tipos de torsión en trama y urdimbre es común para potenciar la tensión y la resistencia del tejido.

Para la identificación de las fibras textiles se realizaron varios análisis. Mediante la prueba pirognóstica o ensayo de combustión, se determinó que se trataba de celulosa, es decir, una fibra de origen vegetal, ya que, al acercarla a una fuente de calor, la muestra ni se funde ni se encoje, y al quemarla, lo hace sin dificultad, deja un olor similar al del papel quemado y la ceniza resultante es poca, gris blanquecina y suave.²⁶

Para obtener un resultado más concreto, se realizó la prueba de secado-torsión, observando el sentido de giro de la fibra humedecida y expuesta a una fuente de calor, se pudo determinar que se trataba de fibras de algodón debido a que la fibra se movió aleatoriamente en todas las direcciones.

Además de estas pruebas, se ha hecho un examen visual de las fibras a través del microscopio Leica DM 750 del taller-laboratorio de fotografía del departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV, y se ha ratificado que las fibras son de algodón, ya que tienen el aspecto de cintas enrolladas aleatoriamente, no tiene marcas transversales, y la pared celular es bastante fina.²⁷ (**Figura 35**)

Aparentemente, el tejido del entelado se encuentra unido al original mediante un adhesivo proteico, posiblemente una gacha²⁸ tradicional, que se utilizó en una intervención anterior para aportar estabilidad y rigidez a la obra además de facilitar el tensado del lienzo en el bastidor, posiblemente, para mitigar la ausencia de bordes en el soporte original y la fragilidad del mismo.

²⁶ CAMPO, Gema; BAGAN, Ruth; ORIOLS, Núria. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Museus. Documentació, 2009. Pág 11.

²⁷ *Ibíd.* Pág 21.

²⁸ Tipo de engrudo empleado en la imprimación de los lienzos y en operaciones de entelado. Antiguamente se preparaba mezclando engrudo, aceite y miel. Su principal desventaja era su putrefacción con el tiempo que podía afectar el lienzo. Actualmente se prepara con engrudo de harina de trigo, colletta italiana, trementina de Venecia, alumbre y unas gotas de fungicida (por ejemplo, fenol). Disponible en: <http://tesauros.meecd.es/tesauros/materias/1172213.html> [Fecha de consulta: 26-10-2020].

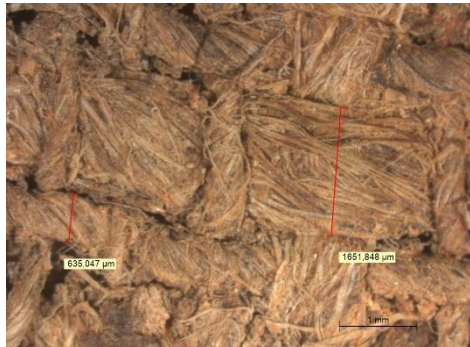


Figura 36: Detalle del tejido original. Fotografía realizada con Dinolite a 10x.



Figura 37: Fibras del hilo de la tela original. Microfotografía realizada con el microscopio Leica DM 750 a x100.

El soporte original, sobre el que se encuentra toda la superficie pictórica presenta unas dimensiones totales un poco inferiores a las del entelado, 120 x 85 cm. A pesar de la friabilidad del tejido, se conservan fragmentos de los bordes originales, además del orillo que recorre todo el lateral derecho del lienzo. Este factor permite determinar que los hilos dispuestos horizontalmente son los hilos de trama y los verticales los de urdimbre.

Puesto que el entelado está adherido a este tejido, no se ha podido observar la totalidad del reverso del soporte original, pero a través del faltante de película pictórica y preparación de la parte inferior izquierda del anverso, se ha podido hacer un estudio de este. (Figura 36) Se trata de un tejido con ligamento tafetán realizado de manera bastante tosca, posiblemente con un telar artesanal, presentando una trama abierta, poco regular y homogénea, con una densidad aproximada de 5/6 hilos de trama y 8 hilos de urdimbre por cm². Los hilos son irregulares, con diferentes grosores y con una torsión en “Z”, su ángulo de torsión es muy abierto, lo que nos indica que están muy poco torsionados y que son hilos poco resistentes a la tracción.


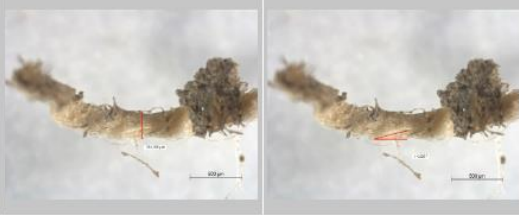


Para determinar la naturaleza de las fibras textiles que componen el soporte original se realizaron los mismos análisis que para el tejido del entelado. Con el ensayo pirognóstico se confirmó que también eran fibras de procedencia vegetal, por su contenido en celulosa. A través de la observación de las fibras mediante el microscopio Leica DM 750, (Figura 37) se determinó que se trataban de fibras liberianas, procedente del tallo de la planta, ya que presentan un aspecto similar al de las cañas, con nudos y nódulos.²⁹

Finalmente, mediante la prueba de secado-torsión se concluyó que las fibras eran cáñamo, debido a que el extremo libre de la fibra humedecida al exponerla a una fuente de calor giró en el sentido contrario a las agujas del reloj.

SOPORTE TEXTIL					
		LIGAMENTO	DENSIDAD DE HILOS	TRAMA	DESCRIPCIÓN
SOPORTE ENTELADO		Tafetán	28 x 28 hilos/cm	Cerrada	Tejido de trama cerrada, con homogeneidad en el grosor de todos sus hilos y misma densidad de hilos en trama y urdimbre.
SOPORTE ORIGINAL		Tafetán	Trama: 5-6 hilos/cm Urdimbre: 8 hilos/cm	Abierta	Tejido de trama abierta, con poca homogeneidad en el grosor de sus hilos, duplicando en algunos casos el grosor entre unos y otros. Diferente densidad de hilos en trama y urdimbre.

*Fotografías x10 realizadas con microscopio digital Dinolite USB, Mod. AM3113 T-A, CTS

²⁹ CAMPO, Gema; BAGAN, Ruth; ORIOLS, Núria. Op.Cit. 2009. Pág. 18

HILOS				CABOS	TORSIÓN	ÁNGULO	DESCRIPCIÓN
ENTELADO	HILO VERTICAL			1	Z	28'798º Poca torsión	Hilo de color crudo oscuro, grosor medio, con restos de suciedad.
	HILO HORIZONTAL			1	S	14'26º Poca torsión	Hilo de color crudo claro, grosor medio, con restos de suciedad.
ORIGINAL	HILO TRAMA			1	Z	23'129º Poca torsión	Hilo de color crudo oscuro y brillante, grosor medio, con restos de suciedad y adhesivo. Muy quebradizo.
	HILO URDIMBRE			1	Z	---	Hilo de color crudo oscuro y brillante, grosor medio, con restos de suciedad y preparación blanca. Muy quebradizo.

*Fotografías x25 realizadas con lupa binocular Leica S8APO

FIBRAS				EXAMEN PIROGNÓSTICO	PRUEBA SECADO-TORSIÓN	ANÁLISIS MICROSCOPIO
ENTELADO				Ni se funde ni se encoje. Prende fácilmente. Olor similar al de papel quemado. Poca ceniza, gris y suave.	La fibra se mueve aleatoriamente en todas las direcciones.	Cintas enrolladas aleatoriamente. Sin marcas transversales y pared celular fina.
ORIGINAL				Ni se funde ni se encoje. Prende fácilmente. Olor similar al de papel quemado. Poca ceniza, gris y suave.	La fibra gira en sentido contrario a las agujas del reloj.	Estructura similar a la de las cañas, secciones, nudos y nódulos.

*Fotografías x100/x400 realizadas con el microscopio Leica DM 750

6.2 BASTIDOR

El bastidor sobre el que se encuentra tensada la obra no es el original, puesto que no parece ser contemporáneo a la obra ni al marco. Presenta un formato rectangular con unas medidas de 116x85 cm. con un grosor de 2cm. Por la época de la pintura y las características que presenta, posiblemente el bastidor original fuera muy simple, con un ensamblaje fijo. El actual está compuesto por cuatro listones de madera, uno por lado, y un travesaño central dispuesto de manera horizontal.

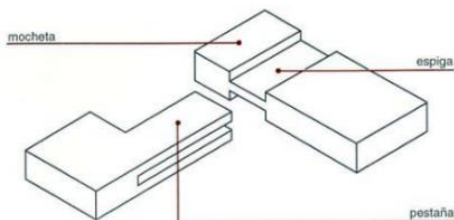
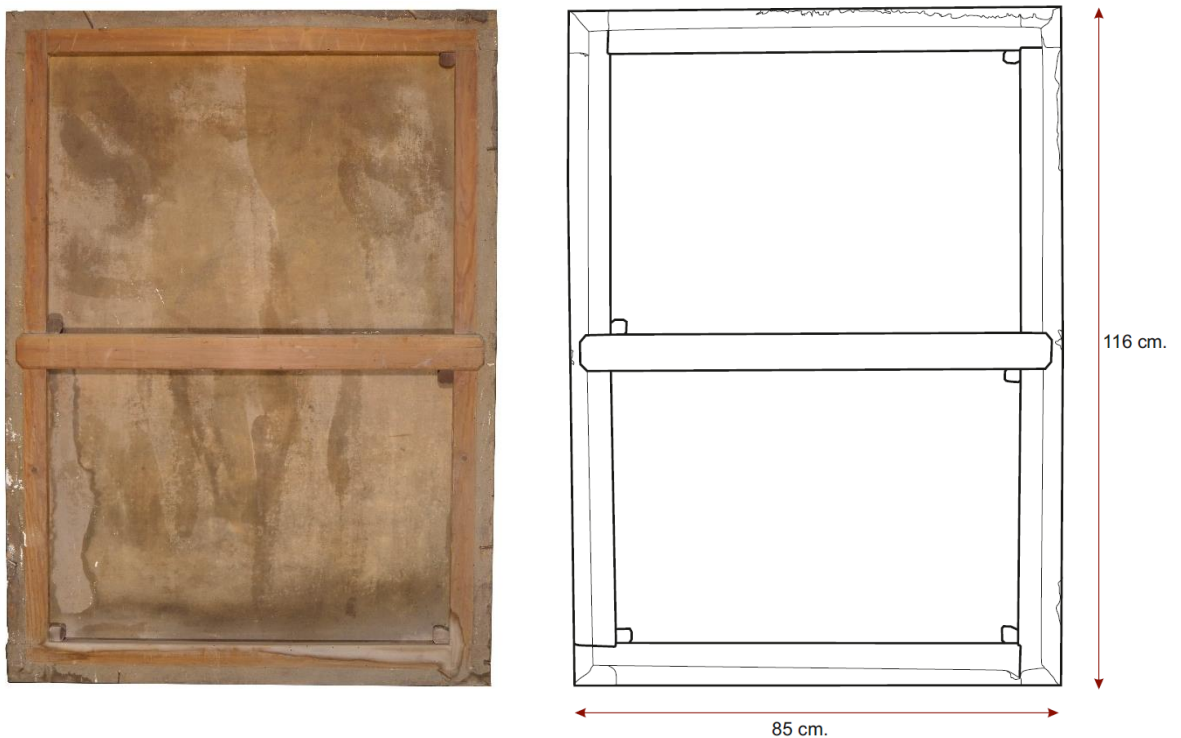


Figura 38: Esquema de ensamblaje a horquilla abierta.

Es un bastidor móvil con un ensamblaje a horquilla abierta. **(Figura 38)** Este ensamblaje se compone por un listón rebajado por sus dos caras y otro con una espiga que se introduce en el rebaje. Con cinco cuñas de tensión, es casi imposible que se descuadre, siendo así el montaje muy sencillo y el resultado correcto.³⁰

Se trata de una madera de conífera, muy posiblemente de pino, caracterizada por ser poco dura y resinosa, de color blanco-amarillo y vetas rojizas.³¹ Además, el pino es una de las maderas más utilizadas a lo largo de la historia en la creación de bastidores, por su bajo coste y su fácil manipulación.

³⁰ VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. Op. Cit. San Sebastián: Nerea, 2004. Pág.134.

³¹ VIVANCOS RAMÓN, Victoria. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid, Grupo Anaya, 2007. Pág. 104-105.



Con respecto al tipo de corte que presenta cada uno de los diferentes elementos que componen el bastidor, podemos apreciar los cuatro listones con un corte tangencial, mientras que el travesaño central tiene un corte radial, lo que nos permite apreciar de manera mucho más clara el color de la madera y de sus vetas. **(Figura 39)**

La tela del entelado está directamente encolada al reverso del bastidor mediante un adhesivo proteico, el mismo utilizado en el entelado, además, en los bordes del bastidor, ambas telas están clavadas con un sistema de clavos a cinco centímetros aproximadamente cada uno de ellos. **(Figura 40)**



Figura 40: Clavos tensando el lienzo y el soporte de refuerzo al bastidor en uno de los bordes.

6.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

La obra objeto de estudio presenta una preparación tradicional, una película pictórica realizada con la técnica al óleo y un barniz. Para entender mejor la composición estratigráfica de la pintura, se han tomado dos muestras.³²

Posteriormente se han realizado microfotografías de las estratigrafías en la lupa binocular Leica S8APO, una correspondiente a la pintura original **(Figura 41)** de la parte superior derecha y otra del repinte **(Figura 42)** en la parte inferior.



Figura 41: Microfotografía de estratigrafía correspondiente a la pintura original, realizada en la lupa binocular Leica S8APO.

Figura 42: Microfotografía de estratigrafía correspondiente a un repinte, realizada en la lupa binocular Leica S8APO.

³² Las muestras se han englobado en resina de poliéster transparente Ferpol 1973 con el catalizador F11 al 2% con la ayuda de la Técnico Superior de Laboratorio Esther Nebot Díaz.



Figura 43: Restos de preparación almagra sobre hilos del soporte original. Fotografía realizada con Dinolite a 50x.

En la estratigrafía de la pintura original, correspondiente a un tono marrón, se puede observar como la preparación es coloreada³³ con un aspecto poco homogéneo, que se encuentra dispuesta sobre una capa blanca muy fina y delgada a modo de aparejo para aislar el soporte.

La preparación es el conjunto de capas aplicadas sobre el soporte para que se pueda pintar sobre él, y está comprendido por el aparejo y la imprimación. El aparejo consiste en una sucesión de capas utilizadas para aislar el soporte y nivelar la superficie, generalmente compuesto por un apresto de material orgánico y una carga como yeso o carbonato cálcico. Sobre el aparejo, la imprimación es la capa que va a estar en contacto con la pintura; su función es la de impermeabilizar el aparejo y que la pintura no muestre un aspecto mate, además tiene un color determinado, elegido por el artista.³⁴



Figura 44: Macrofotografía de pinceladas en el rostro de la Virgen.

En la estratigrafía del repinte, correspondiente a un tono negro, apreciable en la parte superior, se puede observar como la preparación roja ha desaparecido, y el aparejo blanco que aislaba el soporte es casi inapreciable. En lugar de esto, aparecen una serie de estratos a modo de estucos intentando imitar al original.

En el conjunto de la obra destacan los tonos cálidos, probablemente en su origen más vivos y saturados, en la actualidad, oscurecidos por el envejecimiento del barniz y las capas de suciedad. Las tonalidades predominantes son rojos, ocre y marrones, posiblemente procedentes de las tierras, el bermellón o el verdigrís entre otros, pigmentos que se utilizaban mucho en esta época.

Por las características técnicas observadas, se puede afirmar que se trata de una pintura al óleo, porque, aunque la pincelada no cobra demasiada importancia, y la película pictórica es fina, podemos observar algunas zonas más empastadas para realizar los detalles o volúmenes. **(Figura 44)**

³³ “Proporcionan una entonación global a la obra [...] Serán más evidentes cuando la pintura no sea excesivamente cubriente. [...] incluso en aquellos casos que es opaca, es posible entrever el fondo.” VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. Op. Cit. San Sebastián: Nerea, 2004. Pág. 70.

³⁴ GAYO, M. Dolores y JOVER, M. Teresa. *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*. Boletín del Museo del Prado, Tomo XXVIII n.º 46, págs.: 39-59. 2010. [En línea] [Consultado el: 27/10/2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recursos/evolucion-delas-preparaciones-en-la-pintura-de/39cd7ac1-b445-49da-9362-61dbc19c5ed>

En último lugar, se ha podido observar una ligera capa de barniz, aplicada de manera irregular en el conjunto de la obra, dejando algunas zonas con un aspecto más mate y reseco, como en la parte superior derecha. Además, la tonalidad amarillenta ya mencionada, nos indica que este barniz está envejecido, pero en su origen, tendría una doble funcionalidad, de protección y estética, dando más brillo e intensidad a los colores.

6.4 EL MARCO

El marco que acompaña la presente obra (**Figura 45**) es contemporáneo a la misma, en este sentido la enmarcación es de vital importancia para el estudio de la pintura. El repertorio de ornamentación puede ayudar a la clasificación y estudio de la obra, así como a situar el objeto artístico cronológica y artísticamente en el tiempo.

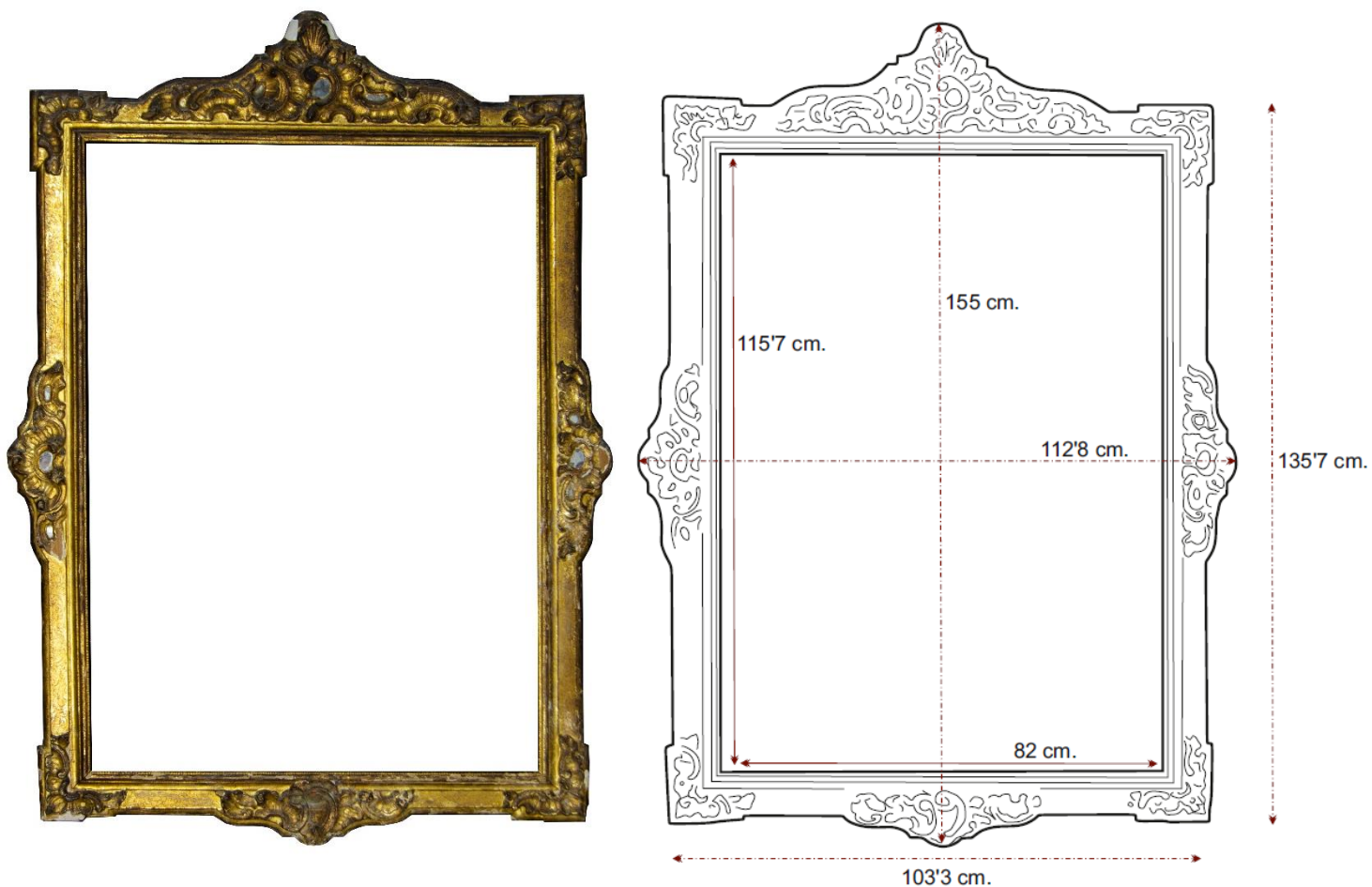


Figura 45: Marco y diagrama de líneas con medidas.

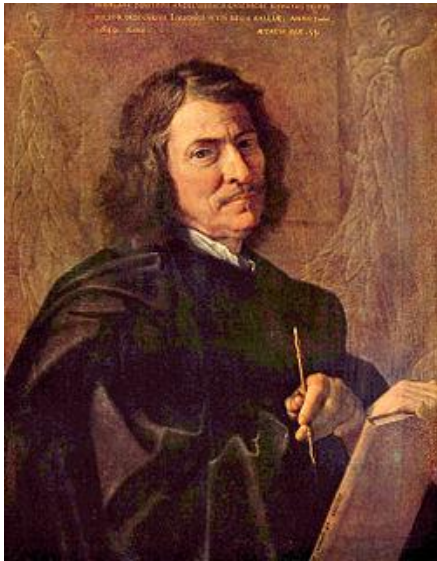


Figura 46: Nicolás Poussin. Autorretrato. 1650. Museo del Louvre, París.

En una de sus cartas, Nicolás Poussin (1594-1665), pintor francés de la escuela clasicista (Figura 46), enfatizó en la importancia del marco como parte constitutiva de la obra escribiendo:

“Es necesario adornéis la obra con un marco pues lo necesita, a fin de que contemplándolo desde cualquier ángulo los rayos del sol sean retenidos y no se esparzan para fuera recibiendo la influencia de otros objetos vecinos... que confunda la vista.”³⁵

Esta enmarcación pertenece al estilo Rococó, presente en Europa principalmente durante la segunda mitad del siglo XVIII, y en el caso concreto de España, se desarrolló durante los reinados de Fernando VI y Carlos III. El estilo Rococó se basa principalmente en la ornamentación y las artes suntuarias, siendo por tanto un estilo supeditado a las artes aplicadas y con muy poco impacto en la arquitectura y la pintura. El elemento por antonomasia reconocedor de este estilo es la “rocaille”³⁶ francesa. (Figura 47)

Es Francia el país desde donde se difunde este estilo, siendo el mobiliario una de sus principales vertientes en el reconocido como estilo Luis XV³⁷. Esta tipología de marcos inspirados en el estilo de las decoraciones palaciegas, presentan tallas de madera en forma de volutas, orejetas, hojarascas, zarcillos, laureas, espejuelos y especialmente rocallas entre otras formas.

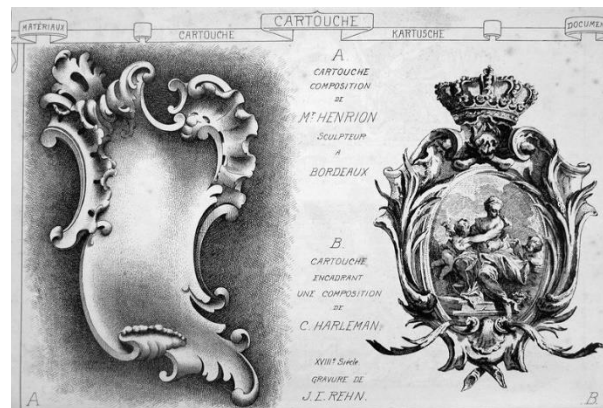


Figura 47: REHN, J.E. Rocallas. [grabado S.XVIII]

³⁵ TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El Marco como fuente de información histórica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles*. En: Ministerio de Cultura. *El marco en España: historia, conservación y restauración*. Secretaria General Técnica. Madrid: Ministerio de cultura, 2009. Págs. 11-12.

³⁶ Motivo decorativo disimétrico consistente en la imitación de contornos de rocas, conchas y otros motivos naturales. Este término empezó a utilizarse en torno al año 1680 [En línea] [Consultado en: 22-09-2020] Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1187595.html>

³⁷ TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid : Adhisa, P.E.A., 2002. Pág. 282-283.



Figura 48: Orejeta inferior izquierda del marco.



Figura 49: Copete del marco.

Respecto a la tipología del marco encontramos una estructura clásica en cuanto a sus tres partes fundamentales: El canto, el filo y la entrecalle³⁹ (Figura 50). El canto, de forma convexa, es la parte más exterior al cuadro, a continuación, la entrecalle, decorada con motivos vegetales, tiene una ligera forma cóncava, y, por último, el filo, el cual es una moldura añadida al marco y que ocupa una tercera parte del perfil de éste, es la parte con más relieve del conjunto de la enmarcación.

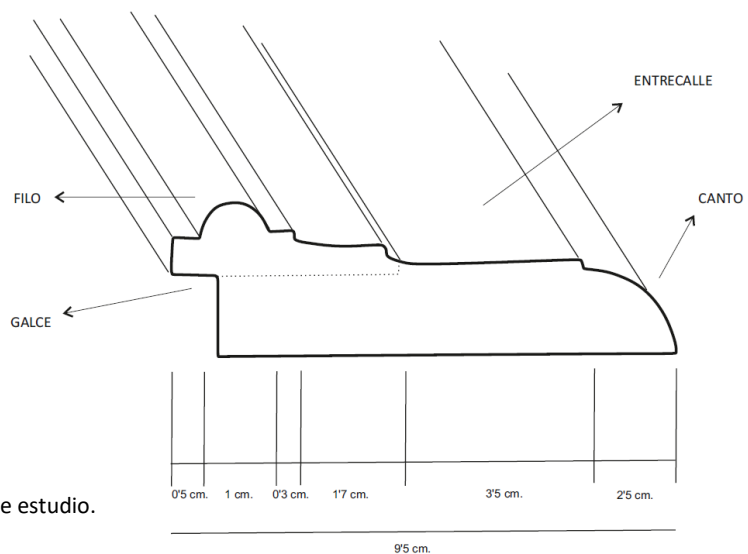


Figura 50: Perfil del marco objeto de estudio.

³⁸ Remate horizontal superior de un mueble, de centro sobrealzado con respecto a los extremos. [En línea] [Consultado en: 22-09-2020] Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1173597.html>

³⁹ TIMÓN TIEMBLO, María Pía. Op.Cit. 2002. Pág. 86



Figura 51: Ensamble a media madera en el reverso del marco.

El marco como es costumbre está realizado en madera según dos tipologías, partes rectilíneas y molduradas y zonas de ornamentación en talla. Posiblemente se trate de una variedad de conífera, a tenor de las inspecciones realizadas visualmente se asemeja a los patrones de dicha especie. Además de ser más blandas y fáciles de usar que las frondosas, las coníferas tienen unas vetas muy definidas, y las frondosas, mucho más homogéneas.⁴⁰

El sistema de unión de los listones del marco es diferente en anverso y reverso. En la cara posterior cada una de las partes está ensamblada a media madera, (**Figura 51**) mientras que, por el anverso, en las molduras de las orejetas se perciben cortes a inglete, realizados a 45 grados. (**Figura 48**)

Sobre la madera se puede documentar el proceso de imprimación y dorado. En primer lugar, una capa de preparación blanca a base de yeso y cola animal, un segundo estrato de bol rojo para acondicionar la tercera capa de dorado al agua según el sistema tradicional. Dado el lamentable estado de conservación de estas superficies no podemos asegurar con total certeza los acabados a los que fue sometido el oro, pero parece evidente la utilización de dos fórmulas o sistemas, uno en mate y otro en oro bruñido. Para la realización de la ornamentación vegetal que recorre la entrecalle del marco también se puede documentar la utilización de trabajos a base de cincelado conocido también como troquelado y repicado, técnica que consiste en la ejecución de finos puntos con la ayuda de una herramienta; en este caso, posiblemente se traten de finos cinceles golpeados por una maza de madera con el fin de rehundir la superficie y crear el dibujo.⁴¹ (**Figura 52**)



Figura 52: Ornamentación vegetal con la técnica del cincelado.

⁴⁰ VIVANCOS RAMÓN, Victoria. Op.Cit. 2007. Págs. 104-105

⁴¹ GONZALEZ, Enriqueta; MARTINEZ, Alonso. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, UPV Servicio de Publicaciones. Pág. 179

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Tras haber realizado un minucioso estudio sobre cada una de las partes de la obra se ha llegado a la conclusión de que ha sido intervenida anteriormente, tanto en su soporte como en la película pictórica. A pesar de estas antiguas intervenciones, la obra se encuentra en mal estado, presentando patologías derivadas de factores ambientales, antrópicos, biológicos y físicos por la degradación de los materiales, la exposición continuada a diferentes agentes de alteración y la falta de medidas de conservación preventiva. En este apartado se analizan las circunstancias en las que se encuentra cada parte integrante de la obra para realizar la posterior propuesta de restauración.

7.1 SOPORTE TÉXTIL



Figura 53: Manchas de humedad en la zona inferior izquierda del reverso.

Si se presta atención al reverso de la obra, llaman la atención el gran cerco de humedad de la zona inferior y las manchas de diferentes tonos que presenta. Estas últimas se deben a que el adhesivo proteico con el que se ha adherido la tela de algodón del entelado al soporte original se ha aplicado de manera irregular, provocando manchas y que ciertas zonas de la obra estén más cohesionadas al soporte de refuerzo que otras.

Por el gran cerco de humedad (**Figura 53**), se puede suponer que en algún momento de su historia la obra tuvo que estar sometida a una fuente de agua directa en la parte inferior o a una situación de humedad excesiva, lo que ha provocado daños en el tejido de entelado, en el original, en los estratos pictóricos y en el bastidor. Toda esta humedad también ha ayudado a la atracción de agentes bióticos y causado distensiones en toda la parte inferior, separando el tejido original del entelado, el cual, como se ha mencionado con anterioridad, es de algodón, material que cambia su morfología con la absorción de humedad.

Debido al paso del tiempo, toda la superficie del tejido presenta una gran cantidad de polvo y suciedad acumulada, mayoritariamente en las zonas cercanas al bastidor, destacando en la inferior. Se debe tener presente que, en las zonas ocultas por el listón del bastidor, por la ausencia de luz y cambios de temperatura y humedad, se crean las condiciones idóneas para la proliferación de bacterias, microorganismos y hongos.⁴²

⁴² VIVANCOS RAMÓN, Victoria. Op.Cit. 2007. Pág. 180



Figura 54: Laguna y faltante de soporte original.

En el reverso, también se pueden vislumbrar manchas puntuales de pintura blanca, muy probablemente causados al pintar las paredes de la casa en la que estaba ubicada la pieza.

La tela original del lienzo, estudiada a partir de los bordes y principalmente de la laguna en la zona inferior del anverso, se presenta muy friable y rígida por factores como: la poca homogeneidad entre sus hilos y lo abierta que es su trama, el envejecimiento de las fibras liberianas de sus hilos y las posibles tensiones generadas por el entelado y la humedad. Otro factor de deterioro es el faltante de soporte original de esta zona, de unos 4-5 cm de diámetro, posiblemente causado por algún golpe o similar. **(Figura 54)**

7.2 BASTIDOR

El bastidor contempla un ligero oscurecimiento debido al envejecimiento de la madera, así como a la suciedad superficial acumulada, sobre todo, en el listón inferior y en la parte superior del travesaño.

No presenta daños estructurales, pero destaca el ataque de insectos xilófagos en todo el conjunto del bastidor, incluso en algunos casos atacando también el entelado adherido a este. Concretamente se trata de la carcoma común (*anobium punctatum*), ya que los orificios resultantes son circulares y de unos 1-2mm de diámetro. **(Figura 55)** La humedad elevada en la pieza puede haber favorecido este deterioro, pues la acción de esta, así como la temperatura moderada (22-24 °C) ayudan al desarrollo y crecimiento de estos insectos.⁴³

El exceso de humedad que afecta a la parte inferior del lienzo también es notable en el bastidor, creando una gran mancha blanquecina y deteriorando la dureza y consistencia de la madera, dándole una sensación de podredumbre. **(Figura 56)**

Además de las mismas manchas de pintura blanca que aparecen en el entelado, destaca la presencia de clavos oxidados en los bordes del bastidor, colocados sobre la tela sin ningún tipo de protección, causando en algunos casos pequeños desgarros y oscureciendo la zona colindante a estos.



Figura 55: Orificio resultante del ataque de *anobium punctatum* en la madera del bastidor. Fotografía realizada con Dinolite a x50.



Figura 56: Daños por humedad en el bastidor.

⁴³ *Ibíd.* Pág 174

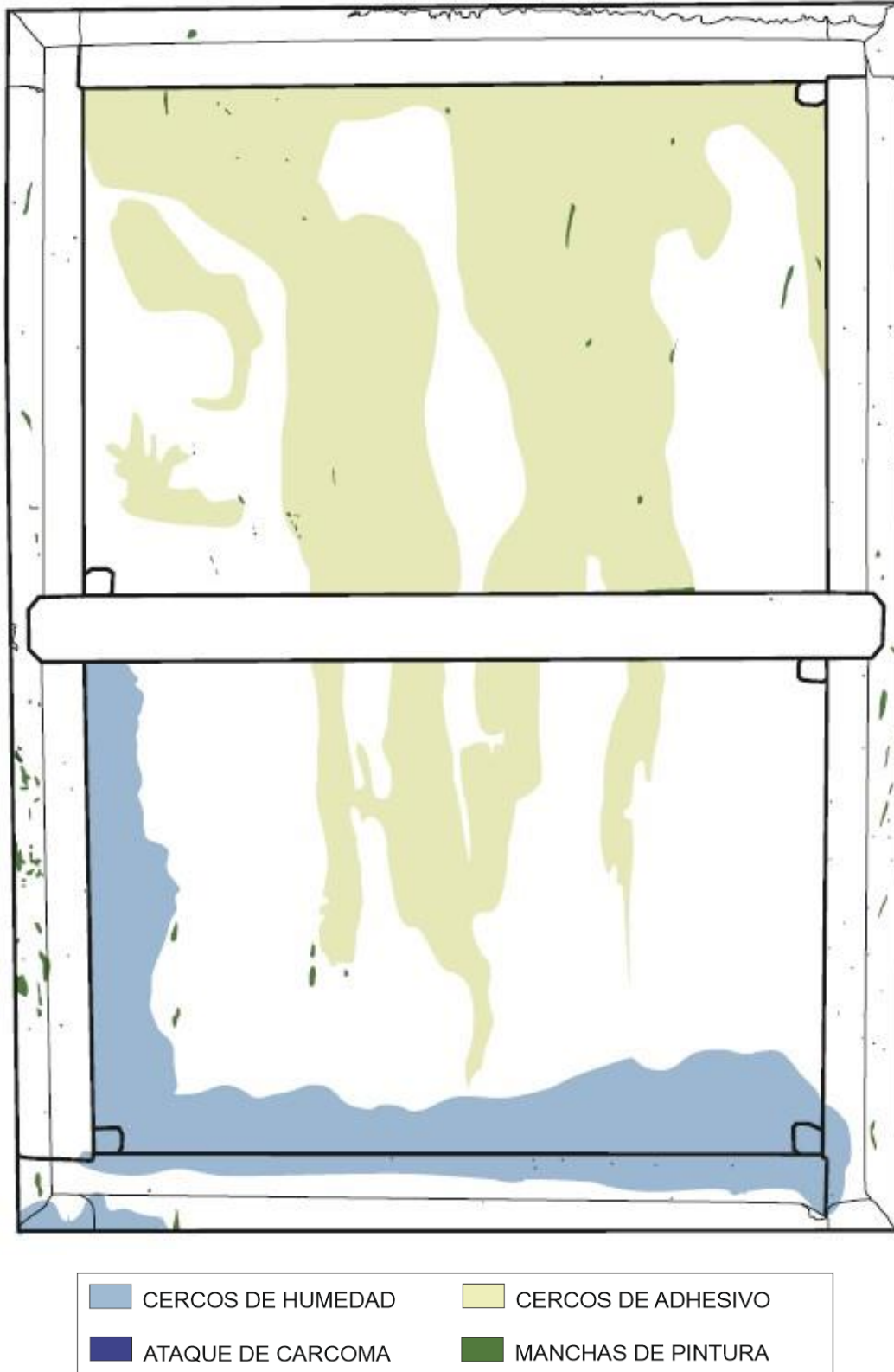


Figura 57: Mapa de daños del reverso: soporte textil y bastidor.



Figura 58: Craqueladuras de antigüedad. Macrofotografía realizada con luz rasante.



Figura 59: Cazoletas cóncavas en el repinte de la zona inferior.

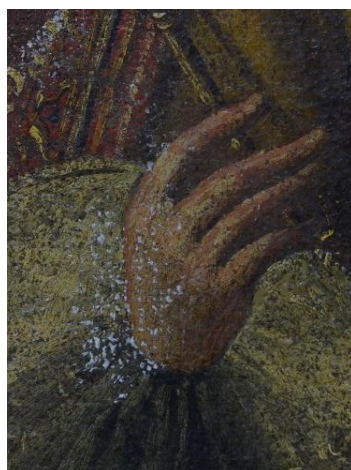


Figura 60: Concreciones blanquecinas.

7.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

El estado de conservación de los estratos pictóricos está directamente ligado a parte de las degradaciones mencionadas en los apartados anteriores, como el envejecimiento, la suciedad o a la exposición a una humedad excesivamente alta, todo esto unido a la falta de medidas conservativas. Al tratarse de una pintura al óleo, el envejecimiento de su aceite secante ha originado una pérdida notable de flexibilidad de la película pictórica, modificando su aspecto visual y, además, al volverse polar hace este estrato más susceptible a la humedad.⁴⁴ Por esta serie de factores, unido a los movimientos de contracción y dilatación del lienzo, la película pictórica se encuentra descohesionada, con craqueladuras de antigüedad (**Figura 58**) en toda la superficie, dándole un aspecto de “piel de naranja”.⁴⁵

“Los deterioros en la capa pictórica, generalmente se producen por diferencia de comportamiento físico entre los materiales de la obra, por ejemplo, la tela es flexible y sensible a los cambios de humedad, y se mueve, mientras la pintura se vuelve rígida con el paso del tiempo, una vez seca y ante estos movimientos se cuartea y se levanta.”⁴⁶

Como ya se ha mencionado, la acción del agua ha causado grandes daños, pero es la película pictórica la que se encuentra más afectada. Toda la parte inferior ha sido repintada, coincidiendo con el listón inferior del bastidor y las manchas de humedad que se aprecian en el reverso. El grosor de los repintes es mayor que el de la pintura original, y se muestra más liso y brillante, con cazoletas cóncavas (**Figura 59**) causadas probablemente al levantarse la preparación por las tensiones generadas con la humedad.⁴⁷ En estos repintes se registran una gran cantidad de pérdidas de película y pictórica y preparación, dejando a la vista la tela original y preparación entre algunos de sus hilos. También encontramos repintes sobre la paloma y en la parte inferior del manto del niño.

Es notable una capa de suciedad en toda la superficie que ha oscurecido todos los colores de la pintura, además, el barniz envejecido, ha amarilleado los tonos y provoca una visión distorsionada del conjunto. Por otro lado, la incorrecta aplicación de este es visible en la parte derecha y en la zona del rosario, donde la pintura tiene un aspecto más mate y pulverulento. Sobre la mano derecha de la Virgen, sorprenden unas pequeñas concreciones blanquecinas que no se han podido analizar para saber su composición, visualmente similares a algún tipo de sal. (**Figura 60**)

⁴⁴ DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013. Pág. 212.

⁴⁵ MARTIN REY, Susana. Op.Cit. 2005. Pág 74.

⁴⁶ CALVO, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Pág. 245.

⁴⁷ MARTIN REY, Susana. Op.Cit. 2005. Pág 75.

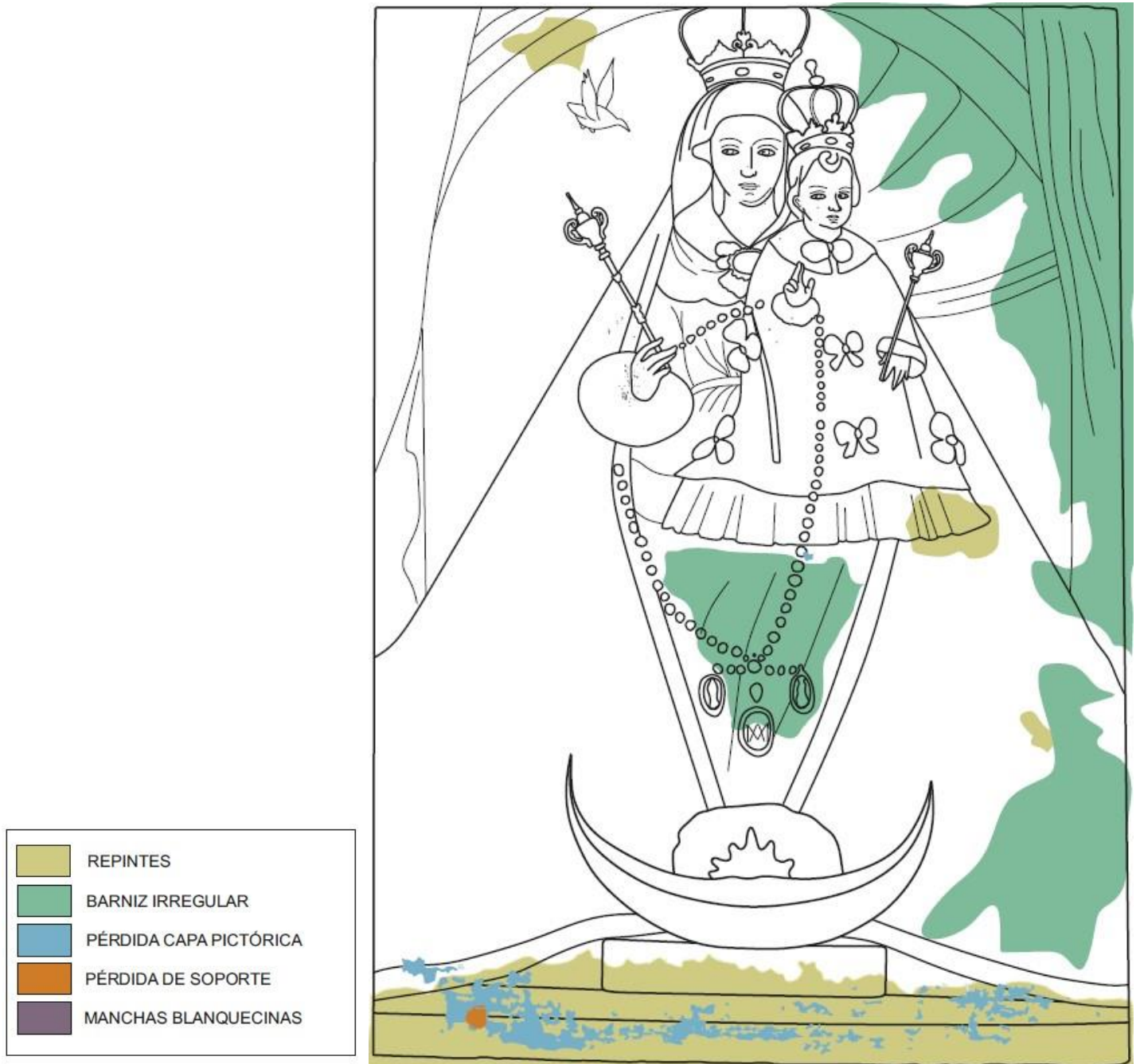


Figura 61: Mapa de daños de la pintura.



Figura 62: Bol en superficie a causa de la pérdida de pan de oro.



Figura 63: Faltante en la moldura de la mitad izquierda.



Figura 64: Grietas en la incisión del cincelado. Fotografía realizada con Dinolite a x50.

7.4 EL MARCO

El estado de conservación del marco es deficiente, presenta un ennegrecimiento general causado por capas de suciedad ambiente depositada mayoritariamente en todas las superficies de los relieves escultóricos, recovecos y espejuelos. La pérdida de pan de oro y preparación es notable en muchas de sus zonas, sobre todo en la parte derecha, dejando a la vista la madera. En el junquillo de la parte inferior se ha perdido solamente el oro, y se muestra el bol rojo de la preparación. **(Figura 62)**

Por los movimientos de la madera y el envejecimiento de los materiales, así como la acción de la humedad, los ingletes de las orejetas se muestran en la superficie en forma de grietas angulares. La parte más superior del copete ha sufrido una fisura, que se encuentra sujeta con cinta de carroceros, probablemente a raíz de algún movimiento de transporte o al colgar el cuadro. En las ornamentaciones de las mitades, posiblemente por algún golpe, se han perdido dos trozos de moldura, uno en cada lateral. **(Figura 63)**

El decorado realizado con la técnica del espolinado también muestra signos de envejecimiento, pues el pan de oro ha tendido a agrietar las marcas del cincel por el lateral en el que se realizó mayor incisión. **(Figura 64)**

Si se presta atención a los daños del reverso del marco **(Figura 65)**, lo primero que llama la atención vuelven a ser las manchas de humedad de la parte inferior en las dos esquinas; igual que el bastidor, el marco ha sido atacado por insectos xilófagos, la carcoma común (*anobium punctatum*), mayoritariamente en el lateral izquierdo. También encontramos en el marco las mismas manchas de pintura blanca que en el soporte y el bastidor.

Además de estos daños, comunes al bastidor y soporte textil, en el copete y esquinas inferiores se ubican 3 alcayatas redondas las cuales están oxidadas, presentando signos de corrosión. Alrededor de la alcayata superior, en la madera aparecen ciertos grafismos verticales, probablemente causados al intentar colgar el cuadro en la pared.

Para sujetar el bastidor dentro del marco, se utilizaron clavos que, actualmente, encontramos en todo el perímetro interior del marco, también oxidados.

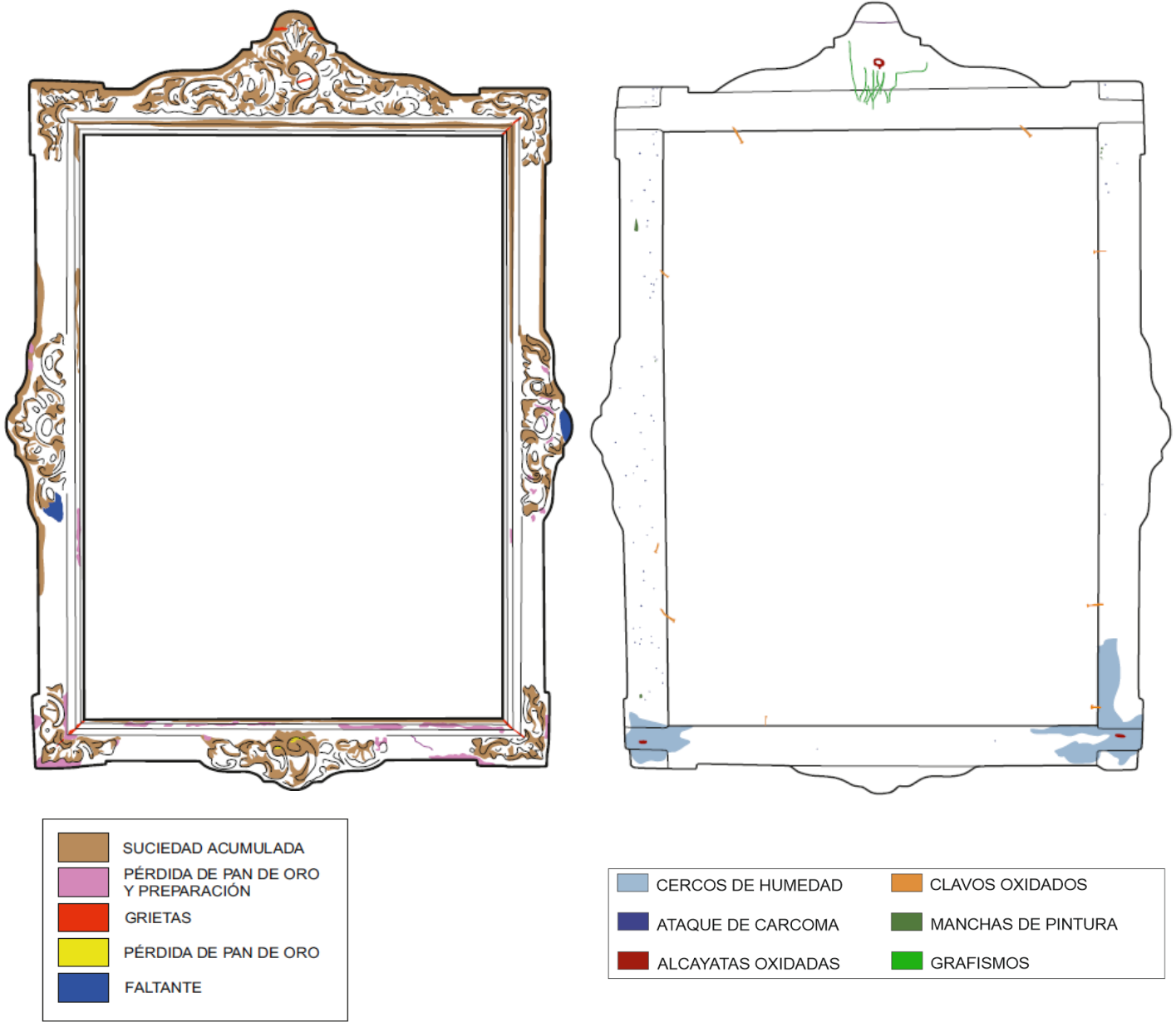


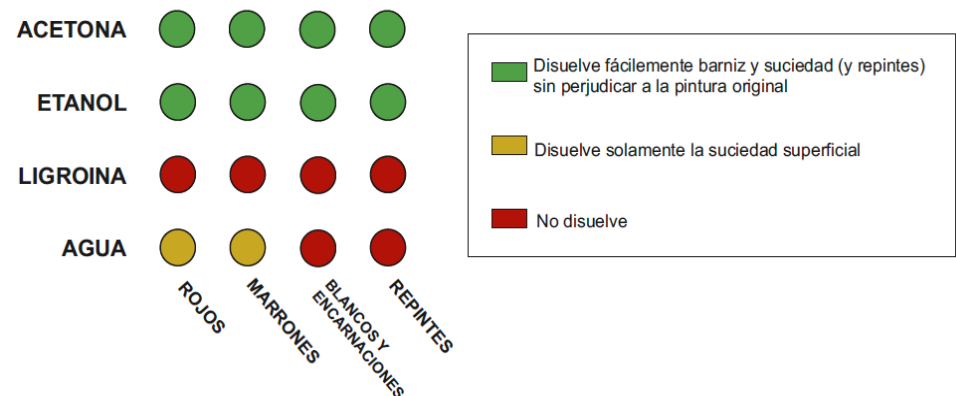
Figura 65: Mapa de daños del marco. Anverso (izquierda). Reverso (derecha).

8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

La propuesta de intervención que se presenta a continuación está enfocada solamente al lienzo de la obra, ya que por motivos de extensión del texto no se ha podido ampliar más el trabajo.

Previamente a la descripción de las fases de la propuesta de intervención se han de realizar una serie de pruebas sobre la obra que determinarán su resistencia a diferentes factores, así como los materiales que se emplearán en su restauración, asegurando de esta manera la estabilidad de todos los componentes de la obra durante el proceso.

En primer lugar, se ha realizado un estudio sobre el efecto de varios disolventes, haciendo pequeñas catas sobre diferentes pigmentos y en los repintes, con: acetona, etanol, ligroina y agua. Estas pruebas de solubilidad se han llevado a cabo mediante la humectación de hisopos en los disolventes y la fricción de estos mismos en zonas poco visibles de la obra.



Acetona: Disuelve las superficies de barniz y la suciedad sobre los diferentes pigmentos con mucha facilidad, sin afectar a los propios colores de la obra, además, elimina rápidamente los repintes.

Etanol: Efectos muy similares que con la acetona, con más homogeneidad en la limpieza del barniz.

Ligroina: No afecta ni al barniz ni a la suciedad superficial.

Agua: Sobre los pigmentos más pardos (rojos, ocre y marrones), ha conseguido eliminar un poco de suciedad superficial con algo de dificultad. En el resto de las catas, nada.

Las dos pruebas previas restantes son las de resistencia del soporte textil ante una fuente de humedad y otra de calor. Estas pruebas se tienen que realizar sobre el soporte desclavado del bastidor para estudiar correctamente su reacción, por lo que se tendrán que realizar cuando el lienzo sea destensado. La prueba de calor se realizará en un margen de la obra con una espátula caliente, interponiendo un Melinex siliconado. La prueba de humedad se hará mediante el tamponado de un algodón humectado en agua tibia sobre el reverso del tejido.

8.1 CONSOLIDACIÓN Y PROTECCIÓN INICIAL

Antes de separar el lienzo del bastidor, se pretende realizar una protección y consolidación del anverso de la obra, ya que la friabilidad de la película pictórica lo hace necesario para que, durante su manipulación e intervención, no se causen desprendimientos ni daños en la pintura. Aunque en esta situación ambos procesos se llevarán a cabo en conjunto, la consolidación y la protección son procesos que se pueden realizar de manera separada si fuese necesario. La consolidación pretende asegurar la unión de los estratos pictóricos y su perdurabilidad, afectando el adhesivo a todos los estratos (**Figura 66**), mientras que la protección servirá para evitar la alteración de la pintura durante la intervención, almacenaje o transporte, siendo esta una acción perecedera a corto plazo en el tiempo.⁴⁸

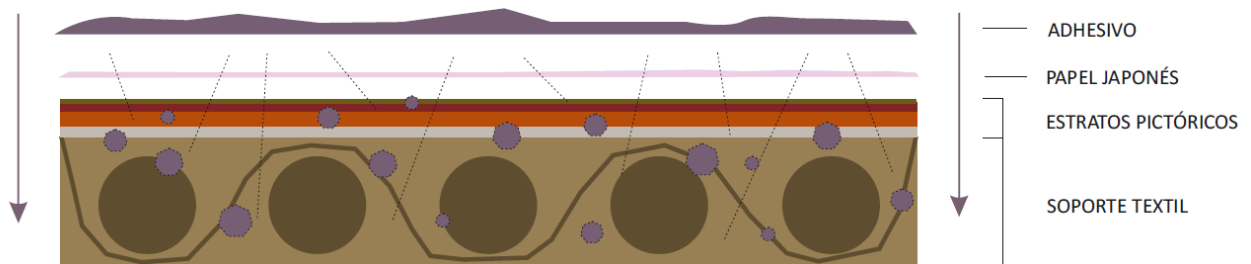


Figura 66: Gráfico de la acción del adhesivo en los estratos pictóricos durante el proceso de consolidación.

Si se atienden a las necesidades de la obra el tratamiento más compatible con sus materiales sería el uso de un adhesivo proteico de origen animal en base acuosa: gelatina técnica⁴⁹ (8g/100ml) en agua destilada sobre papel japonés de gramaje 9g/cm², ya que además de ser compatible con la obra, es buena opción para dotarla de mayor flexibilidad; pero como la obra cuenta con un entelado de algodón y una preparación roja, que son ambas muy sensibles a la humedad, lo más conveniente es utilizar un tratamiento con base disolvente, como podría ser la Beva-371[®].⁵⁰ En este caso se aplicará en caliente, diluida al 60% en White

⁴⁸ ZALBIDEA, M^a Antonia. *Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas*. Materiales y técnicas de la Conservación y Restauración de bienes culturales. Grado en Conservación y Restauración de Bienes culturales. UPV.

⁴⁹ Cola de naturaleza protéica soluble en agua y con excelentes características de adhesión. Reversible. C.T.S. ESPAÑA. Gelatina técnica. [En línea] [Consultado en 08-11-2020] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichasdeseguridadweb2018/5.1colas%2Caditivosycargas2017esp/gelatinatecnicapurapielfds.pdf>

⁵⁰ Adhesivo reversible con buena elasticidad y estabilidad química a base de etilvinilacetato, parafina, resina cetónica, al 40% de contenido sólido en disolventes alifáticos y aromáticos. C.T.S. ESPAÑA. Beva-371. [En línea] [Consultado el: 09-11-2020] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/5.2lineagustavberger2016/relaciontecnicalinia_g/LineaGustavBerger%27sOF_rel.pdf

Spirit, sobre un TNT 30B⁵¹ y se dejará evaporar el disolvente mínimo 24h, de esa manera la pintura quedará protegida durante el desclavado del bastidor.

8.2 DESCLAVADO DEL BASTIDOR

Para poder continuar con los siguientes procesos de la intervención, es necesario retirar la obra del bastidor. Para ello, en primer lugar, con ayuda de destornillador plano y tenazas, se retirarán los clavos de los bordes de la obra con mucha precaución, pues están oxidados y podrían quebrarse. Posteriormente, mediante tracción mecánica y si fuera necesario la aplicación de empacos de agua tibia, se despegará la tela del entelado que se encuentra muy adherida al bastidor. Tras el desclavado, la obra se llevará a la mesa de baja presión para completar la consolidación de la pintura. Se alcanzará la temperatura de fusión de la Beva-371® (65°C) y se dejará la obra bajo presión hasta su completo enfriado.

8.3 INTERVENCIONES DEL SOPORTE TEXTIL

8.3.1 Eliminación del entelado y limpieza del reverso original

Puesto que la tela de refuerzo ya no cumple con su funcionalidad será necesaria su eliminación, aunque este proceso puede suponer estrés para la tela original, es beneficioso a largo plazo para la estabilidad de la obra. De la misma manera que al despegar la tela del bastidor, para este proceso se utilizará la tracción mecánica y si se necesitase la aplicación puntual mediante hisopos o empacos de ayuda de agua tibia⁵², con la finalidad de reblandecer el adhesivo proteico con el que está adherido al original. Además de esto, el proceso se complementará mediante la ayuda de un escalpelo para eliminar los restos de adhesivo reblandecido que queden sobre la superficie del reverso. Una vez retirada la tela de refuerzo, se realizará un examen visual del estado del reverso de la obra original para ver sus posibles alteraciones.

Puesto que la obra ha sufrido daños por humedad, si se observa el ataque de microorganismos se aplicará un tratamiento fungicida con ácido bórico⁵³ en

⁵¹ Tejido no tejido, compuesto de 80% Viscosa y 20% Poliéster. De grandes dimensiones y muy compatible con disolventes. A la hora de retirar la protección no causa problemas ya que no se desfibra y no se adhiere a la pintura. [En línea] [Consultado el: 09-11-2020]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/374-tejido-no-tejido-art-tnt-30b>

⁵² Si los empacos mojaran en exceso la tela original, se podría trabajar con placas de agar-agar en frío o en caliente, controlando el tiempo de actuación.

⁵³ Compuesto químico ligeramente ácido, utilizado como fungicida, insecticida y como tampón para la regulación del pH. ACHS. Ácido Bórico. Hoja de datos de seguridad. 2002. [En línea] [Consultado el: 09-11-2020]. Disponible en: <http://iio.ens.uabc.mx/hojas-seguridad/ácido%20borico.pdf>

polvo. Tras dejarlo actuar 24 horas, se retirará todo el residuo resultante mediante microaspiración.

8.3.2 Reentelado

Siguiendo siempre los criterios de mínima intervención lo ideal sería actuar solo en el perímetro de la obra, es decir, mediante la realización de un entelado de bordes que nos permitiese volver a tensar la obra, pero debido al estado general que presenta la tela original, su friabilidad y rigidez, la debilidad del tejido debido a la humedad directa sobre todo en la parte inferior, así como su estado de conservación después de la retirada del antiguo entelado, se propone volver a reentelar completamente la obra con una tela de refuerzo con las características más acordes al tejido original. Para este caso se ha seleccionado una tela de lino con una trama y densidad similares a la tela de cáñamo utilizada en la obra y un adhesivo termoplástico como la Beva-371® que no aporte más humedad al conjunto de la obra.

En primer lugar, se quitará el apresto al lino, dejándolo en remojo durante 24 horas en agua fría, para posteriormente tensarlo en un bastidor interinal metálico, donde se volverá a humectar para fatigar el tejido. Tras marcar y delimitar el perímetro de la obra con cinta de carroceros, se procederá a la impermeabilización⁵⁴ de la tela para evitar posibles futuras respuestas dimensionales frente a los cambios termohigrométricos, así como para que el adhesivo utilizado para el entelado no traspase el tejido y manche el reverso. Se aplicarán de dos a tres capas dependiendo de la absorción del lino.

Seguidamente se preparará el adhesivo de refuerzo, en este caso Beva-371® diluida en White Spirit⁵⁵ en proporción 3:1. Una vez seca la impermeabilización, se aplicará la disolución de Beva-371® con un rodillo y calentada al baño maría. Tras 4-6 horas se administrará otra segunda capa homogénea y otra más 24 horas antes de realizar el refuerzo.

Para terminar este proceso, se llevará a la mesa de baja presión (**Figura 67**), una vez situada la pintura sobre la zona de adhesión, se cubrirá con un Melinex siliconado y posteriormente con un film transparente (Nylon dartek⁵⁶) para poder ejercer la presión sobre la obra mientras se alcanza la temperatura de reactivación del adhesivo (65º) y se dejará hasta su completo enfriado para asegurar una correcta adhesión.



Figura 67: Mesa de baja presión que permite una distribución rápida y uniforme de la temperatura y de la aspiración en todo el plano de trabajo.

⁵⁴ Se aplicarán dos capas del impermeabilizante compuesto por 1 volumen de Plextol B500 en agua (1:3) y 1 volumen de Klucel G al 3% en agua.

⁵⁵ Hidrocarburo alifático. C.T.S. ESPAÑA. White Spirit. [En línea] [Consultado el: 09-11-2020] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/3.1disolventes2016/whitespiritesp.pdf>

⁵⁶ Película de nylon suave y transparente, sin plastificantes, aditivos o tratamientos.

Previamente al tensado de la obra sobre el bastidor, se desprotegerá con White Spirit la zona inferior izquierda del lienzo, perteneciente al faltante de soporte original, para poder realizar una intarsia a patrón para reponer la zona perdida de tejido original. Para esta intervención se seleccionará una tela de lino de igual o menor grosor que la original y se le realizará el mismo tratamiento de eliminación de apresto e impermeabilización que para la tela de entelado. Una vez sacado el patrón exacto de la laguna, y situado el injerto haciendo coincidir la trama y urdimbre de ambos soportes, se reactivará el adhesivo del entelado (Beva 371) mediante espátula caliente (65º) a través de un Melinex siliconado y finalmente se aplicará peso uniforme hasta su completo enfriado.

8.3.3 Nuevo bastidor y tensado

Paralelamente al reentelado se realiza la preparación del nuevo bastidor sobre el que se va a tensar la obra, ya que el anterior no era el original de la obra y ya no cumplía sus funciones debido sobre todo por la acción de la humedad y los ataques de insectos xilófagos que habían debilitado considerablemente la estructura del bastidor. Se ha seleccionado un bastidor de las mismas dimensiones que el anterior y un travesaño central de tipo extensible, de madera de conífera y con huecos para cuñas.

Para la prevención de ataques de hongos y de insectos xilófagos, inicialmente se repasará la madera mediante un lijado general, a continuación, se le aplicará una mano de un producto con permetrina como principio activo, como puede ser el Xylazel⁵⁷, y se dejará durante 24 horas para que actúe el producto y, finalmente, para evitar movimientos de la madera causados por los cambios termohigrométricos, se dará un encerado a muñequilla.⁵⁸

Un mínimo de 24 horas después, cuando el disolvente de la cera haya evaporado, se podrá tensar la obra al bastidor. Siguiendo esta serie de procesos previos se evitará en gran medida el ataque de microorganismos y los posibles daños causados por cambios en la humedad relativa.

Previo al tensado de la obra en el nuevo bastidor, se desprotegerá la pintura mediante White Spirit, comprobando en todo momento que el estrato pictórico esté bien consolidado y eliminando los restos de adhesivo que puedan quedar en la superficie.

Para el tensado se utilizará una grapadora manual con grapas galvanizadas y unas pinzas de tensar para ejercer la tensión correcta, colocando las grapas en

⁵⁷ XYLAZEL OXIRITE. Xylazel Plus Mate. [En línea] [Consultado el: 10-11-2020] Disponible en: https://www.xylazel.com/sites/default/files/product/2015/03/08_ft_plusmate.pdf

⁵⁸ Se aplicará con cera microcristalina Cosmolloid H80 preparada al 50% con W.S. C.T.S. ESPAÑA. Cera microcristalina. [En línea] [Consultado en: 13-11-2020] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.2protectores2016/ceramicocristalinac80esp.pdf>

diagonal para abarcar más superficie del tejido y siempre interponiendo un estrato intermedio entre la obra y la grapa para amortiguar el daño de esta.⁵⁹

En primer lugar, se centrará la obra y se comenzará el grapado desde el centro hacía las esquinas, controlando en todo momento que la uniformidad de las tensiones sea regular. Finalmente, se ajustarán las esquinas y la tela sobrante se doblará y adecuará en el reverso.

8.4 INTERVENCIONES SOBRE LOS ESTRATOS PICTÓRICOS

8.4.1 Limpieza

Es posible que durante la desprotección se haya retirado parte de la suciedad superficial, aun así, hay que realizar una limpieza general de la obra, que elimine los estratos de suciedad, el barniz oxidado y, posteriormente, los repintes. Siguiendo el protocolo actual de limpiezas en pintura de caballete, inicialmente, se utilizará un test acuoso para eliminar la suciedad superficial. Este test está compuesto por agua a la cual se le han añadido otros componentes o se han alterado sus propiedades, bien su pH o su consistencia. Así pues, se encuentran agentes quelantes, soluciones tampón y geles acuosos o agua con tensoactivos. (Figura 67)

TEST ACUOSO		pH 5,5	pH 7	pH 8,5
Composición	Solución tampón (100ml)	A	B	C
	Gelificante 4 g Klucel© G /2-3 g Vanzan NF-C	Tampón A + gelificante	Tampón B + gelificante	Tampón C + gelificante
Aditivos	Quelante débil 0,5 g citrato de triamonio (TAC)	Tampón A + TAC	Tampón B + TAC	Tampón C + TAC
	Quelante fuerte 0'5 g EDTA trisódico	Tampón A + EDTA	Tampón B + EDTA	Tampón C + EDTA
	Tensoactivo débil 4-6 gotas Tween© 20	Tampón A + Tween 20	Tampón B + Tween 20	Tampón C + Tween 20
	Tensoactivo fuerte 0,5 g Sodio Lauril Sulfato (SLS)	Tampón A + SLS	Tampón B + SLS	Tampón C + SLS

Figura 67: Test acuoso.

⁵⁹ Un pequeño fragmento de gamuza o similar.

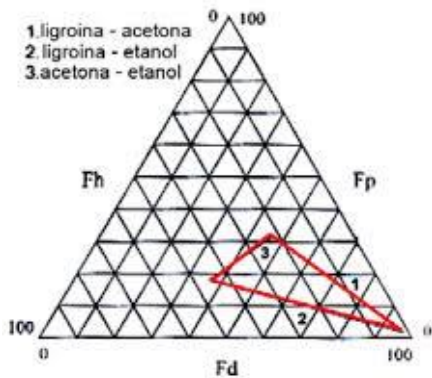


Figura 68: Triángulo de Teas, polaridad de los tres disolventes empleados en el test de Cremonesi.

Esta limpieza, también llamada *Surface cleaning*, pretende eliminar el material depositado en la pintura, sin llegar a afectar al barniz. Se realizarán pequeñas catas de limpieza con las diferentes soluciones para observar sus resultados y hacer una selección óptima de la solución más adecuada para la limpieza.

Una vez eliminada la capa de suciedad, se procederá a retirar la capa de barniz oxidado y los repintes, para ello, se realizarán catas de limpieza con disolventes orgánicos en uno de los bordes empleando el test de Cremonesi, el cual permite, de una manera muy sistemática, seleccionar que disolvente orgánico neutro será el más adecuado para eliminar estos estratos sin dañar a la pintura.

El Test de Cremonesi es un protocolo de limpieza diseñado por Paolo Cremonesi en el que se emplean ligroina, acetona y etanol, mezclados en parejas (ligroina-etanol, etanol-acetona, ligroina-acetona) con diferentes proporciones ordenadas de menor a mayor polaridad. (Figura 68) A continuación se muestra la tabla con todas las combinaciones de estos disolventes. (Figura 69)

mezcla	ligroina	acetona	etanol	f _d	f _p	f _h
L	100	0	-	97	2	1
LA1	90	10	-	92	5	3
LA2	80	20	-	87	8	5
LA3	70	30	-	82	11	9
LA4	60	40	-	77	14	7
LA5	50	50	-	72	17	9
LA6	40	60	-	67	20	11
LA7	30	70	-	62	23	15
LA8	20	80	-	57	26	17
LA9	10	90	-	52	29	19
A	0	100	-	47	32	21
LE1	90	-	10	91	4	5
LE2	80	-	20	85	5	10
LE3	70	-	30	79	7	14
LE4	60	-	40	73	8	19
LE5	50	-	50	67	10	23
LE6	40	-	60	60	12	28
LE7	30	-	70	54	13	33
LE8	20	-	80	48	15	37
LE9	10	-	90	42	16	42
E	0	-	100	36	18	46
AE1	0	75	25	44	29	27
AE2	0	50	50	42	25	33
AE3	0	25	75	39	21	40

Figura 69: Test de Cremonesi.

Tras las catas de solubilidad realizadas inicialmente, se ha comprobado que tanto la Acetona como el Etanol son capaces de eliminar la suciedad superficial y el barniz, así como los repintes. (Figura 70) Teniendo esta información ya se anticipa que para la limpieza general de la obra se podrá utilizar una mezcla de ambos.



Figura 70: Catas de limpieza con Etanol y Acetona respectivamente sobre repinte en la parte superior izquierda del lienzo.

Una vez seleccionada la mezcla idónea para la limpieza de los sustratos a eliminar se procederá a la limpieza de la totalidad de la capa pictórica utilizando hisopos y dicha mezcla. Para controlar el proceso y retirar de manera correcta y homogénea la suciedad, el barniz y los repintes, se puede someter la obra a luz ultravioleta en algunas ocasiones. Durante la limpieza de los repintes, si sale a la luz el estuco de la anterior intervención, se eliminará con un hisopo humectado en agua caliente y con ayuda de un bisturí si fuese totalmente necesario, ya que es muy probable que sea un estuco preparado a base de cola orgánica.

Terminada la limpieza y previamente al estucado de lagunas, se colocarán las cuñas al bastidor para ajustar las tensiones.

8.4.2 Estucado de lagunas, reintegración y barnizado

Con el objetivo de proteger la pintura original ante el proceso de estucado y reavivar los colores de la obra tras la limpieza, se aplicará una capa de barniz Dammar⁶⁰ al 20% en White Spirit.⁶¹ El estuco con el que se repondrán las lagunas y faltantes será una masilla compuesta por un aglutinante proteico de origen animal para asimilarse a la imprimación original, como gelatina técnica (8g/litro), y una carga, sulfato cálcico.⁶² Se aplicará con pincel o bien con la ayuda de una pequeña espátula en las lagunas de mayor tamaño, evitando generar una superficie cóncava, y posteriormente, una vez seco, se procederá al nivelado de la masilla y su posterior texturizado,⁶³ el cual se trabajará dependiendo de la zona a tratar imitando la textura de la tela, las pinceladas o *ductus* del artista o bien el agrietado de la pintura para ajustarla a la superficie pictórica original.

Tras esto, se iniciará la reintegración cromática. En primera instancia, por su reversibilidad y compatibilidad con el estuco, se hará con medios acuosos como la acuarela en la totalidad de las lagunas, ajustando lo máximo posible el color al de la pintura original colindante. Una vez terminado este proceso, para poder

⁶⁰ C.T.S. ESPAÑA. Barniz Dammar brillante. [En línea] [Consultado el: 09-11-2020]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichasdeseguridadweb2018/7.3barnices%2Caceites%2Cesencias2017esp/BARNIZDAMARBRILLANTE081.pdf>

⁶¹ Se aplicará a brocha de forma uniforme en toda la superficie con movimientos circulares.

⁶² Para ajustar el estuco a la preparación original, se coloreará con un tono almagra o similar.

⁶³ FUSTER LÓPEZ, Laura. CASTELL AGUSTÍ, María y GUEROLA BLAY, Vicente: *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Págs. 130-131.

continuar con el retoque pictórico, se dará a brocha una segunda capa del mismo barniz utilizado en la capa anterior.

Una vez evaporado por completo el disolvente del barniz, se procederá a la reintegración gráfica final, la cual se completará siguiendo la técnica del puntillismo y utilizando la paleta de pinturas al barniz, de la marca Gamblin⁶⁴. **(Figura 71)**



Figura 71: Pinturas Gamblin al barniz.

El sistema de barnizado que se está planteando es conocido como barniz multicapa, el cual combina el uso de barnices naturales con los sintéticos, aislando la capa de barniz que está en contacto con la pintura de la atmósfera.⁶⁵

La primera capa de barniz que se aplicará sobre la película pictórica es de resina natural, las cuales amarillean con el tiempo, pero son de fácil reversibilidad y sus componentes son muy compatibles con los originales. La siguiente capa de barniz será con resina sintética con filtros UV, que aisle la capa subyacente de la atmosfera, previniendo su amarilleamiento. Por ello, para finalizar la intervención, se realizará un barnizado con una resina sintética a compresor aplicado en una fina capa. Por sus buenos resultados se seleccionará la resina cetónica Regalrez[®].⁶⁶

⁶⁴ “Son colores de retoque característicos por su resistencia a la oxidación y, por lo tanto a la degradación. Están compuestos por la resina aldehídica Laropal A81 y por pigmentos con solidez a la luz de Clase I.” C.T.S. ESPAÑA. Gamblin colores conservación. [En línea] [Consultado el: 09-11-2020]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/7.1colores2016/COLORESCO NSERVACIONGAMBLINESP.pdf>

⁶⁵ ZALBIDEA MUÑOZ, M^a Antonia y GÓMEZ RUBIO, M. Raquel: *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. Pág. 495.

⁶⁶ (20-25 g en 100 ml de White Spirit + 2% de Tinuvín[®] 292 como estabilizante.) Resina alifática de bajo peso molecular, caracterizada por una elevada resistencia al envejecimiento y de propiedades ópticas que se acercan a las de las resinas naturales. C.T.S. ESPAÑA. Regalrez. [En línea] [Consultado el: 13-11-2020]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichadeseguridadweb2018/1.1.5resinassinteticasvarias%202017esp/regalrez1094fds.pdf>

9. CONCLUSIONES

El trabajo presentado es el resultado final de todos los conocimientos adquiridos en el Grado de Conservación y Restauración de Bienes culturales, desde los primeros años más artísticos, hasta los dos últimos en los que se ha impartido la docencia más técnica referida a la conservación y la restauración. Sumado a esto, la realización de este trabajo da importancia al estudio histórico documentado de un bien cultural, siendo este la base de cualquier proceso de intervención o conservación.

El hecho de que el marco fuese contemporáneo a la obra, y se pudiese clasificar en el siglo XVIII por ser de estilo rococó ha apoyado de una manera crucial la datación de la pintura. La localización de fuentes gráficas similares ha sido esencial para situar la obra en un marco cronológico y geográfico concreto. Una vez identificada la ciudad de Antequera como cuna artística de la representación de esta “verdadera imagen” de la *Virgen del Rosario*, se ha podido acceder a multitud de fuentes que han aportado gran cantidad de información sobre la historia de esta representación en la ciudad, así como de su significado.

Las muestras tomadas y sus análisis realizados, complementados con fuentes bibliográficas, han supuesto la mayor parte de la información para el reconocimiento de los aspectos constitutivos de la obra, que junto a los exámenes visuales han facilitado la comprensión de los diferentes estratos y patologías de la obra, así como sus causas.

Las técnicas de estudio aplicadas han permitido confirmar una anterior intervención en la obra, en la que se realizó un entelado con gacha tradicional y una serie de repintes. Además, al haber estado expuesta a numerosos agentes de deterioro, la obra y su marco presentan un estado de conservación generalmente malo, poniendo de manifiesto la necesidad de una intervención.

Finalmente, la propuesta de intervención recogida en el trabajo, la cual parte de las primeras pruebas de sensibilidad y solubilidad realizadas a los estratos pictóricos, pretende devolver a la obra su estabilidad estructural y su visión estética original. Los tratamientos propuestos cumplen los postulados de mínima intervención, reversibilidad y respeto por la obra de arte.

Con este trabajo se ha puesto en valor una pintura inédita de la que se desconocía su iconografía, época y procedencia, y a la cual se espera devolverle todo su esplendor con la futura restauración.

10. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS Y ARTICULOS

BOULEAU, Charles.: *Tramas. La geometría secreta d1e los pintores*. Madrid: Akal, 1996. ISBN 8446004313

CALVO, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: El Serbal. 2002. ISBN: 9788476283905

CAMPO, Gema.; BAGAN, Ruth.; ORIOLS, Núria. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Museus. Documentació, 2009. ISBN: 9788439379904

DOMÉNECH CARBÓ, María Teresa. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013. ISBN: 978-84-8363-996-2

FUSTER LÓPEZ, Laura; CASTELL AGUSTÍ, María y GUEROLA BLAY, Vicente.: *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2008. ISBN 9788483632215.

GONZALEZ, Enriqueta; MARTINEZ, Alonso. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, Servicio de Publicaciones. ISBN: 84-7721-478-6

LEÓN VEGAS, Milagros. *"Sub umbra alarum tuarum": la ciudad de Antequera y la Virgen del Rosario*. Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras. 2012. ISSN: 0212-5099

MARTIN REY, Susana. *Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València. 2005. ISBN: 978-84-9705-868-1

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya). 2009. ISBN: 978-84-376-2630-7

TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El Marco como fuente de información histórica: Precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles*. En: Ministerio de Cultura. El marco en España: historia, conservación y restauración. Secretaria General Técnica. Madrid: Ministerio de cultura, 2009.

TIMÓN TIEMBLO, María Pía: *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid: Adhisa, P.E.A., 2002. ISBN: 9788460764168

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

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

ZALBIDEA, M^a Antonia. *Conceptos básicos sobre consolidación y protección de superficies policromas*. Materiales y técnicas de la Conservación y Restauración de bienes culturales. Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales. UPV.

CONSULTA EN LÍNEA

ACHS. Ácido Bórico. Hoja de datos de seguridad. 2002. [En línea] [Consultado el: 09-11-2020]. Disponible en: <http://iio.ens.uabc.mx/hojas-seguridad/acido%20borico.pdf>

C.T.S. ESPAÑA. [En línea] [Consultado en 08-11-2020] Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/>

El Rosario - Origen, modo de rezarlo y oraciones. [En línea] [Fecha de consulta: 01-11-2020] Disponible en: <https://fsspx.mx/es/el-rosario-origen-modo-de-rezarlo-y-oraciones>

El santo rosario. [En línea] [Fecha de consulta: 01-11-2020] Disponible en: http://www.vatican.va/special/rosary/index_rosary_sp.htm

GAYO, M^a Dolores y JOVER, M^a Teresa. *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*. Boletín del Museo del Prado, Tomo XXVIII n.º 46, págs.: 39-59. 2010. [En línea] [Consultado el: 27/10/2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/evolucion-delas-preparaciones-en-la-pintura-de/39cd7ac1-b445-49da-9362-61dbc19c5ed>

HERNANDEZ FRANCO, Juan. *Morfología de la peste de 1677-78 en Murcia*. [En línea]. [Consultado en: 11-10-2020.] Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/71022041.pdf>

Historia de Antequera. Consulta online: <https://www.antequera.es/municipio/historia/> [Fecha de consulta: 21-10-2020]

La Virgen del Rosario. [En línea] [Fecha de consulta: 12-10-2020]
Disponible en: <https://artecolonial.wordpress.com/2011/05/10/la-virgen-del-rosario/>

LIAÑO RIVERA, Manuel. *La ermita de San Telmo y la peste bubónica*. Aljaranda. n. 03, p. 13-16, nov. 2014. [En línea] [Consultado en: 11-10-2020] ISSN 1130-7986. Disponible en: <https://aljaranda.com/index.php/aljaranda/article/view/948>

Nuestra Señora del Rosario. [En línea] [Fecha de consulta: 12-10-2020]
Disponible en: https://www.ecured.cu/Nuestra_Se%C3%B1ora_del_Rosario .

Santa Catalina de Siena. Síntesis biográfica. [En línea] [Fecha de consulta: 12-10-2020] Disponible en: <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/santos/santa-catalina-de-siena/>

Tesoros del Patrimonio Cultural de España. Disponible en: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/> [Consulta: 21-10-2020]

Tipos de Tejido. El tafetán. Cool and Carry. [En línea] [Consultado el 06-11-2020] Disponible en: <https://coolandcarry.com/tipos-de-tejidos-el-tafetan/>

Word Reference. Definición Español. Disponible en: <https://www.wordreference.com/definicion/venera>

XYLAZEL OXIRITE. Xylazel Plus Mate. [En línea] [Consultado el: 10-11-2020] Disponible en: https://www.xylazel.com/sites/default/files/product/2015/03/08_ft_plusmate.pdf

ZALBIDEA, M^a Antonia. GÓMEZ RUBIO, M. Raquel *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. En: Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. Nº. 6 y 7. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011 y 2012. [En línea] [Consultado el: 13-11-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/34642>

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 2: Imagen extraída de TripAdvisor. En: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/12/87/d8/63/courtyard.jpg>

Figura 4: Imagen extraída de Google Maps

Figura 5: Imagen extraída de “La Opinión de Málaga”. En: <https://www.laopiniondemalaga.es/municipios/2015/02/15/dolmenes-salir-casa/743722.html>

Figuras 6 y 46: Imagen extraída de Wikipedia. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Alcazaba_de_Antequera y https://es.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Poussin

Figura 7: Imagen extraída de Andalucía Rústica. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Alcazaba_de_Antequera

Figura 8: Imagen extraída de minube. En: <https://www.minube.com/rincon/iglesia-de-santo-domingo-a544821>

Figura 9: Imagen extraída de Turismo Antequera. En: <https://turismo.antequera.es/place/museo-conventual-de-las-carmelitas-descalzas/>

Figura 10: Imagen extraída del Ayuntamiento de Antequera. En: <https://www.antequera.es/noticias/buscador-de-noticias/Antequera-acoge-el-I-Concurso-Nacional-de-Dioramas-de-Playmobil-con-nueve-grandes-montajes-realizados-por-coleccionistas> Editada por el autor.

Figuras 11 y 13: Imagen extraída de: LEÓN VEGAS, Milagros. *“Sub umbra alarum tuarum”: la ciudad de Antequera y la Virgen del Rosario*. Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras. 2012. ISSN: 0212-5099

Figura 12, 16a y 19b: Imagen extraída de Museo Conventual de las Descalzas. En: <http://museoconventualantequera.com/virgen-del-rosario-donacion/>

Figura 14 y 19a: Imagen extraída de Pontificia y Real Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario – Antequera. En : <https://www.facebook.com/Pontificia-y-Real-Archicofradia-de-Nuestra-Se%C3%B1ora-del-Rosario-Antequera-174244509279366/>

Figura 15: Imagen extraída del Ayuntamiento de Antequera. Twitter.

En:

<https://twitter.com/AytoAntequera/status/1246760913320976384/photo/1>

Figuras 17 y 19: Imágenes extraídas de Todocolección. En:

<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/verdadero-retrato-n-s-misericordia-moya-xilografia-pablo-abadal~x78442781#descripcion> y

<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/grabado-purisima-concepcion-jose-maria-martin-sevilla~x81013992#descripcion>

Figuras 20 y 21: Imágenes extraídas de Arca®. Arte colonial. En:

<http://52.183.37.55/artworks/19934> y <http://52.183.37.55/artworks/1428>

Imagen 22, 23 y 26: Imágenes extraídas del Museo del Prado. En:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-rosario/eb5f85ec-f95d-4709-ab09-693206bfb3f5> ,

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santo-domingo-de-guzman/80a673a4-8833-4334-a878-0046662c25d9> y

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-rosario/e957db50-942f-4f9f-abab-25b4a514553e>

Figura 24: Imagen extraída de Mesterdrücke. En:

[https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Luca-Giordano/264873/Nuestra-Se%C3%B1ora-del-Rosario,-1657,-por-Luca-Giordano-\(1632-1705\),-%C3%B3leo-sobre-lienzo,-253x192-cm.-Italia,-siglo-XVII..html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Luca-Giordano/264873/Nuestra-Se%C3%B1ora-del-Rosario,-1657,-por-Luca-Giordano-(1632-1705),-%C3%B3leo-sobre-lienzo,-253x192-cm.-Italia,-siglo-XVII..html)

Figura 25: Imagen extraída de Alfa&Omega. En:

<https://alfayomega.es/7-de-octubre-nuestra-senora-del-rosario/>

Figura 27: Imagen extraída de El Santo Rosario. En:

<https://d2y1pz2y630308.cloudfront.net/17570/documents/2020/3/El%20Santo%20Rosario%20para%20web%20LHOC%20.pdf>

Figura 28: Imagen extraída de Mundo del Museo. En:

<http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=354>

Figura 32: Imagen extraída de Cool And Carry. En:

<https://coolandcarry.com/tipos-de-tejidos-el-tafetan/>

Figura 38: Imagen extraída de Lienzos Levante. En:

<https://www.tiendadelartista.com/WebRoot/StoreES3/Shops/64371706/5AB1/510F/C87F/6B3F/2E45/0A0C/6D00/C73E/Articulo-bastidor-Levante-tienda-de-artista-lienzos-profesionales-lino-algodon.pdf>

Figura 47: Imagen extraída de Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. En: <http://www.unav.es/ha/002-ORNA/cajas-rocaille.htm>

Figura 68: Imagen extraída de “Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación”. En: https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas Eliminacion_EN.pdf

Figura 69: Imagen extraída de Arte&Restauero. En: <http://arterestaurominor.blogspot.com/2013/03/sistemas-para-la-eliminacion-o.html>

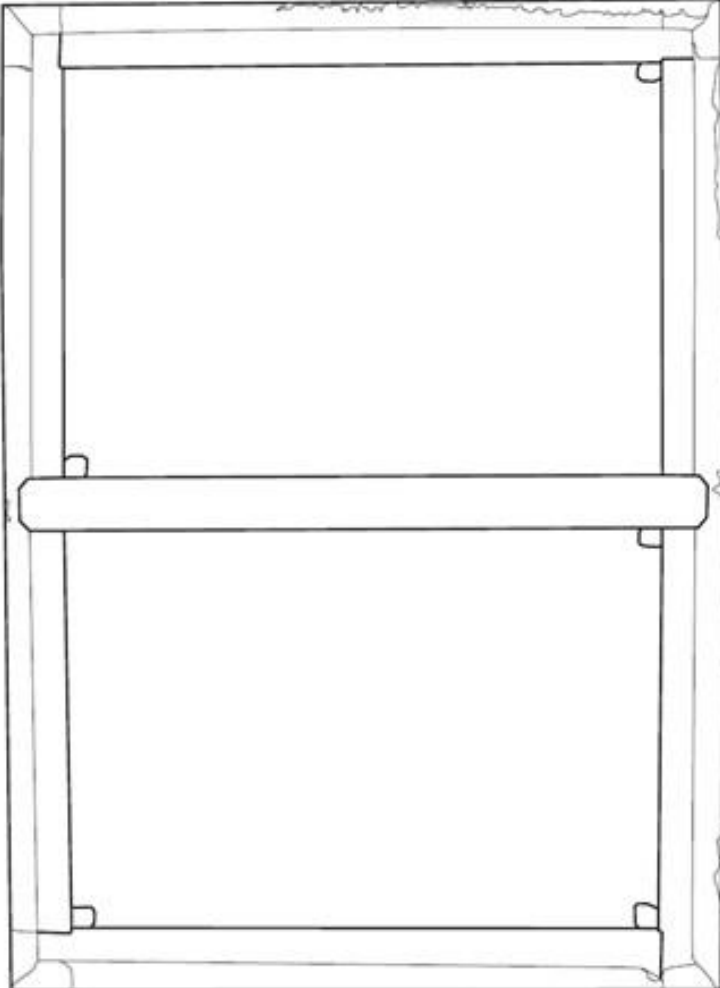
Figura 71: Imagen extraída de Barna Art. En: <https://www.barna-art.com/gamblin-colores-de-conservacion>

Figuras 1,3, 16b, 19c, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 70: Imágenes del autor. (propias).

12. ANEXO

FICHA TÉCNICA			
AUTOR: Anónimo		TEMA: Verdadero retrato / iconografía mariana	
TÍTULO: <i>Virgen del Rosario</i>			
TÉCNICA: Óleo sobre lienzo			
FIRMA: -		FECHA: S. XVIII	
MEDIDAS (en cm): 155 x 112'8	Altura: 155 cm.	Anchura: 112'8 cm.	Profundidad:
DATOS DEL PROPIETARIO: Colección privada.			
SELLOS E INSCRIPCIONES: No.			
MARCO: Original, contemporáneo a la obra. S. XVIII			
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Deficiente			
FECHA DE ENTRADA: 2020		FECHA DE SALIDA: 2020	
RESTAURADOR: Pablo García López			
FOTOGRAFÍAS INICIALES			
			
ANVERSO		REVERSO	

SOPORTE	
SOPORTE TEXTIL: ASPECTOS TÉCNICOS	
DIMENSIONES TOTALES (en cm): 120 x 80 cm.	
DIMENSIONES SUPERFICIE PINTADA (en cm): 120 x 80 cm.	
CLASE DE TEJIDO:	Lino: <input type="checkbox"/> Algodón: <input checked="" type="checkbox"/> Cábano: <input checked="" type="checkbox"/> Yute: <input type="checkbox"/> Seda: <input type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
NÚMERO DE HILOS x cm ² : -Tela original: 8 urdimbre, 5 trama -Entelado: 28 urdimbre, 28 trama	
COSTURAS: -	
TIPO DE LIGAMENTO: Tafetán	
ORILLO:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/> ¿Dónde?: Tela original. Perfil derecho del lienzo.
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: <input type="checkbox"/> Papeles pegados: <input type="checkbox"/> Inscripciones: <input type="checkbox"/> Grafismos: <input type="checkbox"/> Firmas: <input type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
SOPORTE TEXTIL: ESTADO DE CONSERVACIÓN	
DEFECTOS EN EL PLANO:	Distensiones: <input checked="" type="checkbox"/> Abolsamientos: <input type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
DESGARROS: <input type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/> CORTES: <input type="checkbox"/>
BORDES CORTADOS: <input type="checkbox"/>	
ENCOGIMIENTO: <input type="checkbox"/>	
MUTILACIONES: <input type="checkbox"/>	
MARCAS EN EL LIENZO:	Causadas por el bastidor: <input type="checkbox"/> Por enrollado: <input type="checkbox"/> Otras marcas: <input type="checkbox"/>
ATAQUES BIOLÓGICOS:	Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo: <input type="checkbox"/> Insectos: <input type="checkbox"/> Tipo: <input type="checkbox"/>
HUMEDAD: <input checked="" type="checkbox"/>	
OXIDACIÓN: <input type="checkbox"/>	
SUCIEDAD:	Barro: <input type="checkbox"/> Cal: <input type="checkbox"/> Pintura: <input checked="" type="checkbox"/> Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: <input type="checkbox"/> Deyecciones: <input type="checkbox"/> Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
INTERVENCIONES ANTERIORES	
REENTELADO:	Tipo de material: Algodón Tipo de adhesivo: Gacha
BORDES:	Tipo de material: Tipo de adhesivo:
PARCHES:	Tipo de material: Tipo de adhesivo:
INJERTOS:	Tipo de material: Tipo de adhesivo:
OTROS:	

BASTIDOR			
ORIGINAL: <input type="checkbox"/>		MEDIDAS (en cm): 120 x 80	
MATERIAL: Conífera		NÚMERO DE ELEMENTOS: 5	
TIPO DE ACABADO:	Lijado: <input checked="" type="checkbox"/>	Sin lijar: <input type="checkbox"/>	
ARISTAS:	Vivas: <input type="checkbox"/>	Biseladas: <input checked="" type="checkbox"/>	
ENSAMBLES:	Móvil: <input checked="" type="checkbox"/>	Fijo: <input type="checkbox"/>	
TIPO DE ENSAMBLAJE: A horquilla abierta.			
SISTEMA DE CUÑAS: Sí		Nº de cuñas: 5	
OTROS ELEMENTOS:	Etiquetas: <input type="checkbox"/>	Papeles pegados: <input type="checkbox"/>	Inscripciones: <input type="checkbox"/>
	Grafismos: <input type="checkbox"/>	Firmas: <input type="checkbox"/>	Otros: <input type="checkbox"/>
DAÑOS:	Ataque de xilófagos: <input checked="" type="checkbox"/>	Nudos: <input type="checkbox"/>	Astillamiento: <input type="checkbox"/>
			Alabeamiento: <input type="checkbox"/>
INTERVENCIONES ANTERIORES:		Añadidos: <input type="checkbox"/>	Refuerzos: <input type="checkbox"/>
CROQUIS DEL BASTIDOR			
			

COMPLEMENTOS	
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ASPECTOS TÉCNICOS	
CLASE DE MATERIAL: Madera conífera	
ORNAMENTACIÓN:	Arquitectónica: <input type="checkbox"/> Vegetal: <input checked="" type="checkbox"/> Animal: <input type="checkbox"/> Antropomorfica: <input type="checkbox"/> Gráfica: <input type="checkbox"/>
DORADO:	Al agua: <input checked="" type="checkbox"/> Al mixión: <input type="checkbox"/>
ÉPOCA: Rococó. S.XVIII	
ESTILO:	Románico: <input type="checkbox"/> Gótico: <input type="checkbox"/> Renacentista: <input type="checkbox"/> Neoclásico: <input type="checkbox"/> Barroco: <input checked="" type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
DIMENSIONES (en cm): 155 x 112'8	
Nº DE PIEZAS: 6	
MARCOS Y ARQUITECTURAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN	
SOPORTE:	
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	PÉRDIDA: <input checked="" type="checkbox"/> EROSIÓN: <input type="checkbox"/> ALABEOS: <input type="checkbox"/>
SEPARACIÓN DE LAS PIEZAS: <input checked="" type="checkbox"/>	
ATAQUE BIOLÓGICO:	Insectos: <input checked="" type="checkbox"/> Anobium quercetum: <input checked="" type="checkbox"/> Hyloterpes bairulus: <input type="checkbox"/> Lictus brunneus: <input type="checkbox"/> Otro: <input type="checkbox"/> Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo: <input type="checkbox"/>
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	
HUMEDAD: <input checked="" type="checkbox"/>	
INTERVENCIÓNES ANTERIORES:	Injertos: <input type="checkbox"/> Refuerzos: <input type="checkbox"/> Modificaciones: <input type="checkbox"/> Mutilaciones: <input type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
RECUBRIMIENTOS:	
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/> Regular: <input type="checkbox"/> Malo: <input checked="" type="checkbox"/> Muy malo: <input type="checkbox"/>
LAGUNAS: <input type="checkbox"/>	
OXIDACIÓN DEL BARNIZ: Sí	
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Hollín: <input type="checkbox"/> Grasa: <input type="checkbox"/> Cera: <input type="checkbox"/> Deyecciones: <input checked="" type="checkbox"/> Barro: <input type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
INTERVENCIÓNES ANTERIORES:	Repintes: <input checked="" type="checkbox"/> Estucos: <input type="checkbox"/>
OTROS:	

CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS					
PREPARACIÓN:					
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>	Imprimación: <input checked="" type="checkbox"/>		
COLOR:	Blanca: <input type="checkbox"/>	Coloreada: <input checked="" type="checkbox"/>			
AGLUTINANTE:	Aceite: <input type="checkbox"/>	Cola: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>		
GROSOR (en mm):	Medio: <input type="checkbox"/>	Fino: <input checked="" type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>		
PELÍCULA PICTÓRICA:					
TÉCNICA:	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/>	Temple: <input type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>	Acrílico: <input type="checkbox"/>	Dorado: <input type="checkbox"/>
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA: (en mm)		Gruesa: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>		
DIBUJO SUBYACENTE: <input type="checkbox"/>					
BARNIZ:					
TIPO DE BARNIZ:					
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN					
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Buena: <input type="checkbox"/>	Regular: <input type="checkbox"/>	Mala: <input checked="" type="checkbox"/>	Muy mala: <input type="checkbox"/>	
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: <input checked="" type="checkbox"/>		Piel de naranja: <input checked="" type="checkbox"/>	
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input type="checkbox"/>		Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>		
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>		Falsas: <input type="checkbox"/>		
CAZOLETAS:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	LAGUNAS:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>
PULVERULENCIA:	Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	EROSIÓN:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	OTROS:	
QUEMADOS:	Granulaciones: <input type="checkbox"/>	Ampollas: <input type="checkbox"/>	Cráteres: <input type="checkbox"/>		
HUMEDAD:	Pasmados: <input type="checkbox"/>	Manchas: <input type="checkbox"/>	Microorganismos: <input type="checkbox"/>		
ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input type="checkbox"/>	Media: <input checked="" type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>		
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>		
	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input checked="" type="checkbox"/>	Aspecto:		
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/>	Cera: <input type="checkbox"/>	
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro:	Otros: Manchas Blanquecinas		
INTERVENCIONES ANTERIORES					
PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>	LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>				
REPINTES: <input checked="" type="checkbox"/>	ESTUCOS: <input type="checkbox"/>				
OTROS:					

CROQUIS DE DAÑOS

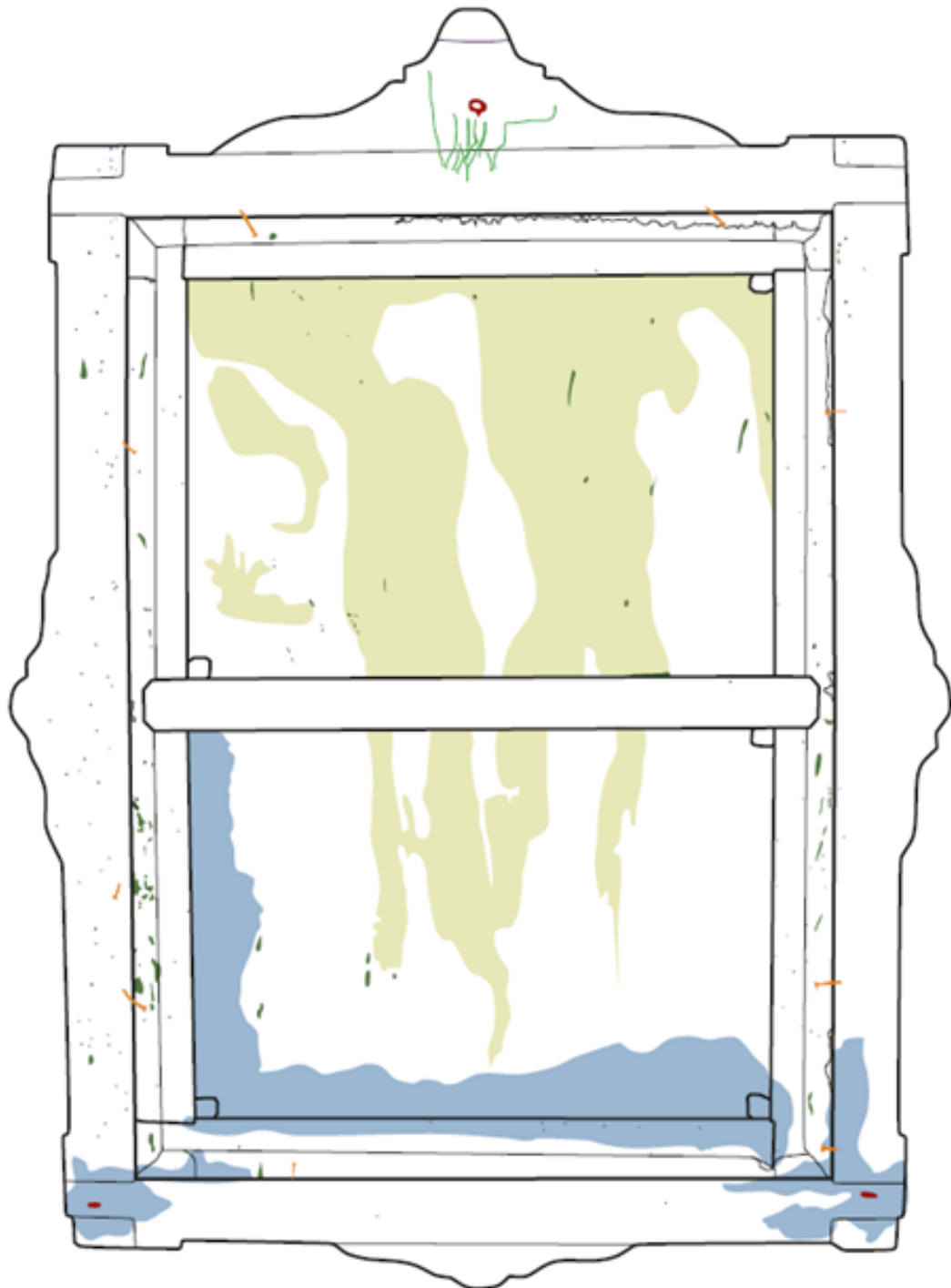
PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)










	REPINTES
	BARNIZ IRREGULAR
	PÉRDIDA CAPA PICTÓRICA
	PÉRDIDA DE SOPORTE
	MANCHAS BLANQUECINAS

	SUCIEDAD ACUMULADA
	PÉRDIDA DE PAN DE ORO Y PREPARACIÓN
	GRIETAS
	PÉRDIDA DE PAN DE ORO
	FALTANTE

SOPORTE (REVERSO)



 CERCOS DE HUMEDAD	 CERCOS DE ADHESIVO
 ATAQUE DE CARCOMA	 MANCHAS DE PINTURA
 ALCAYATAS OXIDADAS	 GRAFISMOS
 CLAVOS OXIDADOS	